

**Akademie múzických umění**

**Divadelní fakulta**

**Katedra teorie a kritiky**

**Teorie a praxe divadelní tvorby**

**Teze disertační práce**

## **Já jsem jen herec.**

**Vztah umělce a totalitní moci ve  
středoevropském kontextu v letech 1939-  
1945 a jeho pozdější podoba v umění.**

**LUKÁŠ KAŠPAR z oboru Teorie a praxe divadelní tvorby**

**vedoucí práce: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.**

**přidělovaný akademický titul: Ph.D.**

**Praha 2008**

## Téma

Ve své disertační práci se zabírám otázkou velice přitažlivou, stejně jako mimořádně složitou – úlohou, rolí i postoji herců (a pro srovnání i dalších umělců) v totalitním režimu a jejich možnostmi vzepřít se situaci, využít ji či jí podlehnout. Nesnažil jsem se napsat dějiny protektorátního a říšského divadla, to už dovedli velice dobře jiní přede mnou a já zde jeho realie uvádím především kvůli nezbytnému kontextu mého tématu - snažil jsem se zabývat člověkem-hercem, který vstoupil na jeviště této šílené doby. Nacismus byl založen na naprostém popření humanity a na první pohled vytvořil velice jednoznačně konturovanou morální situaci: ano, anebo ne. Nic ale není tak jednoznačné – drtivá většina po válce tvrdila, že byla jednoznačně pro ono NE. Jen se někdy ta jednoznačnost mimořádně obtížně rozeznávala.

Proč právě protektorát, resp. země Třetí říše a proč toto téma stále přitahuje tak velkou pozornost? Doba, v níž velké poslušné stádo vybrušovalo metody kolaborace, aby nevypadaly jako kolaborace, a kde se hlásalo, že „umění se stává stále ostřejší zbraní v boji za světový mír“, mohla vypadat děsivě i absurdně zároveň. I lidé v protektorátu poznali, že krvavá tragedie nemusí být jen hra, že může být i děsivou realitou, v níž se odhalují lidské charaktery. Vrtkavost a nejistota lidských ctností se v takovéto době projevila naprosto zřetelně. Primitivní sebezáchovné pudy nabývaly na síle právě za této doslova psychické epidemie, která vyústila vírou v blud, jenž zničil miliony životů a přivodil totální destrukci humanity. Stálý teror systému ničil lidskou duši, jakoukoliv schopnost reflexe, solidarity či soucitu. Nešlo o dobro či o zlo, ale čistě o výkonnost, o poslechnutí a realizaci rozkazů, tzv. institucionalizovanou nezodpovědnost, která naprostým narušením vztahů k celku a komplexního vidění zbavuje člověka svědomí a viny za důsledky toho, na čem se podílí. Těž kultura nejednou sloužila k zakrytí hrůzné skutečnosti.

Nejde mi o malování obrazu doby, ale o to, jakým experimentům a paradoxním situacím historie člověka-tvůrce vystavila. Neboť herec nebyl jen umělcem s jeho specifickým postavením ve společnosti, ale též člověkem, se všemi všedními potřebami, slabostmi i přednostmi. Těmito extrémními situacemi

ukázala historie člověka-tvůrce z nevídaných stran a osvětlila úplně jiným úhlem vědomí o tom, kdo je to člověk (umělec, herec), co je jeho dílo a jak jsou tyto dva elementy spjaty. Nechci někoho soudit či zavrhnout, chci se ptát po smyslu tvorby, po osobní odvaze a integritě i po smyslu bytí. Stejně jako jsem se nesnažil napsat práci toliko historickou, ale též sociologickou a umělecko-kritickou. Snažil jsem se na základě širokého kontextu, nejrozmanitějšího spektra pramenů včetně pozdější umělecké reflexe tématu a pod vícero úhly pohledu zabývat otázkou člověka-herce a dějin.

## Struktura

Divadlo neztratilo roli společenské autority a nepodařilo se ho zneužít dostatečně, ale samo prostředí divadla či uměleckých celebrit tvořilo svět sám pro sebe, zajisté částečně izolovaný od starostí obyčejného člověka, ale ne natolik, aby byli tito lidé odtrženi od reality a nevnímaly politickou situaci v zemi. Herci dobře věděli, že jsou stále na očích a jejich jednání i účinkování je bedlivě sledováno a slouží prostému divákovi třeba jako určitá mez či vzor chování.

Otázkou je, zda můžeme v souvislosti s komunikační podstatou divadla vysledovat analogii mezi propagandistickou funkcí **zábavy** v dnešní tvorbě s jejím posláním v době totalitních režimů. Domnívám se, že ano, protože zábavní funkce umění je původnější a základnější než politické podmínky vzniku a recepce jednotlivých her či pořadů. A ať vládne jakékoliv společenské uspořádání, budou existovat vždy tendence využít přitažlivost zábavy ve svůj politický, ekonomický či jakýkoliv další prospěch. Proč se produkují divadelní veselohry či muzikály a točí se zábavní filmy a seriály je nasnadě - jsou uměleckým vyjádřením, obživou, zdrojem zisku, nutnou relaxací, výplní volného času, součástí reklamního průmyslu a patří do dobového kontextu.

Herec totiž není jen umělcem, který je kulturotvorným činitelem, stejně tak je obyčejným člověkem s všedními starostmi, symbolem určitého životního postoje, reprezentantem určité vrstvy společnosti, politickou zbraní, ale především spolutvůrcem zábavy – ne nadarmo se mu dostane v mnoha románech poměrně nelichotivého označení komediant. A v tomto světě zábavy,

často pejorativně nazývané zábavním průmyslem, herec žije, tvoří, zažívá úspěchy i zklamání a dobře ví, že nikdy nesmí publikum zklamat – nesmí ho nudit.

Herci byli často považováni za jakési vzory chování a svým způsobem mohli legitimizovat jak říšskou nacistickou, tak okupační i protektorátní politickou moc. Velice pragmaticky vzato, herci sloužili snaze nacistů poskytnout lidskému materiálu během krušné cesty k největší světové velmoci jakési funkční kulturní vyžití, tedy zábavu a odreagování, jež v německém mocenském okruhu brzy převládla nad počátečními pokusy o přímé ideové působení. Ze strany vládců mělo jít o kvality většinou bezvýhradně podřízené hlediskům konzumu. Herci byli umělci sloužící tomuto zájmu a též občané, jejichž subjektivní vina nespočívá jen v tom, že už tehdy známé skutečnosti hovořily jednoznačně o hrůznosti totalitního režimu, ale i v prohřešku umělce, v tvorbě na zakázku režimu a ve zohledňování mimouměleckých, často zvnějšku kladených politických a ideologických požadavků.

Zábavní potenciál her či filmů byl využíván rovněž proto, že se jednalo nejen o uměleckou, ale též ekonomickou oblast, ať vládl jakýkoliv režim. Navíc neexistuje jednoznačná odpověď na otázku, zda divadlo, román či film odráží stav společnosti, nebo společností manipuluje. Vedle toho je důležitý i recepční kontext. Záměr tvůrců a přijetí díla diváky se může velice lišit. Diváci jsou schopni aplikovat podobenství téměř s čímkoliv. A sama únikovost často vyjadřuje vztah k režimu, v němž publikum žije. Řada autorů zastává názor, že vše, co bylo kdy hráno či natočeno, je politikum, na veřejnost by se totiž nedostalo nic, co by neprošlo filtrem systému (ovšem sama interpretace na jevišti již byla mnohem méně postižitelná). Z tohoto hlediska měli například vinu na nacismu vlastně všichni. Zabíjelo se a chodilo se při tom do divadla. Po válce se pak vytvořila kultura vyvinění, kdy tvůrci i diváci tvrdili, že vše byla jen neškodná zábava.

Zábavě byl ponechán poměrně volný prostor, protože měl vytvářet dojem "normálnosti" života, případně měl mít únikový charakter, což byl nejčastěji úkol nenáročných veseloher a komedií. V Goebbelsově koncepci nacistické propagandy měla únikovost významnou funkci a působila jako nepřímá

propaganda. Tento eskapismus je definován jako mentální proces, jehož podstatu tvoří fantazijní únik před reálnými životními problémy do imaginárních světů, které mají často podobu mediálních simulací. A právě obsahy prostředkované médii nabízejí takové žánry, které umožňují člověku odpočinek od každodennosti, zbavení úzkosti a relaxaci. „I ta nejbánálnější konverzačka vlastně patřila do říše pohádek, protože tam nebyly přiděly potravin na lístky, poukazy na textilie a obuv. *Josef Mánes* nebyla hra z dob národního obrození ale pouze osobní tragédie umělce,“ píše ve svých pamětech herec Eduard Kohout.

**Herci** měli vliv a nesmírnou popularitu, a ta je bezesporu těšila. Okupanti je chtěli získat na svou stranu - udělováním státních cen, honorářů, funkcí, přátelskými seancemi, úlevami, nebo naopak denunciacemi, výhrůzkami, výslechy, kompromitujícími projevy, aktivistickými uměleckými vystoupeními, zájezdy. Tito nejpopulárnější představitelé kultury se poté hájili tím, že obětovali své jméno před veřejností, aby zachránili větší, nadosobní hodnoty, nezbytné k boji s okupanty. Skutečností však zůstává, že lid tvrdě odsuzoval každé zakolísání divadelního umělce, které nezůstalo veřejnosti utajeno, poněvadž v divadelnicích za okupace viděl své přední mluvčí. Toto spojení mezi nadčlověkem - celebritou a obyčejnými smrtelníky je obvyklé za kteréhokoliv režimu. Hvězdný systém funguje bez ohledu na politickou, sociální či hospodářskou situaci. Bezprostřední emocionální spojení s objektem zájmu, tedy identifikace je jedním z nejdůležitějších faktorů získávání publika. U profesionálních herců většinou reflektujeme na prvním místě jejich umění, ale do této reflexe vstupuje i „celostně chápaný a vnímaný originál“. Po oslabení přísné režisérské kontroly se tak na oficiálních scénách doby okupace opět prosadil systém „divadla hvězd“.

Herci ovšem nechtěli většinou tyto diváky pouze bavit. Je samozřejmé, že všichni diváky také bavili, protože tak tomu muselo být, neměl-li divák z divadla odejít. Herci zábavný aspekt divadelní tvorby často považovali za předpoklad něčeho zásadnějšího, jakéhosi výchovného působení. Jako šířitelé kultury českého národa promlouvali den za dnem k plnému hledišti. V těchto souvislostech je zajímavé vidět nejen symboliku apelující na národní vědomí,

ale také motivy a pohnutky herců, které by zdůvodnily jejich jednání v době okupace.

Po teoretickém úvodu, v němž jsem se snažil vyzvednout funkci zábavy – a tedy oblasti, k níž je herec nad jiné povolán se zabývám kontextem sledované doby – lidmi, politikou, systémem, divadlem v tehdejší Evropě, divadlem před okupací, emigrací a samozřejmě okupačním divadlem – jeho organizací, oficiálními scénami, avantgardou, operetními a soukromými divadly, režii, dramaturgií a samozřejmě herectvím. A protože kulturní pracovníky chtěli okupanti za každou cenu získat na svou stranu, zdálo se, že i herec, který celý život jen hrál, bude muset konečně autenticky žít. To se však v mnoha případech nestalo. Omluvou pak byla domnělá politická naivita hvězd. V této společnosti uměleckých celebrit - herců, režisérů, spisovatelů, podnikatelů, funkcionářů či hudebníků nalezneme představitele protifašistických postojů, šedou většinu, jež mlčela a ustupovala režimu jen do míry nejnutnější, ale též kolaboranty, kteří ze změny poměrů vytěžili, co se dalo.

Najdeme jen málo umělců, kteří dokázali úplně vzdorovat jakékoliv spolupráci s nacistickým režimem. Herci byli na jedné straně na vystupování existenčně závislí a neměli možnost psát „do šuplíku“ jako třeba scénáristé, ale určitě měli mít na paměti, že jsou stále na očích a jejich jednání i účinkování je bedlivě sledováno a může sloužit prostému divákovi jako určitá mez či vzor chování. Museli si klást otázku, co v takové době tvořit a jestli vůbec tvořit. K čemu bude jejich práce sloužit? Stojíme tak před otázkou, jež má nadčasovou platnost. Má umělec právo na morální poklesek za cenu toho, aby jeho dílo vzniklo?

Divadlo bylo i pro tyto přední komiky jakousi existenční bází a film vynikajícím přivýdělkem a reklamou. Snažil jsem se nastínit prostředí, v němž se život herců jako civilních obyvatel i jejich život tvůrčí odvíjel. Dobový kontext je vždy mimořádně důležitý, protože - na rozdíl od zábavních produktů – herec jako každý jiný nežil v nějakém bezčasní. Není jednoduché dotknout se pravdivě problematiky vztahů mezi lidmi a motivů jejich jednání, leckdy dodatečně překroucenými a zachytit proměnu života přizpůsobeného krutým podmínkám.

Zabývám se též vztahem mezi okupanty a příslušníky okupované země, jenž byl – až na výjimky v kulturní oblasti téměř zanedbatelné – nesmiřitelně

antagonistický, byl konfliktem dvou mocensky sice nerovných, ale principiálně naprosto protichůdných skupin. Okupanti přirozeně museli brát ohled na válečnou situaci, ale v konečné fázi byl cíl jasný - likvidace národa i jeho kultury. Česká kultura byla s politickými zápasy spjata vždy – stala se nejvyšší formou národního života, suplovala politiku, jedině zde se bylo možno relativně svobodně projevit.

Podmínky pro divadelní tvorbu se katastrofálně zhoršily, což se projevilo zásadními uměleckými i obsahovými změnami. Fašismus považoval za umělecký vzor zjednodušený typ klasického realismu, zbaveného společenskokritické funkce, vše ostatní moderní bylo zvrhlé umění. „Tím nutil oficiální divadla, aby se vrátila k tradičním formám, zatlačeným do druhořadého postavení modernistickými směry, a zároveň znemožnil, aby se jejich inscenační tvorba formovala do stylově vyhraněné podoby. Velká část české divadelní obce byla zdecimována, a ostatní to viděli a báli se, často se stáhli – pokud to šlo - do vnitřní emigrace. Kolaborantů bylo málo, horší byli udavači nasazení do některých divadel či získaní mezi zaměstnanci, což byli většinou malí nenápadní lidé. Nejistota byla patrná v tvorbě i v běžném životě. Nacisté se rafinovaně snažili o jakési společenské odzbrojení divadla, čímž ho chtěli – stejně jako v jiných oblastech života a kultury - neutralizovat a otupit společenské vědomí německého, rakouského i českého obyvatelstva. Proto jisté směry divadelních aktivit nejen tolerovali, ale v jisté míře i podněcovali.

Život s maskou byl nevyhnutelný pro toho, kdo chtěl zůstat na živu. Kamufláž byla základním rysem života v totalitě, ale nesla s sebou morální vinu. Stejně jako falešné svědomí, kdy se řada lidí ztotožnila s totalitním státem. A stejně jako jakési polovičaté schvalování režimu a hledání pozitivních rysů i na jeho děsivé tváři či podléhání sebeklamu, že se jednou samo vše obrátí znovu k lepšímu.

Spojování osobního východiska se změnou panujících poměrů nebylo v žádné době ničím výjimečným. Lidé a tedy i herci mohli mít motivy politické, nacionalistické, sociální, existenční či třeba neuspokojené profesní ambice. Mnoho nejistých lidí hledalo ideologického ukotvení ve fašismu, rusofilství, nacionalismu či třeba antisemitismu, který byl v české společnosti přítomen již několik století. Ve třicátých letech byl částečně vyvolán i množstvím emigrantů z

Německa a Rakouska, kteří byli považováni za nežádoucí konkurenci. Šovinismus a antisemitismus byl tedy více než rasově motivovaný hospodářsky. Zvláště příslušníci některých profesí pociťovali na své kůži vzrůstající konkurenci přistěhovalců, především židovských. Příliv uprchlíků ze zabraných území po Mnichovu situaci ještě vyhroutil. Často se setkáme s charaktery, které měly původně velké umělecké ambice, ale talent jim chyběl, a tak si po změně poměrů začal vyřizovat účty téměř s celou uměleckou obcí.

Hledat motivaci takovýchto činů je někdy obtížné už proto, že v řadě případů působil ne jeden faktor. Ať se jednalo o osobní ambice, snahu o záchranu někoho blízkého nebo o ideové přesvědčení. Ten, kdo chtěl být úspěšný, musel být konformní k okupační moci. Proto si musel klást otázku, zda stojí úspěch za cenu, kterou je mu třeba odvést. Je nesporně rozdíl v tom, když se někdo snažil „s nimi nějakým způsobem vyjít jako každý, nebo se uvolil pracovat pro německou propagandu či se rozhodl napsat udání na své kolegy.

Během války byla řada umělců vytavena nátlaku a podrobena sérii ponižujících výslechů. Jednou z neúčinnějších forem korupce ovšem představovaly vysoké honoráře. Herci a režiséři byli často nejen umělci, ale též baviči prahnoucí po slávě, podnikatelé snažící se o co největší profit a též lidé, kteří prostě potřebovali obživu. Hmotné odměňování i vysoká společenská prestiž umělců si vybraly svou daň. Popularita herců vedla okupanty k jejich využití při všemožných manifestacích sounáležitosti Říše s protektorátem. Spolupráce s německými úřady či oficiálním tiskem ale byla často motivována jen snahou přežít. V případě umělců lze mluvit o těch, kteří se angažovali, aby udrželi víru v přežití a posilovali naději v českém národě, o těch, kteří se angažovali kvůli záchraně svých blízkých, a o těch, kteří chtěli svým aktivismem docílit co nejlepších pozic či si dosažené pozice udržet.

Rozlišuji **kolaboraci** z ideologického, tedy fašistického, nacionálněsocialistického nebo antisemitského přesvědčení, "aktivistické" přizpůsobení německým zájmům v očekávání německého vítězství, a konečně spolupráci s okupační mocí až do vytouženého vítězství spojenců. Když někdo dělal pro okupační režim nad svou povinnost více, než musel, porušil podle všeho mravní povinnost ke svému národu. Při teroristických metodách německé vlády, resp. okupace ale nebylo jednoduché dělat jen to, co bylo „nezbytně

nutné“. Na pozadí každodenního života působil na lidské jednání všudypřítomný strach. Válka i okupace byla příčinou určité národní integrace. Národ se semknul a zmizela řada předchozích animozit. Kolaborace ovšem měla i své pozitivní stránky. Intervencemi u německých úřadů bylo dosaženo propuštění či dokonce k záchraně mnoha obyvatel protektorátu.

Zabývám se sice pojmem kolaborace, jelikož považuji za důležité určit hranici, po jejíž překročení se jednání dá nazvat kolaborací, ale není mým záměrem striktně určovat, kdo byl či nebyl kolaborant. Spíše se snažím hledat příčiny, jež vedly konkrétní herce a herečky k tomu, aby spolupracovaly s režimem rozlišit jejich motivy - tedy ne kdo, ale proč. Zde se nelze vyhnout konfliktu morálky či odpovědnosti za své postoje na jedné straně, a umělecké svobody na straně druhé. Otázka viny je spíše otázkou, kterou klademe sami sobě, než otázkou, kterou nám kladou druzí. Ve všech případech šlo o individuální zodpovědnost, která má tak složité souvislosti, že je nemůžeme přesně vystopovat. Toho si jsem vědom, proto není na místě vynášet definitivní soudy.

Kolaborace účinkováním v propagandistických inscenacích je poněkud komplikovaná. Herec si skutečně nemusel být nutně vědom, že účinkuje v dramatu prodchnutém ideologií konvenující nacismu, navíc – nějak se žít musel a na repertoár domovského divadla neměl většinou žádný vliv. Každé představení mohlo navíc obsahovat momenty, jimž bychom mohli přisoudit národní či rezistentní obsah, a zároveň scény, jejichž vyznění se plně ztotožňovalo (většinou snad nezáměrně) s nacistickou ideologií. Zvláštním mýtem, který zaslouží sám o sobě pozornost, jsou dokonalé konstrukce erotické nevinny hereček. Společenskému styku s Němci se jako známá herečka nemohla vyhnout – pokud chtěla hrát i nadále.

I mnozí říšští herci tvrdí, že byli za války jen loutkami v rukách režimu, které neměly moc nad tím, co přesně budou tvořit. Věnuji pozornost řadě z nich. Faktem také je, že u německých a u rakouských umělců obecně nenajdeme příliš příkladů otevřeného odporu.

---

Problematika **vztahu tvůrce a moci** byla již mnohokrát reflektována českými, německými i rakouskými umělci samotnými. Jediným příkladem je film *Mefisto* (1981) podle staršího stejnojmenného románu, který se pokouší zobrazit problematiku a dvojznačnost umělcovy osobní odpovědnosti za dílo a vůbec za celé své počínání. Jeden umělec tak zachycuje osudový vztah k moci jiného umělce (herce). Sedm let po filmu se pak v Praze objevila zajímavá divadelní variace Jana Vedrala *Urmefisto*.

Román i film podle něj natočený mají titulního hrdinu v původně provinčním herci Hendriku Höfgenovi, který je pro úspěch obětovat veškeré morální zásady. Nejedná se o naivní oběť režimu, ale o muže, který má svou cestu k úspěchu velice dobře promyšlenou a který dokáže své okolí využít pro své cíle téměř dokonale. Jako umělec si nepřipouští krutost režimu a skrývá se za iluzi umělecké svobody a radosti, kterou přináší tvorba. Jenže i přes své schopnosti ho režim převálcuje a on se tak stane bezmocným sluhou nacistické ideologie a propagandy. Román Klause Manna z roku 1936 se opírá o skutečné osudy německého herce Gustava Gründgense. Dokonce tak těsně, že Gründgensův syn si soudně vymohl v roce 1966 zákaz vydávání románu, který měl pověst jeho otce poškozovat.

Herci samozřejmě nebyli jediní, kdo se musel přizpůsobit. A ač třeba nechtěli, museli účinkovat i v hrách, které vyšli z per jedinců tak fatálně oddaných režimu, jako byl František Zavřel, autor hry *Heroica*, jemuž se v práci kromě jiného věnuje. Caesar je nesmlouvavý velikán, který obětuje svůj pohodlný rodinný život a lásku k nádherné ženě impériu a ideji světovlády. Uznání se nakonec dočkal. Příznačně až za protektorátu, kdy za svoji „přínosnou činnost“ obdržel také vysoká vyznamenání. Svou titánskou pentalogii dramát *Polobozi* také příznačně věnoval tvůrcům nové Evropy, tedy Hitlerovi a Mussolinimu. Jiří Frejka nepochybně inscenoval takovou hru s nechtí a k jeho situaci v poválečném Československu to jistě nepřidalo.

O těchto lidech, jejich vztahu k moci a vztahu moci k nim, o zneužívání umění a o jejich způsobu myšlení napsal hru *Staví režiséři* Jan Vedral. Pojednává o vysloužilých umělcích, kteří celý svůj život dovedně vycházeli s režimem a stejně dovedně konstruovaly fiktivní obrazy odpovídající dobové ideologii – obrazy,

které nereflektují, nýbrž propagují, svádějí a pokřívují. „Vy jste to byli, kdo svět naučil uvěřit zdání vymyšlených obrazů a nebrat v potaz trpkou skutečnost.

I tři další vynikající umělci dosáhli svého tvůrčího vrcholu v období vlády nacismu. Buď měli jednoduše smůlu na to, v jaké společenské a politické situaci se ocitli, anebo tuto skutečnost nebrali na vědomí či ji dokonce využili. Úchvatným géniem, který dokázal vyvolat narkotickou závislost publika, nazývaly Herberta von Karajana titulky napsané po smrti tohoto dirigenta 16. července 1989. Nikomu nevadilo, že se tentýž muž zaslepený touhou po kariéře dal bez rozmýšlení do služeb nacistického režimu. Každému velkému umělci je nějaké to škobrtnutí prominuto. U Herberta von Karajana se na něj dočista zapomnělo, třebaže trvalo dvanáct let. Zabývám se též Václavem Kalichem, jehož životní příběh ale především – stejně jako u Karajana - překračuje oblast umění a je velice poučným zrcadlem doby, v níž žil. Kromě hudebního nadání ho s Karajanem spojoval též nesmírný zápal pro tvůrčí práci.

Také dirigent Wilhelm Furtwängler, největší Karajanův konkurent a hlavní postava dramatu *Na miskách vah* se nedopustil žádného politického zločinu, ale nesporně se podílel na těžko změřitelné a posouditelné vině mravní. Ve hře Ronalda Harwooda *Na miskách vah* nejde o odsouzení či obhajobu slavného dirigenta, ale o apel na diváky, aby se sami sebe tázali, jak řešit konflikt mezi kolaborací a statečností, mezi tvorbou a mlčením. Pomocí několika rozličných charakterů a jejich osudů a zkušeností s totalitní mocí se autor snaží o rozdílné pohledy na dirigentovo chování v době Třetí říše, a hlavně o možnosti chování a o vině jednotlivce – umělce v totalitním režimu, který člověka deformuje především duševně.

Vědomá, třebaže sebezáchovná, nízkost podle mnohých kalí čistotu umění. Do našeho prostředí stále ještě nedorazila dostatečně silná kritická reflexe minulosti a pojmy jako morálka či odpovědnost jsou stále zlehčovány. Postoj k moci je přitom záležitostí morálky. Otázku, jak se **poválečná společnost** s problémem Mefista vyrovnávala, či spíše vyrovnává, nebylo lze pominout. Odpovědnost umělce za dílo i své jednání je námětem řady děl světové dramatické tvorby i české, rakouské či německé literatury.

Velice zajímavá je divadelní hra inspirovaná konkrétními herci a herečkami, konkrétně bratry Hörbigerovými a Paulou Wesselyovou *Burgtheater*, který napsala Elfriede Jelineková. Hra, kterou se neodvážil zinscenovat ani režisérský rebel Claus Peymann, nebyla dodnes v Rakousku nikdy uvedena. Přesto při svém uvedení na bonnské Werkstattbühne v listopadu roku 1985 vzbudila v Rakousku obrovský ohlas, k němuž přispěla i mediální skandalizace hry. Zdrucující kritika společnosti zakrývající pravdu o vlastní minulosti vznikla už v roce 1982 a inscenována byla teprve tři roky po svém vydání. Podobně drsným kritikem reliktního nacismu v rakouské společnosti jako Jelineková byl „katastrofický umělec“ a radikální negativista Thomas Bernard, jehož *Náměstí hrdinů* je dramatem o zapomnění a o zbabělosti pohlédnout zpět a přiznat se, že za zvěrstva historie může celá společnost. „V každém Rakušanovi se skrývá masový vrah,“ tvrdí jedna z Bernhardových postav, jejíž autor tak zahájil poslední a největší bitvu proti obrazu Rakouska jako nevinné oběti nacismu. Druhá světová válka a návrat bývalých posluhovačů nacismu zpět na výsluní rozdělil rakouskou společnost morálně na dva nesmiřitelné tábory.

### **Metody a prameny**

Při studiu společenských a uměnovědních oblastí docházíme leckdy k jejich skrytým, subjektivně psychologickým zdrojům, proto si ani já neosobuji právo na reálně nedosažitelné absolutně objektivní posouzení daných skutečností. Z metodologického hlediska bylo třeba zjišťovat, jaké sdělení tvůrci tím kterým uměleckým činem či společenským jednáním předávají. Nejen jaké chtěli předat, ale jaké sdělení skutečně vysílali a jak je veřejnost vnímala. Reflektovat tyto skutečnosti jsem se pokoušel prostřednictvím protektorátního i říšského dobového tisku (denního i specializovaného) s vědomím faktu, že spíše než skutečná kritika v protektorátu existovaly jen recenze, jejichž autoři se nemohli vyjadřovat svobodně. Důležitým vodítkem pro mě byly také archivní záznamy nacistických a okupačních bezpečnostních složek či odbojových zpravodajů na chování herců i diváků a samozřejmě i poválečné (především bezprostředně poválečné) výpovědi samotných tvůrců. V celé práci ponechávám vědomě velký prostor citacím z těchto pramenů a též z české,

rakouské i německé memoárové literatury, jimiž dokládám nejen rozličná tvrzení či je navzájem konfrontuji, ale též je používám jako zdroj poznání o jejich původci. Velice důležitým momentem jsou zde divadelní hry (resp. romány a filmy), reflektující téma vztahu umělce a totalitní moci, které se snažím vyložit právě v reálných dějinných souvislostech (jedná se například o Mannova *Mefista*, o Jelinekové *Burgtheater* či o Vedralovy *Staré režiséry*). V práci jsem se kromě výše uvedeného opíral i o texty her protektorátního období, velice široce zaměřenou českou i zahraniční odbornou literaturu, edice pramenů, archivní materiály i o životopisy a velkou měrou o memoáry.

Při kritickém posuzování výpovědí je třeba vzít v úvahu, zda autor píše o někom jiném, či o sobě samém, jaký časový odstup ho dělí od událostí, jak byl do popisovaných událostí osobně zainteresován a jak se jeho vzpomínky liší od toho, co vypověděl těsně po osvobození a co skutečně v průběhu okupace činil (pokud je to doložitelné).

Memoáry nejsou jen zachycením doby a často i sebeobhajobou či vyřizováním účtů, ale též zrcadlením vlastní duše. Prostudoval jsem proto široké spektrum relevantní memoárové literatury. Jednak se jednalo o paměti obecně pojednávající o dané době a kulturní činnosti a jednak přímo o memoáry významných protektorátních herců. Bylo nezbytné konfrontovat jednotlivé paměti mezi sebou navzájem a zároveň též s odbornou literaturou a s archivními dokumenty. Takovýmto postupem bylo lze dojít až k jakémusi stupni věrohodnosti těch kterých vzpomínek.

Je třeba rozlišovat na ty, jejichž autoři neměli důvod na skutečnosti cokoli měnit, na ty, jejichž autoři evidentně zamlčují či mění fakta a na ty, v nichž se autoři pod rouškou falešné upřímnosti snaží maskovat některé své činy z dřívější doby. Historička Helena Krejčová upozorňuje, že svědectví aktérů tehdejších událostí, ať bezprostředně po válce nebo s větším odstupem, je třeba posuzovat velice obezřetně, protože jejich osobní zkušenost svádí k jednoznačně subjektivním soudům. Je proto nutné oddělit skutečné jednání od osobní výpovědi o tomto jednání.

Při studiu pamětí a jejich srovnávání čtenář brzy zjistí, že někteří autoři mají někdy naprosto stejné názory i naprosto stejné zážitky a je těžké dovodit, kdo z nich opravdu zapsanou událost prožil a kdo ji pouze přebíral. Podobně je

naprosto běžné přebírání omylů z jedné knihy do druhé. Vystává otázka, čemu a komu věřit, když člověk u toho nebyl a memoárová i historická literatura, zejména o filmovém a divadelním světě v nejtemnějším období naší moderní historie je velice chudá. Zdůraznil, že hledat pravdu o lidech od filmu a divadla, a především o herečkách, které odjakživa byly tradičním terčem zlých jazyků, je záležitost mimořádně obtížná. Herci se často zmiňují o tom, že se v memoárové literatuře objevuje řada pomluv, jimiž si pamětníci vyřizují účty se svými kolegy. Přese všechno považuji použití memoárů v mojí práci za mimořádně důležité a jsou jedním z pilířů mojí studie, protože vypovídají nejen o své době, ale především o autorech samotných. Jelikož se nejedná o záležitosti statisticky spočitatelné či známé z jiných zdrojů, ale o lidské konání a reflexi aktérů a svědků tehdejších událostí, mají zde paměti nezastupitelné místo nejen jako prostředek k dokreslení atmosféry, ale jako jeden z základních pramenů pro poznání zkoumané problematiky.

Nezkoumal jsem jen samo působení umělců v období druhé světové války, ale též jeho reflexi samotnými umělci i společností v průběhu dalších desítek let. A to v širším středoevropském kontextu.

Snažil jsem se tedy o kombinaci historického, sociologického i umělecko-kritického přístupu, abych téma postihl z všemožných relevantních úhlů pohledu a podal tak jeho pokud možno komplexní obraz.

## Závěr

Musím poznamenat, že sepsání této disertace nebylo jednoduché, ale nelituji toho – obohatilo mne přinejmenším o to, že jsem se utvrdil v přesvědčení, že člověk se za tisíce let své existence povahově vůbec nezměnil.

Řešit otázku mravní spoluodpovědnosti apolitického člověka, oddaného umění, který se dostal mezi nositele zrůdné totalitní moci, je téměř nemožné, ale ještě více potřebné. Stabilní společnost reprodukuje stále stejné problémy a situace je společností, již prochází historií téměř nepostřehnutelně, ale v takovémto období je vše jakoby větší, syrovější a bolestivější. Člověk semletý tokem dějin. Doba paradoxů a vyhocených situací. Všeobecná nelidskost. Otřesení lásky k lidem. Tato atmosféra nám umožňuje klást velice podstatné a smysluplné otázky.

A když tato doba extrémů pomine, nastane „hra na hrdiny“. Jenže osvobození od totality nelze dosáhnout pouhou porážkou politického systému, ale především obratem smýšlení, a tedy změnou morálních hodnot. Mnozí pak tvrdí, že herectví je pouze řemeslo. Svůj podíl na kolaboraci připouští, ale chce být srovnávána s jakýmkoliv běžným obyvatelem protektorátu. Svou odpovědnost umělce jako vzoru pro společnost odmítají. Kdybychom podobnou argumentaci přijali, museli bychom považovat umění za jakýsi rutinní postup, jenž postrádá jakékoliv transcendentní poselství. A je tu i závažnější argument – že se lze zaprodat něčemu, čemu nevěří, za účelem něčeho, čeho mohou dosáhnout, kvůli vysoce kvalitnímu dílu, které přetrvá, není důležitý osobní debakl tvůrce.

Na jedné straně je svobodná tvorba a na straně druhé miliony mrtvých v koncentračních táborech. Dvě skutečnosti, které nelze nijak porovnávat. A jedna nemůže vyvrátit druhou. Jak bychom jednali my? Podlehli bychom svodům Mefista?

**Akademie múzických umění**

**Divadelní fakulta**

**Katedra teorie a kritiky**

**Teorie a praxe divadelní tvorby**

**Disertační práce**

## **Já jsem jen herec.**

**Vztah umělce a totalitní moci ve  
středoevropském kontextu v letech 1939-  
1945 a jeho pozdější podoba v umění.**

**LUKÁŠ KAŠPAR z oboru Teorie a praxe divadelní tvorby**

**vedoucí práce: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.**

**přidělovaný akademický titul: Ph.D.**

**Praha 2008**

**Academy of Performing Arts**

**Theatre Faculty**

**Department of Theory and Criticism**

**Theory and Practice of Theatre Creation**

**Doctoral Theses**

## **I´m Only an Actor.**

**The Relationship of Artist to Totalitarian  
Regime in Central European Context in Years  
1939-1945 and his Later Artistic Appearance.**

**LUKÁŠ KAŠPAR (Theory and Practice of Theatre Creation)**

**supervisor: Prof. PhDr. Jan Císař, CSc.**

**academical title: degree of Docor (Ph.D.)**

**Prague 2008**

## **Čestné prohlášení**

Čestně prohlašuji, že jsem svou disertační práci vypracoval samostatně pod odborným vedením školitele a pouze s použitím pramenů, jež uvádím.  
Práce má bez poznámek 722 000 znaků (415 stran).

V Praze dne 12. 12. 2008

Lukáš Kašpar

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků disertační práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

## **Poděkování**

Za laskavé vedení mé práce bych chtěl poděkovat Prof. PhDr. Janu Císařovi, CSc., z Katedry teorie a kritiky DAMU. Za cenné připomínky, inspiraci i pomoc děkuji dr. Petru Bednaříkovi, prof. Gernotu Heissovi, dr. Tomáši Kašparovi, dr. Oldřichu Koliandrovi, prof. Janu Kuklíkovi, prof. Robertu Kvačkovi a Janě K.

## ABSTRAKT

Tématem této disertační práce je velice přitažlivá stejně jako mimořádně složitá otázka – úloha, role i postoje herců (a pro srovnání i dalších umělců) v totalitním režimu a jejich možnosti vzepřít se situaci, podlehnout jí či ji využít. Nesnažil jsem se napsat dějiny protektorátního divadla, to už dovedli velice dobře jiní přede mnou a já zde jeho realie popisuji kvůli nezbytnému kontextu mého tématu - snažil jsem se zabývat člověkem-hercem, který vstoupil na jeviště této šílené doby.

Nacismus byl založen na naprostém popření humanity a na první pohled vytvořil velice jednoznačně konturovanou morální situaci – ano, anebo ne. Nic ale není tak jednoznačné – drtivá většina po válce tvrdila, že byla jednoznačně pro ono NE. Jen se někdy ta jednoznačnost mimořádně obtížně rozeznávala.

Proč právě protektorát, resp. země Třetí říše a proč toto téma stále přitahuje tak velkou pozornost? Doba, v níž velké poslušné stádo vybrušovalo metody kolaborace, aby nevypadaly jako kolaborace, a kde se hlásalo, že „umění se stává stále ostřejší zbraní v boji za světový mír“, mohla vypadat děsivě i absurdně zároveň. I lidé v protektorátu poznali, že krvavá tragedie nemusí být jen hra, že může být i děsivou realitou, v níž se odhalují lidské charaktery. Vrtkavost a nejistota lidských ctností se v takovéto době projevila naprosto zřetelně. Primitivní sebezáchovné pudy nabývaly vrchu v této psychické epidemii, která vyústila vírou v blud, jenž zničil miliony životů a přivodil totální destrukci humanity. Stálý teror systému ničil lidskou duši, jakoukoliv schopnost reflexe, solidarity či soucitu. Nešlo o dobro či o zlo, ale čistě o výkonnost, o poslechnutí a realizaci rozkazů. Hannah Arendtová to nazývá institucionalizovanou nezodpovědností, která naprostým narušením vztahů k celku a komplexního vidění zbavuje člověka svědomí a viny za důsledky toho, na čem se podílí. Též kultura nejednou sloužila k zakrytí hrůzné skutečnosti.

Nejde mi o malování obrazu doby, ale o to, jakým experimentům a paradoxním situacím historie člověka-tvůrce vystavila. Neboť herec nebyl jen umělcem s jeho specifickým postavením ve společnosti, ale též člověkem, se všemi všedními potřebami, slabostmi i ctnostmi. Těmito extrémními situacemi ukázala historie člověka z nevídaných stran a osvětlila úplně jiným úhlem vědomí o tom, kdo je to člověk, co je jeho dílo a jak jsou tyto dva elementy spjaty. Nechci někoho soudit či zavrhouvat, chci se ptát po smyslu tvorby, po osobní odvaze a integritě i po smyslu bytí. Stejně jako jsem se nesnažil napsat práci toliko historickou, ale též sociologickou a umělecko-kritickou. Snažil jsem se na základě širokého kontextu, nejrozmanitějšího spektra pramenů včetně pozdější umělecké reflexe tématu a pod vícero úhly pohledu zabývat otázkou člověka-herce a dějin.

## **ABSTRACT**

Throughout my thesis, I will strive to portrait theater acting and manifestation of collaboration and resistance in the field of Czech, Austrian and The German Reich's theatre (and art in general) as comprehensively as possible. I will attempt to answer the question, whether and how much the Nazis misused this culture area. I cover the activities of theatremakers, filmmakers and plays during 1939-1945, mostly by Nazi propaganda and counter-propaganda by the Allies, I had to know Czech, German and English literature related to the topic, the movies, theatre plays, literature and archive documents related to the activities of domestic makers and emigrants.

After the occupation, Czech theatre and cinematography were being taken over by the Nazis. There are two main trends in movies and plays prevailing at the time. The first one is stressing the national traditions and expecting that this will be favourably received by the public. The second trend represents an obvious escape of a number of plays (and of course movies), especially conversation comedies. If we look at the emphasis on national traditions in terms of the reaction by theatre and cinema audiences or through the eyes of the reaction in the press, their importance seems to be extremely significant. The escape and amusement of movies and plays should be viewed in the context of the intentions of the Nazi propaganda. Then we can say that, it was about much more than an escape from the routine drudgery of the protectorate life, it was also about intentional relaxation, which was supposed to facilitate regeneration of energy necessary for a problem-free functioning of the protectorate. Theater plays passed by censorship was in this sense an inseparable part of the propaganda machine.

To make the analysis of the protectorate theatre more complete, I compared it with German and Austrian theatre, which has in common a number of characteristics. In German, Austrian and Czech plays and movies we can find making self-sacrifices, anti-Semitism, highlighting positive traits of the country, celebration of a great personalities, landmarks, culture sights, hard work and loyalty.

In addition to the analysis of plays, I also – first and foremost - included the attitude of creators, which reflect their relationship to the ruling regime. I am trying to understand why some of them collaborated. In relation to this, I also added extensive chapters on the responsibility of the creator for his or her work of art. Chapters dedicated to resistance movement is to point out actions poles-apart from the behaviour of these movie and theatre makers in the time of Protectorat and Germany, since not everyone decided to collaborate with the regime.

In this context it is interesting to follow later artistic appearance of this very deep-going matter in plays, movies and literature. I hope that the broader context of my research and the knowledge mainly about the situation of the creators in the time of totalitarizm may shed more light on the topic.

## **OBSAH**

**OBSAH – s. 6**

**SEZNAM ZKRATEK – s. 9**

**ÚVOD – s. 12**

**Běsi a charakter**

**Metody a prameny**

**ZÁBAVA, KULTURA, POLITIKA A DIVADLO – s. 27**

**Prvky kontinuity a diskontinuity od 30. let 20. stol. do dnešní doby**

**Získat masy. Představa zdánlivé (ne)skutečnosti**

**Zábava a nacistická propaganda – politika, ekonomika, rezistence**

**Imagologie. Analogie protektorátního „bavičství“ se seriálovou zábavou dnešní doby**

**+ Exkurs: A co socialistická zábava?**

**KULTURA URAŽENÝCH A PONÍŽENÝCH – s. 65**

**Divadlo za první republiky a emigrace divadelníků do Československa**

**+ Exkurz: Divadlo ve válečné Evropě**

**Protektorátní divadlo – obecné rysy**

**Protektorátní divadlo - struktury**

**Program a dramaturgie českého protektorátního divadla**

**Odboj versus opatrnost**

**Děčko**

**Režiséři protektorátního divadla**

**+ Exkurs: Do emigrace**

**HERCI A HEREČKY – s. 170**

**Kolaborace „divadlem“**

**Heroica**

**Vina nevinosti**

**KAŽDÝ JSME MEFISTO – s. 280**

**Hendrik a Gustaf – Faust, nebo Mefisto?**

**Dějiny a zfilmovaný román**

**Urmefisto 1988**

**BURGTHEATER – s. 308**

**Denacifikační podvod**

**Mýtus Wesselyová**

**Parodie zločinnosti**

**Kálení do vlastního hnízda**

**Heldenplatz**

**NA MISKÁCH VAH – s. 342**

**ZÁVĚREČNÁ BILANCE aneb Hra na hrdiny – s. 367**

**PRAMENY A LITERATURA – s. 392**

**Archivní materiály**

**Edice tiskem vydaných pramenů**

**Tisk**

**Memoáry**

**Divadelní hry**

**Literatura**

## **SEZNAM ZKRATEK**

AB – Ateliéry Barrandov

AG – Aktiengesellschaft

AMP – Archív Hlavního města Prahy

AMV – Archív ministerstva vnitra

ČFZ – Český filmový zpravodaj

ČMFÚ – Českomoravské filmové ústředí

ČNV – Český národní výbor

ČSFÚ – Československý filmový ústav

ČSR – Československá republika

ČTK – Česká tisková kancelář

D – Děčko, D 39-41

DAMU – Divadelní akademie múzických umění

DFG – Deutsche Filmherstellungs- und Verwertungsgesellschaft

DL – Divadelní literatura

DR SČDP – Disciplinární rada Svazu československých divadelních pracovníků

DÚ – Divadelní ústav

FAB – Filmové ateliéry Baťa

FF UK – Filosofická fakulta University Karlovy

FK – Filmový kurýr

FS – Filmové studio

GmbH – Gesellschaft mit beschränkter Haftung

ISNO – Informační služba národního osvobození

KSČ – Komunistická strana Československa

MD – Městská divadla pražská

MPOŽ – Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností

MRD – Malý retribuční dekret

MŠNO – Ministerstvo školství a národní osvěty

MV – Ministerstvo vnitra

MZV – Ministerstvo zahraničních věcí

NA – Národní archiv (dříve SÚA – Státní ústřední archiv)

ND – Národní divadlo

NFA – Národní filmový archiv

NKR – Národní kulturní rada

NOF – Národní obec fašistická

NOÚZ – Národní odborová ústředna zaměstnanců

NRVI – Národní revoluční výbor inteligence

NSDAP – Nazionalsozialistische deutsche Arbeiterpartei

NS – Národní souručenství

NSJ – Národní sjednocení

NTF – Národní tábor fašistický

PMR – Předsednictvo ministerské rady

RM – Reichsmark

SD – Sicherheitsdienst

SNJ – Strana národní jednoty

SokA – Státní okresní archiv

SS – Schutzstaffel

StB – Státní bezpečnost

ÚNV – Ústřední národní výbor

ÚŘP – Úřad říšského protektora

VHA – Vojenský historický archiv

VOS – Veřejná osvětová služba

VRD – Velký retribuční dekret

## ÚVOD

*„Tenkrát jsem si skutečně myslel, že být hercem je poslání. Tuto bláhovou domněnku uvedl život na pravou míru.“ (Svatopluk Beneš)*

Ve své disertační práci se zabírám otázkou velice přitažlivou, stejně jako mimořádně složitou – úlohou, rolí i postoji herců (a pro srovnání i dalších umělců) v totalitním režimu a jejich možnostmi vzepřít se situaci, podlehnout jí či ji využít. Nesnažil jsem se napsat dějiny protektorátního divadla, to už dovedli velice dobře jiní přede mnou a já zde jeho realie popisuji kvůli nezbytnému kontextu mého tématu - snažil jsem se zabývat člověkem-hercem, který vstoupil na jeviště této šílené doby.

„Divadlo bylo opiem i lékem, jindy zbraní,“ píše herec Eduard Kohout.<sup>1</sup> Divadlo využívali odedávna vládci k nejen k povznesení a zábavě, ale také k propagaci svých myšlenek již Římané, když chtěli poukázat na slabosti svých senátorů, či třeba Jindřich VIII., když chtěl lidu ukázat, jak špatným člověkem je římský papež.

Jak poznamenal režisér Bohuš Stejskal, divadlo je také tvrdou školou života. „V jedné budově je nahromaděno nepřeborné množství svodů k špatnostem. Nedat se jimi strhnout a pokřivit je zásadním problémem cesty za vítězstvím. Divadlo nepotřebuje slabochů a zrádců, zato trpí nedostatkem charakterů. A přece by bylo krásné žít v místech zasvěcených umění a právě jen umění. Vždyť je dělají lidé.“<sup>2</sup>

„Roky protektorátu, půst na jevištích, zavřené Národní divadlo, houževnatá vůle nepoddát se, neumlknout, vytrvat. Kolik mrazivých nocí jsme probděli, vid', Karle? Na nádražích, pamatuješ se na plzeňské vybombardované nádraží, ve vlacích, nevytopených, s vymlácenými okny, když jsme jezdili hostovat po vlastech českých a moravských.

---

<sup>1</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 175. V poznámkách uvádím odkaz na literaturu (až na odůvodněné výjimky) v této zkrácené podobě dle citační normy, úplné znění je pak v seznamu literatury na konci této práce.

<sup>2</sup> Stejskal, Bohuš (1942), s. 16

Pamatuješ, jak nám tehdy obecenstvo tisíckrátě vracelo svou láskou všechny ty nepohody? A kolik těžkých chvil jsme způsobili gestapu, které marně hledalo důvod k zakročení, když obecenstvo po recitacích mlčky stálo. A my jsme recitovali přece docela nevinné básničky. Stálo třeba i netleskalo, tiše demonstrovalo,“ obracela se Vlasta Fabianová na Karla Högera, když vzpomínala na okupaci v roce 1959.<sup>3</sup> Tehdy hrál Heger třeba v *Paličově dceři* Antonína Jedličku jak na divadle, tak ve filmu. Též František Smolík hrál v *Paličově dceři* na divadle (1939 a 1944), v rozhlase (1941) i ve filmu (1941) charakterní postavu Američana Pavla Kolínského, který pro diváky představoval zástupce demokratické země a měl dokonce masku inspirovanou tváří Abrahama Lincolna.<sup>4</sup>

V těchto souvislostech je zajímavé vidět nejen symboliku apelující na národní vědomí, ale také motivy a pohnutky herců, které by zdůvodnily jejich jednání v době okupace. V této společnosti uměleckých celebrit - herců, režisérů, spisovatelů, podnikatelů, funkcionářů či hudebníků nalezneme představitele protifašistických postojů, šedou většinu, jež mlčela a ustupovala režimu jen do míry nejnutnější, ale též kolaboranty, kteří ze změny poměrů vytěžili, co se dalo.

Nelze se přirozeně zabývat pouze divadlem, titíž herci působili i v jiných uměleckých a společenských oblastech, z nichž nejvýznamnější úlohu hrála kinematografie, kde se nejen zviditelnili a často i zbohatli, ale o vztahu divadla a filmu svědčí například fakt, že po úspěchu snímku *Jiný vzduch* z roku 1939 o zlomeném člověku, který se odmítne přesto dát na dráhu zločinu, měla premiéru inscenace podle téže předlohy a v podobném obsazení v Národním divadle o necelý rok později.

---

<sup>3</sup> Högerová, Eva – Klosová, Ljuba – Justl, Vladimír (1994), s. 94

<sup>4</sup> Černý, František (1983), s. 249

## **Běsi a charakter**

Proč právě protektorát a proč toto téma stále přitahuje tak velkou pozornost? Doba, v níž velké poslušné stádo vybrušovalo metody kolaborace, aby nevypadaly jako kolaborace, a kde se hlásalo, že „umění se stává stále ostřejší zbraní v boji za světový mír“, mohla vypadat děsivě i absurdně zároveň. „Ale co není v životě protektorátu absurdní? Mohl by Rus, Jugoslávec nebo Polák pochopit, že se lze na jedné a téže straně českých novin dočíst o provedení čtrnácti rozsudků smrti a zároveň o výsledku fotbalového zápasu Sparta-Čechie Karlín?“ povzdechl si Ladislav Pešek.<sup>5</sup>

Během druhé světové války se i v samotném protektorátu, daleko od zákopů zdálo, jako by Bůh někam zmizel a jako by najednou bylo karamzovsky dovoleno naprosto všechno. A pro někoho zase vůbec nic. Není náhodné, že třeba Remarque ve svých dílech odsuzoval hrdinky k umírání nevyléčitelnou nemocí, aby znásobil jejich vůli k životu a lásce, aby odlišil jejich pohled na všední den a každou vteřinu života od pohledu lidí, kteří naopak odsuzují k smrti svůj vlastní život malicherností a tím, že rezignují na existenciální pocity a otázky, že se odcizují své lidské neopakovatelnosti. I lidé v protektorátu poznali, že krvavá tragedie nemusí být jen hra, že může být i děsivou realitou, v níž se odhalují lidské charaktery. „Neměli jsme strach jen o životy, ale museli jsme také ochránit svou čest a lidskou důstojnost,“ napsal František Smolík, který se zmiňuje též o tom, že kulturní pracovníky chtěli okupanti za každou cenu získat na svou stranu.<sup>6</sup> Zdálo se, že i herec, který celý život jen hrál, bude muset konečně autenticky žít. To se však v mnoha případech nestalo. Například Vlasta Burian byl dál velmi populární, jeho tvář a jméno byly už v prvorepublikové době často využívány reklamou, tak proč ne nadále. Obchodníci po něm pojmenovali i bonbóny s názvem

---

<sup>5</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 221

<sup>6</sup> Černý, František (1983), s. 241

Burianky. Také nově vyšlechtěná růže – Růže Vlasty Buriana po něm nesla jméno. Kamkoli přijel, budil rozruch – byl oblíbený, slavný, bohatý, lovil jako kníže, miloval rychlá auta, armádu a uniformy, které také na veřejnosti nosil. Byl příslušníkem Československé armády, za první republiky si vyběhal a uplatil hodnost nadporučíka a údajně též uvažoval o prezidentské kandidatuře. Proč by o to měl za protektorátu najednou přijít? Nesmíme ale zároveň zapomenout, že se hodně na pověsti různých herců podepsaly i pomluvy. Burianovi nemohli mnozí odpustit, že byl na jevišti lepší než oni, nebo třeba i to, že byl v civilu téměř nesnesitelný.

„Charakter a kultura jsou nerozlučně spojeny v tvůrcově osobnosti a činu, ve věrnosti sobě a svému přesvědčení.“<sup>7</sup> Najdeme jen málo umělců, kteří dokázali úplně vzdorovat jakékoliv spolupráci s nacistickým režimem. Herci byli na jedné straně na vystupování existenčně závislí a neměli možnost psát „do šuplíku“ jako třeba scénáristé, ale určitě měli mít na paměti, že jsou stále na očích a jejich jednání i účinkování je bedlivě sledováno a může sloužit prostému divákovi jako určitá mez či vzor chování. Museli si klást otázku, co v takové době tvořit a jestli vůbec tvořit. K čemu bude jejich práce sloužit? Stojíme tak před otázkou, jež má nadčasovou platnost. Má umělec právo na morální poklesek za cenu toho, aby jeho dílo vzniklo?

Zabývám se sice pojmem kolaborace, jelikož považuji za důležité určit hranici, po jejíž překročení se jednání dá nazvat kolaborací, ale není mým záměrem striktně určovat, kdo byl či nebyl kolaborant. Spíše se snažím hledat příčiny, jež vedly konkrétní herce a herečky k tomu, aby spolupracovaly s režimem rozlišit jejich motivy - tedy ne kdo, ale proč. Zde se nelze vyhnout konfliktu morálky či odpovědnosti za své postoje na jedné straně, a umělecké svobody na straně druhé. Otázka viny je spíše otázkou, kterou klademe sami sobě, než otázkou, kterou nám kladou druzí. Ve všech případech šlo o individuální zodpovědnost, která má tak složité souvislosti, že je nemůžeme přesně vystopovat. Toho si jsem vědom, proto není na místě vynášet definitivní soudy.

---

<sup>7</sup> Červinka, František (2002), s. 6

Tvůrčí člověk se nemůže zbavit, i kdyby o to sebevíce stál, odpovědnosti za to, co dělá. Jako každý jiný zodpovědný člověk by měl nalézt sílu k tomu, aby výsledky své práce, jejíž nedělitelnou součástí je i mravní rozměr, co neobjektivněji posuzoval a distancoval se od všeho, čeho si na ní – ať už z jakéhokoliv důvodu – nemůže vážit, domnívá se historička Helena Krejčová.<sup>8</sup> Snaha vědomě je zlehčovat, omlouvat polopravdami či nepravdami, je podle ní zavrženíhodná. Právě takovým jednáním se z někdy pochopitelných pochybení stává skutečná vina.

Pro mnoho lidí zůstává životním krédem jakési čecháčkovství – tedy snaha „hlavně nenarazit“. Je tom tak dnes, tím spíše se tento rys projevoval v době totalitní. Vědomá, třebaže sebezáchovná, nízkost podle mnohých kalí čistotu umění. Do našeho prostředí stále ještě nedorazila dostatečně silná kritická reflexe minulosti a pojmy jako morálka či odpovědnost jsou stále zlehčovány. Postoj k moci je přitom záležitostí morálky. Může to být třeba i moc peněz, nejen moc totalitní. Jak se říká, stádo je vždy čisté. Lidé si v něm vždy myslí, že vykličkují, ale nikomu se to nikdy nepodaří úplně, třebaže v tomto případě řada z nich zakrývala svou minulost kydáním špíny na jiné či rudou barvou stranické legitimace.

---

<sup>8</sup> Krejčová, Helena (1993), s. 65

## Metody a prameny

Při studiu společenských a uměnovědních oblastí docházíme leckdy k jejich skrytým, subjektivně psychologickým zdrojům, proto si ani já neosobuji právo na reálně nedosažitelné absolutně objektivní posouzení daných skutečností. Z metodologického hlediska bylo třeba zjišťovat, jaké sdělení tvůrci tím kterým uměleckým činem či společenským jednáním předávají. Nejen jaké chtěli předat, ale jaké sdělení skutečně vysílali a jak je veřejnost vnímala. Reflektovat tyto skutečnosti jsem se pokoušel prostřednictvím dobového tisku denního i specializovaného s vědomím faktu, že spíše než skutečná kritika v protektorátu existovaly jen recenze, jejichž autoři se nemohli vyjadřovat svobodně. Důležitým vodítkem pro mě byly také archivní záznamy okupačních bezpečnostních složek či odbojových zpravodajů na chování herců i diváků a samozřejmě i poválečné (především bezprostředně poválečné) výpovědi samotných tvůrců. V celé práci ponechávám vědomě velký prostor citacím z těchto pramenů a též z memoárové literatury, jimiž dokládám nejen rozličná tvrzení či je navzájem konfrontuji, ale též je používám jako zdroj poznání o jejich původci. Velice důležitým momentem jsou zde divadelní hry (romány, filmy), reflektující téma vztahu umělce a totalitní moci, které se snažím vyložit právě v reálných dějinných souvislostech (jedná se například o Mannova *Mefista*, o Jelinekové *Burgtheater* či o Vedralovy *Staré režiséry*).

Vím, nežil jsem v té době, proto mne mnozí mohou považovat za někoho, kdo nemá právo psát o událostech, které na něj doléhají pouze zprostředkovaně. Na druhou stranu jiná zkušenost a jistý odstup pomáhají dívat se na tehdejší situaci s nadhledem a posuzovat vše nezaujatě. Ovšem s odstupem se minulost též zamlžuje, znejasňuje a zneprístupňuje. Z historie se stávají legendy a z legend mýty. Odráží se dějiny v duši i konání obyčejného člověka, který je žije, nebo naopak jednání a myšlení lidí určuje běh dějin? To je složitá, vlastně nezodpověditelná otázka. A což teprve když je oním člověkem umělec.

Definovat sám pojem umění není jednoduché. Emil Filla třeba viděl ve své knize *O svobodě* napsané v Buchenwaldě umělecká díla nikoli jako odraz doby či poučení o čemkoli, ale jako památníky boje za svobodu.<sup>9</sup> Přidržíme se užšího vymezení umění, jakožto výsledku tvůrčího aktu anebo jak píše Tolstoj: „A tak umění pohlcující spousty lidské práce i lidských životů zabíjející lásku mezi lidmi nejenže není ničím jasným a pevně vymezeným, ale není jednoznačně chápáno ani těmi, kdo mu holdují, takže lze těžko říci, co se vlastně rozumí uměním, zvláště pak uměním dobrým a užitečným, takovým, které je hodno obětí, jež se mu přinášejí.“<sup>10</sup>

Ve své práci jsem se kromě dobového tisku opíral o texty her protektorátního období, odbornou literaturu, edice pramenů, archivní materiály, o memoáry a o životopisy. Důležité jsou kromě memoárů též jednotlivé vzpomínky herců, například v publikaci *Theater - Divadlo*, biografie herců, které se liší od publikací vysoké úrovně, jako je například kniha Jaroslava Vostrého o Zdeňku Štěpánkovi či práci Vladimíra Justa o Vlastovi Burianovi<sup>11</sup>, až po zavádějící bulvární apologické či skandalizující novinářské knihy, jako jsou práce Stanislava Motla či Arnošta Tabáška. Nebylo lze pominout publikace o obecných dějinách protektorátu a Říše, o teorii zábavy, propagandy, etiky, biografie tehdejších novinářů, umělců dalších oborů či politiků. Kolaboraci v české kinematografii věnovala pozornost ve dvou studiích Helena Krejčová. Jednalo se o případy režisérů Václava Binovce a Františka Čápa. Nejzajímavější práci o problematice kolaborace v protektorátu je patrně Pasákův „Český fašismus a kolaborace“.<sup>12</sup> K základním pracem o kolaboraci umělců s nacistickým režimem patří jednoznačně kniha Olivera Rathkolba *Führertreu un Gottbegnadet* i biografie o rakouské

---

<sup>9</sup> Filla, Emil: *O svobodě*, Praha 1947

<sup>10</sup> Tolstoj, Lev Nikolajevič (1990), s. 49

<sup>11</sup> Tušek, Karel: Karel Hašler, Praha 1992, Vostrý, Jaroslav: Zdeněk Štěpánek – herec a dějiny, Praha 1997 a Bartošek, Luboš: Karel Lamač, Praha 1972.

<sup>12</sup> Pasák, Tomáš: *Český fašismus a kolaborace*, Praha 1999

herečce Paule Wessely z pera Marie Steinerové.<sup>13</sup> Dosavadní literatura o německém divadle za nacismu (Joseph Wulf, Marcel Reich-Ranicki či Hening Rischbieter) pojednává hlavně o důsledcích ideologického usměrňování či politické perzekuci, případně se věnuje rozboru nacistické dramatiky.

Memoáry nejsou jen zachycením doby a často i sebeobhajobou či vyřizováním účtů, ale též zrcadlením vlastní duše. „Herci píší rádi paměti. Prakticky se pokoušejí vystavět si svými memoáry jakýsi pomník i pro ty budoucí, kteří je nikdy neviděli hrát ...”<sup>14</sup> Prostudoval jsem široké spektrum relevantní memoárové literatury. Jednak se jednalo o paměti obecně pojednávající o dané době a kulturní činnosti a jednak přímo o memoáry význačných protektorátních herců. Bylo nezbytné konfrontovat jednotlivé paměti mezi sebou navzájem a zároveň též s odbornou literaturou a s archívními dokumenty. Takovýmto postupem bylo lze dojít až k jakémusi stupni věrohodnosti těch kterých vzpomínek.

Je třeba rozlišovat na ty, jejichž autoři neměli důvod na skutečnosti cokoli měnit, na ty, jejichž autoři evidentně zamlčují či mění fakta a na ty, v nichž se autoři pod rouškou falešné upřímnosti snaží maskovat některé své činy z dřívější doby. Historička Helena Krejčová upozorňuje, že svědectví aktérů tehdejších událostí, ať bezprostředně po válce nebo s větším odstupem, je třeba posuzovat velice obezřetně, protože jejich osobní zkušenost svádí k jednoznačně subjektivním soudům. Je proto nutné oddělit skutečné jednání od osobní výpovědi o tomto jednání.

Prošel jsem sedmdesát svazků memoárové literatury, přičemž některé osoby napsaly paměti dvakrát, Otakar Vávra je zde zastoupen dokonce třikrát – a poměrně odlišným stupněm hodnocení minulosti, což jedna postava ve hře Jana Vedrala *Staří režiséři* nazývá převzpomínáváním. Takové změny ve vzpomínkách podle aktuální dobové situace své autory samozřejmě velmi znevěhodňuje. Naopak čtenář někdy zjistí velice

---

<sup>13</sup> Rathkolb, Oliver: *Führertreu und Gottbegnadet*, Wien 1991, Steiner, Maria: *Paula Wessely. Die verdrängten Jahre*, Wien 1996.

<sup>14</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 325

pevnou konzistenci mezi memoáry a dobovými dokumenty, jak tomu je například u Adiny Mandlové. Do kategorie memoárové literatury jsem zahrnul též obsáhlé vzpomínkové rozhovory, nikoliv ovšem kratší rozhovory časopisecké či novinové.

Při kritickém posuzování výpovědí je třeba vzít v úvahu, zda autor píše o někom jiném, či o sobě samém, jaký časový odstup ho dělí od událostí, jak byl do popisovaných událostí osobně zainteresován a jak se jeho vzpomínky liší od toho, co vypověděl těsně po osvobození a co skutečně v průběhu okupace činil (pokud je to doložitelné). Můžeme například zjistit, že se výpovědi v pamětech Adiny Mandlové liší od těch těsně poválečných minimálně. V případě Otakara Vávry či Lídy Baarové je tomu právě naopak.

Při studiu pamětí a jejich srovnávání čtenář brzy zjistí, že někteří autoři mají někdy naprosto stejné názory i naprosto stejné zážitky a je těžké dovodit, kdo z nich opravdu zapsanou událost prožil a kdo ji pouze přebíral. Podobně je naprosto běžné přebírání omylů z jedné knihy do druhé. Josef Škvorecký si kladl otázku čemu a komu věřit, když člověk u toho nebyl a memoárová i historická literatura, zejména o filmovém a divadelním světě v nejtemnějším období naší moderní historie je velice chudá. Zdůraznil, že hledat pravdu o lidech od filmu a divadla, a především o herečkách, které odjakživa byly tradičním terčem zlých jazyků, je záležitost mimořádně obtížná. I Jára Kohout či Ljuba Hermanová se zmiňují o tom, že se v memoárové literatuře objevuje řada pomluv, jimiž si pamětníci vyřizují účty se svými kolegy. Přese všechno považují použití memoárů v mojí práci za mimořádně důležité a jsou jedním z pilířů mojí studie, protože vypovídají nejen o své době, ale především o autorech samotných. Jelikož se nejedná o záležitosti statisticky spočitatelné či známé z jiných zdrojů, ale o lidské konání a reflexi aktérů a svědků tehdejších událostí, mají zde paměti nezastupitelné místo nejen jako prostředek k dokreslení atmosféry, ale jako jeden ze základních pramenů pro poznání zkoumané problematiky.

Za zmínku stojí též fakt, že drtivá většina českých i zahraničních hereček a herců věnuje ve svých memoárech nepoměrně větší prostor svému

působení filmovému a jejich divadelní život je jakoby umenšen, třebaže pro velkou část z nich byl právě on zásadním prostředím pro jejich tvorbu. Je to přirozeně způsobeno předpokladem, že čtenář zná z období druhé světové války herce téměř výhradně z jejich tehdejších filmových rolí, takže tvůrci memoárů možná i jen podvědomě počítali s tím, že právě toto téma je nejlákavější. Proto jsem se ani já v této práci nemohl vyhnout častým odkazům na filmové působení hereček a herců, k čemuž mě nevedla jen role filmu v jejich profesním i civilním životě a provázanost filmové tvorby s tvorbou divadelní, ale též obsah pramenů samotných.

Z povšechně zaměřených pamětí či z pamětí o jiné oblasti kultury je třeba uvést *Křik Koruny české* Václava Černého<sup>15</sup>, vzpomínky Miloslava Dismana *Hovoří Praha*<sup>16</sup>. O obecných rysech protektorátní atmosféry a utlačované kultury se dále asi nejvýstižněji rozepsali Sergej Machonin v *Příběhu se závorkami*, Otakar Štorch-Marien v knize *Tma a co bylo potom* či Libuše Vančurová v memoárech *Dvacet šest krásných let*.<sup>17</sup>

Především kinematografií se zabývá ve svých vzpomínkách *Dramaturgie je když...* Elmar Klos, ale pojednává též o obecných tendencích protektorátní kultury.<sup>18</sup> Podobně i Bohumil Šmída v knize *Jeden život s filmem*<sup>19</sup> a Václav Wasserman v knize *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*.<sup>20</sup> Několikrát zpracoval své vzpomínky filmový režisér Otakar Vávra, z nichž je třeba vyzvednout obsáhlou knihu *Podivný život režiséra*, v níž sám autor popírá některá svá předešlá i následná svědectví. Otakar Vávra se snaží obhájit své protektorátní

---

<sup>15</sup> Černý, Václav: *Křik Koruny české, Paměti II (1938-1945)*, Brno 1992

<sup>16</sup> Disman, Miloslav: *Hovoří Praha*, Praha 1985

<sup>17</sup> Machonin, Sergej: *Příběh se závorkami*, Praha 1995, Štorch-Marien, Otakar: *Tma a co bylo potom*, Praha 1993, Vančurová, Libuše: *Dvacet šest krásných let*, Praha 1967.

<sup>18</sup> Klos, Elmar: *Dramaturgie je když...*, Praha 1987

<sup>19</sup> BohuŠmída, Bohumil: *Jeden život s filmem*, Praha 1980

<sup>20</sup> Wasserman, Václav: *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*, Praha 1958

působení. V jeho memoárech ale spíše objevíme pasáže inspirované vzpomínkami jeho kolegů, než autentické zážitky. Takové přebírání myšlenek a tvrzení z jedněch pamětí do druhých je poměrně častým jevem.<sup>21</sup>

O emigraci pojednává kromě sborníku *Theater – Divadlo* a několikerych vzpomínek Jana Wericha především velice kritický a trefně formulující Jiří Weiss v knize *Bílý mercedes*. Weiss na jaře 1939 emigroval, takže se jeho postřehy týkají druhé republiky, prvních dnů protektorátu a zážitků z emigrace.<sup>22</sup> Ve většině pamětí o českém filmu či kultuře nalezneme pouze zmínky dotýkající se sledované problematiky. Za věrohodné paměti z této kategorie považuji vzpomínky Jiřího Brdečky *Pod tou starou lucernou*.<sup>23</sup> Autor věnuje pozornost především firmě Lucernafilm, v níž za okupace pracoval a osobnostem jako byli Miloš Havel či režisér Slavínský. Paměti jsou bohužel nedokončeny a poslední zmínka se týká natáčení filmu *Jan Cimbur* v roce 1941. Brdečka se jeví jako nejbystřejší pozorovatel a účastník tehdejšího dění v oblasti českého hraného filmu. Vedle nich je naprosto zásadním pramenem pro poznání vztahů v prostředí českého filmu kniha vzpomínek Václava M. Havla, z nichž velkou část tento podnikatel věnuje svému bratru Milošovi, nejvýznamnějšímu filmovému producentu té doby.<sup>24</sup> Snaží se ho zbavit nařčení z kolaborace, přesto působí jeho memoáry seriózním dojmem. Přínosné je, že otiskuje i několik dokumentů, týkajících se činnosti Miloše Havla za války.

Nepostradatelným dokumentem o nacistické kultuře jsou edice deníků říšského ministra propagandy Josepha Goebbelse.<sup>25</sup> Viktor Klemperer ve

---

<sup>21</sup> Vávra, Otakar: *Podivný život režiséra*, Praha 1996

<sup>22</sup> Weiss, Jiří: *Bílý mercedes*, Praha 1995

<sup>23</sup> Brdečka, Jiří: *Pod tou starou lucernou*, Praha 1992

<sup>24</sup> Havel, Václav, M.: *Mé vzpomínky*, Praha 1993

<sup>25</sup> Goebbels, Joseph: *Die Tagebücher 1924-1941*, Mnichov 1987

vzpomínkách *Jazyk Třetí říše* filologicky velice originálně rozebírá dopad jazyka na nacistickou společnost a kulturu.<sup>26</sup>

Co se přímo hereckých memoárů týká, je tradičně výběr velký a také velice rozmanitý – od populárního sebrání anekdot z natáčení až po velice sofistikované zachycení soukromých dějin. Jinak leze velice dobře rozlišovat na bulvárně pojaté zpracování, což ovšem neznamená, že zde nenajdeme vyloženě zajímavé a jedinečné postřehy, a na seriózní, často poněkud neosobní podání. Velké množství různorodých vzpomínek na protektorátní divadelní dění je ve sborníku Františka Černého *Theater – Divadlo*, kde se vyskytují též vzpomínky, které poté někteří herci téměř doslovně zařadili do svých memoárů.

K bulvárním, avšak cenným svědectvím patří nesporně paměti Lídy Baarové, Adiny Mandlové či Járy Kohouta. „Tyto memoáry je záhodno číst vzhledem k jisté bulvárnosti s maximální opatrností, nicméně, přiznejme si, zároveň i s určitým potěšením. Ožehavým, nepříjemným a tabuizovaným tématům se tyhle práce českých herců - emigrantů na rozdíl od těch domácích věru nevyhýbají...“ píše Vladimír Just.<sup>27</sup>

Jako nevěrohodná apologie působí druhé paměti Lídy Baarové *Života sladké hořkosti*.<sup>28</sup> Pokud jejich obsah konfrontujeme s archívními materiály a výpověďmi jejích kolegů, zjistíme, že si Baarová (či František Kožík, který napsání pamětí inicioval) vytvořila „druhý život“, jenž s realitou nemá moc společného. To je ještě patrnější, srovnáme-li tyto vzpomínky s jejími prvními memoáry – již značně zkreslené – *Útěky*, vydané v Torontu Josefem Škvoreckým, jehož obvinila, že zkreslil její vztah k Němcům.<sup>29</sup> *Útěky* prý byly namluveny na magnetofon a „některé části mých vzpomínek v ní nebyly, jiné byly poněkud zdůrazněny...“<sup>30</sup>

Naproti tomu působí velice otevřené memoáry Adiny Mandlové většinou věrohodně, ale je k nim třeba přistupovat s jistou dávkou opatrnosti.

---

<sup>26</sup> Klemperer, Viktor: *Jazyk Třetí říše – LTI*, Praha 2003

<sup>27</sup> Just, Vladimír (1994), s. 13

<sup>28</sup> Baarová, Lída: *Života sladké hořkosti*, Praha 1991

<sup>29</sup> Vojíš, Pavel (1991), s. 18n

<sup>30</sup> Baarová, Lída (1991), s. 19

Baarová se snažila v devadesátých letech očistit své jméno a vytvářela obraz naprosto naivní svedené dívky, jež o politickém dění okolo sebe neměla nejmenší potuchy. Setkání s Hitlerem líčí například takto: „Přicházel Vůdce. Nějaký Herr Hitler, předseda vlády či co, každý ho v Berlíně chválil...“ Ljuba Hermanová na Baarovou typicky reaguje ve svých vlastních pamětech. „Baarové věřím akorát to, že musela být vlastně velice silná, aby to všechno dokázala přetpět.(...) Z Adiny Mandlové čišel intelekt na dálku, byla nesmírně chytrá, inteligentní a mazaná - všechno dohromady! Na rozdíl od Lídy Baarové. Zase ale neměla srdce. A to možná Lída měla, proto prodělala v životě mnohem víc...“<sup>31</sup> A o Mandlové poznamenává, že je prostě žena, protože pomlouvala v pamětech kdekoho.

I Adina Mandlová pozměnila či zamlčela několik skutečností svého působení v protektorátu. Celkově ale podává velice upřímnou reflexi tehdejších událostí, především z prostředí společenské smetánky protektorátní Prahy. Její vzpomínky považuje Josef Škvorecký za lidský dokument o ní, o povaze národa, o době a o hereckém prostředí, který má ráz autentičnosti.<sup>32</sup> Podobně je tomu s poměrně upřímnou výpovědí pragmatického Járy Kohouta v knize *Hop sem, hop tam*.<sup>33</sup>

Nezřídka se můžeme setkat i s tím, že autoři nepříjemné období prostě přejdou mlčením. To je příklad třeba Zdeňka Štěpánka (nepíše třeba nic o ostudném večírku v Rudolfinu, třebaže vydal paměti hned dvoje - *Herec* v roce 1964 a *Vzpomínky* o dva roky později) či Jaroslava Marvana. Vladimír Just si všiml, že ožehavým a tabuizovaným tématům se na rozdíl od nich práce českých herců, kteří žili v emigraci, nevyhýbají.

Vynikající svědectví o hereckém charakteru a o nesmírném útlaku v okupované zemi podává Olga Scheinpflugová v pamětech *Byla jsem na světě*. Jejich význam ještě stoupne, když si uvědomíme, že si zapisovala všechny události ihned poté, co se staly, a tudíž nefabulovala až zpětně dlouhé roky po nich. “A také si nepotřebovala svými paměťmi budovat

---

<sup>31</sup> Hermanová, Ljuba (1993), s. 134

<sup>32</sup> Mandlová, Adina: *Dneska se už se tomu směju*, 1. vydání, Praha 1990

<sup>33</sup> Kohout, Jára: *Hop sem, hop tam*, Praha 1991

mauzoleum nebo se pokoušet o nějakou příznivější alternativu svého obrazu v dějinách,” píše v doslovu k jejím memoárům František Krčma.<sup>34</sup> Podobně obsáhle a naléhavě popsaly své pocity Vlasta Fabianová a Ladislav Pešek v mimořádně kvalitních knihách *Jsem to já?* a *Tvář bez masky*.<sup>35</sup>

Protektorátu či herecké etiky a tvorby se dotýkají větší či menší měrou i další paměti, z nichž jmenujme alespoň memoáry Svatopluka Beneše *Být Hercem*, Ladislava Boháče *Tisíc a jeden život*, Františka Černého *Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989)*. Vzpomínky, Rudolfa Deyla staršího *Milován a nenáviděn*, pojednání Jiřího Frejky *Železná doba divadla*, vzpomínky Karla Högera *Z hercova zápisníku*, Eduarda Kohouta *Divadlo aneb snář*, Jarmily Kronbauerové *Hodiny pod Harlekýnem*, Jaroslava Marvana *Nejen o sobě*, Jana Pivce *Thespidova kára*, Jaroslava Průchy *Má cesta k divadlu*, Václava Vydry *Má pouť životem a uměním* či *Prosím o slovo* a řada dalších.<sup>36</sup> Je zajímavé, že v oblasti memoárové literatury je německá a rakouská produkce o poznání chudší. Opřít jsem se mohl především o paměti režisérů Gézy von Cziffry a Veita Harlana a herců Paula Hörbigera, Hanse Thimiga, Alfreda Frauenfilda a herečky Mariky Röck.<sup>37</sup>

Práci jsem kvůli lepší orientaci v kontextu doplnil v poznámkách pod čarou o krátké životopisné údaje herců, kteří jsou autory citovaných pamětí, a též méně známých osobností, o nichž se v práci ponejvíce zmiňuji.

---

<sup>34</sup> Scheinpflugová, Olga: *Byla jsem na světě*, Praha 1988, s. 325

<sup>35</sup> Fabianová, Vlasta: *Jsem to já?*, Praha 1993, Pešek, Ladislav: *Tvář bez masky*, Praha 1976

<sup>36</sup> Úplný seznam použité memoárové literatury se všemi náležitými údaji je na straně 396nn.

<sup>37</sup> Cziffra, Géza von: *Ungelogen. Erinnerungen an mein Jahrhundert*, Berlin 1988, Cziffra, Géza von: *Es war eine rauschende Ballnacht*, Frankfurt am Main, 1987, Harlan, Veit: *Im Schatten meiner Filme - Selbstbiographie*, Gutersloh 1966, Hörbiger, Paul: *Ich hab für euch gespielt*, Berlin, 1979, Thimig, Hans: *Neugirig wie ich bin*, Wien 1983, Röck, Marika: *Herz mit Paprika*, München 1988, Frauenfeld, Alfred: *Und trage keine Reu'*, Drüffel 1978.

Musím poznamenat, že sepsání této disertace nebylo jednoduché, ale nelituji toho ani trochu – obohatilo mne přinejmenším o to, že jsem poznal, že člověk se za tisíce let své existence vůbec nezměnil.

## **ZÁBAVA, KULTURA, POLITIKA A DIVADLO.**

### **Prvky kontinuity a diskontinuity od 30. let 20. století do dnešní doby**

*„Člověk má dar fantazie, s jejíž pomocí se snaží přetvářet skutečnost do uspokojivějších forem, než s jakými se setkává ve všedním životě.“  
(Oscar G. Brockett)*

Dovolím si začít poněkud zeširoka, protože se domnívám, že jisté zásadní elementy doprovázející hercovo působení ve společnosti – a je jedno zda je to v roce 2008 nebo třeba v polovině 19. století -, je třeba objasnit a zdůraznit. Herec totiž není jen umělcem, který je kulturotvorným činitelem, stejně tak je obyčejným člověkem s všedními starostmi, symbolem určitého životního postoje, reprezentantem určité vrstvy společnosti, politickou zbraní, ale především spolutvůrcem zábavy – ne nadarmo se mu dostane v mnoha románech poměrně nelichotivého označení komediant. A v tomto světě zábavy, často pejorativně nazývané zábavním průmyslem, herec žije, tvoří, zažívá úspěchy i zklamání a dobře ví, že nikdy nesmí publikum zklamat – nesmí ho nudit.

Lze ale srovnávat funkci zábavy v odlišných politických režimech, protože hlavní žánry tvořily komedie a melodramata? Proč jsou u nás za všech režimů populární komediální snímky a hry? Lze vysledovat analogii mezi propagandistickou funkcí zábavy v dnešní tvorbě s jejím posláním v době totalitních režimů? Co znamenala zábava pro publikum i pro producenty tehdy a nyní? Lze směřovat zábavu v době nacismu, komunismu a demokracie, respektive kapitalismu?

Srovnávat funkci zábavy v odlišných politických režimech je těžký úkol. A to nejen proto, že speciálně k této problematice neexistují žádné hlubší studie. V této souvislosti je zajímavá práce Georga Seesslena *Tanz den Adof Hitler. Faschismus in der populären Kultur*, v níž se tento publicista věnuje pronikání fašistické ideologie do populární kultury, která přetrvala i

válku.<sup>38</sup> Autor práce *Die Filmkomik aus Österreich* Paul Koeppler se domnívá, že zábava měla vždy svůj vlastní život a spatřuje ve srovnání nacistické zábavy a zábavy po válce mnohem víc podobností než odlišností. Potenciál zábavy se podle něj s drobnými retušemi snaží obrátit ve svůj prospěch každý. Herec Hans Albers se mu jeví jako německý Humphrey Boghart a Němka Marika Rökk jako Američanka Marilyn Monroe.<sup>39</sup> Zábava je věčná a propaganda také. Podle ministra nacistické propagandy Josepha Goebbelse mělo každé umění tendenci, záměr, cíl a směřování. A každý zábavní produkt měl podle něj „státně-morální“ tendenci a životní cíle měly být dosahovány i prostřednictvím zábavy.

Zábavní potenciál her či filmů byl využíván rovněž proto, že se jednalo nejen o uměleckou, ale též ekonomickou oblast, ať vládl jakýkoliv režim. Navíc neexistuje jednoznačná odpověď na otázku, zda divadlo, román či film odráží stav společnosti, nebo společností manipuluje. Vedle toho je důležitý i recepční kontext. Záměr tvůrců a přijetí díla diváky se může velice lišit. Diváci jsou schopni aplikovat podobenství téměř s čímkoliv. A sama únikovost často vyjadřuje vztah k režimu, v němž publikum žije. Řada autorů zastává názor, že vše, co bylo kdy hráno či natočeno, je politikum, na veřejnost by se totiž nedostalo nic, co by neprošlo filtrem systému (ovšem sama interpretace na jevišti již byla mnohem méně postižitelná). Z tohoto hlediska měli například vinu na nacismu vlastně všichni. Zabíjelo se a chodilo se při tom do divadla. Po válce se pak vytvořila kultura vyvinění, kdy tvůrci i diváci tvrdili, že vše byla jen neškodná zábava.

Není samozřejmě možné izolovat potěšení ze sledování veseloher, melodramat či komedií od potěšení chodit do divadla, navštěvovat kino či sledovat televizi jako takovou. Nejde ani tak o unikátní hru, film či

---

<sup>38</sup> Seesslen, Georg: *Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur*, Berlin 1994

<sup>39</sup> Koeppler, Paul: *Die Filmkomik aus Österreich*, Wien 1976

telenovelu, ale o to, že pro většinu populace je návštěva divadla či sledování televize spojena se zábavou, relaxací, odpočinkem po namáhavé práci a zábava má tedy pro publikum většinou pozitivní konotace. Lidé považují zábavu za právo, na něž si vydělali. Rozdíl mezi tehdejším divadlem a kinem a dnešní televizí je ovšem v tom, že televizi mohou vypnout a při sledování nemusí příliš namáhat intelekt, takže svoboda zábavy je tak vlastně poměrně široká. Dříve ale nebyla televize stále po ruce, neexistoval autoritativní charakter televizního programování přímo v domácnosti, třebaže televizi částečně suploval rozhlas.

Vidět hry, filmy a dnes i seriály je vlastně nutné, protože jde o podstatný sociokulturní fenomén, události v nich jsou referenční rovinou, na níž se mohou lidé spolu bavit. Publikum může být sociálně iniciované, či mediálně iniciované. Formuje se kolem konkrétního média či pořadů, kolem hvězd vznikají fanouškovské subkultury, které odvozují od zájmu o určitý mediální obsah svůj životní styl, slovní zásobu, oblékání, a podobně. A zájem zadavatelů reklamy či politických lídrů ovlivnit chování těchto subkultur je jistě mimořádný. V divadle je přece jenom tento aspekt potlačen, přesto i tady existuje – jiným způsobem ovšem.

Ve svých pamětech trefně poznamenal herec Svatopluk Beneš, že „film působil do šířky, divadlo do hloubky národního povědomí“. Sílu divadla spatřoval v tom, že „divák komunikuje s živým partnerem, kdežto prostřednictvím filmu jen s jeho stínem, který není schopen přímé odezvy. Snad právě proto se zrodil názor, že divadelní herec je ten pravý umělec. Není tedy divu, že některé filmové herečky hledaly cestu na jeviště“ popisuje tento „útok žen“ na divadlo za války, což se týkalo třeba Adiny Mandlové, Lídy Baarové či Zity Kabátové.<sup>40</sup>

Jak píše Jan Císař ve studii *Člověk v situaci*, televize se dostane až do domu, nabízí zdarma nejširší škálu pořadů a žánrů, maximálně utváří veřejné mínění a podílí se největší měrou na bavičství. Těží podle něj

---

<sup>40</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 60

bohatě právě z divadla – může přenášet divadelní inscenace, může inscenovat vlastní díla divadelních her či využívat divadelní postupy při tvorbě televizních inscenací.<sup>41</sup> V další kapitole se zmíním o tom, že umění vstoupilo podle mnoha teoretiků ve 20. století do věku své technické reprodukovatelnosti, která zlikvidovala všechny kvality a vlastnosti, které souvisejí s jedinečností originálu uměleckého díla. „Divadlo čelí tomuto tlaku bezmála celé 20. století. Poprvé se tak stalo v souvislosti s filmem,“ píše Jan Císař a poznamenává, že se v této souvislosti vynořila se otázka, zda se nejedná o zánik divadla, kdy se toto stane exkluzivní záležitostí pro malý okruh příznivců.<sup>42</sup> Ovšem je tu jakási stálá existence divadelní hodnoty, jež má pro diváky svou přitažlivost - divadlo má podle Jana Císaře vlastnosti, které mu zajišťují v každé době schopnost uskutečňovat komunikaci a přenos informací a dovolují mu vysoce pružnou přizpůsobivost. A divadlo je navíc též významným médiem komunikace.

„O tom, že divadlo je komunikace, snad není třeba hovořit. Vždyť jedna ze základních tezí, která zdůvodňuje „nesmrtelnost“, věčnost divadla, spočívá v tom, že divadlo disponuje jedinečnou a nenahraditelnou komunikací mezi hledištěm a jevištěm.“<sup>43</sup> Sama situace je přece zpráva i komunikace. „Za jistých okolností dokonce právě při přenosu informací připadla divadlu významná role. Stačí vzpomenout třeba jen na osvícenský divadelní program ve střední Evropě, kam svými počátky spadá i novodobé české divadlo.“<sup>44</sup> Myšlenku divadla jako významného – a tudíž ovlivňujícího média – umocňuje i fakt, že „dramaturgie vznikla proto, aby v rámci jistého ideologického a případně politického programu volila texty, jež tomuto programu esteticky (umělecky) vyhovují a zároveň je vykládala tak, aby se toto jejich programové zaměření co nejúčinněji promítlo do způsobu transformace zvoleného textu pomocí skutečností

---

<sup>41</sup> Císař, Jan (2000), s. 13

<sup>42</sup> tamtéž, s. 12

<sup>43</sup> tamtéž, s. 16

<sup>44</sup> tamtéž, s. 15

jeviště i nepravosti scény do záměrně uspořádaného systému divadelní zprávy.<sup>45</sup>

Média mají za úkol bavit, uspokojovat potřeby publika, udržovat jsou kulturní kontinuitu a též informovat – v nejširším slova smyslu: „Informace o řadě faktů nemusí na divadle být „sdělením“ o tomto faktu, ale faktem samotným, jež divák teprve v rámci představení vnímá posléze jako určité sdělení a poznání. Proto nemůže být divadlo používáno jako nástroj k šíření názorů, myšlenek, postojů všeho druhu, neboť má tuto schopnost názornosti. Mohli bychom zajisté o této schopnosti divadla uvádět mnohé příklady. Například české novodobé divadlo na této informační kvalitě zbudovalo svou funkci v české společnosti. Byla to samozřejmě modifikace „diderotovského“ divadla, které mělo „dávati příklady ctnosti“ a schillerovského divadelního programu stavícího na první místo výchovu diváka. V případě českého divadla byly informace dávající příklady ctnosti informacemi o záslužnosti a potřebnosti vlastenectví a směřovaly k tomu, aby si český divák uvědomoval a nezapíral svou příslušnost ke společenství, jež mluví česky.“<sup>46</sup>

Můžeme tedy v souvislosti s komunikační podstatou divadla vysledovat analogii mezi propagandistickou funkcí zábavy v dnešní tvorbě s jejím posláním v době totalitních režimů? Domnívám se, že ano, protože zábavní funkce umění je původnější a základnější než politické podmínky vzniku a recepce jednotlivých her či pořadů. A ať vládne jakékoliv společenské uspořádání, budou existovat vždy tendence využít přitažlivost zábavy ve svůj politický, ekonomický či jakýkoliv další prospěch.

Ars persuasi je umění přesvědčovat, ovlivňovat a získávat. Umělecká tvorba, v níž převažuje emocionální složka, je pro tyto účely velice vhodným médiem a samo divadelní představení má nesporný přesvědčovací účín. Ne tolik v kvantitativním ohledu jako spíše v tom, že zde dochází k přímé interakci mezi obecnstvem a publikem. Hloubka a

---

<sup>45</sup> Císař, Jan (2000), s. 73

<sup>46</sup> tamtéž, s. 59

trvalost stop, které v divácích zanechá, závisí na mnoha okolnostech. Nejde jen o kvalitu díla, ale také o to, do jaké míry dokáže vyjít publiku vstříc a uspokojit jeho potřeby. Divák hledá v divadle či v kině zábavu, informace, útěk z reality a s tím související pocit podvědomé seberealizace, kdy se třeba ztotožní s hrdinou<sup>47</sup>.

Co je tedy podobné a kontinuální v této oblasti? Určitě ekonomická složka divadelní či televizní produkce, ale též přání a tužby publika, potřeba relaxace, eskapismus, kulturní kontinuita, existence divadelní či filmové tvorby za jakéhokoliv režimu a snaha umělců tvořit bez ohledu na politickou situaci.

A co je naopak problematické? Fakt, že demokracie a diktatura nenabízí stejné podmínky pro srovnání, cenzurní zásahy se liší, umělecká svoboda je v totalitě omezenější, politická propaganda zřejmější, záměr producentů nezřídka plní politické zadání a v každém dobovém i kulturním kontextu je odlišná recepce divadelního a filmového díla či seriálu.

Proč se produkují divadelní veselohry či muzikály a točí se zábavní filmy a seriály je nasnadě - jsou uměleckým vyjádřením, obživou, zdrojem zisku, nutnou relaxací, výplní volného času, součástí reklamního průmyslu a patří do dobového kontextu. Divadelní produkce má sice na první pohled vyšší ambice, ale vzhledem ke kvantitě zábavních, revuálních či operetních představení lze víceméně mluvit o tomtéž. Je přitom nutné poznamenat, že umělecké ztvárnění (ať má jakoukoliv kvalitu) nelze zcela formalizovat ani jednoznačně vyložit – vždy tu hraje roli originalita, neopakovatelnost a nezařaditelnost.

---

<sup>47</sup> Michalek, Boleslaw (1981), s. 109nn

## **Získat masy. Představa zdánlivé (ne)skutečnosti**

O kontrolu volného času, resp. kulturních aktivit v něm probíhajících stojí jak ekonomické, tak politické subjekty. Ve třicátých až šedesátých letech zprostředkovával kulturu nejen tisk a rozhlas, ale též divadlo, film a později televize, jimž byla věnována z tohoto hlediska největší pozornost. Od přelomu 19. a 20. století se stal místo divadla téměř výsadním šířitelem masové zábavy film. Pro rychle rostoucí městské vrstvy, které ztratily vlastní kulturu, aniž dosáhly přístupu ke kultuře elity, představoval vlastně prostředek fantaskního úniku do jiného prostředí sociálního, zeměpisného, historického i kulturního. Převládajícím „posláním“ divadla a pak i filmu byla a je tedy v pravém slova smyslu lidová zábava, která vycházela téměř celá z divadelních forem. Vedle toho se obrovské popularity samozřejmě těšila nadále i divadelní představení všeho druhu.

„Neztělesňujeme jeho, ale představu, kterou o něm mají diváci – a hlavně představu, kterou by o něm měli mít!“ říká ve hře Jana Vedrala Staří režiséři jeden z režiséřských služebníků totalitních režimů. „Já jsem ve svých filmech vytvořil představu našich politiků tak zdařile, že lidé v tramvaji herce pouštěli – pane prezidente, kdežto těm vysloužilcům, kteří přežili, odmítli věřit jejich totožnost.“<sup>48</sup>

Například Adolf Hitler byl o nezbytnosti propagandy pro získávání a udržování podpory nacismu přesvědčen už v letech 1907-1913, kdy žil ve Vídni a mohl se inspirovat tehdejšími představiteli rakouské politiky. Vídeňský starosta Karl Lueger dokázal svým populismem a antiintelektualismem strhnout masy prostého lidu, především střední stav a ženskou část populace. Nacionalista Georg Schönerer ho fascinoval zápallem pro velkoněmeckou myšlenku a další extrémně pravicoví politici jako například K. H. Wolf oplývali vynikajícím řečnickým talentem.<sup>49</sup> Hitler viděl, že je třeba zabránit rozepřím, kvůli nimž byl rakouský

---

<sup>48</sup> Vedral, Jan: Staří režiséři, Praha 2008

<sup>49</sup> Schorske, C. E. (2000), s. 114nn

nacionalistický tábor oslabován. Stejně tak tušil, že se musí obklopit oddanými spolupracovníky, kteří budou schopni jeho přání beze zbytku realizovat. Jeho základní tezí o náplni propagandy je prohlášení v knize *Mein Kampf*: „Národ má ve své většině natolik feminální charakter, že jeho myšlení a konání je určováno víc citovým vnímáním než střízlivou úvahou.“<sup>50</sup> Nacismus nemohl totiž nabídnout racionálně zdůvodněný program a navíc v té době převažovaly teorie davové psychologie, jejíž teoretici jako například Gustav Le Bon tvrdili, že v mase se jedinec i se svými názory naprosto rozplyne a s davem pak lze dokonale manipulovat. Hitler si byl vědom, že je třeba posluchače zahltit radikálními názory, jejich neustálým opakováním s důrazem na jednoduchost a kvantitu, aby se posluchač nebyl schopen vyznat v tom, co je pravdivé a co nikoliv.

„Jaké je štěstí pro vládu, když lidé nemyslí. Myšlení musí existovat jen při udělování a plnění rozkazů. Kdyby tomu bylo jinak, lidská společnost by nemohla přežít,“ prohlásil Hitler kdysi.<sup>51</sup> Ze všech emocí byla podle něj nejdůležitější nenávist k nepříteli. Proto nebylo možné protivníka zesměšňovat, ale vylíčit v takových barvách, aby se vůči němu vystupňovala právě nenávist, případně aby jeho obraz vyvolával strach. Nejschopnějšího spolupracovníka na poli propagandy našel Hitler v Josephu Goebbelsovi, který se v roce 1930 stal šéfem propagandy NSDAP. Hitler sice považoval propagandu za naprosto nezbytnou, ale toliko dočasnou záležitost: „S ohledem na očištění veřejného života se vláda zasadí o masivní kampaň k ozdravení morálky národa. Celý výchovný systém, divadlo, kinematografie, literatura, tisk i rozhlas budou v tomto směru maximálně využity.“<sup>52</sup> Až dojde k převychování národa, nebude již propagandy zapotřebí. Goebbels souhlasil s masivním nasazením všech prostředků, nikoliv ovšem dočasně, ale neustále, aby

---

<sup>50</sup> Hitler, Adolf (2000), s. 133

<sup>51</sup> Pickler, Hans (1965), s. 159

<sup>52</sup> *Völkischer Beobachter*, 23. 3. 1933, s. 1

byl udržován zápal pro německou věc, tj. pro stmelení národa, a aby byla se zájmy státu nepřetržitě a dokonale koordinována politická vůle národa.

Goebbels vůbec pojal propagandu především jako prostředek k výchově národa. „Je to vlastně velké umění: vychovávat, aniž objekt vůbec zpozoruje, že je vychováván. ... nejlepší propaganda je ta, která působí tak nepozorovaně, že celý veřejný život nemáte ani tušení, že zde něco takového vůbec je.“<sup>53</sup>

Brzy po uchopení moci, dne 11. března 1933, ustavil Hitler Ministerstvo lidové osvěty a propagandy. Hlava tohoto úřadu byla zodpovědná za všechny kulturní aktivity ve Třetí říši. Význam umění jako nástroje, který dokáže ovlivňovat široké masy, mohl Goebbels plně docenit, když se stal v březnu 1933 říšským ministrem pro národní osvětu a propagandu. Již při své první řeči po jmenování ministrem propagandy nenechal Goebbels nikoho na pochybách o dalším směřování německého kulturního života: „Umění je svobodné a umění má svobodné zůstat, ovšem musí si přivyknout na jisté normy.“<sup>54</sup> Zmínil se o síle bolševické propagandy, z níž nacističtí propagandisté vydatně čerpali. Podle něj může umělecké dílo „velice dobře vyhovovat politickým požadavkům, a že může být sdělován s úspěchem dokonce i ten nejodpornější postoj, pokud je vyjádřen skrze médium, které má vynikající uměleckou kvalitu.“<sup>55</sup> Goebbels povýšil ve svých proslovech propagandu z pouhého nástroje na tvořivé umění. Zavrhoval pouhou válečnou moc, protože se jí nikdy nepodaří podmanit duši člověka. Trvale podle něj získá srdce lidu jen propaganda, utvářející materiál světa jako modelářskou hlínu, která je sama o sobě bez vlastní iniciativy. Při získávání srdcí bylo nutno vyřadit rozum a zaútočit přímo na city.

Joseph Goebbels vytkl za cíl německé kultury uměleckými prostředky upevňovat nacionálně-socialistický režim doma a propagovat ho

---

<sup>53</sup> Goebbelsova řeč v Říšské filmové komoře v roce 1941, in: Leiser, Erwin (1974), s. 112

<sup>54</sup> Albrecht, Gerd (1969), s. 441

<sup>55</sup> Leiser, Erwin (1974), s. 10

v zahraničí. Je nesporné, že ministr měl na říšskou kulturu obrovský vliv. Kontroloval ministerstvo, které povolovalo inscenování každé hry či natáčení každého filmu. V případě důležitých inscenací ministerstvo vybíralo herce, určovalo finanční prostředky pro inscenaci a přidělovalo predikáty a ocenění politicky a umělecky hodnotným dílům. Goebbels zasahoval přímo či prostřednictvím říšského dramaturga, což byl státní úředník, jehož úkolem bylo prověřovat texty her. Režisér Veit Harlan popsal Goebbelse jako naprosto všemocného člověka, režisujícího každé představení a každý film v říši od samého počátku, takže režisér sám vlastně nebyl za obsah svého díla odpovědný. Naopak Wolfgang Liebeneiner tvrdil, že bylo možné ministrovu dohledu vzdorovat, a dokonce sabotovat jednoznačně politické projekty. Ministrovny instrukce bylo prý možno nejednou obejít.<sup>56</sup>

Ministerstvo propagandy se během let rozrostlo na monstrózní kolos, který měl přes tisíc zaměstnanců a patnáct oddělení.<sup>57</sup> Každý den měl šéf nacistické propagandy poradu s vedoucími oddělení, na níž jim sděloval svá přání a úkoly, jež mají splnit, hned poté následovala další schůze, tentokrát se zástupci ostatních ministerstev, která měla s ministerstvem propagandy bezpodmínečně koordinovat svou činnost.<sup>58</sup> Úkolem státní a stranické propagandy se stala permanentní mobilizace mas, jež by pomohla překonat dopady vnitropolitických krizí, jimiž nacistický režim v předválečném období i během druhé světové války procházel. „Ačkoliv Hitler při zřizování ministerstva propagandy a lidové osvěty důrazně požadoval provádět velkorysou propagační a osvětovou práci, aby nedošlo k politické letargii, byla pro německou společnost charakteristická spíše apatie. K té přispívala mimo jiné i únava z přemíry propagandy. Kromě toho navenek projevovaný souhlas byl často motivován strachem z možné represe.“<sup>59</sup> To si Goebbels uvědomoval,

---

<sup>56</sup> Leiser, Erwin (1974), s. 15

<sup>57</sup> Rabenalt, Arthur Maria (1985), s. 28nn

<sup>58</sup> Irving, David (1998), s. 444

<sup>59</sup> Milotová, Jaroslava (2000), s. 88

proto měly pro nacistickou propagandu velký význam gestapo a složky SD, které sledovaly nálady ve společnosti a jejichž zprávy byly běžně využívány jako podklady pro obsahové zaměření propagandy v říši i na okupovaných územích.

Goebbels byl ministrem propagandy, šéfem propagandistického aparátu NSDAP i prezidentem filmové komory. Soustředil tak ve svých rukou úplnou moc nad německou kulturou. Zavedl cenzuru, vydal potřebné zákony pro produkci inscenací, provoz divadel a zakázal uměleckou kritiku (Kunstkritik). Tu měly nahradit kulturní úvahy (Kunstabhandlungen). „Z těchto důvodů jsem nabyl přesvědčení, že umělecká kritika v Německu v žádném případě nepřispívá rozvoji umění. Dějiny umění všech národů prokázaly, že nikdy nic špatného neudrželo přes 30, 40 či 50 let, a že nikdy v takovém časovém horizontu nic velkého nezůstalo nepovšimnuto. Diletantismus se stejně jako neumění vyřídí sám od sebe.“<sup>60</sup>

Už v období první světové války vzrostl velice význam sdělovacích prostředků, od nichž se předpokládalo, že dokáží velmi snadno, okamžitě a stejným způsobem ovlivnit příjemce v souladu se záměrem komunikátora. Přestože už po válce začaly probíhat výzkumy publika a začalo se rozlišovat mezi jeho jednotlivými typy, nacistická propaganda věřila téměř bezvýhradně ve velice silný vliv propagandy. Ve Spojených státech podobný způsob uvažování podpořila obrovská panika, kterou vyvolalo odvysílání rozhlasové inscenace románu G. H. Wellese *Válka světů* v roce 1939, kterou režíroval Orson Welles natolik sugestivně, že posluchači uvěřili zprávám o napadení Země Mart'any a desetitisíce z nich uprchly z domovů. Za druhé světové války se stala propaganda mimořádně důležitou složkou politiky všech zúčastněných. „Pro všechny strany bylo zcela běžnou praxí vzájemné monitorování rozhlasového vysílání, vyhodnocování denního tisku, filmového zpravodajství apod. Na základě jejich analýzy a za současného sledování reakcí veřejnosti pak hodnotily vliv jak vlastní, tak protivníkovy propagandy a vyvíjely

---

<sup>60</sup> Albrecht, Gerd (1969), s. 458

kontrapropagandu. O dominantní postavení na evropském kontinentě dlouhodobě usilovala nacistická propaganda.<sup>61</sup> Propagandu totiž nevyužívala jen vládnoucí moc, ale i odboj. Úkolem kontrapropagandy bylo vyvracet protichůdné propagandistické koncepty.<sup>62</sup>

Propaganda jako forma persvazivní komunikace je záměrnou snahou o formování představ, usměrňování citů, vůle, postojů, názorů či chování se snahou dosáhnout žádoucí reakce.<sup>63</sup> „Propagandisté často využívají již existujících společenských proudů, kterým dávají potřebný směr, obsah, cíl či vedení a které se podle potřeb snaží zintenzívnit nebo utlumit.“<sup>64</sup> Je jasné, že prakticky nešlo nastudovat hru či natočit film, který by byl zcela mimo dobový kontext a nějakým způsobem by s ním nekorespondoval. Například během dvanácti let existence Třetí říše bylo uvedeno 1094 hraných filmů. Podle historika Gerda Albrechta je z nich jen 153 explicitně propagandistických, což je asi sedmina produkce.<sup>65</sup> Zato více než polovinu produkce tvořily komedie, založené na stereotypizaci. Stereotypy měly být přitom publikem akceptovány jako naprosto realistické. „Ve filmu je nutné ještě mnohem víc než v divadle, aby divák věděl, koho má milovat a koho nenávidět,“ napsal v roce 1942 říšský filmový intendant Fritz Hippler.<sup>66</sup>

I v protektorátu a poté v období komunismu převažují na divadle i ve filmu komedie - jejich funkcí je hlavně bavit a udržet pozornost. V protektorátním období mělo premiéru 114 celovečerních hraných filmů.

---

<sup>61</sup> Milotová, Jaroslava (2000), s. 87

<sup>62</sup> Gebhart, Jan (2000), s. 3-13

<sup>63</sup> Záměrné a cílené rozšiřování vybraných pravdivých či nepravdivých informací bylo známo už ve starověku, ať se jednalo o propagandu v armádě či o propagandu sloužící nejrůznějším politickým cílům. Pojem „propaganda“ je odvozen od názvu církevní organizace ze 17. století, která se měla zabývat šířením víry - *Sacra congregatio de propaganda fide*. Francouzský historik Filippi-Codaccioni definuje propagandu v moderním smyslu slova jako „psychologické působení na masy s ideologicko-politickými cíli“. Každá moc musí od časů demokratizace společnosti používat přesvědčovací techniky pro lidový souhlas, potřebný pro její legitimizaci.

<sup>64</sup> Reifová, Irena a kol. (2004), s. 192

<sup>65</sup> Albrecht, Gerd (1969), 105nn

<sup>66</sup> Kašpar, Lukáš (2007), s. 36nn

Téměř polovinu tvoří komedie, jichž se natočilo 56, melodramat stejně jako dramát 25. Z uvedených čísel je jasné, že komedie tvoří jednoznačně převládající žánr sledovaného období. V roce 1939 představují komedie téměř dvě třetiny celkové produkce a v letech 1940 - 1944 je to přibližně polovina všech filmů.<sup>67</sup>

Dnes je propaganda chápána jako oblast práce s veřejností založená na převaze emotivních prvků nad prvky racionálními. Operuje se stereotypy, které jakožto stimuly vyvolávají požadované reakce, apeluje na podvědomé struktury osobnosti, je uměním utvořit si závěry bez zkoumání důkazů a sama již interpretuje informace.<sup>68</sup>

Každá moc musí od časů demokratizace společnosti používat přesvědčovacích technik pro lidový souhlas, potřebný pro její legitimizaci. Techniky propagandy byly zdokonaleny kombinací a diverzifikací masových médií: k zvukovým prostředkům, které udělaly ze síly slova privilegovaného šířitele propagandy, se připojili šířitelé vizuální. To je důležité, protože propaganda působí více na citovou stránku než na intelekt. Její šíření souvisí i s rozvojem masové kultury, která zasahuje současně velmi široké publikum a „pomáhá mezi lidovými masami šířit propagandu či usnadňuje pronikání vládnoucí ideologie prostřednictvím brakových produktů.“<sup>69</sup> Film (a v něm obsažené rudimenty divadla) není tedy po uchopení masmédií ani tak uměním, jako zábavním nástrojem propagandy. Důležité ovšem samozřejmě je, jak dílo vnímá divák.

Propaganda má mnoho podob a její funkci nelze zužovat na čistě politickou snahu o získání moci, protože prostupuje celou řadu společenských činností. Kromě politické můžeme rozlišovat propagandu ekonomickou, kde se jedná především o prodej zboží či důvěru v určitý

---

<sup>67</sup> Kašpar, Lukáš (2007), s. 131. Zajímavé je, že když Národní noviny v lednu 1940 zveřejnily anketu o nejoblíbenějších filmech, hercích a herečkách roku 1939, na prvním místě se umístila komedie Kristián, pak filmy Muž z neznáma a Humoreska, a teprve za nimi film posilující národní vědomí Tulák Macoun. V současné době tvoří z průměrně dvaceti filmů natočených každoročně v České republice komedie přibližně dvě třetiny celkové produkce, nejinak je tomu například v USA.

<sup>68</sup> Reifová, Irena a kol. (2004), s. 193

<sup>69</sup> Arendtová, Hannah (1996), s. 185

ekonomický systém, vojenskou, kde jde především o demoralizaci nepřítele či podporu morálky obyvatelstva, diplomatickou, která má za úkol získávat spojence, didaktickou či osvětovou, což je většinou výchova recipientů k určitému názoru či jednání, ideologickou, která se snaží šířit jisté systémy idejí či určitou víru, a eskapistickou, která má odvádět pozornost od politických či sociálních problémů. Může mít i charakter sebe prezentace média či celebrit nebo prosazováním určitého životního stylu.

Propaganda často usiluje o změnu světového názoru a vždy se snaží vytvářet žádoucí celospolečenské vědomí a takové vzory jednání, které zaručují zásadní shodu činností jednotlivců, skupin, organizací s cíly určité strany, státu, instituce či sociálního hnutí. Zejména v totalitních režimech byla propaganda jedním z hlavních pilířů státu. Filozofka Hannah Arendtová píše, že síla totalitarismu samého může přitahovat toliko lůzu a elitu, ale masy je třeba získat právě propagandou.<sup>70</sup> „Propaganda je jedním, a možná nejdůležitějším nástrojem totalitarismu ve styku s netotalitním světem, teror je naopak vlastní podstatou jeho formy vlády.“<sup>71</sup>

S propagandou úzce souvisí fenomén útěku mas z reality, který je podle Hannah Arendtové „odsudkem světa, v němž musejí žít a v němž nemohou existovat, neboť jeho nejvyšším pánem se stala nahodilost“.<sup>72</sup> Svět propagandy je vymyšleným světem, který nemá se skutečností nic společného, třebaže je tak nezřídka kdy prezentován, a vychází vstříc lidem, kteří touží po fikci a útěku do neproblematického světa, v němž se orientují lépe, než ve světě skutečném. Asi nejúčinnější fikcí nacistické propagandy byl příběh o židovském světovém spiknutí.

Propaganda sama o sobě je fikce a fiktivní je rovněž bezstarostný svět zábavných pořadů, písní a filmů, který umožňuje odpočinout si od

---

<sup>70</sup> Arendtová, Hannah (1996), s. 473

<sup>71</sup> temtéž, s. 476

<sup>72</sup> tamtéž, s. 487

propagandistické masáže, učinit ji snesitelnější a podstatně „vylepšit“ realitu. Například v Německu v prvních letech po převzetí moci nacisty se v rozhlase hrály především angažované písně a pochody, ale od poloviny třicátých let je nahrazovaly písně a pořady se zábavnou funkcí. Na jedné straně tu bylo zpravodajství a ideologické projevy, na straně druhé pořady s nacismem na první pohled naprosto nespojitelné, které umožňovaly útek do apolitické ulity vlastního soukromí. Dokonce sama euforie a sympatie Němců k nacistickému režimu byla propagandou z části pouze inscenovaná. Proto je posuzování jejího reálného vlivu na veřejnost je nezbytné rozlišovat mezi tím, co tato propaganda vydávala za skutečnost a co realitou opravdu bylo.<sup>73</sup>

Vedle přímé propagandy měla neméně důležité místo propaganda nepřímá. Nacistická antisemitská propaganda je třeba často implantována do okouzujícího milostného kýče či lehkovážné veselohry. Třetí formou byla čirá zábava, která měla pozitivně ovlivnit náladu obyvatel. Komerční divadlo a film představovaly v divadlech a kinech Třetí říše velkou, státem podporovanou, protiváhu politických manifestací a propagandistických uměleleckých počínů.<sup>74</sup> Podle Gerda Albrechta patří do této kategorie čtyři základní skupiny témat: hry a snímky o životě umělců (cirkusových, divadelních, varietních), hudební představení a filmy, komediální i dramatické inscenace a snímky o soukromých konfliktech lidí z obyčejné (většinou ale vyšší) společnosti a povětšinou díla, jejich tvůrci opěvují krásy krajiny.

„Černá díra v dějinách každodenní kultury musí být zacpána a jako vynikající prostředek se k tomu hodí právě „nepolitická“ zábava Třetí říše plná útulnosti a pohodlí, plné krásných žen a nehrdinských mužů, plné maloměstských světů, v nichž není vůbec žádný odkaz na fašismus ve všedním životě, žádný hákový kříž, žádné hajlování, žádné stranické sjezdy. Jsou tu jen komičtí, malí, bezstarostní, láskyplní, dětsky nevinní lidičkové, kteří se starají jen o operetní melodie, o druhé pohlaví,

---

<sup>73</sup> Kašpar, Lukáš (2007), s. 36nn

<sup>74</sup> Rabenalt, Arthur Maria (1958), s. 31

horolezectví a dědické nároky. Jsou tu Hein Rühmann, Willy Fritsch, Hans Moser a Theo Lingen, jsou tu Marika Röck, Zarah Leander a Gréta Weiserová. Svět sám pro sebe, maloměstský život, který by si každý snil tak jako tak, i kdyby okolo něho neexistoval žádný fašismus. Je to ale skutečně tak jednoduché?<sup>75</sup>

Produkce nepolitické zábavy byla zprvu pro nacisty ryze komerční záležitost, teprve později se jejich zájem změnil. Takový zábavní produkt splňoval každému to, co v životě v nacistickém státě chybělo. Kromě idylly v soukromém životě, v němž chyběl jakýkoliv náznak fašistické přítomnosti, to bylo třeba cestování či životu bezpečné dobrodružství. Ve Třetí říši ve skutečnosti neexistovalo žádné nepolitické umělecké dílo. Ministr propagandy Joseph Goebbels věděl přesně, proč nemůže nařídít tvorbu otevřeně politických zábavních děl. Chtěl publikum vytrhnout z reality a nechat odpočinout především od záplavy klišé produkované nacistickou propagandou. Neobstojí ani tvrzení, že s ideologií spojovali řadu inscenací až recenzenti, kteří vyzdvihovali motivy nejvíce konvenující nacistické propagandě.

Zábavě byl ponechán poměrně volný prostor, protože měl vytvářet dojem "normálnosti" života, případně měl mít únikový charakter, což byl nejčastěji úkol nenáročných veseloher a komedií. V Goebbelsově koncepci nacistické propagandy měla únikovost významnou funkci a působila jako nepřímá propaganda. Ničím nerušený občanský život ve formě komedií měl „získávat mezi lidmi kredit normality přijatelné pro každého průměrného občana“<sup>76</sup>. Siegfried Kracauer v této souvislosti píše, že všechny nacistické kulturní počiny byly více či méně propagační – dokonce i ty zábavné inscenace či filmy, které se zdají být zcela vzdálené politice.<sup>77</sup> Joseph Goebbels sám prohlásil, že v okamžiku, kdy je propaganda uvědomovaná, je neúčinná. Ale když působí v pozadí jako jen jako tendence či postoj a projevuje se jen děním, průběhem událostí,

---

<sup>75</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 43

<sup>76</sup> Benešová, Marie – Štábla, Zdeněk (1969), s. 185

<sup>77</sup> Kracauer, Siegfried (1958), s. 211

rozlišováním jednotlivých lidí a skupin, stává se v každém ohledu účinnější.

Tento **eskapismus** je definován jako mentální proces, jehož podstatu tvoří fantazijní únik před reálnými životními problémy do imaginárních světů, které mají často podobu mediálních simulací. A právě obsahy prostředkované médii nabízejí takové žánry, které umožňují člověku odpočinek od každodennosti, zbavení úzkosti a relaxaci. Již v první polovině 20. století se eskapistickou funkcí zábavy zabývali teoretici masové komunikace Paul Felix Lazarsfeld a Herta Herzogová. U jedinců se projevuje nevědomý sklon unikat před psychicky nepříjemnými obsahy, respektive měnit tyto obsahy podle svého. Je to jakýsi obranný mechanismus vůči nesnesitelným událostem. „I ta nejbanálnější konverzačka vlastně patřila do říše pohádek, protože tam nebyly přiděly potravin na lístky, poukazy na textilie a obuv. *Josef Mánes* nebyla hra z dob národního obrození ale pouze osobní tragédie umělce,“ píše ve svých pamětech herec Eduard Kohout.<sup>78</sup> „Však autoři konverzaček vědí, proč se nejraději pohybují ve „vyšších“ sférách, kde se mnoho nepracuje!“ dodává k tomu.

Eskapismus bývá většinou spojován s konzumací zábavních obsahů, která vede podle řady autorů (především zastánců kritické teorie médií) ke ztrátě zájmu o relevantní sociální otázky a otevírá tak prostor ideologické propagandě. Například romance, resp. červená knihovna vytváří privátní časoprostor, chráněný před tlakem rodinných povinností, a poskytuje imaginární verzi ideálních vztahů. Je to ale skutečně odmítnutí odpovědnosti? Opravdu se uniká před krutou realitou? Potom lze ale takovou tendenci vysledovat všude a v každém režimu. A vysvětlit ji lze i jinak. Lidé třeba hledají širší prostor pro každodenní existenci nebo se dívají, jak jinak by se dalo žít. Například typický fašista si podle publicisty Georga Seesslena žil v jednoduchém regresivním a barbarském fantasijním světě produktů populární kultury, jejíž negativní

---

<sup>78</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 178

povaha vycházela především z panického strachu být někým či něčím z tohoto světa vytržen.<sup>79</sup>

Eskapismus lze nahlížet také tak, že fantazie jako privátní, intimní zkušenost v sobě nese zárodek strategie odporu či subverze. Populární kultura, respektive fantazie, které vyvolává, ztělesňuje moc slabšího, moc, jež mu umožňuje uplatnit kontrolu nad dominantními reprezentacemi. Takové fantazie pak nejsou únikem ze sociální reality, ale spíše jde o přímou reakci či odpověď na dominantní ideologii a její ztělesnění v sociálních vztazích. V tomto smyslu pracuje populární kultura v zájmu běžného občana. Eskapismus připisovaný populární kultuře jejími kritiky neznamená tedy jen útěk z reality, ale současně i únik před preferovanými, dominantními hodnotami. Proč jsme v uměleckých dílech dodnes posedlí krásami panenské, vše očišťující přírody? Proto, že se nám jí nedostává, nebo že symbolizuje národní přínáležitost, či proto, že je symbolem odporu proti životu většiny? Řada děl pojednávajících právě o čistotě života v přírodě byla vytvořena ve Spojených státech a slaví proto úspěchy po celém světě bez ohledu na domnělé povahy různých národů a možnosti, jaké lidé v různých končinách k takovému útěku mají. Město a venkov, respektive příroda tvoří totiž jeden ze základních dramatických protikladů v dramatické tvorbě či ve filmech každé doby.

Představitelka kulturálních studií Len Angová nenachází u diváček mýdlových oper a telenovel eskapismus, ale schopnost vnímat uvědomovanou každodennost prostřednictvím analogie s mediálními simulacemi na principu melodramatické imaginace. „Melodramatická imaginace je charakterizována Peterem Brookem jako typ imaginace, ve kterém se pokouší vnést do dramatu lidské každodenní existence vyšší drama morálních sil. Melodramatická imaginace je považována za psychologickou strategii překonat hmotnou bezvýznamnost každodenní existence.“<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 112

<sup>80</sup> Angová, Len (1985), s. 79

Klíčovou roli zde potom hraje mechanismus identifikace s celebritami (což jsou hlavně sportovci, zpěváci, moderátoři či herci a postavy, které představují). Jedinec tak může být současně sám i s jinými, což se nazývá parasociální interakce. To znamená, že únik recipientů se realizuje prostřednictvím identifikace s hrdiny, jejichž životy se v žádném podstatném rysu nepodobají osudům jejich čtenářů.<sup>81</sup>

Člověk se tak podle pamětníků protektorátu ocitl v divadle či v kině „v Alenčině světě za zrcadlem, kde neexistuje pro kameru okupace, nejsou v ulicích vojenské uniformy, ve světě nezuří válka, nepadne ani zmínka o přidělovém hospodářství, nočním zatmění“. Příkladů eskapistických děl můžeme uvést mnoho, protože odkaz na časové zasazení a dobové realie, které by připomínaly tehdejší politickou situaci, nenajdeme téměř v žádném díle té doby. Například dramaturg a režisér Elmar Klos hodnotí únikovost jako pozitivní faktor. „Ať se to bude zdát někomu jakkoli divné, vytvářelo právě toto zdůrazňování skleníkového neskutečného světa, jakési země nikoho, důležitý prostředek obrany a zároveň vzpruhy pro diváka. Záměrná absence vnější tváře skutečnosti v něm upevňovala pocit jejího vědomého odmítání, její pomíjivosti a vracela mu sebevědomí a vůli k odporu. Tvořila korektiv a protiváhu ke každodenním vítězným fanfárám rozhlasu a válečných týdeníků. V podstatě poskytlo období okupace důkaz, že i zdánlivá neaktuálnost a únikovost může být za určitých okolností vysoce současná a angažovaná.“<sup>82</sup> Elmar Klos si ale

---

<sup>81</sup> Toto tvrzení se však dá zpochybnit. Proč jsou tedy populární hrdinové jako Lester Burnham z filmu režiséra Sama Mendese *Americká krása* (1999) či hrdinové Murakamiho románů, když se podobají naprosto dokonale průměrnému divákovi či čtenáři?

<sup>82</sup> Klos, Elmar (1987), s. 44. Řada pamětníků a životopisců dodnes píše o nevinném ostrovu jménem Ufa a snaží se na většině filmů dokázat, že v nich neexistuje ani náznak nacistické ideologie. Ani u nás by nikoho při sledování filmů pro pamětníky nic podobného nenapadlo. Podle dramaturga Lucernafilmu Miroslava Rutteho „Ize plným právem říci, že německá okupace pro český film vůbec neexistuje“.<sup>82</sup> Filmař Bohumil Šmída se zmiňuje o tom, že se volila tematika vzdálená přítomnosti, natáčely se historické filmy a adaptovala se klasická literární díla. „Jen takový způsob omezoval do jisté míry vliv německé cenzury...“ To je nesporně pravda, ale ne celá. Většina děl totiž ze současnosti byla. Sice, použijeme-li slova Josefa Škvoreckého, „z poněkud irelevantní přítomnosti“, ale přesto je převaha dobových snímků nad filmy z minulosti značná. I drama ze současnosti znamená pro sledované období drama z povolené, tedy pouze iluzivní současnosti. Realita se za normálních podmínek s fikcí v inscenaci v mnoha ohledech neshoduje. V době okupace s realitou protektorátní skutečnosti ale nekonvenuje ani pozadí toho kterého dramatu či filmu, což je pozoruhodné, ale snadno

neuvědomuje, že ona protiváha k rozhlasové propagandě a týdeníkům byla záměrná. V koncepci nacistické propagandy měla únikovost podstatnou funkci. Joseph Goebbels dobře věděl, že přímá propaganda musí mít své meze, aby neztratila na účinku. Úniková díla měla sloužit jako kulisa, jež vytvářely dojem normality života.

Jiří Brdečka, který zastává protichůdné stanovisko, k tomu poznamenává, že si stačilo zakoupit vstupenku i na německé divadelní nebo revuální představení či film a „rázem jste se ocitli ve světě bez války a nacismu. A to i tehdy, když filmový příběh se tvářil, jako by jeho dějištěm bylo současné Německo. Hrdinové (obvykle z vyšších nebo uměleckých kruhů) i bodrý lid měli výhradně mírové starosti (...) žili tam, kde se nekonaly nálety, nestříhaly se potravinové lístky, nestrašilo gestapo. Tato růžová pseudoskutečnost byla nikoli tolerována, ale přímo nařízena režimem.“<sup>83</sup> Ten se realitu pokoušel nahrazovat „šidítky, z nichž jedním byla zábava zdánlivě bezideová“.

Velmi často se objevuje tvrzení, že populární kultura slouží zájmům dominantní ideologie. Faktem je, že snaha o kontrolu privátního života prostřednictvím kultury a prostředkujících médií je patrná v jakékoliv době, ať jsou motivace takto jednajících subjektů jakékoliv.<sup>84</sup> V 50. letech se zdálo, že média vyhrávají a naplňuje se vize sociologů, kteří tvrdili, že velmi uznávanou hodnotou spojenou s funkcí médií ve společnosti je unifikace. Nelišit se od ostatních bylo považováno za společensky nepřijatelnější. Reklamní průmysl samozřejmě využil této skutečnosti a začal ji šířit i ve svých sděleních. „Veškerá technika i přeludný charakter Hollywoodu se prostřednictvím magického kouzla obrázků natolik přizpůsobily reklamě, že jsou nerozlučně spjatý. Tvoří jeden svět.“<sup>85</sup>

---

vysvětlitelné, když vezmeme v patrnost záměry nacistické propagandy. V umění sloužícímu k relaxaci nic nesmělo připomínat strastiplný válečný svět. „Tvorba neměla nejmenší šanci reagovat na reálnou situaci,“ tvrdí Elmar Klos.

<sup>83</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 76

<sup>84</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 53nn

<sup>85</sup> McLuhan, Marshall: Americká reklama, s. 20, in: MacLuhan, Marshall (2000).

Velice časté je tvrzení, že společnost zaměřená na konzum nemůže bez zábavy, populární kultury a masových sdělovacích prostředků růst nebo alespoň neupadat do déletrvající deprese. Ty mají především bavit a tím udržovat občany v patřičných mezích. Občan bavící se a snažící se vyrovnat se předloham reklamního průmyslu je ideální jednotkou současné společnosti. Nesporným faktem je, že i v dnešních hrách, seriálech a filmech můžeme vysledovat propagandu spořádaného života, slávy, ekonomiky, blahobytu, výrobků, televize, samotných pořadů i úplně jiných uváděných týmž producentem, lze rozeznat i propagandu válečných či protiválečných aktivit, té které politiky, různých aktuálních fenoménů, životních postojů, názorů na trest smrti či ekologickou situaci. Na druhou stranu se objevují výzkumy, které prokazují, že záměr propagandy pochopí naprosté minimum diváků.<sup>86</sup>

Média prostředkující populární kulturu zřejmě nemají schopnost vytvářet úplně neznámé či neexistující hodnoty či potřeby. Mají však schopnost markantně umocňovat i jen tušená lidská přání, či společenské trendy. Vytváří potřeby nepravé, umělé zkonstruované. Bohužel lze jen velmi těžko odhalit potřeby pravé a uměle introjektované. Princip nejnižšího společného jmenovatele funguje i mimo média, a to přímo v konzumentově mysli. Populární kultura je tak dílem podřízených lidí v jejich vlastním zájmu ze zdrojů, které slouží ekonomickým zájmům dominantních subjektů, a je tvořena jejich vztahy k dominantním strukturám. Tyto vztahy mohou mít dvě hlavní formy – resistenci a útěk. Recipienti si vytváří vůči dominantním významům své vlastní opoziční či před dominantními významy utíkají.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Michalek, Boleslaw (1981), s. 119nn

<sup>87</sup> Fiske, John (2002), s. 2

## **Zábava a nacistická propaganda – politika, ekonomika, rezistence**

„Každý se může dle libosti osvěžit rozličnými životními činnostmi... Zvlášť když skrze malé věci je možné dojít k věcem vážným, hlavně pokud z nich čtenář, je-li aspoň trochu předvídavý, dokáže vytěžit větší prospěch než z četných vážných a nabubřelých traktátů... Není nic hloupějšího než vážně pojednávat o malicherných věcech, avšak nic duchovnějšího než nechat malichernosti sloužit věcem vážným.“<sup>88</sup> Tak hleděl na zábavu jeden z nejvzdělanějších mužů renesance Erasmus Rotterdamský. Zábava neměla totiž snad nikdy tak negativní příděch jako dnes. Nejen ve starověké antice, ale i ve středověku či novověku byla tzv. smíchová kultura důležitým kulturním fenoménem. Například Erasmův současník malíř Pieter Bruegel starší reflektuje ve svých obrazech svět okolo sebe, a ač se jedná o náměty obyčejné či neveselé, v Bruegelově podání se těžko ubránit pousmání.

S rozvojem industriální společnosti koncem 19. století široké městské lidové masy začaly disponovat volným časem, který bylo třeba nějakým způsobem vyplnit. V širším smyslu je volný čas všechn, který není věnován práci za mzdu. Úžeji je to doba, v níž je člověk oproštěn ode všech povinností a s časem může volně disponovat.<sup>89</sup> V této souvislosti se mluví o tzv. prázdném čase. To je čas, kdy lidé hledají místo činností rozvíjejících osobnost spíše rozptýlení a zábavu, kterou uspokojují stále intenzivněji působícími prostředky. Čas tedy naplňují konzumací produktů kulturního průmyslu – zábavou, která umožňuje únik před tlakem každodenních životních situací, uvolnění sociálních konvencí, utlumení pocitů nudy a uvolnění emocionální energie.

Zábava je nedílnou součástí našeho života a většina z obyvatel patrně pociťuje cosi jako „právo se bavit“. A proto by bez přítomnosti zábavy (jejímž zdrojem jsou dnes velmi často právě média) život vnímali jako

---

<sup>88</sup> Roberts-Jones, Phillippe – Roberts-Jones, Françoise (2003), s. 25nn

<sup>89</sup> Reifová, Irena a kol. (2004), s. 31n

pochmurný, nervózní či prostoupený zlostí. Zábavě bývá totiž připisována schopnost uvolňovat, rozptylovat a oslabovat napětí.<sup>90</sup>

Zábava dnešní doby tedy prostupuje každodenností (už se nejedná jen o svátky, jak tomu bylo dříve). Je vlastně rituální činností, která vtiskuje každodennosti opakovatelnost a řád. Zábava je dnes rovněž organizovaný proces produkce, přičemž při snaze o generování co největšího zisku dochází logicky k hledání co nejnižšího společného jmenovatele. Zábava nepochybně legitimizuje normy a hodnoty dominantní moci a dá se říci, že zábava a získávání k sobě mají velice blízko. V rozhlasu, divadle, televizi a tištěných médiích se můžeme setkat s čistě zábavními žánry, ale také s články a pořady, jejichž primární funkce je jiná, například informační, a prvky zábavy do nich pronikají. Když byl kdysi v novinách *Koutek pro volné chvíle*, bylo jasné, že jeho posláním je pobavit. Dnes ale není vůbec snadné identifikovat skutečně zábavní obsahy a odlišit je od těch, které mají jinou funkci. Média se v konkurenčním boji o pozornost spotřebitele snaží zezábavit vše, u čeho to aspoň trochu jde. A divadlo, film či hudební představení slouží především televizi právě k tomuto účelu jako skvělý prostředek.

Zábava, prostředkovaná masovými médii, se od dřívějších forem hledání rekreace a úsměvnosti liší zejména tím, že od toho, kdo se chce bavit, nevyžaduje prakticky žádné úsilí. Jinými slovy, vznik zábavního průmyslu vedl k tomu, že zábava se stala pasivní formou činnosti, kterou pro recipienty vyrábí někdo jiný než oni sami. Je to zábava, na níž není třeba se podílet, a kterou již není nutné dotvářet.

---

<sup>90</sup> I média veřejné služby, jako jsou Česká televize nebo Český rozhlas, mají dokonce zákonem předepsanou povinnost bavit. Například v Zákoně o České televizi č. 483/1991 Sb. se uvádí, že mezi hlavní úkoly televize veřejné služby patří „výroba a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež“. Zákon mluví o pořadech „zábavných“, zatímco by měl zmiňovat pořady „zábavní“. Neboť ne všechno, co je zábavní (tedy k zábavě určené), musí být skutečně zábavné (tedy opravdu zábavu poskytovat). Zábavní prvky pronikají i do vážně míněné mediální produkce. Zprávy o vývoji reality show *Big Brother* a *VyVolení* se po jejich prvním uvedení v roce 2005 vyskytovaly i na titulních stránkách předních českých deníků, i těch, které se považují za nebulvární. V roce 2007 se zase pro změnu vmísilo na stanici Prima oznámení na zahájení další řady soutěže *VyVolení* do znělek reklamy. Tyto znělky se stávají prostředkem pro autoreklamu televizí a fakticky sblížují reklamní sdělení s obsahem vysílání.

Zajímavý je názor Hannah Arendtové, která si nemyslí, že sama masová distribuce prostřednictvím masmédií je něco negativního, protože fakt, že kulturní předměty jsou vrženy na trh v obrovském množství reprodukcí, nemusí samo o sobě znamenat jejich znehodnocení. Jejich povaha je dotčena v okamžiku, kdy jsou měněny. Jsou-li tedy při reprodukci prostřednictvím filmu, tisku či třeba rozhlasu přepisovány, zhušťovány nebo redukovány na kýč. Ve jménu zábavy se tak postupně ničí. „Výsledkem ovšem není masová kultura, ta ve vlastním smyslu neexistuje, nýbrž masová zábava, živící se kulturními předměty světa.“<sup>91</sup> Vinen je především ten druh intelektuálů, jejichž „jedinou funkcí je uspořádávat, rozmělnovat a proměňovat kulturní předměty, a dokázat tak masám, že *Hamlet* může být stejně zábavný jako *My Fair Lady*“.<sup>92</sup> Podle Arendtové je skutečně otázkou, zda budou velcí autoři přežívající staletí schopni přežít zábavní verzi toho, o čem skutečně hovoří.

John Fiske jde ještě dále a rozděluje pohledy na zábavu na dvě kategorie. Existují její příznivci a odpůrci, jedni ji řadí do kulturní oblasti, pro druhé je to pouze nízká zábava, prvně jmenovaní kladou důraz na vytváření významů, druzí zdůrazňují pasivní akceptaci. Populární zábava má podle Johna Fiskeho dvě hlavní formy – únikovost a produktivitu. Stejně jako Roland Barthes vidí únikový charakter zábavy v *jouissance*, tedy extázi, tělesném potěšení, které se objevuje ve chvíli zhroucení kultury do přirozenosti. Je to ztráta sebe sama, útěk od ideologie, jež vytváří potěšení z útěku od sociálního pořádku. Například hlasitá hudba dnes útočí na celé tělo, zatímco v 19. století byla ale ještě přísná disciplína nad jakýmkoliv tělesným potěšením, třeba onanie byla považována za cosi velice nezdravého.<sup>93</sup>

Základními funkcemi médií jsou funkce informační, funkce sociální, funkce politické, funkce kulturní a funkce zábavní. Kulturní funkce znamená, že média odráží naši kulturu, zajišťují kontinuitu, ale též

---

<sup>91</sup> Arendtová, Hannah (1994), 135

<sup>92</sup> tamtéž, s. 132

<sup>93</sup> Fiske, John (1989), s. 49nn

vytvářejí masovou kulturu na úkor rozmanitosti subkultur. Sociální funkcí médií je, že poskytují příklady ze života společnosti, nabízené náhledy na společnost chápou jako přirozené a brání jim, aby se chovali jinak a osvojovali si alternativní názory, a poskytují návod k interpretaci významů. Politická funkce znamená, že média mobilizují veřejné mínění, informují, ale také vnucují autoritu politiků, propagují ideologii, pacifikují výsekem informací. Ekonomickou funkcí je podpora ekonomiky a zároveň podporování neuspokojených falešných potřeb. Zábavní funkcí je, že média nabízejí zdravé pobavení a potěšení, ale zároveň odvádějí pozornost od vážných společenských problémů.<sup>94</sup>

Tradiční formou rodinné zábavy se stalo divadlo a brzy po vynálezu kinematografie i kino. „Některá byla tak luxusně vyzdobena, že se téměř zdálo, že jsou to chrámy pro uctívání nových bohů a bohyň stříbrného plátna. Tyto hvězdy byly předmětem zbožňování miliónů prodavaček a dělníků.“<sup>95</sup> Star systém se šířil ve Spojených státech od počátku 30. let a záhy zdomácněl i v Evropě. Průměrný divák je z divadel a kin zvyklý na určité stereotypy a to, zda přijme pozitivně některé nové formy sdělování, byť by vycházely ze společenského kontextu, je vždy nejisté, což je v souvislosti s touto prací nezanedbatelný aspekt.

Komedie byly vždy nejoblíbenějším výrobním artiklem divadelních a filmových producentů. Publikum zaručeně pobavily a jim přinesly vysoký zisk a měly nepochybně sílu ovlivňovat diváky.<sup>96</sup> Každý úspěch jedné veselohry byl předobrazem dalšímu a praxe jednoznačně ukazovala, že inscenace či film byly pro producenty zbožím. „Spekulace o obecném vkusu publika, požadavky na obsáhnutí co největšího segmentu publika s sebou nese nebezpečí průměrnosti, rutiny a vylučuje uměleckou nekompromisnost. Nutí produkci k typizaci, ke standardizaci uměleckého

---

<sup>94</sup> Burton, Graeme – Jiráček, Jan (2001), s. 142n

<sup>95</sup> DeFleur, Melvin - Ballová-Rokeachová, Sandara (1996), s. 91

<sup>96</sup> Koepfeler, Paul (1976), s. 6

zboží.<sup>97</sup> Například probíhající druhá světová válka zapříčinila stále více pozitivní pohled na čistě zábavné obsahy, protože dobrá nálada byla podle Josepha Goebbelse zásadním faktorem upevňujícím morálku. „V novém Německu se budeme opět smát,“ hlásaly propagandistické plakáty a důraz byl kladen na domácí komedie, které měly nahradit americké, protože ty nebyly domácí mentalitě tak blízké.<sup>98</sup> Je samozřejmě třeba zdůraznit, že nacistické divadlo i kino bylo určeno především ženám (to se netýká protektorátu).

Zábava je spojena se smíchem, proto je komika zásadním prvkem zábavy, psychicky dochází ke srozumění, lidé se smějí stejným vtipům, vypráví si stejné historky, obdivují stejné hrdiny a tvůrce triviality neplní ani tak umělecké poslání, jako spíš psychologické.<sup>99</sup> Komika se stala zbraní. Komické působení má staletou tradici a láká tak ke vložení dalších obsahů – vzbuzuje příjemný pocit a podvědomě tak příjemný dojem z celého divadelního zážitku – vložení propagandistických obsahů či pouhé využití k záměru propagandistů – rozlišovat. Každá doba má svého komika, s nímž se ztotožňuje většina publika – v nacistickém Rakousku to byl Hans Moser, v protektorátu Vlasta Burian, v komunistické totalitě Jaroslav Marvan a v Británii třeba Peter Sellers.

Místo zábavy v propagandě totalitních režimů tak bylo jednoznačně vítané. „Dobrá nálada je válečné zboží. Za určitých okolností může být pro vítězné vedení války nejen důležitá, ale dokonce rozhodující. Proto je nutné udržovat náš lid v dobrém rozpoložení a posilovat odhodlání nejširších mas,“ prohlásil v roce 1942 říšský ministr propagandy Joseph Goebbels.<sup>100</sup> A komediální žánr má i v produkci české okupační kultury jednoznačnou převahu. Právě veselohry mají největší relaxační účinek. Elmar Klos je přesvědčen, že „vedle toho - třebaže se to může zdát v

---

<sup>97</sup> Bächlin, Paul (1945): Der Film als Ware, Basel, s. 155n, cit. podle Koeppeler, Paul (1976), s. 7

<sup>98</sup> Koeppeler, Paul (1976), s. 119

<sup>99</sup> tamtéž, s. 111nn

<sup>100</sup> tamtéž, s. 113

očividném protikladu k tragice doby - bylo životně důležité produkovat zároveň veseloherní tematiku k udržení psychické rovnováhy a životního optimismu v širokých masách, zkrátka mobilizovat dobrou náladu na hřbitově.“<sup>101</sup>

Naproti tomu je třeba připomenout tezi o stabilizační funkci únikového žánru, jehož hlavní představitelkou je právě společenská komedie. „Normální občanský život ve formě osvěžujících komedií měl bezpochyby získávat v nejširších vrstvách kredit poněkud wagnerovsky pojatému führerprincipu, kredit normality přijatelné pro každého průměrného občana.“<sup>102</sup> Komedie či veselohra se stala hlavním žánrem protektorátního divadelnictví i filmu. Ředitelé dramaturgii stavěli se svými dramaturgy „na klasických látkách a na zábavě“.<sup>103</sup> Jiří Brdečka píše, že „nastaly zlaté časy pro bezduché revuální podívané s Marikou Röck, jakousi těžkotonážní kombinací Ginger Rogersové a Betty Grableové, prostě vzorovým typem frontové Soldatenliebe“.<sup>104</sup> Divadelní představení i filmy „vznikaly až na pár výjimek pod producenty, kteří bez skrupulí míchali směsici lehkomyšlnosti, valčíkových melodií, lásky, hospodské bodrosti a sladkého nicnedělání a nabízeli to nemyslicímu publiku jako obraz celé tehdejší společnosti,“ pozastavovali se šéfové německého kulturního průmyslu v roce 1940.<sup>105</sup> Přesto právě tento přístup vytvořil z producentů velice úspěšné hráče říšského umění i propagandy. A Joseph Goebbels mohl být, třebaže v dalších letech vznikla i tady řada tendenčních děl, s jeho komerčním únikovým potenciálem naprosto spokojený.

O masové oblibě komediálních žánrů svědčí i fakt, že řada veseloher a komedií byla za protektorátu převedena na filmové plátno. Nejvíce

---

<sup>101</sup> Klos, Elmar (1987), s. 44

<sup>102</sup> Benešová, Marie – Štábla, Zdeněk (1969), s. 185

<sup>103</sup> Feix, Karel: Jak byl znárodněn československý film, in: Film a doba, č. 11, r. 1965, s. 185

<sup>104</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 76

<sup>105</sup> Wien-Film. Unser erstes Produktionjahr (1940), nestránkováno

takových snímků natočili režiséři Martin Frič, Miroslav Cikán a Vladimír Slavínský. V jejich filmech se v hlavních rolích uplatnili především Jaroslav Marvan, Oldřich Nový, Theodor Pištěk, Nataša Gollová, Vlasta Burian, Adina Mandlová a Jindřich Plachta, zatímco charakterní typy či dramatické postavy ztvárňovali Jaroslav Vojta, Otomar Korbelář, Ladislav Boháč, Terezie Brzková či Zdeněk Štěpánek.

Divadlo bylo i pro tyto přední komiky jakousi existenční bází a film vynikajícím přivýdělkem a reklamou. Zajímavé je, že i tak kvalitní film jako *Kristián* se natáčel pouhé tři týdny, což byla tehdy poměrně standardní doba. Materiál byl drahý, a proto se obvykle jednotlivé záběry točily jenom jednou, výjimečně dvakrát. Producenti nabádali režiséry, aby jim šetřili, a drahý byl pronájem ateliérů a taky čas herců. Raoul Schráníl vzpomínal si, že se na natáčení přišel podívat producent a říkal důrazně režisérovi, že jestli ten film natočí o týden dřív, než předpokládal plán natáčení, že dostane zvláštní velice vysokou prémii. Tyto komedie tvoří jen špičku ledovce. Producent na divadle i ve filmu podle Jiřího Brdečky uvažoval v podstatě stejně jako před okupací: „Jen žádná politika. Bavit legrací, bavit dojetím, bavit vzrušením, ale vždycky bavit! Hlavně nenutit diváka k přemýšlení. Neplatil za to, aby si dal týrat mozek. (...) Pokud děláte film ze života, necht' raději nemají s tím životem moc společného, nebo jen tak na oko, což je snad vůbec nejlepší. Vlastně budu točit, co jsem vždycky točil, jenom trochu opatrněji. Vždyť národ mne potřebuje!“<sup>106</sup> Hlavní hrdinové veseloher se pohybují na scéně bez větších konfliktů, mají většinou harmonické vztahy, k jejichž problematizaci není prostor, a setrvávají „v hladce a měkce idealisované oblasti, která by byla dokonale dramaticky sterilní, kdyby nebyla jakž takž ožívována banálně povrchními prostředky společenské komedie“.<sup>107</sup> Konstanty příběhů s idealizovaným hrdinou tvoří láska a práce.

Zábava měla v době okupace nepříliš pozitivní úlohu. Režisér lidových komedií Slavínský vkládal do svých děl „sám sebe, svou dobrotu,

---

<sup>106</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 82

<sup>107</sup> Benešová - Štábla, (1969), s. 196

poctivost, víru v lidi, svůj optimismus. Ale kdybyste dodali, že jimi také propagoval svou ideologii, to by asi vytřeštil oči a zaburácel: Ideologie? Propaganda? Tahle slova zavánějí politikou, a s tou on přece nemá nic společného! Jestliže něco propaguje, pak je to morálka starého, nicméně dobrého kalibru a dbá pouze, aby film "poskytl našemu Obecenstvu ušlechtilou zábavu". Myslel to naprosto upřímně, protože ho nikdy ani nenapadlo, že sděluje každým, tedy i tím nejúnikovějším příběhem, svůj postoj ke společenskému zřízení, ve kterém žije. (...) Jsou bohatí a chudí, jsou nesnáze vyplývající z téhle mrzuté skutečnosti. Ale všechno se dá do pořádku, aniž by k tomu bylo zapotřebí nějakých reforem, odhlasovaných v parlamentu. Stačí, když se chudí a bohatí domluví. (...) V jedenačtyřicátém natočil Slavínský *Advokáta chudých*. Jeho cit však přesvědčeně obhajoval status quo," poznamenává scénarista Jiří Brdečka.<sup>108</sup>

---

<sup>108</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 113

## **Imagologie. Analogie protektorátního „bavičství“ se seriálovou zábavou dnešní doby**

Nejen v totalitních režimech, ale též v demokratických systémech ulpělo na funkci zábavy ve společnosti stigma kolportáže a triviality. Podle zástupců tzv. kritické teorie médií a jim teoreticky a ideově blízkých souputníků jsou masová média negativně působícím (při nejlepším ambivalentním) zprostředkovatelem kultury. Televize například odvádí člověka od zvyku mluvit, hudební průmysl způsobuje atrofii aktivního zpěvu či hraní na hudební nástroje, kýč nahrazuje umění, pornografie zase erotiku, atd. Negativní až degenerativní procesy společnosti ujařmené technickým pokrokem vylíčil už před Druhou světovou válkou ve svých románech například Aldous Huxley, který v *Konci civilizace* popisuje proměnu naší kultury v kulturu trivialit.<sup>109</sup>

Společnost je podle teoretiků frankfurtské školy ovládána mocenskou vrstvou prostřednictvím ideologie, státního aparátu a médií, ale též se podrobuje tím, že sama poptává masovou kulturu, která vytváří její falešné vědomí a umožňuje únik z reality. Prostřednictvím masmédií jsou její obsahy zprostředkovávány širokému nepřímému publiku. Aby takové publikum obsahy oslovily, jsou vytvářeny na základě jejich společného jmenovatele. To je důvod, proč je masová kultura vystavěna na principu zjednodušující a spojující homogenizace. Jelikož masmédia fungují jako firma, tak se snaží maximalizovat svůj zisk plynoucí se získání co nejširšího publika. Podle kritické teorie médií nebylo podstatné rozlišovat

---

<sup>109</sup> Zástupci frankfurtské školy a další zastánci kritické teorie médií se nejprve soustředili především na film, oblast populární hudební produkce a obsahy populárních časopisů. Je třeba upozornit, že ve sledovaném období uspokojoval film obrovskou poptávku střední a nižší společenské třídy obyvatelstva. Teprve v padesátých a šedesátých letech odvedla televize značnou část filmových diváků - zvláště celé rodinné publikum. Vrchol slávy dosáhl film ve čtyřicátých letech, kdy návštěvnost ve Spojených státech dostoupila na 90 miliónů týdně. Denis McQuail soudí, že film „podléhá vnějším vlivům snadněji než jiná média a může se stát terčem tlaků směřujících ke konformismu, protože v sázce je zpravidla hodně peněz“. Masová média šířící uniformizovanou kulturu jsou tak zásadním prvkem, jenž zajišťuje naprostou podporu stávajícímu režimu, resp. společenskému uspořádání a podílí se na „reprodukcí kapitalistického systému“.

mezi uměním a komercí, ale zdůraznit společenský útisk způsobený diktátem kulturního průmyslu.

Jeden z největších skeptiků z oblasti výzkumu médií Neil Postman pokračuje v Adornově tradici popkultury jako příčině pasivity a falešné spokojenosti. Vše se neodvratně mění v zábavu, na čemž nese největší vinu televize. Masovým médiím přikládá vůbec rozhodující váhu v tomto procesu a mezi formami komunikace a kvalitou kultury vidí příčinnou souvislost. „Myšlenky, které vyhovují způsobům vyjadřování, se pak nevyhnutelně stávají významnou součástí dané kultury.“<sup>110</sup> „Postman, mediální ekolog, popisuje, jak se médium knižtisku mění v média vizuální, čímž se obsahy mění v show, jehož hlavním kritériem je zábavnost. Tato vizuální média novým způsobem strukturují myšlení člověka a vlastně celý obsah kultury – jsou rámcem pro zábavu. Vizuální média se totiž neomezují pouze na svou zábavnou funkci, ale snaží se podat publiku též závažná společenská témata, čímž dochází k jejich zezábavňování a trivializaci. Média tak zcela změnila charakter našeho symbolického světa. Divadlem pro masy se stává televize, jejíž emoční působení je obrovské. Jejím úkolem je vzbudit a uspokojit city člověka – i ze seriózních diskusí tak vytváří pouze teatrální přehlídku velkých gest. Je též metamédiem – nejen že zásadním způsobem ovlivňuje a utváří naše vědění o světě kolem nás, ale též formuje naše poznatky o tom, jak tohoto vědění dosíci.

V současné době je na místě hovořit spíše o **imagologii** než o ideologii. Podle spisovatele Milana Kundery všechny ideologie prohrály, protože byla jejich dogmata demaskována jako iluze, skutečnost byla silnější než ideologie. Naopak imagologie je silnější než skutečnost, nad níž již nemáme „osobní kontrolu“. Imagologie je postavena především na zábavě, nikoliv na informaci. Dochází k postupnému ničení osvícenského potenciálu média – vzdělávat, informovat, podporovat diskusi. Zatímco ideologie je falešnou reprezentací skutečnosti, imagologie zcela ruší

---

<sup>110</sup> Postman, Neil (1999), s. 14nn

rozdíl mezi skutečností a reprezentací. Svět imagologie je světem zprostředkování a překrucování, jež odvádí jedince od autentického prožitku reality. Imagologii představují hlavně obrazy, jež jsou sugestivní, iracionální a lze je konzumovat pasivně. Povaha médií vylučuje reakce či kritickou reflexi.<sup>111</sup>

Publicista Georg Seesslen zkoumal kontinuitu populární kultury v období fašismu a po něm a je přesvědčen, že populární kultura stejně jako fašistická estetika svým konzervatismem, tradicionalismem a popíráním modernity jsou si velice podobné. „Velká část německé poválečné zábavy byla obstarávána lidmi, kteří jen malinko změnili svou práci, již vykonávaly v období vlády nacismu, a dobrá polovina románů, filmů, karikatur a ilustrací byly remaky nebo jen nová vydání děl z období 1933-1945.“<sup>112</sup> Hlavním spojovacím článkem mezi americkou a německou populární kulturou v padesátých a šedesátých letech byla ideologie antikomunismu a docela potlačila i reakci kultury na fašismus. Americká populární kultura se zabývala jednou zvláštní formou totalitní fantasmie. „Hitler se v těchto dvou desetiletích objevoval tak dobře jako nikdy jindy bez Stalina. Byl představován pouze jako Stalinův stín.“<sup>113</sup> V sedmdesátých letech se v německých časopisech objevily fotoromány, které jako by z oka vypadly tradičním fašistickým filmům z lékařského prostředí. Populární kultura byla podle Georga Seesslena sice osvobozením, ale stejně tak i novým systémem manipulace a útisku, v němž se odrážely ideologie vládnoucí i opoziční – například antikapitalismus po Vietnamské válce ale znamenal radikální změnu kulturních forem.

Zásadní roli v zábavě hraje vedle komedie melodrama – kulturní žánr, jehož hlavním efektem je vyvolání emocí, většinou není hodnocen příliš příznivě, apeluje na pocity diváků a končí šťastně či morálním poučením. Příznačný je pro hry, filmy i seriály tohoto žánru nedostatek originality,

---

<sup>111</sup> Reifová, Irena a kol. (2004), s. 86

<sup>112</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 108

<sup>113</sup> tamtéž

předvídatelnost, srovnatelnost či konstantní způsob narace.<sup>114</sup> Tzv. emocionální realismus je v současné době zaměřen především na ženy. „Realita zde ovšem neznamená objektivní popis světa, ale jeho subjektivní hodnocení, tedy spíše pocitovou strukturu.“<sup>115</sup> V této souvislosti mluví teoretička médií Irena Angová o distinktivním znaku mýdlové opery – o tragické pocitové struktuře, což je podle ní spouštěč ženské identifikace s žánrem mýdlových oper.

Ve snaze zaujmout co nejširší publikum, je formát seriálu lehce přístupný a současně je vzorem pro to, co je zábavné. Mýdlová opera je cyklus melodramatických příběhů orientovaných na ženské publikum (především ženy v domácnosti), které se poprvé objevily v amerických rádiích ve 30. letech 20. století. Mýdlová proto, že byla sponzorována výrobcem mýdla a opera proto, že poukazuje na důležitou roli hudby jako emocionální složky. Příběhy jsou bez jasného směřování, neposilují očekávání konce, nejde o pointu, ale jen o plynutí reálného času. Důraz je kladen na současná témata, partnerské vztahy, ideální rodinu, hledání šťastného konce. Ale z událostí je ale zřejmé, že život není vůbec šťastný, není zde žádná perspektiva, jen uzavřený kruh. Když se seriály dostaly do primetimu, stalo se publikum heterogennější, protože přibýlí mužští diváci. Došlo k zrychlení děje a zavedení témat jako jsou obchod či politika.

I s melodramatem souvisí únik – termín s negativními konotacemi, který obecně není považován za znak odvahy uniknout do fantastického světa, ale za nedostatek smyslu pro realitu. A masová zábava je též únikem, což vede k negativním odsudkům populární zábavy. Termín je však zavádějící, protože předpokládá přísné dělítko mezi realitou a fantazií, mezi smyslem pro realitu a útekem z ní. Jenže mezi nimi existuje interakce. Je to vlastně hra s realitou.

---

<sup>114</sup> Reifová, Irena a kol. (2004), s. 65

<sup>115</sup> tamtéž, s. 172

Nejznámějším příkladem tohoto žánru byl v západním světě seriál *Dallas*, který není doslova telenovelou, protože je mnohem výpravnější a profesionálněji natočený. *Dallas* se vyvinul se v moderní mýtus, symbol nové televizní éry a západoevropský tisk byl fascinován popularitou seriálu, jenž byl označován za jasný důkaz stále rostoucího vlivu amerického konzumního kapitalismu na populární kulturu, dokonce za útok antického konzumního způsobu života na autentické národní kultury. Například francouzský ministr kultury ho označil za symbol amerického kulturního imperialismu.<sup>116</sup> Takový přístup vedl k nesmyslnému protekcionismu ve jménu kulturní identity, takže bylo dovoleno vysílat jen určité procento zahraničních relací a byly tedy vyráběny špatné domácí kopie amerických seriálů. Americká populární kultura se přitom od padesátých let integrovala do kulturních identit jiných národů tak jako tak.

Len Angová se ve své práci zabývá jedním aspektem popularity a tím je zábava, seriál bez konce, kde se vše točí kolem vztahů v rodině, kde jsou všechny charaktery důležité, nejde jen o jediného hrdinu J. R., ale o soupeření dvou rodin. Lidé se podle ní dívají na *Dallas* proto, že je to jednoduše baví, nikdo je nenutí dívat se na televizi, nejde o žádné uspokojování potřeb, ale prostě o efekt produkce kulturního artefaktu. „*Dallas* nabízí zábavu, protože sám sebe prezentuje jako zábavný.“<sup>117</sup> Dopisovatelé shledávali seriál jako nekvalitní, ale i oni v něm viděli jistou přitažlivost. Přestože jsou zde stále stejné epizody, jeden hlavní příběh, a krátké zmínky, co zrovna dělají ostatní, jak reagují, kde zrovna jsou.

---

<sup>116</sup> Angová, len (1985), s. 2. Serialita je jeden ze základních narativních principů masových médií, tematická návaznost mediovaných sdělení, snaha upevnit loajální vazbu příjemců k mediálnímu kanálu a vyvolat kontinuální pozornost publika, které má určité předvídatelné rysy, na základě předchozí zkušenosti. Podle toho se samozřejmě řídí prodej reklamního času. Nezáleží samozřejmě jen na produktu jako takovém, ale též na kontextu, v němž je přijímán, jaká jsou očekávání publika, jazyk, blízkost, atp. Popularita je tedy komplexní fenomén. Při prvním uvedení hraje nezanedbatelnou úlohu i sekundární druh popularity, kdy se o seriálu mluví mezi lidmi všude. Snad nikdo nebyl ve své době k *Dallasu* indiferentní a podle len Angové se objevovaly postoje: nenávidím J.R. nebo miluji J.R. (hlavní a záporný hrdina *Dallasu*), což pomohlo rozjet komerční mašinérii – komiksy, knihy či trika. Lidé většinou slyšeli, že to je zábavné, a začali se dívat, neměli by totiž o čem mluvit v práci. Příslušnost k sociální skupině je podle Angové mnohem více důležitá než populární magazíny a reklamy a zkušenost ostatních je tak při volbě televizního programu rozhodující.

<sup>117</sup> Angová, len (1985), s. 10

Seriál je bez humoru, hrdinové vše berou nesmírně vážně, příběh nenabízí žádná překvapení a tvůrci využívají naprosto konvenční filmové postupy.

Struktura textu hraje zásadní roli v angažování diváků, samotné „dívání se“ znamená vlastní angažovanost - podílení se na ději, sdílení pocitů, tázání se po psychologických motivacích hrdinů. Diváci vlastně žijí jejich svět. Lidem se líbí, že se najdou v některém z hrdinů, vidí párty, nákladné domy, drahé oblečení, úspěch a mohou tak uniknout ze „své“ reality. Jenže co je realita? Je něco špatného na nakupování, na práci, na péči o rodinu? Dallas je (respektive byl) oblíben všude po světě. Stejně jako jiné slavné seriály bavil miliony lidí s naprosto odlišnými sociálními vazbami (i proto zde jsou jen velmi obecné charaktery).<sup>118</sup>

Tímto široce pojatým vymezením funkce zábavy v dnešní i dřívější společnosti jsem se snažil připravit půdu pro zkoumání úlohy těch, kteří jsou pro publikum právě reprezentanty zábavy i kultury nebo nejlépe obojího dohromady.

---

<sup>118</sup> Lidské kultury se vyznačují neobyčejnou mnohotvárností. Hodnoty a normy jednotlivých kultur jsou velmi rozmanité a často se zásadně liší od toho, co připadá „normální“ obyvatelům Západu. Každá kultura má své jedinečné vzorce chování, navíc nelze přehlížet specifickou životního stylu různých subkultur. Recipient je začleněn do subkultury a dekoduje text formou vyjednávaní významů, proti tomu stojí preferované čtení a ideologie – tomu se přizpůsobuje v míře danou sociokulturním profilem publika a otevřeností či uzavřeností textu. V charaktery, které se líbí, musí být diváci všude po světě schopni uvěřit. Charaktery konstruované textem tedy vypadají jako skuteční lidé. I celý fiktivní svět se musí jevit jako reálný. „Realismus“ se zdá být hlavním kritériem pro diváky hodnotící *Dallas*. „A tady je realistické vždy spojováno s dobrým a nerealistické se špatným,“ píše Angová. Prvky reálného světa jsou ale pouze hrubým materiálem pro produkci fikce. Nyní se ale formy zábavy dosti změnily. Dříve se lidé dívali na seriály proto, že nic lepšího nedávali. Nyní je patrná stále rostoucí, doslova obrovská popularita. Probíhají zasvěcené seriálové diskuse a nejznámější série obsazují první místa na webových databázích filmových fanoušků. Seriály současnosti boří zaběhnuté standardy – dříve se jednalo o nevzrušivé příběhy zlaté mládeže, plavčků či bláznivých amerických rodin, nyní jde o překvapení a originalitu. Průlomovým seriálem byla mysteriózní *Akta X*, na něž navázala úspěšná *Kriminálka Las Vegas*, *Sběratelé kostí* či vůbec nejpobulárnější seriál současnosti *Ztraceni*. Za své vzala i představa, že v seriálech musí být jasně dáno, kdo je dobrý a kdo zlý. Relativismus a proměny charakterů jsou nejvíce patrné v seriálu *Hrdinové* či ve zmíněných *Ztracených*. Producenti vytvářejí dokonalou mytologii světa, v němž ten který seriál funguje a snaží se vzbudit dojem, že tento svět je reálný. Neopomenutelný je vliv internetu na samotnou produkci, kdy tvůrci pod tlakem stovek fanouškovských stránek modifikují děj dalších dílů a vyřazují neoblíbené hrdiny. Zábava je nesporně méně konvenční než dříve.

### Exkurs: A co socialistická zábava?

Zatímco na západě šlo například v období Adenauerovy éry v německé kultuře hlavně o smíření rodičů s rebelujícími dětmi a soužití postfašistické kultury a populární kultury vítězných mocností, zahlcovala socialistická kultura, která byla na východě Evropy společnosti prezentována až do roku 1989, publikum produkty, které byly silně cenzurované vlivem komunistické doktríny socialistických vlád, jež své záměry schovávaly pod pláštík „všeobecného zájmu lidu“.<sup>119</sup>

Za hegemonie oficiální socialistické kultury, a tedy i zábavy, se proces inovace a kreativity přesunul na kulturní okraj, což bylo podmíněno situací na oficiálním kulturním poli, kde se vytvořená díla stávala součástí trhu a tvůrce se podřizoval jeho diktátu. Pokud tak neučinil, dostal se na okraj. „Protože nejsou svazováni ohledem na početnost publika (je hlavně na něm, najde-li si k ní cestu, nikoli na tvůrcích), mohou se snadněji vymanit z tlaku formalizovaných pravidel, překračovat hranice žánrů a kánonů, uvolnit fantazii, hravost a kreativní nespoutanost, ale především dát průchod subjektivitě,“ píše sociolog Josef Alan.<sup>120</sup> Pro alternativní kulturu je typická odlišnost, jinakost, spontaneita a kreativita. Oproti masové kultuře, alternativní kultura narušuje a překračuje normy, avšak některé její postupy se stávají součástí masové kultury. Podle Josefa Alana existuje rozpor mezi hodnotou kulturních děl a jejich oblibou u publika. Alternativní kultura tvoří díla bez podmínky oslovit a získat oblibu co nejširšího publika. Klade důraz na neobvyklost, svéráznost a osobitost. Tím však oslabuje svoji komunikativnost. Pokud se odlišnost, jinakost okrajových kultur stane módou, přesunuje se okrajová kultura na pole kultury masové, do které je začleněna. Označení této kultury jako alternativní vůči kultuře masové ztrácí obsah.

Za signifikantní příklad „nekreativní“ oficiální socialistické zábavy lze označit kromě tendenčních zábavních (a často nepokrytě propagandistických) divadelních her, popřípadě filmů i seriály, které se – stejně jako na západě – těšily od sedmdesátých let čím dál větší popularitě. Vznikla propagandistická díla, která se snažila přiblížit ideologii vládnoucí strany obyčejnému lidu. *Muž na radnici* byl seriál, v němž předseda národního výboru řeší problémy menšího města, podobný byl *Okres na severu*, kde hlavního hrdinu představuje uvědomělý tajemník Pláteník. Oba seriály byly kromě neskrývané propagandy vlastně jen sledem plochých historek obecního formátu. *Žena za pultem* znamenala životní roli pro Jiřinu Švorcovou, která jako vždy usměvavá prodavačka řešila problémy v zaměstnání, v soukromém životě a ochotně pracovala pro

---

<sup>119</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 108

<sup>120</sup> Alan, Josef (2001), s. 27

organizační složky režimu.<sup>121</sup> Snad nejznámějším seriálovým produktem socialistické éry je *Třicet případů majora Zemana*. V tomto seriálu, který se stal ikonou komunistického zřízení, se mihl téměř každý herec, který v té době měl nějaké jméno. Dramaturové se v souladu s orgány strany rozhodli, že se nemá smysl vracet k okupaci, která měla být již vzdálená a málo aktivizující k ideovému myšlení. Seriál o historii československého komunistického bezpečnostního sboru byl dokončen poměrně rychle — během šesti let (1974—1979). Uvedení první desítky v Československé televizi zaznamenalo velký ohlas, sledovanost byla vysoká, v novinách a časopisech se objevovaly rozhovory s tvůrci a reportáže z natáčení. Dnes úsměvná retrozábava s černobílými westernovými charaktery, kde nejsou stíháni pachatelé kriminálních činů, ale odpůrci komunistického režimu, měla podle tvůrců původně dokumentovat „dramatický třídní zápas o vybudování socialismu v naší zemi za třicet let“.<sup>122</sup> Režisér Jiří Sequens natočil nejrozsáhlejší projekt tehdejší státní televize, na němž spolupracovala ústřední redakce armády, bezpečnosti a brannosti s ministerstvem vnitra. Seriál byl stále reprizován a k různým výročím bývaly uvedeny díly jednotlivě. Nezbytné bylo setkávání funkcionářů ministerstva vnitra s herci a tvůrci, návštěvy pracovních kolektivů na natáčení, četné delegace tvůrců mezi pracující a podobně.<sup>123</sup> „*Třicet případů Majora Zemana* se jako detektivní seriál nedá moc přijímat, protože více než na klasický zločin se v něm tvůrci pod vedením odborných poradců soustředili na dezinterpretaci historie,“ píše autor studie o seriálu Daniel Růžička.<sup>124</sup>

Život v Československu je líčen idealizovaně a skutečné případy zapracovány do ideologicky posunutých situací, ať se jedná třeba o bratry Mašiny či rockové Plastiky. Případně je, že například v epizodě nazvané Štvanice, je major Zeman označen rehabilitačním soudem jako jeden z viníků masakru v roce 1953, což zde působí jako revanš nepřátel režimu a Zeman je samozřejmě postižen neprávem. Tvzení, že českým filmům či seriálům chybí charismatický hrdina, se v této souvislosti zdají být

---

<sup>121</sup> Paradoxně v trezoru skončil propagandistický seriál *Plechová kavalerie*, přibližující cestu kombajnérů při sklizni napříč Československem. Jednu z hlavních rolí totiž hrála Lenka Kořínková, která emigrovala do Austrálie.

<sup>122</sup> Růžička, Daniel (2005), s. 14

<sup>123</sup> Růžička, Daniel (2005), s. 94. Důvěra veřejnosti v bezpečnostní aparát byla otřesena, proto pracovníci tiskového odboru ministerstva vnitra připravili propagační vlnu ve sdělovacích prostředcích – původně nejzávažnější kriminalistické případy. Při přípravě seriálu lze vysledovat postupný posun od záměru natočit zajímavé kriminalistické příběhy k vzniku propagandistického díla sloužícího k adoraci Sboru národní bezpečnosti. Vše začalo na federálním ministerstvu vnitra, kde si zaměstnanci tiskového odboru na počátku sedmdesátých let uvědomovali, že důvěra veřejnosti v bezpečnostní aparát je, zvláště po událostech z let 1968—1969, prakticky nulová. Proto bylo rozhodnuto na veřejnost zapůsobit nejen publicisticky, ale zejména umělecky. A tomu právě televize a navíc oblíbený formát seriálu v sedmdesátých letech odpovídaly nejvíce.

<sup>124</sup> Růžička, Daniel (2005), s. 97

poněkud zpochybněny. Major Zeman byl přese všechny nedostatky velice výrazným fenoménem. „Seriál jako výchovné opatření v oblasti bezpečnostní politiky strany, upevňuje sepejetí SNB s občany, pravdivě zobrazuje historický vývoj a poslání SNB na osudech jednoho příslušníka.“<sup>125</sup> Podle ideového návrhu seriálu z roku 1973 měl být dnešní hrdina přitažlivý především pro mládež, protože současný hrdina se probíjel na obrazovku s úpornou obtížností. „Bud' idealizujeme a s bodrou shovívavostí popularizujeme buržoasní, předmnichovskou policii nebo – a to je ještě horší – stavíme před mladé lidi a diváky vůbec jako hrdinu policistu amerického (...) Přece nechceme, aby nám z mládeže rostli jen nedbale žvýkající zabijáci americké drsné školy. Přitom nemáme nic proti tomuto žánru, ani proti zábavnosti těchto her a filmů – cítíme však, že nutně potřebujeme ideovou protiváhu – aktivního, dnešního, a přitom stejně atraktivního, přitažlivého hrdinu našeho. (Jako se to třeba povedlo polským soudruhům s kapitánem Klosem.),“ píše se dále.<sup>126</sup> „Hrdinou by byl právě příslušník naší bezpečnosti, člověk, který oněch třicet let bojů o novou republiku prožil v tvrdé službě, v třídních i společenských zápasech, které formovaly jeho charakter a jeho lidský profil. Kdysi – ve čtyřicátém pátém nastoupil k bezpečnosti rovnou z fabriky jako romantický, nadšený, ale nezkušený mladíček, ve službě a v napínavých, dramatických příbězích ztrácel romantičnost, ale získával zkušenosti (profesionální i politické), mužněl a stával se z něho „celý chlap“, opravdový aktivní hrdina, policista našeho socialistického typu (...) přemýšlíme o typu herce, který by mohl takového ideálního, současného hrdinu zejména pro naši mládež představovat a vytvořit (typ: Kvietik)...“<sup>127</sup>

Mnohem „zábavnější“ a nepolitičtější byly seriály jako *Nemocnice na kraji města* scénáristy Jaroslava Dietla, která se - i díky tomu, že situace byly zasazeny do lékařského prostředí - stala mimořádně oblíbenou záležitostí.<sup>128</sup> *Chalupáři* byli komediální seriál z venkovského prostředí, kde šlo především o zábavné výstupy Jiřího Sováka a Josefa Kemra. I zde byl ovšem uvědomělý komunistický aparátčík v podání Josefa Větrovce. Za zmínku stojí jistě i mimořádně kvalitní koprodukční *Arabela*, kde hrají snad všechny hvězdy své doby.

---

<sup>125</sup> Růžička, Daniel (2005), s. 95

<sup>126</sup> tamtéž, s. 128n

<sup>127</sup> tamtéž, s. 129n

<sup>128</sup> Když před několika lety přišla Česká televize se třemi díly parodie na tento seriál a nechala diváky hlasovat, zda v tom pokračovat, byla parodie drtivě odmítnuta.

## KULTURA URAŽENÝCH A PONÍŽENÝCH

*„To, čemu říkáme dějiny, není však racionálním vývojem, nýbrž komplexním a otevřeným děním plným nechtěných skluzů a katastrof. Mohou se opakovat se všemi destruktivními následky, když lehkomylně podkopeme křehkou civilizační stavbu, pro kterou užíváme metafory kontrol a protivah. To je hlavní lekce za nacistického příběhu.“ (Bedřich Loewenstein)*

Po tomto teoretickém úvodu, v němž jsem se snažil vyzvednout funkci zábavy – a tedy oblasti, k níž je herec nad jiné povolán – musím stručně nastínit též prostředí, v němž se život herců jako civilních obyvatel i jejich život tvůrčí odvíjel. Dobový kontext je vždy mimořádně důležitý, protože - na rozdíl od zábavních produktů – herec jako každý jiný nežil v nějakém bezčasně.

Svatopluk Beneš je ve svých pamětech velice výstižný: „Jak vyjádřit nezkresleně onu specifickou atmosféru existence v uzavřeném kotli? Dotknout se pravdivě problematiky vztahů mezi lidmi a motivů jejich jednání, leckdy dodatečně překroucenými? Umět zachytit proměnu života přizpůsobeného krutým podmínkám? A uvědomit si tvrdou zkoušku, kterou jsme všichni procházeli? Někdo lpěl na každé hodině, dni měsíci či roku, a jiný byl ochoten obětovat vše. Naší devízou bylo: zítra, co bude zítra, tak proč nevychutnat, co je nám dopřáno?“<sup>129</sup>

Kulturní ovzduší Druhé republiky se od předchozího období radikálně odlišovalo. Vrchu nabyly radikální katolické, nacionalistické, antisemitské a xenofóbní směry, které se jasně distancovaly od předchozího demokratického a kosmopolitního pojetí kultury. Politické hledisko začalo mít v kulturní tvorbě a při „očistě národního kulturního života“ primární význam.<sup>130</sup> Vyznávat se začaly nikoliv tvůrčí originalita, ale jen hodnoty takzvaného ryzího češství, návrat ke kořenům české kultury a přínos

---

<sup>129</sup> Beneš, Svatoopluk (1992), s. 56

<sup>130</sup> Gebhart, Jan – Kuklík, Jan (2004), s. 180 nn

národní české věci. Tato politizace a služebnost byly pak velice zřetelné i v protektorátu.

Občanská společnost měla být zdrojem rozkladu a parlamentní dohadování mělo být v politice nahrazeno mocí, vůlí a pevným rozhodnutím, nešlo jen o nejistotu politickou a sociální, ale též o ztrátu dosavadních hodnotových představ a kulturních zvyklostí, soudy soudily dle politické orientace, univerzity šikanovaly demokraty, církve mlčela...

Již za Druhé republiky se měla tvořit nová usměrněná dramatická díla. Když se ale V. Werner pokusil o hru v tomto duchu, jeho „kladný výklad společenského pohybu“ *Noví lidé* se setkal s naprostým odmítnutím. Uvedení této hry dokonce označila kritika za porušení „národní mravnosti“.<sup>131</sup> Slavnostně byla uvedena znovu hra Rudolfa Medka *Plukovník Švec*. Proti kulturnímu bolševismu avantgardních scén se měla postavit „obrozenecká dramaturgie“. Třebaže poslední hra Osvobozeného divadla *Hlavou proti Mihuli* byla cenzurou povolena, divadlo bylo zlikvidováno. Jan Císař popisuje tuto duchovní kapitulaci, kdy neschopní a ctižádostiví lidé vycítili už tehdy příležitost a snažili se o denunciaci talentovanějších umělců, spojených s demokratickou republikou. „Malí přizpůsobiví příkrčení lidé se chopili příležitosti – těžili z toho, že se buď krčili dál, nebo začali fanaticky špinit vše, co mělo příděch svobodomyšlné tvořivosti.“<sup>132</sup>

---

A pak přišlo, co přijít muselo. „My vůbec žádné Čechy nechceme!“ zaklínal se Adolf Hitler ještě v září 1938.<sup>133</sup> O pár týdnů později byla podepsána mnichovská dohoda a v březnu 1939 zlikvidováno druhorepublikové Československo definitivně. Už pomnichovská Druhá republika měla velice daleko k demokracii. Politické strany byly sloučeny, či dokonce zakázány, vláda realizací zmocňovacích zákonů v podstatě

---

<sup>131</sup> Gebhart, Jan – Kuklík, Jan (2006), s. 39

<sup>132</sup> Císař, Jan (2004), s. 293

<sup>133</sup> Völkischer Beobachter, 27. 9. 1938, s. 3

umrtvila parlament, radikálně se přitvrdila cenzura a zahraniční politika byla všelijaká, jen ne nezávislá.

16. března 1939 byl vydán Výnos Vůdce a říšského kancléře o Protektorátu Čechy a Morava, v němž se praví, že okupace byla vynucena potřebou nastolit na území zmítaném národnostními konflikty klid a pořádek. Protektorát se stal územím Říše a jeho němečtí obyvatelé říšskými státními příslušníky. Ostatní obyvatelé se stali příslušníky protektorátu, který měl být autonomní a samosprávný. „Svá výsostná práva přináležející mu v rámci protektorátu vykonává v souladu s politickými, vojenskými a hospodářskými zájmy říše,“ píše se ve výnosu.<sup>134</sup> Prezident musel mít důvěru Vůdce a po jeho bok byl postaven téměř jako neomezený vládce protektorátu říšský protektor. Politický život protektorátu se tak odvíjel od problematického boje českých vládních kruhů za zachování co nejširší autonomie, který často hraničil s jednoznačnou kolaborací. Autonomie se postupem času stávala iluzorním pojmem, protože její záruky byly jedna za druhou odbourávány. Hranice mezi protektorátní vládou, Národním souručenstvím a dalšími oficiálními organizacemi a odbojem podporovaným exilovou vládou se stále více vyostřovala. A mezi těmito dvěma póly se pohybovala většinou pasivní většina českého národa. Doba okupace zasáhla hluboko do vědomí všech jeho příslušníků. Násilné chování okupačních orgánů si vynutilo pocit národní jednoty, podporovaný s postupem času sílící perspektivou nevyhnutelné porážky nacismu.

Nacisté považovali za konečný cíl germanizaci, čímž mimo jiné rozuměli zbavit české obyvatelstvo jakéhokoliv národního vědomí, v čemž měla hrát kultura (v užším smyslu slova) důležitou úlohu. Jednoznačně nešlo jen o její roli v rámci přímé propagandy říšské myšlenky, ale spíše o důraz na zábavnost, odlehčení a snížení náročnosti. O kultuře zde hovořím téměř výhradně užším smyslu slova, tj. jako o oblasti umění, popřípadě vzdělanosti. Kultura má jinak samozřejmě mnohem širší definici a představuje prostředí, v němž jedinci získávají představu o tom,

---

<sup>134</sup> Brandes, Detlef (1999), s. 32n

jaký význam mají přisoudit vlastní zkušenosti. Je jakýmsi obrovským souhrnem návodů k interpretaci podnětů. Tyto podněty jsou v každé kultuře a každém kulturním okruhu představovány jako různé kódy.<sup>135</sup>

„Žádný velký národ se ještě nesmířil s tím, aby se cizí těleso uvnitř jeho životního prostoru zvrhlo v trvalý zdroj infekce,“ napsal o okupaci Československa Völkischer Beobachter 16. 3. 1939. Původní naděje byly samozřejmě velice rychle zklamány. „Českou kulturu přenecháme jejímu osudu. Budeme pečovat pouze o kulturu německou. Filmové ateliéry asi koupím a možná některé pražské noviny. Neurath brzy přesídí do Prahy a budeme Čechům vycházet hodně vstříc, pokud se ovšem budou chovat loajálně. Musí mít stále co ztratit,“ píše Goebbels ve svém deníku ještě 23. 3. 1939.<sup>136</sup> V říjnu 1941 už svoje stanovisko radikálně změnil: „Dlouhodobě nemají Češi nejmenší právo pěstovat vlastní kulturní život, protože by tato svoboda byla dál jen zneužívaná ke štvání proti Říši a k sabotování celé naší snahy nově vystavět Evropu.“<sup>137</sup>

K limitujícím a regulujícím nařízením, cenzurním zásahům i personálním čistkám došlo v oblasti divadla, hudby, filmu, literatury, výtvarného umění i školství. V každé oblasti se tak dělo specifickými prostředky, vždy ale s naprosto stejným cílem. Přizpůsobit výsledky a především účín kultury potřebám říše. Kromě toho byly různé oblasti kultury propojeny i díky tvůrcům samotným, kteří většinou nepůsobili například pouze jako literáti, ale také jako dramaturgové divadel nebo třeba scénáristé. Tito lidé se až na výjimky zneužití kultury bránili a snažili se, často marně, o udržení její kvality a nezávislosti i v nesnesitelných podmínkách německé okupace. Ve zúženém prostoru se věnovali tématům, která měla šanci projít cenzurou a zároveň měla dostatek síly na to, aby dokázala oslovit

---

<sup>135</sup> Zásadní prací k definici kultury je Williams, Raymond: Culture and Society 1780-1950, New York 1958

<sup>136</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 6, August 1938 – Juni 1939, München 1998, s. 296

<sup>137</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Diktate 1941-1945, Band II, Oktober – Dezember 1941, München 1996, s. 95n

tehdejší publikum.<sup>138</sup> Po zavření vysokých škol měl být z protektorátu region obyvatel bez dějin a vzdělání.

Pravicoví nacionální a apolitičtí měšťané se konečně mohli zahrát na velkomyslné a odpouštějící vlastence. Vítili „básníky zahleděné do tváře vlasti“, vítali Vítězslava Nezvala, který opustil svět „těch pantomim, šátečků a skleněných haveloků“ a vrátil se „zpět k citové opravdovosti, aby se zaryl do národních brázd“.<sup>139</sup>

Na rozdíl od Druhé republiky začala obyvatele protektorátu spojovat všeobecná nenávist vůči okupantům a široká vlastenecká solidarita. Nesmiřitelné spory osobní či myšlenkové ustupovaly do pozadí. „Hlavním kritériem veškeré tvůrčí aktivity se stávalo demonstrativní přiznání se k české národní příslušnosti a úsilí o záchranu její integrity a svébytnosti.“<sup>140</sup> Olga Scheinpflugová v této souvislosti píše, že „nastalo jedno z mravně nejpěknějších, i když nejtragičtějších období v historii českého národa, snášenlivost a solidarita se ujala tajného díla (...) V kultuře to ještě chvíli šlo setrvačně po starém, nejistota obklíčila redakce i nakladatelství, ale nikdo nespíchal vyjít Němcům vstříc. Nenávistný a štvavý hlas druhorepublikánů, který obvinil kdekoho, zaraženě oněměl, jako třetí nástup „pořádku“ se přihrnula už jenom smečka vyvrhelů.“<sup>141</sup> A právě tito lidé se snažili poskvřnit soudržnost okupovaného národa. Ale že nic nebylo tak růžové, jak se zdá, líčí ve vzpomínkách Sergej Machonin, bydlící tehdy v Prostějově, kde podle něj – stejně jako v celém protektorátu – „žilo gros národa v opatrnosti a vybrušovalo metody kolaborace, aby nevypadaly jako kolaborace“. „Už jsem si na tento Prostějov pomalu zvykal. (...) Odbýval se v něm, nebo spíš trval, jakýsi zvláštní normální život, jako by se nic nedělo. Válku nebylo nikde vidět, obchody fungovaly, kina hrála české a německé filmy s předsádkou filmového žurnálu z vítězných front, podvečerní promenáda zachovávala tradici, v německy předělaném a zmrzačeném Kotěrově interiéru

---

<sup>138</sup> Velice kritický pohled na protektorátní kulturu nabízí studie Červinka, František: Česká kultura a okupace, Praha 2002

<sup>139</sup> Červinka, František (2002), s. 45

<sup>140</sup> Gebhart, Jan – Kuklík, Jan (2006), s. 179

<sup>141</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 231

Národního domu se hrálo divadlo, na radnici fungovalo poslušné úřednictvo, židovské továrny řídili treuhändři. (...) Herci odjeli, protektorát zůstal. (...) První dny a dramatické měsíce po nacistické okupaci byly dávno historie... Ale život se přizpůsobil. Něco se přikrčilo, něco trvalo v pasivitě a setrvačném klidu: znovu ta česká proměna kulis, z nezbytí přizpůsobené kabáty. Po té neuvěřitelné demokracii zabydlení v porobě. (...) Čekání na lepší časy, které se jako vždycky časem dostaví. Než přijdou, umoudříme se v služebnosti.<sup>142</sup>

Faktem je, že veřejnost tiše podporovala nedemokratickou protektorátní vládu a sama si zvolila úkol přežít téměř za jakoukoliv cenu. „Lidé se dále milovali a nenáviděli, zakládali nové rodiny, měli své drobné radosti a starosti. (...) A herci jako šířitelé kultury českého národa promlouvali den za dnem k plnému hledišti,“ píše Svatopluk Beneš.<sup>143</sup>

Okupanti přirozeně museli brát ohled na válečnou situaci, ale v konečné fázi byl cíl jasný - likvidace národa i jeho kultury. Hned po okupaci slibovali němečtí představitelé, že Německo otevře nejlepším Čechům vstup do celé střední Evropy a do Říše. Ministr propagandy Goebbels několikrát líčil našim filmařům a hercům, hudebníkům a spisovatelům možnosti české kultury pronikat daleko za hranice a zbavit se tak kletby provincialismu.<sup>144</sup> Orientace na kulturní vyžití byla dokonce podstatným pilířem okupační politiky, protože co mohli lépe uklidnit nespokojené zázemí, pomoci mu načerpat síly k tvrdé dřině, jež měla pomáhat vojenské mašinérii, sem tam někoho zkompromitovat a zachovat aspoň dočasné spolužití dvou nepřátelských národů než kultura – tedy její zábavná stránka. Veřejnost přitom vnímala pozitivně jednání protektorátních představitelů, pokud podporovaly rozmach národní kultury a směřovaly k udržení české národní svébytnosti.

Česká kultura byla s politickými zápasy spjata vždy – stala se nejvyšší formou národního života, suplovala politiku, jedině zde se bylo možno relativně svobodně projevit. Ale „vystavovat, vydávat či hrát za okupace

---

<sup>142</sup> Machonin, Sergej (1995), s. 232

<sup>143</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 57

<sup>144</sup> Červinka, František (1998), s. 49

vyžadovalo obětí. Bylo třeba uhýbat, kličkovat, používat všelijakých zastíracích manévřů. Bylo nutno tvrdit, že jde jen o umění, třebas kdekomu bylo jasno, že v těchto dílech jde o mnohem více. Bylo nutno se tvářit, že protektorátní kulturní autonomie je nejsamozřejmější věcí pod sluncem... A jestli Němci jenom matně tušili, že se v české kultuře přes všechn jejich dohled děje pořád něco nepřístojného, český národ rozuměl docela dobře.“ Výstava Jana Zrzavého, „která by byla jindy vzbudila pozornost omezeného okruhu zájemců o moderní umění, se změnila v manifestaci a její úspěch byl tak nevídaný, že pořadatelé, když skončil její termín, v ní museli pokračovat v jiných místnostech.“<sup>145</sup>

Okupační moc uplatňovala kombinovanou taktiku: slibovala uchování národního kulturního svérázu především podporou jednoduché lidové zábavy a regionálního folkloru, a zároveň kulturu usměřňovala úředními zásahy. Iniciované Úřadem říšského protektora. Cenzura, zákazy, směrnice, kupování, pocty, nátlak, perzekuce logicky nejvíce postihovalo divadelní a filmovou tvorbu, protože Joseph Goebbels byl přesvědčen, že ovlivňují obyvatelstvo nejvíce. Jako součást Národního souručenství byla zřízena Kulturní rada, která měla být vrcholným orgánem k organizaci českého kulturního života. Podporovala kromě výstav i divadelní a hudební festivaly a snažila se vyzdvihovat tradici české kultury. Jednoznačná byla ale též podpora pokleslého vkusu a lidové zábavy. Proto stále hojně vycházela též sentimentální jakoby lidová kýčovitá produkce, představovaná literaturou, jako byly edice Červené knihovny, Rodokapsů, Večerů pod lampou. Nezřídka docházelo v souvislosti s důrazem na podporu regionů vůči českým zemím jako cecku ke zneužití folkloristických a etnografických tradic. Ale jak napsal dramaturg František Götz, „divadlo, literatura a film nám zůstávaly jako jediné hodnoty“.<sup>146</sup>

---

<sup>145</sup> Tomeš, Josef (1999), s. 529n

<sup>146</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, s. 60-65, in: Černý, František (1965)

Československá republika patřila před okupací mezi politicky stabilní země, která na kulturním poli představovala rovnocenného partnera nejvyspělejších zemí a Praha se stala významným evropským kulturním centrem. Během okupace získaly kulturní počiny, které nezakázala cenzura, v odlišném kontextu jiné významy a jinou hodnotu. V kulturním životě hledali Češi posilu národního cítění a někdy i prostor k vyjádření svého protinacistického smýšlení. Jak tomu v podobných situacích bývá, začala kultura nahrazovat téměř neexistující politiku. A to není ani pro kulturní tvorbu, ani pro politiku nic pozitivního. Obyvatelé protektorátu byli osvobozeni od účasti na bojích a k vítězství říše měli přispět svou prací. Hlavním krédem většiny občanů se stal zájem přežít toto období s co nejmenším rizikem.

Zesílená potřeba čtenářů a diváků mít nepřetržitý kontakt s kulturními hodnotami, jež se stávaly zdrojem duchovní posily a vědomí kontinuity s národní minulostí, se projevila samozřejmě také v oblasti divadla. Proto se výraz, určitá záměrná i bezděčná symbolika a divákem vytvářené asociace stávaly intenzivnější a umožňují spolu s reakcemi, které je doprovázejí, sledovat mentalitu soudobého člověka.

Dne 15. března 1939 obsadila německá vojska okleštěné Československo. Den poté vydal říšský kancléř Adolf Hitler výnos o ustavení Protektorátu Čechy a Morava. Ač slíbil protektorátnímu obyvatelstvu kulturní autonomii, zůstalo jen u prázdných proklamací. Podobně jako na území říše i v protektorátu působilo v rámci okupační správy několik složek, které protektorátní média včetně propagandy v nich prezentované buď přímo řídily a kontrolovaly, či alespoň usilovaly výrazně se uplatnit při formování jejich obsahového zaměření. Výsadní postavení mělo kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora. Pracovalo zde asi šedesát zaměstnanců a početně jej převyšovala pouze skupina pro hospodářství.<sup>147</sup> Vliv kulturně politického oddělení ÚŘP na mediální politiku ještě vzrostl v důsledku Heydrichovy správní reformy.

---

<sup>147</sup> Milotová, Stanislava (2000), s. 92. V roce 1941 mělo už osmdesát zaměstnanců, přičemž ostatní oddělení o polovinu méně.

Část jeho úředníků začala zároveň pracovat na ministerstvu lidové osvěty, až na jednu výjimku převzali řízení všech jeho sekcí. Perfektní fungování kulturně politického oddělení Úřadu říšského protektora ocenil nový šéf okupační správy v dopisu ministru propagandy Goebbelsovi slovy, že se jedná o bezvadně sehraný propagandistický aparát.<sup>148</sup>

Všechna zásadní rozhodnutí konzultoval Úřad říšského protektora s říšským ministerstvem propagandy. Tyto konzultace nabyly větší intenzity za působení Heydricha jako zastupujícího říšského protektora. „Jedním z charakteristických rysů heydrichovské éry se nepochybně stalo i výrazné posílení role propagandy v okupační politice. Pod jeho vedením zahájil okupační aparát propagandistickou ofenzívu, jež nemá v protektorátní historii obdoby.“<sup>149</sup> Kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora často synchronizovalo některé propagandistické kampaně s připravovanými represivními akcemi. Jako ilustrativní příklad uvádí Jaroslava Milotová vedení protisokolské kampaně v tisku v době rozpouštění a hromadného zatýkání jeho vedoucích činitelů v říjnu 1941 a antisemitskou propagandu v době přípravy deportací Židů na podzim téhož roku.

Prvním vedoucím oddělení byl Karl von Gregory a na jaře 1942 se stal jeho šéfem Martin Wolf, který organizoval kampaně proti atentátníkům na Heydricha a sám upravoval texty všech důležitých projevů. V oblasti protektorátní propagandy bylo nejdůležitějším úkolem „vytváření propagandistického obrazu protektorátu jako území, kde většina jeho obyvatelstva je nejen srozuměna s novou politickou realitou, ale dokonce s ní souhlasí a podporuje ji. Takto zaměřená propaganda, ať už byla uskutečňována prostřednictvím tisku, rozhlasu či filmu, nebo formou masových shromáždění, byla pro okupační správu mimořádně výhodnou jak z hlediska vnitropolitického, tak i zahraničněpolitického. V

---

<sup>148</sup> Milotová, Stanislava (2000), s. 93

<sup>149</sup> tamtéž, s. 94

protektorátu měla podlamovat pozici hnutí odporu, v oblasti zahraniční politiky pak nepochybně komplikovat situaci exilové vládě.“<sup>150</sup>

Často se mluví o mimořádném kulturním vzepjetí za protektorátu – to se domnívám není tak zcela pravda. Pokud bychom tímto vzepjetím mysleli skutečně přínosné počiny veškerých uměleckých oblastí, bylo jich za protektorátu – přes ojedinělé vynikající počiny - pomálu. Kultura neměla být sice vymýcena, ale přeměněna, poněmčena, měla zohledňovat nadřazenost německé kultury, měla sloužit jako prostředek reglementace pracovních sil. Neměla prvoplánově šířit říšskou myšlenku, ale měla čerpat inspiraci jen v německé kulturní oblasti. Boji za udržení národní identity se podřizovaly i umělecké cíle, kde bylo patrné vzepjetí – nikoliv ovšem umělecké kvality, ale především obrozeneckého historismu a folkloristu. Hra *Život není sen* o Boženě Němcové od Franka Tetauera měla v Komorním divadle premiéru v listopadu 1940. Týden předtím měl premiéru film Františka Čápa *Babička*, a již předtím vyšly básnické sbírky od Halase a Seiferta a rozšířená monografie o Boženě Němcové od Václava Tilleho. „Ta kumulace němčovských témat nebyla náhodná. Roku 1940 uplynulo 120 let od narození české básnířky a toto jubileum se v tísní protektorátních let stalo příležitostí k manifestaci národních kulturních sil.“<sup>151</sup> Kromě těchto kvalitních klasických děl se ale i v braku se hledal happyend, neexistovala dostatečná kritická reflexe uměleckých děl a ideová hodnota se nadřazovala estetické. Jakékoliv umělecké sdělení bylo jen výjimečně hodnotově neutrální, skoro vždy počítalo s nějakou předpojatostí. A se změnou společenských poměrů se změnil i jazyk všech uměleckých oblastí.

---

Českou kulturu mělo jako vrcholný orgán spravovat kulturně politické oddělení ÚŘP, do nějž spadal i divadelní referát. Přednostou kulturně politického oddělení se stal v dubnu 1939 Frank von Gregory, který byl i tiskovým šéfem ÚŘP. Von Gregory napsal v květnu 1939 článek do

---

<sup>150</sup> Milotová, Stanislava (2000), s. 99

<sup>151</sup> Černý, Jindřich (1999), s. 141

deníku *Der Neue Tag* o uspořádání kulturního života v protektorátu. Text, který měl podpořit slib kulturní autonomie protektorátu, uveřejnil i český tisk. „Zásadně při tom odmítáme přizpůsobování (Gleichmacherei) a nespátřujeme dosažitelný cíl v tom, aby německé instituce a organizační formy byly schematicky přenášeny na vnitřní české poměry, jichž úprava se provede autonomně. Jsme vzdáleni toho, abychom žádali zřízení předběžné censury ve jmenovaných oblastech kultury.“ Samy české úřady měly podle něj nadále rozhodovat o cenzuře. V českých ateliérech budou vedle českých filmů natáčeny i snímky německé a vznikne tak jakýsi druh společné produkce.<sup>152</sup> Později byl von Gregory jmenován ministrem propagandy do funkce zvláštního pověřence pro záležitosti propagandy v protektorátu, který měl na starosti všechna propagandistická opatření. Po zřízení oddělení pro kulturně-politické záležitosti ÚŘP ho řídil nejprve právě Karl von Gregory, který měl na starost tisk, propagandu, rozhlas, film, divadlo, výtvarné umění, hudbu, písemnictví i cestovní ruch. V *Deutsche Allgemeine Zeitung* vyšel článek o předpokládané činnosti tohoto oddělení, které mělo být odpovědné v protektorátu za to, čím bylo v říši pověřeno ministerstvo propagandy. „Člení se na několik oddělení a je v čilém styku s českými ministerstvy, jimž dává rady, jak podporovat zdravé kulturní projevy českého lidu a vymýtit, co odporuje říšským zájmům.“<sup>153</sup>

---

Politická situace v Říši v žádném případě nedovolovala svobodu tvorby. Umělecká díla a projevy musely nějakým způsobem konvenovat nacistické ideologii, v krajním případě ji alespoň nepopírat. Důležitou součástí ideologie nacistického hnutí se stal historismus a často se objevoval i v nových či aktuálně uváděných inscenacích. Historické hry zobrazovaly velká témata německých dějin. Pruský stát byl vnímán jako

---

<sup>152</sup> Bednařík, Petr (2002), s. 24

<sup>153</sup> Pro české země: kulturní plán, *A-Zet*, 10. 5. 1939, s. 1. Filmové kritiky a články v denících a časopisech protektorátního období jsou velmi často nepodepsané, někdy dokonce bez titulku. Pokud jsou bez podpisu, uvádím jako první název článku, pokud chybí i ten, začínám v poznámce názvem tiskoviny.

sjednotitel celého Německa, oslavování velikosti a vůle některých historických osobností mělo odkazovat na vůdcovský princip v nacistické politice a germánská rasa byla zobrazována jako nadřazená a vyvolená.

I mezi historickými dramaty v období nacistické vlády musela stát na prvním místě postava krále Friedricha II., jejíž vůdcovské schopnosti a vojevůdcovskou intuici opěvovali režiséři stejně, jako to dělal fašistický tisk s osobou Adolfa Hitlera. Další propagandistická dramata se zaměřovala na popis činů německé armády a na její vítězství, která byla interpretována jako naplnění historického poslání německého národa. Zemřít pro Německo znamenalo největší poctu.<sup>154</sup>

Významným tématem propagandistických dramát byl antisemitismus. „Jsem osobně přesvědčen, že Židé jsou mezinárodní infekcí a že budou vést s civilizovanými národy boj do té doby, než je ovládnou. Podkopou jejich kulturu a vše ostatní, co drží stát pohromadě, a budou ohryzávat i její ekonomiku, dokud bude v držení přesvědčených nacionalistů,“ prohlašoval ministr Goebbels.<sup>155</sup> Všechny hry měly zobrazovat Židy takové, jací opravdu jsou. Manipulace a zkreslování faktů neměly být ani v nejmenším patrné. Diváci měli věřit, že vše, co vidí, je pravda, nikoliv propaganda.<sup>156</sup>

V neposlední řadě sloužily nacistické ideologii nejrůznější pocty německým mistrům. Sílu a velikost německého národa mohli tvůrci nejlépe ukázat na příkladných životech německých velikánů. Všichni velcí básníci, malíři, skladatelé, vědci, generálové a vládci byli vlastně jen projekcemi vůdce. Hitler sám byl představován nejen jako největší vojenský stratég a politik, ale také umělec a génius.

---

<sup>154</sup> Vrcholem chvály vůdce německého národa je film Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1935), v němž je Hitler líčen jako mesiáš. Po tomto díle už nebylo třeba natočit jediný film o Hitlerovi. Byl ukázán tak, jak si přál, aby ho masy německého lidu viděly. Žádný herec nebyl nikdy požádán, aby hrál Hitlera. Nejlepší herec byl Hitler a zcela určitě si nepřál, aby mu někdo po výkonu v *Triumfu* vůle kazil image.

<sup>155</sup> Irving, David (1998), s. 399

<sup>156</sup> tamtéž, s. 76

Velice důležitým cílem nacistické ideologie bylo propagovat pokud možno funkční, ale především nerozdělitelnou rodinu jako pilíř nacistického státu nad jakékoliv subjektivní potřeby a touhy. Důležitost soudržné rodiny i za cenu sebeobětování ženy se objevuje v řadě románů, her a filmů.

Mnohem větší, skupinu tvoří hry, jejichž propagandistická funkce je latentní. Vedle přímé propagandy měla totiž neméně důležité místo propaganda nepřímá. Třetí formou byla zábava, která měla pozitivně naladit náladu obyvatel. Funkce zábavy jako prostředku k relaxaci je poměrně jasná. Horší je to se skrytými tendencemi, jež takový umělecký počín obsahoval. Je třeba se ptát, jak dalece takové obsahy tehdejší divák vnímal, jakou jim přiřkl váhu a jak na něj působily. A zda vůbec měly takové metody nějaký vliv. Každopádně společenské komedie měly význam nejen v tom, že předkládaly idealizovanou (ne)realitu, ale i v tom, že zlepšovaly náladu obyvatelstva, což bylo přínosné pro obě strany.

Vrcholným orgánem řídícím český kulturní život se měla stát Kulturní rada, která vznikla v prosinci 1938 a v březnu 1939 se po založení Národního souručenství stala jeho orgánem. „Mnozí z nich byli nespornými odborníky, proslulými svou apolitičností, pověrou, že věda a kultura nemají nic společného s ideologií a filozofií. Tito lidé byli nejsnáze zneužitelní fašismem a nebylo těžké je přemluvit k vedoucím funkcím a k organizování „nepolitické a dobrovolné“ kulturní práce.“<sup>157</sup>

Čeští umělci stáli před nelehkým rozhodnutím jak se zachovat v nové situaci. Divadelní tvůrci uvažovali, zda záměrně dělat špatné divadlo proto, aby se domovu i světu demonstrativně ukázalo, že pod nacistickým terorem nejsou podmínky pro kulturní práci, nebo jít aktivisticky s dobou, nebo dělat zábavné divadlo bez stanoviska k realitě, či odejít do ústraní. Nakonec odmítli vydat z rukou „tradiční českou zbraň“ a rozhodli se divadla za všech okolností udržet a „učinit z nich tribunu protinacistického odboje“.<sup>158</sup> Stejně dilema řešili i čeští filmaři. Koncem roku 1939 se v Mánesu sešlo asi padesát spisovatelů, herců a

---

<sup>157</sup> Červinka, František (2002), s. 43

<sup>158</sup> Divadlo na třech frontách, in: Černý, František (1965), s. 343

filmových pracovníků, aby se shodli na dalším postupu. Značný počet spisovatelů zastával názor, že pro budoucnost českého filmu by bylo užitečné, kdyby jej v té chvíli nacisté zlikvidovali, aby se po jejich porážce mohlo začít znovu. Stanovisko filmařů a části herců bylo odlišné, argumentovali tím, že v době nacistického teroru je každé české slovo, které zazní v kině z plátna, nedocenitelnou oporou pro morálku a psychiku obyvatelstva.

Nakonec byly dohodnuty tři principy, na nichž měla česká tvorba stát: „Nepřipustit jakýkoli ústupek směrem ke kolaboraci s okupanty, což znamená volit jen velice opatrně současnou tematiku. Podporovat u diváka národní vědomí a vůli k rezistenci tím, že ho vrátíme k minulosti - ke klasickým autorům, k době národnostních zápasů. Do třetice je nutno usilovat všemi prostředky o postupné zvyšování celkové kvality tvorby.“<sup>159</sup> Problém spočíval v tom, že realizace podobných návrhů byla často politicky nemožná. Svoboda tvorby byla totiž dosti iluzorní.

---

Obecně se mluví o dvou rozdílných etapách kulturního vývoje. „V první převažuje snaha o udržení naší kulturní tradice, druhá počínající rokem 1941, je poznamenána pokusy o její potlačování a o vpašování nacistických prvků a představ do našeho kulturního života. Je ovšem samozřejmé, že celá doba je poznamenána bídou rasistických opatření, vlastních nacistickému režimu.“<sup>160</sup> Jenomže kultura není politika a tak se o nějaké skutečně výrazné náhlé změně mluvit nedá. „Od počátku okupace se směr české kulturní politiky obracel od zájmu o moderní spisovatele a malíře k obrozencům a těm vlasteneckým autorům, kteří, parafrázujeme-li Šaldu, nikdy a nikoho nepohoršovali, všemi byli aklamováni a za všech režimů vpisováni do českých čítanek. Tak nutně vznikl kult Aloise Jiráska,“ píše historik František Červinka.<sup>161</sup> Z Jiráska se v této době stal druhý otec národa, vychovatel a učitel vlastenectví.

---

<sup>159</sup> Divadlo na třech frontách, in: Černý, František (1965), s. 342

<sup>160</sup> Stránský, Rudolf: Očima svědka, in: Černý, František (1965), s. 23

<sup>161</sup> Červinka, František (2002), s. 47

Návrat ke klasikům byl také výborný obchod pro nakladatele, zatímco ti nejlepší z inteligence a uměleckých kruhů se ukrytí kdesi v kancelářích obraceli k modernímu umění. Ale ne všichni. „V době podivuhodné kulturní exploze v prvních letech okupace jsme byli svědky nejen statečného zápasu s cenzurou, ale i objevů nových možností básnického a jevištního projevu. Nikoli snad jen ideovým jinotajem, narážkou a vlasteneckým patosem, ale v první řadě pokračující estetickou revolucí, která osvobozovala, alespoň na čas naše umění od ideologických pověr a iluzí.“<sup>162</sup>

Těžko šlo přehlédnout aktivity, jako byla účast Kulturní rady v organizování zájezdů kulturních pracovníků do Říše, výzvy k ideové proněmecké iniciativě, podpora sbírek pro zimní potřeby německých vojáků i politicky propagační výstavy Německá velikost či výstavy *Sovětský ráj*, to vše uváděl její šéf Hýsek jako argumenty pro souhlas nacistů s existencí této organizace. Literární historik Hýsek považoval za zásluhu Kulturní rady to, že Národní divadlo po zabrání Stavovského divadla obdrželo Varieté v Karlíně, vznik Horáckého divadla v Třebíči, Divadla měst severočeských, pomoc při výstavbě divadel v Písku či v Polici nad Metují. „Kulturní rada se snažila o vliv na čtrnáct stálých divadel ve velké Praze, a to i na jejich dramaturgii, o vliv na divadla oblastní a o podporu stavovských zájmů herectva.“<sup>163</sup>

Teprve po zahájení německo-sovětské války v roce 1941 a po nástupu Emanuela Moravce do čela české vlády v roce 1942 demaskovaly oficiální projevy činitelů Národního souručenství již úplně kolaborantskou tvář této organizace.

Alibistická kulturní politika se zdiskreditovala už mnohem dříve. „Jestliže všechny odstíny politiky musí nutně počítat s kompromisem a taktikou, pak svět kultury zůstává ve společenském organismu srdcem neúplatně žijícím, zůstává seismografem charakteru národa a jeho svědomí.“<sup>164</sup> Když žádný skutečný český básník nepropůjčil svůj hlas okupantům,

---

<sup>162</sup> Červinka, František (2002), s. 49

<sup>163</sup> tamtéž, s. 58

<sup>164</sup> tamtéž, s. 30

chtěli čeští kolaboranti proslavit veršiky dělnického autora Jindry Cinka, který už v době hospodářské krize, v roce 1931, stvořil sociálně burcuje sbírku *Výkřiky z Těšínska*. Nyní změnil téma i název – jeho nový opus se jmenoval *Jdeme s Říší*. Národní souručenství chtělo vzít vítr z plachet vlajkařům a dokonce vydalo prohlášení, že kdo se rozvede s osobou židovského původu, smí vstoupit do Národního souručenství.

Též národní ceny dostali ještě roku 1940 lidé jako E. F. Burian za hudební dílo, herečky Štěpničková či Baarová a herci Marvan či Vojta. Ovšem v roce 1942 už se mezi oceněnými objevují kolaboranti či přinejmenším aktivisté pravidelně: Antonín Kožíšek, Karel Werner, malíř Adolf Alex, Václav Fiala, autor nacisty oceňované knihy *Země fjordů a ság*, je tu i Vlasta Burian či Adina Mandlová, a mezi laureáty nechyběl ani český velebitel Hitlera a nacismu, pěvec Pavel Ludikar, ale též Otakar Vávra, Marie Glázrová, František Hrubín. Na rasistického malíře Karla Rélinka došlo za rok a navíc dostal za odměnu do správy hrad Křivoklát.

Na kulturním poli k tomu podstatnému a trvalému ale docházelo v úplně jiných kruzích. Karel Dostal píše například o dění v Klubu umělců, kde se konaly každý čtvrtek programové, tedy policejně nezávadné večery, kde se mohl každý umělec relativně svobodně vyjadřovat, zatímco oficiální režim takové zveřejňování osobité umělecké tvorby znemožňoval.<sup>165</sup> Když se první předseda Albert Pražák ujal vedení odbojové organizace, vzdal se předsednictví, aby klub neohrozil, na jeho místo nastoupil od března 1942 Zdeněk Wirth, tehdy sekční šéf ministerstva školství. V novém výboru byli po 15. březnu 1939 například E. F. Burian, Jaroslav Kvapil, Václav Talich, Miroslav Rutte, Jaroslav Průcha, Bohuš Stejskal, jednatelem byl Václav Vydra. Režim měl oběti i v této organizaci - kritika Julia Fučíka, režiséra Nového divadla Jaroslava Sadílka, herce Gustava Schorsche či Vladislava Vančuru. Na jaře 1941 zasáhli okupanti v souvislosti s připravovaným útokem na Sovětský svaz tvrdě proti komunistickému odboji, proti ÚVODu i proti těmto levicovým umělcům.

---

<sup>165</sup> Dostal, Karel: Klub umělců, in: Černý, František (1965), s. 81-86

## **Divadlo za první republiky a emigrace divadelníků do Československa**

Život divadla je úzce spojen s životem společnosti. v případě české společnosti je to ještě patrnější. Celé 19. století stálo úsilí o vlastní divadelní tvorbu a vlastní divadelní scény v popředí jejího snažení. „Provozování divadla je totiž dosti nákladné a soutěž s podstatně bohatším divadlem německým byla snad po celé století do roku 1918 výkonům českých divadelníků tou největší pobídkou. Stav českého divadla věrně odrážel i stav české společnosti...“<sup>166</sup> Za první republiky divadlo ale nemuselo plnit svou buditelskou úlohu a mohlo se soustředit především na uměleckou stránku tvorby, což bylo pro moderní divadlo (především avantgardní) tehdejší doby mimořádně přínosné.

Před Mnichovem bylo v Českých zemích 75 českých a německých divadel a jejich stagionů. Divadelní tvorba a divadelní život vůbec byl ve třicátých letech spojen úzce s antifašistickým hnutím. U mnohých představení se znovu začalo objevovat zřetelné ideové i politické zaměření směřující k obraně demokracie proti fašismu. Angažovanost divadla v sobě spojila prvky avantgardy i tradice. Byl založen Klub českých a německých divadelních pracovníků, jemuž předsedal Čech Václav Vydra a Němec Fritz Valk. Klub pomáhal emigrantům z Německa (z nejznámějších Maxi Reinhardtovi, Erwinu Piscatorovi, Bertoldu Brechtovi) a v Německém divadle byli angažováni herci v Říši nepohodlní. Demonstrací vzájemného respektu byla inscenace Jana Nepomuka Štěpánka *Čech a Němec*, v níž Václav Vydra hrál německy, jeho německý kolega česky a Walter Taub hrál oboujazyčně.

Za připomenutí stojí několik dnes již méně známých divadelníků z německojazyčné oblasti, kteří alespoň na několik let našli útočiště v Československu: Heinz Leo Fischer byl rakouský herec, který se stal

---

<sup>166</sup> Kárník, Zdeněk (2003), s. 326

v roce 1937 jako režisér a herec Spojených německých divadel v Brně. Již v roce 1933 odmítl angažmá v Berlíně a aktivně se účastnil protinacistického odboje. Od britské tajné služby obdržel vízum do Velké Británie, na útěku byl ale zadržen a od roku 1941 do konce války vězněn v Dachau. V odboji působila i komunistka Heda Zinnerová, která v roce 1933 uprchla se svým mužem Fritzem Erpenbeckem z Berlína do Prahy kde v roce 1934 založila antifašistický kabaret Studio 34. V roce 1935 prchli oba do Sovětského svazu. Režisér Paul Barnay odešel do Československa v roce 1936 a až do svého útěku do Budapešti po vzniku protektorátu působil v Městském divadle v Liberci. V Ostravě pracoval režisér Peter Lotar, který před svým útěkem do Švýcarska krátce hostoval i v Národním divadle, a režisér Peter Winner, který odešel po okupaci do Švédska. Režisér Renato Mordo byl angažován v Německém divadle v Praze, kde působil též jako profesor konzervatoře. V roce 1939 odešel do Řecka. Dramatik Fred Heller po ročním pobytu v Praze uprchl do Uruguaye. Herec Arnold Marle odmítl z politických důvodů vedení hamburského Schauspielhausu a od roku 1933 působil jako režisér a herec v Německém divadle v Praze, odkud odešel v roce 1939 do Londýna. Otto Waldis byl herec především v německých filmech, žijící od roku 1933 v Praze. V roce 1940 emigroval do USA. Tamtéž uprchl také židovský režisér a producent Hanuš Burger, který působil v letech 1932-1936 jako režisér a dramaturg Nového německého divadla v Praze. Též herečka Amy Franková působila od roku 1933 v Novém německém divadle v Praze, odkud (po ročním působení v Sovětském svazu) v roce 1939 odešla do Velké Británie. Do Londýna uprchl z téhož divadla herec Paul Lewitt. Paul Demel působil od roku 1933 jako herec v Novém německém divadle v Praze, poté jako režisér v Brně, Ostravě a Teplicích. Po okupaci odešel taktéž do Londýna.

Většina německých a rakouských emigrantů se angažovala politicky a byla výrazně levicového zaměření. Do Československa emigroval i levicový dramatik Bertold Brecht, který předtím v roce 1930 napsal svou nejspornější hru *Opatření*, v níž čtyři komunističtí agitátoři stojí před

stranickým soudem, protože dovedli k sebevraždě mladého soudruha. Dokazují, že to museli udělat, protože se sebevrah svými činy stal nebezpečným pro hnutí: „Když nechceš změnit svět, zemři.“ Jen akce ve skupině má smysl. I když ve třicátých letech navštívil dvakrát Moskvu, byl vůči stalinské diktatuře slepý jako většina jeho levicových kolegů. Brecht odešel z Německa večer onoho únorového dne roku 1933, kdy hořel Reichstag. Přes Prahu, Vídeň a Paříž nakonec na pět let zakotvil u přátel v Dánsku. V květnu téhož roku byly jeho knihy veřejně spáleny nacisty. Těsně před Hitlerovým obsazením Dánska se uchýlil do Švédska a poté do Finska. Odtamtud se v květnu 1941 vydal -s Helene Weigelovou a dětmi - vlakem přes Moskvu do Vladivostoku, kde nastoupil na loď do USA. Brechtovo politické pojetí společnosti bylo ovšem absolutním protikladem filmových látek, jaké požadoval Hollywood. Po několika marných pokusech o filmové story-boards byl metodou práce v továrně snů i americkým způsobem života natolik zdrcen, že se držel nad vodou jen díky pomoci přátel. Nešokoval ho fakt, že americká společnost nemá s výjimkou peněz žádné jiné ideály, ale skutečnost, že vše - ať už je to jedinec, nebo příroda - zde má svou přesně kalkulovanou cenu a tento fakt všichni bez výjimky považují za přírodní zákon. Za šest let amerického pobytu napsal jen scénář filmu Fritze Langa *Katové také umírají* o atentátu na Heydricha a díky iniciativě Charlese Laughtona spolupracoval na newyorské divadelní inscenaci *Života Galileiho*, kterou režíroval později významný filmový tvůrce Joseph Losey. Aby se udržel v levicové kondici, pokoušel se v hexametrech zveršovat Komunistický manifest. Práci přerušil, protože - jak se přiznal - hexametr se bránil takovým slovům jako buržoazie a proletariát.<sup>167</sup>

Divadlo za krátké Druhé republiky se potýkalo se zásadní zúžením prostoru pro svobodnou tvorbu. „Velké divadelní scény vyplňují v této době svůj repertoár výhradně českými hrami (...) s pronikavým úspěchem jsou vytahována na světla ramp stará česká dramata, o jejichž existenci věděli dramaturgové divadel již jen z dějin literatury minulého století ...

---

<sup>167</sup> Konrad, Helmut: Die österreichische Emigration in der Tschechoslowakei von 1934 bis 1938, in: Österreich im Exil 1934-1945 (1977) a Roeder, Werner - Strauss, Herbert (ed.): Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration, München 1983

český člověk, v němž byla tragickým způsobem vyhraněna jeho láska k národu, vrací se k dílu svých buditelů a dává se znovu dojímat hrami literárního obrození... Zdá se, že se tento nový velký zájem obecnstva projeví stejně silně jako u divadel i v českém filmu.“<sup>168</sup> Po Mnichovu ale brzy nastala divácká krize a odliv publika i herců a situace se zlepšila až roku 1940, kdy byl naopak nastartován divácký boom. „Posledních sedm měsíců prožívali jsme těžké chmurné doby, které nebyly bez vlivu i na naši činnost spolkovou. Odmlčeli jsme se na půl roku, jednak proto, že mnoho našich členů narukovalo, hlavně ale proto, že nebylo nálady ani myšlenky hráti divadlo v době národní katastrofy a hlubokého národního smutku. Leč i ta největší bolest přebolí, smutek zevšední a přihlásí se život, jež nelze ničím zastavit ani zničit. Správně napsal náš pan předseda ve svém pozvání na dnešní valnou hromadu: Z prachu pokoření zvedli jsme hlavu a dali se do práce, do nové práce za lepší budoucnost svého národa i státu!“ popisuje dobovou atmosféru kronikář kolínského ochotnického divadla.<sup>169</sup>

Levicová kultura a avantgarda byly brutálně napadány a potlačovány. Osvobozené divadlo bylo zavřeno již 9. listopadu 1938 s tím, že se v něm improvizuje a nehraje dle textů schválených cenzurou. Je tedy důvodné se obávat manifestací publika, které by mohly ohrozit veřejný pořádek. Jedním z mála pokračovatelů progresivního divadla zůstal E. F. Burian, rozhodnutý „bojovat proti nízkým pudům diváctva“, který nekompromisně prohlásil: „Představuji si kulturní a uměleckou práci v nové republice ještě ve zvýšené míře tutéž jako v první republice. (...) nepředstavuji si ji jako falešnou, lživou, konjunkturálně zbabělou ... přísluhovatelku cizím a naší zemi nepřátelským zájmům.“<sup>170</sup>

---

<sup>168</sup> Rádl, Bedřich: Budoucnost českého filmu, in: Kinorevue, roč. 5, 19. 10. 1938, č. 17, s. 323

<sup>169</sup> Soka Kolín, fond č. V/1 Spolek divadelních ochotníků Tyl: III. Dokumenty z valných hromad (1881-1948), inv. Č. 9, karton 1

<sup>170</sup> Císař, Jan (2004), s. 294

## Exkurz: Divadlo ve válečné Evropě

Ve Francii odešly po dobytí některé významné osobnosti do exilu a „ti, kdo zůstali, byli pod bedlivým dohledem. Divadlo bylo z valné části zredukováno na politicky neškodné hry či na populární zábavu, ale navzdory všem přísným omezením dosáhlo několik inscenací skutečného věhlasu.“<sup>171</sup> Pro francouzské divadlo bylo období druhé světové války dobou relativního rozkvětu. „Hrálo se hojně a návštěvnost byla vysoká, ačkoli s výjimkou inscenací Dullinových, Bathyho, Barsacqových a Comédie-Francaise bylo hodnotného divadla jen málo.“<sup>172</sup>

Zatímco Anglické divadlo po vypuknutí války v roce 1939 prakticky zastavilo činnost. V době, kdy vrcholily německé nálety, zůstalo v Londýně otevřeno pouze jediné divadlo. „Old Vic se uchýlilo do provincie, Donald Wolfit organizoval pořady o polední pauze a pár dalších jednotlivců se pokoušelo udržet divadlo při životě, ale z větší části se anglický divadelní život téměř úplně přerušil.“<sup>173</sup> V sousedním Polsku po obsazení působilo jen několik scén zřízeným přímo okupačními správami, jednalo se ale jen o operetu, kabarety či různé revuální scény. Většina divadelníků, kteří neemigrovali, zažila stejně jako ostatní obyvatelé nevídaný psychický nátlak kombinovaný s fyzickým násilím.<sup>174</sup> Polští herci vůbec odmítli v oficiálních divadlech dále pracovat, téměř nikdo z nich nebyl ochoten dobrovolně hrát ve zdecimované zemi, což lze jistě zčásti přičíst i odlišné mentalitě Poláků a Čechů, jimž jistá nepoddajnost a hrdost patrně chybí.

Jiná situace byla v totalitním Sovětském svazu. „Počátkem druhé světové války bylo ruské divadlo zcela podřízeno politickému zřízení. Žádná jiná země na světě však nebrala svoje divadlo tak vážně jako nástroj idejí a integrální součást společnosti.“<sup>175</sup>

Divadlo v nacistickém Německu se proměnilo naprosto radikálně. Řada významných umělců opustila s nástupem Hitlera roku 1933 Německo. Max Reinhardt odešel již roku 1933 do USA, Leopold Jessner a Erwin Piscator taktéž, zatímco Jürgen Fehling za nacismu zůstal v Německu a stal se ředitelem berlínského Státního divadla. Mnozí z těch, kdo zůstali, se uchýlili do vnitřní emigrace – psali či inscenovali historická díla nebo se záměrně distancovali od současného dění. Nacisté podporovali díla o germánské minulosti, obrovské exteriérové podívané a inscenační styly vypočítané na

---

<sup>171</sup> Brockett, Oscar G. (1999), s. 596n

<sup>172</sup> tamtéž, s. 628n

<sup>173</sup> tamtéž, s. 655

<sup>174</sup> Dějiny českého divadla IV (1983), s. 378

<sup>175</sup> Brockett, Oscar G. (1999), s. 608

vyvolání grandiózního, nadživotního obrazu všemocného nordického světa. Podle Brocketta se jen „zřídka na divadelníky naléhalo, aby se přihlásili k nacistické ideologii, a řada si jich dokázala podržet relativní nezávislost. Z větší části však bylo německé divadlo let 1933-1945 podřízeno politickým požadavkům.“<sup>176</sup>

To ale není tak docela pravda. Drtivá většina dramatiků kvůli neustálému nátlaku buď emigrovala nebo žila v Německu jako ve vyhnanství. „Téměř všechny moderní hry, které až do ledna 1933 náležely k repertoáru náročného německého divadla – raná, ještě působivý díla Gerharta Hauptmanna, dramata Wedekindova, Strindbergova, Georga Kaisra, Sternheimova -, byla ostře a rozhořčeně odmítána pro rozkladné kulturně bolševické působení.“<sup>177</sup> Protože nebyly moderní veselohry, objevovali ředitelé divadel znovu staré frašky. Obecenstvo nekviťovalo glajchšaltovaný okleštěný repertoár s nadšením a dávalo najevo stejně jako v protektorátu své smýšlení přímo při představeních. V Hamburku při představení *Dona Carlose* lidé demonstrativně a skoro povstalecky tleskali, když markýz Posa žádal na králi Filipovi svobodu myšlení. *Loupežníci* v Mnichově byli zakázáni, protože je obecenstvo navštěvovalo až v nebezpečně hojném počtu.<sup>178</sup> Reprízovost prosazovaných soudobých her nacistických prominentů byla velice nízká a provoz divadel naplňovaly více ideologicky většinou příliš neznásilňované inscenace klasiků, operetní divadlo či komediální repertoár umožňující zapomenout. Diváci, kteří nebyli ochotni tolerovat „umění“ propagandistických her nacistických autorů, se po nástupu nacismu museli spokojit více méně kvalitním hereckým divadlem, což jistě žádná progrese nebyla.

Podle knihy Hansjörga Schneidra o drážďanském divadle za nacistické vlády bylo německé divadlo glajchšaltací dalekosáhle postiženo, ale v jistém omezeném prostoru mohli někteří tvůrci zachovat jeho původní poslání a ve výjimečných případech se příkazům moci dokonce i vzepřít jako režimem oblíbený Richard Strauss, jenž si ještě roku 1935 dokázal vynutit uvedení jména židovského libretisty a spisovatele Stefana Zweiga na plakátu opery *Die schweigsame Frau*, což se mu zanedlouho ovšem nevyplatilo.<sup>179</sup> Prostor pro pozitivní působení divadelní tvorby dával omezené možnosti pro přestování klasického repertoáru, opery, operety, zábavného repertoáru a pohádek pro dětské publikum. Velice oblíbené byly různé recitační večery jednotlivých herců, které umožňovaly významným hercům jistou volnost a ideologicky téměř neusměrněnou tvorbu. V některých divadlech se tedy autoři snažili o udržení kontinuity a umělecké závažnosti divadla. Pokud tomu tak nebylo, chodilo obecenstvo alespoň na známé herce. Co však nepopíratelně nikdo nahradit nemohl, byla odtrženost německého divadla od dění na světové divadelní scéně.

---

<sup>176</sup> Brockett, Oscar G. (1999), s. 585

<sup>177</sup> Mann, Klaus (1982), s. 236

<sup>178</sup> tamtéž

<sup>179</sup> Schneider, Hansjörg (2003), s. 6nn

## Protektorátní divadlo – obecné rysy

Bylo již naznačeno, že vztah mezi okupanty a příslušníky okupované země byl – až na výjimky v kulturní oblasti téměř zanedbatelné – nesmiřitelně antagonistický, byl konfliktem dvou mocensky sice nerovných, ale principiálně naprosto protichůdných skupin. Okupanti, snažící se o produktivní a klidné fungování protektorátu, usilovali tedy o opak. Prodaná nevěsta byla v Říši uvedena hned několika německými divadly. Noviny nešetřily místem při líčení velikého úspěchu *Prodané nevěsty* v Mnichově, představení připraveného pro export do Německa již v Praze. Obyvatelé protektorátu měli být pohnuti slovy o mnichovském nadšeném obecenstvu, kterému se stejně jako kritikům „stahovala hrdla a slzy stoupaly nezadržitelně do očí“.<sup>180</sup> Okupanti se snažili téměř naprosto bezvýsledně okupovaný národ přesvědčit, že kulturní výměna přináší oběma stranám užitek. To tvrdila v mnoha rozhovorech - jako třeba pro *Národní politiku* z 5. 12. 1941 – herečka Lída Baarová. Nastolený nový pořádek v Evropě měl podle této naivní zkompromitované ženy poskytnout nejen dělníkům, ale též umělcům dalekosáhlé nové možnosti. „Styk českého divadelnictví s německou kulturou sahá prakticky a průkazně k 12. století. Němečtí dramatikové se nikdy nevyhýbali českým tématům a schopní Češi se vždycky uplatnili v německých divadlech,“ píše rasistický plátek českých fašistů *Árijský boj*.<sup>181</sup>

Na takovéto zkompromitování českého divadla umělci nepřistoupili. Zastávali nadále protifašistický postoj a na počátku okupace zvažovali, jak ho vyjádřit: buď záměrně dělat demonstrativně špatné divadlo, aby se ukázalo, že tu nejsou podmínky pro kulturní tvorbu - produkce braku by ovšem okupantům vyhovovala, nebo využít změny poměrů a přizpůsobit se – to zvolila menšina divadelníků, případně dělat zábavné divadlo bez stanoviska k realitě – volba velké části tvůrců, nebo odejít do ústraní -

---

<sup>180</sup> *Národní politika*, 9. 3. 1940, s. 1

<sup>181</sup> *Árijský boj*, roč. 4, č. 8, 20. 2. 1943, s. 4

jenže čím by se potom například herci živil, zvláště když nikdo nevěděl, kdy okupace skončí a zda vůbec někdy skončí.? Nakonec významní představitelé české divadelní kultury „odmítali vydat z rukou tradiční českou zbraň, která se v boji za národní svébytnost uplatňovala už od 18. století, nyní se měla stát tribunou protinacistického odboje“.<sup>182</sup>

Kdejaký sál se změnil v protinacistickou divadelní tribunu, protože tam, kde existuje zatím jen zákaz a není příkazů, zbývá ještě vždy možnost psát, publikovat či hrát. „Národní divadlo se stalo poutním místem. Snad nikdo nikdy nezažil takový zájem o divadlo. Představení byla na dlouhou dobu vyprodána, u předprodejních pokladen u zadního vchodu bývaly takové návaly, že jsme se jimi cestou ze zkoušek doslova prodírali,“ píše Jan Pivec.<sup>183</sup> Divadlo mělo pomáhat rozněcovat ducha národní rezistence a navazovat na myšlenkové i tvárné impulzy divadelní avantgardy 20. a 30. let. Též publikum vyvíjelo jakési duchovní protinásilí a dávalo chtěný smysl slovům i celým inscenacím. „A tak jeden z nejsvobodnějších kulturotvorných žvlů – hra – byl přímo na jevišti sveden na kolej šest let trvající přetvářky, na kolej hry na hru.“<sup>184</sup> Diváci se učili číst divadelní představení jako alegorii tehdejší situace doma i ve světě. Často toho využívali tvůrci a s takovými alegoriemi především ve scénické interpretaci záměrně pracovali, často ale autoři vůbec nezamýšleli účín, který si publikum s představením spojovalo. V protektorátu pak tvůrci počítali s tím, že „alegorie ani jinotaj nejsou tropem, ale principem celistvé významové výstavby, na němž lze budovat postavy, děj, situace, fabuli i celý systém díla – nejenom jednotlivé dílčí narážky. Nabízela divákovi záměrně tento kód, v němž bylo možné nechat zaznít tóny odporu proti protektorátu a nacistické okupaci.“<sup>185</sup> Zdeněk Štěpánek vzpomíná, jak působila jeho role Mikuláše Dačického z Heslova ve hře z dávné renesance *Paní mincmistrová*: „Ale hra na obecenstvo zapůsobila tak, že při slovech: Tak vyženeme všechny cizáky, kteří naši zemi jen plundrují a zužují, strhla se v hledišti úplná vřava, a

---

<sup>182</sup> Černý, František (1965), s. 343n

<sup>183</sup> Pivec, Jan (1985), s. 104

<sup>184</sup> Červinka, František (2002), s. 84

<sup>185</sup> Císař, Jan (2004), s. 295

zejména ženy byly překvapené gestapáky deštníky, kabelkami i rukama tak, že oba museli z divadla utéci.“ Poté, co došlo v Novém Bydžově k tomuto incidentu, byla inscenace zakázána.<sup>186</sup> A následovaly další zákazy her s národním akcentem jako *Lucerna* či *Nezbedný bakalář*. Edmond Konrád zase po uvedení *Strakonického dudáka* Karla Dostala napsal v Lidových novinách 30. 6. 1939, že hra vyjadřuje podstatu české duše a „celý půvab její prosté představy o světě a její pevné mravní zakotvení vyznačuje na diváky léta Páně 1939 a oni dobře rozumějí“.<sup>187</sup>

Herci nechtěli většinou tyto diváky pouze bavit. Je samozřejmé, že všichni diváky také bavili, protože tak tomu muselo být, neměl-li divák z divadla odejít. Herci zábavný aspekt divadelní tvorby často považovali za předpoklad něčeho zásadnějšího, jakéhosi výchovného působení. „Specifičnost národního herectví netvoří tedy jen hodnoty, které jsou neopakovatelné, ale i neopakovatelná míra rozvoje určitých rysů, které jsou vlastní i jiným divadelním kulturám, avšak které se v nich neuplatňují s takovou rozhodností a výrazností. Dalším podstatným rysem českého herectví jsou humor a komické i tragikomické rysy člověka. Češi reagují již po staletí na složité situace soukromé a hlavně společenské humorem, který jim lépe pomáhá je snášet a zvládat.“<sup>188</sup> V tomto směru velice důležitý historický motiv ale přinesl umělecky v divadelní tvorbě určitě méně než v literatuře, ale „tím víc byl chápán vděčným publikem jako analogie, jako dialog s mizérií doby, jako český hlas, české slovo a česká řeč nad dějinami, které překroutily tento hlas...“<sup>189</sup> Ovšem Jiří Frejka v své knize *Železná doba divadla* namítá velice zásadní připomínku: „Ukazuje se, že např. budování tradice a národního umění je schopna právě jen umělecká avantgarda a ne lidé, kteří zakazují umělecký výboj a vyhlašují tradici papouškováním jmen Alše nebo Smetany, jichž nechápu a jejichž tragický někdejší boj za průbojný výraz pokládají – za idylu. Ovšem co vědí o „idyle“, kterou prožíval Máchů nebo

---

<sup>186</sup> Štěpánek, Zdeněk (1961), s. 222

<sup>187</sup> Pivec, Jan (1985), s. 107

<sup>188</sup> Černý, František (1978), s. 398

<sup>189</sup> Červinka, František (2002), s. 84

Němcová, oni, kteří jsou hluchí a slepí k tísní hmotné nebo krisi duchovní?“<sup>190</sup>

Každá mince má ale dvě strany. Podmínky pro divadelní tvorbu se katastrofálně zhoršily, což se projevilo zásadními uměleckými i obsahovými změnami. Velká část české divadelní obce byla zdecimována, a ostatní to viděli a báli se, často se stáhli – pokud to šlo - do vnitřní emigrace. Kolaborantů bylo málo, horší byli udavači nasazení do některých divadel či získaní mezi zaměstnanci, což byli většinou malí nenápadní lidé. Nejistota byla patrná v tvorbě i v běžném životě. Okupanti se rafinovaně snažili o jakési společenské odzbrojení divadla, čímž ho chtěli – stejně jako v jiných oblastech života a kultury - neutralizovat a otupit společenské vědomí českého obyvatelstva. proto nacisté jisté směry české divadelní aktivity nejen tolerovali, ale dokonce v jisté míře i podněcovali. Avantgarda krok za krokem ztrácela své postavení. Po zániku Osvobozeného divadla a Lidové scény, byli zabiti významní avantgardisté Oldřich Stibor a Josef Skřivan a Jindřich Honzl se po krátké existenci Divádélka pro 99 musel stáhnout do ústraní. „Vystaveno neúprosnému a nemilosrdnému tlaku, muselo české divadlo v drtivé většině svých představení rychleji nebo pomaleji couvat na pozice, v nichž se vzdávalo principů, metod a postupů, jimiž vytvářelo svou polemickou angažovanost hájící v druhé polovině třicátých let demokracii a humanitu. (...) Montážní skladebnost druhé fáze moderního divadla se uvolňuje, zůstává z ní autonomie jednotlivých komponentů a subsystémů, ale je oslabena nebo dokonce zcela chybí režie, která by vtiskla celému systému divadelního jazyka integrující smysl.“<sup>191</sup> František Götz poznamenává, že dramatická produkce byla stále horší, už jen proto, že se mohla volit témata nejprivátnější a nejméně obsažná. „Pravda, protektorátní doba úplně zvrátila vývojový stupeň, k němuž divadlo dospělo v době po roce 1935, totiž divadlo politické, antifašistické, myšlenkově smělé a útočné. „ – nebezpečný vývojový zlom

---

<sup>190</sup> Frejka, Jiří (1945), s. 10

<sup>191</sup> Císař, Jan (2004), s. 305

– „Bylo potřebí bránit se všemi silami vpádu staršího sentimentálního nebo expresionistického umění a potírat názor, kteří šířili nečetní radikálové v souboru, že čím hůř se divadlu umělecky povede, tím větší z toho bude prospěch.“<sup>192</sup> „Nenáhle, ale jistě klesal pořad her. Nenáhle, ale jistě klesala úroveň představení. Napohled vše bylo v pořádku, herci nebyli horší, režie nebyla nedbalejší. Ale přece jako by to nebylo doopravdy. Divadlo z lepenky, neupřímné divadlo veliké nepravdy – ano: tady se předstíralo, že se něco hraje, tady se předstíralo dramatické umění. Ubývalo premiér, zmizeli autoři první republiky a většina ostatních,“ píše Edmond Konrád.<sup>193</sup> Navíc se objevily hry laciné nebo vlastenecké. „Leckdy lacině vlastenecké,“ jak trefně podotkl Ladislav Pešek. „Göring podle něj hlásal, že nacisté chtějí kýč nebo hry prodchnuté jejich ideologií. „Naším programem je tedy nedělat kýč a nehrát hry, do kterých zanesli své zločinecké učení. Je to urputný zápas ze dne na den. O každou větu, každou intonaci.“<sup>194</sup>

Ovšem na herce byl vyvíjen i v těchto souvislostech psychický a fyzický nátlak. Zdeněk Štěpánek vzpomíná na šikanu, kterou způsobily velké návštěvy v divadlech. Když jel na představení, gestapáci ho důkladně ho ve vlaku prohledali, zabavili mu kennkartu a upozornili ho, že mu výlety a štvání v divadle brzy zarazí.<sup>195</sup> Podobně působily články redaktorů fašistického tisku: „Jejich lokajská duše, rozvrácená komplexem méněcennosti, touží po nových lidských utrpeních a po počtách, které nemohli získat talentem a prací a jež doufají získat za své udavačství.“ Ladislav Pešek připomíná články s názvy jako Jak dlouho ještě budou bílí Židé v činohře ND?, protože podle něj nemohli unést, že se Národní divadlo stalo „ochráncem základních hodnot mravních i národních“.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, in: Černý, František (1965), s. 61

<sup>193</sup> Konrád, Edmond: Uviděli jsme, in: Černý, František (1965), s. 21

<sup>194</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 156

<sup>195</sup> Štěpánek, Zdeněk (1964), s. 226

<sup>196</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 156

## Protektorátní divadlo a jeho struktury

Jak píše Jaroslav Marvan, za protektorátu bylo přáno především filmu, určitě víc než divadlu. Jenže filmaři měli ještě mnohem menší možnost volně dýchat.<sup>197</sup> Jak již bylo řečeno, divadla si po okupaci chtěla udržet svou existenci za každou cenu, protože jedině tím si mohla podržet alespoň nějaký význam pro český kulturní život. „Kulturní úpadek všeobecně a proto i v divadle. Nesmí se hrát nic, co nepustí censura. Hraje se ještě Mollière. Někdy herci provokují, tak kupř. v *Chalderonu*: rychle, rychle, dnes se popravuje jen do šesti,“ píše o divadelním dění v protektorátu odbojáři do Londýna.<sup>198</sup> Jak jsem již zmínil, první bylo zavřeno již za Druhé republiky Osvobozené divadlo, hned po okupaci i Lidové divadlo a za dva roky i dovadlo D 41.

Již v elaborátu o zásazích nacistů do autonomie protektorátu z 14. 10. 1939 píše státní prezident Emil Hácha říšskému protektorovi Konstantinu von Neurathovi o neutěšené situaci v divadelním životě. „Byl omezen a tím hospodářsky téměř znemožněn provoz stálých českých divadel v městech s převážným počtem českého obyvatelstva částečným zabráním divadelních budov a zařízení (divadla v Českých Budějovicích, Brně, Olomouci a Moravské Ostravě). Také Stavovské divadlo v Praze bylo odňato české divadelní kultuře. Policii divadelní i vůči českým divadlům převzaly některé německé orgány, např. v Českých Budějovicích.“<sup>199</sup>

Městská divadla byla roku 1941 vyhoštěna ze scény na Vinohradech a po různých organizačních změnách reorganizována v roce 1944 v Divadlo J. K. Tyla. Vinohradské divadlo zabrali okupanti na více jak rok, když tu byl místo českého divadla německý kabaret. O jeho znovuotevření 1. února 1943 se podle svých pamětí zasadila především Adina Mandlová. „Jednou jsem se ve vile Miloše Havla (významný český

---

<sup>197</sup> Tvrzník, Jiří (1975), s. 65

<sup>198</sup> VHA, 37-91-7. Zprávy z Protektorátu z roku 1944.

<sup>199</sup> NA, fond KPR, sign. T 325/39.

producent – pozn. aut.) seznámila s německým divadelním referentem v protektorátní kanceláři doktorem Oehmke. Měla jsem s ním dlouhý rozhovor o Vinohradském divadle, a když mi naznačil, že on by se z titulu svého postavení mohl o znovuotevření divadla přičinit, usmyslela jsem si, že se ho k tomu nějak pokusím přimět. Byl ze mě zřejmě víc než vedle a věděla jsem, že u něho mohu hodně docílit a tím být české věci alespoň takhle prospěšná a snad se i trochu rehabilitovat. Pozvala jsem ho k sobě na kafe a on mi sdělil, že podmínkou otevření divadla je propuštění všech herců od E. F. Buriana... jako komunisti podřívají německou propagandu. (...) Umínala jsem si, že se o otevření divadla přičiním, i kdyby mi to mělo způsobit nepříjemnosti, a že se pokusím dosáhnout toho, aby nikdo z Burianových herců nebyl propuštěn. Věděl jsem, že jediná možnost, jak k takovému zásahu donutit Němce, jenž měl tak důležité postavení, je ho zkompromitovat, anebo mu aspoň vyhrožovat skandálem. A tak když mne Oehmke znovu zavolal, pozvala jsem ho k sobě do bytu. Už předtím mi naznačil, že je perverzní, a sice masochista. Nalila jsem do něho spoustu koňaku a on mi pak v opici podepsal dopis, který jsem mu nadiktovala, že divadlo bude otevřeno, a to bez jakýchkoliv persekucí členů souboru. (...) Druhý den Oehmkemu hrozila tím, že dopis předá Frankovi. „Protože Oehmke taky zčásti věřil pomlouvám o mně a o Frankovi, dostal strach a moje vydírání mělo úspěch: zanedlouho Vinohradské divadlo mohlo zas otevřít... Vinohradské divadlo bylo otevřeno a Mandlová tam vystupovala v Pirandellově hře *Šest postav hledá autora*. Tvrdí, že to neotevřela kvůli sobě. ... Moje postavení se v divadle upevnilo a počítali se mnou jako s hostem v příští inscenaci, kterou Salzer plánoval Na Poříčí.“<sup>200</sup> Že se o znovuotevření Vinohradského divadla nesnažila kvůli záchraně „mnoha levičáckých herců od pracovního tábora“, ale ze zjištěných důvodů, sama nepopřela. „Samozřejmě že jsem tam chtěla hrát. Nebo si snad někdo představoval, že jsem se o to zasadila jen proto, aby tam mohla vystupovat Jiřina Štěpničková?“

---

<sup>200</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 116

Zemské divadlo v Brně bylo zlikvidováno v roce 1942, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích se muselo roku 1942 přesunout do Tábora, nacisté o polovinu snížili českým divadlům subvence a v šesti z devíti reprezentativních největších divadel přestala existovat česká scéna. Zatčení a uvěznění byli ředitel brněnského Zemského divadla V. Jiříkovský, ředitel plzeňského Městského divadla O. Zítek, ředitel českého divadla moravsko-ostravského J. Škoda, ředitelka Jihočeského národního divadla M. Jeřábková, šéf olomoucké činohry O. Stibor, šéf českobudějovické činohry J. Stejskal, brněnský režisér a herec J. Skřivan, plzeňský režisér J. Škrdlant, olomoucký výtvarník J. Gabriel, členové činohry Národního divadla Půlpánová, Neumann a Bechyňová-Šnejdárková, herci Městských divadel A. Letenská a V. Šmeral, brněnští herci K. Hospodský aj. Chvalina, olomoučtí J. Srch a V. Bartůšek a další, z nichž zahynuli Jiříkovský, Jeřábková, Stibor, Stejskal, Skřivan a Letenská. „Začátkem protektorátu zahájily fašistické listy Vlajka a Nástup červenobílých útok proti všem představitelům oficiálních divadel. Situace se vyhroutil natolik, že byl ředitel Městských divadel pražských dr. Jahn nucen podat demisi. (...) V únoru 1940 byl do funkce jmenován dr. Říha, majitel pražské advokátní kanceláře, o němž nebylo známo, že by se někdy o divadlo zajímal. Toleroval i příchod Bohuše Stejskala, jehož nastudování Kornejčukovy *Zkázy eskadry* vzbudilo odpor reakčního publika. Ani následující inscenace Mahenova *Mrtvého moře*, Gogolova *Revizora* a Hauptmannovy komedie *Trunda a Lajda* mu nebyly pro zjevné jinotaje připočteny k dobru, a tak byl Stejskal v prosinci 1942 na příkaz referenta úřadu říšského protektora Oehmka zbaven šéfovství,“ vzpomíná Svatopluk Beneš.<sup>201</sup> Zmínit je třeba i nucený odchod hereček Jarmily Kronbauerové a Evy Vrchlické z Národního divadla v roce 1942, protože byly manželkami židů, Leopolda Dostálová a Václav Vydra museli odejít do penze z politických důvodů, Olga Scheinpflugová odmítla podepsat kolaborantské prohlášení a odešla z divadla raději sama.

---

<sup>201</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 58

„Tyto chvíle vynesly na povrch ustrašence a kariéristy, z nichž někteří začali usilovat o založení revue Sever-Jih. Nejhorlivěji se o ni zasazoval Miloš Hlávka, později – po Götzově nuceném odchodu z Národního divadla – odměněný šéfovským místem v činohře. Tehdy také vznikla snaha o narušování naší kulturní tradice tak zvanou aktivistickou tendencí, již požadoval Moravec a Hoop v nových dramatických pracích, arciť s nepatrným výsledkem,“ píše Rudolf Stránský a podotýká, že penzionováni byli též Rudolf Deyl, Karel Kolár, J. M. Gottlieb či V. Podrabský.<sup>202</sup> Nedobrovolně bylo změněno zaměstnání též tvůrci repertoáru Národního divadla Františku Götzovi, který byl od 1. dubna 1944 přeřazen jako ředitel a šéf činohry do Městských divadel pražských. „Rozpory mezi oběma dosavadními řediteli (Salzrem a Plachým) činí prý toto rozhodnutí naprosto nutným. Činohra Národního divadla má repertoár na celé dva roky dopředu. Je tedy nutné pomoci Městským divadlům.“<sup>203</sup> „Na tyto útoky Němců odpovídají Češi tím, že mění v jeviště kdejaký volný prostor.“<sup>204</sup>

Na druhou stranu nešlo o to, že by divadla byla nucena omezovat počet premiér, ale díky divácké konjunktře si mohla dovolit uvádět mnohem více repríz, takže se snižoval počet premiér a přirozeně také ubýval hercům počet rolí. Divácká konjunktura počínající rokem 1940 naštěstí zachránila řadu divadel, v Praze bylo za okupace patnáct stálých koncesních scén a na padesát cestujících divadelních společností – tyto žily poměrně klidně, protože jejich čistě zábavný charakter odpovídal základním tendencím nacistické kulturní politiky (na rozdíl třeba od politických vídeňských kabaretů). Eduard Kohout píše, že za protektorátu bylo vyprodáno na cokoliv. „Dostat k nám lístky je kumšt. Nemůžeme stát ve frontě, proto píšeme žádanky o lístky. Režijní, padesátiprocentní jsem neviděl už čtyři roky, a teď už ani za plnou cenu nedostaneme. Z každého představení má NOÚZ (Národní odborová ústředna

---

<sup>202</sup> Stránský, Rudolf: Očima svědka, in: Černý, František (1965), s. 23n

<sup>203</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, in: Černý, František (1965), s. 65

<sup>204</sup> Divadlo na třech frontách, in: Černý, František (1965), s. 345

zaměstnanecká) 500 lístků, 100 lístků ÚVZ (Ústředí veřejných zaměstnanců), pak jsou lístky pro ministerstva, vládu, úřady, gestapo, a tak dále, takže do prodeje se dostane tak nějak 90 lístků, a to jsou první, druhý balkón nebo galérie. Lidé stojí někdy frontu u pokladny už od půl třetí od rána, v devět hodin se dostanou k pokladně a lístky nejsou,“ zapsal si do deníku Karel Höger.<sup>205</sup> Uvádí také, že obecnost při představeních často tleskala na otevřené scéně, ačkoliv v každém programu bylo vždy výrazně vytištěno upozornění, aby se obecnost „během dějství laskavě zdrželo jakýchkoliv projevů“.

„Významně vzrostl význam Národního divadla, už proto, že byly uzavřeny obě vůdčí avantgardní scény – nyní hlavní tvůrčí divadelní ohnisko.“<sup>206</sup> Šéfem činohry byl od ledna 1939 už s velice těžkou srdeční chorobou Jan Bor, jehož doplňovali především režiséři Jiří Frejka a Karel Dostal. „Od začátku roku 1939 byl šéfem činohry ND Štěpánkův režisér z Vinohrad Jan Bor, kterého soubor až na jeho bývalé herce z MD přijal rezervovaně. ... Mluvit pro něho mohl v době, kdy se avantgarda stala podezřelou, i jeho selský konzervativismus. Moci svého úřadu příliš nevyužíval, a tak činohru řídili podle pamětníků spíše Dostal a Götz, píše Jaroslav Vostrý.“<sup>207</sup> Po smrti Bora se stal neoficiálně šéfem činohry František Götz až do března 1944, kdy se stal ředitelem MDP, po něm se stal šéfem činohry Miloš Hlávka. Od září 1939 se stal ředitelem ND po právníkovi Stanislavu Mojžíšovi-Lomovi další právník Karel Neumann, jehož v roce 1942 nahradil též právník Ladislav Šíp. 31. ledna 1942 vystřídal Karla Neumanna sekční šéf ministerstva školství Ladislav Šíp. „Jeho práce v temných protektorátních časech nebyla jistě záviděníhodná, ale velmi se oceňuje, že vyvedl divadlo se ctí ze všech krajně ošemetných a nebezpečných situací.“<sup>208</sup>

---

<sup>205</sup> Högerová, Eva – Klosová, Ljuba – Justl, Vladimír: Faustovské srdce Karla Högera, Praha 1994, s. 78. Záznam z deníku Högera 7. 6. 1944.

<sup>206</sup> Černý, František (1983), s. 132

<sup>207</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 194

<sup>208</sup> Pivec, Jan (1985), s. 118

Jan Pivec píše, že počet premiér klesl oproti předválečné době asi na polovinu, což byl důsledek jednak většího počtu repríz, a to se přitom ještě některé tzv. nevyhrané hry dávaly z repertoáru dříve. „zatímco životnost hry při mém vstupu do Národního byla kolem deseti, patnácti repríz, v této době to byl už pěti- a někdy i desetinásobek.“<sup>209</sup> Počet činoherních divadel s přibývajícími léty protektorátu klesal, naopak se zvyšoval počet scén hudebně -dramatických. Zatímco ministr Moravec se od roku 1942 snažil počet pražských scén omezit, státní tajemník K. H. Frank to v rámci nacistické politiky striktně zamítl. Divadelní život byl přerušen vždy jen na několik dnů či týdnů, které souvisely většinou s vyhlášením stanného práva, popřípadě s vojenským či politickým neúspěchem nacistického režimu.

„V dubnu 1944, tedy uprostřed sezóny, došlo k radikální administrativní reorganizaci Národního divadla. (...) Až do této doby měla opera, činohra i balet společné vedení i administrativu, hrálo se střídavě v historické budově a v divadle Prozatímním, což bylo bývalé karlínské Varieté.“<sup>210</sup> Ladislav Pešek tuto reorganizaci označil jako „křečovitě barbarské gesto jako jasný důkaz rozkladu nacismu“. Hlavním strůjcem byl zakomplexovaný kolaborantský ministr Moravec. „Věděl, že herci si místo zkoušek vykládají o rozhlasovém vysílání z Londýna – měl špiona. Moravec se pomstil po své návštěvě představení *Lodí za Smyrny*, kdy herci dali přednost bídnému domovu před perspektivou blahobytu v v cizí Smyrně „obecenstvo vstalo, tlaskalo a dívalo se vyzývavě do Moravcovy lóže. Pochopilo to jako protest proti tomu, že mnoho mladých lidí muselo tehdy opustit domova jít na nucené práce do Německa. (...) Na začátku roku vyhlásil všemocný Moravec reformu státní scény a budova Národního divadla zůstala jen opeře.“<sup>211</sup> 15. března 1944 byla tedy činohra Národního divadla přestěhována z Prozatímního do Vinohradského divadla, kde se stal šéfem aktivista Miloš Hlávka. Prozatímní divadlo v Karlíně obsadila Městská divadla pražská. Obě

---

<sup>209</sup> Pivec, Jan (1985), s. 121

<sup>210</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 140

<sup>211</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, in: Černý, František (1965), s. 64

městská divadla, Vinohradské i Komorní, vedená Spojeným družstvem Národního divadla v Praze, měla již před okupací v čele ředitele JUDr. Bedřicha Jahna a uměleckého šéfa Bohuše Stejskala. O 28. září 1941 do 3. listopadu byla uzavřena všechna divadla, Vinohradské však až do 31. ledna 1943. „Důvod byl sdělen správě teprve asi po roce dr. Oehmke, kulturním referentem říšského protektora, který prohlásil, že uzavření divadla bylo trestem za to, že Družstvo převzalo v květnu roku 1941 do své správy divadlo D 41.“<sup>212</sup> Oehmke ale nenechal soubor MDP na pokoji ani po jeho vysídlení z Vinohrad. „V prosinci roku 1942 rozhodl dr. Oehmke, že je nutno vypořádat se s řáděním nespolehlivých živlů v Městských divadlech. Nařídil všem zaměstnancům prostudování řeči Frankovy, pronesené při otevření nábřeží Reinharda Heydricha. Zbavil uměleckého šéfa Bohuše Stejskala a dramaturga dr. Franka Tetauera jejich funkcí a nařídil propuštění mnoha členů uměleckého souboru, převzatého z bývalého divadla D 41. To vše pro výstrahu ostatním. Dr. Tetauer byl pak degradován a lektora a umělecký šéf Stejskal, určený původně k propuštění, musil se spokojiti s místem skladníka.“<sup>213</sup> Pak smělo divadlo hrát alespoň pro NOÚZ.

K všeobecnému uzavření divadel docházelo vzhledem k politické situaci v protektorátu i na frontě poměrně často, jak píše třeba Ladislav Pešek. „28. května 1942 sjela opona v Národním divadle uprostřed představení Smetanova *Dalibora*“. Byl totiž spáchán atentát na Heydricha. „V únoru 1943 nesměli tři dny hrát na znamení „smutku nad skončením hrdinského boje IV. armády na Volze.“<sup>214</sup> Ve skutečnosti došlo k drtivé porážce německých vojsk u Stalingradu. Plošný zákaz divadelní činnosti byl vyhlášen až v souvislosti s totálním nasazením od 1. září 1944 a 1. dubna 1945 byl provoz divadel znovu obnoven.

Herci i technický personál divadel byli zařazováni do válečného průmyslu, pokud zrovna nefilmovali. Divadlo ale zcela z protektorátu nezmizelo. „Nedostatek práce a touha po ní způsobila, že jsme se

---

<sup>212</sup> Heis, František: Městská divadla pražská za okupace, in: Černý, František (1965), s. 67

<sup>213</sup> tamtéž, s. 68

<sup>214</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 203

Zdeňkem Otavou uspořádali v Lucerně koncert. Večer árií, písní, monologů a poezie,“ píše Zdeněk Štěpánek.<sup>215</sup> V době zákazu divadelních představení mohli totiž herci provozovat pásma či literární večery. „Herci z Uranie měli velký úspěch s Čechovou básní *Ve stínu lípy*, Průcha napsal a zrežiroval pásmo o velkých českých hrdinách *Hrdinové okamžiku*, ale já jsem měl se svými Slavnými monology primát, protože jsem s nimi vystupoval už od roku 1942,“ zmiňuje se Eduard Kohout o této „lekcí o kráse mateřštiny“, kdy s monology ze svých nejslavnějších rolí procestoval celý protektorát: „To byl zbraň, kterou jsem unesl, způsob, jakým jsem mohl prospět ve společném boji. Nekonečné harcování ve vymrzlých nebo vedrem rozpálených vlcích s mnohahodinovým zpožděním, později často pod střelbou hloubkařů, to nebyl žádný med.“<sup>216</sup> Vlasta Fabianová píše též o pořádání literárních pásem, koncertů a básnických večerů s Ladislavem Boháčem a pak s Karlem Högerem s názvem *Zemi krásné, zemi milované*. „S Miroslavem Poncem u klavíru jsme putovali od města k městu a zvedali lidem hlavy. Večer končival vždycky manifestačním potleskem vděčného publika.“<sup>217</sup> Herci ovšem nesměli říci o slovo více, než měli ve schváleném textu. Jaroslav Průcha napsal dvaadvacet scének, které spojil v pásmo *hrdinové okamžiku*. Nato se sešla čtveřice herců - on, Pešek, Dohnal a Záhorský -, která si monology rozdělila a nastudovala pro scénické provedení na jevišti v Umělecké Besedě na Malé Straně.<sup>218</sup> Od prvního dubna 1945 musel činoherní a operní soubor ND znovu začít hrát na jevišti karlínského divadla.

Vedle Národního divadla, Městských divadel pražských a formálně družstevního D 39-41 působilo na počátku okupace v Praze dvanáct koncesních scén – Lidová scéna v Unitarii v Karlově ulici, Velká opereta v Dlouhé, Nové divadlo na Václavském náměstí, Divadlo Járy Kohouta ve Vodičkově ulici, Divadlo Vlasty Buriana v Jungmannově ulici, Tylovo divadlo v Nuslích, Švandovo divadlo na Smíchově, Akropolis na Žižkově,

---

<sup>215</sup> Štěpánek, Zdeněk: (1964), s. 267

<sup>216</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 289

<sup>217</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 142

<sup>218</sup> Průcha, Jaroslav (197), s. 223 (Od strany 211 napsal Ludvík Páleníček.)

Uranie v Holešovicích, Pražské dětské divadlo Míly Mellanové, Divadlo pražských předměstí a Okružní divadlo. Od roku 1939 začalo hrát v Mozarteu Divadlo Anny Sedláčkové, roku 1941 pak Nezávislé divadlo na Václavském náměstí a 1942 Intimní divadlo v Umělecké besedě. Počet divadel se tady během protektorátu alespoň v Praze zvyšoval. Ze soukromých divadel byla nejvýznamnější patrně Uranie (1941-1944), s jejímž velkým hereckým souborem chtěl podnikatel Bohumil Perlík konkurovat oficiálním scénám. Bohumil Perlík byl za druhé světové války úspěšným podnikatelem holešovické Uranie, z níž po zkáze požárem založeným pravděpodobně ze msty přešla do jiných divadel řada významných herců jako Marie Vášová, František Filipovský a další. Z Městských divadel sem přešli například Miloš Nedbal či Vladimír Majer, z brněnského Zemského divadla třeba Vítězslav Vejražka, řada herců přišla z Ostravy, Olomouce či Plzně. Uranie působila především jako lidová scéna hrající často pro NOÚZ a byla též zapojena do hnutí Radost z práce. Perlík tak kolem sebe soustředil vynikající soubor a hercům poskytl možnost velmi dobrého uplatnění.

Bohumil Perlík byl nesporně schopný podnikatel, ale měl též poměrně nedobrou pověst. Jára Kohout píše, že „ředitel Uranie byl grázi“. Tehdy uvězněný Kohout mu prý nechtěl dát své divadlo místo Uranie a Perlík mu začal vyhrožovat. „Tak já ti teda ukážu. Mám za sebou Mandlovou a ta má známosti. Příští rok ti Zemský úřad koncesi neprodlouží. My tě uštve.“<sup>219</sup> Fakt je, že se s Mandlovou znal dobře, což dosvědčují její paměti. „Ve filmu jsem tedy byla velmi úspěšná, ale mým tajným snem a touhou zůstávalo divadlo.“ Perlík jí tedy nabídl pohostinské vystupování ve znovuotevřené Uranii. „Dlouho se pro mě hledala vhodná role, aby byla sympatická, ale celkem nenáročná, až jsme konečně objevili dánskou hru *Všechno nebo nic*. (...) Druhá moje role v Uranii byla *Julie si koupí dítě*, s Jiřím Milanem a v režii Tůmy Plachého, což byl bratr Jiřího Plachého a přišel do Uranie z Plzně.“<sup>220</sup> Kohoutovi se nakonec Perlík pomstil jinak. Ten se stýkal s nemilovanou Lídou Baarovou, které prý padl za oběť, když se snažila prorazit izolaci. V jedněch drážďanských

---

<sup>219</sup> Kohout, Jára (1991), s. 146

<sup>220</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 100

novinách vyšla její fotografie s Kohoutem a Perlík mu začal vyhrožovat, že ji v protektorátu zveřejní – taková to byla hanba - proto od něj Kohout výstřižek za pět set korun odkoupil.<sup>221</sup>

Jak vzpomíná Svatopluk Beneš, měl Perlík původně dobré vztahy právě i s Baarovou. Když navázal kontakt s francouzskou zpravodajskou službou, chtěl přemluvit Baarovou k útěku do Francie, kde se měla uplatnit jako filmová herečka. Náhradou za to měla poskytnout zpravodaji Havasovy kanceláře Hansbüchlerovi materiály o Goebbelsovi. S tím ji Perlík seznámil v srpnu 1939, ale Baarová se obávala, že ji bude gestapo vyslýchat, což se pak skutečně stalo, a odepřela Perlíkovi cokoli slíbit. Perlíka gestapo zatklo, ale po několika měsících propustilo. Předstíral, že se do Baarové zamiloval a pokusil se o její únos. Vyšetřovatelé ho prohlásili za nepřítelného a tak se z vazby dostal. Objevily se spekulace, že ho Baarová udala, ovšem gestapo ho ve skutečnosti zadrželo na základě usvědčujících materiálů o machinacích s devizami. „Snad si ani tenkrát plně neuvědomoval, jak ji ve své slepé zamilovanosti nabídkami k útěku do Francie ohrožoval. Lída se obávala pronásledování gestapem a každá schůzka s Perlíkem v ní vyvolávala děs,“ píše Svatopluk Beneš.<sup>222</sup>

---

Konjunkturu prožilo též ochotnické divadlo, kde nejzajímavější inscenace vytvořili v Pelhřimově bratři Oldřich a Lubomír Lipští. Patrné byly dosud nevídané generační rozpory v ochotnickém hnutí, ke slovu se hlásila mladá generace, z níž později vyšli významní profesionálové. Po odtržení Sudet a separaci Slovenska zmizelo 850 souborů, již za Druhé republiky bylo zakázáno přes 700 souborů, přesto na počátku okupace působilo na území protektorátu 7000 souborů. Z nich ovšem řada působila při politických či zájmových organizacích, které byly postupně zakázány, takže zmizelo dalších 4000 ochotnických souborů. Bylo zpřísněno i povolování představení a dokonce se přezkušovala umělecká způsobilost, což vedlo vedle zatýkání a totálního nasazení k zániku

---

<sup>221</sup> Kohout, Jára (1991), s. 160

<sup>222</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 68n

dalších ochotnických společností.<sup>223</sup> Řada ochotníků z menších měst se právě za protektorátu rozmohla natolik, že se jim podařilo postavit kamenná divadla a svou činnost rozvinuli přes tristní podmínky jako nikdy předtím. Například v Kolíně byla dokončena stavba nové divadelní budovy. „12. listopadu 1939 se konalo v dusné atmosféře slavnostní otevření. Hrál se *Strakonický dudák* a *M. D. Rettigová*. Spolky, které se nerozpadly jako Tyl nebo Jirásek, se pokoušely, i přes časté zákazy her, vyjít divákům co nejvíce vstříc. Jen v roce 1940 bylo uvedeno 18 premiér (za zmínku stojí Ibsenova *Nora*, hra o Františku Kmochovi *Kolíne, Kolíne, Tábor ve sluneční zátoce* Jaroslava Foglara či *Žákova Škola základ života*.“<sup>224</sup>

Okupanti podrobili všechna divadla přímému úřednímu dohledu, který se týkal nejen repertoáru, ale též složení souboru a výdělků jednotlivých zaměstnanců. „Protože Zemský úřad v Praze měl zákonné právo podle vlastní úvahy k začátku každého roku obnovit nebo neobnovit platnost divadelních koncesí, za situace, kdy jedinou institucí, k níž bylo možno se proti jeho postupu odvolat, byl úřad říšského protektora, který většinou sám postup protektorátní byrokracie proti divadlům inspiroval, bylo možno zlomit každý odpor pouhou pohrůžkou, že v případě neuposlechnutí úředního příkazu bude podnikateli odňata koncese.“<sup>225</sup>

Olga Scheinpflugová popisuje ve svých pamětech tehdejší situaci: „Divadelní svět musel přijmout nová jména pan Gergory a pan Oehmke, oba nedovedli vyslovit jediné české slovo, ale troufali si určovat, co budou česká divadla hrát.“<sup>226</sup> „Pro divadla měl ministr Kapras důvěrníka v dr. Maulem, který jistě s vědomím Jaroslava Kvpailla vykonával jakýsi dozor nad uměleckým odborem ministerstva školství. Kapras souhlasil s Maulem, že je třeba předcházet zlu a nedovolit nacistům, aby měli příčinu k zákrokům. (...) Jistě to byl také dr. Maule, který rozmluvil Janu

---

<sup>223</sup> Srba, Bořivoj: České ochotnické divadelní hnutí v letech německé okupace a druhé světové války, in: *Cesty českého amatérského divadla*, Praha 1998, s. 151n

<sup>224</sup> Kašpar, Lukáš: *Kolínské ochotnické divadlo a spolky v 19. a první polovině 20. století*, proseminární práce FF UK, 1997, s. 17n

<sup>225</sup> Černý, František (1978), s. 182

<sup>226</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 231

Borovi, aby se na Národním divadle uvedl Dykovým *Poslem*, ať už měl na mysli protiněmeckou Dykovu nebo hru samu. Postupně pak sňal Maule z repertoáru ještě Smetanovu *Libuši* a Jiráskovu *Lucernu*, při nichž docházelo v sezóně 1938-1939 k vášnivým projevům odporu k okupaci.<sup>227</sup>

Cenzura byla zprvu řízena českým ministerstvem vnitra, respektive okresními úřady, které měly dohled nad repertoárem. Od roku 1940 se o dohled nad divadly dělilo hned několik institucí - tiskový odbor předsednictva ministerské rady, gestapo, bezpečnostní policie i tiskový odbor ÚŘP. Největší vliv na uměleckou tvorbu měla ale v atmosféře neustálého strachu z perzekuce autocenzura. Divadelní cenzura přešla nejprve z ministerstva vnitra přechodně do kompetence gestapa. S příchodem Heydricha do Prahy na podzim 1941 byla cenzura ještě zpřísněna. Cenzura zakázala řadu nevhodných českých textů (z důvodů politických či kvůli původu svých tvůrců), stovky zahraničních her a nedovolila vzniknout jediné inscenaci, jež by otevřeně odporovala oficiální ideologii. Zákazy se týkaly slavných údobí českých dějin, emigrantů, židů, avantgardních inscenací, textů z nepřátelských zemí a samozřejmě všech politicky nevyhovujících her. Východiskem z neradostné situace byla původní česká tvorba a „dovoz“ textů z Itálie, Španělska, Skandinávie a především z Německa. Divadelní inscenaci bylo ale možné režisérským pojetím do jisté míry proměnit k prospěchu okupovaného národa, třeba s filmem to bylo obtížnější.

Cenzurní zásahy postihly v říši a poté i v protektorátu většinu autorů výmarské republiky, skoro všechny rakouské dramatiky, dramatiky z nepřátelských zemí a židovské autory, přičemž nejprve byly zakázány hry autorů polských a židovských, pak byli na řadě dramatici francouzští a angličtí (výjimkami byli třeba Shakespeare či Molière), v polovině roku 1941 se zákaz rozšířil na autory ruské či sovětské, dramatiky z Jugoslávie a Řecka a v lednu 1942 konečně i na dramatiky americké. V domácí tvorbě se rozhodovalo podle politické orientace českých autorů

---

<sup>227</sup> Stránský, Rudolf: Očima svědka, in: Černý, František (1965), s. 23n

a též podle toho, zda se hry dotýkaly současnosti. Zákaz postihl hry připomínající slavná údobí českých dějin, díla emigrantů, neárijců i avantgardní dramatika. Dozor nad divadlem prováděli Němci pocházející z českých zemí či sami Češi, kteří znali mentalitu i jazyk velice dobře. Nakonec následovaly škrty téměř ve všech hrách. Z českých povolených her byly vyškrtávány všechny narážky či jen slova, která by si divák mohl vyložit nesprávným způsobem. Podle Jana Pivce cenzura „zkoumala a pitvala pod drobnohledem každé slovíčko v textu. Bylo by o tom možné napsat pěkně tlustou knihu. Když v jedné komedii stálo: "I kuře touží po svobodě", neřídili cenzoři škrtnout to "i".<sup>228</sup> Když úřady zakázaly uvedení Dykova *Posla* hned po generálce v dubnu 1939, Jan Pivec poznamenal: „Byl to signál, že hlavou se zeď neprorazí, že se na to ve změněných podmínkách musí jít docela jinak. Vždyť divadlo – a to si v této chvíli snad ještě nikdo plně neuvědomoval – se takřka přes noc stalo jediným místem, kde se mohli lidé sejít a dát společně a veřejně svůj hlas pro svobodu, spravedlnost a proti násilí, hrubosti, zlobě. Kde mohli odsoudit všechno, co nás ničilo, otravovalo, co nám nedávalo spát, co ze svobodných lidí dělalo otroky, co věznilo, vraždilo.“<sup>229</sup>

Divadlo samo bylo třeba oproti filmu těžko kontrolovatelné. S velkou bedlivostí proto sledovala cenzura též samotná inscenace, protože se okupanti obávali „jinotajné řeči obrazivého, metaforami oplývajícího moderního umění, a proto tlačila divadla k obecně srozumitelnému projevu ve stylu ideově zploštělého realismu. Ale i v povolených představeních docházelo k bezprostřednímu spojení mezi hledištěm a jevištěm a policejní úředníci, vykonávající dozor, museli sledovat, na která slova, gesta, zámlky, či scénické narážky reaguje obecnstvo nežádoucím způsobem.“<sup>230</sup> Sledování byli samozřejmě i diváci – „řeč jejich dlaní“, smích, projevy souhlasu či odporu a i samotný počet návštěvníků na té které inscenaci. Od sezony 1941-1942 se podmínky pro divadelní tvorbu a život ztížily – musel být brán větší ohled na

---

<sup>228</sup> Pivec, Jan (1985), s. 122n

<sup>229</sup> tamtéž, s. 105

<sup>230</sup> Dějiny českého divadla IV (1983), s. 422n

existenční přežití divadel. Divadelníci další „smysl viděli v tom, aby nadále mohli působit na diváka veřejně, protože takovou možnost ilegálně provozované a bytové divadlo nemohlo poskytnout.“<sup>231</sup> Je ale třeba poznamenat, že cenzura nepouštěla některé hry ani za demokratické první republiky. Václav Vydra vzpomíná na divadelní skandál z roku 1925 s uvedením hry Henryho Soumagna *Příští mesiáš*, která byla zakázána na nátlak lidové strany kvůli údajnému protikřesťanskému obsahu.<sup>232</sup>

---

<sup>231</sup> Gebhart, Jan – Kuklík (2006), s. 518

<sup>232</sup> Vydra, Václav (1976), s. 325n

## Program a dramaturgie českého protektorátního divadla

„Kýč ukolébává, umění obohacuje.“ (Jiří Frejka)

Čeští dramatikové, žijící v protektorátu, byli za nacistické okupace izolováni od zahraničního vývoje – především angloamerického - dramatu. „Nové práce Brechtovy, Frischovy, O’Neila, Hellmanové, Anouilha, Giraudoux, kteří v té době byli v plné síle, nebyly většinou známé.“<sup>233</sup> Divadla se nyní českým dramatikům vzhledem k podpoře české tvorby a omezení tvorby světové otevírala jako nikdy předtím. V okupačních podmínkách se však českému dramatu příliš nedařilo. „Ze tří nejvýznamnějších her, vzniklých v tuto dobu, mohla být uvedena pouze Nezvalova dramatická báseň *Manon Lescaut*. Drdovy *Hrátky s čertem* a Vančurova *Josefina* byly inscenovány až po osvobození země.... živými hodnotami se nastaly ani hry psané do zásuvek, které byly uvedeny až po porážce nacismu (např. práce O. Schenpflugové, E. Konráda, Z. Němečka, F. Tetauera).“<sup>234</sup>

Výraznější vliv než za Druhé republiky měli představitelé pronacistického smýšlení, kteří využili konjunkturalisticky vyklizení pozic talentovanějšími kolegy a sledovali buďto ryze komerční cíle uváděním kýčovitých konverzačních veseloher či operetních žánrů, anebo uváděli hry aktivistických autorů, mezi nimiž vynikal obdivovatel nadčlověka František Zavřel. Tito autoři se za okupace prosadili na oficiálních scénách, protože jejich tvorba byla vnímána jako přijetí kompromisu s danou situací. Zatímco Zavřel konstruoval další fresky svých vůdců-polobohů, Dalibor Cyril Faltis, Frank Tetauer, Jaroslav Pokorný a Miloš Hlávka tvořili většinou nepřilíživě kvalitní hry. Po válce byli tito dramatici odsunuti na vedlejší kolej, třeba Dalibor C. Faltis (původně hudební skladatel Dalibora C. Vačkář, se dále věnoval tvorbě pro děti. Čeští dramaturgové ale hledali vyznavače života, krásy a mužnosti v naprosto jiném smyslu, než v jakém je hledal František Zavřel – a našli ho ve

---

<sup>233</sup> Černý, František (1978), s. 249

<sup>234</sup> tamtéž, s. 247

Fráňovi Šrámkovi, jehož *Stříbrný vítr* dramatinovaný Milošem Hlávku uvedlo Národní divadlo v květnu 1940 přímo na přání Jiřího Frejky.

Dramata z aktuální doby byla přirozeně zakázaná, realistické pojetí poněkud irelevantní současnosti se objevuje například v Drdově hře z havířského prostředí *Jakož i my odpouštíme* z roku 1940, přičemž hornický motiv a motiv práce byl oficiální kulturní politikou okupační moci podporován stejně jako oslava mužnosti a chlapeckého kamarádství, které se pokusil dramaticky zpracovat Dalibor C. Faltis ve hře *Stanice Gordian* z roku 1943, kde líčí hrdinské činy a soudržnost polárních výzkumníků. Jinak se současná česká dramatika věnovala intimnímu životu a soukromým problémům. Jakákoliv společenská angažovanost v polemickém smyslu sova byla nežádoucí, cílem bylo divadlo zcela nekritické a politicky indiferentní vůči dobové realitě. „V tomto směru byl optimální divadelní jazyk vytvářející jakousi rekreační zónu zábavy. Divadla, jež produkovala tento typ divadelního jazyka, byla vnímána tolerantněji, vlídněji.“<sup>235</sup> Nejčastěji pomohla pohrůžka odejmutí koncese či licence. Dramaturgové byli inspirováni taktickým postupem dramaturga Národního divadla Františka Götze – původní domácí tvorba, antické drama, italská a španělská klasické drama, severské drama. Volili zpravidla texty, které bylo možné inscenací proměnit k prospěchu okupovaného národa.<sup>236</sup> Otevřené dveře měli především Němci, Italští a španělští autoři. Ještě v prvních letech okupace bylo uvedeno několik Čapkových her, zvláště v Divadle Anny Sedláčkové v Mozarteu v Jungmannově ulici. Ve vyhýbavých a opatrných kritikách na toto představení hledíme taktické odvracení pozornosti od ovzduší v divadle. Místo zprávy o neutuchajícím potlesku po uvedení hry *Věc Makropulos* dočteme se „o napjaté pozornosti a vlídné vděčnosti uspokojeného obecnstva“.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> Císař, Jan (2004), s. 304

<sup>236</sup> Černý, František (1965), s. 348n

<sup>237</sup> Národní politika 16. 11. 1940, s. 7

Čapkovo jméno se stalo jedním ze symbolů české protifašistické kulturní fronty, v níž už se nekonaly ideové spory mezi tak myšlenkově odlišnými publicisty, jako byl Miroslav Rutte a Julius Fučík. (Zatímco Miroslav Rutte byl divadelní kritik a český nacionalista dykovské ražby, Fučík byl zapálený komunista. Nejvýznamnější kritikové Jindřich Vodák (zemřel 1940) a Josef Träger patřili mezi obhájce silných hereckých osobností proti příliš násilnému režisérismu.) „Každý šéfredaktor považoval za svou povinnost najít divadelního referenta, který byl zároveň osobností, autoritou. Samozřejmě že se v tom zrcadlil i kulturní a společenský význam přikládáný divadlu. Odpovědnost kritika byla a je veliká.“ Podle Ladislava Boháče měli tehdejší divadelní kritikové zkušenosti, rozhled, charakter, schopnosti a nad jiné vynikal právě Jindřich Vodák – v jeho kritikách „máme podrobně a plasticky zachycenou celou historii našeho divadla z let, kdy pracoval jako obávaný, ale spravedlivý divadelní kritik“.<sup>238</sup> Podstatné divadelní kritiky vycházely především v denním tisku, o hercích referovalo mnoho filmových magazínů jako Kinorevue, *Pressa* či *Filmový kurýr* a z čistě divadelních periodik měl větší dopad patrně jen časopis *Divadlo*, vydávaný po celé protektorátní údobí Svazem českého herectva. Kromě něho vycházely podstatně kratší dobu *Divadelní letáky* (jen 1940), tři periodika s názvem *Divadelní list*, *Divadelní literatura* (do roku 1940), *Divadelní věstník Máje* (do roku 1941) a *Divadlo mládeži* (1940-1941).<sup>239</sup>

Proměna v divadelní kritice byla patrná – zanikly listy jako *Rudé právo*, *Národní osvobození* či *Národní listy*, již před okupací zemřeli Jaroslav Hilbert, Otokar Fischer, F. X. Šalda či Václav Tille. Jindřich Vodák zemřel roku 1940 a Karel Engelmüller či Hanuš Jelínek přestali o divadle psát, Josef Kodíček odešel do emigrace. Za okupace se stali vůdčími osobnostmi divadelní kritiky Edmond Konrád, Eduard Bass, A. M. Píša, A. M. Brousil, Jan Wenig, A. F. Šulc či Olga Srbová.<sup>240</sup> „Herec mohl dosud hrát, ale kritikům se špatně psalo. Vodák byl mrtev a ti nejlepší odkládali pero jeden za druhým. Dosud psalo pár odborníků, psali i noví

---

<sup>238</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 160

<sup>239</sup> Pasák, Tomáš (1980), s. 148

<sup>240</sup> Černý, František (1983), s. 122

lidé, byli jsme chváleni, ale v obavě někomu neublížit nebo neublížit sobě se často vytrácel ostrý criticismus, a proto budu skoupější v citacích.“<sup>241</sup> Jára Kohout píše, že se elitní kritici vůbec nezabývali komerčním divadlem. „Ve Švandově divadle, vlastně v Divadle Jára Kohouta, jsme hráli pro široké vrstvy. Páni kritici par excellence, Vodák, Rutte, Träger, ti by nás raději vůbec potlačili, zamlčeli. Mírnější sorta kritýgrů, třebaš Pakosta, Jánský, Fastrová, Pankrác nás tolerovali...“<sup>242</sup>

Popularitu herců spoluutvářel denní tisk a především filmové magazíny. Oficiální tisk „nebyl a také nemohl být projevem svobodné vůle. Byl usměrňován a řízen v tendencích protektorátního okupačního režimu a směrnic okupačních úřadů. Legální tisk byl tak nástrojem a projevem potlačovatelské z vůle okupanta, přičemž rozhodující úlohu při jeho vydávání měla okupační cenzura.“<sup>243</sup> Tisk pomáhal ovlivňovat mínění obyvatelstva v duchu okupační politiky. Podle Tomáše Pasáka se ale české obyvatelstvo „v žádném případě nedalo oficiálním tiskem ovlivnit“.<sup>244</sup>

Přinejmenším problematické je ale psaní článků a poskytování rozhovorů listům fašistickým. Takové „nevinné“ rozhovory pravidelně poskytovali například Jaroslav Marvan, Josef Kemr, Otomar Korbelář, Bedřich Veverka, Hana Vítová a mnozí další. Podle Vladimíra Justa ale nikdy Vlasta Burian.<sup>245</sup> V tom se mýlí. Vlajka přinesla přinejmenším jedno interview s Vlastou Burianem, v němž mimo jiné řekl o členovi této

---

<sup>241</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 169

<sup>242</sup> Kohout, Jára (1991), s. 130

<sup>243</sup> Pasák, Tomáš (1980), s. 7

<sup>244</sup> tamtéž, s. 47. V tomto období existoval nejen tisk oficiální, ale i tisk ilegální a tisk československého zahraničního odboje. Pro divadelní kritiku je směrodatný tisk oficiální. I v zahraničních listech, jako byli Čechoslovák či Československé listy najdeme zmínky o českém divadle. Spíše se ale jednalo o obecněji zaměřené články o stavu české kultury. Je třeba dodat, že zde existoval i fašistický tisk jako Vlajka či Arijský boj, který plnil denunciantskou úlohu. Jeho redaktoři svými články vydatně pomáhali gestapu.

<sup>245</sup> Just, Vladimír (1994), s. 35

organizace: „Šlégl má podobnou povahu jako já, rozumíme si dobře spolu a shodneme se při každé příležitosti.“<sup>246</sup>

Burian byl vůbec ve Vlajce oblíben. O filmu *Ulice zpívá* jeden z redaktorů napsal: „Na Burianův film jsme právem zvědaví, neboť je nám známa Vlastova houževnatost a pečlivost při rozpracování každé role, k čemuž je třeba zdůraznit, že narozdíl od většiny pražských divadelníků Burian nikdy nedal své divadlo do služeb politických.“<sup>247</sup> Stejně dobře vycházeli s fašistickými listy ti, kteří v nich inzerovali.<sup>248</sup>

Za sondu do morálního stavu celé české kultury označil Vladimír Just anketu proti (žido)bolševismu z počátku roku 1943. Arijský boj oslovil původně 100 českých kulturních pracovníků, aby se k otázce židobolševismu písemně vyjádřili. Odpovědělo jich přes urgence jen 34, z toho 18 tvůrčích pracovníků, většinou nikoli nejvyšších (až na výjimky) uměleckých kvalit. Anketa skončila až v květnu 1943. Menšina odpověděla hned, několik umělců dostalo strach a po opakovaných žádostech odpověď do redakce poslalo, ale většina anketu ignorovala. Pro ty méně odvážné nebylo lehké v dobách strachu odmítnout. František Kožík se prý rozplakal, protože se bál, že by byli s manželkou ve společnosti znemožněni a že by ho to zničilo, za něco podobného dostal prý několik výhružných dopisů.<sup>249</sup>

Zatímco Vlastimil Rada odpověděl vyhýbavě a poukázal „na projev státního prezidenta a vlády v Lucerně 26. 2., jehož jsem se jakožto předseda Výtvarného odboru za Uměleckou besedu zúčastnil“, lektor Národního divadla Miloš Hlávka byl velice aktivistický a „chvěl se odporem“.<sup>250</sup> I on patřil k těm, kteří se vydali za Pražského povstání „očistit na barikády“ a zahynul tam.

---

<sup>246</sup> Vlajka, r. IX, č. 52, 22. 8. 1939, s. 6

<sup>247</sup> Vlajka, r. IX, č. 40, 8. 9. 1939, s. 6

<sup>248</sup> Just, Vladimír (1994), s. 36

<sup>249</sup> Arijský boj, r.4, č. 11, 13. 3. 1943, s. 1

<sup>250</sup> tamtéž

Spisovatel A. C. Nor napsal, že odpovědí je jeho „účast na manifestačních projevech českých kulturních pracovníků, na nichž promluvili pánové ministr E. Moravec, prof. Miloslav Hýsek, profesor F. Sekanina, direktor V. Talich a jiní. Pokládám za nevhodné, aby člověk tak nepatrné důležitosti, jako jsem já, dodával něco k výroky mužů tak významných.“<sup>251</sup> Na anketní otázku odpověděl (patrně po dohodě) téměř doslova stejně vyhýbavě jediný herec – Jaroslav Marvan<sup>252</sup>: „Vážený pane šéfredaktore, na Váš dotaz odpovídám, že jako člen Národního souručenství plně souhlasím s projevem p. státního presidenta Dr. Háchy, což dokládám osobní účastí na manifestačních projevech kulturních pracovníků, kde mluvili p. p. prof. univ. Hýsek, mistr R. Deyl, prof. Sekanina, dr. Talich a jiní. Domnívám se, že by bylo zbytečno, abych já dodával něco k výroky tak výrazných osobností a mluvil o věcech, které jsou dnes každému samozřejmé. Jar. Marvan, divadelní a filmový herec, Praha-Střešovice.“<sup>253</sup>

Skladatel Jaroslav Kříčka působil mnohem horlivěji: „Samozřejmě stojím za říšskou myšlénkou a za bojem Říše - jinak nemohl bych dnes státi v čele ústavu tak význačného jako je konzervatoř.“<sup>254</sup> Též skladatel divadelní i filmové hudby Jára Beneš odpověděl obšírně: „Vážený pane šéfredaktore, na Vaši výzvu ohledně mého stanoviska k bolševismu, sděluji Vám, že jest a bylo toto vždy záporné, jak jinak ani nemůže u žádného kulturního pracovníka být. Skutečnosti, které v poslední době

---

<sup>251</sup> Arijský boj, r. 4, č. 13, 27. 3. 1943, s. 2

<sup>252</sup> Jaroslav Marvan se narodil 11. prosince 1901v Praze. Odmaturoval na reálce, nastoupil do pražského Zeměpisného ústavu a poté Ředitelství pošt. V úřadě byl do roku 1926, kdy se stal hercem Divadla Vlasty Buriana (1926 – 1943). V Divadle Vlasty Buriana byl, se svým charakteristickým střízlivým a zásadně nevzrušivým přístupem a absencí různých citových vzplanutí, opakem výbušnosti a energičnosti Vlasty Buriana. Ještě za protektorátu odešel do Vinohradského divadla (1943 – 1950), v roce 1950 přešel do Městských divadel pražských, kde vytvořil své nejlepší role, a roku 1954 se stal členem činohry Národního divadla, odkud odešel na vlastní žádost do penze v roce 1972. Marvanovo herectví bylo civilní a realistické, pracoval jen s náznakem mimiky a střídmostí v gestu, stal se jednou z nejvýraznějších a nejjobsazovanějších hereckých hvězd 30. – 50. let, ale v Národním divadle už tolik prostoru nedostával. Zemřel 21. května 1974 v Praze. Posmrtně vyšly ve dnu verzích jeho memoáry „Nejen osobě“ (1975, 2002), „Jaroslav Marvan vypravuje“ (1975) a „Herecké eso“ (1995).

<sup>253</sup> Arijský boj, r. 4, č. 17, 24. 4. 1943, s. 2

<sup>254</sup> Arijský boj, r. 4, č. 16, 17. 4. 1943, s. 2

jasně ukázaly pravý obraz poměrů v Sovětském svazu, daly mě se všemi, kteří sdíleli moje výše uvedené stanovisko, plně za pravdu. Tím došlo k objasnění v tomto směru i u těch, kteří dříve byli jiného názoru a docíleno jednotné evropské stanovisko myšlení a činu. Váš Jára Beneš.<sup>255</sup>

Jak bylo patrné, většina kulturních pracovníků se dokázala nátlaku některých redakcí ubránit jednoduše tím, že nabídky či ankety ignorovala. Olga Scheinpflugová popisuje událost z doby, kdy se Emanuel Vajtauer ujal vedení Přítomnosti. „Objevily se tam v poslední době články významných jmen dotud neposkvřených kolaborací, příspěvky nespontánní, vyhýbavé, vynucené. I mě poctil vůdce tohoto časopisu žádostí, abych mu napsala loajální povídání o tom, jak prospívá našim studentům nasazení v říši.“<sup>256</sup> Odmítla a za několik dní byla předvolána k ministru Moravcovi. Nedonutil ji změnit stanovisko. Olga Scheinpflugová se domnívá, že žádost byla Moravcovou osobní aktivitou a Vajtauerovi to sám nařídil. Z jejího jednání vyplývá, že i přes eminentní zájem vyšších míst bylo možno – alespoň v některých případech – odmítnout.

Jak omezený prostor měli k vyjádření svého názoru, dokládá příklad uvedení inscenace Schillerovy *Panny Orleánské*, což byl „typický únik české dramaturgie před cenzurním zákazem látek národně apelativních k povoleným, ba přímo doporučeným německým dramatům humanistického apelu. Že tento humanistický apel měl často bojovnější nacionální tón, o tom svědčí několik veršů z vesnického prologu uvedené Schillerovy tragédie.“ Objevily se zde repliky o holubici bílé, která „napadne supy rvoucí naši vlast“, či úvahy typu „Ta říše padnout? Tato země slávy,/zem nejkrásnější, jakou slunce vidí/na denní dráze, ráj ten pozemský/jejž Bůh má rád jak oka zřítelnicí - / ta země padnout v pouta cizáků?“. Jak píše Jindřich Černý, v ohlasu na inscenaci se žádná reflexe těchto skutečností neobjevila. „Nemůžeme ovšem očekávat, že by

---

<sup>255</sup> Arijský boj, r. 4, č. 17, 24. 4. 1943, s. 2

<sup>256</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 306

novinové referáty reflektovaly politický dopad inscenace. pro ni to byla - musela být - jen romantická tragédie...<sup>257</sup>

Na repertoáru se vůbec stále více objevovaly historické hry o velkých osobnostech české vědy a kultury jako polemika s tvrzením nacistů o méněcennosti českého národa. Dalibor C. Faltis napsal hru o Prokopu Divišovi *Mraky na nebesích*, Frank Tetauer zpracoval život Boženy Němcové ve hře *Život není sen*, František Götz napsal drama *Soupeři* o českých dramaticích 19. století. Z historických her nechvalně proslul Lomův *Karel IV.* „Zazlívali jsme mu, že jako zbytečné capalo benevolentiae okupantů uvedl na scénu dva pokrytecké, zlotřile handrkující židy – nejhůř ovšem bylo jejich představitelům Vydrovi a Neumannovi. Byla to jedna z mezihér, kterými autor jinak vtipně prokládal „královskou“ historii, aby v nich dokumentoval dobu.“<sup>258</sup> To naopak Frank Tetauer ve svém *Zpovědníkovi* zdůrazňoval, že mu nejde o historickou pravdu, a proto Václava nazval Králem a Jana z Pomuku Otcem Janem. „Nesmíme zapomenout, že byl protektorát a problémy našich dějin musily být stěsnány do velice užoučkého rámce individuální psychologie.“<sup>259</sup>

I v historických hrách se vyskytovaly dva příznačné typy – surovec, který zneužívá až nelidsky své moci, a humánní charakterní člověk, který je mocí ničen, nebo nad ní chytře vítězí. „první typ se prosadil už za Druhé republiky ve Šmeralově koncepci císaře Zikmunda z Jiráskova *Jana Roháče*, kterého hrála v Kuršově režii pražská Lidová scéna v Unitarii. Z téhož rodu byl Štěpánkův Macbeth ve stejnojmenné Shakespeareově hře nebo Karenův Antonio v Goethově *Torquatu Tassovi*. Typ bestiálního surovce uplatnil se i v několika hrách nacistických autorů – např. v Billingerově *Čarodějce pasovské* a v Ortnerově *Isabele Kastilské* a v *Rejtarovi*. Postava zločince s lidskou tváří soustřeďovala k sobě pozornost diváků – stávala se někdy proti záměrům autora přední nebo i hlavní postavou hry. Figura, v níž si divák vybíjel svůj odpor k okupantům, dovedla dokonce vykoupit ostatní text, jehož ideologie byla

---

<sup>257</sup> Černý, Jindřich (1999), s. 130

<sup>258</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 171

<sup>259</sup> tamtéž

pochybná.<sup>260</sup> Jaroslav Vostrý píše, že „povinnost uvádět hry německých autorů vedly dramaturgii k volbě dvou her Richarda Bilingerera, katolicky orientovaného básníka innského údolí, do jehož křesťanské přítomnosti vtrhávají dávní démoni pohanské tradice. Rozpoutání destruktivních pudů, ke kterému v těch hrách dochází, mohlo být při tom vnímáno na pozadí jejich uvolnění podněcovaného nacismem. (...) V Billingerových hrách mohl Bor uplatnit svůj expresivní naturalismus, zdůrazňující tenkost slupky na fyziologické podstatě člověka, jeho určenost krví a půdou a marný zápas vědomí s podvědomím.“<sup>261</sup>

Konflikt mezi českými antifašisty a německými okupanty, případně kolaboranty byl nejčastěji zobrazován jako konflikt feudála nebo otrokáře s chudákem, měšťanem či intelektuálem. „Druhý typ postavy, představující víru v lidskost, byl například Plautův *Lišák Pseudolus*, Goethův *Tasso*, Renčův *Císařův mim* či *Manon*. Protože nebylo možné hrát prvoplánové české historické hry, často je nahrazovaly inscenace takřka životopisné – zmíněné Götzovo drama *Soupeři* o Františku Krumlovském aj. J. Kolárovi, Jindřich Honzl inscenoval scénické pásmo o Janu Nerudovi a Mikoláši Alšovi.“<sup>262</sup> Jinak se dramatikové nejčastěji obraceli k renesanci. *Zuzana Vojířová* se stala vůbec nejnavštěvovanějším představením protektorátu. Zdeněk Štěpánek hrál Petra Voka z Rožmberka a pronesl monolog o jižních Čechách, který byl „povýšen diváckou fantazií na symbol (jižní Čechy rovná se celá vlast) - obecenstvo doslova fascinoval, hladil i rozplakával“. Dočkal se frenetických potlesků na otevřené scéně, které zavadaly příčinu k tomu, že byly následně výslovně zakázány.<sup>263</sup>

Prostor únikových témat byl dost široký a jen ve výjimečných případech můžeme nalézt náznaky nadbíhání nacistické ideologii. Výrazným motivem se zde stával návrat k národním tradicím, který mohl být pokládán za jistou formu protiněmecké opozice a zároveň nebyl nijak v rozporu s fašistickou ideologií, pokud oslavoval pracovitost, pokoru a

---

<sup>260</sup> Černý, František (1978), s. 349n

<sup>261</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 196

<sup>262</sup> Srba? Bořivoj (1988), s. 351

<sup>263</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 200

vztah k rodné půdě. Ohlas národní tradice byl okupanty tolerován, protože ji vnímali jako součást kultury, která pomáhala udržovat protektorát jako stabilní zázemí. Společenská objednávka vlastenecké tematiky byla zřetelná. Odboj proti okupantům se tak aspoň částečně kryl s uměleckými a kulturními hledisky. „Uvědomíme-li si intenzivní zájem české společnosti o veškeré kulturní dění, zdá se nám, jako by zde hledala náhradu za ztracený politický prostor.“<sup>264</sup>

Dramaturgie částečně sledovala trend, kdy se na oficiální kulturní půdě rozvinula masová kulturní aktivita opřená o vlastenecký obsah a českost – což byla největší hodnota, která byla spojována s dějinami, velkými osobnostmi, jazykem, krajinou, hudbou a dalšími kulturními aktivitami, tedy skrytými projevy proti okupaci často bez ohledu na skutečnou kvalitu. „Ale obecnostvo hledící tehdy na plátno brýlemi okupačního sentimentu, stejně tam vidělo jen tu nejluznější podívanou, pročez mu nějaké produkční nedostatky nemohly pokazit iluzi, kterou v něm roznítil.“<sup>265</sup> Podle některých byl repertoár Národního divadla za okupace jakousi všehochutí, upravovanou podle momentální politické situace.<sup>266</sup> Jiní chválili šéfdramaturga Františka Götze za velice dovedné manévrování v úzkém prostoru. V řadě inscenací se objevovaly znaky, které symbolizovaly tradici českého národa a posilovaly národní vědomí, ať to byly dějiny českého národa, adaptace české literární klasiky, česká hudba prostota českého venkova. Ve venkovském prostředí, kde se snoubila moudrost s prostotou, mohli lidé nalézat posilu v nelehkých dobách. O tom, jaký význam měla pro obyvatele protektorátu hudba, píše divadelní režisér Bohuš Stejskal v knize *Pramen živé vody*: „Sám pro sebe jsem čerpal sílu ze statečnosti své ženy a potom z hudby. Divadlům a jakýmkoliv veřejným podnikům jsem se vyhýbal, kromě koncertů České filharmonie, pokud hrála původní hudbu, a kromě Smetanových a Janáčkových oper v Národním divadle, když se smělo ještě hrát.“<sup>267</sup> Zde

---

<sup>264</sup> Doležal, Jiří (1996), s. 203

<sup>265</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 116

<sup>266</sup> Průcha, Jaroslav (1977), s. 221

<sup>267</sup> Stejskal, Bohuš (1947), s. 14

například dvě třetiny rolí Karla Högera bylo z klasického repertoáru, protože klasika drtivě převažovala.<sup>268</sup>

„Götz to zkrátka uměl. Patří-li někomu dík za chytrý a hodnotný, třebaže protektorátem okleštěný repertoár, pak především jemu. Někdy by se to dalo nazvat „s Němci proti Němcům“. Vedle repertoáru, proti kterému nemohly být námitky, dával německé klasiky, doporučované ostatně německými úřady, a hry současných německých autorů, aby právě jejich prostřednictvím ukazoval mravní bídu Velkoněmecké říše a jejího mocenského aparátu. Vzpomínám například na takového Zerkaulena *Rejthara* v Zaorálově překladu z roku 1942. To bylo drama, jehož tématem byla svoboda svědomí. Po přečtení textu jsem nevěřil, že by Němci něco takového pustili na jeviště. A hrálo se to, a jak lidé v hledišti naslouchali! Žádný český Autor by si nemohl něco podobného dovolit,“ píše Jan Pivec.<sup>269</sup> „Veselohry, veselohry – to byla jedna podstatná linie lodivoda Götz.“

Götz si podle Eduarda Kohouta i tehdy věděl rady a vybíral kusy a náměty, jaké by domácím autorovi neprošly. „Zkrátka, byly to zase hry na věčné a nejděčnější téma, co je drama dramatem, hry o lidské svobodě, ať v historickém či pohádkovém kostýmu.“<sup>270</sup> Tvrdí například, že Götzova volba dávno nehrané Calderonovy hry *Život je sen* nebyla náhodná. „Potlesk obecnstva říkal to, co už kritika napsat nemohla, že rozumí útěšlivé Calderonově filosofii ne v náboženském, ale v politickém smyslu. Že hrůza, která nás potkala, zase pomine, že snad je to všechno jen sen. Byl jsem šťastnější než ostatní, protože jsem jako Sigismundo mohl vyslovit svůj žal i vyběsnit svou nenávist, být mstitelem a nakonec i utěšitelem.“ Podle Kohouta se žádný aktivistický námět neobjevil a Němci k němu prý autory ani nenutili. „Naštěstí jsme nebyli hodni jejich vysoké germánské ideologie. Jen čím dál tvrději naléhali na Götz, aby uváděl německý repertoár.“<sup>271</sup>

---

<sup>268</sup> Höger, Karel (1983), s. 81

<sup>269</sup> Pivec, Jan (1985), s. 111

<sup>270</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 168

<sup>271</sup> tamtéž, s. 178

I Vlasta Fabianová potvrzuje, že se dramaturgie Národního divadla všemožně vyhýbala říšskoněmeckým autorům. „Vyžadovanou proporcionalitu mezi německou a ostatní dramatickou literaturou řešila jmény Goethe, Sundermann, Grillparzer, Hausmann, Lleist, Hebbel... Stejně se však František Götze s lektorem Milošem Hlávkou nevyhnuli několika titulům, které by při svobodné volbě nikdy neuvedli. V sezóně 1942-1943 nasadili na repertoár *Caesara* od Františka Zavřela, známého obdivovatele silných osobností v dějinách, diktátory dvacátého století nevyjímaje. Mne se nepříjemně dotkla volba hry současného rakouského autora Hermanna Heinze Ortnera *Nebeský sňatek*. (...) Ani nebeský sňatek nebyl svým obsahem kompromitující, pronacistický. Příběh z třicetileté války byl ovšem nasáklý prušáckým vojáctvím, ale na to se dalo dívat s nadhledem. Mrzutější bylo, že do Prahy na premiéru dorazil sám autor v uniformě s hákovým křížem. Hrál jsem smyslnou, divokou markytánku Evu, živočišnou, pudovou. A pan Ortner když mě viděl, mi začal naléhavě vyjadřovat obdiv. (...) Když spadla opona, prodral se pan Ortner na jeviště, líbal dámám ruce a sklapával podpatky holínek. Stáli jsme vedle něho jako opaření. Obecenstvo z toho bylo v šoku a nějak zapomnělo tleskat.“<sup>272</sup>

Poté co se stal ministr Moravec po reorganizaci vlády počátkem roku 1942 politicky vlivným mužem, měl František Götze pozici značně ztíženou. „Teď už neplatilo ani těch 50%, ale byla požadována výrazná tendence.“<sup>273</sup> Přesto bylo na repertoár ještě v sezóně 1943-44 prosazeno šest českých novinek.

Na dramaturgii se významně podílel též lektor činohry Národního divadla dramatik Miloš Hlávka, dosti neoblíbený pro své fašizující politické názory i druharepublikové aktivity. „Doba, jak už to bývá, některé lidi vynesla. U nás to byl už od 1. září 1939 lektor činohry Miloš Hlávka. Nikdo vlastně nevěděl – aspoň z nás dole -, odkud a na čí návrh přišel. Kdysi patřil k naší divadelní avantgardě, spolupracoval s Frejkou v Moderním studiu,

---

<sup>272</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 135. *Nebeský sňatek* říšského dramatika Ortnera nepovažoval též Jan Pivec za „nic zvláštního, spíš daň zaplacenou době, ale přece jen několik burčujících slov o svobodě“.

<sup>273</sup> Stránský, Rudolf: *Očima svědka*, in: Černý, František (1965), s. 25

teď se o něm říkalo, že sympatizuje s fašisty. Nevím. Nedůvěřovali jsme mu však, protože jeho poslání bylo zprvu nejasné. (...) Josef Träger v jedné své protektorátní přednášce řekl, že Hlávka je představitelem dramománie, že jeho hry jsou odvozené, nepůvodní, a postavy ploché. Soudím-li podle *Panamy* a *Kavalíra Páně*, v nichž jsem hrál, mohu to potvrdit.<sup>274</sup> Podle jiných měl ovšem Hlávka „výtečný divadelní čich, krásně zdramatizoval *Stříbrný vítr*, výborně zmodernizoval Klicperova *Lháře a jeho rod*, napsal hru o stavbě Panamského průplavu a pracoval na největším úspěchu Národního divadla za války vůbec, na Goldoniho *Lháři*, přebásněném na *Benátskou maškarádu*. Když vystřídal Neuratha Heydrich (divadla celý měsíc v té době nehrála) a ministra Kaprase Moravec, stal se Hlávka dramaturgem Národního divadla. On, vždycky opomíjený generačními druhy, dostal najednou moc a mohl uplatňovat své adaptace i hry. Nevím, čím se o to přičinil, asi především tím, že se chopil příležitosti, kterou by se jiní cítili zneuctěni. Nevím o nikom, komu by ublížil, a jeho práce byla dobrá, ale buď jak buď v těchto souvislostech odiozní.“<sup>275</sup> Miloš Hlávka poté padl při osvobozování Prahy na barikádách.

---

Na rozdíl od oficiálních velkých scén, většina pražských **soukromých divadel** vycházela svou zábavností a apolitičností vstříc požadavkům okupantů a svými hrami pomáhala vytvářet falešné vědomí normality poměrů. Nejpopulárnější členové těchto divadel, často zároveň hvězdy filmového nebe měli s okupanty většinou dobré styky. Mezi nejznámější baviče a herecké „taháky“ té doby patřili Vlasta Burian, Jára Kohout, Ferenc Futurista, Anna Sedláčková, Oldřich Nový, Jiřina Štěpničková, Zita Kabátová či Adina Mandlová. Soukromopodnikatelské scény na základě licencí a koncesí, velkovýroba divadelní zábavy konzumního rázu. Fašistický tisk se těmito scénám věnoval mnohem více než oficiálním divadlům, chválily je, okupanti se hojně účastnili premiér, a i ze strany soukromých divadel byla povětšinou snaha o sblížení s okupanty,

---

<sup>274</sup> Pivec, Jan (1985), s. 112

<sup>275</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 169

Divadlo Jára Kohouta či Velká opereta pořádaly řadu představení pro příslušníky wehrmachtu a SS. Po atentátu na Heydricha nabídlo ředitelství Velké operety úřadu říšského protektora, že vyhradí jedno představení v měsíci pro příslušníky německé branné moci léčící se v pražských nemocnicích a poskytne jim volné vstupenky. Zároveň se na zmíněný úřad obrátilo s žádostí o zprostředkování styku s velitelstvím pražské posádky wehrmachtu, aby s ním mohlo uzavřít generální dohodu o pořádání pravidelných představení německých klasických operet pro říšské vojsko. S podobnou nabídkou vystoupilo i Divadlo Jára Kohouta, aby odpadl problém jazykový, připravilo v roce 1942 pro nacistické vojáky představení baletní, pořad *Ve víru tance*. Podnikatel L. D. Pleva, když se svým divadlem Metropol v Kotvě uspořádal pro příslušníky SS z pražských záložních lazaretů zdarma zvláštní představení, nastudované dokonce v německém jazyku, *revui Bunt es allerei*. Podobných nabídek, kdy se Češi sami Němcům vnucovali, bylo podle záznamů z kulturně-politického oddělení ÚŘP celá řada.<sup>276</sup>

Též nyní naprosto nepolitický, jinotajů zbavený, nesarkastický, na otřepané či lechtivé vtipy omezený kabaret znamenal vlastně naprostou negaci smyslu tohoto žánru. Politickou a společenskou kritiku nahrazovaly politické anekdoty, kde nejednou vystupoval paradoxně jako hrdina Vlasta Burian. Profesionální zájezdová divadla, kočovné společnosti či konjunkturálně sestavené nové estrádní formace suplovaly nedostatek kulturního programu rádoby vlasteneckým patosem, sentimentalitou, zvýšeným vstupným i představováním iluze elitářského velkoměstského života, který je nyní alespoň tímto způsobem přivezen na venkov. „Poskytne-li výtvarný, hudební, literární kýč milionům hladových chléb radosti či dojetí, smíchu a slz, vyvolá-li vzpomínku či asociaci na individuální a pro ně jedinečný a neopakovatelný zážitek, je těžké jej odsoudit z pozic čistě estetických... je to často kýč emocionálně potřebný a produktivní. Předstírá-li vlastnosti umění, uráží tím lepší

---

<sup>276</sup> NA, fond ÚŘP, kart. 1139, fasc. IV-1 T 5431

vlastnosti svoje i svého konzumenta.<sup>277</sup> Kulturní rada sice zavedla funkci osvětových funkcionářů, kteří měli chránit lid před kýčem, ale jednalo se spíše jen o další rozšíření cenzury. „Na hranici lehkého žánru a kýče pro mládež tradičně neodolatelných dobrodružných spisů Karla Maye ocitla se i dramtizace jeho románů.“<sup>278</sup> Nacisté, a sám Adolf Hitler, chovali k sobě a k dílu Karla Maye sympatie. Hrdinové mayovek, běloši, byli Němci. Vzorní nadlidé zřizující mezi divochy a lumpy spravedlnost. Bombastické oslavy k stému výročí Mayova narození v roce 1942. Vedle nacionalismu zde ovšem nalezneme i ideu bratrství rudých a bílých mužů, velkorysost vítězů a lásku k přírodě. A to bylo právě to, co českého čtenáře či diváka přitahovalo. V rámci oficiální akce Umění mládeži nastudovalo pod vedením Františka Filipovského divadlo Uranie hru *Vinnetou*. On a jeho kmen Apačů se stali symbolem napadených a hrdinně se bránících.

Svou zlatou éru prožívala též opereta, reprezentovaná především populárními skladateli Jářou Benešem<sup>279</sup> a Jaroslavem Jankovcem. Režiséři tvořili nekvalitní stereotypizované hry a nenáročné obecenstvo je vděčně přijímalo. operetní tvorba byla samozřejmě nenáročná již ze své tradice, ale též z dobové situace a z nekritičnosti protektorátního publika ke všemu českému všeobecně. Protože příjmy byly velice solidní, mohli si operetní scény dovolit výpravně velkolepé inscenace, v nichž byl zasazen nenáročný obsah. „Barevný romantismus exotických krajín chránil divadla před cenzurou. (...) Jiné útočiště našla v našem venkově,

---

<sup>277</sup> Červinka, František (2002), s. 95

<sup>278</sup> tamtéž, s. 98

<sup>279</sup> Jára Beneš se narodil 5. června 1897 v Praze. Vystudoval i odmaturoval na gymnáziu a pod tlakem rodičů absolvoval několik semestrů na technice, ale v roce 1919 se zapsal jako mimořádný posluchač skladby a instrumentace na pražské Státní konzervatoři. Na přelomu dvacátých a třicátých let působil ve funkci kapelníka a skladatele jevištní hudby v Bukurešti a v pražské Vinohradské zpěvohře. Skládal velice oblíbenou hudbu pro činohru a operety. Jeho operety byly natolik populární, že je mělo na programu několik pražských: Tylovo divadlo („Na tý louce zelený“ 1935, „Za naší salaší“ 1938, „Bílá orchidej“ 1943), Vinohradská zpěvohra („C. a k. polní maršálek“ 1931 podle slavného filmu s Vlastou Burianem), Velká opereta („Pařížanka“ 1933, „Z pekla štěstí“ 1934, „Uličnice“ 1936), Vinohradské divadlo („U svatého Antoníčka“ 1932, „Panna Pusy“ 1937, „Růže z Argentiny“ 1940), Divadlo „U Nováků“ Jára Kohouta („Já – ty – on – ona“ 1943, „Potápka“ 1943, „Zaječí pacička“ 1943, „Děvčata v modrém“ 1944). Ty nejpopulárnější operety byly zfilmovány režiséry Svatoplukem Innemannem, Karlem Lamačem a Vladimírem Slavínským. Skládal též filmovou hudbu. Jára Beneš zemřel jako emigrant ve Vídni 10. dubna 1949.

avšak plném pokory, ne provokujícím, zabydleným jen milostnými city s příměsí krotkého humoru.“<sup>280</sup> První dvě sezony v letech 1939-1941 se hráli téměř výhradně české či starší rakouské operety. Od roku 1942 začíná převažovat na operetních scénách ovládnutých většinou bohatými podnikateli německá tvorba, především Franz Lehár, jehož operety tvořily asi dvě třetiny celkové cizojazyčné produkce.

Hlavní operetní scénou byla pražská Velká opereta. „Předem vyděšený ředitel Hugo Kraus si pospíšil s veřejným prohlášením, že je árijského původu, stejně jako ostatní členové divadla, a nepracuje se židovským kapitálem, což ostatně nebyla pravda. Zval také protektorátní ministry a snad i okupační veličiny na premiéry a za války pořádal představení ve prospěch německého červeného kříže.“<sup>281</sup> Do května 1941 byl hvězdou této scény Jára Pospíšil, který však poté přestal odpovídat zpřísněným požadavkům rasových zákonů. Štefka Petrová zase uprchla s manželem Vítem Nejedlým už na podzim 1940 do Moskvy. Nové divadlo uvádělo vždy cizí hudební veselohry a mělo běžně přes 200 repríz. Jinde ovšem převládala česká tvorba – Tylovu divadlu například stačily na dvě sezóny pouhé čtyři inscenace. Na druhou stranu sentimentální opereta v Unitarii *Čechy krásné, Čechy mé*, kde se za patetických výstupů stane z prostého českého vesničana houslový virtuos, mělo pouze 40 repríz. V Uranii byla nejúspěšnější zpěvohra *Kolíne, Kolíne* o Františku Kmochovi, uvedená stejný rok jako film a řada divadelních představení o Františku Kmochovi.

Po Osvobozeném divadle nastoupilo U Nováků velice konformní divadlo Jára Kohouta. Jeho šéf si platil na tehdejší dobu obrovské reklamní kampaně a inzeroval velice často ve fašistickém tisku.<sup>282</sup> Ten mu také nepokrytě fandil a podporoval jeho aktivity: „Chudák Jára Kohout dostává nelichotivé dopisy z židovských a židozедnářských kruhů. Ale přes veškeré sympatie, které cítíme k Járovi Kohoutovi, musíme na tomto místě napsat několik výtek a varovných slov na jeho adresu,“ psal

---

<sup>280</sup> Šulc, Miroslav (2002), s. 345n

<sup>281</sup> tamtéž, s. 346

<sup>282</sup> Arijský boj, roč. 4, č. 9, 27. 2. 1943, s. 4. Inzerát Divadla Jára Kohouta.

například v roce 1941 jeho redaktor.<sup>283</sup> „Kohoutovy hry, podobné si jako vejce vejci, nepožívaly přízeň mnoha divadel. Říkalo se tam: stačí vidět jednu a znáte je všechny.“<sup>284</sup> Ovšem jeho hudební veselohra *Zaječí pacička* měla přes 300 repríz.

Zdůrazňování obrozeneckého češství návratem do minulosti nabývalo ale čím dál více jiného smyslu než výrazu averze vůči režimu: „Stával se jakýmsi nadčasovým obrazným pojmem emocionálním, ztrácející zakotvení v konkrétní době a konkrétním prostoru, bez něhož není možná jakákoliv opravdová společenská funkce divadla, ustupuje takto na pozice sentimentálního lyrismu, dojetí i idyličnosti.“<sup>285</sup> Co ale znamenal takový vztah k minulosti pro přítomnost? Odváděl pozornost, nebo přece jen posiloval rezistentní postoj? Kulturní aktivity byly totiž okupační mocí a protektorátními úřady usměřňovány dle libovůle. Třeba folkloristické akce, které měly původně znamenat přihlášení se k obrozeneckým tradicím, se staly časem oficiálně podporovaným směrem, který měl obyvatelstvo naopak uklidnit a usměrnit jeho kulturní aktivity na pouhé regionální resentimenty a neškodné projevy. Nacisté dovedli velice dobře rozlišovat mezi pouhým citovým vztahem k nějakému neškodnému projevu češství a mezi národními apely, které měly posilovat vůli k odporu proti okupantům. „Proč by jim měla vadit krása české řeči, jestliže tato řeč byla nástrojem únikové kultury, bez níž je nepředstavitelná jakákoliv politická manipulace, a tedy také nacistické ovládnutí Čechů.“<sup>286</sup>

Okupanti věděli, co je účinná propaganda svébytné české kultury a co mají považovat za pouhé neškodné poštěkávání, jako třeba to, že inzerce představení *Běda lhářům* působilo zvláště efektně na plakátech po celé Praze. Ale tím to haslo. I čerpání z historických a kulturních tradic národa mělo své limity. Brzy varovali někteří umělci a publicisté před laciným sentimentálním pojetím a povrchním folklorizováním, jak tomu

---

<sup>283</sup> Arijský boj, roč. 4, č. 13, 5. 4. 1941, s. 5

<sup>284</sup> Šulc, Miroslav (2002), s. 371

<sup>285</sup> Císař, Jan (2004), s. 306

<sup>286</sup> Tesař, Jan (2000), s. 118

často bylo v minulosti, „neboť nebylo u nás hůře chápaného pojmu, než pojmu národnosti ve filmu. V nedávných i nynějších časech kupčil s podtitulem národní film u nás kde kdo, kdo chtěl těžit ze zjitřených národních citů ve chvíli, kdy rozum byl v úzkých a ztrácel bdělou soudnost. (...) To byl obchod, to nebyla kultura,“ píše kritik A. M. Brousil.<sup>287</sup>

Postupem času se s utužováním cenzury a vydáváním přísnějších vyhlášek německými protektorátními úřady zmenšoval „prostor pro projevy rezistentního postoje prostřednictvím symboliky tradic“.<sup>288</sup> Už rok 1941 znamenal větší omezení možností volby námětů, které by prošly cenzurou a zároveň naplnily divadla diváky. Manévrovací prostor dramaturgie byl oproti počátku okupace ještě zúžen. Od podzimu 1941 byla zavedena v životě protektorátní společnosti restriktivnější opatření, která se dotkla i cenzury. Možnost rozvoje či spíše přežívání české kultury byla stále menší, přesto nelze tvrdit, že se důslednější opatření okupační správy dotýkala stejně všech jejich oblastí. Heydrichovy kroky měly podle mého názoru dopad především na doprovodné jevy české kultury, jako byla umělecká kritika či chování publika v divadlech. Samozřejmě netvrdím, že nedošlo k žádným obsahovým změnám.

Stejně jako ve filmu se objevily i v divadle hry lacině vlastenecké.<sup>289</sup> „Nacisté chtějí kýč nebo hry prodchnuté jejich ideologií. Naším programem je tedy nedělat kýč a nehrát hry, do kterých zanesli své zločinecké učení. Je to urputný zápas ze dne na den. O každou větu, každou intonaci.“<sup>290</sup> Podle Ladislava Peška vzbudila okupace obrovský

---

<sup>287</sup> Brousil, A. M. (1940), s. 5n

<sup>288</sup> Klimeš, Ivan: Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, in: *Iluminace I*, 1989, č. 1, s. 58

<sup>289</sup> Uvedené reakce publika nelze vztahovat jen na film. Podobných významů nabývaly i divadelní hry. Jan Pivec vzpomíná na Calderónovu hru *Život je sen*: „Calderónův text dostal úplně nový význam. Lidé hltali každé slovo, každá sebemenší zmínka o něčem, co trochu připomínalo tehdejší dobu, byla doprovázena vzrušeným šumotem, smíchem nebo provokativním aplausem. ... Dnes už si málokdo představí, jak v hledišti představení působilo, co se na jevišti říkalo a jak se to říkalo.“ (Pivec, Jan: *Thespidova kára*, Praha 1985, s. 105)

<sup>290</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 156

zájem o i divadlo. „Na téhle konjunkturu budou chtít samozřejmě vydělávat šmíráci.“<sup>291</sup> To je důležitý postřeh, který platí i pro kinematografii. Vytvořila se atmosféra, kdy i povrchní komerční zábava mohla působit jako národní symbolické dílo a sentimentální příběh jako silný citový apel. Producenti neměli důvod volání veřejnosti nevyslyšet, protože se díla s vlasteneckou tematikou staly lukrativním výrobním artiklem. Proti návratům do minulosti se stavělo několik kritiků a jen málo umělců. Jedním z nich byl režisér E. F. Burian: „Nesmíte zapomínat, že to, čemu se říká národní tradice, je de facto tradice ostře protiněmecká. Tedy, odvoláváme-li se na tuto tradici a chceme-li od umělců, aby na tuto tradici navazovali, pak je vydáme nemilosrdně úřední cenzuře a denunciantům. Bylo by dobré uvědomit si pravou podstatu toho, čemu se říká národní tradice. Nechtít skočit zpátky o sto padesát let do doby, kdy český literát, český divadelník a český muzikant měli jediné téma svého umění a to je téma protiněmecké. Když už jsme v takové situaci, že náš celý kulturní život musí jít loajální cestou ke kultuře našeho protektora, pak hledejte národní tradici v oněch dobách, které byly vytvořeny během posledních dvaceti let.“<sup>292</sup>

Jakýsi protipól konformismu či přímo kolaboraci představují snahy o oponenturu vůči totalitnímu režimu různými způsoby. Jedním z možných projevů odporu proti okupaci v oblasti divadelní tvorby byla samotná tematika a akcenty obsažené v jednotlivých dílech. Kromě již zmíněných narážek a odkazů můžeme nalézt i inscenace s výraznější obrannou tendencí. Určité motivy v protektorátních inscenacích podněcovaly emoce a předávaly poselství, která chtěla nacistická propaganda potlačit. Navíc zde samozřejmě byly možnosti reagovat přímo na místě v interakci s diváky. Podle nacistů taková představení byla „školáckými příklady jedinečné schopnosti Čechů maskovat dovednou inscenací obranné tendence tak, že je posilován jejich národní odpor, aniž by byl dán podnět

---

<sup>291</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 158

<sup>292</sup> Otáhalová – Červinková (1966), s. 423n. Dopis E. F. Buriana ministru J. Nečasovi z 25. 4. 1939, v němž si stěžuje na cenzurní praxi pracovníků úřadu ministra Havelky.

pro cenzurní zásahy“.<sup>293</sup> František Smolík hrál například hvězdáře Tychona de Brahe ve hře oficiálního dramatika Zerkaulena *Rejtar*, která však na jevišti působila jako protinacistické dílo, protože pojednávala o vzpouře císařského důstojníka proti honům na čarodějnice. Podobně inscenována byla i vzpoura polesného Myslibora ze hry *Zlý jelen* proti vrchnosti.<sup>294</sup> 15. ledna 1944 se konala premiéra Moliérova *Tartuffa*, jehož režíroval Karel Dostal. „Jako politikum působila skutečnost, že se na okupační jeviště po letech vracel francouzský dramatik (...) Politickým činem byla však především volba právě této Moliérovy útočné hry i její umělecky dokonalá a statečná inscenace.“<sup>295</sup> Řada kritiků psala pouze o pranýřování negativních lidských vlastností, někteří ale naznačili, že se jedná i o kritiku společenskou. Inscenace dokazuje, že „skutečnou hranicí mezi dobrem a zlem, mezi pravdou a lží nepohnou ani věky“.<sup>296</sup> Zdeněk Štěpánek hrál *Tartuffa* jako explicitní ztělesnění zla a vyvolával živé analogie s představiteli nacistického režimu. též důvěrná zpráva gestapa o kulturním úsilí v roce 1940 upozorňuje na to, že se v divadle objevují velice silné apely na národně uvědomovací motivy a je patrná snaha o propagandu svébytné české kultury, aby tak byla posílena národní vůle k odporu.<sup>297</sup>

Publikum hledalo skryté významy, bylo schopno „izolovat ve struktuře díla kterýkoli prvek a samostatně jej spojit se společenskou realitou“<sup>298</sup> a nacházelo politický podtext i v případech, kdy nic takového ve hře zamýšleno nebylo. Množily se inscenace, které vědomě nesly motiv spojený s potencionální možností jinotajného výkladu a obracely pozornost publika k humanitním hodnotám.

---

<sup>293</sup> Otáhalová – Červinková (1966), s. 423n. Dopis E. F. Buriana ministru J. Nečasovi z 25. 4. 1939.

<sup>294</sup> Černý, František (2003), s. 260

<sup>295</sup> tamtéž, s. 277

<sup>296</sup> Večer 18. 1. 1944, drh: Moliérův *Tartuffe* v Národním divadle, s. 8

<sup>297</sup> Fr. Springer (1940), nestránkováno

<sup>298</sup> Klimeš, Ivan: Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, in: *Iluminace I*, 1989, č. 1, s. 57

Chování publika při představeních bylo ovlivněno též aktuální situací v protektorátu. Diváci po „tragických následcích studentských demonstrací dali průchod svým pobouřeným citům. Když se ozvaly na scéně verše z úst Ladislava Boháče: „Buď sebedelší noc, den přijde zas!“, propuklo vyprodané hlediště v neutuchající potlesk, a ten pobouřil rozzuřené mocipány do té míry, že po zavření univerzit hrozili i zavřením všech českých divadel.“<sup>299</sup> Na výročí vzniku Československa 28. října 1939 měl premiéru Shakespearův *Macbeth*. Drama o lidech, kteří jsou schopni každého zločinu, jen aby na sebe strhli veškerou moc. „Dokážete si aspoň trochu představit, jak to vypadalo? V naplněném hledišti bylo ticho, že bys slyšel špendlík upadnout. Čtvrté dějství končí dialogem mezi Macduffem-Karenem a Malcolmem-Boháčem, který uzavírá výstup slovy: „To aspoň potěš nás: byť sebedelší noc, den svitne zas!“ Opona jde dolů, divadlo se propadne do hlubokého ticha. Po těchto hrozivých vteřinách plných hlubokých významů začne se valit nepředstavitelně bouřlivý aplaus, doléhající k nám jako mořský příboj a mísící se s odvážným voláním.“<sup>300</sup> Jan Pivec píše o jedné inscenaci Národního divadla, že „největší úspěch měl *Soud lásky* právě o premiéře 2. února 1943: v ten den totiž Němci oficiálně oznámili svoji stalingradskou porážku a vyhlásili národní smutek.“<sup>301</sup> Protektorátu se podle něj poté začalo říkat Země úsměvů. „Po jednom představení přišel ke mně do šatny náš dramaturg Götz, stiskl mně srdečně ruku a řekl s úsměvem skrývajícím dojetí: ‘Pivče, říkáte ten konec tak zaníceně a s očima plnýma slz, že mám obavy, aby nám nezavřeli divadlo!’“<sup>302</sup> Eduard Kohout popisuje situaci při Goethově *Torquatu Tassovi*, kdy při dvojverší Chci volně myslet, volně veršovat! V činech nás svět už omezuje dost! se vždy strhl obrovský aplaus, proto za ním přišel do šatny český policejní komisař a varoval ho. V Hradci Králové se však dal herec strhnout a

---

<sup>299</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 231

<sup>300</sup> Pivec, Jan (1975), s. 108

<sup>301</sup> tamtéž, s. 123

<sup>302</sup> tamtéž, s. 124n

verše znovu vykřikl. Znovu ho navštívil policista s tím, že pronesl zakázané verše.<sup>303</sup>

Pokud byla inscenace mezi obyvateli protektorátu populární, často se dočkala urychleného filmového zpracování. A nejednalo se jen o Burianovu Věru Lukášovou. Například *Paličova dcera*, již režíroval Vladimír Borský v roce 1941 je drama podle divadelní hry obrozeneckého autora J. K. Tyla, kde Lída Baarová představovala hrdinku, pro niž čest byla dražší než život. Martin Frič zrežíroval roku 1939 podle dramatu M. A. Šimáčka film o „morálním úpadku měšťanstva“<sup>304</sup> *Jiný vzduch*, ve kterém lze vysledovat náznak vzdoru proti okupantům. Frič zde použil část Smetanovy *Mé vlasti* v podání České filharmonie, aby „aspoň touto symbolickou formou bojoval proti depresivní atmosféře prvních dnů okupace“<sup>305</sup>. Bedřich Rádl píše, že „dlouho po konci zůstávali lidé v kinech na svých místech, potleskem dávající průchod svému uchvácení nad geniálním dirigentským výkonem mladého Kubelíka a nad krásnou filmovou montáží toku Vltavy do děje“<sup>306</sup>. *Jiný vzduch* byl příkladnou ukázkou, „jak by mohl úspěšně těžiti český film ze slavných statků své kultury“.<sup>307</sup> Již v titulcích je uvedeno, že zahraje „80 členný orchestr České filharmonie řízený mistrem Rafaelem Kubelíkem“. Na *Mou vlast* tu odkazují lístky, plakát i koncert, kdy se prolínají záběry řeky, dětí, venkova a dirigujícího mistra.<sup>308</sup>

Někdy se naopak populární film dočkal následného nastudování, jak tomu bylo třeba se snímkem o Františku Kmochovi *To byl český*

---

<sup>303</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 180

<sup>304</sup> Kučera, Jaromír (1967), s. 31

<sup>305</sup> tamtéž

<sup>306</sup> Dr. B. R.: Dva nové české filmy, Kinorevue 6, 1939, č. 52, s. 366

<sup>307</sup> tamtéž

<sup>308</sup> Všichni hrdinové zde žijí příznačně v uměleckém světě, dcera studuje konzervatoř, kde jsou ukázáni mladí hudebníci, recitace Máchova Máje a ředitel, který prohlásí: „Vychováváme tu mladé lidi jako nositele kultury.“ Otec je chudnoucí malíř, který je nucen malovat reklamu. „Kdopak dnes kupuje obrazy, že jo.“ A ubíjí svůj talent. Umělecký svět má ale kompenzaci ve stavbě dálnice, kde pracuje další člen rodiny. Objeví se zde stroje a obligátní polonazi dělníci pracující spořádaně a v jednotném rytmu za znění oslavné hudby.

*muzikant*, jehož divadelní převody inscenovala celá řada profesionálních i ochotnických divadel. Jednou z nich byla hra spolku kolínských ochotníků *Kolíne, Kolíne...*, o níž napsaly noviny Naše pravda 19. července roku 1940: „Oslavná představení našeho slavného krajana kapelníka a skladatele Fr. Kmocha byla prozatím ukončena osmým představením národní zpěvohry *Kolíne, Kolíne...* Veřejnost plně pochopila snahu ochotnického spolku Tyl, který pečlivým provedením a Kmochovou hudbou učinil vše pro zdar představení. všech osm představení bylo vyprodáno a návštěvníci, z nichž někteří přišli i dvakrát, odcházeli nadšeni a dojati. ... Z venkova byla uspořádána řada hromadných výprav a zájezdů...“<sup>309</sup>

---

<sup>309</sup> SOkA Kolín, fond č. V/1, Spolek divadelních ochotníků Tyl: I. Knihy správní, zápisy ze schůzí, inv. č. 1-5

## Odboj versus opatrnost

Přímá odbojová činnost herců v podstatě neexistuje. Nejvíce se jich do aktivního odporu zapojilo až těsně před koncem okupace, kdy bránili barrandovské ateliéry a účastnili se bojů na barikádách.

Na podzim roku 1941 vznikla v Klubu umělců ilegální organizace Národní revoluční výbor inteligence (NRVI), jejímž tajemníkem se stal komunistický novinář Lubomír Linhart. „Byl jsem tajemníkem Klubu umělců a stal jsem se tajným tajemníkem NRVI...“<sup>310</sup> Výbor měl šest členů a jeho úkolem bylo připravit návrhy na „nové poválečné uspořádání kulturní práce v Československu“.<sup>311</sup> Ve výboru byli profesor Felbr (školství a národní osvěta), Vladislav Vančura (písemnictví), Bedřich Vaníček (výtvarné umění), Božena Půlpánová<sup>312</sup> (divadelnictví), Jindřich Elbl (film) a Pavel Kropáček jako tajemník.<sup>313</sup> Podle Elbla se konaly celkem tři schůzky v různých bytech v Praze.<sup>314</sup> Činnost NRVI se dotýkala všech oblastí kultury a snaha o tvorbu koncepcí poválečného uspořádání české kultury byla takřka komplexní. Miloslav Disman vzpomíná, že mu Lubomír Linhart uložil, aby se svými spolupracovníky připravil plány na poválečné uspořádání rozhlasu a „vnitřní návaznost

---

<sup>310</sup> Linhart, Lubomír: Jak byl znárodněn československý film II, in: Film a doba 11, 1965, s. 126

<sup>311</sup> Elbl, Jindřich: Jak byl znárodněn československý film, in: Film a doba 11, 1965, s. 344

<sup>312</sup> Božena Půlpánová se narodila 31. března 1900. Studovala Filozofickou fakultu UK v Praze a navštěvovala pěveckou školu H. Vetterové. Její první angažmá bylo hned Národním divadlo, kde kromě čtyřletého působení ve Švandově divadle zůstala jako představitelka především melodramatických rolí celý život až do důchodu, kam odešla v roce 1961. Za okupace se aktivně účastnila odbojové činnosti, za což byla vězněna na Pankráci i v Terezíně, odkud byla propuštěna ještě během války. Po osvobození se tato komunisticky angažovaná herečka stala též pedagožkou konzervatoře a DAMU. Zemřela 29. října 1968.

<sup>313</sup> Kabelík, Vladimír: Jak byl znárodněn československý film IV, in: Film a doba 11, 1965, s.242

<sup>314</sup> Elbl, Jindřich: Jak byl znárodněn československý film, in: Film a doba 11, 1965, s. 344

v oblasti kultury v mém oboru“.<sup>315</sup> Václav Černý se zase zmiňuje o tom, že mu připadl úkol vypracovat nástin přebudování školství a že se podílel na „vypracování obšírného návrhu Národního revolučního výboru spisovatelů na budoucí uspořádání našeho kulturního života...“<sup>316</sup> V té době napsal Vladislav Vančura i přes nesmírně těžkou situaci rozmarnou veselohru *Josfína*, kterou dokončil na jaře 1942 pod krycím jménem Josef Kozdera.<sup>317</sup> „Nebylo za protektorátu v Čechách kulturní oblasti, do níž by nějak nezasáhl vliv Vančurův. Kolem něho se shromažďovali nejen umělci, ale i vědci a politici. Obraceli se k němu nejen jako k mistru

---

<sup>315</sup> Disman, Miloslav (1985), s. 61. Začal s kolegy z rozhlasu pracovat i na schématu rozhlasových pořadů v poválečném Československu.

<sup>316</sup> Černý, Václav: *Křik Koruny české. Paměti II (1939-1945)*, Brno 1992, s. 249. Václav Černý musel v roce 1939 opustit místo univerzitního pedagoga, avšak pokračuje ve vydávání *Kritického měsíčníku*, na jehož stránkách se objeví řada zvučných jmen a kde také v letech nacistické perzekuce publikuje verše největší básnický talent své generace: Jiří Orten. Je nasnadě, že časopis, který pěstuje svobodné kritické myšlení, musí vadit diktaturám. Poprvé zastavuje jeho vydávání protektorátní cenzura na sklonku roku 1942. Vlastenecké smýšlení a osobní statečnost přivádějí Václava Černého do řad odbojářů. Už to, že v *Kritickém měsíčníku* poskytl útočiště perzekvovanému Ortenovi, byl čin velmi odvážný. Nezůstalo pouze při něm. Je - spolu s Halasem, Václavkem a Vančurou - členem Národního revolučního výboru inteligence, později pracuje v Přípravném revolučním národním výboru, ve druhé polovině války se pokouší spojit "odbojové ústředí nekomunistické s odbojem komunistickým". Na počátku ledna 1945 je Černý zatčen "pro velezradu" - z bytu ho odvádí pověstný komisař Böhm, známý z Fučíkovy Reportáže psané na oprátce. V pankrácké cele je držen až do května 1945, pak se stává členem České národní rady a Zemského národního výboru.

<sup>317</sup> Vladislav Vančura byl jednou z nejvýznamnějších postav české kultury a zaplatil za svou odbojovou činnost životem. Působil jako předseda, později místopředseda Československé filmové společnosti a jako dramaturg Lektorského sboru při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností. Vančura odstoupil z funkce předsedy filmové společnosti ve chvíli, když už věděl, že je na něj upřena pozornost gestapa. Snažil se pomoci českému filmu prosazením kvalitních námětů a naopak kritizoval ve svých posudcích momenty, které by mohli české společnosti uškodit. Odvážně vystupoval i proti zásahům protektorátních úřadů do podoby filmových námětů. Vančura se odmítl jakkoliv podílet na spolupráci se stávajícím režimem. Podle své manželky Libuše Vančurové v knize *„Dvacet šest krásných let“* „na dopis říšského protektora, zvoucí ho na cestu českých spisovatelů po Německu, prostě neodpověděl a stejně nechal bez odpovědi i výzvu německého komisaře pro film, aby vypracoval scénář a ujal se režie filmu o Bedřichovi Smetanovi“. Režisér Otakar Vávra hodnotí ve vzpomínkách jeho přínos pro český film slovy: „Vladislav Vančura celé své umělecké úsilí věnoval tomu, aby probudil české vlastenecké sebevědomí a v posledních letech usiloval o české filmové umění. Proto psal filmové scénáře, režíroval filmy, riskoval při tom i své finanční prostředky. Nebyl však dramatik, byl epik, myslel ve slovech a ne v obrazech a v dramatických situacích, a proto se mu to nemohlo podařit.“ Podle svědectví několika spolupracovníků se k odboji se přihlásil sám, z vlastní iniciativy, aniž byl vyzván. Po oficiálním rozpuštění Československé filmové společnosti se její členové nadále scházeli v Mánesu na půdě Klubu umělců. Odtud vyšel na podzim roku 1941 podnět k vytvoření Národně revolučního výboru inteligence. Vladislav Vančura se stal jeho předsedou. Vedle předsednictví celého výboru vedl Vančura i jeho literární sekci.

naší moderní prózy, ale také jako k člověku, který měl schopnost vést, tvořit plán a koncepci," napsal o Vančurovi Jindřich Honzl.<sup>318</sup>

Vančurův výbor byl po půl roce své činnosti prozrazen spojkou na ilegální KSČ „Mirkem“ Klecanem. 12. května byli čtyři jeho členové zatčeni. Pavel Kropáček padl do rukou gestapa už dříve. Jedině dr. Vaníček unikl, neboť jeho jméno Klecan neznal. Felber a Vančura byli popraveni, Kropáček zahynul v Osvětimi.<sup>319</sup> Půlpánová a Elbl byli v prosinci 1942 kvůli nedostatku důkazů propuštěni.<sup>320</sup> Jindřich Elbl tvrdí, že to byl záměr, protože se domnívali, že polapí Lubomíra Linharta, který ale mezitím uprchnul na Slovensko.<sup>321</sup> Během okupace bylo celkem „zatčeno a popraveno šedesát členů klubu. Organizovali jsme totiž také finanční pomoc rodinám zatčených a členové, kteří měli na starosti tyto finance, si vedli písemné seznamy dárců s obnosy a jmény rodin zatčených a při domovní prohlídce všechny tyto seznamy padly do rukou gestapa.“<sup>322</sup>

Aktivně se zapojila do protinacistického odboje v rádiích, v tisku a v různých emigrantských organizacích řada herců, donucených opustit vlast. Jejich situace byla samozřejmě odlišná už proto, že se ocitli v jiném – demokratickém - prostředí a mohli dění v protektorátu sledovat zvnějšku, což výrazně modifikovalo jejich postoje i uměleckou tvorbu. V divadelní oblasti se o poválečné organizaci divadel spekulovalo jen velice tiše. „Dvě léta před těmito událostmi se v našem divadle formovala skupinka, která měla být v široké podzemní organizaci, jejíž příslušníci se navzájem neznali, oním výborem, který připraví práci divadla pro první dobu 'až přijde den' .“<sup>323</sup>

Ilegální činnost mohla mít různé formy. Jednou z nich byla práce na nepovolených kulturních počinech se silnými nacionálními akcenty, na

---

<sup>318</sup> Jindřich Honzl:in: Otázky divadla a filmu III (1947), s. 50

<sup>319</sup> Jiří Havelka (1967), s. 15

<sup>320</sup> AMV, S-53-4

<sup>321</sup> Elbl, Jindřich: Jak byl znárodněn československý film, in: Film a doba 11, 1965, s. 344

<sup>322</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 108

<sup>323</sup> Vydra, Václav (1976), s. 31

nichž se podílel i Jan Pivec. „Někdy v roce 1940 jsem namluvil komentář ke krátkému filmu *Zlatá kaplička nad Vltavou*. Natáčeli jsme ho v noci, tajně, ve sklepě činžáku někde na Žižkově.“<sup>324</sup> Někdo ovšem filmující divadelníky udal a Jan Pivec musel absolvovat výslech v Pečkově paláci, kde se ho komisař gestapa ptal, proč do slov o jednotě českého národa a o lásce k vlasti vložil tolik rozechvění a proč zdůraznil právě tato slova, což by si Češi mohli vykládat jako útok proti Říši. „Hercem jsem byl, jsem a budu až do smrti. Mám to po svém tátovi v krvi! Když mi dáte přečíst, jak se vyrábí cikorka, tak do toho umím vložit také cit a třeba i humor!“ odpověděl mu Pivec a byl bez problémů propuštěn. Patrně i proto, že ho hodlalo gestapo pouze postrašit.

Jan Pivec se zmiňuje i o umělcích, jimž stávající režim velice ztížil či dokonce znemožnil vystupování nebo tvorbu.<sup>325</sup> Olga Scheinpflugová musela kvůli svému zesnulému manželovi, kvůli své statečnosti i kvůli neutuchajícím výzvám fašistického tisku k ukončení kariéry své scénáře podepisovat pseudonymem,<sup>326</sup> Ljuba Hermanová<sup>327</sup> měla účinkování ve

---

<sup>324</sup> Pivec, Jan (1985), s. 114. O amatérský film se pokoušel Jára Kohout: „Naše odvaha vzrostla. Čtyřicet okolních vilařů se rozhodlo natočit tajně humorný film o všech těch nacistických vymoženostech, jako bylo Kuratorium mládeže, Kraft durch Freude, totální nasazení a tak. Napínavé a velmi zábavné filmování na šestnáctimilimetrový film režíroval Eman Fiala. Film se ztratil, příjemná vzpomínka na nepříjemnou dobu zůstala.“ (Kohout, Jára: Hop sem hop tam, s.146)

<sup>325</sup> Pivec, Jan (1985), s. 126

<sup>326</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 92. Scénář k filmu *Sobota* podepsala Scheinpflugová pseudonymem St.Ratajová. Nemohla pracovat oficiálně a proto musela rychle sehnat pracovní průkaz. „Němci mne pořád kontrolovali na ulicích i ve vlacích. Opatřil mi jej přítel režisér Václav Wassermann...“. Herečka byla napadána například v Arijském boji, roč. 4, č. 10, 15. 3. 1941, s. 4.

<sup>327</sup> Hermanová, Ljuba (1993), s. 64. „Když přišli 15.března Němci, což se mi nelíbilo a dala jsem to v Novém divadle najevo, byl to okamžitě můj konec. Měli jsme přitom před premiérou, jenomže já přestala zkoušet, protože mě Oldřich Nový okamžitě sám od sebe sesadil. Přitom jeho žena Alice byla Židovka.“ Oldřich Nový tak ale učinit musel kvůli jejímu původu. „Na konci války jsem musela pracovat v jednom internačním táboře na periferii Prahy. Předtím jako pomocná síla v kině Lucerna.“ Ljuba Hermanová se narodila 23. dubna 1913 v Neratovicích. Na konzervatoř se dostala, ale nenastoupila a odešla hrát rovnou do smíchovské Arény. Jako herečka a zpěvačka prošla desítky pražských a mimopražských scén: Divadlo komiků (1931 – 1932), Národní divadlo v Bratislavě (1932 – 1933), Theater an der Wien (1933 – 1934), Osvobozené divadlo (1934 – 1935), Nové divadlo Oldřicha Nového (1937 – 1939), dále také Velká opereta, Malá opereta, Divadlo U Karlova mostu, Tylovo divadlo v Nuslích, Moderní divadlo. Od roku 1940 se musela kvůli svému židovskému původu své herecké dráhy vzdát. Po osvobození se vrátila do Nového divadla (1945 – 1946) a hrála opět v Divadle V + W (1946 – 1947). Zemřela 21. května 1996 v Praze.

filmu i divadle zakázáno pro svůj židovský původ. „Když přišli 15. března Němci, což se mi nelíbilo a dala jsem to v Novém divadle najevo, byl to okamžitě můj konec. Měli jsme přitom před premiérou, jenomže já přestala zkoušet, protože mě Oldřich Nový okamžitě sám od sebe sesadil. Přitom jeho žena Alice byla Židovka.“<sup>328</sup>

Oldřich Nový musel čelit nevybíravým útokům fašistického tisku pro původ své manželky. Podle Eduarda Kohouta ji „Nový celou válku zachraňoval“.<sup>329</sup> O tom, že jeho život v protektorátu byl více než trpký, svědčí i události z konce okupace. Oldřich Nový podepsal smlouvu na hlavní dvojroli Allana a Soukupa ve filmu Jenom krok, natáčelo se ale jen několik dní a pak byla práce přerušena. 31. ledna byl Nový zatčen a převezen do internačního tábora Hagibor. Odtud byl v únoru 1945 deportován do koncentračního tábora Osterode-Harz, kde byl vězněn do poloviny dubna.<sup>330</sup> Film zůstal za protektorátu nedokončen. Též Jára Kohout píše, že Lída Nová měla „problémy s árijstvím a Nový ji celou válku zachraňoval, seděl několik měsíců na Pankráci“. Kohout se prý proto snažil se o přimluvu u Adiny Mandlové, která měla velký vliv.<sup>331</sup> I Lída Baarová vzpomíná, že se Oldřich Nový choval se statečně, odmítl se dát rozvést a tím manželce patrně zachránil život.<sup>332</sup>

Herci se – pokud se už náhodou na nějaké nebezpečné činnosti podíleli - většinou věnovali finanční výpomoci postiženým rodinám či sem tam půjčili svůj byt k ilegálním účelům. „Ani jsem si neuvědomoval, že hraji nějakou roličku i ve skutečném odboji, když jsem půjčoval klíč od bytu „ke schůzkám soudruhů“, jak mi řekl Julius Fučík. Neptal jsem se ho, kdo všechno se u mne schází, odcházel jsem do představení a po něm jsem se zdržel v kavárně déle než obvykle. Doma jen zakouřený vzduch prozrazoval, že jsem měl četnou návštěvu. Někdy tu přenocoval „člověk, po kterém jdou“, pokaždé jiný. Kdo to byli, to se už nedovím,“ píše

---

<sup>328</sup> Hermanová, Ljuba (1993), s. 64

<sup>329</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 127

<sup>330</sup> Suchý, Ondřej (2000), s. 93

<sup>331</sup> Kohout, Jára (1991), s. 127

<sup>332</sup> Baarová, Lída (1991), s. 137

Eduard Kohout.<sup>333</sup> I on našel odvahu okupanty neuposlechnout. Po Haydrichiádě byl s několika prominenty z uměleckého oboru zavolán do kanceláře divadla a bylo mu sděleno, že má jet s ministrem Moravcem do Tábora, kde přečte projev oddanosti říši. Kohout to udělat odmítl. „Pro naše lidi jsem představitel svatého Václava, Karla IV., Václava IV. – ne! Postavte mě třeba ke zdi! Nejel jsem, ke zdi mne nepostavili.“<sup>334</sup>

František Smolík například odmítl navštívit přednášku a následnou diskusi s pověřencem pro kulturu na ministerstvu školství von Hoopa, která měla pomoci sblížit české herce s okupanty. Když jej pak von Hoop pozval k pohovoru, Smolík se vymluvil na natáčení a nepřišel, třebaže se pak obával, že pro něj přijde gestapo. Stejně tak se vyhýbal dalším oficiálním akcím pořádaným Moravcovým ministerstvem osvěty.<sup>335</sup>

Též Zdeněk Štěpánek riskoval, když ve svém bytě schovával Julia Fučíka. „Naposledy jsem Fučíka viděl před svým odjezdem do Anglie - 28. března 1939. Seděl v Klubu umělců v Mánesu a pravicí objímal Elenu Hálkovou, přičemž jeho prsty laskaly její ňadro. Oba četli noviny, které každý držel jednou rukou. Ani Fučíkovi, ani Eleně nevadilo, že byla v tu dobu manželkou Zdeňka Štěpánka, a nám, volnomyšlenkářům, to nevadilo rovněž,“ poznamenává ve svých pamětech Jiří Weiss.<sup>336</sup>

Štěpánek měl problémy také proto, že byl legionář, což vedlo k jeho propuštění z konzervatoře, a odmítl vstoupit do Ligy proti bolševismu. Byl vyslýchán v Černínském paláci, jeho hry byly zakázány, V Čáповě filmu *Mlhy na blatech* nesměl být - po zákazu divadelního Nezbedného bakaláře - uveden jako autor scénáře.<sup>337</sup>

---

<sup>333</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 165

<sup>334</sup> tamtéž, s. 181

<sup>335</sup> Černý, František (1983), s. 241

<sup>336</sup> Weiss, Jiří (1995), s. 32

<sup>337</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 204

V podobném případě dopadla herečka MDP Anna Letenská tragicky.<sup>338</sup> Při natáčení filmu *Přijdu hned* zatkl jejího muže gestapo. Obvinili ho, že nechal u nich přespat lékaře doktora Líčka, který ošetřil pachatele atentátu na Heydricha.<sup>339</sup> „Anna Letenská se mi svěřila, že když s manželem poskytli lékaři nocleh, nic nevěděli.“<sup>340</sup>

Otakar Vávra jako režisér filmu znal situaci detailně: „Pan Havel za ni intervenoval, ale gestapáci mu řekli, že je to zbytečné. Docílil aspoň, že ji nechali dotočit film, aby neztratil jako producent vynaložené peníze. Ve skutečnosti ji nechali volně se pohybovat a čekali, kdo se na ni napojí, aby odhalili nějakou ilegální skupinu. (...) Každý den odevzdávala v Petschkově paláci balíček pro svého muže. Viděl jsem paní Letenskou, jak sedí za kulisou, s tváří v dlaních, ve strašné úzkosti o život svého muže, jí gestapáci namlouvali, že se jí to netýká, a když byl čas a scéna připravena, vstala a šla před kameru hrát svou komickou roli. Den po natáčení ji gestapo zatkl.“<sup>341</sup> Podle Otakara Vávry byla popravena v Terezíně.<sup>342</sup> „Při předvádění v kinech na všechny plakáty po celé Praze někdo napsal pod titul *Přijdu hned* ještě dvě slova: Josef Stalin,“ vzpomíná Otakar Vávra.<sup>343</sup>

---

<sup>338</sup> Anna Letenská se narodila 29. srpna 1904. v rodině kočovných herců. Od roku 1919 začala hrát profesionálně, nejprve u divadelní společnosti Suková-Kramulová, poté hrála v Českých Budějovicích, Olomouci, Bratislavě a v Kladně. Několik let byla poté nezaměstnaná a konečně v roce 1939 získala angažmá v Městském divadle na Vinohradech, kde se stala vůdčí herečkou vitálních komediálních rolí. Ve filmu ztvárnila za pět let své činnosti pětadvacet. V létě 1942 byla zatčena a umístěna do Terezína, odkud odjela transportem do Mauthausenu, kde byla zastřelena 24. října 1942.

<sup>339</sup> „Ve vinárně se jí představil člověk, který znal bratra jejího muže, a požádal je o nocleh. Jak se později ukázalo, šlo o lékaře, který ošetřil jednoho z pachatelů atentátu na Heydricha.“ (Beneš, Svatopluk: *Být hercem*, Praha 1992, s. 80)

<sup>340</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 120

<sup>341</sup> tamtéž, s. 121

<sup>342</sup> Svatopluk Beneš tvrdí, že zemřela v Mathausenu v říjnu 1942 (Beneš, s. 80). Taktéž píše, že Letenská byla zatčena po dokončení filmu *Minulost Jany Kosinové*, což nemůže být pravda, jelikož tento film měl premiéru už v roce 1940.

<sup>343</sup> Vávra, Otakar (Praha 1996), s. 121

Dalším popraveným hercem byl člen činohry Národního divadla Jaroslav Sadílek, který za první republiky působil jako herec ve Slovenském národním divadle, ve Vinohradské operetě a poté jako režisér v Unitaarii. Za protektorátu účinkoval v menších rolích nejen v Národním divadle, ale též ve filmech jako *Kristián* či *Přítelkyně pana ministra*. Zatčen byl kvůli své přímé odbojové činnosti v březnu 1941 a přesně za rok popraven.

Významným umělcem, zatčeným gestapem přímo na natáčení filmu, byl písničkář a kabaretiér Karel Hašler. Ve svých estrádních vystoupeních před okupací si kritiku Německa neodpustil. V květnu 1938 hráli v divadle Járy Kohouta *Dceru druhé roty*, při mobilizaci Hašler „přerušil děj a v klobouku a pršiplášti pronesl paličskou řeč proti šikovateli, čalouníku a šilenci, který se na nás chystal“. Kohout dostal od Zemského úřadu 500 Kč pokuty, protože Hašlera nevyhodil z jeviště.<sup>344</sup>

Ani po okupaci nepřestal německé úřady provokovat, což se mu stalo osudné. „Myslel, že okupace je otázka několika měsíců, ... svými veršovanými novinovými příspěvky do deníku Venkov to také skrytě naznačoval, takže už tehdy vzbudil pozornost gestapa.“<sup>345</sup> Hašler pořádal zájezdy, kde zpíval a nedbal příliš na opatrnost. Z vystoupení se stávaly národní manifestace.<sup>346</sup> Divadelní producent František Spurný vypověděl, že už v květen 1939 byl „telefonicky pozván do Petchkovy banky společně s Karlem Hašlerem, který v Kladně rozdával letáky horníkům. Hašler byl vyslýchán asi 4 hodiny, pak byl velmi rozrušen a uvedl, že to na něho prasklo (rozdávání letáků) avšak velké štěstí bylo to, že nic nedostali do rukou. ‘Františku musíme si dát pozor, neb němci nejsou staré Rakousko’.“<sup>347</sup> Hašler dostal zákaz zpívat a mohl jen dirigovat.

---

<sup>344</sup> Kohout, Jára (1991), s. 132

<sup>345</sup> Tušek, Karel (1992), s. 26

<sup>346</sup> tamtéž, s. 100

<sup>347</sup> AMV, 325-105-1. Výpověď Františka Spurného z 13.2. 1946. Spurný byl často zván na gestapo kvůli večerům v Lucerně, které pořádal. Jednou proto, že František Paul zpíval píseň Šup s ním do hrobu, již gestapo vztahovalo na Hitlera, jindy Joe Jencík uváděl večer Byl 1. Máj – bývalý člen Osvobozeného divadla ve spoj s 1. májem, nejvíce prý byli popuzeni samostatným večerem Karla Hašlera - Večer českého

V létě roku 1941 byl angažován jako odborný umělecký poradce filmu *Městečko na dlani*, který režíroval Václav Binovec. Mezi tímto kolaborantem a Hašlerem docházelo podle svědectví zúčastněných k ostrým sporům. Při natáčení exteriérů v Ronově nad Doubravou „si pro Hašlera přijelo gestapo a odvezlo do Prahy do Pečkárny, kde v cele strávil noc. Obvinili ho, že jeho veršované články v deníku Venkov byly psány v buřičském a protiněmeckém duchu a dokázali mu, že to bylo i po 15. březnu 1939.“<sup>348</sup> Nakonec byl propuštěn, a důrazně varován. Hašler se vrátil k filmovému štábu, ale varování na gestapu nevzal příliš vážně. Koncem srpna se štáb přestěhoval do Ládví u Benešova. Podle očitého svědka Karla Feixe byl Karel Hašler velmi neopatrný. Bavil společnost a netušil, že ho někdo z přítomných udá. „Snad ho sebrali pro některé protinacistické písničky, které skládal, snad pro něco jiného,“ píše účastník natáčení Jaroslav Marvan.<sup>349</sup> Pro Karla Hašlera přijeli 2. září 1941 dva muži gestapa doprovázeni autem s vojáky. Vzhledem k tomu, že měl Hašler problémy s gestapem už několikrát, bylo v jeho případě udání velice nebezpečné. „Po výsleších v Pečkově paláci byl odvezen do Drážďan a odtud 17. října do obávaného koncentračního tábora Mauthausen, kde se stal politickým vězněm číslo T 6581. V listopadu byl zbit esesmanem, těžce onemocněl a nakonec byl v horečkách umučen v ledové sprše.“<sup>350</sup> To se stalo 22. prosince 1941.

Nacistický režim zahubil tisíce umělců, z nichž bych chtěl připomenout alespoň ty nejznámější německé divadelníky. Herec Hans Otto se stal jako aktivní komunist a jednou z prvních divadelních obětí režimu a například dramaturgyně a scénáristka Ida Jenbachová zmizela s transportem v roce 1941 v Minsku. Herec Joachim Gottschalk hrál v Městských divadlech ve Frankfurtu nad Mohanem, ale protože měl za manželku Židovku, byl neustále napadán fašistickým tiskem a roku 1937

---

písničkáře, „kde bylo na závalu vesměs program a texty Hašlerových písniček a název večera“. Nejvíce vadila píseň *My prahu nedáme, radši ji zbouráme*.

<sup>348</sup> Tušek, Karel (1992), s. 28

<sup>349</sup> Tvrzník, Jiří (1975), s. 123

<sup>350</sup> Tušek, Karel (1992), s. 30

dokonce propuštěn z divadla. Jako velice oblíbeného filmového herce ho ale zaměstnala Volskbühne v Berlíně. Představitelé nacistického režimu se stále snažili Gottschalka přemluvit, aby se nechal rozvést, protože manželství s Židovkou bylo u takto významného herce pro nacisty neúnosné. Když už byl nátlak nesnesitelný a nacisté Gottschalkovi zakázali znovu vystupovat, spáchal se svou ženou a osmiletým synem sebevraždu.<sup>351</sup>

Herec Paul Morgan se narodil ve Vídni, ale působil především na řadě německých scén, hrál ve filmech Fritze Langa a Ernsta Lubitsche, patřil k prominentům Výmarské republiky, byl miláčkem publika a od počátku třicátých let vedl Kabaret komiků, což byla jedna z nejprogresivnějších malých scén tehdejšího Německa. Po uchopení moci nacisty se ocitl v Berlíně bez práce a vrátil se do Vídně, kde se ovšem setkal kvůli svému patnáctiletému působení v Berlíně s nepřátelstvím uměleckých kruhů a dostával pouze malé vedlejší role. Stejně tak neoblíbený byl kvůli svým sociálně kritickým kabaretním vystoupením i u nacistů, kteří ho ihned po anšlusu Rakouska zavřeli a poslali do Buchenwaldu, kde již na konci roku 1938 zemřel.

Též Robert Dorsay začínal jako herec v berlínských a vídeňských divadlech a později začal účinkovat ve finančně zajímavějším Kabaretu komiků v Berlíně. Jako propagátor swingu a milovník politických vtipů byl nacistům trnem v oku. Během své dovolené v roce 1943 byl zatčen kvůli vtipům o Hitlerovi, obviněn z rozvracení státu a bezodkladně popraven jako zrádce.<sup>352</sup>

Otto Wallburg navštěvoval hereckou školu Maxe Reinhardta, u něhož poté hrál v Německém divadle v Berlíně. Koncem roku 1933 mu ale jako židovskému umělci bylo znemožněno členství v Říšské kulturní komoře a tím i další účinkování. Emigroval proto do Rakouska a po třech letech do Holandska, kde hrál v Kabaretu emigrantů Rudolfa Nelsona. V roce 1944

---

<sup>351</sup> Liebe, Ulrich (2003), s. 34

<sup>352</sup> tamtéž

byl internován v Westerborku, odkud byl poslán do plynové komory v Osvětimi.

Také berlínský herec a režisér Max Ehrlich se jako žák Maxe Reinhardta podílel na řadě jeho představení. Po uchopení moci nacisty neměl jako Žid možnost dále vystupovat, proto emigroval se svým představením Nelson-Revue do Rakouska, odkud s ním poté cestoval po Evropě. Příliš se mu ale stýskalo po domově, proto se rozhodl vrátit se do Německa, kde směl vystupovat v rámci Židovského kulturního svazu výhradně pro židovské publikum. Po vypuknutí války uprchl do Holandska, kde byl později – stejně jako řada jeho kolegů – internován v táboře Westerbork. I zde vedl kabaret, kterým dodával sílu zdejším zajatcům. Koncem roku 1944 zemřel v Osvětimi v plynové komoře.<sup>353</sup>

Berlínský herec, komik a režisér Kurt Gerron strávil po svém útěku do Holandska rok v internačním táboře Westerbork, kde podle svědků provozoval tehdy nejkvalitnější kabaret v celé Evropě. Jako Žid pak strávil se svou ženou půl roku v Terezíně, kde se kromě divadelních výstupů v kabaretu Karussell proti své vůli jako režisér v roce 1944 podílel na natáčení propagandistického filmu Theresienstadt, který měl Terezín představit jako příkladné poklidné a šťastné židovské město. Po natočení filmu byl i se svou ženou poslán do Osvětimi do plynu.<sup>354</sup>

Sociálnědemokraticky orientovaný židovský herec Karl Forest působil 40 let ve Vídni, kde se stal ještě roku 1938 k překvapení všech uměleckým šéfem a šéfrežisérem v pronacistickém Raimundtheatru. Vysvětloval to tím, že ho k tomu dohnala materiální nouze. Po anšlusu byl zaměstnán v Josefstadtském divadle, ale když se v roce 1944 zhoršilo jeho zdraví, byl jako nepřítel strany zabit injekcí v rámci jedné z akcí hromadné euthanasie.<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Liebe, Ulrich (2003), s. 35

<sup>354</sup> Schmidt, Marion (2003), s. 34nn

<sup>355</sup> Locker, Armin (2003), s. 20n

Franz Engle byl hercem a kabaretiérem nejprve ve Vídni a poté v berlínské Kleinbühnen. (Hrál například i v německé verzi Lamačova filmu *C. k. polní maršálek*.) Nejvíce slávy mu vyneslo účinkování v kabaretu Simpl, po obsazení Rakouska, kam se koncem 30. let stáhl, odjel s rodinou do Holandska, kde jako kabaretiér pokračoval. Po obsazení Holandska byl umístěn v internačním táboru Westerbork, kde se též podílel na kabaretních vystoupeních. Koncem roku 1944 byl převezen do Osvětimi, kde zemřel v plynové komoře.

Joseph Schmidt byl významným německým tenorem své doby, který se kromě vystupování na operních jevištích celého světa proslavil též účinkováním v několika rakouských hudebních filmech. Po několika koncertech v Carnegie-Hall v New Yorku se z něj stal nejlépe placený pěvec své doby. V roce 1942 se pokoušel uprchnout do Švýcarska, ale tamní úřady mu zabránily ve vstupu a byl internován v táboře pro ilegální uprchlíky Girenbad.

---

V této souvislosti je třeba alespoň stručně zmínit též divadlo v terezínském ghettu, které mělo být zpočátku nacistickým experimentem, pomocí něhož měla být pacifikována nálada v této přestupní stanici do vyhlazovacích táborů, stejně tak mělo ghetto sloužit jako Potěmkinova vesnice pro komisi Červeného kříže. První představení v Terezíně se konala tajně bez kostýmů a jakékoliv výpravy. Po čase komandatura SS povolila tzv. kamarádké večery, kde se uskutečnila řada veřejných představení. Hrály se tu i kabarety a revue, přičemž se nestaly jen zábavou a možností odpoutat se od terezínské reality, ale jejich autoři je obohacovali o podobenství, jež byla srozumitelná obecenstvu a pomáhala mu vyrovnat se s jeho těžkou situací. České kabarety připravovali především Karel Švenk, Josef Lustig a František Kowanitz, německé Hans Hofer a Kurt Gerron. České hry režíroval Gustav Schorch či Vlasta Schoenová, německé Carl Meinhart. Zajímavé

je, že všechny tyto recitační večery, divadelní představení či kabarety byly cenzurovány jen málo a vězni se odříznutí od okolního světa a zbavení existenčních starostí po pracovní době mohli bavit po svém. Jako grotesku pojímal svá představení Karel Švenk, v řadě představení účinkoval Gustav Schorsch, Karel Ančerl dirigoval *Prodanou nevěstu* a hráli se dramata bratří Čapků, Františka Langera, Čechov či Gogol. Je třeba připomenout i operu Jana Hanuše *Plameny* z roku 1944 a operu Rudolfa Karla *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*, kterou dokončil v nacistickém vězení.

---

Ignorování oficiálních společenských akcí patřilo také k jisté formě tichého protestu a dokázalo oficiální místa rozzuřit, jak o tom svědčí například článek ve *Filmovém kurýru*: „Při vánoční nadílce filmařů všimli si účastníci neúčasti předních filmových tvůrčích pracovníků (filmoví tvůrčí pracovníci jsou v tomto kontextu vždy též divadelní tvůrčí pracovníci – pozn. aut.), kterou také po zásluze zaznamenal a odsoudil tisk. Kromě Lídy Baarové, režiséra Binovce, který měl proslov a Jiřího Dohnala, který v programu účinkoval - nikdo. ... Musí to být řečeno, aby ti, kdož nebyli přítomni, se aspoň zastyděli.“<sup>356</sup> Olga Scheinpflugová líčí, jak byla předvolána k Antonu Zanklovi, protože se odmítla zúčastňovat oficiálních večírků. Dokonce ji odevzdal tajné policii k výslechu.<sup>357</sup> Většinou se podle ní bylo možné při troše dobré vůle tlaku vyhnout. Ministr Moravec „nařizoval například lidem z veřejného života, aby podepsali Ligu proti bolševismu. Každý v uměleckém světě byl vyzván, aby do ní vstoupil, přihlášky chodily do závodů i jednotlivcům s osobním číslem a někdy už i s legitimací vystavenou na jméno. Právě této cti a úpravy se dostalo členům Národního divadla. Karel Dostal, Ladislav Boháč i já jsme se umluvili, že legitimace vrátíme. Byli jsme varováni, strašeni příklady pomsty, která stihla toho či onoho, kdo odmítl, poškození na povolání, na bytě, ba i na osobní bezpečnosti. (...) Čekali

---

<sup>356</sup> -a- To bylo naposledy!, *Filmový kurýr*, 3. 1. 1941, č. 1, s. 2

<sup>357</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 294n

jsme odplatu, ale bylo ticho.“<sup>358</sup> Stejně tak se podle ní dalo odmítnout napsání aktivistického článku do novin.

Někdy se kontakty s politicky exponovanými lidmi vyplatily i v pozitivním ohledu. Vlivné osoby s přátelskými vztahy s českými i německými politickými činiteli často neváhaly intervenovat ve prospěch svých zaměstnanců, svých známých či na obranu české kultury. Otázkou zůstává, za jakou cenu byly dílčí úspěchy takového postupu vykoupeny. Je třeba se ptát, zda zmíněné intervence byly primárním záměrem, kvůli němuž jednotlivci vstupovali na tenký led spolupráce s okupanty, nebo těchto styků, pěstovaných ze zjištěných důvodů, pouze příležitostně využívali se snahou pomoci konkrétním lidem. Některé herecké hvězdy intervenovaly za své přátele. Lída Baarová se u ministra Kratochvíla přimlouvala za Františka Kožíka, který byl předvolán na gestapo. Kratochvíl proto jmenoval Kožíka členem svého dramaturgického kolegia. Kožík se přestěhoval do Prahy a vyhnul se zatčení.<sup>359</sup> Vlasta Burian zaměstnával komunistického novináře Karla Konráda ve svém divadle jako redaktora časopisu a tím ho podle Vladimíra Justa zachránil. Když Buriana prezident Hácha pozval k sobě na oběd, Burian se vymluvil na poruchu automobilu, a aby měl dostatečné alibi, přišel večer pozdě do divadla.<sup>360</sup> Též říšská herečka Käthe Dorschová naopak představuje jakousi směsici kolaborace a pokusů o rezistenci. Je o ní známo, že se celou válku bila za práva rasisticky pronásledovaných kolegů. Mohla si to dovolit, protože byla nejen jednou z hereckých hvězd Třetí říše, ale ke Göringovi měla přátelský vztah ještě z doby První světové války, kdy byli milenci. Ač patřila do okruhu Göringových přátel, intervenovala neúnavně i u Goebbelse. „Paní Käthe Dorschová přichází stále znovu s jejím lístkem plným přání. Stále se dojemně a vytrvale zasazuje za své kolegy v tísní.“<sup>361</sup> Dále si Goebbels poznamenal, že jí pomůže, jak bude moci.

---

<sup>358</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 305

<sup>359</sup> Baarová, Lída (1991), s. 111

<sup>360</sup> Just, Vladimír (1994), s. 42

<sup>361</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 4, München 1998, s. 18

Dorschová se politicky nijak neangažovala, na druhou stranu využívala přízně nacistů ke kariérnímu vzestupu. Na přání Goebbelse s Göringem nastoupila do Německého divadla v Berlíně, což bylo těžko stravitelné pro Gustafa Gründgense, s nímž se nesnesla. Těžko posoudit, zda se stýkala se špičkami nacistů především pro dobro svých kolegů, nebo kvůli své kariéře. V každém případě je v tomto ohledu prokazatelně jiným typem kolaboranta než řada dalších umělců. Zato její účinkování ve filmu je omluvitelné těžko. Už z toho důvodu, že vzhledem ke svým konexím a oblibě určitě nebyl problém vyhnout se natáčení. Šlo především o Goebbelsem do nebes vynášený Ucického film *Mutterliebe*, v němž ztělesnila obětující se matku, která dokáže ustát jako pravá německá žena všechny rány osudu.

Majitel Lucernafilmu a nejvýznamnější producent protektorátního období Miloš Havel – pro herce a spisovatele nesmírně důležitá osoba - poskytl zase zaměstnání ve strategicky důležitém průmyslovém a uměleckém odvětví lidem, kteří díky tomu nemuseli nastoupit na nucené práce do říše. Celkem dvaapadesát spisovatelů bylo rozděleno mezi obě produkce: Lucernafilm a Nacionalfilm. Havel je zavázal dodáním filmové povídky do konce roku 1944. Miloš Havel žádal i o uvolnění divadelních režisérů. Podařilo se zaměstnat režiséry Frejku, Kurše, Salzera, Škodu, Podhorského, Klimeše, Jerneka, Svobodu, Palouše a Linharta. Šest režisérů - Frejka, Kurš, Salzer, Škoda, Klimeš a Jernek - pracovalo soustavně pro Lucernafilm. Před pracovním nasazením byli chráněni zaměstnáním v Lucernafilmu i další pracovníci jako Rutte, Urban, Werner, Rusová, Wenig, Neuberg, Tetauer, Drda, Řezáč, Walló, Götz, Bartáková a další.<sup>362</sup> Miloš Havel v posledním údobí války zaměstnával i mnohem více herců, než bylo ve skutečnosti třeba. Po skončení války dosvědčily desítky kulturních pracovníků, že je ochránil před nasazením tím, že jim poskytl práci.<sup>363</sup> Podobně se zachoval i ředitel Nacionalfilmu Karel Feix: „Němci původně povolili úlevu asi osmi spisovatelům, udělal

---

<sup>362</sup> Havel, Václav. M (1993), s. 86n. Zápis z října 1944.

<sup>363</sup> AMV, 10433

jsem asi s pětácti lidmi smlouvy o dílo. Řekl jsem jim, že je samozřejmě nemusí plnit, ovšem v tom případě taky nebudou chtít peníze. Havel se připojil a udělal taky řadu smluv.“<sup>364</sup>Miroslav Rutte, kritik, spisovatel a od ledna 1943 předseda dramaturgického sboru Lucernafilmu, si Havlových aktivit velice cenil. Ve sboru zasedali František Götz, kritik Karel Smrž, spisovatel Karel Horký, kritik Jan Wenig, Jan Drda, František Kubka a Václav Řezáč. Zasedání dramaturgického sboru se účastnili dramaturgové a většinou i Havel, jeho právní zástupce Rychlík, Vilém Brož a Oldřich Papež. Schůze v bytě Miloše Havla byly věnovány i debatám o politické situaci a budoucnosti českého filmu v osvobozené republice. Všichni dramaturgové se mohli přesvědčit o Havlově politickém smýšlení. Byl prý velice dobře informován o událostech v zahraničí. „Je jeho zásluhou, že se oba vůdčí režiséři Lucernafilmu Vávra a Čáp mohli vyhnout pokořující spolupráci s německým Prag-Filmem.“<sup>365</sup> Mezi divadelními režiséry, které uchránil před nasazením, byl i Jiří Frejka, s nímž měl Havel předtím soudní spor o scénář *Babičky*.<sup>366</sup> Spisovatelé byli zařazeni do soutěže o filmové náměty, „ač u mnohých bylo předem jisto, že film může od nich sotva něco očekávat“. „V roce 1943, když chtěl Drda opustit horkou půdu kompromitovaných LN, poskytl mu Havel měsíční plat a fiktivní titul dramaturga Lucernafilmu.“<sup>367</sup> Ochránil ho tak před úřadem práce a umožnil mu odchod od novin. Těsně před transportem zachránil klavíristu Páleníčka, jehož manželka byla Židovka. Lucernafilm natáčel snímek *Jenom krok* s Oldřichem Novým „jen proto, aby byl Nový uchráněn před pracovním táborem“. Nový byl ale z rasových důvodů přece odvolán do pracovního tábora, ač byl pro tento film uvolněn.<sup>368</sup> Vítězslav Nezval byl díky němu propuštěn z vězení. Sam Nežval podotýká, že Havel byl

---

<sup>364</sup>Feix, Karel: Jak byl znárodněn československý film, in: Film a doba 11, 1965, s. 36

<sup>365</sup>AMV, 10433 – Havel. Výpověď Miroslava Rutteho z 15. 7. 1945.

<sup>366</sup>AMV, 10433 – Havel. Výpověď Jiřího Frejky z 5. 7. 1945. Havel ho prý sám oslovil.

<sup>367</sup>AMV, 10433 – Havel. Výpověď Miroslava Rutteho z 15. 7. 1945.

<sup>368</sup>AMV, 10433 – Havel. Výpověď Miloše Havla z 29. 4. 1945.

vězněm a díky svým známostem vytěžil pro český film maximum.<sup>369</sup> Též Hana Vítová potvrdila, že jí Havel dával potvrzení o práci v Lucernafilmu a nemusela pracovat pro Pragfilm.<sup>370</sup> Každopádně to nemění nic na tom, že Vítová v německých filmech za okupace hrála. Jindřich Plachta byl Havlovi vděčný za to, že mu finančně vypomáhal, aby nemusel být závislý na divadle, ve kterém nechtěl hrát pro kuratorium. Mohl díky tomu sám podporovat jiné.<sup>371</sup>

---

Zatímco tvůrce mohl opatrně vyjádřit svůj postoj volbou látky či zdůrazněním nacionálních akcentů v některých situacích, divák vyjadřoval své názory na českou i německou produkci několika možnými způsoby. Divadelní prostor je totiž absolutně nezrušitelná jednota hlediště a jeviště. Divák mohl divadlo úplně bojkotovat, nebo se jeho názory projevíly přímo při sledování představení. Divadlo je prostor, v němž dochází ke komunikaci mezi jednotlivými diváky. A i mezi hercem a příjemcem probíhá obousměrná komunikace. Recipient nějak na podněty z představení reaguje a to může vyprovokovat reakci ostatních spoluúčastníků. V divadlech denně docházelo kromě chvilkového zapomnění na realitu a relaxace i k projevům nespokojenosti českého publika, které zde získávalo odvahu díky temnému prostoru i díky souznění s herci.

V lednu 1940 informovala zpráva pro Londýn, že „v českých zemích se projevuje čím dál ostřejší bojkot německého zboží, německých filmů, atd.“ Podle ní například „obecenstvo v Plzni ignoruje biograf Střelnice, protože jako majetek Národní gardy je dnes zcela v německých rukách“.<sup>372</sup> Podobně na tom byla divadelní představení některých německých dramatiků. V lednu 1940 „publikum odmítlo Billingerovu Noc

---

<sup>369</sup> AMV, 10433 – Havel. Výpověď Vítězslava Nezvala z 3. 9. 1945.

<sup>370</sup> AMV, 10433 – Havel. Výpověď Hany Vítové z 8. 1. 1946

<sup>371</sup> AMV, 10433 – Havel. Výpověď Jindřicha Plachty z 15. 7. 1945.

<sup>372</sup> SÚA, sign.1-50-45, zprávy došlé čsl. NV, nedatováno.

běsů, divadlo bylo poloprázdné, narychlo se dávaly volňásky, fiasko bylo neslýchané. Německý národ se představuje v kuse jako stádo vyvrhelů, věc je obludná, chaotická, perversní, křečovitá.<sup>373</sup> Zpráva pro londýnskou exilovou vládu z prosince 1940 líčí zase událost z „biografu, kde byl promítán film *Maskovaná milenka* s Lídou Baarovou a představení bylo přerušeno a zastaveno. Stalo se totiž toto: Lída Baarová jako maskovaná milenka čeká nemanželské dítě. Její přítelkyně se jí dotazuje, kdože je otcem očekávaného dítěte. V tom okamžiku ozval se z hlediště mocný hlas: doktor Goebbels. Hlučný smích byl odpovědí na tuto poznámku a obecenstvo na zákrok strážníka muselo vyklidit kino.<sup>374</sup>

---

<sup>373</sup> SÚA, sign.1-50-45, zprávy došlé čsl. NV, nedatováno.

<sup>374</sup> VHA, 20-29-18, zprávy z domova, 28. 12. 1940. Některá hlášení o průběhu představení jsou neuvěřitelně podrobná a svědčí o horlivosti dozorců. Důslednost těchto mužů se někdy jeví jako přehnaná, což dosvědčuje hlášení českého Polizeistabwachmeistersa Franze Nováka o kašlání Němky Anny Wik. Hrozil jí, že bude muset nechat promítání přerušit a donutil ji vyjít ven. Že žena evidentně nekašlala na protest, ale dostala záchvat kašle, nehrálo pro důsledného pana Nováka žádnou roli. Podle všeho byl se svým udáním, které podal jako dialog mezi ním a paní Wik, spokojen.

## Děčko

„Nikdo z tradičních akademických pěstitelů vlastenectví se nedovedl vracet ke zdrojům národních tradic a tak překvapivě je rozvíjet jako E. F. Burian. Objevování nových tajemství v dílech klasiků i lidové kultury ho vedla ke spolupráci s předními moderními autory, což ovšem nemohli skousnout realisté, protože dokonale negoval vkus a ideje národního souručenství,“ píše ve své knize Česká kultura za okupace František Červinka.<sup>375</sup>

Emil František Burian se ostře stavěl proti praktikám okupačních orgánů a brzy měl nemalé potíže kvůli hře a následném filmu *Věra Lukášová*, který natočil v roce 1939 podle původní divadelní inscenace divadla D 39, a za hudbu k němu dokonce obdržel státní cenu. Protektorátní vláda film brzy po zářijové premiéře zakázala s odůvodněním, že „podporuje židomilství, freudiánství a že se stal výrazem sympatií k demokratickým silám ve Španělsku“.<sup>376</sup> Burian protestoval u ministra Nečase, který se nastavěl nikdy k činnosti D 39 odmítavě a žádal jej, aby informoval prezidenta Háchu a ministra Havelku o tom, že zákaz filmu *Věra Lukášová* je nesmyslný. Havelka mu odpověděl vyhýbavě a Burian byl požádán, aby „opustil ve své další divadelní činnosti dosavadní tendence politické“<sup>377</sup>. Zároveň Burianovi zdůraznili, že kulturní autonomii v protektorátu „nelze chápat jako úplné nedbání hlavních zásad, platných pro tvorbu německou, neboť v Německu je tvorba mající tendenci levicovou (marxistickou) úplně potlačena a nebude trpěna ani u nás“.<sup>378</sup>

Hra (a tedy i film) byla podle Havelky „založena na ideologii komunisticko-zednářské, kterážto tendence jest jmenovitě zřejmá při hraní si Věry s míči, nazývanými Pablo a Pedro, neboť tyto dva míče mají

---

<sup>375</sup> Červinka, František (2002), s. 50

<sup>376</sup> Kladiva, Jaroslav (1982), s. 288nn

<sup>377</sup> tamtéž, s. 291. Adina Mandlová se zmiňuje o tom, že film Kristián jí „vynesl národní svatováclavskou cenu za filmový projev. Myslím, že Oldřich (Nový – pozn. aut.) ji nedostal jen proto, že jeho paní byla Židovka. (Mandlová, Adina (1990), s. 72)

<sup>378</sup> Kladiva, Jaroslav (1982), s. 290

představovat dva dříve proti sobě bojovavší tábory (Valencie a Barcelona), mající sympatie pro komunisty. Ideologie konservativní, představovaná babičkou a Lábem, jest kreslena tak, aby byly vyjádřeny její špatné vlastnosti. Kromě toho lze hře z hlediska čistě výchovného, že Věra, ač jest teprve dvanáctileté děvče, ukazuje vědomosti o tom, že nemůže být pro případnou vraždu oběšena, ježto jí není ještě osmnáct let.<sup>379</sup>

Podle povídky Boženy Benešové vznikl citlivý, poněkud amatérský, psychologický film. Burian ho natočil už v roce 1939 podle původní divadelní inscenace a za hudbu k filmu obdržel státní cenu. Dospívající Věra nemůže prožívat prázdniny podle svého, tak se aspoň utíká do fantazie. V babiččině knihovně najde příběh o boji španělských šlechticů o jakousi krasavici. Když sešity v polovině skončí, vymýšlí si příběhy dobrého Dona Pabla a zlého Dona Pedra sama a hledá odpověď na otázku jak rozlišit dobro a zlo. Přestože tento film o dospívání a chlípném starci neměl jakýkoliv politický podtext a ani v nejmenším nepatřil mezi snímky, které zdůrazňovaly české národní motivy, kvůli zmíněnému spravedlivému boji španělských šlechticů, které mohlo být údajně spojováno s válkou ve Španělsku měl Burian problémy s cenzurou. Konvenovat cenzorům mohla snad naopak narážka Věry: „Francouzsky se mi nelíbí, Francouzi huhňají, jinak se mi líbí všechny románské jazyky“, stejně jako útěk do fantazie ze světa plného nástrah. Na konci filmu její milý pronese nečekaně přesnou předpověď budoucnosti: „A svět bude náš, co záleží na nějakých šesti letech.“

E. F. Burian provozoval divadlo D v suterénu Legiobanky Na poříčí, zřídil i Hereckou školu D 40, Kruh přátel Divadla D, Malé d 41 pro děti a z divadla udělal středisko kulturního života – divadelního, hudebního, výtvarného i literárního. V programové knize z roku 1940 kritizoval kýčovitě komerční divadlo a vinil ho z přísluhovačství a zrady, což byla v podstatě zrada na celém národu. „Moderní divadelník slouží, ale neposluhuje,“ hlásal. Jeho syntetické divadlo jednak upravovalo lidovou

---

<sup>379</sup> Kladiva, Jaroslav (1982), pozn. č. 389

tvorbu, jednak inscenovalo soudobé české autory a jednak dramatizoval klasické literární předlohy. Výraznou inscenací moderní literatury byla – ještě před natočením filmu – právě *Věra Lukášová* podle knihy ... Benešové, která měla premiéru v listopadu 1938, kdy Burian vůbec netušil, že se hlavní hrdinka, tato postavička „nepatrné české holčičky s baretem na hlavě, plné ještě pubertálních zmatků a hledající teprve cestu do života, promění v dobově příznačný dramatický symbol.“<sup>380</sup> Hra byla proto zakázána v Praze již v dubnu 1939 a v září pak úplně. okupanti si samozřejmě nemohli nevšimnout nejen ideového, ale též avantgardního vyznění Burianových inscenací. Jak jsem se již zmínil, diváci byli okouzleni Nezvalovou poezií a vnímali *Manon Lescaut* v interpretaci Marie Burešové a Vladimíra Šmerala jako výraz odporu proti dobovým poměrům. Marie Burešová vzpomínala, že pro „celé D 40, pro jeho umělce i obecnstvo bylo protektorátní představení *Manon* rozsvícenou pochodní krásy naší mateřštiny uprostřed protektorátní hrůzy“.<sup>381</sup>

Významným publikačním počinem E. F. Buriana v protektorátním období je vydání dvou přednášek z jara 1940, jež vyšly pod provokujícím názvem *Pojďte, lidé, na divadla s železnýma kladivama!*<sup>382</sup> Zde tvrdí, že lidové umění je odbojem proti vnucované kultuře a zabývá se velkou měrou kýčem a vztahem divadla a obecnstva, protože věděl, že divadlo žije teprve před obecnstvem: „Máme k sobě vzájemnou důvěru, jejímž podkladem je víra ve společnou věc. A naší společnou věcí je zdravý a, pokud to jde, ničím nerušený vývoj českého divadla, které chce ostatně sloužit a které neupadá v nemravné posluhování. (...) Hlavním posláním divadelního obecnstva je, aby stále náročněji pěstovalo svou vnímavost,

---

<sup>380</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 41

<sup>381</sup> Dějiny českého divadla IV (1983), s. 449

<sup>382</sup> Burian, Emil F. (1940), s. 68

z které roste morální podpora a rozkvět umění.“ – musí vycházet umění vstříc, ne čekat, až všechno pěkně zralé spadne do klína.“<sup>383</sup>

Kvůli těžké době podle něj přece není třeba hrát kýče – „Říká se, že je těžká doba. Nepamatuji se však za celou svou praxi, že by pro propagátory téhle zábavy byla vůbec někdy doba lehká. (...) V životě nám také není všechno k uchechtání. (...) Zábava, jak víme, může být všelijaká. Může být právě tak všelijaká jako vkus. Já například považuji za svou nejlepší zábavu číst partitury hudebních autorů. Jiný právě tak pro zábavu čte laciné romány. (...) Každý citlivý herec cítí hned po začátku představení, jaké má před sebou obecenstvo. Jeho vztah k obecenstvu je vztahem hudebníkovým k jeho nástroji. (...) Publikum je schopno udělat kýč i z nejslavnějšího díla a naopak, ale lze usměrnit.“<sup>384</sup>

Vladimír Šmeral se zmiňuje o tom, že D 40 zahájilo sezonu Na poříčí inscenací hry Jindřicha Hořejšího *Haló děvče*, jež byla plná jinotajů a v níž hrál hlavní postavu. Jindřich Hořejší „si mě vzal stranou a důvěrně mi vysvětloval všechny jinotaje: co která postava znamená, co je Slovensko, co Hitler, co koncentráky, že termity v kuchyni jsou okupanti atd. Když mi všechno prozradil a důkladně osvětlil, vzal mě za ruce a povídal: Teď všechno víš, ale proboha, hrej to tak, aby to nikdo nepoznal.“ Ona fantastická absurdita hry ovšem už sama působila tak, že obecenstvo v ní nacházelo víc jinotajů proti okupantům než jich tam ve skutečnosti bylo.“<sup>385</sup>

Počátkem roku 1941 pronikl do Kruhu přátel D 41 udavač a informoval německou policii o protistátních řečech komunistického intelektuála Buriana. „Každý kulturní čin za okupace byl políčkem fašistickému kýči společenského zřízení. Ale za kulturní čin se těžko chytá. Za slovo, byť vládnoucím teroristům mnohem méně nebezpečné, chytá se snadno. Ke kultuře jsou udavači nedoslýchaví a slepí, ledaže by si chtěl někdo zahrávat s mimoestetickou provokací, jakou je satirická narážka či

---

<sup>383</sup> Burian, Emil F. (1940), s. 9nn

<sup>384</sup> tamtéž, s. 14nn

<sup>385</sup> Šmeral, Vladimír: Bez studu jít pražskou ulicí, in: Černý, František (1965), s. 40

průhledná imitace mocného.“<sup>386</sup> 12. března zatkl gestapo Buriana a s Ninou Jirsíkovou ho poslalo do koncentračního tábora, zatkl též autora hudby Z. Přecechtěla a funkcionáře Kruhu přátel divadla B. Nováka a A. Straku. O šest týdnů později byla Burianovi odebrána koncese a divadlo úředně zrušeno.

Všestranným a rozsáhlým vlivem, kterým zasáhlo do oblastí, jež se dříve jeho vlivu vymykaly, proměnilo se v jakési kulturní a quasipolitické hnutí. V tomto smyslu nemělo divadlo D tehdy rovnocenného partnera, snad v menší míře jen v Honzlově Divadélku pro 99. „Uvnitř však byla nekolaborující česká kultura jasně rozštěpena. Burian až do zatčení prudce útočil ve všech směrech proti oficiálním scénám, především proti Národnímu a Vinohradskému divadlu. Byl to zápas výrazné režie proti slohovým slepencům „hereckých“ divadel, programu jevištní básně proti starému „plnokrevnému dramatu“ autorů oficiálních scén ... A tím zároveň boj proti monopolu Dramatického svazu, který sdružoval oficiální dramaturgy, dramatiky a kritiky pod předsednictvím Rutteho, dědice Hilbertova v té funkci. (...) Frank Tetauer, dramaturg na Vinohradech vydal soubor svých projevů *Drama i jeho svět*, kde věnoval asi tři strany Burianovi, přičemž jeho jméno nemohl vůbec uvést, zásadně odmítl jeho program.“<sup>387</sup>

Jindřich Honzl dovedl navzdory všem vnějším omezením prosadit ve svých režích čaromoc slova a herecké osobnosti jako dvou nejelementárnějších složek divadelního projevu. „Nikdy nezapomněl zdůraznit zákonitou souvztažnost mezi lidským dílem a společenským prostředím, v němž dílo vzniká, záměrně vyhledával takové látky, v nichž mohl tuto spojitost vyjádřit zvláště přesvědčivě. Tak udržoval i v době vynuceného odklonu divadla od společenské problematiky svou tvorbu ve vývojové linii bojujícího divadla avantgardy“.<sup>388</sup> V prosinci 1940 zinscenoval například *Večer s Vítězslavem Nezvalem*, jehož surrealistickými texty se Honzl skrytě pokoušel protestovat proti

---

<sup>386</sup> Červinka, František (2002), s. 51

<sup>387</sup> Pokorný, Jaroslav: *Trampoty opozičních novinářů*, in: Černý, František (1965), s. 57

<sup>388</sup> Srba, Bořiboj (1988), s. 89

glajchšaltujícím tendencím protektorátní kulturní politiky. „Sám ústřední symbol večera, zlověstný pták, znamenal mu nejen personifikaci tajemných, iracionálních sil, vpadajících neočekávaně do běhu lidského života a tento život rozrušujících a rozvracejících. Honzl jej proměnil v metaforu fašismu. V době, kdy nacisté všude, kde se to jen dalo, vztyčili jako odznaky své vítězné moci černé orlice dravého výrazu, se to přirozeně nabízelo samo. A spojit takto otevřeně Nezvalova zlověstného ptáka a jeho význam posla neštěstí a hrůz se zákonem chráněným říšským státním znakem, k tomu bylo třeba mimořádné odvahy.“<sup>389</sup> V inscenaci *Českých písní kramářských* byly zřejmé paralely poražených Turků s nacisty. Tato a jim podobná přirovnání učinily z tohoto pásma ideově nejvyhrocenější část Honzlova repertoáru. Svůj program zobrazení vztahu člověka a společnosti prostřednictvím dramatické montáže završil Jindřich Honzl v roce 1941 právě inscenací *Českých písní kramářských*. „Kontext, jenž utvářel smysl této dramatické montáže, vznikl jako vidění společenské hierarchie z pozic nejbědnějších a nejponižovanějších, jejichž pohled vzhůru byl plný hořkosti, hněvu, nenávisti – a odporu vůči útlaku. Vazby k protektorátní době, k interpretaci českosti jako výrazu rezistence byly přímé a zřejmé. Tento duch utvořil v *Českých písní kramářských* výrazný projev protektorátní polemické angažovanosti, v níž zněla především vzpoura proti jakékoliv mocenské represí mrzačící a ničící člověka.“<sup>390</sup>

Sálek U Topičů, kde Divadélko pro 99 působilo, dostalo od podzimu 1941 divadlo Větrník - Honzl činnost svého divadélka již v červnu 1941 zastavil. V dbaní na původnost, originálnost a českost (třebaže se dalo ovlivnit jen minimum diváků) navazovalo na jeho tvorbu Divadélko ve Smetanově muzeu v letech 1941-1944 pod vedením Antonína Dvořáka a právě mladý soubor Větrníku, který v sezóně 1943/1944 dotvořil vlastní poetiku a stal se předním divadelním souborem své doby.

Mladá generace divadelníků se už naskládala výhradně z odchovanců kočovných společností, ale z absolventů hereckých škol. Burian založil

---

<sup>389</sup> Srba, Bořiboj (1988), s. 79

<sup>390</sup> tamtéž, s. 298

při D 40 a D 41 Hereckou školu, kam docházelo po 14 měsících její existence asi třicet žáků, kolem Honzla vznikl teoretický seminář, Frejka je profesorem v Dramatickém oddělení Státní konzervatoře hudby v Praze, které mělo od poloviny roku 1943 stálou scénu v Divadle na Slupi a ke zkvalitnění výuky došlo i na brněnské konzervatoři - mládež tedy vychovává avantgarda, vedle toho samozřejmě působily většinou konzervativní soukromé herecké školy a městské hudební školy. „Jejich tvorba nebyla spojena s minulostí, ti, kteří je tvořili, začínali dělat divadlo v protektorátní realitě. Z ní vyrůstali, vyjadřovali divadlem svůj životní pocit, postoj zrozený ze spontánního odporu mládí proti nenormálním poměrům. Tím dostává jejich tvorba ráz věrohodné výpovědi o člověku, není na prvním místě jinotajná, ani není přehnaně a akcentovaně „česká“. Je zdánlivě nepolitická, ale usiluje o autentické sdělení o člověku, jenž touží zachránit nějakou mravní hodnotu. Tato mladá generace chápe jako takovou hodnotu možnost tvořit, samo divadlo jeho prostřednictvím dává najevo svůj přirozený vzdor, v něm přetváří hravostí a fantazií po svém děsivou realitu v umělou komediální skutečnost divadla plnou života,“ poznamenává Jan Císař ve své publikaci o dějinách českého divadla.<sup>391</sup> Bořivoj Srba upozorňuje na návaznost na koncepci prvorepublikové avantgardy a právě nástup nejmladší divadelní generace, jež tvořili nejvýznamnější přínos protektorátního divadelního života. Divadlo neustrnulo, došlo k výrazné strukturální proměně, mnoho lidí odešlo, mnoho divadelníků přišlo. Většina příslušníků mladé generace nastupující za okupace se narodila na přelomu let desátých a dvacátých, tedy bezprostředně po skončení první světové války a po vzniku samostatného československého státu, citově a intelektuálně vospívala v letech třicátých, v období hospodářské krize a sociálních zápasů a v době ohrožení republiky fašismem, a do veřejného života vstupovala právě v čase fašistické okupace.

---

<sup>391</sup> Císař, Jan (2004), s. 309n

## Režiséři protektorátního divadla

*„Prostoduchá zábava a všelijaké ty soukromé zájmy a vedlejší důvody, pro které člověk navštěvuje divadlo, ať ustoupí před nekompromisní službou divadelnímu vývoji.“ (E. F. Burian)*

Fašismus považoval za umělecký vzor zjednodušený typ klasického realismu, zbaveného společenskokritické funkce, vše ostatní moderní bylo zvrhlé umění. „Tím nutil oficiální divadla, aby se vrátila k tradičním formám, zatlačeným do druhořadého postavení modernistickými směry, a zároveň znemožnil, aby se jejich inscenační tvorba formovala do stylově vyhraněné podoby. V praxi se sice dále využívalo postupů vytvořených moderním uměním, ale nesměly tvořit jasně ucelený systém, neboť každý vyhraněný myšlenkový systém se jevil jako nebezpečný,“ píše Bořivoj Srba.<sup>392</sup> Dále poukazuje na fakt, že protektorát byl obdobím destrukce konvenčního měšťáckého divadla a dezintegrace jeho složek, zřetelným oslabením ideově vůdčí a umělecky sjednocující úlohy divadelní režie, což podle něj otevřelo cestu návratu pseudorealistické herecké manýry a neorganické koexistence nejrůznějších hereckých stylů. Patrně se rozvolňovala se pevná struktura inscenací, většina divadel klesla do umělecké průměrnosti a svou roli začal mnohem výrazněji hrát boj proti režisérismu, který reprezentoval například kritik Miroslav Rutte. Tato opozice se týkala i herců, což dosvědčují například paměti Václava Vydry *Prosím o slovo* z roku 1940 i Rudolfa Deyla st. *Milován a nenáviděn* z roku 1941. „Režisér má vést, ne učit, individualita se nedá znásilnit rukou režisérovou, pracujeme s hotovými herci, herecká režie, byli osobnostmi a stali se typy,“ píše Vydra.<sup>393</sup> Tyto snahy vyústily leckde v hereckou režii, tedy inscenační postup, vycházející při kompozici představení především z herce a dávající jeho výkonu co největší prostor. Metoda vycházející z hercovy vlastní představy o postavě zcela jistě vyhovovala tvůrčím hereckým ambicím.

---

<sup>392</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 96

<sup>393</sup> Vydra, Václav: *Prosím o slovo*, Praha 1940, s. 28

Oproti tomu stylově nejuceleněji působila na oficiálních scénách „ta část herecké tvorby, jejímž názorovým východiskem byl někdejší avantgardní poetismus, na jehož základě se zformovala do múzického lyrismu“, a kterou představovali Frejka, Skřivan, Salzer či Radok v Plzni.<sup>394</sup> Dostal, Frejka, Stejskal či Salzer vystupovali jako tvůrčí režiséřská autorita, zároveň ale připouštěli hercovu tvořivou spoluúčasť na inscenaci, snažili se skrze herce tlumočit jinotajné významy hry. V Národním divadle se režiséři Jan Bor, Aleš Podhorský, šéfrežiséř Karel Dostal a Vojta Novák snažili obnovit životnost již překonaných stylů, zatímco Frejka rozvíjel dále koncepci moderního divadla, byl však pro okupanty poměrně nepohodlný. „Když byl v roce 1942 navržen na národní cenu, Moravcův náměstek A. von Hoop poznamenal: Udělení cenu Frejkovi bylo by jako udělení cenu nějakému emigrantu a la Voskovec a Werich. Je to okruh Mánesa a jeho klubových idejí. Frejka byl vždy salónním komunistou a nelze u něho mluvit o přizpůsobení novým poměrům, natož o nějaké aktivní činnosti.“<sup>395</sup>

Z výrazných inscenací uvedl Bohuš Stejskal v březnu 1941 na Vinohradech Hamleta s Milošem Nedbalem v hlavní roli, jenž mu dal „podobu rozumařícího skeptika, čistého, vidoucího i vědoucího, leč bezmocného“ jak napsal A. M. Brousil. Hamlet Miloše Nedbala „velice střízlivě odrážel depresivní a do jisté míry i bezradnou situaci, v níž v těchto měsících žila česká společnost. Vyjadřoval chvíli sbírání sil, úvah, příprav do útoků v příhodnější situaci“.<sup>396</sup> Mužnější Hamlet odpovídal nedobrym společenským poměrům. „Vinohradské nastudování Bohuše Stejskala vneslo do dusné okupační atmosféry osvěživě nový překlad E. A. Saudka, jehož zdočné, barokizující zpěvnosti dal Nedbal zaznít v přísně racionální interpretaci, plně soustředěné na slovo a hlas. Nedbalův Hamlet-racionalista byl i novým návratem k břitké ironii. „Dýky a důtky jsou v jeho skřípavých slovech,“ psal po premiéře A. M. Píša,

---

<sup>394</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 107

<sup>395</sup> tamtéž, s. 152

<sup>396</sup> Černý, František (1978), s. 254

„pod nimiž jako by se chvílemi ozval zdušený pláč a mrazivý smích toho, jenž je tragickým šaškem svého zoufalství.“<sup>397</sup>

Karel Dostal byl podle Ladislava Boháče nejlepším tehdejším režisérem. „Stal se naším nejvyzrálejším a nejzaměstnávanějším režisérem. I když novátorsky nehledal, jeho vzdělanost a mimořádná citlivost pro tlumočení dramatického básníka byly cenným základem jeho prací, které svou klasickou slohovou ryzostí patřily k tomu nejlepšímu v naší činohře.“<sup>398</sup> Na jaře roku 1942 muselo ovšem Národní divadlo na nátlak okupantů uvést inscenaci podle hry Heinricha von Kleista *Friedrich Homburský*. Režisér Dostal a hlavně představitel titulní role Karel Höger vyložili tuto hru ne jako inscenaci o vojenské cti, ale jako konflikt čistého mládí s pěšáckým drilem. Sebevraždu volí hlavní hrdina jako vzpouru mládí, protože není ochoten žít v nesvobodných podmínkách. „Politický vývoj Německa, kde v době Kleistově byla hra v Prusku na deset let zakázána, se změnil po pěti čtvrtích století tak, že Hitlerovu režimu mohla být Kleistova hra ideologicky blízká. Méně však nám. Textově jsme na ní nemohli nic měnit, a tak Dostal viděl jedinou možnost ve změně režijní citové tóniny, kterou by německá cenzura nepostřehla,“ zapsal si do deníku Karel Höger, přičemž podle něj vůdčí myšlenka dramatu byla, že žít je někdy těžší než umřít.<sup>399</sup> Kritika také hned Högerovi vytkla, že nezvládl vojáckost postavy a nehodil se na to.

Jan Bor byl někdejší umělecký šéf Vinohradského divadla, podle Ladislava Boháče vynikající realistický režisér, který upoutal pozornost divadelní veřejnosti dramaturgií románů Dostojevského – *Zločinu a trestu*, *Idiota*, *Bratři Karamazových* – které také znamenitě inscenoval.<sup>400</sup> Inscenoval též několik her současných říšských autorů, což podle jeho současníků vzhledem ke svému naturelu uměl. „Tíživé ovzduší zaostalé bavorské vsi, kde se při zimním slunovratu rozpoutávají brutální pudy s hrůzou skutečného „Blut und Boden“, mělo pro živelného, drsného Bora

---

<sup>397</sup> Just, Vladimír: Causa Hamlet na českých jevištích, Reflex, 28. 5. 2008

<sup>398</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 154

<sup>399</sup> Höger, Karel (1983), s. 86

<sup>400</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 144

svou přitažlivost.“<sup>401</sup> Ani jemu podle Boháče nebylo dopřáno vést činohru Národního divadla delší dobu, aby jí mohl zřetelně vtisknout svůj program a výrazněji proměnit činoherní soubor podle vlastních představ. „Vliv Götzův a Dostalův byl dále dominující. Od dob Hilarových se proto téměř nic nezměnilo ani po stránce dramaturgické, ani režijní a herecké.“<sup>402</sup> Jeho nejvýznamnější inscenací byla jeho vlastní hra *Zuzana Vojířová* z roku 1942, kde se skloubila aktuální interpretace historie a oslava divácky vděčné jihočeské krajiny. Inscenace se stala nejnavštěvovanějším představením Národního divadla. Výrazně projevil Bor svůj cit v jinak konformním německém dramatu *Rejtar*, v němž soudce sám pochybuje, ale uklidňuje eichmannovsky své svědomí zákonem: on koná jen svou povinnost. „Jádrem hry byla rozsáhlá diskuse na císařském dvoře o spravedlnosti a právu, o lidské moci, o lidských zákonech a věčné pravdě. V době, kdy naši židovští přátelé a známí odcházeli za svítání se žlutou hvězdou na prsou a se zváženým zavazadlem na shromaždiště ve Veletržním paláci a odtud do neznáma, kdy jsme denně četli jména nevinně popravených a lekali se doma při každém zazvonění, nikdo při závěru ani nedýchal a potlesk nebral konce.“<sup>403</sup>

Proti Borovi dal ale po válce velmi výrazně najevo svou averzi Jiří Frejka: „Když po inscenaci *Revisor* se pozvedla reakce a volala na nás do divadla policii, když vyrukoval Mir. Rutte po *Zástupech* a *Fuentě Ovejuně*, když Bor byl dosazen do Národního divadla, aby systematicky ničil všechny umělecké hodnoty hilarovské linie – to už po tragické smrti posledního šéfa činohry – když posléze naslédle líbivý repertoár ovládl pole a v divadle začala dirigovat umělecká prostřednost – bylo jasno, že se tu dokončuje rozkladný proces nikoli divadla, ale určité společnosti. (...) Divadlo mělo svůj neklamný směr duchovní a sociální avantgardy, což bylo ovšem „incroyable“ a pohoršlivé pro naše společensko-politické panstvo. A tak jsme došli k tomu, že Národní divadlo muselo vyhořet po druhé. Bor a jeho následovatel vytvořili pro své pány pojem divadelní

---

<sup>401</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 168

<sup>402</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 159

<sup>403</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 179

tradice, ale byla to tradice prostřednosti, koženek, alkoholické bodrosti, chlapecké bezduchosti, při níž z takového *Othella* se obratem stávala vnějšková podívaná pro efekt.“<sup>404</sup> O něco lépe dopadl v jeho knize *Železná doba divadla* další výrazný režisér Národního divadla Karel Dostal<sup>405</sup>: „Jiný tradicionalism, ovšem mnohem kultivovanější, zastupoval Karel Dostal. Celý dlouhý život optima fide zasvětil tomu, aby Národní divadlo stáhl do salonního akademismu, a na jeho případu vidíme, že Národní divadlo nevystačí při své zvláštní povaze – povaze divadla vzbouřeného národa – s typem klasicistním a že si vždy a znovu musí řešit problém hry společenské (tj. hry sociální, ne ovšem bulvárního zboží). Hry společenské, která v sebe pohltila tolik soudobé problematiky a tolik úsilí o hromadné ctnosti, že k nám volá jako Ibsen v *Noře*: Jděte a čiňte totéž! – Ale kdež je hned tak takový dramatik! Většinou jsou tu jen dramatikové-mižníci, přizívající se na všem, co slibuje – efekt.“ Národní divadlo se tak podle Frejky nemohlo dostat k lidem a často vedlo „do nudy bezpohlavní, bezcharakterní události pro společnost“.<sup>406</sup> Sám prosazoval patos proti „posměšnému čechovovskému soucitu“.

---

<sup>404</sup> Frejka, Jiří (1945), s. 130n

<sup>405</sup> Karel Dostal se narodil 14. března 1884 v Nymburce. Byl synem herečky Národního divadla Marie Horské a bratr herečky Leopoldy Dostalové a režiséra a spisovatele Adolfa Dostala. Po absolvování České reálky v Praze studoval čtyři semestry na filosofické fakultě Univerzity Karlovy. Příležitostně hrával ochotnický divadlo a v roce 1904 účinkoval poprvé profesionálně ve Smíchovské Aréně. Po absolvování Vysoké školy divadelního umění E. Reichera v Berlíně působil v Německu a Rakousku. V roce 1915 byl povolán do armády a na italské frontě zraněn. Těsně před koncem války se stal členem Nového vídeňského divadla. Svoji dráhu v Čechách začal v Českých Budějovicích, kde se stal prvním ředitelem tamního divadla (1919 - 1920). V roce 1920 přijal funkci šéfa činohry Slovenského národního divadla v Bratislavě, ale nenastoupil tam a stal se režisérem a hercem činohry Vinohradského divadla (1920 - 1922). Odtud vedla jeho cesta do Národního divadla, kde působil v letech 1922 - 1955. Zde byl šéfrežisérem činohry, členem poradního sboru činohry nebo náměstkem šéfa činohry. Mimo práci v Národním divadle režíroval také v Městských divadlech pražských a v letech 1958 - 1959 vedl činohru divadla v Pardubicích. Jako režisér se snažil po vzoru německého divadla vnášet do toho našeho vysokou úroveň jevištní řeči a stylovou určitost pohybu. Stal se jednou z vůdčích režiséřských osobností českého divadla meziválečného a válečného období. Vybíral si převážně hry s vážnou tematikou, ať už to byly hry filosoficky podnětné nebo politicky zaměřené, což činil především v době narůstající hrozby nacismu. Jeho inscenace Čapkových her *Bílá nemoc*, *Matka* a *R.U.R.* v letech 1937 - 1939 se staly brzy legendami. Dostal byl také výborným hercem, který se uplatnil jak v divadle, tak ve filmu od třicátých až do konce padesátých let 20. století. Zemřel 1. března 1966 v Praze.

<sup>406</sup> Frejka, Jiří (1945), s. 131

Jiří Frejka se v rámci možností „snažil udržet principy moderního divadla i v protektorátu. Z hlavních postav vytváří prostřednictvím změny poznání člověka symboly, nesoucí skrytý význam obecné platnosti.“<sup>407</sup> Divadlo podle něj není pouhé baviště, ale mocný sociální faktor. Tento vynikající inscenátor klasických komedií a frašek zaujímal v ND druhořadé postavení a nemohl si proto příliš vybírat, přestože byl dobrým kamarádem Miloše Hlávky. Frejkovy nejlepší inscenace na scéně Národního divadla byly za okupace „tím jediným, co se z moderního avantgardního umění na scéně Národního divadla i v této době udrželo. Ideově a umělecky vysoko převyšovaly běžnou inscenační produkci českých oficiálních divadel těch let a zřetelně narušovaly jejich uměleckou konvenci“.<sup>408</sup>

Po atentátu na Heydricha si Frejka svou pověst u nacistů ale poněkud vyžehlil – v souvislosti s uvedením Nebeského sňatku nacistického dramatika Ortnera napsal ve stati Vyšší pojetí politického dramatu v Říši, že německé soudobé drama má vynikající kvality, protože se odřeklo osvícenské představy člověka jako subjektu všeho dění.<sup>409</sup> Brzy na to byl navíc přinucen nastudovat novou hru kolaboranta Františka Zavřela *Caesar*, která uzavírala Zavřelovu pentalogii o silných jedincích dějin Polobozi. „Ukázněně režíroval také některé od jeho programu se odchylující původní novinky mladších autorů (např. V. Werner: *Štěstí je umění*, 1939, E. Vachek: *Prsten*, 1941), neboť si byl vědom společné odpovědnosti českých divadelníků za stav soudobé dramatické produkce.“<sup>410</sup>

Z opozičních činů je třeba zmínit utajované schůzky Sdružení pro divadelní tvorbu v Umělecké besedě, kde přednášel často právě Jiří Frejka. Postiženo nacistickými zásahy bylo především Nové divadlo – zatčeni a umučeni byli jeho herci V. Mlčkovský a J. Sadílek, a Divadlo

---

<sup>407</sup> Císař, Jan (2004), s. 295

<sup>408</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 178

<sup>409</sup> Frejka, Jiří: Vyšší pojetí politického dramatu v Říši, Národní divadlo, r. 20, 1942/43, č. 1, s. 3n

<sup>410</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 178

Anny Sedláčkové – zatčen a umučen byl J. Paleček-Kamberský, A. Sedláčková musela v roce 1942 divadelní práce zanechat.<sup>411</sup> Řada divadel byla šikanována pokutami, perzekucí i zákazy, které vedly ke ztrátě výtěžku – u Sedláčkové byl například v roce 1941 zakázán Čapkův *Loupežník*. Inscenace povolených her se v české interpretaci protinacistickými gesty. Platí to i o inscenaci Goethova *Torquata Tassa* nebo o Goldoniho *Lodi ze Smyrny* v úpravě Františka Götze z roku 1943, jejíž závěrečný monolog obecnost vnímalo jako skrytý protest proti totálnímu nasazení. Nejsilněji protinacisticky působily hry klasiků – nejen Goethův *Torquato Tasso*, ale též Plautův *Lišák Pseudolus* či Moliérův *Tartuffe*. „K těmto špičkovým politickým představením lze zařadit pouze jedinou inscenaci současné hry – Frejkovu režii Renčova *Císařova mima*.“<sup>412</sup> K interpretaci „českosti jako výrazu postoje k základním humanistickým hodnotám se přihlásil i Frejka“ například inscenací *Strakonického dudáka* z roku 1943, v níž se vrátil k prapůvodním kořenům života venkovského lidu. „Na tomto podloží vyprávěl příběh Švandy jako příběh zápasu o lidskou duši s mocnostmi zla, nabízel obraz člověka, který ztrácí sám sebe svou zaslepeností úspěchem a velice obezřetně hledá cestu zpátky k pravdivému a čistému lidskému jádru. V tomto kontextu L. Pešek, jenž na sebe v inscenaci strhl největší pozornost, hrál Vocilku jako podvodníka velkého formátu, jenž s lehkouhrou brilantní bravurou kreslí svůdné obrazy skvělé budoucnosti, která je ovšem záhubná.“<sup>413</sup> Vocilka je tu aktuálně zobrazeným svědcem a zlem. Podobně i *Krysař* v Burianově interpretaci odvádí obyvatele Hammeln místo do vysněné země do záhubné propasti. Je to obraz nenávistného lidství, které se krutě mstí a zneužívá svou moc nad lidmi.

---

<sup>411</sup> Anna Sedláčková se narodila 29. září 1887 v Praze. Byla za Hilarovy éry hvězdou Národního divadla a v roce 1939 si otevřela v Praze Divadlo Anny Sedláčkové, kde působila jako ředitelka a hrála dále velké role jako například Ibsenovu Heddu Gablerovou a hrála hlavní postavy i v Čapkových hrách jako například v dramatu *Věc Makropulos*. Po válce již hrála Andula Sedláčková zřídka a časem téměř upadla v zapomnění. Zemřela 24. listopadu 1967 v Praze.

<sup>412</sup> Černý, František (1978), s. 250

<sup>413</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 298n

Výrazným momentem protektorátního divadelního života bylo uvedení Nezvalovy *Manon* E. F. Burianem. *Manon Lescaut* je vztahem k češtině poetickou říší krásy vyjadřující právo na plné citové vyžití člověka proti těm, kdo mu to znemožňují, a tedy alegorie potlačování lidské důstojnosti nacismem. Od uvedení se hrála až do konce sezóny denně, Nezvalova kniha se zároveň stala bestsellerem roku 1940. „Nezval ve své *Manon* otřesným způsobem ukázal nelidskou tvář zrudného potlačování lidské důstojnosti nacismem a dovedl plamenně burcovat českého člověka a mladé lidi především k boji s ním.“<sup>414</sup> Bořivoj Srba vysvětluje ohromující úspěch *Manon* tím, že hra byla hrází proti znemravňujícímu tlaku doby. „Okupace a válka se svými krutostmi zasahovaly do života tehdejších lidí neobyčejně drasticky rovněž v citové sféře. Všeobecné zhrubnutí mravů způsobené tím, že si lidé nebyli ani na okamžik jisti životem a snažili se, jak jen se dalo, co nejvíce si „užít“, přivodilo situaci, kdy jemnější milostný cit byl vystřídán stále více hrubým sexem. Za těchto okolností se mravně citlivějším lidem láska duchovnější podoby jevila jako záruka lidskosti a mravní integrity člověka.“<sup>415</sup>

Klíčový význam v období okupace měla nepochybně inscenace Renčova *Císařova mima*, která měla premiéru 12. února 1944 a byla považována za jednu z nejstatečnějších her, které se za okupace na českých jevištích objevily. „Tak jako většina Renčových her z té doby i dramatická báseň *Císařův mim* vznikala vlastně přetvářením a dotvářením cizí látky. Renč si vzal za předlohu zapomenuté náboženské drama Lope de Vegy *Lo fingido verdadero*, přeložil je a posléze volně přepsal. Protože se tím výsledný text od původní tragédie podstatně vzdálil, podepsal jej svým jménem. Renčův přístup k látce, kterou mu poskytla stará hra Vegova, byl nesporně ovlivněn jeho hlubokým náboženským cítěním. To souznělo s legendární historií římského mima Genesia, který přijal křesťanskou víru a byl proto císařem Diokleciánem odsouzen k smrti. Nemohl si ani přát lepší látku pro vyjádření problému neúchylné křesťanské víry, která překonává strach ze smrti a povznáší člověka k charakterové pevnosti a

---

<sup>414</sup> Kurš, Antonín (1974) s. 14

<sup>415</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 53n

stálosti, k mravní jistotě. Přitom látka byla vděčná i svými divadelními kvalitami: skrze Genesiovy mimické produkce mohl problém představit dramaticky působivým způsobem, jako dvojí hru, jako divadlo na divadle. Renčův přístup k dané látce nebyl však určen jen náboženskými motivy. Ve způsobu, jakým rozvrhl ideový konflikt hry, se obrátil i jeho hluboký prožitek národní katastrofy. Renč vytěžil z látky hned dvě společensky závažná a politicky aktuální ideová témata. Především to byl konflikt mezi despotickou mocí a jejími poddanými o právo na svobodu víry, a zároveň zápas, probíhající v mysli ústřední postavy, herce Genesia: zápas mezi lpěním na životě za každou cenu a mezi obhajobou mravních hodnot, které životu jedince dávají člověka důstojný rozměr a obsah. Pod rouškou náboženské tragédie (a jenom díky této motivaci hra s tak ožehavou problematikou prošla sítí cenzury) vyjádřil Renč nejzávažnější problém veřejné morálky té doby, problém mravního postoje českého člověka k fašistické diktatuře, otázku, zda se podvolit okupantům, a zajistit tak „přežití“, nebo zda jim vzdorovat. Renč však tento problém nejen rozsáhle představil, ale skrze dějové vyústění příběhu – Genesius přijme z rukou císaře raději smrt než aby vykoupil život nečestným přisluhováním – se pokusil v souladu se svým přesvědčením i o jeho rozřešení, které mělo působit u publika jako návodný vzor: básnickým příměrem vyslovil názor, že lidské jednání se v každém okamžiku musí řídit vyšším mravním principem, dít se jaksi sub specie aeternitatis. O prvním z obou témat se v souvislosti s touto hrou v dobovém tisku pochopitelně nemohlo psát otevřeně, ale i z toho, co bylo uveřejněno, je zřejmé, že hra byla vnímána jako přímá parabola soudobé situace českého člověka. Samo téma vzpoury proti tyranii bylo žhavě aktuální, ve hře byly navíc výmluvné narážky, které ji přímo spojovaly se současností. Byl tu diskreditován nejen nacistický politický systém, ale přímo Hitler, v postavě Diokleciána, který stoupal ke své imperátorské hodnosti podobně jako Hitler z prostého vojína, a jako násilnický vůdce velké říše tyranizoval nejen vlastní lid, ale zabíral i cizí země a vyhlazoval jejich obyvatelstvo, a jehož heslo „Jediná mysl, jedna síla, jediný cíl a jeden lid!“ znělo přímo jako parafráze Hitlerova hesla „Ein Volk, ein Reich, ein Fuehrer!“. Pokud šlo o druhé téma hry, téma zápasu

individua s pokušením relativizovat mravní normy, a tak hledat omluvy pro své nečestné jednání, zápasu, který je Genesiem probojován k novému uvědomění závažnosti těchto norem, vyjádřil jeho mimořádnou aktuálnost pro každého českého člověka té doby v referátu o hře Jiří Hájek, když zdůraznil, že konverzi Genesiově nelze podkládat jen náboženský význam, ale že je jí nutno pochopit „jako mohutný symbol čehosi nesmírně blízkého: herec, který nadevše miloval své umění, který chtěl sloužit komukoli, kdo mu ponechá jeho bláznovský šat a možnost tvořit (...) tváří v tvář smrti nejdražší bytosti uvidí prázdnotu umění, které není upřeno k žádnému pevnému bodu na půdě života, které pro tisíc polopravd ztratilo etický směr, svou pravdu nejvyšší.“<sup>416</sup> Císař je zde svým tyranstvím jasnou paralelou k Hitlerovi a římská říše k Třetí říši. „Ve Frejkovi získala hra tlumočitele obzvlášť citlivého. Nejen dokonale pochopil, procítil a také vyložil její základní myšlenku, ale také porozuměl dobře jejímu dramatickému ústrojenství. Na nezvykle strohé, tentokrát přísně architektonicky řešené scéně J. Trnky (...) a z lidských těl modeloval téměř bez jakýchkoliv doplňujících rekvizit mohutnou jevištní plastiku. I herecké postavy Frejka stylizoval do strohé vnější podoby: zmírnil gesta, uklidnil postoje, těžiště položil do mluvního přednesu. Navzdory snaze o zkáznění pohybového projevu však usiloval všemožně o to, aby „vnitřek“ inscenace byl žhavý a živý, a dovolil, podle svědectví kritiky, aby se někteří herci prostřednictvím svých postav vyznavačsky vyslovili i sami za sebe. Účin inscenace opřel zejména o výkony E. Kohouta, hrajícího herce Genesia, aj. Průchy, který vytvořil roli císaře Diokleciána. Oběma popřál, někdy i na úkor jiných postav, tolik prostoru, že se drama měnilo ve dva paralelně probíhající monology, které se protnulý poprvé vlastně až v závěru, kde Dioklecián poté, co dá svého přítele Genesia odvléci na popravu, v zoufalé osamocení, poznává, že ne Genesius, ale on sám prohrál, volá tragicky „Já nejsem mim“ a ozvěnou ozve se Genesiovo pevné zvolání člověka, naleznuvšího vnitřní jistotu a nepotřebujícího již bláznovský šat a masku: „Já nejsem mim“. Jak Kohout, tak Průcha podali vynikající výkony, plné lidského obsahu a

---

<sup>416</sup> J. Hájek: Kladenský Císařův mim, Lidové noviny 11. 5. 1944, s. 6

osobního zaujetí pro sdělované myšlenky. Kohout byl obzvláště přesvědčivý v místech, kde vyhrával životní osud umělce, který se rád poddává nestálosti, a ztrácel naopak trochu tam, kde měl prokázat hrdinovu vnitřní charakterovou pevnost. Průcha zprvu nenápadně, krok za krokem, v masce, gestu, chůzi, mluvě trpělivě vykresloval svého vojáka, dosáhnuvšího místa nejvyššího, aby teprve v závěru, v okamžiku, kdy pochopí nesmyslnost svého úsilí ovládnout svědomí svých poddaných, projevil plně niternou sílu své v podstatě rozkolísané povahy. Tím, že postavil právě tyto dva herce proti sobě, prokázal Frejka Renčovu dramatu neocenitelnou službu, neboť právě díky jim se vyjevila skutečná lidská dimenze tohoto pozoruhodného dramatického díla.<sup>417</sup> Podle Jana Pivce byl na celé inscenaci nejvýznamnější moment, když otrok přelstí svého pána. „Díky Frejkovi a hercům si z tohoto celkem řídkého příběhu diváci vyčetli mnohem víc. Celé to nádherné, roztančené představení jako by nabádalo: nedat se, být chytrý a hladký jako úhoř – a hlavně nebýt při něčem choulostivém a nebezpečném přistižen! Hle, jací jsou páni a jací otroci!“<sup>418</sup> I nejmocnější diktátor je totiž bezmocný tam, kde není strach.

Ladislav Pešek zase ve vzpomínkách rozebírá na téměř dvaceti stranách svou parádní roli Pseudola a můžeme tak sledovat, jak tíživé protektorátní podmínky doléhaly na hercovo utváření postavy. „Směje se i pánově hrozbě, že se oběsí. Baví se svou situací, umí se na ni podívat s humorem. Jiné zbraně než svoji chytrost Pseudolus nemá. (...) V Pseudolovi musí být nenávisť. Živá, současná nenávisť, která vyštěkuje mezi moudrými filozofickými sentencemi. Nenávisť z hlubokého ponížení a bezmoci. (...) Zaplavuje mne taková vlna nenávisti, jakou jsem ještě nepoznal. Drtivá bezmoc ponížení. Tahle surová sebranka si s námi může dělat, co chce. A my nesmíme nic.“<sup>419</sup> Pešek postupně dochází k přesvědčení, že za každým gagem musí být úzkost a strach. I Jiří Frejka mu říkal: „A když na tom děláš, myslí na to, co teď žijeme. Na sebe, na nás, na všechno. Co z nás chtějí udělat. Vzpomínej na všechno,

---

<sup>417</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 177

<sup>418</sup> Pivec, Jan (1985), s. 119

<sup>419</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 164nn

co se ti v životě stalo, cos dělal, když tě ponižovali, když ti bylo zle.“<sup>420</sup>  
Pešek věděl, že s ohledem na situaci musí přidat i optimismus, a tak četl Vojnu a mír, tedy o událostech z roku 1812, kdy Napoleona zničila před Moskvou zima. „Skutečně ledacos v této hře by svádělo k jednoduchému politickému jinotajnému výkladu. Lidé by na to stejně reagovali a měli bychom úspěch. Ale Frejka chtěl víc. Věděl, že v zápase s nacisty je silné umělecké dílo jednou z nejostřejších zbraní. Oni jsou primitivní, na všechno z vnějšku roubují svoji ideologii a bombastické proklamace. Naši lidé jsou moudří, citliví a chtějí umění, nikoliv plakát.“<sup>421</sup>

---

<sup>420</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 166

<sup>421</sup> tamtéž, s. 176

## Exkurs: Do emigrace

Pomnichovský režim nemohl vytvořit podmínky pro svobodnou tvorbu. Nešlo už jen o práci, ale vůbec o důstojný život. Xenofobie české společnosti vyplula na povrch a horkou půdu pod nohama začali mít i politicky nepohodlní občané. Podmínky Druhé republiky donutily emigrovat řadu významných osobností českého kulturního života. Zbytek těch, kteří se rozhodli opustit svou rodnou zemi, měl šanci ještě krátký čas po okupaci. V letech 1939-1940 žila většina exulantů v Paříži. Pro krajany a vojáky hrály zájezdové divadelní scény, které například Hugo Haas, František Langer či Karel Buršák. V rozhlasovém vysílání pro Československo účinkovala kabaretní formace Divadlo na lafetě vedená Otto Lampelem. Po obsazení Francie se exiloví tvůrci se jako František Langer či Ota Ornest přesunuli do Londýna, resp. do USA. Při organizaci Mladé Československo působila v Londýně divadelní společnost vedená Otou Ornestem, o níž se podrobně – stejně jako o celé emigraci - zmiňuje podrobně Bořivoj Srba ve své práci *Múzy v exilu*.<sup>422</sup> (Proto zde uvádím jen velmi stručný nástin.) Při stejné organizaci působila i recitační, taneční a pantomimická skupina vedená Annou Marií Joklovou. Kabaret Otto Lampela účinkoval především pro britské vojáky. V USA Werich s Voskocem se zpočátku prosazovali obtížně. Vystupovali v českoamerických klubech v New Yorku, Clevelandu, Binghamtonu, Balitimoru a Chicagu. Teprve v lednu 1945 debutovali v Alvinově divadle na Broadwayi v Shakespearově *Bouři*. Na Broadwayi se mnohem dříve prosadil Hugo Haas, který zde v sezoně 1941/42 vystupoval na prknech Ethel Barrymore Theatre v Čapkově hře Rur režírované Leem Strasbergem v roli stavitele Alquista. Jarmila Novotná účinkovala v roli Mařenky v *Prodané nevěstě* přímo v Metropolitní opeře.<sup>423</sup> Za zmínku stojí i to, že Adolf Hoffmeister napsal v USA drama o vyhlazení Lidic *Slepcova píšťalka*, která měla premiéru již v roce 1943.

Patrně nejznámější český emigrant z filmových kruhů byl v zahraničí Hugo Haas.<sup>424</sup> V září roku 1938 se oženil a v únoru 1939 se mu narodil syn. Už v lednu 1938 zuřivě

---

<sup>422</sup> Srba, Bořivoj: *Múzy v exilu*, Praha 2003

<sup>423</sup> Černý, František (ed.): *Theater-Divadlo*, Praha 1965. Srba, Bořivoj: *Múzy v exilu*, Praha 2003

<sup>424</sup> Hugo Haas se narodil 18. února 1901 v Brně. Pocházel z rodiny obchodníka a studoval na konzervatoři. Údajně mu sám Leoš Janáček poradil, aby nezpíval a dal se na herectví. Jeho průlomovým filmem byli *Muži v offsidu* (1931), kde přesvědčil diváky i kritiku o svém mimořádném komickém nadání. Po tomto úspěchu byl mladý Hugo Haas i nadále obsazován do rolí staříků, jejichž masky vymýšlel. Role elegantních mužů si však také zahrál a to zejména ve veselohrách, k nimž psal společně s režisérem Martinem Fričem scénáře. Svými náměty a scénáři se specializoval na společenské a situační komedie v nichž mu byla nejčastěji partnerkou Adina Mandlová, tehdy i partnerka v civilním životě. V Národním divadle hrál mnohdy stejné role jako později na plátnech - například svého slavného doktora Galéna z Bílé nemoci. Před začátkem války odešel jako Žid do USA, kde se jako herec i režisér prosadil v Hollywoodu. Zemřel ve Vídni 1. prosince 1968.

napadly fašistické noviny Vlajka inscenaci Čapkova *R. U. R.* a sociálně kritický film režiséra Miroslava Cikána Svět kde se žebří „především proto, že v nich Haas účinkoval“.<sup>425</sup> V únoru 1939 dostal výpověď z Národního divadla.<sup>426</sup> Jeho poslední rolí byl paradoxně ředitel Busman v *R. U. R.* „Chodil kolem divadla a četl cedule. Už tam nebylo jeho jméno. Busmana hrál František Smolík, Haas byl odepsán, Haas přestal existovat. Vyhýbal se přátelům jako morem nakažený.“<sup>427</sup> Podle Josefa Škvoreckého to byla pro Haase naprostá tragédie. „Haasovi je 38 let a dosud nikdy neprožil ani jediný den mimo své rodné Československo. Navzdory nastávajícímu a jasně se rýsujícímu nebezpečí nechtěl odjet. Jeho žena byla ale moudřejší. Pogromy už zažila na vlastní kůži, protože stejně jako Haasova matka pocházela z rodiny porevolučních ruských emigrantů. Nejprve bojovala s francouzským konzulem, potom s gestapem, nakonec byla nucena zanechat novorozeného syna u své nežidovské švagrové a přinutila manžela, aby s ní uprchl v poslední chvíli, než spadla hnědá železná opona.“<sup>428</sup> Haasova švagrová Soňa Haasová „po celý protektorát utajovala původ malého Ivana“<sup>429</sup>. Se svými rodiči se shledal až po šesti letech.

Zajímavé je, že Haasovi k emigraci napomohla Lída Baarová, jež mu díky svým kontaktům zajistila víza. Podle Haasovy manželky Marie von Bibikoff ji Haas v dubnu 1939 navštívil a velice se podivil, že u sebe měla několik německých přátel v uniformách, což nebránilo tomu, aby mu potřebné formality pomohla vyřídit.<sup>430</sup>

Odjeli do Francie, kde hrál Hugo Haas cizího špiona ve filmu *La mer en flammes (Moře v plamenech)*. V té době se v pařížském kinu Étoile promítala jeho *Bílá nemoc* pod názvem *La grande résolution (Velké rozhodnutí)*. K tomuto filmu zrežiroval Haas krátký dokumentární film o české otázce a českém odboji *Notre combat (Náš boj)*.<sup>431</sup>

V létě roku 1940 musel prchnout do USA. Zde nejprve nastudoval s českými ochotníky v Chicagu a v New Yorku několik českých her. *Bílá nemoc* se zde promítala pod názvem *Skeleton on Horseback*. Haas začal záhy hrát divadlo v New Yorku profesionálně v Actor's Laboratory. Nejvíce si údajně cenil postavy papeže Urbana v Brechtově hře *Galileo Galilei* v režii Joe Loseye. Erwin Piscator si vybral Haase pro roli Pierra Bezuchova v inscenaci své slavné jevištní adaptace Tolstého románu *Vojna a*

---

<sup>425</sup> Škvorecký, Josef (1991), s. 32

<sup>426</sup> Pivec, Jan (1985), s. 106

<sup>427</sup> Sochorovská, Valéria (1996), s. 119

<sup>428</sup> Škvorecký, Josef (1991), s. 34

<sup>429</sup> Schenpflugová, Olga (1988), s. 240

<sup>430</sup> Fuchs, Aleš (1997), s. 64

<sup>431</sup> Sochorovská, Valéria (1996), s. 120, Škvorecký, Josef (1991), s. 34

*mír*. Úspěch v této hře vynesl Haasovi pozvání do Hollywoodu. V roce 1943 byl s Gregory Peckem angažován pro film *Days of Glory (Dny slávy)*. Hrál zde ruského partyzána.<sup>432</sup> Jako v Paříži, tak i v Hollywoodu hrál cizince, což byl vzhledem k akcentu úděl téměř všech emigrantů.

V roce 1944 si zahrál ve filmech *Mrs. Parkington, Princess and Pirate, Stranga Affar a Summer Storm*. V následujícím roce ve snímcích *A Bell for Adans, Dakota, Jealousy*, kde hrál emigranta Hugo Krále, společníka hlavního hrdiny - spisovatele, *What next a Corporal Hargrowe*.<sup>433</sup> Důležitá byla i jeho práce pro Úřad válečných informací, kde namlouval české komentáře k dokumentárním filmům. Hugo Haas žil až do počátku šedesátých let v USA, hrál ve dvaceti hollywoodských filmech, režíroval 14 snímků, založil filmovou společnost a koupil Chaplinova stará studia. V šedesátých letech se přestěhoval do Vídně.<sup>434</sup>

V Hollywoodu působili i další čeští umělci. Jiří Voskovec, Jan Werich a Alexandr Hackenschmied. Po Mnichovu bylo zrušeno Osvobozené divadlo a byly dány pokyny všem divadlům, aby Voskovce s Werichem nezaměstnávaly. „Já jsem odjel na Silvestra a Jan asi o týden později s Ježkem. Já jsem odletěl do Švýcarska. Přes Švýcarsko do Paříže. Tam jsme zůstali asi tři neděle a pak společně s Ježkem a Janem do Ameriky. (...) oni po nás šli jak blbí.“<sup>435</sup>

Přistáli v New Yorku koncem ledna 1939. Nejprve vystupovali pro české a slovenské obecnstvo a v březnu 1940 hráli poprvé anglicky. V létě 1941 vystupovali V+W v ukázkách ze svého repertoáru v Hollywoodu v The Reinhardt Studio. Zde obdrželi nabídku od režiséra Orsona Wellese, ale z jejich účinkování ve filmu nakonec kvůli organizačním sporům sešlo. Hned po vstupu Spojených států do války byli V+W pozváni ke spolupráci Válečným úřadem pro informace. Za tři roky své činnosti v rozhlasovém oddělení tohoto úřadu napsali a vysílali V+W stovky programů, zaměřených na válečnou politickou satiru pro posluchače ve vlasti. Předtím již od jara 1941 pracovali V+W, tenkrát ještě s Ježkem, podobným způsobem pro BBC. Zde se podíleli na 131 vysílání. V sezóně 1944/45 se vrátili znovu na scénu rolí klaunů v Shakespearově *Bouři*. Při tom pokračovali až do konce války v práci pro rozhlas.<sup>436</sup>

---

<sup>432</sup> Sochorovská, Valéria (1996), s. 123

<sup>433</sup> Sochorovská, Valéria (1996), s. 170

<sup>434</sup> Škvorecký, Josef (1991), s. 34

<sup>435</sup> Schönberg, Michal (1995), s. 119

<sup>436</sup> Divadlo na třech frontách, in: Černý, František (1965), s. 400. Werich, Jan (1982), s. 153 a 191.

Walter Schorsch byl herec i režisér, který ve Velké Británii v roce 1943 zemřel. V roce 1939 emigroval do Londýna herec Herbert Lom, který se po válce stal v Británii a ve Spojených státech velice populárním.<sup>437</sup> Za války pracoval nejen jako herec, ale také jako redaktor českého vysílání BBC. Mezi režiséry v Británii zaujímal nejvýznamnější místo Ota Ornest.

Herci měli podmínky v emigraci kvůli jazyku samozřejmě nejobtížnější. Poměrně dobře se z německy mluvících tvůrců prosadil Vídeňák Adolf Wohlbrück, který ve 30. letech účinkoval v řadě filmů Williho Forsta. V roce 1936 odjel do Spojených států, kde účinkoval během války ve třech úspěšných komediích. V roce 1937 dorazila do Ameriky i hvězda Machatého filmu *Extáze* Hedy Lamarrová, která stihla od svého příjezdu až do konce války hrát v osmnácti filmech. Další relativně úspěšnou herečkou byla rodilá Tepličanka Lydia Buschová, která do roku 1933 hrála v německých divadlech, poté musela přesídlit do Československé republiky a později do Rakouska. Po anšlusu uprchla do Paříže a odtud do New Yorku. Účinkovala v divadle a teprve od roku 1945 se začala prosazovat i ve filmu. Ve vídeňských divadlech a německých filmech působil ve 30. letech i brněnský rodák Karel Štěpánek, který v roce 1940 emigroval do Londýna, kde se podílel vysílání BBC jako politický komentátor v německém jazyce. První film, v němž účinkoval, bylo drama z roku 1943 *At Dawn We Die*. I divadelních režisérů působila v americké emigraci celá řada. Nejznámější osobností byl režisér a zakladatel Salzburského festivalu Max Reihardt, který 30. října 1943 zemřel jako sedmdesátiletý v New Yorku.

---

<sup>437</sup> Herbert Lom hrál později i legendárního komisaře Dreyfuse ve filmech o Růžovém panterovi s Peterem Sellersem a hlavního padoucha v mayovce *Poklad na Stříbrném jezeře*.

## HERCI A HEREČKY

*„Vstoupí-li na jeviště herci, jejichž činnost se jako artefakt „zhmotňuje“ v tělesném materiálu, potom diváci vidí bytost zvanou homo sapiens a okamžitě je to pro ně originál, který se běžně vyznačuje tím, že například mluví a myslí. Ale mohou tomuto originálu přisoudit i další atributy obecně antropologického rázu, jež stojí na kulturní a sociální bázi. Mohou jít ovšem ještě dále a do hercova originálu zahrnout také některé specifické vlastnosti, které pramení z toho, že toho nebo onoho herce zná divák více méně jako individualitu projevující se těmi nebo oněmi rysy.“ (Jan Císař)*

Herec Svatopluk Beneš se podívoval nad tím, že po válce byli ti, kdo herce vynášeli za protektorátu do nebes, posedlí nevysvětlitelnou zlobou.<sup>438</sup> Když si ale člověk uvědomí, co všechno herec v české společnosti představoval, zdají se výše zmíněné emoce vysvětlitelné a možná i pochopitelné. František Dvořák píše, že ve chvíli, kdy se v roce 1989 bortil komunistický totalitní režim, byli herci jediní veřejnosti známí lidé. Jména a tváře osob z disentu nebo z emigrace v prvních dnech sametové revoluce znal málokdo. Herci (a studenti) tak svou informační a agitační kampaní sehráli obrovskou roli při aktivizaci veřejnosti v prvních revolučních dnech a týdnech. Herci se angažovali už v lednu 1989 při Palachově týdnu a velké množství jich podepsalo manifest Několik vět z června téhož roku. Po Sametové revoluci byl dramatik Václav Havel zvolen prezidentem republiky, dramatik Milan Uhde se stal předsedou České národní rady, divadelní teoretik Milan Lukeš ministrem kultury, a herci Rudolf Hrušínský, Jan Kačer a herečka Daniela Kolářová se stali poslanci. Sepjetí divadla a politiky má v Čechách předlouhou tradici – Josef Kajetán Tyl byl v letech 1948-1949 poslancem říšského sněmu, dramatik F. A. Šubert tajemníkem klubu českých poslanců, režisér

---

<sup>438</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 65

Jaroslav Kvapil jedním z hlavních představitelů odboje za obou světových válek.<sup>439</sup>

Proto i fašistický Árijský boj – jehož redaktoři znali potenciál herců stejně jako všichni ostatní - napsal v roce 1941, že „je velmi vhodné, když do proudu nové orientace českého národa zapnou se nejen politické síly, ale i kulturní a umělečtí pracovníci. Tím se nejlépe prokáže, že za novou orientací stojí všechny složky národa. Emigrantská propaganda snaží se totiž namluvit českému lidu, že za novým pořádkem stojí jen několik novinářů - zrádců. A zatím vidíme, kterak i umělci rázu Buriana dávají své vzácné umělecké schopnosti k dispozici, když jde o propagaci nového pořádku u nás. To by mělo znamenat pro londýnské emigranty varovné memento. Vždyť přece nemohou V. Buriana označit za "vlajkaře" nebo za zaprodance a tím odklidit z povrchu zemského fakt, že král komiků parodoval před velkou obcí rozhlasovou operetního "ministra" Masaryka. V. Burian si politiky nikdy nevšímal. A jestliže i on- nepolitický člověk - přidává své polínko na hranici, která má osvětlit londýnské kejklíře, pak to znamená, že pánové Beneš et consorti to nadobro v českém národě prohráli.“<sup>440</sup>

I v českém prostředí, především v kinematografii, které je často vytýkáno, že nemá žádné skutečné hrdiny, lze nalézt významné symbolické postavy reprezentující určitý přístup k životu. Ať je to major Zeman, doktor Cvach, pan Homolka či elegantní Kristián. Tyto postavy byly nezdárka spojovány s jejich představiteli. Herečka Vlasta Fabianová napsala, že český herec nebyl nikdy v takové úctě jako za okupace. Lidé podle ní hledali útěchu a posilu a nacházeli ji ve společnosti svých oblíbených v biografech a divadelních sálech. Hercovo slovo mělo mimořádný účín. „Stačilo říci, že po noci přijde den - a byla z toho národní manifestace.“<sup>441</sup> Stejně tak stačilo, aby zazněl povědomý hudební motiv, aby kamera zabrala charakteristický kus krajiny nebo nějaké historické místo. Postava herce měla ale pozici výsadní. Tím, že

---

<sup>439</sup> Černý, František (2008), s. 185nn

<sup>440</sup> AB, Argus, 13. 12. 1941

<sup>441</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 126

byl neustále na očích, stal se všeobecně známým, byl na veřejnosti poznáván a docházelo i k jeho napodobování.

Identifikovat herce s rolí či spíše s typem, který ztělesňoval, bylo pro veřejnost naprosto běžné. Po uvedení filmu *Noční motýl* docházely do redakcí filmových časopisů dopisy typu: „Ať žije Hana Vítová, nejslušnější herečka českého filmu!“ vypovídající právě o sklonu některých diváků k ztotožňování hercova individuálního charakteru s charakterem typu, jež obvykle hraje. Hana Vítová zde hrála ušlechtilou guvernanku. Jinou otázkou zůstává, zda skutečně byla nejmravnější umělkyní české kinematografie.

„Hra s obecnstvem je hrou hazardní. Ale umělci nesmí záležet na jeho oblibě, musí sledovat vyšší cíl než pochopení většiny, musí být trochu povýšen nad neporozuměním těch, kdo chtějí pohodlný prožitek,“ řekl Karel Höger v jednom rozhovoru pro *Kinorevui* v roce 1944 a nemyslel jistě jen čistě umělecký cíl.<sup>442</sup> Ovšem šest let je pro herce, který má jen to, co zahraje dnes, protože nic nemůže odložit na zítra či na pozítří, ukrutně dlouhá doba. A proto herci chtěli hrát i kvůli sobě, nejen kvůli nějakému vyššímu principu mravnímu.

Herci jsou profesní skupina natolik výlučná, že zajisté neodráží stav celé tehdejší společnosti. Když se na jevišti objevil Otomar Korbelář, tak to „již samo o sobě signalizovalo divákovi, že má před sebou jednoznačně kladný charakter“.<sup>443</sup>

„Latinské slovo *histrion* znamenalo však také tuláka, podvodníka, žrouta a člověka špatné pověsti, což naznačuje vratkost řemesla, jež církevní autority i husitští reformátoři shodně zavrhovali, anebo alespoň zařazovali mezi nepoctivé živnosti.“<sup>444</sup> Herci si nebrali servítky a bavili publikum tím, co chtělo slyšet, proto je Mastičkář tak obscénní a proto

---

<sup>442</sup> Höger, Karel, *Kinorevue* 1944, s. 337

<sup>443</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 99

<sup>444</sup> Nodl, Martin – Šmahel, František (2002), s. 472

Domácí řád sv. Bernarda praví, že herci „nepoctivé a oplzlé řeči mluví a duši vražedníci sebu nosí a skutkové jejich bohu se nelíbí“.

Herci měli vliv a nesmírnou popularitu, a ta je bezesporu těšila. Okupanti herce chtěli získat na svou stranu - udělováním státních cen, honoráři, funkcemi, přátelskými seancemi, úlevami, nebo naopak denunciacemi, výhrůžkami, výslechy, kompromitujícími projevy, aktivistickými uměleckými vystoupeními, zájezdy. Tito nejpoblábnější představitelé kultury se poté hájili tím, že obětovali své jméno před veřejností, aby zachránili větší, nadosobní hodnoty, nezbytné k boji s okupanty. „Skutečností však zůstává, že lid tvrdě odsuzoval každé zakolísání divadelního umělce, které nezůstalo veřejnosti utajeno, poněvadž v divadelnicích za okupace viděl své přední mluvčí.“<sup>445</sup> Jistě, chtěli mluvit z jeviště, aby zvedli lidem hlavu a neohrozili přitom divadla, ale svou roli hráli peníze, sláva, zápal pro umění a mnoho dalších faktorů jako strach, vypočítavost či lhostejnost.

Prostředí divadla navíc nebylo ideálním místem pro tvorbu, ale odehrával se tu též nátlak, jímž okupanti a jejich přísluhovači nutili herce k ponižující činnosti. „V Národním divadle byly, jako všude, zahájeny povinné zkoušky z němčiny. Na toto zahanbení vzpomínám se smíchem i s nechutí. Vedl je jakýsi pan doktor Krause, jeden ze vzdělanějších uplatňovatelů moci. Nepropadl se studem, že žádal na českých hercích, aby koktali německé odpovědi a smolili školácké úkoly, někteří s ironií jakýchs takýchs znalců nepřátelské řeči, a jiní s naprostou bezradností začátečníků. Podařilo se nám dodat tomuto obřadu legrační ráz, opisovali jsme jeden od druhého a svým lehkomyšlným přístupem k této události jsme dali najevo, že je to jen vyplnění rozkazu, ke kterému nám musí pomoci jakákoliv cesta. Ředitel Šíp se zachoval vpravdě vlastenecky, obcházel naše skloněné hlavy, díval se nám do překladů či do diktátů a tiše napovídal nebo opravoval chyby. (...) aby mohli slavní představitelé Libuší, Daliborů či Husů obstát v nové Evropě (...) Mocipáni věděli, že tato zkouška je zatím jenom formalita, chtěli, abychom si

---

<sup>445</sup> Černý, František: Divadlo na třech frontách, in: Černý, František (1965), s. 347

uvědomili, v jaké situaci se nalzáme a jaké jsou naše budoucí vyhlídky.“<sup>446</sup> Jan Pivec se za totálního nasazení podílel jako ostatní na výrobě nákupních tašek, od jara 1945 se znovu hrálo - ale jen v Karlíně, divadelníci prý nechtěli za žádnou cenu hrát v Národním divadle, aby ho neposkvrnili; a to se za pomoci českých stavebních odborníků povedlo.<sup>447</sup>

Herecká popularita takovými zásahy nebyla otřesena, spíše naopak. „Hltalo se každé slovo, které by se dalo vykládat jako společné heslo solidarity, jako osten nebo kopí proti okupantům, každá situace, která by třeba jen vzdáleně evokovala situaci, v níž jsme se všichni nacházeli. Lidé se dojíмали sebemenším projevem vlastenectví, mnohdy i levným a sentimentálním, aklamovali bouřlivě každou výzvu ke vzpouře proti mocným, ztotožňovali se s výsměchem sluhů zazobaným pánům v kdejaké frašce,“ vzpomíná Vlasta Fabianová.<sup>448</sup> I proto se v biografích objevují expresivní věty typu „Poprvé důrazně Průcha ze scény zabouřil v listopadu 1938 svou postavou havíře Ondřeje Brtnického.“

Postupně si herci vypracovávali rafinované postupy nápovědí, „které se obecenstvo naučí rychle a citlivě chápat. Nápověď, ať byla už vyjádřena jakkoli, musela být přesná, aby jí divák porozuměl, a zároveň natolik široká, aby se herec či jiný divadelní pracovník mohl bránit při možném konfliktu s nacisty a kolaboranty.“<sup>449</sup> Ve snaze o podněcování vlasteneckého uvědomění publika a vystupňování emoční působivosti sklouzávali ale často do polohy sentimentální a melodramatické. Diváci za to „dávali sólistům po druhém jednání nejen květiny jako dosud, ale i různé požívatin, tabákové výrobky, ba i obrazy.“<sup>450</sup> To bylo jistě lákavé samo o sobě.

„Neznámý svět velkého divadla a jeho zákulisí, do značné míry ovlivňovaného protekcemi, přímluvami a jinými vlivy, ve mně vzbuzoval obavy,“ píše Vlasta Fabianová o prostředí, kde byla největší koncentrace

---

<sup>446</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 263

<sup>447</sup> Pivec, Jan (1985), s. 129

<sup>448</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 126

<sup>449</sup> Černý, František (1978), s. 352

<sup>450</sup> Šulc, Miroslav (2002), s. 346

prominentů z uměleckého světa.<sup>451</sup> Řada autorů biografii uvádí, že tyto sebestředné celebrity žily ve světě izolovaném od reality a nedokázaly proto odpovídajícím způsobem na změnu poměrů reagovat. Byly údajně bez podnětů, které by je stahovaly k zemi a neustále jim připomínaly denní realitu. Přesně tímto brání své jednání některé z nich ve svých pamětech: „nemyslela jsem na budoucnost, protože přítomnost byla jako krásný dlouhý sen a já se z něho nechtěla probudit. Měla jsem všecko, po čem jsem odjakživa toužila - práci, popularitu a bohatého milence.“<sup>452</sup> Adina Mandlová tím vysvětluje, proč nepřijala nabídku Alexandra Kordy a neemigrovala do Anglie. „Místo toho jsem zůstala ... chrochtala spokojeně u plného žlabu, bez něhož jsem si život nedovedla představit.“<sup>453</sup>

Doba se změnila, ale chování řady herců nikoliv. Další často uváděnou omluvou je domnělá politická naivita těchto hvězd. Podle Josefa Škvoreckého například Vlasta Burian „žil v divadle a divadlem - po dlouhá léta dennodenně večer a třikrát týdně i odpoledne hrál na jevišti, a dopoledne filmoval. Už pro tu zaměstnanost lze mít oprávněné pochybnosti, zda vůbec věděl, co se děje ve světě kolem něho. Jeho filmy se odehrávaly mimo čas a prostor, třebaže bývaly historicky přesně určeny a on v nich ztělesňoval věčný typ pitomého chytráka. (...) Politický rozhled tohoto božího dítěte byl na úrovni hošíka předškolního věku.“<sup>454</sup>

Nový herecký objev tehdejší doby Svatopluk Beneš vzpomíná na své začátky takto: „Byl jsem tak nepopsatelně šťastný, že jsem spolu s ostatními zapomínal na celý svět.“<sup>455</sup> I Eduard Kohout píše, že „kultura a příroda, to byly za války jediné dvě oblasti, do nichž se mohl člověk utéci. My herci jsme mohli, pokud se ovšem vůbec hrálo, dělat to, co po celý život, a se stejným zanícením. Nesloužili jsme říši, ale umění, a

---

<sup>451</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 124

<sup>452</sup> Mandlová, Adina (1991), s. 66

<sup>453</sup> tamtéž

<sup>454</sup> Škvorecký, Josef (1990), s. 37

<sup>455</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 66

rozuměli nám jenom naši, ti, kdo mluvili stejnou řečí. Uvědomovali jsme si, jak výjimečné štěstí máme, že pokračujeme ve své milované práci.“<sup>456</sup> I při vlastní tvorbě bylo možno zapomenout, jak líčí Václav Vydra: „Dalo se přemýšlet o herci a jeho povolání, kterému žádná pohroma a neštěstí nepřekáží, aby sebe, svůj osud, svou bolest zapřel a vzal na sebe a žil osud cizí, octne-li se na jevišti.“<sup>457</sup>

Takovýto druh zapomnění proto jistě umožňoval některým divadelníkům, jako byli Jára Kohout, Jára Beneš či šéf Metropole L. D. Pleva, podávat do novin inzeráty, kde nabízeli hraní pro Německý červený kříž, tedy pro zrněné a uzdravující se muže SS. Jára Kohout koupil Švandovo divadlo a řídil se heslem - risk nese zisk. „Získal jsem docela slušný soubor v čele s Arne Veleckým, Mařenkou Norrovou, Olgou Augustovou, Mílou Svobodovou. Partnerku v roli komické staré mi po léta dělala Slávka Rosenbergová. (...) Politika mě nezajímala a v mém divadle a v mých úlohách se jen zřídkakdy vyskytly narážky na aktuální politické události, nebyl jsem ani Jiří Voskovec, ani Jan Werich. Přispíval jsem podle svých sil k dobré pohodě, a že jsem z této „pomoci“ i dobře žil, to mi, myslím, nikdo zazlívat nemůže.“<sup>458</sup>

Zdeněk Štěpánek ale charakterizoval herce takto: „Zřídkakdy dovede říci pravdu do očí, i když je kladná, a vždycky rád přehání. (...) Dělá hloupého, ale mezitím jeho mozek pracuje naprosto přesně...“<sup>459</sup> Řada tvůrců údajně vůbec netušila, že by Německo – alespoň před válkou – mohlo představovat něco jiného než standardní evropskou demokracii. Typickým příkladem jsou paměti Lídy Baarové. Jiří Weiss o tom napsal: „Byl jsem sice středoškolák, ale už jsem věděl, kdo je Adolf Hitler. Proto mě později velice udivovalo, když Adina Mandlová, Lída Baarová, režisér Karel Lamač či kameraman Ota Heller prohlašovali, že vlastně o Führerových úmyslech nic netušili. Právě dnes, v roce 1995, běží v amerických kinech film jednadvadesátileté Leni Riefenstahlové, která

---

<sup>456</sup> Kohout, Eduard (1975), s. 187

<sup>457</sup> Vydra, Václav: Tlak budil protitlak, in: Černý, František (1965), s. 29

<sup>458</sup> Kohout, Jára (1991), s. 122nn

<sup>459</sup> Štěpánek, Zdeněk (1964), s. 277

rovněž tvrdí, že její filmy oslavující nacistické Německo jsou vlastně zcela nepolitické.<sup>460</sup>

O persekuci židovského obyvatelstva musel vědět každý. Úplnou pravdu o koncentračních táborech skutečně neznal téměř nikdo, jak o tom svědčí i paměti režiséra Gézy von Cziffry který se koncem války ocitl v pankrácké věznici. „Tam jsem se dozvěděl něco o koncentračních táborech, což jsem doposud nevěděl. Přesto jsem tomu nevěřil. Masové vraždy prostě nebyly možné. Teprve filmy a fotografie, které byly po válce o koncentračních táborech zveřejněny, mne přesvědčily, že (...) ostatní mluvili pravdu.“<sup>461</sup>

V každé sezoně se herci potkali s několika premiérami, třebaže jejich počet postupem protektorátních let klesal. Pracovali tedy v podmínkách, které nedovolovaly studovat určitou inscenaci po dlouhé měsíce. Projevovali vždy sklon k spěšné práci, improvizaci, přibližnosti a náhodnosti, byť třeba i na velmi vysoké úrovni a byli tak nuceni při hře neustále svou postavu formovat a může tak svůj výkon aktualizovat. Byl to ovšem především herec, který měl možnost alespoň z části vrátit okleštěným předlohám určitý společenský smysl. Ač bylo zakázáno z jeviště extemporovat, herci se často odvažovali tento zákaz přestoupit. Propůjčovali určitým místům hry nový, jinotajný a nacismu politicky nebezpečný význam, a to třeba jen změnou intonace, rytmu, rozložením césur, přenesením přízvuků a významových akcentů mluvního projevu, nepatrným pohledem, úšklebkem a jinou mimickou grimasou, pohozením hlavy, potrhnutím ramene, gestem atp., často bez ohledu na to, zda se to z hlediska významové stavby díla jako celku jeví vhodným, či nikoli.

Jedním z důležitých faktorů ovlivňujících chování a postoje herců byly samozřejmě úplně obyčejné lidské sympatie a antipatie. „Citový vztah k herci není jen přátelský, ale i jaksi spojenecký, všichni (...) máme k sobě blízko. Mechanismus každodenního styku, debaty ve zkouškách i napětí

---

<sup>460</sup> Weiss, Jiří (1995), s. 15

<sup>461</sup> Cziffra, Géza von (1988), s. 266n

spolupráce nemohou nezanechat stopy v naší citové oblasti,“ píše Olga Scheinpflugová.<sup>462</sup> Herci se za války nejčastěji scházeli v kavárnách Louvre, Metro, Mánes nebo Rokoko. A též v nechvalně známém filmovém klubu. Tam se spolu pouze nepřátelili, ale též se pomlouvali, intrikovali a nenáviděli. Jindřich Černý popisuje vyostřený vztah mezi Jiřinou Štěpničkovou a Adinou Mandlovou, která „zřejmě nelibě nesla, že její hostovačky nejsou jako jiřininy ohlašovány tučnými písmeny, a už od června 1940 si vynutila stejnou reklamu. Tento vnější projev hvězdných soubojů uvnitř divadla bude mít v příštích letech různé peripetie, nakonec však ostrouhají jak Mandlová, tak Štěpničková – a právo na zvláštní oznámení svého pohostinského vystoupení dostane jenom operetní diva Zita Kabátová.“<sup>463</sup> Sama Mandlová pak ve svých pamětech líčí odvrácenou stránku života umělců – například, když se její manžel otrávil plynem. Jednou se v noci se po premiéře nevrátila domů, on viděl, že jejich manželství krachuje a na dítě se nezmůže, navíc se dal „ovlivňovat štváči a pomlouvači, jako malíř a výtvarník neměl úspěch a mrzelo ho, že v divadle nedostává práci“.<sup>464</sup>

Ti, kdo měli naopak úspěch, posilovaly nesmírné sympatie publika: „Dlouho nás obecenstvo nechtělo pustit za scény. A když potlesk konečně ustal, snad každý, kdo byl v divadle, běžel k zadnímu východu, kudy odcházeli herci. Když jsme se odlíčili a vyšli na ulici, stálo tam snad tisíc lidí. Mlčky se s námi loučili. Tiskli nám a líbali ruce, líbali nás, objímali nás,“ vzpomíná Vlasta Fabianová.<sup>465</sup> Herci – spolu s ostatními divadelníky – se totiž většinou skutečně snažili povolený prostor projevu více či méně překračovat a rozšiřovat v souladu s míněním většiny českého obyvatelstva. Záleželo ovšem na osobní statečnosti. A nejen na ní. Na některé herce a herečky byl v protektorátním období vyvíjen mimořádný psychický nátlak. Olga Scheinpflugová zmiňuje úzkost z odjezdu židovských přátel, tři měsíce byl zajištěn a tvrdě vyslýchán a zavražďován Jára Kohout, který se pak vykupoval hoštěním gestapáků ve

---

<sup>462</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 246

<sup>463</sup> Černý, Jindřich (1999), s. 137

<sup>464</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 122

<sup>465</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 141

své restauraci. „Stejný odpor, jaký jsem pociťoval k hrdinství, jsem pociťoval i ke kolaboraci a měl jsem nahnáno, když mě jeden německý velikán přes kulturu donutil, abych na Barrandově udělal zkoušku do německého filmu. Strachem jsem nemohl vypravit ze sebe kloudné německé slovo. O něco hůře můj miniodpor dopadl v rozhlase. Odmítl jsem vystupovat v politických skečích, které napadaly hrubě Spojence. Zato mě přestali zvat do rádia vůbec, což mi nejen způsobilo škodu finanční, ale ubíralo i na popularitě, protože písničky v rozhlase byly mnohem účinnější než inzeráty,“ píše Jára Kohout.<sup>466</sup> Když byl vyslýchán na Pankráci, policisté ho mlátili a zastrašovali. Herci jeho divadla prý nakonec vypravili delegaci na Úřad říšského protektora a žádali, aby Kohouta propustili, že pomřou hladu, protože prý František Filipovský, který chtěl být s každým zadobře a nechtěl si pálit prsty, převzal řízení divadla, vyvěsil na divadlo ceduli, že Jára Kohout onemocněl, a tržba, která dosahovala denně 14 tisíc korun, klesla na 300. Kohouta nakonec pustili a on uplácel svého komisaře opulentními večeřemi ve své restauraci a navíc ubytovával německého dělníka.<sup>467</sup>

Jeho jmenovec Eduard Kohout se tak obával domovní prohlídky, že naházet do řeky ozdobné dýky a knihy. Václav Vydra ale například tvrdí, že se s výslechy vyrovnal statečně. Gestapo ho vzalo po premiéře Kleistova *Rozbitého džbánu* k několikahodinovému výslechu. „Ale na mém Adamovi nebylo znát nic, ani sám jsem si nevzpomněl na pana Vydra, který ráno po premiéře půjde k výslechu. Tak plně žil herec osud cizí.“<sup>468</sup>

Nátlak a šikana probíhaly i jinými způsoby – Jarmila Kronbauerová popisuje situaci v Národním divadle počátkem roku 1942. „Kdykoliv jsem zaklepala na dveře svých představených a domáhala se další práce, vždy mi bylo řečeno, že musím být rozumná a hledět, aby se o mně co nejméně mluvilo, aby prý na mě nebylo vidět, jinak bych svou situaci jen

---

<sup>466</sup> Kohout, Jára (1991), s. 150

<sup>467</sup> tamtéž, s. 140

<sup>468</sup> Vydra, Václav: Tlak budil protitlak, in: Černý, František (1965), s. 29

ještě zhoršila. (...) Pravda, mohla jsem tomu zabránit a byla jsem k tomu vyzývána, ovšem za cenu ztráty charakteru. Byla jsem postavena před rozhodnutí a volbu mezi divadlem a svým mužem, který byl po příchodu Němců do naší země zbaven všech lidských práv a sám vytržen ze své činnosti. Rozhodnutí, byť těžké, nemohlo jinak vyznít, než pro zachování čistého štítu českého herce. Odmítla jsem. A tak přišlo to, co jsem musila čekat: zákaz jakékoliv divadelní činnosti.<sup>469</sup> Poté připravovala adepty ke zkoušce na konzervatoř. Ladislav Pešek byl na gestapu zastrašován při výsleších kvůli své ženě míšence a na pokoji ho nenechali ani čeští fašisté. „V příštích dnech a týdnech jsem pochopil, co to je, když se spojí sprostota s vytrvalostí. Kdykoliv přijdu do zkoušky, volají mne k telefonu. A pokaždé je to ten hlas s charakteristickým zabarvením. Škála výhružek a sprostoty překvapuje pestrostí.“<sup>470</sup>

Proto Ladislav Pešek došel k názoru, že zbývá jediné: pracovat. A ve víru herecké práce zapomenout na starosti reálného života. „Dokud žijeme, dokud můžeme vystupovat na scéně do poslední chvíle, než pro nás přijdou, máme jedinou povinnost: dělat co nejlepší divadlo. (...) Můj rozvrh dne vypadal asi takto: 8-10 hod. učení na konzervatoři – stylizované prostředí, 10-14 zkouška v divadle – stylizované prostředí, 15-18 natáčení filmu – stylizované prostředí, 19-23 představení – stylizované prostředí. Mezi tím se musím učit, číst a sledovat, co se děje. Najednou jsem měl pocit, že se dusím. Chybí mi kyslík. Chybí mi skutečný život.“<sup>471</sup> Podobně na tom byli i Jan Pivec, který píše, že herci hráli i při ztrátě hlasu či se zlomeným žebrem, nebo Svatopluk Beneš. „Ve svém zápisníku z roku 1941 mám poznamenáno, že jsem v lednu účinkoval v osmapadesáti představeních a v únoru ve dvačtyřiceti. K tomu připočítejme filmování a brzy na to i zájezdy. Znamenalo to mimořádné nasazení sil. Tenhle nevídaný zájem o divadlo vyvolal mimo jiné i to, že došlo k určité proměně postavení herce ve společnosti. Obdiv obecnstva a jeho vřelá pozornost nás provázely na každém kroku.

---

<sup>469</sup> Kronbauerová, Jarmila: Nechat hladového hladovět, in: Černý, František (1965), s. 75

<sup>470</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 156

<sup>471</sup> tamtéž, s. 203

Takové období rehabilitace hereckého stavu bylo vzácné a zavazovalo. Po válce se nám hercům sice dostalo uznání z míst nejvyšších, ale divák se od nás začal odvracet. Hlediště zela prázdnotou.<sup>472</sup>

Na sílu hereckého slova upozorňuje v souvislosti s uvedením Mahenova *Jánošíka* v roce 1939 Ladislav Boháč. „V okamžiku, kdy jsem říkal: Vy jste sůl země, vy, horní chlapci, celé hlediště jako na povel povstalo a zůstalo tak, dokud jsem nedomluvil. Může být pro divadlo a pro herce krásnější okamžik, než je ten, kdy cítí, že on a hlediště jsou jedna duše a jedna mysl?“<sup>473</sup> „Vlastní text, schválený okupační cenzurou, i když byl nejednou cenný myšlenkovým obsahem nebo aktuálními analogiemi či alegoriemi, ustupoval konec konců do pozadí. Nositelem nejaktuálnějších obsahů toužebně očekávaných a hledaných diváky se stala hercova hra, jeho mimika, gestikulace, intonace slov a vět, artikulace i třeba jen jeho zjev, barva hlasu, kostým. Herec svými prostředky mohl obracet text naruby a vnášet do něho sdělení, která by nikdy cenzura nepovolila. Na rozdíl od slov dramatika, odzbrojovaných cenzury už před začátkem studia hry, herec měl větší možnost k aktuálnímu působení a byl tíže postihnutelný.“<sup>474</sup>

V souvislosti s vlasteneckým akcentem tvorby české divadelní klasiky vstupovalo do popředí realistické herectví, které ovšem „bez kritického přístupu ke skutečnosti bylo polovičaté. Stejně tak expresionistický přístup jevil se poněkud anachronicky, neboť společenská situace vyžadovala, aby se v protikladu k tendencím oficiální propagandy působit na temné pudy člověka a jeho emoce divadlo obracelo spíše k rozumu svých diváků a pomáhalo jej bystřit, místo toho se zde ztvárňovali duševní stavy výjimečných jedinců bojujících o moc či osobní prospěch... Frejka takový přístup hodnotil jako útek individua před setkáním s moderním společenským životem,“ píše Bořivoj Srba.<sup>475</sup> Třetím směrem bylo civilistické herectví, které souviselo s hrami ze společnosti a

---

<sup>472</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 59

<sup>473</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 145n

<sup>474</sup> Černý, František (1983), s. 239n

<sup>475</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 101

těž vyplývalo ze symbiózy mezi filmem a divadlem. „Mnozí z těchto herců, např. Steimar, Vrbský, Gollová, Štěpničková a Nezval byli pro svou schopnost charakterizovat postavy s realistickou přesvědčivostí, přitom však civilně tlumeným tónem, pod nímž jen prokmitává cit, opakovaně zváni k účinkování v českém filmu, zatímco zase některé filmové hvězdy vyznačující se obdobnou schopností, např. L. Baarová, A. Mandlová, Z. Kabátová aj., pronikaly na oficiální scény. „Tato symbióza mezi protektorátním filmem a divadlem nebyla však českému herectví ku prospěchu, neboť skrze ni se na scéně zabydlovaly typické manýry filmových hvězd, které chtěly většinou hlasem – jsouce předurčeny k herectví často jen líbivým zjevem a melodickým hlasem – vystačit s pouhou elegancí.“<sup>476</sup>

Komorní divadlo hrálo jednu dobu tři hry o dvou lidech, přičemž soubor měl sto osmdesát členů. Ve dvou z nich hrála právě Adina Mandlová, která pak v tomtéž divadle dostala ještě několik rolí, přestože její herecké výkony byly přinejmenším průměrné, jak sama v pamětech popisuje své angažmá ve hře *Moudrá penny*, což byl ale velký kasovní úspěch. „Potácela jsem se mezi nimi jako ubohý amatér a obecenstvo (...) mě přijalo celkem vlídně jenom díky mé reputaci ve filmu.“<sup>477</sup> Kritika ji ovšem ztrhala. Favoritka několika vlivných okupačních hodnostářů s povzdechem píše, že v Národním divadle žádnou roli nikdy nedostala a v Divadle na Vinohradech hrála jen jednou. „Byla jsem až příliš zhýčkána povrchním úspěchem a mocí, jež z toho plynula. (...) Protože jsem byla slavná ve filmu, trvala jsem na hlavních rolích i v divadle, ačkoliv jsem neovládala jevištní techniku, tak rozdílnou od filmové. Neměla jsem na příklad ponětí o školení hlasu a o jeho projekci, ačkoliv to je první podmínka divadelní profesionality. Ve své domýšlivosti jsem ji naprosto přehlédla. A tak má divadelní kariéra začala fiaskem.“<sup>478</sup> V Komorním divadle měla zkusit *Moudrou penny*, ale šéfrežisér Stejskal jí sdělil, že musí od vystupování upustit, protože se stýká s nacisty a v českém divadle není pro ni místo. Mandlová si ovšem namíchala uspávací prášky

---

<sup>476</sup> Srba, Bořivoj (1988), s. 103

<sup>477</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 89

<sup>478</sup> tamtéž, s. 85

a opět si vystupování v Komorním divadle vymohla.<sup>479</sup> A nebylo to jen citové vydírání, ale především známosti na správných místech a strach těch, kteří by herečce oponovali. Fašistická Vlajka vyzývala správu divadla, aby „mi nedovolili vystupovat, jestliže okamžitě nepředložím všech sedm křestních listů. Naštěstí jsem se na jednom večírku seznámila s filmovým referentem Glesgenem z protektorátního úřadu a ten, místo křestních listů ve vlajce prostě zakročil.“<sup>480</sup> O svém talentu přitom měla pochybnosti i sama. „Dr. Kádner z Vinohradského divadla mi poradil, abych se vzdala vystupování na pražských scénách a odešla na venkov, protože se musí hodně učit. Byla bych to určitě udělala, nebýt mých filmových závazků.“ V divadelním světě tak panoval všeobecný názor, že Mandlová je jako herečka nemožná. Když měla hrát Shawovu *Milionářku*, věděla, že je to pro ni nesmírně těžká role. „Byla jsem zásadně proti, protože jsem věděla, že na to nestačím, ale když mi jak ředitelství divadla, tak režisér sdělili, že buď tahle role, nebo žádná jiná, vzdala jsem se. (...) Ačkoliv hra docílila přes dvě stě repríz v Praze a mnoha jiných na venkově a vydělala nejenom mně, ale i všem ostatním hercům v souboru velké peníze, mezi divadelníky mi vynesla jenom pohrdání i výsměch.“<sup>481</sup>

Svatopluk Beneš ironicky glosuje skutečnost, že „Lída Baarová si jako místo svého klání zvolila scénu Národního divadla, kde vystoupila v Hausmannově *Lilofee* v překvapivém partnerství (hlavně pro něho) s Václavem Vydrou“.<sup>482</sup> Baarová hrála nejprve na pardubickém jevišti, odkud ji vzal šéf činohry Jan Bor do Národního divadla do hry *Romance*, kde účinkovala jen čtyřikrát, než ji cenzura zakázala. Pak hostovala ještě v dalších třech hrách.<sup>483</sup>

---

<sup>479</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 82

<sup>480</sup> tamtéž, s. 90

<sup>481</sup> tamtéž, s. 91

<sup>482</sup> Beneš, Svatoopluk (1992), s. 61

<sup>483</sup> Baarová, Lída (1991), s. 133. Lída Baarová se narodila 7. 9. 1914 v pražské rodině úředníka. Konzervatoř opustila ve druhém ročníku a začala se naplno věnovat divadlu a natáčení. Na stříbrném plátně se poprvé objevila jako sedmnáctiletá a po celá třicátá léta hrála ve třech čtyřech filmech ročně. Nebylo divu, že si vycházející hvězdy všimla německá společnost UFA a herečka ve dvaceti letech odcestovala do Berlína. V té době už měla za sebou bohatý milostný život a vztahy s režiséry Karlem Antonem a Karlem Lamačem. Po premiéře filmu *Barkarola* v roce 1935 se z ní stala hvězda a v

---

U profesionálních herců většinou reflektujeme na prvním místě jejich umění, „ale nějak do této reflexe vstupuje i takto celostně chápaný a vnímaný originál. Někdy silně, jindy slabě, skoro nepatrně a neznatelně, ale vždycky tomu tak je. Někdy toho nebo onoho herce dobře známe z filmu či z televizní obrazovky, je nám sympatický, nebo ne, máme o něm své představy a to, co jsme si utvořili reflexí „záznamu“ si potvrzujeme reflexí originálu, tj. od originálu čekáme potvrzení našich představ. Nebo naopak: originál nám naše představy nějak změní, rozšíří či dokonce jim dá zcela jiné rozměry. Není tak výjimečný divák, jenž jde do divadla, především proto, aby se setkal s originálem herce, jehož si oblíbil a k němuž získal vztah ze „záznamů“. Třeba právě pověst, sláva herce, která z něho dělá hvězdu, v sobě často obsahuje silnou pohnutku pro leckterého diváka, aby šel do divadla a viděl „originál“ této hvězdy. (...) Tento originál nese velice často – zejména pokud je herec slavný, věhlasný, populární – řadu dalších vlastností, které mu okamžitě (ať už oprávněně či neoprávněně) přičítáme. Všichni to dobře známe. Něco jsme o tom či onom herci četli, něco slyšeli, viděli jsme jej ve filmech a

---

následujících letech účinkovala v řadě spíše nákladných než významných filmů. Baarová zprvu žila s německou herečkou hvězdou Gustavem Fröhlichem, ale koncem roku 1936 neodolala říšskému ministru propagandy Goebbelsovi, který se snažil vztah utajit, protože věděl, že by poměr ženatého nacisty s Češkou neslo Hitlerovo okolí s nelibostí. I Baarová se koncem války prožité v protektorátu jistila. Před koncem okupace se stýkala hlavně s německým hercem Hansem Albersem a rozhodla se z protektorátu prchnout. Hans Albers ji přesvědčil, aby utekla k němu do Bavorska. Tam byla po několika dnech zadržena americkými vojáky a převezena na psychiatrii do Mnichova, odkud ji eskortovali do Čech. V jejím případě bylo vyslechnuto devadesát svědků, a když se nepodařilo prokázat vinu, dočkala se na vánoce 1946 po roce a půl vazby na zásah ministra Drtiny propuštění. Mezitím jí zemřela matka a mladší sestra Zorka Janů spáchala sebevraždu, protože nemohla unést ústrky, které musela snášet kvůli pověsti své sestry. Z vězení Baarové pomohl někdejší ředitel Státní opery Jan Kopecký, jehož si po propuštění vzala. V dubnu 1948 se jim podařilo uprchnout do Salcburku. Přes Argentinu se Baarová dostala do Říma, kde měla z doby války řadu známých. Znovu hrála v řadě filmů a objevila se i v Darmošlapech začínajícího Federika Felliniho. Práci ve filmu jí ztěžovala i špatná pověst, která ovlivnila dokonce i Felliniho, takže ji nechtěl do dalších filmů obsadit. V Itálii a později ve Španělsku působila do roku 1958, a když se jí nedařilo navázat na předválečné úspěchy, nechala natáčení a věnovala se divadlu v Rakousku a v Německu, kde vystupovala na méně významných scénách, kde byla nejednou přijímána rozpačitě. Ještě v roce 1967 se stalo, že premiéra ve Štýrském Hradci skončila protesty a bučením publika. Zemřela 28. října 2000 v Salcburku.

televizi, kde jsme jej „ztotožnili“ s nějakým lidským typem, charakterem, povahou.“<sup>484</sup>

A právě vtažení publika do děje doprovázeného reklamním či propagandistickým obsahem je podle teoretika médií Denise McQuaila možné například dramatickými konflikty, tím, že diváci mají tendenci hodnotit protagonisty podle jejich jednání a prožívají pocity potěšení či zloby podle úspěchu protagonistů.<sup>485</sup> Jak říká Georg Seesslen, jde vlastně o „spojení mezi nadčlověkem - celebritou a obyčejnými smrtelníky“.<sup>486</sup> A to je obvyklé za kteréhokoliv režimu. Hvězdný systém funguje bez ohledu na politickou, sociální či hospodářskou situaci. Bezprostřední emocionální spojení s objektem zájmu, tedy identifikace je jedním z nejdůležitějších faktorů získávání publika.

John Fiske na jednom ze slavných seriálů 70. let vysledoval, že lidé chápali hlavního hrdinu podle toho, do jaké pozice se sami v rámci sociální struktury stavěli. Podle toho si také vytvořili vazby k dalším postavám seriálu. Interpretace hlavní postavy se pohybovala plynule napříč osami třídy, věku, rodu i rasy. „Diváci postavu prožívali jako kulturní zdroj přemýšlení o svých sociálních zkušenostech a o významech, které si na jejich základě vytvořili. Polysémická otevřenost populárních textů je dána sociálními rozdíly a je využívána k udržování a zpochybnění těchto rozdílů a k úvahám o nich.“<sup>487</sup> Jedná se vlastně o imaginární komunikace recipientů s reálnými či fiktivními postavami – tedy zmíněnými celebritami. A strategické využití síly celebrit pro získávání a přesvědčování publika se stává v poslední době též předmětem vědeckých analýz.<sup>488</sup>

---

<sup>484</sup> Císař, Jan (2000), s. 43n

<sup>485</sup> McQuail, Denis (1999), s. 352

<sup>486</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 67

<sup>487</sup> Fiske, John (1989), s. 5

<sup>488</sup> Jowett, Garth S. – O'Donnell, Victoria (2006), s. 268n

Vztah umění a politických či uměleckých celebrit se přitom vyznačuje oboustrannou závislostí. Pozornost, sláva a všeobecná známost jsou často vůbec podmínkou pro výkon moci či finančního zisku. Samozřejmě nejde jen o představitele jednotlivých rolí, ale též o fiktivní postavy samotné: *Indiana Jones* plní kinosály čtvrtým pokračováním a je již nejméně pro dvě generace symbolem boje proti totalitě – jak nacistické, tak sovětské.<sup>489</sup> Samozřejmě je v této souvislosti otázkou, kdy se diváci více ztotožní s herci a kdy s příběhem. „Pozornost diváka není soustředěna jen ke znakům *Hamleta* (jež nese Eduard Kohout), ale také k Eduardu Kohoutovi,“ psal Jindřich Honzl s tím, že oboje je trvale a propojeně při vnímání divadla přítomné, že vztahy mezi originálem a znakem jsou neoddělitelné.<sup>490</sup>

Typickým příkladem identifikace herce s vynikajícím morálním profilem byl František Smolík, který se „vyhranil v mravní autoritu uznávanou masami diváků a posluchačů. Jeho mravní postoje, vyjadřované se vzácnou samozřejmostí, opravdovostí a vážností, byly obecně přijímány. Divák míval pocit, že k němu nemluví herec, který byl pověřen vytvořit určitou roli, ale člověk, který to, co říká a dělá, vzal – v kladném i záporném smyslu – skutečně za své a plně za tím stojí. Toto vědomí posilovala i skutečnost, že Smolíkův mravní kodex nepodléhal oportunním výkyvům.“<sup>491</sup> Podle jeho životopisce Františka Černého na sebe mimo divadlo nikdy nesoustředil pozornost, stahoval se do soukromí své rodiny. Měl heslo – nic nemusím. Tak nalézal sílu odmítat činnost, která se mu přičila. Nepodepisoval politická prohlášení, nedával rozhovory. „Nebylo síly, která by byla schopna změnit jeho morální kodex. Jediná cesta, jak zničit tuto mravní autoritu, by byla fyzická

---

<sup>489</sup> Fiske, John (1989), s. 57. Podobným bojovníkem za demokratické uspořádání světa je taktéž čtyřdílný cyklus o Johnu Rambovi. Symboly jsou to skutečně veskrze globální. Jak uvádí John Fiske, *Rambo* je jeden z nejoblíbenějších hrdinů mezi Aboriginy z centrální Austrálie, protože jim připomíná boj reprezentanta třetího světa proti bílému důstojníkovi, což bylo relevantní s jejich vlastní zkušeností.

<sup>490</sup> Honzl, Jindřich (1946), s. 36

<sup>491</sup> Černý, František (1983), s. 270

likvidace.“<sup>492</sup> Řada pamětníků se shoduje, že nespravedlnost a nepoctivost bytostně nesnášel i v soukromém životě a nezřídka kdy kvůli tomu dostával záchvaty vzteku. Proto svými výkony působil tak přesvědčivě.

„Činoherní soubor Národního divadla čítal patnáct žen a pětadvacet mužů, myslím, že přiměřený počet v přiměřeném věkovém rozvrstvení. Při sedmnácti premiérách za sezonu si všichni zahráli, píše Vlasta Fabianová.<sup>493</sup> Divák zde mohl vidět „sugestivní, přímo démonické herectví Zdeňka Štěpánka, elementární divadelnost Ladislava Peška, tragické herectví Leopoldy Dostalové, spontánní komediálnost Zdenky Baldové, byl tu lidový filigránský komediant Stanislav Neumann, lidsky dojemný František Smolík, virtuózní patetický i lyriky tragik Eduard Kohout, mladý milovník Höger.“<sup>494</sup>

Po oslabení přísné režisérské kontroly se tak na oficiálních scénách doby okupace opět prosadil systém „divadla hvězd“. A tak se chodilo do Národního ne na inscenace, ale např. na Vydru, jehož biskup Anderson v Ibsenových *Nápadnicích* trůnu měl tak velký ohlas, že ho Vydra považoval za svůj téměř největší úspěch, protože dovedl udržet publikum v napětí monologem trvajícím skoro tři čtvrtě hodiny,<sup>495</sup> Kohouta, Štěpánka a Schinpflugovou, která - pokud jí bylo povoleno hrát - připomínala na jevišti živou minulost bez ohledu na roli, do Městských na Plachého, Korbeláře a Štěpničkovou, v Brně – před jeho zatčením – na Skřivana atp. V oblibě byli herci známí především z filmových pláten. „Nejtalentovanější herci se soustředili především v Národním divadle, takže často i nevelké role byly v rukou skutečných tvůrců.“<sup>496</sup> V divadle působili ještě herci povojanovské generace jako Baldová, Dostalová,

---

<sup>492</sup> Černý, František (1983), s. 273. Jeho starosta Buzek z *Městečka na dlani* představoval zidealizovanou představu demokratického nositele moci a prosazoval mezi spoluobčany vítězství spravedlnosti a velkou morální opravdovostí a rázností.

<sup>493</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 30

<sup>494</sup> Höger, Karel (1994), s. 77

<sup>495</sup> Vydra, Václav (1976), s. 338

<sup>496</sup> Černý, František (1978), s. 251

Nasková, Deyl, Karen, Vojta, Vydra a autor významných pamětí Eduard Kohout.<sup>497</sup>

Mladší skupina „analytiků“ měla též výrazné představitele jako byly herečky Pačová, Půlpánová či Scheinpflugová a herci Plachý, Průcha, Rašilov, Smolík, Štěpánek či mladší Bohuš Záhorský, který hrál do konce okupace v avantgardních souborech, působil velice střízlivým a všedním dojmem a nejvíce se sblížil s realistickou analytickou tvůrčí metodou.<sup>498</sup>

Vlasta Fabianová píše, že „neúnavným dodavatelem dobré nálady a každým dnem nových vtipů byl Josef Gruss. Během celé války, v těch nejčernějších časech nás dovedl podržet a povzbudit, svým suchým intelektuálním sarkasmem obracel i tragické události naruby. Byl to vzácný dar.“<sup>499</sup>

Další generaci nazývá František Černý střízlivými zkoumateli společnosti – ti mezi sebou neměli žádného nesporného tragéda, žádného hrdinského herce par excellence, naproti tomu největší herečky této generace Marie Burešová, Marie Glázrová, Vlasta Fabianová, Anna Letenská, Jiřina Šejbalová, Jiřina Štěpničková, Nataša Gollová, Marie

---

<sup>497</sup> Eduard Kohout hrál v Národním divadle v roce 1939 7 premiérováných rolí, v roce 1940 5 rolí, v roce 1941 3 úlohy, v roce 1942 a 1943 též po 3 a v roce 1944 hrál v jedné nově uvedené hře. Z filmů hrál v Turbině, Nočním motýlovi, Tanečnici, ve filmu Šťastnou cestu a Bláhový sen. Narodil se 6. března 1889 v Českých Budějovicích. V Plzni studoval na reálce a jeho herecké umění rozvíjel profesor Jaroslav Hurt. O roku 1906 hrál u kočovných společností, odkud přestoupil díky Vendelínu Budilovi do Městského divadla v Plzni (1909 – 1913). V Praze hrál nejprve v Intimním divadle na Smíchově, poté v Městském divadle na Vinohradech. Od roku 1916 pak byl předním hercem v Národním divadle, kde byl angažován pro shakespearovské role Jaroslavem Kvapilem. Na naší nejpřednější scéně za více jak půl století vytvořil přes sto nejrozmanitějších charakterů. Do důchodu odešel v roce 1960. V Národním divadle hrál i několik let po odchodu do důchodu. V Národním divadle vynikl jako jeden z nejlepších moderních herců po 1. světové válce. Legendární byl ve dvacátých letech jeho Hamlet či Oidipus. Na jevišti ztvárňoval rozervané titány, tragické křehké romantiky, lidské prostáčky nebo lyricky laděné komické postavy. Ve 20. letech spolupracoval na svém rejstříku postav s režisérem K. H. Hilarem a ve 30. – 40. letech pak také s režiséry Karlem Dostalem a Jiřím Frejku. Jeho projev se vyvíjel z psychologického realismu přes impresionismus, expresionismus a civilismus až k věčnosti a tlumenosti s využíváním všech výrazových prostředků a hlavně ovládním svého podmanivého a krásně zvláštního hlasu. Kritikou byl díky svému výrazu označován za lyrika českého jeviště. Již v roce 1927 dostal Národní cenu za roli Hamleta na scéně Národního divadla, druhou Národní cenu (1939) získal za tvorbu z posledních let. Zemřel 25. října 1976 v Praze.

<sup>498</sup> Černý, František (1978), s. 264

<sup>499</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 141

Vášová a Blanka Waleská k tragickým obrazům směřovaly a stávaly se často partnerkami tragédů starší generace.<sup>500</sup>

Lyrické herectví reprezentovali v Národním divadle nejvýrazněji Ladislav Boháč, Jiří Dohnal a Karel Höger, který přinášel do divadla vyspělý intelekt, ale i zjev v zásadě nenápadného řadového intelektuála. „Hercův exteriér byl na hony vzdálen – nejen tradičním – představám o herci. Vytvářel postavy velice precizně připravené, zasahující diváka až s matematickou přesností.“<sup>501</sup> Ladislav Boháč hrál od roku 1929 v Národním divadle především hrdinské charaktery a Jiří Dohnal zase představoval především lidové hrdiny. Významní herci účinkovali též v MDP, vedle Jiřiny Štěpničkové a Nataši Gollové to byli například Gustav Nezval, Ototmar Korbelař, Jiří Plachý či Václav Voska. Ototmar Korbelař byl též jako hvězdný herec protektorátního filmu bedlivě sledován odbojem. „Oblíbený herec ministerského rady německého státního ministerstva dr. Oehmkeho. Dr. Jos. Richter z velitelského úseku SD o Korbelařovi mluvil jako o uvědomělém stoupenci něm pořádku v divadle. J. Plachý mi řekl, že on ani ostatní herci Korbelařovi nevěří, že má velmi podezřelé styky s Němci, ale nikoliv jen společenské. O Adině Mandlové prohlásil, že ta alespoň intervenuje ve prospěch českých vlastenců, kdežto Korbelař nikoliv.“ jindy ovšem hlášení do Londýna zněla přece jen pozitivněji: „Korbelař, přes to, že podepsal manifest proti komunistům, je dobrý.“<sup>502</sup>

Vedle těchto tří výrazných generací se o slovo začali hlásit i herci tehdy velice mladí jako byli například Jaroslava Adamová, Antonie Hegerlíková, Vlasta Matulová, Dana Medřická, Stella Zázvorková, Vlastimil Brodský, Zdeněk Dítě, Rudolf Hrušínský, Josef Kemr, Miloš Kopecký, Radovan Lukavský či Jiří Sovák.

Anna Letenská byla nejvýraznější komickou herečkou mezi svými vrstevnicemi. Podle Svatopluka Beneše byla Letenská „ženský komik

---

<sup>500</sup> Černý, František (1978), s. 258

<sup>501</sup> tamtéž, s. 266

<sup>502</sup> VHA, 37-91-7. Zprávy z Protektorátu 1944.

stejně jako dramatický talent. Výrazná představitelka lidových typů, která slibovala, že bude druhou Hübnerovou nebo Bečvářovou.<sup>503</sup> Do Městského divadla na Vinohradech byla angažována v roce 1939 a působila zde až do svého zatčení na jaře 1942. V Městských divadlech působila v letech 1935-1945 i Nataša Gollová, která zde ztvárnila zprvu tragické role, a za okupace se začal velice výrazně uplatňovat její komediální talent. Natašu Gollovou po válce podle jejího kolegy Svatopluka Beneše<sup>504</sup> vrhla do zkázy proměnlivost české povahy. „Z důvodů morálních odmítal soubor s některými kolegy nadále spolupracovat, celou akci řídily soudružky Amortová, Freslová a Svozilová. K nežádoucím náležel také režisér Konstantin, který Nataše nabídl, aby s ním odešla do Budějovic.“<sup>505</sup> Další představitelka této generace, Jiřina Štěpničková, působila v letech 1936-1950 na Vinohradech, kde byla bezpochyby největší hvězdou. „Její vášnivý realistický projev označovali kritikové za vitální a tragicky hrdinský.“<sup>506</sup> Marie Glázrová vystupující v Národním divadle od roku 1939 tíhla vždy k obrazům tragické podstaty, dávala svým postavám rysy jakési hrdé výjimečnosti a naplňovala je bouřlivým konfliktním životem.

Za okupace přišla z Brna do Národního divadla Vlasta Fabianová, herečka tragického založení, kultivovaného jednání a elegantní uměřenosti. Fabianová hrála nejprve v Brně, kde ztvárnila v roce 1939 11 nových rolí, od roku 1940 pak v Národním divadle, kde hrála v roce 1940 v pěti premiérových inscenacích, v roce 1941 to bylo též 5, v roce 1942 8, v roce 1943 7 a v roce 1944 3 nové role.<sup>507</sup>

---

<sup>503</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 79

<sup>504</sup> Sám Beneš v Komorním, Vinohradském a v divadle Na Poříčí ztvárnil v roce 1939 11 rolí, v roce 1940 8 rolí, v roce 1941 9 rolí, v roce 1942 4 role, v roce 1943 7 rolí a poslední rok války ještě 4 role.

<sup>505</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 87

<sup>506</sup> Černý, František (1978), s. 270

<sup>507</sup> Ve filmu se v této době objevila toliko čtyřikrát – v roce 1940 ve dvou rolích a pak v letech 1941 a 1943 hrála dalších dvou filmech. Narodila se 29. června 1912 ve Lvově. Byla nejen herečka, ale i pedagožka, která vystudovala herectví na pražské konzervatoři u profesorů Deyla, Suchánkové a Laudové. Absolvovala v roce 1932. Krátce byla členkou Švandova divadla a v roce 1933 odešla do angažmá do Státního divadla v Brně. Od roku 1941 až do nuceného odchodu do důchodu v roce 1977 byla členkou činohry Národního divadla v Praze. Na to, že už na konzervatoři začala Fabianová růst ve velikou herečku, ukazuje fakt, že už v roce 1932 zaskakovala v

Jiřina Šejbalová přišla do Národního divadla v roce 1928. Společným rysem jejích žen bylo, že se necítily vnitřně rozbité, zlomené, nerovnoprávné a bez perspektiv. Měla „velmi atraktivní, nápadný a svým způsobem i cizokrajný zjev“ a byla jednou z hereček „optimistického a nekomplikovaného vztahu k životu“, které se vyznačovaly „temperamentním, pohybově rozpoutaným herectvím“.<sup>508</sup>

Mezi spíše komediální herce Národního divadla patřili především Ladislav Pešek, Stanislav Neumann a Jan Pivec. Ladislav Pešek byl umělec silného komického a komediantského nadání, který po krátkém angažmá v Brně přešel v roce 1929 do Národního divadla, kde pracoval až do roku 1976. „Byl lidovým hercem – jeho nejvlastnějším světem byli lidé bystrého, ale nekultivovaného intelektu, překonávající vtípně a optimisticky překážky, jež jim život postavil do cesty. Tíhl též k rolím tragikomickým. Za nacistické okupace otevřel si pak roli *Pseudola* z Plautovy komedie (1942) cestu k postavám slavných sluhů, které se na několik let staly jeho doménou. Plautův otrok, zrozený na pražském divadle v letech nejtěžšího útlaku, se co chvíli uprostřed bujného víření zastavoval, aby dal rozesmátým divákům nahlédnout do skutečností, které věru k smíchu nebyly. Mezi Peškovými portréty lidí, zneužívajících svého intelektu, vynikli před rokem 1945 například demagog Pisthetairos v Aristofanových *Ptácích*, Chlestakov v Gogolově *Revizoru* a Vocilka v Tylově *Strakonickém dudákově*.“<sup>509</sup> O Peškově vytíženosti svědčí počet rolí v nově uvedených inscenacích - v roce 1939 to bylo 15 úloh, v roce

---

Národním divadle za tehdy nemocnou hereckou legendu Annu Sedláčkovou. v Brně ztvárnila Maryšu bratří Mrštíků, Hippodamii Jaroslava Vrchlického či Roxanu z Cyrana z Bergeracu). V tomto období bylo její herectví živelné a emocionální a na diváky působil její krásný, mladický, dozrávající ženský zjev. Se svým aristokratickým zjevem měla problémy na další štaci v Národním divadle. Každá herečka se střídala v různých typových rolích rolí, ale pro Fabianovou nikdy nebylo lehké vyměnit historický kostým, nebo bohatou večerní toaletu za lidový kroj, jak se ostatně ukázalo na precizní jevištní řeč a celá léta zkoumala vztah rozumu a citu v hereckém projevu. Na pražské konzervatoři a na DAMU až do roku 1976 vyučovala umělecký přednes a později i herectví. Se svou přítelkyní Danou Medřickou vytvořila hereckou kreaci v legendární inscenaci *Kočí hry* Istvána Örkényho. Zemřela 26. června 1991 v Praze.

<sup>508</sup> Černý, František (1978), s. 268n

<sup>509</sup> tamtéž, s. 259

1940 13, v roce 1941 10, v roce 1942 7, v roce 1943 6 a konečně v roce 1944 3 nové role.<sup>510</sup>

Jan Pivec působil v Národním divadle v letech 1934-1970. Tvorba tohoto herce „vysoké statné postavy, hřmotného vystupování a kypivé cholerické podstaty byla daleko spontánnější než herectví většiny jeho generačních druhů. Pivec měl dar snadno komunikovat s divákem a jeho specialitou byli duševně těžkopádní dobráci. Dovedl s vážnou tváří k pobavení diváků výborně hrát lidi, jejichž temperamentní silácký zjev byl v kontrastu s duševní chorobou.“<sup>511</sup> Dovedl ale hrát i lidi temné, zlé a uzavřené. Už v roce 1939 vytvořil Mefistu v Dostalově inscenaci Goethova *Fausta*, kterého v Národním divadle hrál předtím Vydra v představení Hilarově. Pak ztvárnil Jaga v *Othellovi*. V Národním divadle vytvořil v roce 1939 14 nových rolí, v roce 1940 9, v roce 1941 6, v roce 1942 též 6, v roce 1943 7 a v roce 1944 4 role. Také často účinkoval v rozhlase, například v Tylově *Tvrdohlavé ženě* či v Jiráskově *Vojnarce*.<sup>512</sup>

---

<sup>510</sup> Ladislav Pešek hrál přitom v této době ještě v patnácti protektorátních filmech. Narodil se 4. října 1906 do brněnské umělecké rodiny. Po absolvování brněnské konzervatoře hrál v brněnském Zemském divadle. Už v roce 1929, kdy mu bylo pouhých 23 let, dostal nabídku hrát v Národním divadle. Film zprvu odmítal, ale nakonec za sebou zanechal téměř sto filmových a televizních rolí. I když to většinou nebyly role hlavní, jednou z výjimek je *Těžký život dobrodruha* (1941), vždy působil velice výrazně. Jeho doménou u filmu, narozdíl od divadla, zůstaly komedie. Největší popularitu mu pravděpodobně přinesly role Ády Čuřila a Vojtěcha Kulíka ve studentských filmech konce 30. let. V roce 1977 vydal knihu memoárů *Tvář bez masky* a zemřel v Plzni v roce 1986.

<sup>511</sup> Černý, František (1978), s. 261

<sup>512</sup> Za protektorátu natočil Jan Pivec 13 filmů: 1939 – *Hvězda poslední štace, Příklady táhnou*, 1940 – *Minulost Jany Kosinové, Poznej svého muže, Štěstí pro dva*, 1941 – *Hotel Modrá hvězda, Pantáta Bezoušek, Preludium, Pro kamaráda*, 1942 – *Muži nestárnou, Okouzlená*, 1943 – *Tanečnice* a v roce 1944 *U pěti veverek*. Narodil se 19. května 1907 v Praze. První angažmá získal ve Slovenském Národním divadle v Bratislavě, kde zaujal Karla Hugo Hilara, který ho pozval k hostování do Národního divadla v Praze, jehož členem se Pivec stal roce 1934. Zde setrval až do svého dobrovolného odchodu do důchodu v roce 1970. Vysoká statná postava, hřmotné vystupování a pevný sytý hlas, předurčily Pivce do rolí charakterních, které ojedinele vystřídal role komické. Jeho herecký projev byl střídmý. Charakteristická byla jeho jemná mimika obličejů, jemně přivřené, pátravé oči a charakterický smích. Práci ve filmu opravdu považoval Pivec z hlediska herecké práce za méně náročnou než práci divadelní. Od poloviny 30. let se začal na plátně objevovat pravidelně, nejprve ve vedlejších rolích. První velkou příležitostí se stal pro něj hřmotný student Václav Frýbort v historickém filmu *Filosofská historie* (1937). V roce 1942 okouznil dívčí srdce jako

Karel Höger v roce 1939 začal umělecky vést v brněnském Zemském divadle představení pro děti, což činil až do svého angažmá v Národním divadle od srpna 1940. Höger se též významným způsobem podílel na rozhlasové dramatické tvorbě. Velkým posluchačským úspěchem bylo například uvedení Šrámkova Stříbrného větru těsně po zřízení protektorátu. „všichni jsme se i zde, celé čtyři roky do konce okupace, prostřednictvím jinotajů pokoušeli vysílat poselství a prostřednictvím slov našich básníků dodávat lidem naději a sílu v boji proti okupantům. Všechna divadla byla v tu dobu již zavřena. Jedině rozhlas se v těch těžkých dobách podařilo zachovat kontinuitu české dramatické tvorby,“ vzpomínala Vlasta Fabianová.<sup>513</sup> Když si pro Františka Kožíka přišlo Gestapo, Karel Höger mu poskytl u sebe doma azyl, stejně jako jednomu parašutistovi. Podporoval také rodiny lidí zavřených v koncentračních táborech, uschoval u sebe majetek několika svých židovských známých, podílel se na zpravodajství odboje. V poválečných výsledcích mu bylo vyčítáno jen to, že se 16. října 1940 účastnil zahajovacího večírku Filmklubu a udržoval intimní styky s Němkou Gretou Elb.<sup>514</sup> V Brně ztvárnil v roce 1939 15 rolí a o rok později ještě 5 nových úloh, zatímco v Národním divadle 6 rolí, v roce 1941 už pouze zde 13 nových rolí, v roce 1942 5 rolí, v roce 1943 6 rolí a v roce 1944 7 premiérových rolí.<sup>515</sup>

---

neodolatelný milovník a svůdce žen tří generací Stáňa Jarský ve filmu Muži nestárnou po boku Zity Kabátové, Jarmily Smejkalové a Jany Romanové, která se také v roce 1943 stala první ženou Jana Pivce. Ve znárodněné kinematografii 40. a 50. let natáčel Pivec v průměru jeden až dva filmy ročně. Vytvářel velmi různorodé dramatické, komické, pozitivní, negativní, hlavní i vedlejší postavy. Mezi jeho postavy, které zaujali filmové diváky, patří císař Zikmund Lucemburský z Vávrovy husitské trilogie, titulní postava doktora Jakuba Johánka ve druhém filmovém zpracování divadelní hry Olgy Scheinpflugové Okénko pod názvem Dnes neordinuji z roku 1948 či role zlého a sobeckého profesora Jaroslava Mareše podle dobové propagandy bezohledně těžcího z bytové krize v dramatu Dům na Ořechovce. Významnější je jeho televizní tvorba. Pivcův oficiál Konopka v Příběhu dušičkové (1964) či Josef Věk, otec F. L. Věka ve stejnojmenném seriálu (1971). Podle svých slov posledních sedm let čekal na filmovou nebo televizní roli a nedočkal se. Zemřel 10. května 1980 v Praze.

<sup>513</sup> Höger, Karel (1994), s. 65. Vlasta Fabianová v Rozhlasu 22. 6. 1987.

<sup>514</sup> AMV 11 206.

<sup>515</sup> Karel Höger se stal velice oblíbeným filmovým milovníkem – režiséři ho stále obsazovali do podobných rolí, jako byl plachý Antonín v Paličově dceři, nesmělý herec Holan v *Modrém závoji*, slabošský Petr Buzar v *Gabriele* či lehkomyšlný Petr Chvojka

Patrně nejtěžší to měla v Národním divadle nesmírně statečná herečka Olga Scheinpflugová, která před válkou vedla velice aktivní umělecký život. „Vydala jsem další romány a verše, Ufa natáčela mé filmy, Národní divadlo hrálo mé hry, některé se dostaly do ciziny. Zajela jsem si do Vídně na premiéru *Okénka*, Hans Thimig mi hrál hlavní roli.“<sup>516</sup> Ovšem hned po Mnichovu čeští fašisté „vydali pokyn: Pryč s Karlem Čapkem i s jeho paničkou. Nechápala jsem, proč patřím mezi jména, jejichž odstranění má změnit pořádek v zemi, bylo jasné, že to bude mít své následky. Pospíšili si s pozváním na ministerstvo školství, sekční šéf doktor Maule požádal svého i mého přítele Jaroslava Kvapila, aby se zúčastnil té trapné schůzky.“<sup>517</sup> Musela proto o poznání méně hrát. Po okupaci Olga Scheinpflugová věděla, že je v policejních seznamech a že může být zatčena, když nastanou nepokoje. „Národní divadlo reprizovalo ještě mou veselohru *Hra na schovávanou*, s naivní odvahou jsem rozdělila rodinný spor v této hře mezi Friče a Schneidry, politické podobenství musil prohlédnout každý sebetupější německý primitiv, natož dravčí pohled policie. Jediná výhoda byla, že nerozuměli česky, a dlouho se nenašel denunciant.“ Nakonec udána byla, ale podařilo se jí

---

v *Okouzlené*. Narodil se 17. června 1909 jako třinácté dítě v Králově Poli. V letech 1924–28 se přihlásil na studie Státního českého ústavu učitelského v Brně. Krátký čas působil na vesnických školách v okolí Brna v období 1928–1930 jako učitel, než nastoupil v letech 1930–32 na vojenskou prezenční službu a přitom stačil ještě studovat herectví na konzervatoři v Brně. V roce 1932 přijal svou první profesionální smlouvu o angažmá v činohře Zemského divadla v Brně, kde působil osm let. V roce 1940 jednatřicetiletému Högerovi přišla nabídka z Národního divadla v Praze, téměř současně začala i jeho dráha filmového herce. Stal oblíbeným typem romantických a milovnických postav. Po válce se stal jedním z nejobsazovanějších herců české kinematografie. Po roce 1948 se Högerův herecký život zkomplikoval, protože nastupující komunistický režim prostřednictvím akčního výboru kultury vydal zákaz hraní ve filmu, naštěstí jen na určitou dobu. Příčina byla v konkurenčním prostředí hereckých kolegů, kteří mu záviděli úspěchy a tajně na něj donášeli. Po léta působil na uměleckých školách jako pedagog na Státní konzervatoři, DAMU, FAMU, kde byl od roku 1966 profesorem. Dovedl se uplatnit i jako vypravěč s velice příjemným hlasem v televizních pohádkách. V době normalizace byl vyhozen z FAMU a nový ředitel Národního divadla se mu snažil nedovolit hrát jak ve filmu, tak v televizi. Za svůj největší životní omyl považoval podpis Anticharty v roce 1977. Přiměli ho, aby se proti své vůli podepsal pod něco, s čím vnitřně nesouhlasil. Nikdy si to neodpustil, cítil se tím podveden a zlomen. Na protest proti tomu a též vyhazovu herečky Vlasty Fabianové z politických důvodů z Národního divadla zde podal 2. května 1977 výpověď a 4. května zemřel.

<sup>516</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 174

<sup>517</sup> tamtéž, s. 227

ukrýt před gestapem do nemocnice. Gestapáci zatím navštívili představení, aby sami posoudili reakce obecnstva a hra nakonec byla stažena. „Přijala jsem to s úsměvem, šťastná, že mohu aspoň trochu hrát.“ Vlasta Fabianová se zmiňuje nikoliv o ojedinělém případě, kdy v roce 1940 zničehonic nahradila Scheinpflugovou hostující herečka a ta proto napsala řediteli divadla následující dopis: „Za poslední dva roky nového režimu jsem si zvykla slyšet kolem mé osoby plno nepřesných i zřetelných slov, slevila jsem finančně i umělecky na nejmožnější mez. Hraji čtyři role ročně, nyní je reklamováno osm her, ve kterých nemám co dělat. Nežebrám o práci, já jen konstatuji. ... Vážený pane řediteli! Nepíšu Vám věru proto, abych pohostinskou hru sl. Fenclové oddálila nebo ohrozila, když už je tak hojně reklamována. Vím, za koho si odnáším svůj dnešní sešup dolů, a je mi to opravdu ctí.“<sup>518</sup>

Během války byla podrobena řadě ponižujících výsledků, byl vydán zákaz tisknout její knihy, jež byly vyřazeny z knihoven, přesto nepřestala psát. „Napsané stránky jsem ukládala do zavařovacích lahví, uzavřela je a zakopávala jsem je s pomocí své sestry na Strži.“ Byla dokonce zavřena v cele na Pečkárně. „Výsledky a prohlídky v mém domě se trapně opakovaly, ale mou nervovou soustavu přivedly k jakési praxi, nelekala jsem se jich už tolik jako na začátku. Zatím jsem zodpovídala jenom za minulost, za svého muže a za své přátele, bylo to trýznivé, ale nemyslela jsem si, že nebezpečné. Nemínila jsem zalhávat minulost, neodstranila jsem ze svého bytu ani jedinou fotografii či bustu T. G. Masaryka, a ani jedinou z knih jsem nevyřadila z knihoven.“<sup>519</sup>

Píše ovšem, že si na nebezpečí zvykla. „Byla jsem tenkrát naštěstí v zralém věku svého života a sil, a fanatismus odporu mi pomáhal vydržet. Ostatně jsem si vždycky pokorně uvědomila, co prodělávají druzí, kterým je určeno umučení nebo oprátka, a nikdy jsem se nemazlila sama se sebou.“ Ale články ve Vlajce a v Árijském boji ji neustále denuncovaly až na ní došlo i v divadle. „V divadle mi neutajili několik návrhů z německé strany učiněných řediteli, abych už přestala hrát, ale

---

<sup>518</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 123

<sup>519</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 247

vedení bylo tak slušné, že se stále tvářilo, jako bych byla nepostradatelná. Pak mi náhle podetla nohy jiná žádost. Můj přítel doktor Bor začal mít přede mnou uhýbavé oči, a konečně jsem pochopila proč. Po několika reprízách *Romance*, kterou jsem hrála se Zdeňkem Štěpánkem, mi bylo ohlášeno, že mou roli v této hře přebírá na rozkaz nejvyšších míst Lída Baarová a se mnou že už nepočítají na další představení. Bylo to contra bonos mores, měla jsem v této hře úspěch a nebylo pamětníka, že by se taková věc kdy přihodila kterémukoli herci v národním divadle. Dokonce se režisér Bor uvolil obohatit režii Vojty Nováka a nереžirovat hru sám, aby měla větší počet statistů a lákavější výpravu. Nedovedla jsem si vysvětlit toto jednání režiséra a autora, jemuž jsem hrála hlavní role ve stovkách repríz jeho dramatizací Dostojevského *Zločinu a trestu*, Tolstého *Anny Kareninové* i *Vzkříšení* a Gončarovovy *Strže*, a kamaráda, který mne navštěvoval, kdy chtěl v mém domě v Praze i na Strži, jinak, než že tuto služebnost favoritce okupace zavinilo opět strašidlo obav o živobytí, které v české kultuře vždycky napáchalo nejvíc zla. Skutečnost, že to byl právě on, s nímž mne pojilo tolik dobrých vzpomínek, mě zasáhla bolestněji než jakákoli jiná útrapa v té době. Šla jsem protestovat k řediteli Šípovi, a tento člověk, jehož jsem do té doby znala jen po úřední tváři, zrudnul jako chlapec. „Co mám dělat, paní Scheinpflugová, Němci už dávno chtějí, abyste odešla z Národního, bránili jsme vás dost dlouho, ale...“ Já vím, takoví Poláci jsou statečnější než my, snad neděláme dobře, že chceme udržet divadlo pro obecnost a pro naše umělce.“<sup>520</sup> Herečka si hrdě nevezala ani jí nabídnuté tři platy, protože nechtěla její odchod potvrdit jako oprávněný.<sup>521</sup>

---

<sup>520</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 265

<sup>521</sup> Olga Scheinpflugová se narodila 3. prosince 1902 ve Slaném. Dva roky byla žákyní herečky Národního divadla M. Hübnerové (1918-20), poté byla v angažmá v Městském divadle na Vinohradech (1922-29) pod vedením režisérů Jaroslava Kvapila, J. Bora a K. Čapka. Vedle komediálních rolí zde vytvořila především tragickou postavu Soni z Borovy dramatizace Dostojevského *Zločinu a trestu* (1928). Členkou činohry Národního divadla v Praze byla od roku 1929 až do své smrti. Vytvořila zde nepřebernou řadu významných rolí širokého rejstříku pod vedením významných režisérů různých generací od J. Bora, K. H. Hilara až po A. Radoka a O. Krejču. Svůj nemalý komický talent si ověřovala v konverzačních hrách (*Popelka Patsy*, 1929), nakonec sama byla autorkou několika konverzačních her (nejúspěšnější *Okénko* bylo dvakrát zfilmováno). Přesto její herectví tíhlo k zobrazování především tragických moderních ženských osudů. Před

Úplně jinak než vdova po Karlu Čapkovi se jeví představitel komerčního divadla, kde diváci hledali čistou zábavu, Jára Kohout, jenž nazval své divadelní působení a své herectví jako „humor s plnejma kalhotama“. „Ve Švandově divadle, vlastně v Divadle Járy Kohouta, jsme hráli pro široké vrstvy. (...) Schéma těchto her bývalo vždy skoro stejné: pravá láska naráží na překážky, není opětována, různá nedorozumění oddalují její uskutečnění, také intriky větších či menších podlců, kteří nakonec jdou do sebe, nedorozumění se vysvětlí, ti dva se dostanou, a nejen ti, ale i několik jiných potenciálních párů, takže je mnoho radosti na Starém bělidle. Zvláštní šmrnc dodávaly hrám na jedné straně velikánské bohatství, na druhé straně nezměrná chudoba, která se odkazem oznámeným až nakonec promění v mohovitost. Sociální tóny jen zřídka kdy, spíše mimochodem. Na písničkách, které chytaly za srdce, závisela popularita hry mnohem více než na story.“<sup>522</sup> Z venkova přijížděly za „skvělou zábavou“ celé vlakové výpravy.

Kohout navíc brzy po Mnichovu převzal větší Osvobozené divadlo U Nováků. „Měl jsem převzít celý ansámbl se vším sakumprásk, což znamenalo ovšem hlavně povinnost platit mu gáže.“ Podepsal s Werichem a Voskovcem smlouvu, zaplatil odstupné a závazek podporovat Werichovu matku a celý jejich soubor. „Pro Honzla, Šmerala, Vítovou a Záhorského jsem však neměl úlohy, musel jsem jim platit měsíčně 3 tisíce korun (...) gáži, za kterou nehnuli ani prstem,“ vzpomíná hořce Kohout. Když je i jeho právník vyzýval, aby začali hrát, „předložili

---

rokem 1942, kdy jako vdova po K. Čapkovi (svatba se konala v roce 1935) musela opustit Národní divadlo, hrála Janu z Arku (Shaw: Svatá Jana, 1936), Julii (Shakespeare: Romeo a Julie, 1938), Mimi (Čapek: Loupežník, 1938), Lady Macbeth (Shakespeare: Macbeth, 1939), titulní role v Sofoklově Antigoně (1941) a Eurípidově Medei (1942). Po válce se vrátila na scénu Národního divadla, ale velké herecké příležitosti již dostávala jen občas: Olga (Čechov: Tři sestry, 1955), Phoebe (Osborne: Komik, 1958), Strunová (Hrubín: Křišťálová noc, 1961), Juliina chuva (Shakespeare: Romeo a Julie, 1963) a Aurélie (Giraudoux: Bláznivá ze Chaillot, 1966). Poslední její divadelní rolí byla titulní postava Čapkovy Matky (jako host Divadla na Vinohradech, 1968). V této závěrečné etapě svého herectví navázala na tradice českého hereckého realismu. Film ji jako herečku dost opomíjel, přestože napsala řadu filmových námětů, z nichž bylo šest realizováno. Teprve v posledních letech svého života byla obsazena do snímků Evalda Schorma a Zdeňka Brynychy a J. Krejčíka. Vedle divadla se věnovala i literární činnosti. Je autorkou knih Český román a memoárů Byla jsem na světě.

<sup>522</sup> Kohout, Jára (1991), s. 130

mi soudruzi lékařská vysvědčení“.<sup>523</sup> Na počátku okupace vlastnil tedy dvě divadla (Švandovo převzal později podnikatel Jindřich Fošen), kino, výrobu filmů, půjčovnu kostýmů, restauraci, činžák a vilu. Sám s uspokojením konstatoval, že si „na tenhle majetek vydělal šaškárnou na jevišti a před filmovou kamerou“. Kohoutovo divadlo plnilo zadání režimu naprosto vzorně a hrálo pro NOÚZ, což byla česká obměna nacistické Kraft durch Freude – hlediště bylo plné, lístky se rozdávaly v továrnách zadarmo, což podle něj byla vynikající reklama. I Jára Kohout se podle svého tvrzení okupační moci vzepřel, například v případě židovského publika, které nesmělo divadla navštěvovat. „Uvaděčky měly instrukce posazovat návštěvníky se žlutou hvězdou na krajní sedadla. Kdykoliv se blížila gestapácká šťára, dal vrátný Šmíd avízo a „vysoká“ se shromáždila na chvíli pod jevištěm, než lovci lidí zmizeli. A pak dělejte humor...“<sup>524</sup> Divadelní mistr jeho divadla Vachek, šatnářka Lhotová a truhlář Čáp byli kvůli distribuci časopisu V boj! dokonce popraveni. V listopadu 1944 je s Emanem Fialou donutili odbojáři po jednom venkovském představení zazpívat partyzánům, kteří měli úkryt kdesi v lesích. „Já měl z nácků vítr a Eman ještě větší. Uvědomuji si, jak je komikovi zatěžko hrát si na hrdinu.“<sup>525</sup>

---

<sup>523</sup> Kohout, Jára (1991), s. 137

<sup>524</sup> tamtéž, s. 138

<sup>525</sup> Jára Kohout se narodil 9. prosince 1904 v Praze. V sedmnácti letech za studií vinohradské reálky spoluzaložil studentský kabaretní sdružení Sketch. Na profesionální kabaretní dráhu ho přivedl Ferenc Futurista. Hrál v kabaretu U Znamenáčků, ve smíchovské Aréně, karlínském Varieté, Červeném esu, pak ve vlastním Švandově divadle a od Voskovce a Wericha jím odkoupeném Divadle U Nováků. Kromě divadla provozoval biograf, vinárnu, výrobu filmů či půjčovnu kostýmů. Po válce bylo jeho divadlo zestátněno a Kohout se stal vedoucím Tylova divadla v Nuslích a jezdil po republice se svými pásmy a fraškami. Před válkou (později i v emigraci v USA) často působil v rozhlase, vydával gramodesky a psal divadelní frašky, výstupy, kuplety, novinové články a humorné povídky. Dosáhl popularity díky své plebejské, svérázné a groteskní komice, kterou podtrhoval ještě klaunským humorem a nevidanou slovní spontánností s imitačními schopnostmi a pohybovými dovednostmi. Zvukový film mu dokázal přinést ještě větší popularitu u toho nejprostšího publika, kde většinou hrál komické a excentrické postavičky. Větší příležitosti mu dali Martin Frič a Karel Lamač ve svých komediích. Životní filmová role ho čekala v Lamačově operetní taškařici Na tý louce zelený (1936), kde ztvárnil věčně opilého, ale jinak v jádru dobrého hajného Štětvice, kterého si několikrát úspěšně zopakoval v pozdějším věku i na divadelních podiích. Po Únoru 1948 emigroval do Západního Německa. V Paříži získal možnost předvádět pantomimu ve známém nočním podniku El Monico na Place Pigalle. V podniku se seznámil také s Josephine Bakerovou, Edith Piaf nebo Yvesem Montandem. V roce 1951 dostal pozvání od Pavla Tigrida k účinkování do nově vznikajícího rozhlasu Svobodná Evropa v Mnichově. Pak přešel jako hlasatel do pobočky RFE v New Yorku,

Olga Scheinplugová přes svou zkušenost (nebo možná právě pro ní) hájí třeba Vlastu Buriana, podnikatele a herce podobného ražení, jako byl Jára Kohout: „Do jeho divadla se nechodilo na divadelní útvar, ale jen za smíchem, ať jej docílil král komiků jakoukoli cestou. (...) Hrál bez výjimky každý den a v sobotu i v neděli dvakrát, bez úlevy a bez možnosti rozhlédnout se po okolí... Jakožto podnikatel vlastního divadla platil slušně herce, byli to skoro jediní lidé, s nimiž přišel do styku.“<sup>526</sup> Faktem je, že odpovědnost herců, kteří byli zároveň podnikateli jako Kohout či Burian, který odpovídal za obživu asi osmdesáti lidí, byla poněkud odlišná. Burian byl také podle pamětníků dost naivní – to ale tvrdí všichni herci - ještě po 15. březnu 1939 parodoval Adolfa Hitlera a vůbec prý nechápal politický dosah tohoto výstupu. Jeho naivitu dosvědčuje i snaha vystoupit na prknech Národního divadla: „Po druhé jsem se obrátil na Moravce někdy v roce 44, aby mě umožnil vystoupení v ND v opeře *Prodaná nevěsta*...o vystoupení jsem se ucházel z toho důvodu, abych jim vyvrátil pověsti o mém přestoupení k Němcům a abych tím manifestoval svou českou příslušnost.“<sup>527</sup>

---

kteřou vedl Ferdinand Peroutka. Kohout jezdil se zábavným programem pro krajany též po celém světě. Se začínající Barbrou Streisand se uplatnil na Broadwayi v Čapkově dramatu „Ze života hmyzu“. Po delším čase získal možnost návratu v epizodních rolkách před filmovou kamerou v Hollywoodu. Zemřel 23. října 1994 v Praze.

<sup>526</sup> Scheinplugová, Olga (1988), s. 245

<sup>527</sup> AMV, 10 441. Vlasta Burian se narodil 9. dubna 1891 v Liberci. Nejprve začal vystupovat ve vedlejších rolích velkých divadel Na Vinohradech a ve Švandově divadle Na doporučení Karla Hašlera začal působit v různých kabaretech (Rokoko, Červená sedma). Pravidelně na jevišti soupeřil se stejně populárním hercem Ferencem Futuristou. Po válce převzal komické role v několika seriózních divadlech (Národní divadlo, Vinohradské divadlo a další). Nejčastěji však stále hrál v kabaretech. Několik představení denně na různých místech nestíhal, proto se divadelní ředitelé dohodli, že už ho nikdo nezaměstná. To už se stal slavnějším a založil si Divadlo Vlasty Buriana, které první představení v září 1925. Burian při divadle provozoval též ateliér, módní salón a kino Vlasta. Některé Burianovy filmy přímo vycházely z jeho divadelních představení. Burianovo herectví stálo na improvizaci, černém i laskavém humoru a satíře. Dokázal ztvárnit nejrůznější role všemožných zaměstnání a charakterů. Burian byl vynikající komik, lidový svou uměleckou i lidskou mentalitou, svým bezprostředním, spontánně nekomplikovaným humorem i mimořádným darem okamžitě parodovat všechno patetické, vznešené a snobské. Jeho pohled na svět byl blízký plebejskému pohledu nejširších lidových vrstev. Burianovy taneční, akrobaticko – klaunské pohybové schopnosti a tvrdým tréninkem získané dovednosti i neobyčejné hlasové rozpětí tvořily základ jeho klaunských čísel. Živé, dynamické až nespoutané herectví hraničí s neustálou improvizací. Burian chápal hereckou postavu jako montáž proměn, etud a čísel. Nerespektoval text daný autorem a svým improvizčním uměním vytvářel na

V této souvislosti je třeba připomenout, že na úspěšného člověka hledí společnost často s nedůvěrou a jeho život (hlavně soukromý) se stává terčem nepravdivých pomluv a bulvarizace. Typickým příkladem je ctižádostivá herečka Adina Mandlová, jejíž „přání nebyla vždy zcela realistická“.<sup>528</sup> Měla velkou důvěru ve svou vlastní budoucnost a své kariéře byla ochotna obětovat vše. Většinou představovala krásnou, mužům nebezpečnou ženu, jdoucí bez zbytečných skrupulí za vlastním prospěchem. Je přirozené, že byly tyto vlastnosti spojovány s představitelkou samotnou. Mandlová si byla vědoma své ceny a podle toho i jednala a podle svých slov si mohla diktovat honoráře i v rolích, které nebyly hlavní, „neboť jsem byla zaručený kasovní úspěch.“<sup>529</sup> Ve svých pamětech ovšem vzpomíná na množství pomluv, které s sebou její pozice přinášela.

Proti tomu vystupoval fašistický tisk, jenž se za okupace věnoval filmu a jeho celebritám velice podrobně, a požadoval jejich aktivní postoje, podporující stávající režim. „Greta Garbo, která je světovou kritikou uznávána za jednu z největších soudobých dramatických umělkyní, je ve své rodné zemi - Švédsku - neobyčejně ctěna a vážena. Za své veliké zásluhy o svou vlast byla před časem vyznamenána švédským řádem. Jaký to rozdíl od našich poměrů, kde je zvykem opravdu zasloužilé české umělce snižovat a tupit osobními útoky a zatahováním do nechutných afér.“<sup>530</sup> K tomu Vlajka dodává, že Garbo pronajala svůj dům chudým dělnickým rodinám za velmi nízké nájemné, chrání si soukromí a měla by být příkladem pro české herce.

Prominentní postavení a strach z jeho ztráty vedlo u většiny herců k tomu, že vycházeli vstříc požadavkům vládnoucího režimu a svou práci

---

jevišti každý večer dílo zcela nové, neopakovatelné a neustále překvapoval i své kolegy. Po válce směl hrát až od roku 1950 v divadle v Karlíně, na přímluvu Jiřího Frejky a Jana Wericha. Od svého vyhození v roce 1953 začal vystupovat na estrádách často pochybné kvality. Zemřel 31. ledna 1962 v Praze.

<sup>528</sup> Frajs, Josef (1998), s. 88

<sup>529</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 100

<sup>530</sup> - s a t - Gréta Garbo v neznámé roli, Vlajka, r. IX, č. 40, 8. 9. 1939, s. 6

pomáhali vytvářet falešné vědomí normalnosti poměrů. Někteří z nich, zejména nejpopulárnější hvězdy divadelního a filmového světa, se i v soukromí přátelsky stýkali a stýkají s politickými představiteli, podílejí se na kampaních, ať přímo, či nepřímo tím, že se nechávají s reprezentanty moci vidět v médiích. Nejpopulárnějšími herci roku 1939 byli představitelé charakterních rolí Zdeněk Štěpánek a Otomar Korbelář, až po nich komici Oldřich Nový, Vlasta Burian a Jindřich Plachta. Mezi herečkami byla nejoblíbenější Adina Mandlová, po ní Nataša Gollová, Jiřina Štěpničková, Lída Baarová a Hana Vítová.<sup>531</sup>

Herecké celebrity nesměly chybět na oficiálních banketech, při slavnostních premiérách ani na soukromých večírcích společenské elity.<sup>532</sup> Otakar Vávra píše, že za okupace „byly časem všechny taneční zábavy a večírky zakázány, takže se známí raději večer navštěvovali“.<sup>533</sup> Až do konce války se ale divadelníci, herci a především filmaři scházeli ve Filmovém klubu a ve vile Miloše Havla.<sup>534</sup> Nechyběli zde ale ani představitelé okupační moci. „Styky kulturních pracovníků s německými činiteli, kteří byli často těsně provázáni s bezpečnostními složkami,“<sup>535</sup> nebyly vedeny jen v rovině čistě společenské, ale nezřídkou se jednalo o styky profesního rázu, jimž se skutečně vyhnout nešlo.

Styky se převážně omezovaly se na společenskou oblast. České umělce k nim motivoval strach, prestižní ohledy, hmotné zájmy, kariérismus a v neposlední řadě potřeba určitého životního stylu, na který byli zvyklí z

---

<sup>531</sup> Cibulka Aleš (2002), s. 84n

<sup>532</sup> Tisk si stále všímá spíše než talentu krásy jednotlivých hereček. „Hana Vítová je typem standartisované sličnosti, Lída Baarová a Marie Glázrová jsou chladnými a vyrovnanými kráskami, Adina Mandlová je typem světačky a Ferbasová je soustem pro ty, kdo se chtějí při zbožňování také zasmát. Ale mezi nimi je jedna, jež měla to štěstí, že jí daly sudičky do vínku krásu spíše problematickou. Je to Nataša Gollová. Tato štíhlá dívka má tu výhodu, že ji nelze zařadit do škatulek líbivosti,“ píše se například v lednové Kinorevue z roku 1940.

<sup>533</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 129

<sup>534</sup> „Lákali umělce dobrým jídlem a pitím do svých různých zařízení, nejznámější z nich byl českoněmecký Filmový klub, organizovaný jedním Čechoněmcem, radou Zanklem.“ (Fabianová, Vlasta: Jsem to já?, Praha 1993, s.132)

<sup>535</sup> Krejčová, Helena – Krejča, Otomar, ml.: Případ Binovec, in: Illuminace 8, 1996, č. 4, s. 122

dob dřívějších. Adina Mandlová se před válkou pohybovala v agrárních kruzích a píše, že titíž lidé žili honosně i za okupace, pořádali bankety a „válka na tom moc nezměnila“. „Pořádaly jsme večírky, střídaly milence jednoho za druhým, pily a flámovaly.“<sup>536</sup> Například první i druhé Filmové žně ve Zlíně byly pojaty jako velkolepá show. „Ještě nikdy nebyla ve Zlíně taková honba za autogramy, jako za letošních Filmových žní. Byla to opravdová horečka. Podpisová posedlost se nezarazila před žádnými překážkami: herci prchali před lovci autogramů do rozličných míst. Marně. Číhající obecnstvo s ohromnými spoustami lístků se domnívá, že herci nemusejí jíst, že prostě nemusejí dělat nic jiného než podpisovat. (...) Nejvíc byl obléhán Oldřich Nový. Jak se sám přiznal, počítal své podpisy a ve středu se podepsal za den 832krát. Byl tak obležen, hlavně ženským pokolením, že často ani neviděl na podpis.“<sup>537</sup>

Někdy je s kolaborací spojováno předávání Svatováclavských cen. Nešlo prvoplánově o ocenění politického rázu, ale skutečně o pokus odměnit významné umělecké počiny, především herecké. Tato akce samozřejmě okupačnímu režimu konvenovala už tím, že tak svým způsobem umělci korumpovali a docházelo k „posvěcení“ oficiálních protěžovaných celebrit. Někteří tvůrci byli vyhodnoceni jako nejlepší a stali se jakýmsi prominenty. Kromě Jaroslava Vojty, Václava Kršky, Jiřiny Štěpničkové a dalších jsem to byl také já.“<sup>538</sup> Ceny se staly poměrně prestižní záležitostí a tisk o nich podrobně informoval. O tom, jak důležitá byla taková cena například pro Vlastu Buriana, napsal Jaroslav Marvan: „Stalo se například, že jsem v roce 1940 dostal Státní cenu a on ne. To se ho moc dotklo. (...) Dokonce jsme spolu asi dva měsíce nemluvili.“<sup>539</sup>

Takovéto získávání odměnami a poctami, stejně jako přátelské seance, vysoké honoráře, pohovory, výhrůžky, zájezdy do Říše a všemožné výhody usnadňující život za války, bylo vedeno záměrem přinutit české

---

<sup>536</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 69

<sup>537</sup> Kinorevue, 20. 8. 1941, s. 3

<sup>538</sup> Marvan, Jaroslav (1975), s. 110

<sup>539</sup> Tvrzník, Jiří (1975), s. 66

tvůrce ke kolaboraci s režimem. „Okupanti zprvu žádali od českých umělců, aby se neprotivili mocenským zájmům a ideologii nacistů, později pak - po příchodu Heydricha - nutili je k přímé propagaci jejich ideologie a mocenských cílů.“<sup>540</sup> Kolaboranti z přesvědčení byli mezi českými divadelníky vzácnou výjimkou. Většinou se jednalo o sympatizanty některých fašistických uskupení. Působili pak jako nasazení udavači.

Hledat motivaci takovýchto činů je někdy obtížné už proto, že v řadě případů působil ne jeden faktor. Ať se jednalo o osobní ambice, snahu o záchranu někoho blízkého nebo o ideové přesvědčení. Ten, kdo chtěl být úspěšný, musel být konformní k okupační moci. Proto si musel klást otázku, zda stojí úspěch za cenu, kterou je mu třeba odvést. Je nesporně rozdíl v tom, když se někdo snažil „s nimi nějakým způsobem vyjít jako každý“<sup>541</sup>, nebo se uvolil pracovat pro německou propagandu či se rozhodl napsat udání na své kolegy.

Jednou z nejúčinnějších forem korupce představovaly vysoké honoráře. Tuto metodu praktikovali nacisté už od uchopení moci v Německu: „Vliv soukromých majitelů byl nahrazen velkoryse štědrá rukou státu, pevně se opírající o (pseudo)uměleckou rétoriku. Hmotné odměňování a společenská prestiž (umělců – pozn. aut.) prudce stoupaly.“<sup>542</sup>

Velkou roli v životě téměř každého člověka hrají peníze. Tím víc u těch, kdo je téměř nemají a svou obživu si shánějí velice obtížně. Již o středověkých hercích se traduje, že všichni třeli bídu s nouzí. „Herci a žertěři se většinou nezbavili své závislosti na chleboďárcích nebo na málo vděčném publiku. Jen ojediněle se některým z nich dostalo pocty, která stála za řeč.“<sup>543</sup> A o pár století později napsal režisér E. F. Burian: „Neoplývali jsme nikdy vezdejšími statky, avšak nikdy na nás nesměla

---

<sup>540</sup> Černý, František (1965), s. 346

<sup>541</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 28

<sup>542</sup> Brdečka, Jiří (1992), s. 114 n

<sup>543</sup> Nodl, Martin – Šmahel, František (2002), s. 472

být zřejmá naše chudoba tak, aby nám zabraňovala v činorodé práci. Učinili jsme z divadla sami pro sebe a pro ty, kteří nám jsou podobní, shromaždiště, chrám, v němž vyznáváme lásku nejdražším statkům lidu. Víme, že předním naším právem a povinností je odvrhnout od sebe všechno, co páchne bezduchou posluhou, všechno, co by mohlo podlomit naši vzájemnou důvěru v sebe a ve zdravý vývoj našich kvalit.“<sup>544</sup> Též jeho kolega Bohuš Stejskal si za protektorátu posteskl, že „herecké gáže stále nedostačují. Příslovní, jako by se herci v nouzi lépe tvořilo, traduje se sice už od dob kočovných, nemá však s potřebami dnešního herce nic společného. Nadměrné platy tak zvaným hvězdám jsou nesociální a demoralisují celý soubor,“ píše v roce 1942 tento velký kritik soukromých divadel.<sup>545</sup>

Utéci k divadlu znamenalo dříve nuzný kočovný život, za protektorátu jako by se tato skutečnost vracela. „Přiděly potravin na lístky jsou směšně malé a nestačí tělu, které musí denně na scéně vydávat mnoho energie,“ píše Ladislav Pešek.<sup>546</sup> „Před divadlem si musím sednout na lavičku. Je to z hladu. Žiju pořád na lístky. Při životě člověka drží jen vášnivá práce na divadle.“ Hlad byl skutečně reálnou hrozbou. Venkovské společnosti dávaly většinou pražský repertoár a pražští herci v nich často hostovali ve svých parádních rolích, už proto, že honoráře se jim nezřídká vyplácely v naturáliích. „Spolupráce herců s rozhlasem, který byl bedlivě sledován okupační mocí, za protektorátu téměř ustala. Klesal počet filmových i divadelních premiér a možnost výdělků se tedy umenšovala.“<sup>547</sup>

Zvyšování honorářů mělo proto zajistit apolitičnost tvůrců a zbavit je starostí. „Touha po zajištěném postavení a blahobytu se už zcela vymkla jakékoliv kontrole.“<sup>548</sup> Například Adina Mandlová tvrdí ve svých pamětech, že nikdy nic nenašetřila a i přes vysoké honoráře se

---

<sup>544</sup> Burian, Emil F. (1940), s. 9n

<sup>545</sup> Stejskal, Bohuš (1942), s. 34

<sup>546</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 163

<sup>547</sup> Černý, František (1983), s. 243

<sup>548</sup> Frais, Josef (1998), s. 94

nechávala vydržovat bohatými obdivovateli a zároveň finančně podporovala své milence. Vladimír Just píše o Burianovi, že byl hrdý na své bohatství, jež dával na odív, a byl až „provokativně bohatý“.<sup>549</sup>

Podle Zdeňka Štěpánka čeští herci příliš bohatí nebyli: „...nepamatuji, že by si byl některý herec koupil dům nebo postavil vilu“.<sup>550</sup> Otakar Vávra má podobný názor: „České herecké hvězdy neměly moc peněz. Mandlová neměla na to, aby se sama oblíkla. Na to si nevydělal. (...) Nebyla chudá, ale na to, aby si koupila nějakou luxusnější věc, na to musela mít bohatého pána, který ji financoval.“<sup>551</sup> Pouze Lída Baarová si vydělala skutečně velké finanční prostředky.

Na rozdíl od divadla byl film vynikající příležitostí vydělat si na živobytí a dokonce – v případě těch nejpoblárnějších - zbohatnout. „Co mne ve filmovém světě udivilo hned napoprvé, byly peníze. Ve filmu se házelo tisícovkami, ba i miliónem jako nic. To byl obrovský rozdíl proti divadlu. I v Národním divadle se tehdy hospodařilo s každým hřebíkem. Byl to pro mě prostě šok. Moje první gáže za první film za den byla Kč 400 v ateliéru, Kč 600 v exteriéru, a to jsem dostal navíc Kč 100 denních diet,“ píše Ladislav Pešek.<sup>552</sup>

K tomu, abychom si udělali představu o příjmech a rozdílech ve finančním ohodnocení herců, může posloužit seznam firmy Pragfilm o částkách, které (patrně v roce 1943) měli v českém filmu dostávat.<sup>553</sup>

---

<sup>549</sup> Just, Vladimír (1994), s. 44

<sup>550</sup> Štěpánek, Zdeněk (1964), s. 231

<sup>551</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 35

<sup>552</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 193

<sup>553</sup> NFA, fond Pragfilm, neuspořádáno. V jednom z kartonů jsou údaje o výplatách administrativních pracovníků Pragfilmu za období 1940-1945. Ve druhém údaje gážích, které mají být vypláceny jednotlivým tvůrcům. Většina z nich pro Pragfilm nepracovala, tudíž se jedná patrně jen o přehled, sloužící k orientaci. Datace zde není uvedena. Plat administrativních a technických služeb Pragfilmu se pohyboval od 1500 do 4800 marek měsíčně. Jen Jan Sinnreich pobíral jako vedoucí ústřední správy 15 000 marek (RM) a Vilém Taraba jako vedoucí technické správy 14 000 RM za měsíc. Zde se jedná nejspíše až o rok 1945, kdy je nutno počítat s poměrně velkou inflací.

Herci byli placeni za každý den. Němečtí herci – ne příliš významní – dostávali 100-200 RM za den. Protektorátní příslušníci od 30 RM za den za malé role. 150 RM dostávali už poměrně známí představitelé jako Rudolf Deyl, Jiří Plachý, František Vnouček, Karel Černý, Svatopluk Beneš a další. 200 RM dostávali Ladislav Boháč, Rudolf Hrušínský, sen., Jiří Dohnal, Karel Dostal, Karel Hradilák, Pavel Ludikar, Ladislav Pešek, Jaroslav Průcha, Raoul Schránil, L. H. Struna, Ludvík Veverka, Petr Vejražka a Jaroslav Vojta. Mezi elitu byli řazeni Jára Kohout, Vladimír Majer, Jaroslav Marvan, Bedřich Veverka (všichni 250 RM), Václav Vydra, st. (300 RM), Karel Höger a František Smolík (350 RM). Čtyři sta marek dostávali Eduard Kohout, Jan Pivec, Saša Rašilov a Zdeněk Štěpánek. Ještě o padesát více Jindřich Plachta.

Ve zvláštní kategorii byli Otomar Korbelář, jenž měl kromě denní gáže 500 marek obdržet ještě 8 000 RM za jeden film, Oldřich Nový 500 RM denně a 10 000 marek za film a Vlasta Burian 20 000 marek paušál s tím, že denní gáže zde není uvedena.<sup>554</sup> Německé herečky dostávaly denně 75-150 marek. Výjimkou byla Marga Klas, která kromě platu 500 RM měla obdržet ještě 8000 RM za film.

Plat protektorátních hereček českého původu se pohyboval od 30 do 600 marek za den. 150 RM pobíraly Marie Burešová, Helena Bušová, Tereza Brzková, Leopolda Dostálová, Jana Ebertová, Věra Ferbasová, Marta Fričová, Helena Friedlová, Elena Hájková, Marie Ježková, Betty Kyslíková, Lenka Podhajská, Jarmila Švabíková, Jiřina Steimarová, Meda Valentová a Jarmila Smejkalová. Gáži 200 marek měla Zdenka Baldová-Hilarová, Marie Brožová, Vlasta Fabianová, Lída Chvátlová, Sylva Langová, Anna Letenská, Ella Nollová, Míla Pačová, Eva Prchlíková, Slávka Procházková, Marie Ptáková, Marie Rosůlková, Jiřina Sedláčková, Milada Smolíková, Eva Svobodová a Annie Steimarová. O padesát více měly Jana Bomanová, Míla Spaizerová, Zdena Sulanová, Světla Svozilová a Jiřina Šejbalová. 300 marek za den měla Zorka Janů, Antonie Nedošínská a Růžena Šlemrová, 350 marek Zita Kabátová a

---

<sup>554</sup> NFA, neuspořádáno. Výplatní listina filmových pracovníků v Prag-Filmu.

Růžena Nasková. 400 marek pobírala Jiřina Štěpničková a 600 Jarmila Kšírová.

Elitní kategorii tvořila pak Hana Vítová, která kromě denní gáže 300 marek pobírala ještě 7 000 za jeden film, Marie Glázrová měla denně 350 marek a 7 000 za film, Nataša Gollová k dennímu platu 400 marek ještě 7500 marek za film, Vlasta Matulová a Adina Mandlová měly mít za film 10 000 marek plus 400 marek za den a Lída Baarová 25 000 marek za film. Denní honorář v jejím případě nebyl určen. Plat různých asistentů se pohyboval kolem 15 – 25 marek za den. Srovnáme-li plat řadového zaměstnance ateliérů s průměrnou herečkou, zjistíme, že její gáže byla minimálně desetkrát větší.

## Kolaborace „divadlem“

*„Ani já zase mezi tucty nevýznamných rolí nemohl jsem se nezapřáhnout do služeb svého povolání, zapomínal, v čem žiji, a hrál (...) pro radost dobytčelovu žida Mardocheje v Lomově Karlu IV.“ (Václav Vydra)*

Tak zvaná šedá zóna existovala za okupace i za normalizace – je to většina, která se pohybuje mezi těmi, co mohli skoro vše a těmi, kdo nesměli nic – tedy přišli o zaměstnání, byli vězněni, měli zakázanu činnost, pronásledováni, museli emigrovat či byli popraveni. Hranice mezi těmito skupinami ale nikdy nebyly neprostopupné. Mezi herci se najdou mnohem více příklady kolaborantů než disidentů, plyne to z povahy jejich profese a samozřejmě nejen z ní – i z povahy člověka jako takového.

„Obyčejný občan byl tedy za okupace povinen své vlasti a své hlavě státu věrností. Poslušnost vůči okupantovi byla nutná jen potud, pokud nebyla v rozporu s jeho věrností k jeho původnímu státu. Proto také po okupaci nebyli stíháni občané, kteří za války pracovali nebo působili ve svých úřadech – úředníci, když vykonávali svůj úřad, zemědělci, kteří odváděli své dávky, dělníci, kteří pracovali ve zbrojovkách a jiných důležitých továrnách ve prospěch Německa.“<sup>555</sup> Teprve když někdo dělal pro okupační režim nad svou povinnost více, než musel, porušil mravní povinnost ke svému národu. Při teroristických metodách německé okupace ale nebylo jednoduché dělat jen to, co bylo „nezbytně nutné“. Na pozadí každodenního života působil na lidské jednání všudypřítomný strach. Okupace byla příčinou určité národní integrace. Národ se semknul a zmizela řada předchozích animozit. Zároveň se zvýraznily okrajové extremistické proudy usilující o radikální změnu stávajících poměrů.

Následkem okupace došlo k rozštěpení pravicového proudu české politiky. Jedna část zaujala rezistentní pozici, další „projevoval

---

<sup>555</sup> Pasák, Tomáš (1999), s. 381

konciliantnost a byl obvykle nástrojem při realizaci velkoněmecké koncepce<sup>556</sup>. Třetí proud podporoval ze zjištěných důvodů velice aktivně okupační politiku. V čele tohoto směru stály osobnosti, které nenalezly uplatnění v demokratickém Československu.

Kolaborace ovšem měla i své pozitivní stránky. Intervencemi u německých úřadů bylo dosaženo propuštění či dokonce k záchraně mnoha obyvatel protektorátu. Spolupráce s Němci byla často vedena snahou přežít válku a „zachránit, co se dá“. To byla spolupráce taktická. Vedle ní se projevovala kolaborace programová či ideologická, která českému národu neprospívala naprosto ničím. Podle Tomáše Pasáka se okupace „stala zkušebním kamenem národní etiky“<sup>557</sup>. Okupanti se snažili český národ demoralizovat a zlomit jeho víru v konečnou porážku Německa.

„Kolaborace je především politický jev období okupace, projevující se cílevědomou spoluprací s Němci, sledující upevnění německého systému v českých zemích a vycházející z politické aplikace březnového ujednání. Je to činnost, ve které jde o víc než zachovat ono „existenční minimum“. Nehledě na třídní a politický profil spojili kolaboranti osudově „češství“ s možností vítězství Německa ve válce.“<sup>558</sup>

Kolaborace znamená „spolupráce“. V našem prostředí spolupráce v negativním slova smyslu. České specifikum tvoří spolupráce nejvyšších představitelů protektorátní správy s domácím i zahraničním odbojem v prvních letech okupace. Pro odboj a kolaboraci byla totiž charakteristická ta okolnost, že jejich představitelé mezi sebou v prvních dvou letech udržovali kontakty a částečně se dokonce pokoušeli sladit svou politiku.<sup>559</sup>

---

<sup>556</sup> Pasák, Tomáš (1999), s. 383

<sup>557</sup> tamtéž, s. 386

<sup>558</sup> tamtéž, s. 388

<sup>559</sup> Brandes, Detlef (2000), s. 477

Podle Detlefa Brandese lze v protektorátu rozlišit několik forem: kolaboraci z ideologického, tedy fašistického, nacionálněsocialistického nebo antisemitského přesvědčení, "aktivistické" přizpůsobení německým zájmům v očekávání německého vítězství, a konečně spolupráci s okupační mocí až do vytouženého vítězství spojenců, protivníků osy, „aby se zabránilo něčemu ještě horšímu“. S odbojovým hnutím udržovali kontakty právě zástupci této třetí varianty kolaborace.

Spolupráce s německými úřady či oficiálním tiskem byla často motivována jen snahou přežít. Němci potřebovali dělníky a dělníci potřebovali práci. Tak se dá zjednodušeně shrnout situace většiny obyvatel protektorátu.<sup>560</sup> „Největší drzosti v sebeobhajobě kolaborace se dopustil pronacistický novinář Vladimír Krychtálek v článku Každý Čech zrádcem národa. Výtka kolaborace se mu zdála být nesmyslná. Vždyť ministr, redaktor, dělník, sedlák, úředník, zkrátka každý by podle logiky komentátorů zahraničních vysílaček byl zrádcem, neboť všichni pracují pro Říši. Protifašističtí politici v emigraci si podle Krychtálka nechtěli rozlít ocet u mas, a tak za kolaboraci nadávali jen protektorátní vládě a organizovaným českým nacistům. Tyto Krychtáلكovy myšlenky byly urážkou lidí, kteří byli násilím hnáni do práce pro nacisty a za každé nesouhlasné zašeptnutí do koncentračního tábora, ozdobeného nápisem Arbeit macht frei, tedy přímo do útočiště kolaborace v duchu Krychtáلكovy duševní ekvilibristiky.“<sup>561</sup>

Velice často je za kolaboranta považován ten, kdo „dělal víc, než musel“. Pokud se ptáme na to, kdo je kolaborant, musíme určit hranici, jejíž překročení znamenalo aktivní podporu okupačnímu režimu. Stejně závažnou otázkou zůstává, proč ta která osoba kolaboruje. Navíc ideologická dimenze druhé světové války dodává kolaboraci části porobeného obyvatelstva s vítězi mimořádnou závažností a složitostí.

---

<sup>560</sup> Podle usnesení Haagské mírové konference z roku 1907 bylo obyvatelstvo okupované země za války povinno formálně poslouchat nařízení okupanta, pokud poslušnost není v rozporu s povinností věrnosti ke svému původnímu státu.

<sup>561</sup> Červinka, František (2002), s. 44

Je třeba odlišit takzvanou soukromou kolaboraci od kolaborace ideologické. Soukromá kolaborace měla různé formy a její příčinou byl většinou strach, někdy touha po pomstě či sledování okamžitých materiálních výhod. Vedla často k horlivé práci pro okupanty nebo k anonymním udáváním spoluobčanů.

Ideologická kolaborace měla kromě společného základu, jímž byl živelný antikomunismus, nejrůznější zdroje. Můžeme zde nalézt fašisty, levicové politiky přitahované autoritářským socialismem, pacifisty, antisemity, a další.<sup>562</sup> Byli-li u moci, počínali si jako pouhé loutky, jinak byli udržováni v roli nátlakové síly na vládu. Charakter kolaborace určoval její praktické projevy: někde ustavení masových stran podle nacistického vzoru, formování proněmeckých organizací a zvláště propagandu díky aktivnímu tisku, rozhlasu či filmovým týdeníkům, těšícím se štědré podpoře okupantů. Kromě dvou zmíněných forem kolaborace pojednává A. M. Filippi-Codaccioni v rámci Evropy i o nacionalistické kolaboraci, v níž nacionalisté spatřovali možnost uskutečnění svých ambicí (jednalo se například o Jugoslávii či Slovensko), a o kolaboraci států, která se projevovala aktivní účastí ve válce na straně Německa či opatrnější formou ekonomické kolaborace (režim ve Vichy).<sup>563</sup>

Každopádně byla kolaborace pro vedoucí činitele režimu výsledkem politické volby. „Rozhodnutí pro kolaboraci bylo, nehledě na jeho morální aspekt a historicky chybný odhad výsledků války, politickým omylem. Lidé, kteří se ho dopustili, nepochopili, že nacističtí předáci, příliš přesvědčení o nadřazenosti německé rasy, než aby s nimi mohli jednat jako skuteční spojenci, v nich spatřují pouze praktické pomocníky, jak s co nejnižšími finančními i lidskými náklady vytěžit z podmaněných zemí co nejvíce k výlučnému prospěchu Německa. Proto je pochopitelné, že nedosáhli vytoužených výhod, a nehledě na různé koncese a ústupky, byla kolaborace vždy jen tržištěm napálených.“<sup>564</sup>

---

<sup>562</sup> Filippi-Codaccioni, A.-M. a kol. (1994), s. 134

<sup>563</sup> tamtéž

<sup>564</sup> tamtéž, s. 135

Podle Františka Černého by měli být odsouzeni především ti, kdo akci zorganizovali a kdo na ni umělce podvodně a pod nátlakem přivedli a zneužili pro své cíle velké osobnosti naší kultury.<sup>565</sup> Nejsm si jist, zda je tento přístup správný - takto zneužívat se totiž herci nechávali až příliš často. Je to pak voda na mlýn teorii vyvinění, tak obvyklé a čím dál více kritizované v německy mluvících zemích. I mezi herci „byli ovšem takoví, kdož se přizpůsobili, dovedli v každé situaci proklouznout, spolupracovat s vrahem a nakonec zase vystačit s výmluvou: já musil, já tak učinil pro dobro věci – a uměřilo se jim, žijí a působí, ba oslňují znova a dále. Jak se asi smějí a říkají: umět se to musí,“ jak poznamenává Václav Vydra, který se sám cítil téměř jako odbojář jen proto, že byl penzionován kvůli svému stáří, možná ovšem i z politických důvodů, protože před válkou pomáhal německým emigrantům, což si vykoupil účinkováním v již zmíněné antisemitské roli.<sup>566</sup>

„Jejich lokajská duše, rozvrácená komplexem méněcennosti, touží po nových lidských utrpeních a po poctách, které nemohli získat talentem a prací a jež doufají získat za své udavačství,“ popisuje emotivně a výstižně Ladislav Pešek kolaboranty, kteří se ve svých novinách ptali: „Jak dlouho ještě budou bílí Židé v činohře ND?“<sup>567</sup> Pešek tak výstižně charakterizuje, jak těžké bylo nesklouznout za hranu kolaborace reprezentované ministrem Moravcem, například když ho potkal na ulici SS man, který byl zároveň jeho výborný kamarád z mládí. Moravec se podle něj „vždycky se snažil vetřít mezi vědouce a inteligentní lidi. Ale neměl na to ani dost talentu, ani poctivosti. Skončil jako kolaborant, kterému dělá moc dobře, že se může třeba ukázat v lóži v Národním divadle nebo si pozvat na kobereček vzpurné umělce a intelektuály... Řekl, že velmi dobře pochopil všechny jnotaje tohoto představení a že jen to, že na Plauta chodí i říšští Němci z přirozeného zájmu o římskou kulturu, mu zabránilo v tom, aby okamžitě zakázal všechny další reprízy.“<sup>568</sup>

---

<sup>565</sup> Černý, František (2008), s. 17

<sup>566</sup> Vydra, Václav (1976), s. 337n

<sup>567</sup> Pešek, Ladislav (1976), s. 156

<sup>568</sup> tamtéž, s. 188

Výstižný je v této souvislosti příběh členů bývalého Děčka. Po zatčení Buriana se chtěla řada členů konečně vymanit z pozornosti gestapa. Chtěli žít. A zaplatili za to příspěvkem k rasistické propagandě. „Ne už divadlo E. F. Buriana, ale Městské divadlo Na poříčí uvedlo v srpnu 1941, tehdy již v první fázi války Německy se Sovětským svazem a v době pronásledování lidí podezřelých ze sympatií se zahraničním odbojem, hru Eberharda Wolfganga Möllera *Rotschild vítězí u Waterloo*. Hru přeložil Miroslav Pokorný a režíroval ji František Salzer. (...) Rotschild, až v úmyslně nadneseném a do odpornosti přehnaném podání Zdeňka Podlipného, krátce po porážce Napoleona rozšířil na londýnské burze opačnou zprávu o Napoleonově vítězství a vydělal na tom další miliony. Tato ziskná spekulace byla kontrastem ploužících se zraněných vojáků. Zatímco anglický důstojník myslel na boj a sám Rotschildův tajemník byl jat soucitem se zmrzačeným vojákem, kořistný a chamtivý Žid se radoval z výnosu své spekulace. Anglického důstojníka hrál Vladimír Šmeral, krátce předtím rytíř de Grioux, jeho ženu Marie Burešová, krátce předtím kouzelná Manon. Jak jim bylo při placení této daně? Vladimír Šmeral patřil mezi ty statečné muže, kteří odmítli dát se rozvést s manželkou židovského původu a raději podstoupili „pobyt“ v koncentračním táboře v Polsku. Stálé srážky individuálního charakteru se snahou zachránit ústupem mocenskému zlu existenci svou i svých nejbližších zanechaly v psychice mnoha českých lidí bolestné stopy, ale i uměn orientovat se v dualismu soukromého a veřejného.“<sup>569</sup>

---

V případě umělců lze rozlišovat na ty, kteří se angažovali, aby udrželi víru v přežití a posilovali naději v českém národě, na ty, kteří se angažovali kvůli záchraně svých blízkých, a na ty, kteří chtěli svým aktivismem docílit co nejlepších pozic či si dosažené pozice udržet. O aktivitách posledně jmenované skupiny svědčí dopis E. F. Buriana napsaný záhy po okupaci. „Za posledních pár týdnů stali jsme se svědky několika případů, které nás naplňují studem. Viděli jsme, že ve jménu jakési "národní kultury" se učinilo mnoho nepředložených kroků proti

---

<sup>569</sup> Červinka, František (2002), s. 52

Národní Kultuře. Tyto kroky, k naší hluboké lítosti, nepřišly z řad cizinců, nýbrž právě z našich vlastních řad. Přišly od lidí, kteří v minulých režimech měli dostatečnou příležitost vyzkoušet nutnost svých talentů nebo své pracovní síly, a kteří, aniž by této možnosti v minulých letech dostatečně využili, snaží se škrtit každého umělce a každého kulturního pracovníka, který se již vykázal hodnotnou prací v minulých letech a který odvážně a statečně stojí dnes na svém místě jako stráž oněch kulturních statků, které nám přinesl náš národní vývoj. Tito škůdci z českých řad snaží se pod rouškou úřednosti rozrušit kulturní jednotu.“<sup>570</sup>

V oblasti divadla se tendence směřující ke kolaboraci s režimem projevovaly stejně výrazně. Tak společensky exponovaní lidé, jako byli herci, odolávali jen těžko. Divadelníci museli, stejně jako ostatní obyvatelé protektorátu, zaujmout nějaký postoj a vymezit se vůči okupační moci. Někteří kolaborovali viditelně, někteří se pokoušeli jenom přežít a jen výjimky se postavily na odpor. Kolaborace a odboj jsou dvě krajnosti a „mezi oběma těmito póly byla celá stupnice kolaborace na jedné a zároveň jakéhosi odboje proti nim na straně druhé“<sup>571</sup>. Byli lidé, kteří pracovali ve prospěch nacistů neradi a ze slabosti, a jen tak, aby mohli splnit požadovaný úkol. Byli lidé, kteří pracovali pro obě strany – měli známosti s nacisty a díky nim mohli svou přímluvou někoho jim blízkého zachránit. Nakonec se do rukou gestapa, do koncentračních táborů nebo na popraviště dostali zároveň s těmi, kteří nikdy neposkvrnili svou čest jakýmkoli projevem proněmeckým, také lidé, jejichž jména jsme předtím mohli číst pod články, v nichž byla velebena německá okupace a různá nacistická opatření.<sup>572</sup>

Popularita herců vedla okupanty k jejich využití při všemožných manifestacích sounáležitosti Říše s protektorátem. „Tyto projevy, třebaže

---

<sup>570</sup> Otáhalová Libuše – Červinková, Milada: *Acta Occupationis Bohemiae et Moraviae II*, s. 424. Dopis E.F. Buriana J. Nečasovi z 25.4. 1939, v němž si stěžuje na cenzurní praxi pracovníků úřadu ministra Havelky a píše o svém hlubokém rozhořčení nad posledními událostmi v českém kulturním životě.

<sup>571</sup> Beránková, Milena – Křivánková, Alena – Ruttkay, Fraňo (1988), s. 242

<sup>572</sup> *tamtéž*

vůbec nebyly výrazem skutečného smýšlení českých divadelníků, jevily se z hlediska českých národních zájmů mnohem škodlivějšími než obdobné vynucené projevy jiných složek českého obyvatelstva,“ myslí si František Černý.<sup>573</sup> 24. června 1942 složilo 1800 divadelníků slavnostní slib Říši a vyslechlo proslovy ministra Moravce, ředitele Šípa a nestora souboru Rudolfa Deyla. Celá akce byla propagandisticky náležitě využita. Druhý den přinesly noviny palcové titulky a detailní fotografie těch, na kterých jim nejvíce záleželo, aby byli zkompromitováni. Vlasta Fabianová píše, že účast byla povinná, pořadatelé odškrtávali u vchodu jméno po jménu a těsně po atentátu na Heydricha neměl nikdo odvahu odřeknout. Václav Vydra, který se před válkou angažoval ve vedení Klubu českých a německých divadelních pracovníků, měl u okupantů vroubek a bál se, proto všechny jako mluvčí Klubu sólistů přemlouval, aby přišli. „V týdenních projekcích, kde nám byly promítány žurnály, jsem viděl herce Národního divadla, jak zvedají ruce k nacistickému pozdravu - i Jiřího Dohnala, který se později proslavil ztělesňováním Klementa Gottwalda a všelijakých Stranických Orgánů,“ podotýká sarkasticky tehdejší emigrant Jiří Weiss.<sup>574</sup>

Kolaborace účinkováním v propagandistických inscenacích je poněkud komplikovaná. Herec si skutečně nemusel být nutně vědom, že účinkuje v dramatu prodchnutém ideologií konvenující nacismu, navíc – nějak se živit musel a na repertoár domovského divadla neměl většinou žádný vliv. Každé představení mohlo navíc obsahovat momenty, jimž bychom mohli přisoudit národní či rezistentní obsah, a zároveň scény, jejichž vyznění se plně ztotožňovalo (většinou snad nezáměrně) s nacistickou ideologií.

Antibolševismus nabyl v nacistické propagandě důležitosti po napadení Sovětského svazu. Populární najednou byla dosud zakázaná divadelní hra Rudolfa Medka *Plukovník Švec* o bojích československých legií proti Rudé armádě. Jako součást protibolševické propagandy měl být podle ní dokonce natočen film. Na jaře 1944 požadoval šéf kulturně-politického

---

<sup>573</sup> Černý, František (1978), s. 94

<sup>574</sup> Weiss, Jiří (1995), s. 92

oddělení ÚŘP Anton Zankl, aby ředitel Nationalfilmu Feix nechal tento film natočit: „Oni dali peníze, já dělal smlouvy. S herci a všelijakými poradci, spousty smluv. Kožík psal námět, ale s tím jsem byl domluven. pěkně to odbyl a šel od toho pryč. (...) Nejdřív jsem žádal, aby mi jako odborné poradce pustili čtyři až pět generálů, pak zas jsem žádal o takových sedm set chlapů, které musím obléknout a dát jim vintovky, exteriéry jsme si vymysleli až u Prešova... pak už se blížil konec války,“ líčí obstrukce při realizaci Feix.<sup>575</sup>

Antisemitismus byl v nacistické propagandě patrný naopak od počátku. Podle Vladimíra Justa byla patrně „nejhnusnější mravní pokleslost, jaká se odehrála na českých okupačních jevištích, antisemitská hra E. W. Möllera *Rotschild vítězí u Waterloo*“, kterou v Divadle Na Poříčí v září 1941 inscenoval režisér František Salzer v hlavní roli se Zdeňkem Podlipným.<sup>576</sup> Velice populární byla prvorepubliková hra *Ulice zpívá*, kde se vyskytuje postava, jež odkazuje na negativní obraz Žida. Čeněk Šlégl zde karikoval postavu vetešníka Puškvorce, který typologicky odpovídá negativně nahlížené postavě židovského obchodníka.

*Ulice zpívá* je veselohra o dvojici klaunů, kteří se po požáru cirkusu ujmou malého chlapce. Komedialní výstupy Vlasty Buriana s Jaroslavem Marvanem doprovázelo plno písní, které trio zpívalo pro pobavení publika. Puškvorec zde splňuje svými lichvářskými sklony a typologií všechny dobové rasistické předpoklady k tomu, aby byl za židovského obchodníka považován. Je to prostě židovský vetešník se zločinnými sklony. Skupuje vše, na co přijde, za nález šperku jim nabízí pět set korun, které nemá, chodí prý krást do banky a nebádá klauny k nepoctivosti. „To je nanejvýš zatajení nálezů. Nikdo o tom neví,“ říká. Pak chce dvacet procent za mlčení a klauny vydírá. Burianova šaška málem přesvědčí, ale uvědomělejší z dvojice mu řekne: „Vrať to na policii, nežeň se do maléru.“ Divák viděl, jak se hlášení na policii vyplatí, hospodyně klaunů nakonec brilianty odevzdala a byla za ně bohatě odměněna. Na konci hry vyvedou klauni Puškvorce násilím ven a

---

<sup>575</sup> Feix, Karel: Jak byl znárodněn československý film, *Film a doba* 11, 1965, s. 187

<sup>576</sup> Just, Vladimír (1994), s. 78

zmažou ho lógrem. To, co se zdálo vtípné před okupací, stalo se po ní spíše nemorální, přestože scéna působí více komicky než vyloženě protizidovsky. Šlégl hrál zkarikovaného židovského vetešníka Puškvorce v Divadle Vlasty Buriana už od roku 1934. Poté, co v roce 1939 natočil s Ladislavem Bromem a Vlastou Burianem stejnojmenný film, byla tato hra o dva roky později znovu uvedena, což bylo ve stávajícím politickém a společenském kontextu přinejmenším diskutabilní.<sup>577</sup> Jiří Weil se po válce rozčiloval, že v Burianově divadle byl „hrán kus s antisemitskou tendencí, v němž hlavní úlohu karikovaného žida hrál fašistický výtečník Šlégl“. Vladimír Just ale hru s „groteskní epizodou Čeňka Šlégl v roli židovského vetešníka Puškvorce“ nepovažuje za kus s antisemitskou tendencí.<sup>578</sup>

Samozřejmě mohlo nacistům konvenovat i zdůraznění kořenů a pout, které vázaly hrdiny dramát k rodné půdě, které je obvykle spojováno s postojem rezistentním. Populárním motivem bylo zdůrazňování čistoty, poctivosti a nezkaženosti venkovských lidí proti dekadenci, lsti a přetvářce městské společnosti. Historik Zdeněk Štábla je dokonce názoru, že i „návrat k národním tradicím (...) přichází okupantům velmi vhod, neboť glorifikuje usedlost, líbeznou poslušnost, pracovitost, umírněnost a uctivost k panstvu (tato národní tradice je totiž tradicí národa, odedávna uvyklého na poslušnost, od malované kolébky až po poslední zaklepání bačkorami)“.<sup>579</sup> Naopak hry s pracovní tematikou se na repertoáru objevovaly zřídka, třebaže nacisté považovali protektorát za důležité hospodářské zázemí říše - jeho obyvatelé měli být odpolitizováni a jejich pracovní výkony maximálně zefektivněny. Pracovní nasazení a radost z práce se měly stát i obsahem řady kulturních počinů, divadelní inscenace nevyjímaje. Proto hry oslavující lidskou práci

---

<sup>577</sup> Just, Vladimír (1994), s. 50

<sup>578</sup> tamtéž, s. 95

<sup>579</sup> Benešová – Štábla (1969), s. 183

nesporně mezi propagandistická díla protektorátního období patří, ale podle všeho se popularitě netěšila.<sup>580</sup>

V goebbelsovské propagandě měla důležité místo oběť pro rodinu, především oběť ženy – matky. Rakouská prominentní herečka Paula Wessely se takto obětovala pro své děti či sourozence v řadě říšských inscenací a poté i filmů. „Pokud se dívka vyhýbá svému nejvyššímu poslání mít manželské či nemanželské děti, dopouští se stejné dezerce jako odpírač vojenské služby,“ napsal po vypuknutí války list SS Schwarze Korps.<sup>581</sup> Tak tvrdě sice toto stanovisko v protektorátu prezentováno nebylo, ale i zde se objevovaly podobná, byť rafinovanější poselství – zdravá rodina žijící spokojeným poklidným životem, pro niž je třeba vzdát se mnohého. Zajímavé je, že tento trend se projevil kromě řady inscenací především ve filmech z uměleckého (divadelního a výtvarnického) prostředí *Gabriela a Preludium*, v nichž jsou ženy nuceny spokojit se s životem v domácnosti a naplnění svého poslání hledat výhradně v péči o rodinné blaho.<sup>582</sup>

---

Do styku s politickou mocí se herci dostávali při mnoha příležitostech. Po každé premiéře proběhlo setkání nejdůležitějších tvůrců s představiteli českých i německých kulturních a politických institucí. V tomto případě šlo o záležitost ryze formální. K neformálním kontaktům docházelo především ve vile Miloše Havla a v takzvaném Filmklubu, který vznikl na místě prvorepublikového Lucernbaru. Měli se zde stýkat němečtí funkcionáři s českými umělci. Většinou probíhala zábava odděleně.<sup>583</sup>

---

<sup>580</sup> Lépe na tom byly filmy s motivem práce, které výslovně požadoval především ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl. Herečka Vlasta Fabianová vzpomíná, že film *Druhá směna* (1940), v němž hrála, byl natočen, protože „protektorátní kulturní činitelé i tehdejší ministr obchodu Jaroslav Kratochvíl (...) volali po filmu z dělnického prostředí“.

<sup>581</sup> Irving, David (1998), s. 452

<sup>582</sup> Jeden z mála příběhů, které skutečně vycházely z reálného života, byl počinem režiséra Františka Čápa. Divadelní rekvizitář hraný Zdeňkem Štěpánkem zde nakonec odpustí nevěru manželky kvůli dětem, protože rodinu je třeba držet dohromady za každou cenu, což opět můžeme i nemusíme považovat za ústupek vládnoucí ideologii.

<sup>583</sup> AMV, 10 936. Výpověď Raoula Schránila z 27. 7. 1945.

S českými herci se nejčastěji scházeli němečtí funkcionáři Anton Zankl<sup>584</sup> a Willi Söhnel. „Söhnel a Zankl vymohli, aby byl uzavřen Lucernabar a zřízen filmový klub - největší zájem měli na Baarové a Mandlové.“<sup>585</sup> Podle Adiny Mandlové navštěvovali Filmklub skoro všichni, kteří měli s Lucernafilmem něco společného. Především šlo o české herečky, herce a režiséry.<sup>586</sup> „Z okruhu mocipánů tam docházelo jen několik vlivných osob, byla však různými způsoby vyžadována docházka českých filmových umělců a pracovníků. A tak paradoxně dnes mohu říci, že Filmklub měl za války z našich podniků relativně největší procento českých hostů,“ píše bratr Miloše Havla Václav.<sup>587</sup> Podle něj se atmosféra Filmklubu od předválečného Lucernabaru příliš nelišila. „Do května 1943 tam hrál R. A. Dvorský ..., přístup hostům do Filmklubu nebyl omezován.“<sup>588</sup> Adina Mandlová ale poznamenává, že nebyla členkou klubu, což by znamenalo, že jisté omezení tu panovalo.<sup>589</sup>

V souvislosti s politickými událostmi se i od umělců vyžadovala nejen loajalita, ale přímo manifestační podpora okupační politiky. Nejvýznamnější akcí bylo již zmíněné shromáždění v Národním divadle

---

<sup>584</sup> Anton Zankl se narodil se roku 1903 v Sudetech. Stal se zemědělským inženýrem a členem aktivistické strany Bund der Landwirte, která na jaře 1938 téměř zanikla sloučením se SdP. Zankl ale zůstal členem BdL nadále, aby jako Henleinův přívrženec kontroloval její vedení. V červenci 1939 se stal zaměstnancem kulturně-politického oddělení ÚRP, kde měl v kompetenci všeobecnou propagandu a od roku 1940 i vedení filmového referátu. Stal se zástupcem vedoucího kulturně-politického oddělení von Gregoryho. Zankl byl dobrým přítelem K. H. Franka, s nímž se znal již od dětských let. Byli prý spolužáci. Mluvil plynule česky a s konečnou platností rozhodoval, který film bude vpuštěn do protektorátních kin a podle všeho byl velice úplatný, jeho vliv se logicky dotýkal i divadelní tvorby. Anton Zankl schvaloval celý proces tvorby od scénáře až po definitivní stříh a který uměl perfektně beky a znal jako sudetský Němec velice dobře protektorátní prostředí, nechal všechny tyto údajně „odbojné“ filmy projít? To musel být jednoznačně záměr, protože Zankl moc dobře věděl, jak zapůsobí filmy s národními motivy. Zankl s konečnou platností rozhodoval o všech důležitých věcech pro film, vyprávělo se o něm, že se nechá uplácat a podléhá alkoholu. V květnu 1945 uprchl do americké zóny a po válce žil v Německu. Podle výpovědi K. H. Franka zničil film, který byl točen při vyhlazování Lidic.

<sup>585</sup> Havel, Václav M. (1993), s. 62

<sup>586</sup> AMV, 11 024.

<sup>587</sup> Havel, Václav M. (1993), s. 415

<sup>588</sup> tamtéž, s. 416. Pak musel Dvorský jezdit se svými hudebníky na zájezdové koncerty NOÚZ a hrát pro dělnictvo v továrnách.

<sup>589</sup> AMV, 11 024.

po atentátu na Reinharda Heydricha. Rudolf Deyl zde mimo jiné řekl: „Zločinný atentát na pana zastupujícího říšského protektora měl jediný cíl: zničit vzájemnou důvěru mezi národem německým a českým...“ Mělo tak dojít k ohrožení kulturní vzájemnosti, třebaže byli čeští umělci vždy inspirováni německou kulturou.<sup>590</sup>

Reakce zahraničního tisku byla ostrá: „Propagační cirkus pokračuje - E. Moravec ... jezdí po Čechách a Moravě a mimo to má dost času, aby se účastnil například ostudné manifestace českých herců v Národním divadle, která patří k nejsmutnějším ze všech.“<sup>591</sup> O události se píše i v článku *Horst-Wessel-Lied* z místa, odkud zněla *Libuše*: „Schůzi zahájil ředitel divadla, který zdůraznil, že právě z Národního divadla vycházely v důležitých chvílích apely, jež usměrňovaly český kulturní a kulturně-politický život. Odsoudil pak činy "zvrhlé emigrace" a slíbil, že české umění bude pracovat v duchu nového řádu. Pak promluvil Moravec, pak zazněla německá hymna, *Horst-Wessel-Lied* a jako poslední naše národní hymna.“<sup>592</sup>

Jen několik málo herců spolupracovalo s okupační mocí jako konfidenti. Zpravodajské činnosti je ale těžko prokazatelná. Podle některých svědeckých výpovědí měly sloužit jako informátorky především známé herečky, jež dodávaly zprávy z vyšších uměleckých a politických kruhů. Většinou se patrně jednalo o činnost nezáměrnou.

Odbojový tisk útočil proti hercům sice vehementně, ale jeho informace byly podloženy pouze dohady. Například v ilegálním časopise ISNO vyšel článek *Odhlujujeme agenty Gestapa - První listina nebezpečných škůdců národa*. „Fašisté nejsou jediní škůdci českého odboje proti německým okupantům. Jsou i jiní, kteří vystupují méně otevřeně - a kteří jsou proto tím nebezpečnější. Jsou to většinou lidé z tzv. lepší společnosti, kteří se zaprodali nepřátelům českého národa a za velmi vysoký žold

---

<sup>590</sup> České divadlo osvědčuje věrnost Říši, in: Divadlo, r. 1942, s. 84nn

<sup>591</sup> Čechoslovák, Londýn 3. 7. 1942, roč. IV, č. 27, s. 2. Reakce na manifestaci v ND 26. 6. 1942.

<sup>592</sup> tamtéž

vykonávají zrádcovské a denunciantské služby pro Gestapo. Mnoho slušných českých lidí jim již padlo za oběť, a proto je budeme odhalovat jako lidi, kteří neujdou neúprosné spravedlnosti, až přijde jednou č e s k ý d e n. Jedna skupina těchto agentů Gestapa se nalézá v kruzích uměleckých - právě těch, kteří jsou v poslední době nejvíce postiženi neslýchaným pronásledováním české kultury, zákazem *Libuše* atd. Jiřina Štěpničková vstoupila do služeb Gestapa už za Druhé republiky a vysloužila si za to v jednom německém listě titulu „die bekannte deutsch-böhmische Tragödin“. Roland sleduje velmi pozorně, co mezi sebou vykládají členové Národního divadla stejně jako pánové Zvonimir Rogos a Saša Rašilov.“<sup>593</sup> Tyto domněnky se podle všeho nezakládají na pravdě. Měly spíše upozornit na možnost, že se v těchto kruzích vyskytují konfidenti, a snad i varovat jmenované herce, z nichž si s mocí zadal jen Roland.<sup>594</sup>

František Roland patřil mezi poměrně nenápadné herce Národního divadla a svou největší popularitu získal za velice pochybný umělecký výkon, nikoliv divadelní, ale filmový – ztvárnil totiž zlého židovského krčmáře ve filmu *Jan Cimbur* a kritika jeho výkon náležitě vyzvedla. V Českém filmovém zpravodaji chválí scénu, kdy se počestní venkované pogromisticky vrhnou na jeho postavu, Quido Kujal: „Žida - kořalečníka a výraznou charakteristiku představuje Fr. Roland. Bouřlivý výstup rozhněvaných selek v Židově krčmě, která je demolována a Žid z kraje vypuzen, je sehrán velmi temperamentně.“<sup>595</sup> V. Srkal v Národní politice píše: „Ve vhodně rozvedené epizodě, ukazující na zlo, které v české vsi způsobil Žid - kořalečník, zaujal hrou a maskou Fr. Roland.“<sup>596</sup> *Pressa*

---

<sup>593</sup> ISNO, r. 1939, nesignováno.

<sup>594</sup> František Roland se narodil 22. ledna 1888 v Praze. Pocházel z umělecké rodiny a absolvoval nejprve studium malířství na pražské Uměleckoprůmyslové škole a poté herectví u Karla Želenského. Po několika angažmá u venkovských kočovných společností a menších pražských scénách se dostal v roce 1919 do Národního divadla, kde působil až do roku 1959. První filmové role dostal už v němém éře filmu, kde hrál i později většinou malé vedlejší postavy vyšších úředníků, uhlazených továrníků či starostlivých otců. Zemřel 16. listopadu 1967 v Praze.

<sup>595</sup> Q. Kujal: *Jan Cimbur*, Český filmový zpravodaj 21, 1941, č. 21-22, s. 4

<sup>596</sup> Viktor Srkal: *Film o českém sedláku. Jan Cimbur*, Národní politika, 25. 11. 1941, s. 4

otiskla článek s názvem Protižidovský motiv ve filmu *Jan Cimbury*: „K páteční premiérou uvedenému Lucernafilmu režiséra Fr. Čápa *Jan Cimbury* uvádíme ještě několik podrobností k roli Fr. Rolanda, jehož výkon v postavě Žida, byl oceněn přítomným obecenstvem. Výkon Fr. Rolanda připomíná jím skvěle vykreslenou charakteristiku postavy Jidáše ve D. C. Faltisově hře *Veronika*. *Jan Cimbury* ukazuje divákovi realistický obraz jihočeské vesnice z polovice minulého století. Proto zde nesměla chybět postava kdysi tak příznačná pro náš venkov: židovský krčmář, vykořisťující ve své kořalně sedláky celého kraje. Nicméně tento parazit dojde nakonec zasloužené odplaty. Rozhněvané ženy rozbijí zařízení krčmy a Žida vyženou z vesnice. Jeho roli vytvořil znamenitý herecký výkon herec, člen Národního divadla, Fr. Roland. Výrazná maska i Rolandův herecký výkon činí z této figurky jednu z nepůsobivějších rolí *Jana Cimbury*.“<sup>597</sup>

Někteří konfidenti jmenovali ve svých výpovědích české herečky. Informátor gestapa Miroslav Hanuš se zmiňoval o bytě konfidentů, kde se předávaly zprávy gestapu. „Byli v tom lidé, o kterých bych to nikdy netušil jako Gollová a Sulanová.“<sup>598</sup> Agent Josef Vondráček se zabýval vyhledáváním odbojářů a získáváním konfidentů mezi filmovými pracovníky. Osoby, které byly pověřeny zpravodajskými úkoly, se podle něj mezi sebou neznaly. Herečka Marcela Sedláčková měla od roku 1940 spolupracovat s SD. Byla spojení se šéfem IV. oddělení úseku SD Martinem Wolfem a „vytvářela dle pokynů Wolfa společenské prostředí v salonech, kam byli zváni film pracovníci, hudebníci, výtvarníci plus konfidenti SD. Odtud byly podávány tzv. náladové zprávy směřující proti odboji. (...) Její význam není ve zpravodajské činnosti, ale význam spolčovacího ražení, kde pracovala systematicky dle potřeb SD.“<sup>599</sup>

Mandlová podle Vondráčka sloužila jako zpravodajka pro již zmíněného dr. Oehmkeho. Zajímavá je úloha, kterou měla SD přičítat Nataše

---

<sup>597</sup> Protižidovský motiv ve filmu *Jan Cimbury*, *Pressa* 13, 25. 11. 1941, s. 2

<sup>598</sup> AMV, 325-104-2. Výpověď Miroslava Hanuše, s. 51, nedatováno.

<sup>599</sup> AMV, S-292-2. Výpověď Josefa Vondráčka z 21. 5. 1952.

Gollové: „SD využívala popularity Nataši Gollové mezi českým obecnstvem k udržování tzv. klidné nálady, ať již prostřednictvím filmu, anebo divadla, kde jí byly přidělovány hlavní role.“<sup>600</sup> Zita Kabátová měla působit jako „společenská volavka v různých salonech“ a „na přání dr. Koeniga-Kliera měla pátrat po odbojových pracovnících v řadách herců“.<sup>601</sup> Podle Vondráčka to byla jedna z nejagilnějších konfidentek. Jako další významnou konfidentku uvedl Vondráček herečku Zdenku Lipanskou. Tyto údaje musíme brát s rezervou. Přesto je pravděpodobné, že SD využívala herečky jako zpravodajky i jako „společenské volavky“.

Také účast na zájezdech do Berlína měla inspirovat vybrané kulturní pracovníky k činnosti, jež by prolomila bariéry mezi českou a německou kulturou ve smyslu nacistické ideologie, tak že druhá první nakonec pohlítí. Na příkladě Vladislava Vančury lze demonstrovat, že účast bylo možné – s určitým rizikem persekuce - odmítnout.

Několik herců se hlásilo nepokrytě k fašismu, především Čeněk Šlégl.<sup>602</sup> O jeho aktivitách se zmínil Václav Binovec, když ho chtěl prosadit na jedno z vedoucích míst ve Filmovém ústředí: „V r. 1940 byl účastníkem delegace českých kulturních pracovníků, kteří podnikli cestu po Říši a byli v Berlíně přijati Reichsministrem Goebbelsem. Po svém návratu napsal informační články o svém zájezdu do Národní politiky a Vlajky, jeho rozhlasová přednáška o zájezdu byla ředitelstvím rozhlasu písemně odmítnuta. Pro svou aktivistickou činnost a smýšlení je již dlouhou dobu

---

<sup>600</sup> AMV, S-292-2. Výpověď Josefa Vondráčka z 21. 5. 1952.

<sup>601</sup> tamtéž

<sup>602</sup> Čeněk Šlégl se narodil 30. září 1893 v Praze. Byl nejen herec, ale též režisér a scénárista, který natočil devět filmů. Hrál postavy aristokratů či velkopřemyslníků většinou po boku Vlasty Buriana, v jehož divadle byl ve stálém angažmá nejen jako herec, ale i jako režisér, či Oldřicha Nového. Naposledy se objevil před kamerou v roce 1941. Hlavním důvodem byla jeho politická angažovanost. Stal se členem Vlajky a výrazně se angažoval v propagaci protektorátní politiky nejen v nechvalně známých rozhlasových skečích. Už za protektorátu byl považován za fanatického kolaboranta a téměř všichni jeho dosavadní přátelé se od něho odvrátili. Diváci ho dokonce několikrát vypískali přímo v divadle. Po válce byl odsouzen lidovým soudem za kolaboraci. Po propuštění z vězení žil jako důchodce s minimální penzí v pražských Strašnicích a přivydělával si prodejem vlastnoručně malovaných obrazů po místních hospodách. Zemřel 17. února 1970.

záměrně bojkotován a není připuštěn k práci ve filmu. Před dvěma lety již předložil Filmovému ústředí a Filmovému studiu námět pro protizidovský film *Návrat*, líčící návrat k půdě a zhoubnou činnost Židovstva na českém venkově. Tento námět byl však oběma institucemi hladce odmítnut a Šlégl byl vystaven ještě zostřenému bojkotu. V poslední době pracuje též v rozhlase v politických skečích.“

Šlégl byl členem Divadla Vlasty Buriana, kde už od roku 1934 hrál zmíněného zkarikovaného židovského vetešníka Puškvorce ve veselohře *Ulice zpívá*. Vladimír Just ale hru s „groteskní epizodou Češka Šlégl v roli židovského vetešníka Puškvorce“ nepovažuje za kus s antisemitskou tendencí.<sup>603</sup> Každopádně účinkoval Šlégl pravidelně v rolích Židů v rozhlasových skečích, které byly namířeny především proti českému exilu. V létě 1945 mu byla znemožněna další filmová a divadelní práce. Šlégl se angažoval i politicky. Jako přesvědčený fašista byl členem Vlajky, což potvrdil i poválečný výslech: „Obviněný členství ve Vlajce doznal, uvádí však, že aktivní činnost nikdy nevyvíjel a ke vstupu byl donucen jednak z důvodů existenčních a potom rodinných, aby zachránil dceru Blanku, která se v roce 1941 v době rasové persequce s jeho vědomím provdala za Arnošta Vajse.“<sup>604</sup> Vzhledem k tomu, že se Šlégl hlásil k fašismu již před okupací, nezní jeho tvrzení věrohodně. Podle výpovědi agenta SD Josefa Vondráčka patřil Šlégl k zpravodajům SD. „Svoje zprávy podával zásadně ústně s výslovným podotknutím, že jde o Šléglu. Zprávy se týkaly hlavně uměleckých návrhů, posudků o jednotlivých hercích eventuelně o režisérech, po stránce politické i pracovní, jakož i návrhů na nové filmy. Stanoviska Šléglu byla rozhodující pro jednotlivé herce, pokud se týkalo jejich činnosti. Nezpůsobil ani jediné zatčení, měl však největší ideologický vliv na české filmové pracovníky.“<sup>605</sup> Výpověď je ovšem ojedinělá a nepotvrzená z dalšího zdroje. Vzhledem k Šléglovým aktivitám a „bojkotu“ ostatních filmových

---

<sup>603</sup> Just, Vladimír (1994), s. 95

<sup>604</sup> AMP 36-674. Protokol z 27. 1. 1947.

<sup>605</sup> AMV, S-292-2. Výpověď Josefa Vondráčka z 21. 5. 1952.

pracovníků se lze domnívat, že jisté ústní informace z umělecké oblasti podávat mohl. Po válce byl odsouzen na šest měsíců odnětí svobody.<sup>606</sup>

Svatopluk Beneš vzpomíná, že „dva kolegové, o nichž bylo známo, že koketují s novým německým pořádkem, toho využili a snažili se nás přesvědčit, že divadlo můžeme zachránit jedině tím, když vstoupíme do Strany zelených křížů. Jednalo se o fašistickou organizaci, která měla nahradit zprofanovanou Vlajku generála Gajdy, o níž už Němci nestáli. V šatnách obou scén – Komorního i Na poříčí – se toto téma přetřásalo. A právě tehdy hodili oba kolegové svoji návnadu, ale jak se říká: nikdo nezabral. Zkusili tedy agitovat osobně. Zprvu kalili vodu řečmi o tom, že dojde ke zrušení divadla, protože je mezi nimi několik komunistů – to byla narážka na členy Burianova Děčka – a že je nesmysl nějak se bránit. První uvízla v jejich síti věčná naivka, zcela apolitická Růžena Šlemrová, která tam vstoupila s nejlepším vědomím, že udělala něco pro dobro věci. Netušila, že si tak podepsala svůj rozsudek, na jehož základě bude po revoluci nucena z divadla odejít. Podobně sedl na vějičku Bedřich Veverka. (...) A tak se mezi námi objevilo asi sedm takových straníků.“<sup>607</sup>

Bedřich Veverka se účastnil na natáčení německých filmů jako Fritz Waldorff. Byl členem Vlajky a stýkal se přátelsky s K. H. Frankem.<sup>608</sup>

---

<sup>606</sup> AMP 36-674. Zpráva z 12. 3. 1947.

<sup>607</sup> Beneš, Svatoopluk (1992), s. 62. Svatoopluk Beneš se narodil 24. února 1918 v Roudnici nad Labem. V patnácti letech odešel z gymnázia a přihlásil se na Státní konzervatoř v Praze. Po jejím ukončení nastoupil do Městských divadel pražských. Za okupace se stal objevem české kinematografie, jehož hvězdnou kariéru odstartoval film *Ohnivě léto* (1939). Jeho první poválečný film byl *Průlom* (1946), který byl i pro Svatoopluka Beneše průlomem, protože si místo milovníka zahrál obecního tajemníka s velmi pochybným charakterem. Divadelní tvorba Svatoopluka Beneše se po druhé světové odehrávala hlavně v Komorním divadle, kde ztvárnil většinu svých významných rolí. Hrál také v divadle *Komedie*, *divadle Rokoko* a od roku 1962 v divadle *ABC*. Městská divadla pražská Svatoopluk Beneš opustil roku 1990 a zemřel 27. dubna 2007.

<sup>608</sup> AMV, 11024. Bedřich Veverka se narodil 8. října 1894 v česko-německé rodiny a k německému životu inklinoval. Herectví studoval v Berlíně a profesionální divadlo začal hrát v Německu v provinčních divadlech. V roce 1928 nastoupil do Městských divadel pražských, konkrétně do Komorního divadla, kde zůstal až do roku 1945. Po válce odešel do Slaného a pak se vrátil do *ABC*. Prosadil se zejména v konvezačních komediích. Ve filmu se uplatnil jen v menších rolích; za protektorátu hrál v německých filmech pod jménem Friedrich Walldorf a aktivně působil ve fašistickém hnutí, kvůli čemuž byl po válce vyšetřován. Zemřel 20. března 1960.

Karel Hradilák působil v německých filmech jako Karl Stockmar a byl obviněn z „udavačství s těžkými následky“.<sup>609</sup>

I Vladimír Majer<sup>610</sup> vstoupil do sdružení Zelených hákových křížů a agitoval mezi členy Městských divadel. Účinkování tohoto herce v propagandistickém filmu *G. P. U.* v roli bestiálního bolševického komisaře je asi nejkřiklavějším případem kolaborace ve filmu. „Dle vlastní protokolární výpovědi přiznal sehrání role policejního komisaře v německém tendenčním filmu *G. P. U.*“<sup>611</sup> Majer „dále přiznal, že dobrovolně podepsal přihlášku do organizace Zeleného hákového kříže a že pro stranu agitoval, což bylo prokázáno svědeckými výpověďmi Fr. Salzra“.<sup>612</sup> Majerovi byla uložena veřejná důtka a trest vězení po dobu tří měsíců.

František Kostka, člen divadla Vlasty Buriana se stal členem Vlajky. K podepsání přihlášky byl prý přemluven Čeňkem Šléglem, na němž byl existenčně závislý, „aniž mu byl znám účel a cíl tohoto sdružení.“<sup>613</sup> Jak konstatovala disciplinární komise odborové rady divadelníků, která Majera po válce vyloučila z jakéhokoliv veřejného vystupování, „Vladimír Majer účinkoval v německém filmu v rolích, jejichž pouhé přijetí svědčí o

---

<sup>609</sup> AMV, 11024.

<sup>610</sup> Vladimír Majer se narodil 21. února 1892 v Praze. Byl herec a režisér, manžel operní pěvkyně a herečky E. Mayerové. Pocházel z rodiny hudebně založeného lékaře a po absolvování obchodní akademie pracoval jako bankovní úředník. Původně hudební zájem obrátil k divadlu, kde první zkušenosti získal v Městském divadle v Plzni. V jevištní činnosti pak pokračoval v Praze jako dlouholetý člen Městského divadla na Královských Vinohradech a během okupace hrál a režíroval v holešovické Uranii. Nezanedbatelné byly jeho organizační aktivity, roku 1939 založil odborovou organizaci filmových herců Sdružení česko-slovenského filmového herectví. Nasbírané zkušenosti válečného reportéra rakouské armády uplatnil ve svých prvních kinematografických pokusech, které učinil těsně po vzniku republiky jako režisér melodramatických filmů *Píseň lásky*, *Tanečnice*, *Magdalena* či *Nad propastí*. Uplatnil se jako představitel vesměs negativních a nesympatických postav. Hrál celkem v šestadvaceti němých a patnácti zvukových filmech. Zemřel 5. listopadu 1957.

<sup>611</sup> AMP, fond 36, sign. 591. Rozsudek v případě Vladimír Majer z 3. 6. 1946.

<sup>612</sup> tamtéž

<sup>613</sup> AMV, 11024. Výpověď Františka Kostky z 31. 7. 1945.

jeho protičeském smýšlení“.<sup>614</sup> Přitížilo mu též to, že byl do Městských divadel opětovně přijat na zákrok německých úřadů. Po osvobození se Majer vrátil k divadelnímu herectví až po osmileté přestávce.

Na druhou stranu byli herci a herečky po válce obviňováni i za naprosté banality. Například Antonie Nedošínská kvůli tomu, že dovolila, aby její fotografie byla použita jako lístek s německým textem.

Několik hereckých osobností své kolaborantství projevilo při účinkování některých herců v propagandistických pořadech v rozhlase. Tyto pořady byly namířeny především proti exilové vládě. Vystupovali v nich Jára Kohout, Jindřich Plachta, Fanda Mrázek, Karel Postránecký, Hana a Betty Tolarovy. V listopadu 1941 napsala Vlajka, že se zatím dobrovolně přihlásili tři herci, kteří účinkují ve skvělých politických skečích v rozhlase – Čeněk Šlégl, Karel Postránecký a J. Miškovský.<sup>615</sup>

V jednom skeči vystoupil i Vlasta Burian. Parodoval Jana Masaryka, který zde byl představen jako opilec unesený gangstery, útočil na zahraniční odboj i na Židy.<sup>616</sup> Obsah scénky byl morálně ubohý a hrubě antisemitský. Celou událost náležitě zpopularizovaly fašistické listy. Vlajka otiskla článek *Vlasta Burian promluvil k národům*: „Bylo to sice jen k národům židovským na panamerickém kongresu, kde se sešli ze všech států světa uprchlí Židé, kšeftující ve všech jazycích, ale přesto to byla událost prvního řádu...“<sup>617</sup>

Árijský boj napsal, že „je velmi vhodné, když do proudu nové orientace českého národa zapnou se nejen politické síly, ale i kulturní a umělečtí pracovníci. Tím se nejlépe prokáže, že za novou orientací stojí všechny složky národa. Emigrantská propaganda snaží se totiž namluvit českému lidu, že za novým pořádkem stojí jen několik novinářů - zrádců. A zatím vidíme, kterak i umělci rázu Buriana dávají své vzácné umělecké

---

<sup>614</sup> AMV, 11 024.

<sup>615</sup> Just, Vladimír (1994), s. 77

<sup>616</sup> tamtéž, s. 55

<sup>617</sup> Vlajka, 7. 12. 1941. Citováno podle Just, Vladimír (1994), s. 62.

schopnosti k dispozici, když jde o propagaci nového pořádku u nás. To by mělo znamenat pro londýnské emigranty varovné memento. Vždyť přece nemohou V. Buriana označit za "vlajkaře" nebo za zaprodance a tím odklidit z povrchu zemského fakt, že král komiků parodoval před velkou obcí rozhlasovou operetního "ministra" Masaryka. V. Burian si politiky nikdy nevšímal. A jestliže i on - nepolitický člověk - přidává své polínko na hranici, která má osvětlit londýnské kejklíře, pak to znamená, že pánové Beneš et consorti to nadobro v českém národě prohráli.<sup>618</sup>

Burianovo vystoupení vyvolalo negativní reakce mezi českými emigranty. Werich a Voskocem ho napadli ve své *Černé čtvrthodince* 23. 7. 1942.<sup>619</sup> Burian byl pro toto účinkování podle vyjádření československého rozhlasu z 8. 10. 1945 přidělen příkazem a podle některých svědků skeč zřetelně odbyl. To nic nemění na skutečnosti, že jeho účinkování nelze označit jinak než jako jednoznačnou nemorálnost a výrazný projev kolaborace. Jiří Weil po válce napsal, že „výkon obviněného byl normální a nijak se po stránce herecké nelišil od jeho výkonu na divadle...“<sup>620</sup> Burian sice účinkoval v jediném skeči, ten byl ale mnohokrát opakován.

Vlasta Burian se i jinak stal ozdobou oficiálních akcí. Zdeněk Štěpánek zmiňuje návštěvu ministra Goebbelse v barrandovských ateliérech, kdy ho měli přivítat významní čeští filmoví pracovníci. Sám prý dostal písemný příkaz, aby se dostavil na Barrandov. Důvod v dopise chyběl. „Bylo tam asi 10 lidí (...) pamatuji si jen Friče a Vávru. Při setkání jsme stáli všichni v řadě, myslím, že to byl Schulz, který nás představoval podáním ruky. Zdvíženou pravicí jsme nezdravili, jedině Goebbels. Také byl přítomen Vlasta Burian. Když jsme potom odcházeli, zdravil Burian Schulze,

---

<sup>618</sup> Arijský boj, 13. 12. 1941. Citováno podle Just, Vladimír (1994), s. 63

<sup>619</sup> „A teď se prohlásil za Němce. - Ten je teď Naci a poslouchá Vůdce. - My jsme si zjistili, že ses přidal k fašistům a českým Quislingům. - A jestlipak jsi už dostal gestapáckou uniformu? - Ty už nebudeš moci jít bez hanby pražskou ulicí. - Tak dobrou noc, Vlasto, pozdravuj Šléglu, Ference, Mrázka a Kohouta, až budete mít v rádiu Rudou nemoc, my si vás poslechneme.“ V+W přidali i básničku: „Byl fotbalista / Sparťan, Slávista / Potom tenista / Dnes je nacista“. (Just, s. 64nn)

<sup>620</sup> Weil, Jiří: Vlasta Burian, Kulturní politika, č. 40, 19. 7. 1946, s. 1

kterého jsme potkali, zdviženou pravicí. Když jsem toto Burianovi vytýkal, poukazoval na to, že se tak zdravil už od dětství, t.j. v tom smyslu, že na sebe s hochy křičeli nazdar, nazdar a zvedali při tom ruce. Mimoto, že je to konečně starý římský pozdrav.<sup>621</sup> Burian hledal výmluvy, kde jen mohl. Pro Němce byl ale stále nejvýznamnějším českým hercem. Nikdy nehrál za okupace v politicky angažované hře ani nenatočil jediný německý film, přesto byl po válce jako jeden z mála odsouzen.

Po válce byl obviněn, že podporoval nacismus jednak účinkováním v rozhlasovém skeči *Hvězdy nad Baltimore*, jednak tím, že užíval nacistického pozdravu a že se společensky stýkal s Němci „v míře, nezbytnou nutností neodůvodněné, a to k dosažení vlastního prospěchu hospodářského, zejména i k docílení koupě pozemku od obce hlavního města Prahy... vzbudil veřejné pohoršení“.<sup>622</sup> Společenský styk s okupanty Burian po válce sám doznal. Byl bohatou filmovou hvězdou a svůj životní styl nechtěl změnit. „Záměrně jsem podepisoval všelijaké smlouvy, abych dostal od Němců povolení na jízdu autem.“<sup>623</sup> Burian svými styky skutečně docílil hmotných výhod. Ať se jednalo o povolení jízdy autem či prodej části ulice, aby si mohl postavit tenisový kurt.<sup>624</sup> Po válce jeho obhajoba působila dosti hloupě: „Němci běhali za mnou, nikoli já za nimi, poněvadž mě chtěli získat pro německý film, což jsem odmítl, ač jsem se tak připravil o vysoké příjmy... já jsem je nevyhledával. Nikdy jsem od Němců nic nedostal, ale vždycky jsem o všechno přišel. Také automobil jsem měl po celou válku podvodně, neboť jsem chtěl sabotovat benzin a objíždět gumy...“<sup>625</sup>

Vlasta Burian tvrdil, že společenské styky s Němci byly zároveň styky odbornými, protože se obával zavření svého divadla. Ve své vile hostil

---

<sup>621</sup> AMV, 11 212. Výpověď Zdeňka Štěpánka z 28. 6. 1945.

<sup>622</sup> Just, Vladimír (1994), s. 118n

<sup>623</sup> AMV, 304-239-26.

<sup>624</sup> Protekcí si vymohl od českých úřadů část pozemku, aby mohl mít kurt, což vedlo k zrušení části městské komunikace. V roce 1943 smlouvu Němci zneplatnili, ale kurt už stál, a Anton Zankl se musel za Buriana přimluvit.

<sup>625</sup> Just, Vladimír (1994), s. 93

Zankla a Söhnela, proto aby jim vyprávěl politické vtipy, které hodlal uvést ve svých představeních.<sup>626</sup> V zimě 1945 uspořádal vepřové hody, jichž se účastnili Baarová, Zankl, Havel, Söhnel, Sviták, k nimž měl velmi přátelský poměr. Burian chtěl také účinkovat v Národním divadle, což vysvětlil následovně: „Podruhé jsem se obrátil na Moravce někdy v roce 1944, aby mě umožnil vystoupení v ND v opeře Prodaná nevěsta. (...) O vystoupení jsem se ucházel z toho důvodu, abych jim vyvrátil pověsti o mém přestoupení k Němcům a abych tím manifestoval svou českou příslušnost.“<sup>627</sup> Se Zanklem se stýkal údajně proto, aby oddálil své výstupy v německých filmech, na něž měl smlouvu s Prag-Filmem, protože se „nechtěl účinkováním v německém filmu před českou veřejností zkompromitovat“.<sup>628</sup> Augustin Hoppe, s nímž se Burian dobře znal, vypověděl, že hájil jen své obchodní zájmy a „nebyl zaručeně politický konfident“.<sup>629</sup>

V roce 1947 byl Burian odsouzen do vězení na 3 měsíce, k pokutě 500 tisíc korun a k veřejnému pokárání.<sup>630</sup> Podle Jana Wericha, který ho za války kvůli jeho chování v rozhlase pravidelně napadal, Vlasta Burian za války nekolaboroval. „Dopouštěl se pouze nějakých volovin, jako ostatně v té době kdekdo. Co mohl dělat? Nemohl dělat nic! Nemohl přece říct Němcům: Jděte do prdele!“<sup>631</sup>

---

K politickým proklamacím se nechal – ne poprvé a ne naposled – zlanřit i Zdeněk Štěpánek. Dne 18. 6. 1942 „četl na manifestační schůzi Národní rady české v Grégrově síni Obecního domu resoluci, současně vysílanou

---

<sup>626</sup> AMV, 305-103-1. S Antonem Zanklem si Burian tykal a zdravil nacistickým pozdravem.

<sup>627</sup> AMV, 10 441.

<sup>628</sup> tamtéž

<sup>629</sup> tamtéž

<sup>630</sup> Just, Vladimír (1994), s. 118n

<sup>631</sup> Suchý, Ondřej: Vlasta Burian na každý pád, Praha 1990, s. 189

rozhlasem, kde byl chválen okupační režim a tupen president Beneš“.<sup>632</sup> To, že se nechal Štěpánek takto „zneužít“, nesvědčí o jeho morálních kvalitách. Jiří Weiss píše, že už na podzim 1938 pocítil bolest z toho, když „legionář a představitel hrdinských rolí Zdeněk Štěpánek vzal na sebe úkol číst v rozhlase kapitulaci po Mnichově“.<sup>633</sup>

Popis celé události ale naznačuje, že byl Štěpánek k vystoupení nucen: „Na příkaz ředitelství Národního divadla dostavil se Štěpánek (18. června 1942) do bývalého protektorátního ministerstva školství a lidové osvěty. Tam mu býv. ministr Moravec nařídil, aby přednesl na schůzi české národní rady resoluci. (...) Po poradě s Dr. Borem, Fr. Götzem a Dr. Šípem a na jejich naléhání vyhověl rozkazu Moravce a resoluci přečetl. Při zmíněné poradě bylo zejména uvažováno o tom, že za stanného práva Národní divadlo a jeho členstvo by bylo persekvováno, čímž by vznikla národnímu životu mnohem větší škoda než přečtením rezoluce, na jejíž vznik neměl obviněný nejmenšího vlivu. Resoluce ... byla dána obviněnému těsně před přečtením. Resoluce byla podepsána řadou kulturních institucí v čele s Českou národní radou, Národním divadlem, Klubem sólistů Národního divadla atd. ... Disciplinární komise dospěla k přesvědčení, že obviněný byl donucen neodolatelným nátlakem přečíst resoluci, stejně jako byli donuceni zúčastniti se schůze zástupci Národního divadla, Klubu sólistů Národního divadla a resoluci podepsati.“<sup>634</sup> Svědkové Fr. Götz a dr. R. Stránský potvrdili, že „obviněný byl donucen k přednesení projevu pohrůzkami Moravcovými, když nejprve odmítl příkaz splniti.“<sup>635</sup> „Podle platného právního stavu měl právo býv. ministr Moravec nařizovati smluvnímu zaměstnanci Národního divadla a mohl proto naříditi obviněnému přednesení resoluce. Neuposlechnutí za stanného práva bylo by mělo nedozírné následky

---

<sup>632</sup> AMV, 11 024.

<sup>633</sup> Weiss, Jiří (1995), s. 40

<sup>634</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 201n. Nález disciplinární komise Odborové rady divadelníků z 6. 6. 1946.

<sup>635</sup> AMP, fond 36, sign.361. Protokol o zastavení trestního stíhání Zdeňka Štěpánka z 26. 2. 1947.

nejen pro obviněného, ale pro samotné Národní divadlo a jeho členstvo. I kdyby se bylo podařilo obviněnému nějakým způsobem vyhnouti přednesení resoluce, nebyl by tím zabránil jejímu přečtení, neboť byl by ji nucen přečísti jiný vynikající člen Národního divadla.<sup>636</sup> Disciplinární komise v nález z 6. června 1946 osvobodila Štěpánka od obvinění proti cti a vážnosti stavu hereckého. 26. února 1947 bylo zastaveno i trestní stíhání podle malého dekretu. Štěpánek na rozdíl od dalších obviněných mezitím v poklidu filmoval, aniž byl vězněn.<sup>637</sup>

I když se dá předpokládat, že na Zdeňka Štěpánka jako na vynikajícího herce byl vyvíjen velký tlak, za celou dobu protektorátu se jedinkrát nepostavil na odpor a poslušně poslouchal příkazy, s kterými nemohl v nejmenším souhlasit. Budoucí národní umělec se v tomto ohledu jako hrdina neprojevil. Marie Burianová a Marie Příkrylová napsaly do Národního osvobození: „Čím významnější postavení kdo zaujímá, tím odpovědněji v něm má stát. A stát tak dlouho, důstojně a pevně, až přijde okamžik, kdy je nutno učinit jen to jediné gesto, které se pak nazve gesto statečné. A právě v takovém okamžiku Zdeněk Štěpánek zklamal a při své zkoušce propadl.“<sup>638</sup>

Několikrát byly zorganizovány i oficiální večírky, na nichž se měli setkávat čeští umělci s nejvyššími představiteli okupační moci. Němci někdy považovali české umělce za své vlastnictví a přikazovali jim účastnit se takovýchto akcí. Na jeden z večírků v Obecním domě vzpomíná Vlasta Fabianová. K. H. Frank ji nutil přisednout ke svému stolu, ale podařilo se jí odejít.<sup>639</sup> Dne 10. března 1943 uspořádal K. H. Frank v Rudolfinu večírek pro české umělce. Pozvána byla i řada členů

---

<sup>636</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 201n. Nález disciplinární komise Odborové rady divadelníků z 6. 6. 1946.

<sup>637</sup> tamtéž, s. 210

<sup>638</sup> Národní osvobození, 5. 7. 1946, s. 1. K tíži bylo Štěpánkovi přičteno i to, že „účinkoval při ochotnickém provedení hry Nezbedný bakalář v Rakovníku ve prospěch něm. červeného kříže“. (AMP 36-361)

<sup>639</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 134

Národního divadla, přičemž odmítnout pozvání bylo správou divadla podle Zdeňka Štěpánka zakázáno.<sup>640</sup>

Zankl Štěpánkovi zabránil odejít před příchodem Franka a přinutil ho přednést řeč.<sup>641</sup> Prý bez jeho vědomí a souhlasu veřejně před shromážděnými ohlásil, že promluví Zdeněk Štěpánek, takže byl postaven před hotovou věc a nezbylo mu než něco říci.<sup>642</sup> Štěpánek prý pronesl toto „Pane státní sekretáři, přiznám se, že jsem se sem bál jít, ale jsem rád, že jsme sem přišli, neboť aspoň vidíte, že jsme také lidé a že je s námi možno lidsky jednat. A tak si myslím, že byste už s těmi žaláři, koncentráky a šibenicemi mohl přestat.“<sup>643</sup> Štěpánek promluvil česky, poněvadž podle svých slov německy neuměl, což ale vyvrací ve svých pamětech Adina Mandlová (viz níže).

Adina Mandlová Štěpánkuv projev vylíčila takto: „Mezi jinými přišel se Zanklem ke stolu KHF Zdeněk Štěpánek a za zjednaného klidu oslovil jej česky a jeho proslov byl Zanklem překládán. Jeho řeč vyzněla ve smyslu, že po tomto sblížení bude dána českým kulturním pracovníkům větší možnost uměleckého rozvoje a tento večer je považován z naší strany za příslib lepšího nakládání a využívání uměleckých sil. (...) V určitém smyslu naznačoval, že s Čechy se docílí vůbec více po dobrém než nátlakem. Frank mu odpověděl přátelsky.“<sup>644</sup> Podle svědectví Jiřího Hájka byl projev Štěpánkovi ing. Zanklem velmi zazlíván.<sup>645</sup>

Po válce byl Štěpánek obviněn z kolaborace kvůli rezoluci přečtené v Obecním domě, zmíněnému večírku s proslovem ke K. H. Frankovi a stykům s ing. Zanklem, což odůvodnil „snahou dovědět se něco o

---

<sup>640</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 203

<sup>641</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 204

<sup>642</sup> AMP, fond 36, sign. 361. Protokol o zastavení trestního stíhání Zdeňka Štěpánka z 26. 2. 1947.

<sup>643</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 204

<sup>644</sup> AMV, 11 212. Výpověď Adiny Mandlové, nedatováno.

<sup>645</sup> AMP, fond 36, sign.361. Protokol o zastavení trestního stíhání Zdeňka Štěpánka z 26. 2. 1947.

chystaných německých opatřeních, jež hrozila postihnouti snoubenku obviněného“.<sup>646</sup> Štěpánek se nijak zvlášť stykům s Němci nebránil: „Jiřina Šejbalová mi později vyprávěla, jak jednou Marie Vášová, ona sama a Vlasta Matulová dostaly pozvání dostavit se na večeři na Hrad. Večeři pořádal ... Frank. Nebylo možné odmítnout, to by znamenalo výpověď z divadla a zákaz herecké činnosti, a všichni vedoucí herci - pokud hráli česky - se cítili buditeli. Cítili, že je národ potřebuje na jevištích i ve filmu. S nimi byl pozván i Zdeněk Štěpánek a všichni se domluvili, že se dostaví časově velmi blízko jeden s druhým, že se zdrží hodinu, a jakmile to bude možné, rychle se všichni vytratí. Vášová, Matulová i Jiřina to přesně dodržely, ale Štěpánek se opil francouzským koňakem, zůstal několik hodin a K. H. Frank ho dal odvézt svým vlastním šoférem,“ píše Jiří Weiss.<sup>647</sup>

Podle Adiny Mandlové se čeští herci vůbec vůči Frankovi chovali vstřícně. „Po premiéře Vojnarky bylo do Rudolfiny pozváno několik herců MD dr. Wolfem - šéfem kulturně politického oddělení ÚŘP – R. Šlemrová, já, J. Štěpničková, Zita Kabátová, B. Veverka. Korbelař a Gollová se omluvili. Účastníky určoval z pověření rady Zankla Jan Sviták, činovník Filmového ústředí. Z ostatních tam byl Štěpánek, E. Kohout, Burian, Vítová, atd. Uvítal nás dr. Wolf, představil nás dr. Hoppemu, německým hodnostářům, Krejčímu, Moravcovi, pak se dostavil Frank. U jeho stolu seděli ti, kdo mluvili plynule německy - já, Šlemrová, Tauberová, Vítová, Krejčí, Moravec, Veverka, Štěpničková, Štěpánek a Kabátová, které si dal Frank předvolat a uváděl je Zankl.“<sup>648</sup> (Olga Scheinpflugová sice píše v pamětech, že Zankl byl člen CIC, ale pravdou je, že šlo především o zapáleného příznivce nacistů, který koncem války myslel na zadní vrátka.) Čeští umělci se před Frankem časem ani trochu neostýchali. „Brzo téměř každý, kdo měl ruce a nohy a uměl něco zazpívat, zatančit nebo zarecitovat, byl připraven našeho největšího nepřítele bavit. ...

---

<sup>646</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 205. Štěpánek žil se Soňou Grossovou, která měla židovské předky.

<sup>647</sup> Weiss, Jiří (1995), s. 92n

<sup>648</sup> AMV, 11 212. Výpověď Adiny Mandlové, nedatováno.

Když se konečně všichni vlastenci dokonale vyproducovali a Zdeněk Štěpánek pronesl k Frankovi celkem přátelskou řeč, kvůli níž mu všichni, včetně těch, kdo tam tenkrát popíjeli, nemohli najednou přijít na jméno, rozpoutalo se všeobecné veselí... Bedřich Veverka si v jednom momentě sedl Frankovi na klín, Zankl ho musel odtrhnout.<sup>649</sup>

Velká dilemata Zdeňka Štěpánka se již od Mnichova jako nit táhnou celými protektorátními dějinami a přinejmenším napovídají, že neexistovalo žádné jednoznačně správné rozhodnutí, v němž si herec mohl uchovat profesionální tvář i mravní integritu. Štěpánkuv osud je jedním z exemplárních příkladů složitosti doby, složitosti hereckého povolání i složitosti lidské duše.<sup>650</sup>

---

<sup>649</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 114n

<sup>650</sup> Zdeněk Štěpánek se narodil se 22. září 1896 v Tvoršovicích u Benešova. Za 1. světové války byl zajat na ruské frontě. Od roku 1916 byl v Kyjevě vedoucím režisérem a hercem českého krajanského ochotnického divadla. V roce 1918 se stal členem Divadla československé armády na Rusi, které hrálo od února 1919 do května 1920 podél Magistrály. Po návratu hrál na Kladně a pak jako řádný člen v Divadle Na Vinohradech. Po několika pohostinských vystoupení byl přijat roku 1934 K. H. Hilarem do Národního divadla, kde hrál až do své smrti v roce 1968. Úspěšně na této scéně režíroval, psal hry a byl šéfem činohry v letech 1953 – 1956. Realistické herectví Zdeňka Štěpánka je často označováno jako pokračování vojanovské tradice. Ve Vinohradském divadle hrál muže, kteří jdou neomylně za svým cílem, nebo postavy vnitřně rozervané (Bratři Karamazovi, Idiot). Uplatňoval se nejen v rolích tragických, ale i komických. Hrál hrdinské a charakterní role Marca Bruta v „Julii Caesarovi“, Maršála v Čapkově „Bílé nemoci“, Mikuláše Dačického z Heslova ze „Zvíkovského raráška“ a „Paní mincmistrové“ či Cyrana z Bergeracu ze stejnojmenné hry. Při hraní Štěpánek skvěle využíval svoji mimiku, pohyby těla a svůj hlas s nezvykle širokým rejstříkem. „Vždy mi šlo o to, vytvořit na scéně pravdivého, živého člověka, který dnešního diváka zcela zaujme svým pravdivým, niterným psychologickým přesvědčením, z něhož zcela přirozeně vyplývají i všechny psychotechnické vnější znaky: maska, gesta, chůze, držení těla i mluva. Jakékoli citové pohnutí, vzrušení, ať je to smích nebo pláč, dostavuje se ne vlivem textu či předepsanou poznámkou autora, ale vlivem hercova vnitřního prožitku, který musí sám v sobě vyvolat.“ Ve filmu hrál postavy, jež předtím ztvárnil i na divadelních prknech a často se nemohl zbavit jistého patosu. Na podzim 1946 se po odmítnutí vrátil na prkna Národního divadla. Ve stejném roce si zahrál titulní roli bakaláře Jana v komedii Nezbedný bakalář (1946), kterou hrál i na prknech ND. Scénář k filmu napsal Štěpánek společně s režisérem filmu Otakarem Vávrou, se kterým často spolupracoval (Cech panen kutnohorských). Po válce natočil každoročně alespoň jeden film. Zejména historické role mu přinesly popularitu (např. Husitská trilogie). Zdeněk Štěpánek zemřel 20. června 1968 v Praze.

## Heroica

*Vercingetorix: Nejsi člověk.*

*Caesar: Nikdy jsem to netvrdil.*

Štěpánek hrál jako řada jeho kolegů i v dramatech Františka Zavřela, což byl „podivínský quasiexpresionistický dramatik s obdivem k nadlidem a fašistické ideologii“.<sup>651</sup> Osudy dramatika Františka Zavřela reflektuje hra Ladislava Stýbla *Heroika (Play Zavřel)*, kterou zinscenovalo Brněnské Divadlo Čára v roce 2006 v divadle 7 a půl. Inscenace se pokouší zmapovat podivný a tragikomický osud českého dramatika a kolaboranta a vychází především ze Zavřelových pamětí. Mnohé je v nich podle autorů zkresleno či vylháno, ale rozhodně ne Zavřelova zahořklost a touha prosadit se za každou cenu. „Proto necháváme mnohé v inscenaci nedořečeno; očekáváme, že na některé otázky si odpovíte sami. Originální úprava pamětí (...) navazuje na tzv. "foltýnovskou dramaturgii", v níž se věnuje tématu umělecké a lidské kolaborace výměnou za úspěch. Inscenace se pokouší zmapovat podivný a tragikomický osud tohoto českého dramatika a kolaboranta. Zabývá se otázkou morální odpovědnosti člověka (nejen) v umění.“<sup>652</sup>

Herci samozřejmě nebyli jediní, kdo se musel přizpůsobit. A ač třeba nechtěli, museli účinkovat i v hrách, které vyšli z per jedinců tak fatálně oddaných režimu, jako byl František Zavřel, který se narodil 1. listopadu 1885 v Trhové Kamenici. Vystudoval gymnázium v Chrudimi a vysokoškolské vzdělání získal na Právnické fakultě UK v Praze. Od roku 1909 byl soudním úředníkem v Praze a v Chrudimi. V letech 1918–1931 a pak znovu od roku 1941 do roku 1945 byl vyšším úředníkem ministerstva obchodu.

---

<sup>651</sup> Vostrý, Jaroslav (1997), s. 203

<sup>652</sup> *Heroika (Play Zavřel)*. Na motivy pamětí Františka Zavřela za živa pohřben dramaticky zpracoval Ladislav Stýblo. Dramaturgie Přemysl Hnilička. Režie Zdeněk Čecháček – Turba. Hrají Jiří Bartoň, Lenka Luklová, Natálie Bartošová, Jana Alfabeta Cindlerová, Otakar Blaha, Vít Jakubec, Pavel Lupač, Přemysl Hnilička, Radek Novotný. Premiéra 15. června 2006.

Svámi politickými názory patřil ke krajní pravici a netajil se sympatiemi k fašistickému hnutí. Byl povahově velice konfliktním člověkem, přesvědčeným o tom, že je zneuznáván a že první republiku ovládají kliky protekcionářů, z nichž ta nejhorší sídlí na Hradě. Ve svých pamětech se sebelítostivým názvem *Za živa pohřben* třeba pojednává o tom, že okolo „Velkého umravňovatele“ (tedy T. G. Masaryka) řadí smrt hůře než kolem rodu Borgiů: „Rašín byl zabit. Štefánik zabit na samém počátku. Kramář, na kterého byl spáchán atentát, který se nepodařil, odstraněn a zesměšněn. Prášek, Stříbrný a Pergler umlčení později. Švehla umírá za velmi podezřelých okolností. Kdo nezemře, je ubit nebo uštván. (...) „Praha. Vymkla se Kramářovi úplně. Pod pevnou rukou Masarykovou a nesmírně agilní Benešovou dala se na pochod doleva. (...) Masarykova Praha uctívala Švejků - jak jsem jí měl potom rozumět!“

Dramata psal Zavřel už od dvacátých let 20. století, ale mnohá z nich byla silně provokativní, a tudíž nepohodlná. Třeba hra *Boleslav Ukruťný* byla napsaná v době oslav svatováclavského milénia. A Svatý Václav je tu neschopným slabochem, kterého Boleslav zbaví utrpení. V jeho hrách je pak stále patrnější téma titánství, heroiství a jakéhosi nadčlověctví. Umělecké okolí ho přijímalo velice rezervovaně, když tedy vůbec. Ve svých pamětech proto v kapitole nazvané *Literáti* píše: „Byli až na nepatrné výjimky získáni levicí. Jeden vedle druhého, panem Karlem Čapkem počínaje a panem Karlem Horkým konče. Nedalo to velkou práci, jelikož neschopná pravice nečinila nic jiného, nežli krčila rameny. Většinou to byli podprůměrní spisovatelé, ze kterých udělali oba Šaldové<sup>653</sup> pomocí svých prolhaných tiskovin genie. (...) Pánové arci chrochtali na hradě a tam to bylo výnosné. Měl jsem čest je několikrát praštit po jejich drzých čelech (...) epigramy.“ sama kniha pamětí, vydaná třikrát za protektorátu je smutným svědectvím nejen o autorově povaze, díky níž příčiny svého neúspěchu nehledá v sobě a ve své nedostatečnosti, ale viní své okolí plné zavilých protivníků a záštiplných nepřátel.

---

<sup>653</sup> Kritik F. X. Šalda a ředitel Melantricha Jaroslav Šalda.

O jeho dílo nebyl přes veškerou snahu a dštění síry téměř žádný zájem. Zavřel proto trpěl pocitem, že jsou mu házeny klacky pod nohy, a to i z politických nejvyšších míst. Jeho román *Fortinbras*, kde se pokoušel „odhalit nekalé rejdy“ Edvarda Beneše, byl cenzurou ihned zabaven a stažen z prodeje. Na takové bezpráví reagoval v řadě svých žlučovitých epigramů: „Komická klika, která žvaníc / uvykla blamáži, / hle, o mně mlčí. / Dramatik překáží. / Chápu. Nemám společného pranic / s touto pakáží.“

Uznání se nakonec dočkal. Příznačně až za protektorátu, kdy za svoji „přínosnou činnost“ obdržel také vysoká vyznamenání. „Byl to vlastně jediný František Zavřel, dramatik jistého jména, který se okupantovi výslovně nabídl ke spolupráci, ostatně člověk, pro jehož pohnutky je příslušná spíše psychiatrie než literární historie,“ píše literární historik Josef Jedlička.<sup>654</sup> Čím více ho okupanti vynášejí do nebes, tím více jím obyvatelé protektorátu pohrdají. Zajímavá je třeba poznámka o výsměchu, se kterým se na Barrandově setkala komedie z roku 1940 s názvem *Panna*. „Titul byl v zasvěcených filmařských kruzích zdrojem mnohých vtípků. Přemíra dialogů, které nebylo jak a kde rozehrát.“<sup>655</sup> Předmětem výsměšného pohrdání touto slabou konverzační veselohrou byl ale především autor divadelní hry, podle které se film natočil – František Zavřel.

Svou titánskou pentalogii dramát *Polobozi* také příznačně věnoval tvůrcům nové Evropy, tedy Hitlerovi a Mussolinimu. Protože umělecká veřejnost k jeho dílu demonstrativně mlčela, rozhodl se rozeslat všem možným kulturním institucím otevřený dopis, v němž vyjádřil rozhořčení nad naprostým nezájmem o jeho dílo a dokonce vyhrožoval tím, co si všichni přáli - že přestane umělecky tvořit. Poté, co se ani na tento zoufalý apel nedočkal žádné reakce, ukončil svou činnost dramatika a vrhl se na psaní pamětí, které již ve třetím vydání z roku 1944 zakončil vítězným prohlášením: „Ubránil jsem se. Moji odpůrci jsou na dně a já

---

<sup>654</sup> Jedlička, Josef: Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury, <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejin/4/32.pdf>, s. 188

<sup>655</sup> Březina, Václav (1996).

žiji. Jaká troufalost! Takhle si to určitě nepředstavovali. Dramatik, po kterém nezůstane ani krev ani slzy. Jenom pět velkých dramát, knížka básní a potom ještě něco: potupné znamení, které vypálil na všechny časy do špinavého čela svých nepřátel!“

Nadšení ultrapravicového autora netrvalo dlouho. Už během květnové revoluce v roce 1945 byl vyhozen revolučními gardami ze svého bytu na dlažbu. Umělecky ho vyřídilo v září 1945 Divadlo satiry ve hře *Cirkus Plechový*, v níž si autoři zahrávali s jeho epigramy: „Když se nám v dějinách světa / vyjevilo velký zvíře, / mučeda, vrah, hlava lysá / nemusela Prozřetelnost / vysoukat je v nebes říši. / Na to stačil impotentní / dramatik když zjistil data / a to všechno pěkně zavřel / přinejmenším v trilogii. / (Říkám Zavřel. Kdo čím trochu / zachází, tím také schází. / Třebas je to pouhé jméno.“ Následně byl bezdomovec Zavřel vyšetřován pro podezření z kolaborantství a v listopadu 1947 byl zcela zubožený nalezen v pražských Letenských sadech a ihned převezen do nemocnice. Zde zemřel 4. prosince 1947. „V tomhle ošklivém vesmíru nemůže přece nic krásného věčně existovat. Je přece založen na krutosti a lhostejnosti. Nic spravedlivého v něm neexistuje. Je prázdný, nanejvýš někde sedí nějaký gangster, nějaký Al Capone všehomíra,“ zapsal si kdysi.

František Zavřel psal prózu, básně a především dramata. Napsal více než dvě desítky divadelních her, z nichž většina byla uvedena na pražských divadelních scénách. Kromě toho, že František Zavřel psal dramata, verše a epigramy, stvořil také několik veseloher. Dvě z nich se zfilmovaly právě v letech 1939 a 1940, kdy okupační režim pomohl tomuto nepříteli čapkovské demokracie, antisemitu a obdivovatele polobohů též u filmu. Díky politické situaci získaly filmovou podobu jeho starší komedie *Dědečkem proti své vůli*, která se za první republiky hrála v Divadle Vlasty Buriana, a již zmíněná *Panna*, o níž si hořce poznamenal, že ji už roku 1935, kdy vznikla, „pohřbili okázale ve Stavovském divadle“ a je přesvědčen, že se nezaslouženě stala obětí jemu nepřejících kritiků, jako byl Miroslav Rutte.

Za první republiky patřil Zavřel k významným expresionistickým tvůrcům. První světová válka znovu posílila expresionistický obrat od reálného světa k duchovním prožitkům, k fantazijním snovým představám, ale i k nesporné pokřivenosti pravdivého života. Expresionismus dával přednost vypjatému, vášnivému, drásavému vyjádření nitra člověka. Tendoval k proklamativnosti, abstraktnosti, snažil se uchopit svět v jeho prapůvodní podstatě. Expresionisté odmítali moderní civilizaci a hledali výraz pro vyjádření elementárních lidských pudů a citů. „Expresionismus byl vlastně uměleckou reakcí na dobové podněty, výrazem kvalitativně nového životního pocitu reagujícího na ně. Zasahoval historický vývoj, národní historické mýty, kulturní tradice i národní jazyk. Překonával směry psychologické náladovosti, dekadentního individualismu i symbolické statutárnosti. Vnesl smysl pro vyhrocenou dynamiku děje, pro abstrahující významovou zkratku, obnažující podstatu konfliktu, pro jednání nesené elementární pudovostí a vzrušenou emocí.“<sup>656</sup>

Zavřelova expresionistická tvorba je oslavou síly výjimečných jedinců, jejichž geniálnost se ostře odráží od ubohosti a příkrčenosti malých lidí. Jeho historické pojetí nadčlověčí vůle a moci je nesporně příbuzné nacistickým teoriím o nadčlověku a jeho individualistickému herojství. Postavy Zavřelových dramát vyjadřují často jako poměrně ploché a abstraktní ztělesnění zjednodušených vášní odpovídajících výše zmíněnému titánství. „František Zavřel si zase jako hlavní téma bral silného jedince. Byl pro něj základním principem historického a občanského dění. Důraz kladl na okázale působící konflikty, křečovitě strohé dialogy, oslavu nadčlověčenství. Jeho díla jsou též ovlivněna expresionismem.“<sup>657</sup> Výrazným signifikantem jeho dramát jsou krátké, jasné, úsečné věty, jejichž naléhavost autor často ještě zdůrazňuje vykřičníkem, čímž se snaží často nefunkčně dodat hře dramatickosti a zvýraznit emočně vypjatou situaci, jak to vyžadovala idea expresionismu.

---

<sup>656</sup> Dějiny českého divadla IV (1971), s. 22

<sup>657</sup> tamtéž, s. 70

Zavřelova dramatická pentalogie Polobozi vyšla knižně v roce 1941 a skládá se z titulů *César*, *Kristus*, *Žižka*, *Valdštýn* a *Napoleon*, z nichž se některá - dříve odmítaná - i vícekrát dostávají na jeviště českých divadel. *Valdštýn* měl premiéru v Národním divadle 13. 11. 1940 a režíroval ho Aleš Podhorský. *Caesar* měl pak premiéru v Národním divadle 7. 11. 1942 a režíroval ho – na nátlak nacistů - Jiří Frejka. Štěpánek hrál hlavní roli ve hře *Caesar* ve Frejkově režii od 7.11 1942 41krát, *Valdštýn* se od listopadu 1940 hrál 35krát.

Frejka věděl, že se jedná o vyznavače vůdcovského principu, nadčlověka, individualistických kořistníků a smyslných ženských upírů (*Návrat*, 1920, *Dravec*, 1921), krutých vládců (*Boleslav Ukrutný*, 1919, *Král Přemysl Otakar II.*, 1921) a hlavně Napoleona a sebe sama, byl přesvědčeným fašistou. Jak zmiňuje František Červinka, měl Zavřel jednu potíž - příroda ho obdarovala malou postavou a velkým zahnutým nosem. Nejednou prostořeký uličník, jehož představy o Židech maloval specialista na antisemitismus Karel Rélink, urazil nejednou Zavřela nadávkou: Žide! František Zavřel se v knize o své zneuznané genialitě, v epigramu Karlu Rélinkovi, obhájil: „Mám velký nos jako orel nebo sup/když vrhají se střemhlav po kosu./Ne, nejsem Žid. Nebuďte, pane, tup./Každému nemůže pršeti do nosu.“

Po smrti Jindřicha Vodáka bylo o několik let později, v roce 1944, jeho místo vrchního odborového rady na ministerstvu školství svěřeno právě Zavřelovi, který tak ještě vehementněji v duchu fašismu urážel českou kulturu. Zavřelovo jmenování bylo klasifikováno veřejností jako „služební a umělecké zadostiučinění dlouho nedoceňovanému umělci a kdysi ministerskému úředníkovi, pronásledovanému předmnichovským režimem za jeho román *Fortinbras*“.<sup>658</sup>Tento román z roku 1930 byl tvrdou kritikou první republiky, v níž Masaryk a Beneš měli na počátku odpůrců mnoho, ale postupem času začali podivným způsobem padat jeden za druhým.

---

<sup>658</sup> Národní politika 4. 6. 1944, s. 8.

Paradoxně ještě po Vodákově smrti vyšla v Českém slově 10. 4. 1940 jeho kritika Zavřelova *Valdštýna*, uvedeného tehdy v Brně, kde hru doporučoval i k uvedení v Praze a přimlouval se za to, že by si jeho díla česká jeviště měla aspoň všimnout. Můžeme se ptát, zda snad zastřelo ocenění jistých formálních předností Zavřelových dramát Vodákovu úctu k českým demokratickým tradicím, každopádně byl Zavřel sice duševně poněkud vyšinutý, ale řemeslně schopný dramatik. Výstižně ho charakterizovala Olga Scheinpflugová: Jediný, komu se zdál svět za okupace zajímavější, slavnější a větší, byl spisovatel doktor František Zavřel, postrach české divadelní dramaturgie, muž velké ctižádosti a malého nadání. Rozhodl se v mládí být dramatikem a neopustil tuto úctyhodnou, ale marnou snahu až do konce svého života. Už když jsem byla ve Švandově divadle, neušla jsem jeho pozornosti jako nezkušená oběť, které mohl posílat své tragédie s příslibem hlavní role v připravované hře. A později na Vinohradech v této zdvořilosti pokračoval. Byla jsem vždycky v dedikaci označena jako jediná, která může vyplnit jeho představu, ale svět je malý, bylo mi brzy dáno poznat, že stejná věnování i stejný příslib těchž rolí poslal několika herečkám najednou. Měl smůlu, nikdy mu nikde nic nechtěli hrát, jeho historická dramata pozůstávala z temperamentních dialogů, z úderů nejkratších vět, nevím, proč se tak šířil touhou po jejich uplatnění. Jeho dravčí obličej s ostrými rysy a tvrdýma očima dovedl pošedivět závistí, měl-li někdo z českých dramatiků úspěch, ale nedal se proto odbýt ani odradit žádným nezdarem. Nevím ani, na kterém ministerstvu byl zaměstnán, potuloval se stále okolo divadel a kritiků, nejraději vyhledával ironického Josefa Kodíčka, aby ho vážně přesvědčoval o síle svého poslání. Uctíval fanaticky Napoleona a vyznával Nietzscheho. Opakoval po každém svém neúspěchu heslo: „Über Gräber vorwärts.“ Měl komplex Übermensch, a proto se asi zapojil jako jediný spisovatel do nového řádu, když se Adolf Hitler rozkročil nad naší zemí. Za okupace mu byly konečně otevřeny dosud neochotné dveře Národního divadla, muselo zahrát jeho *Valdštýna*. Opit dočasným vítězstvím, neměl se jím komu chlubit, nemohl se nikomu z nás podívat do očí. Po osvobození zmizel zavržen všemi i sám sebou, prý vysedával až do vysílení na lavičkách pražských parků,

kde také skončil. Nenapsal jediné slušné drama, ale vytvořil velikou tragikomickou postavu autorské ctižádosti, která byla ochotna obětovat všechno, čest a nakonec i život, za to, aby slyšela svá zbytečná slova pronesená na jevišti.<sup>659</sup>

František Götz píše, že dramata Františka Zavřela *Valdštýn* a *Caesar* byla do repertoáru vnucena zásahem německých úřadů. Moravec šéfdramaturga Národního divadla přesvědčoval, že neexistuje lepší český dramatik. „Odpověděl jsem, že třebaže *Valdštýna* vnutili na repertoár Němci z protektorátních úřadů, že je reprizován úměrně a že expresionistická dramatika Zavřelova ukazuje jeho vývojové opoždění, takže sotva ho lze pokládat za opravdového dramatika. Ale Moravec oponoval, že ideově – pokud jde o vztah *Valdštýna* k říši – je to hra, který jedině odpovídá reálnému vztahu Čech a Moravy k dnešní situaci. (...) Vytáhl argument, že se z německého soudobého repertoáru snažíme volit hry, které se mohou vykládat revolučně proti dnešní říši. Měl o tom nějaký doklad Zemského úřadu. Moellerova hra *Pád Kartága* mu k tomu dodala argumenty: je tam dokonce i karikatura státního prezidenta Háchy.“<sup>660</sup> Moravec ovšem většinou takto jen strašil a z hrozeb nevyvozoval důsledky. Zavřel proto rozšiřoval mezi divadelníky letáky, v nichž byl Götz pranýřován jako levičák.<sup>661</sup> Ten musel kvůli Zavřelovi Moravce znovu navštívit v červnu 1942. „Začalo to stížnostmi Františka Zavřela, které jsem vyvrátil – měl jsem s sebou doklady o počtu repríz a finančním výnosu jednotlivých představení. Moravec mínil, že hrát při poloviční návštěvě *Valdštýna* je užitečnější než hrát jiné české hry při plné návštěvě. Dlouho o tom hovořil – patrně na něho Zavřel vykonával nátlak prostřednictvím německých protektorátních úřadů.“<sup>662</sup>

Zavřelova hra *Caesar* byla uvedena v Národním divadle v roce 1942. Jedná se o drama na první pohled nesmírně patetické, obsahově

---

<sup>659</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 263

<sup>660</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, in: Černý, František (1965), s. 61n

<sup>661</sup> Stránský, Rudolf: Očima svědka, in: Černý, František (1965), s. 25

<sup>662</sup> Götz, František: Zlověstný stín nad protektorátním divadlem, in: Černý, František (1965), s. 63

naprosto nekomplikované, složené spíše jen z výkřiků a až směšně působících hrdinských gest. Je obhajobou diktátorových krutých, ale nutných činů a vysvětlením toho, proč je nutno vzdát se pochybné svobody jednotlivce ve prospěch velikosti a ideje, jíž dokáže naplnit vyvolený vůdce.

Caesar je nesmlouvavý velikán, který obětuje svůj pohodlný rodinný život a lásku k nádherné ženě impériu a ideji světovlády. „V jeho ruku stal se Řím velmocí. Jeho mozek, jeho srdce, jeho meč učinil z maličkého Říma vesmír. Budme šťastni, že dýcháme stejný vzduch jako on! (...) Učme se chápat jeho velikost! Caesar, více než člověk, sestoupil mezi nás. (...) Učinil nás velkými proti naší vůli. Poděkujme mu za to,“ praví Mark Antonius, Caesarův věrný vojevůdce a obdivovatel. Caesar však pochopení nenalézá hlavně přímo v centru své říše. Jeho velký protivník Vercingetorix mu říká: „Celý svět leží u tvých nohou, ale tvá vlast se postavila proti tobě.“ Caesar zachránil Řím tím, že v poli porazil všechny protivníky, protože věděl, že mír lze přinést právě jen válkou. Ovšem přímo v Římě se za to nedočkal žádného vděku. „Duší říše jsem já. Řím je hromada kamení, nic víc,“ tvrdí o sobě muž, který opovrhne svobodou malých lidí a vyžaduje železnou kázeň, jíž se je nutno řídit za všech okolností. Republika je podle něj něčím, co páchne slabostí a korupcí. „Spolek zkrachovalých politiků, kteří se chtějí dostat k moci za každou cenu. (...) Přidejme k tomu několik lichvářů, zkrachovalých advokátů, vyřazených vojevůdců, stárnoucích veršotepců a zbožně se tvářících loupežníků a máme vaši republiku celou. Tuto republiku zničím.“ Jeho přívrženec Curio má o reprezentantech republiky dokonce mimořádně aktuální mínění: „Žijí z kapitálu, ale koketují s proletariátem. Mluví o mozolech pracujícího lidu, ale sami nikdy nepracovali.“

Caesar chce proto nastolit „diktát ducha proti svobodě trpaslíků“, kteří nesnášejí boha, který se projevil v jeho činech. Prvním z nich je Brutus, zrádce, který zneužije Caesarovo milosrdenství. Caesar zjistí, že je jeho synem a synem mrtvé ženy, jež ho zbožňovala jako poloboha. „Vyrůstal jsem v ovzduší naprostého kultu tvé slávy a tvé velikosti,“ říká svému otci Brutus, který hájí volnost, svobodu, právo na svoji vlastní vůli. To Caesar

považuje jen za slova a Bruta považuje za nicku, za člověka slabého a pomýleného.

Caesar je jako Hitler podle svého mínění vynikající taktik a stratég, jenž ví, že rychlost je víc než počet a že každý úspěch vyhlíží na začátku jako zkáza. A aktuálně vyznává i Caesarovo přání, že chce ovládnout východ, protože západ je pro něj příliš malý. Chce Řím nad celým světem, bez mezí a bez hranic: „Budete jej chtít. Pochopíte mne. Musíte mne pochopit.“ Je to totiž „vyšší vůle“, která ho žene kupředu. Není přitom pánem své vůle, řídí ho jeho osud a velká myšlenka. „Ideou říše jest moje vůle. (...) Kdo se proti ní postaví, bude zničen.“

Jeho manželka Kleopatra sama vidí, že Caesarova vůle nezná mezí ani hranic. Shledá, že je mu souzena ne láska, ale povinnost – protože skutečnost čeká, tedy budovat říši železem a krví. „Nechá se zabít?“ ptá se Marka Antonia, když se jí nepodaří zabránit mu, aby se vrátil do Říma ztrestat republiku. „Pro svoji myšlenku, bude-li to nutné,“ odvětví jí Caesarův přítel. „Jak se jmenuje tato myšlenka?“ – „Řím. Věčný Řím nad celým světem.“

Caesar pohrdá malými lidmi a váží si pouze Vercingetorixe, nepoddajného obrovitého germánského náčelníka, s nímž si mnohokrát dlouze mlčky tiskne ruce, protože jen on má pro něj pochopení. „Zbraně domluvily. K čemu slov?“ Vercingetorix se odmítne sklonit před kýmkoliv a za to ho Caesar uznává. „Osud nás vleče,“ říká mu. „Vlečeš osud,“ odporuje mu Vercingetorix.

Přes svou demagogii a naprostou konformitu s nacistickým světovým názorem se v samotném textu objevují motivy, které v divácích musely – jistě nezáměrně – vzbuzovat nežádoucí asociace. „Anektuješ země, jako hladovějící člověk hltá pokrm. Jednu za druhou. Galii, Hispanii, Illyrii, Řecko, Itálii. (...) Velmi opulentní hostina, kterou strojíš sám sobě a která nemá konce. Nejsi přejeden?“ ptá se svého milence Kleopatra. Mimořádně aktuálně musela znít třeba výzva Caesara, který chtěl, aby se Vercingetorix vydal jako protektor-místodržitel do Galie: „Gallie je

nádherná země. Nutno ji milovat, ne vykořisťovat, jak to Římané rádi činí.“

Skutečnost, že Caesar zabránil příboji Germánů a též výpady senátorů „Co máme z jeho slávy? Řadu mrtvých a spoustu daní.“ či Bruta „Celý tvůj výboj spočívá v tom, že jdeš přes hroby. Přes hroby tisíců, přes hroby dobytých měst, podrobených zemí, puklých srdcí. (...) Stále ještě nemáš dost obětí? Stále ještě dychtíš po krvi? Ještě nejsi nasycen?“, který otci vyčítá, že opovrhne každým, kdo je jiného názoru, mohli mít aktuální konotace. Smyslem hry ale bylo tyto pochybnosti o vůdcově velikosti a genialitě kategoricky popřít.

Jiří Frejka nepochybně inscenoval takovou hru s nechutí a k jeho situaci v poválečném Československu to jistě nepřidalo. Například významný scénograf František Tröster se po skončení okupace právě kvůli této inscenaci nemohl vyrovnat s tím, že by měl s Frejkou, který se tím podle něj naprosto morálně zdiskreditoval, nadále spolupracovat. Nakonec František Tröster s režisérem Jiřím Frejkou až do jeho tragické smrti v roce 1952 přece jen vytvořil řadu kvalitních inscenací.<sup>663</sup>

---

<sup>663</sup> Těsně před začátkem druhé světové války, v roce 1938, Tröster odchází z Bratislavy do Prahy. Během nacistické okupace působil především v Městských divadlech pražských, kde spolupracoval například s režiséry Františkem Salzerem či Karlem Jernekem. Pro svůj otevřený odpor k nacistické okupaci Tröster během války nemohl plnohodnotně pracovat, jelikož byl zařazen mezi moderní, tedy zvrhlé umělce.

## Vina nevinnosti

„Zvláštním mýtem, který zaslouží sám o sobě pozornost, jsou dokonalé konstrukce erotické nevinny hereček. Skutečně neexistuje jediná známá herečka Ufy, která ve svých pamětech nehovoří o nemravných návrzích nacistických pohlavárů, speciálně doktora Goebbelse, kterým statečně a rozhořčeně odporovaly.“<sup>664</sup> Časem se mezi některými umělci a okupanty rozvinuly přátelské či milostné vztahy. Důvody mohly být naprosto zřejmé, nebo naopak – velmi řídké – byly příčinou skutečně vzájemné sympatie. To byl případ herečky Nataši Gollové, dcery F. X. Hodače a vnučky Františka Golla. Byla označována ze „nejinteligentnější a nejmzdělanější herečku“<sup>665</sup>, studovala i na Karlově univerzitě. První filmovou příležitost dostala až v roce 1939, ve svých 27 letech. Podle Otakara Vávry byla Gollová „nesmírně čestný člověk, jenže se zamilovala do Němce. Byl to nejslušnější Němec z těch, co byli tady...“<sup>666</sup>

Společenskému styku s Němci se jako známá herečka nemohla vyhnout – pokud chtěla hrát i nadále. To, že si za partnera zvolila Wilhelma Söhnela mohlo skutečně v české veřejnosti budít dojem kolaborace. Gollová s tím musela počítat. Byla to její svobodná volba. Wilhelm Söhnel byl sudetoněmecký právník, který v dubnu 1939 vstoupil do NSDAP a díky tomu začal pracovat jako právní poradce kulturně-politického oddělení Úřadu říšského protektora. Jako arizátor se podílel na likvidaci řady českých půjčoven a kin. Po válce byl osmnáct měsíců za svou činnost vyšetřován, ale vzhledem k tomu, že se ho téměř všichni svědci zastali, protože údajně pomáhal české produkci a přátelil se s řadou českých filmových celebrit, byl z vazby propuštěn. Dostal dokonce zpět československé občanství. Později byl komunisty

---

<sup>664</sup> Seesslen, Georg (1994), s. 47

<sup>665</sup> Frajs, Josef (1998), s. 103

<sup>666</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 30n

občanství znovu zbaven, persekvován a v roce 1953 po nevydařeném útěku a dlouhém vyšetřování vyhoštěn do Rakouska.

Po válce byla Nataša Gollová obviněna, že „se za německé okupace, tedy v době zvýšeného ohrožení republiky, společensky stýkala s Němci v rozsahu přesahujícím míru nezbytné nutnosti, kterýmžto chováním, urážejícím národní cítění českého lidu, vzbudila veřejné pohoršení, čímž se dopustila přestupku proti národní cti. (...) Obviněné je kladeno za vinu, že a/ se zúčastnila odborné spolupráce s Němci, přesahující meze průměrného nařízeného výkonu, b/ ucházela se o výhody u německých funkcionářů, c/ její společenský styk s Němci přesahoval míru nezbytné nutnosti.“<sup>667</sup>

Ohledně ucházení se o výhody u německých činitelů Gollová doznala, že se obrátila několikrát o protekci na vedoucího filmového ústředí dr. Söhnela, ale tvrdila, že tak učinila nikoli pro sebe, nýbrž aby pomohla perzekuovaným Čechům. „Tato obhajoba je v souhlase se svědectvím výpovědí Otakara Vávry, který sám obviněné doporučil při zatčení osoby jí blízké, aby se na Söhnela obrátila, a též výpovědí dr. Knapa, jenž líčí dr. Söhnela jako zastánce českých zájmů.“<sup>668</sup>

Z doznání Gollové a výpovědí svědků Vladimíra Příklad – Čecha, Otakara Vávry a Jana Rotha vyplývá, že se kromě oficiálních příležitostí stýkala soukromě s dr. Söhnelem a hercem O. Fischerem. „Tyto styky byly rázu milostného a jak míti za to, že způsobily veřejné pohoršení.“<sup>669</sup> V tomto případě byla naplněna skutková podstata splněním předpokladu veřejného pohoršení, naopak účinkování v německém filmu bylo vynuceno.

Se Söhnelem se účastnila večírků v jeho bytě, „poskytovala mu cenné dary a měla s ním důvěrné styky. Docházela též do Filmklubu, kde se

---

<sup>667</sup> AMP, fond 36, sign. 07 284. Protokol o případu Nataši Gollové z 24. 5. 1946.

<sup>668</sup> tamtéž

<sup>669</sup> tamtéž

<sup>669</sup> tamtéž

scházela též německou společností“.<sup>670</sup> Kromě toho se zavázala ke spolupráci na třech filmech za rok po 75 000 korunách za jeden film. V roce 1943 hrála v německém filmu *Vrať se ke mně zpět* pod jménem Ada Goll. „Nataša Gollová uvedené svoje činy doznává a na svoji obhajobu uvádí, že od března roku 1943 se odpoutala od dosavadní společnosti a věnovala se ilegální práci.“<sup>671</sup> Gollová dále uvedla na svou obhajobu, že se „přičiňovala o osvobození republiky rozšiřováním ilegálních letáků a zprostředkováním styků s partyzány, což prokazují svědci: redaktor Němeček a režisér Přikryl-Čech, že podporovala rodiny persekovaných, jak dosvědčila Anna Rypáčková, a že v revolučních dnech pracovala dobrovolně jako ošetřovatelka v Terezíně, kde se nakazila skvrnitým tyfem, jak jest prokázáno listinnými doklady. ... Poněvadž svou pozdější činností se zasloužila o zmenšení zla nepřitelem způsobeného, jsou dány předpoklady pro upuštění od trestního stíhání.“<sup>672</sup> Podle závěrů Trestní nalézací komise Gollová „dokázala, že jednala s úmyslem prospěti českému národu“.<sup>673</sup>

Adina Mandlová byla vedle Lídy Baarové považována za největší hvězdu českého hereckého nebe. Byla to právě ona, která přebrala roli ve hře *Šest postav hledá autora* Nataše Gollové. Jak jsem již podotkl, byla tato ctižádostivá herečka své kariéře ochotná obětovat mnohé. Během války se stala pro českou veřejnost kvůli milostným stykům s okupanty „tou, co chodí s Frankem“. Těsně po začátku okupace její tehdejší přítel Fred Svítal, mající židovské předky „dělal, co mohl, aby se seznámil s kdejakým vlivným Němcem, který by mu mohl být později prospěšný. Začal je zvát na hostiny a posílal jim dary a vozil je na hony do svého revíru. A tak jsem poznala první nacisty. Samozřejmě, že nás lidi často viděli v jejich společnosti a že jsem jim v paměti utkvěla já, ne můj

---

<sup>670</sup> AMV, 10 380. Protokol z 2. 6. 1945.

<sup>671</sup> tamtéž

<sup>672</sup> AMP, fond 36, sign. 07 284. Výpověď Nataši Gollové z 24. 5. 1946.

<sup>673</sup> AMV, 305- 678- 6. Protokol trestní nalézací komise 50 z 24. 5. 1945.

mileneček...<sup>674</sup> Ve svých pamětech přiznává, že se stýkala s několika významnými německými hodnostáři. „Do Prahy přijel přednosta Hitlerovy kanceláře a to byl zřejmě někdo, kdo mohl Fredovi zajistit ochranu alespoň na čas a zamezit uveřejňování hanopisů v antisemitských orgánech.“ Nejdříve ho hostili a pak s ním Mandlová měla poměr.<sup>675</sup> Styky s okupanty dlouho neutajila a dočkala se nevraživosti z české strany. V Komorním divadle měla zkoušet hru Moudrá Penny, ale šéfredaktor Stejskal jí sdělil, že musí od vystupování upustit, protože se stýká s nacisty a v českém divadle pro ni není místo.<sup>676</sup> Vystupování v divadle si opět vymohla. „Protože jsem byla slavná ve filmu, trvala jsem

---

<sup>674</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 77. Adina Mandlová využívala večírky s nacistickými špičkami nezdědka k intervencím. „Najednou pro mě přišel inženýr Zankl, abych si přisedla ke stolu, kde byl Frank a členové vlády, protože mluvím dobře německy (...) a mluvila jsem s ním o zavřeném Vinohradském divadle,“ píše ve svých pamětech. Znovuotevření Vinohradského divadla znamenalo podle ní záchranu mnoha „levičáckých herců“ od pracovního tábora. Sama přiznává, že tak nečinila z čirého altruismu. „Samozřejmě že jsem tam chtěla hrát. Nebo si snad někdo představoval, že jsem se o to zasadila jen proto, aby tam mohla vystupovat Jiřina Štěpničková?“ Mandlová také vzpomíná, že Frank byl opatrný: „Ještě před rozloučením podotkl, že s paní Mandlovou mluvil hlavně o Vinohradském divadle a že doufá, že naše rozmluva nedá podnět k různým dohadům.“ Učinil tak proto, aby „se tímto jeho prohlášením předešlo klepům, které se o mně a o něm tehdy rozmohly. (...) Ve věci divadla mi přislíbil nápravu, dodatečně mi pak byla udělena důtka od rady Zankla, tlumočená drem Říhou, abych se nevměšovala do divadelních záležitostí.“ Adina Mandlová se narodila 28. ledna 1910 v mladoboleslavské rodině s dobrým společenským postavením, ale po smrti otce jej vystřídala bída. Čas po vyloučení ze školy Mandlová nazývala prvním obdobím flámování a chátrání. Partner její matky jí pak hradil studia v Paříži, odkud ovšem byla také vyloučena a tak začala pracovat jako jeho sekretářka v Mladé Boleslavi. Na tenise získala kontakty, které jí dovedly k první roli. Po seznámení s Hugo Haasem se stala jeho hospodyní, milenkou, sekretářkou i hereckou partnerkou. Po rozchodu s Haasem, který před válkou emigroval do USA se však dostala i k jiným tvůrcům jako byl například Oldřich Nový a účinkovala ve filmech jako Kristian (1939), Kouzelný dům (1939), Přítelkyně pana ministra (1940) či Paciantka doktora Hegla (1940). O jejím projevu tehdejší kritika psala, že cynismus Mandlové je zvnitřněný a opravdový, a chvílemi by měl být jen maskou opravdového citu, kdežto u ní se stal její skutečnou tvář. Po skončení války byla okamžitě zatčena, nějaký čas vězněna a tak jako množství jiných bývalých hvězd se již nemohla objevit ve filmu ani v divadle a pracovala v továrně. Po účelovém sňatku s Čechem s anglickým občanstvím odjela do Anglie, kde natočila sice film *The Fool and The Princess*, ale jinak pracovala jako kuchařka bohatých klientů. Během studování nové role na Côte d'Azur se setkala s anglickým obchodníkem Geoffreyem, za něhož se z rozumu provdala. Onemocněla tuberkulózou a žila sama ve Švýcarsku. Po rozvodu začala pracovat jako sekretářka manželova přítele, Bena Pearsona, úspěšného podnikatele ve světě módy. Ačkoli byl homosexuál, provdala se za něj. Úspěch ve filmu se však stále nedostavoval a tak začala studovat sochařství v denním studiu v Londýně. Teprve v roce 1991 se však vrátila do Československa, kde zanedlouho zemřela.

<sup>675</sup> tamtéž, s. 81

<sup>676</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 82

na hlavních rolích i v divadle, ačkoliv jsem neovládala jevištní techniku...“<sup>677</sup>

Protože se před válkou stýkala s židovskými podnikateli a umělci, často na ní útočila Vlajka „Naštěstí jsem se na jednom večírku seznámila s filmovým referentem Glessgenem z protektorátního úřadu a ten (...) ve Vlajce prostě zakročil.“<sup>678</sup> Adina Mandlová musela čelit i pomluvám o svém poměru k Frankovi. „České vysílání z Londýna přede mnou kvůli Frankovi varovalo, což ještě zvýšilo věrohodnost pomluv, v noci jsem často dostávala výhružné anonymní telefonáty, přátelé se mě začali stranit.“<sup>679</sup> Mandlová se proto podle svých slov pokusila proniknout k někomu z českého odboje. „Byla jsem naprosto bezmocná a snažila jsem se navázat spojení s někým, kdo pracoval proti Němcům v podzemí, ale nikdy se mi to nepodařilo. Každý můj pokus byl samozřejmě považován za snahu zrádce proniknout do kruhu skutečných vlastenců - odbojářů.“<sup>680</sup>

Ministr Moravec ji dokonce udal gestapu za to, že pomluvy o sobě a o Frankovi rozšiřuje sama, „aby se udělala zajímavější. Vyšetřovatel, sám šéf gestapa, mi kladl na srdce, že se už nikdy nesmím ani slovem o Frankovi zmínit, protože panu státnímu tajemníkovi je to velmi trpné, když se jeho jméno spojuje s mým. (...) Musela jsem podepsat prohlášení, že udám každého, kdo by ke mně s podobnou pomluvou přišel a sama se přičiním, aby se nic takového nadále nerozšiřovalo.“<sup>681</sup> Na otázku, proč to nedementují v novinách, se jí dostalo odpovědi, že její jméno se nesmí spojovat se jménem státního tajemníka ani v záporném smyslu.

Mandlová byla po válce obviňována, že svým stálým stykem s německými činiteli z oblasti kultury a politiky zasahovala do veřejného

---

<sup>677</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 85

<sup>678</sup> tamtéž, s. 90

<sup>679</sup> tamtéž, s. 112

<sup>680</sup> tamtéž

<sup>681</sup> tamtéž, s. 115

života. „Když se jednalo o odstoupení Salzera (ředitele divadla Na Poříčí – pozn. aut.), slíbil mi dr. Oehmke, že Salzer smí na svém místě zůstat pod tou podmínkou, že budou jmenováni šéfové dva. Jako druhého jmenoval Plachýho (sic!). Pokud jde o Plachého, slyšela jsem v divadle, že chtěl být původně ředitelem divadla. Pravděpodobně potom byl nucen spokojit se se šéfovstvím.“<sup>682</sup> Tato výpověď Mandlové jednoznačně potvrzuje, že její vliv na český kulturní život nebyl nezanedbatelný. Oehmke na její přání podržel ve funkci Salzera, zasadil se o otevření Vinohradského divadla, a když začátkem roku 1943 „měly být čistky v Městských divadlech, pozvala jsem Oehmkeho znovu do bytu. Vyškrtl VI. Šmerala, M. Burešovou, E. Bolka, Zd. Podlipného, J. Stránskou, L. Skrbkovou, Fr. Machníka a J. Kozáka.“<sup>683</sup> Takže mohli v divadle zůstat. Odvolání Salzera kolegy, uměleckého šéfa Bohuše Stejskala, se odvrátit nepodařilo, protože následovalo podle Mandlové hned po neúspěchu premiéry tragédie *Zžehnutá plamenem*, kdy „řval spolu s obecenstvem smíchy“.<sup>684</sup>

S blížícím se koncem války jí „situace na frontě vrtala hlavou. Začala hledat, jak by se dostala z nařčení, že spala s Němci.“<sup>685</sup> Mandlová se vdala za malíře a salonního komunistu Zdeňka Tůmu a po jeho tragickém úmrtí se stala milenkou přesvědčeného komunisty Vladimíra Šmerala. „Věděla jsem, že po válce budu mít z počátku nepříjemnosti kvůli stykům s Němci a filmu, který jsem natočila v Berlíně.“<sup>686</sup> „Po Tůmově smrti byl Šmeral, komunist, nejlepší příležitostí, jak zlepšit svou situaci. Otěhotněla s ním a pomocí svých styků s gestapáky zařídila, že Šmeral a jeho partnerka Burešová ještě nemuseli jít do koncentračního tábora. Šmeral měl totiž za manželku židovku, bývalou tanečnici v Děčku

---

<sup>682</sup> AMV, 11 024. Výpověď Adiny Mandlové ze 7. 7. 1945. O tom, že se ve vile Miloše Havla seznámila s německým divadelním referentem Oehmkem a chtěla ho přimět k znovuotevření Vinohradského divadla, již řeč byla.

<sup>683</sup> tamtéž

<sup>684</sup> AMV, 11 031.

<sup>685</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 127

<sup>686</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 130

Marianne. Mandlová přiměla Šmerala, aby se rozvedl. Chtěla si ho vzít, ale po rozvodu šla jeho žena automaticky do koncentračního tábora,“ píše Otakar Vávra ve svých pamětech.<sup>687</sup> Šmeral skončil v koncentračním táboře také a po válce se k ní už nehlásil.

Mandlová odmítla nastoupit jako ošetřovatelka do Terezína, kam podle ní šlo „mnoho ostatních hereček a jiných dívek, které si prý chtějí napravit reputaci, protože se stýkali s Němci. Odmítla jsem to kategoricky. Nebudu si za pět minut dvanáct něco žehlit.“<sup>688</sup>

Mandlová se nestýkala jen s okupanty, ale za války prý osobně znala všechny členy vlády. Prezidentu Háchovi například darovala na důkaz své přízně psa. Nejvíce obdivovala Josefa Klimenta. „Jediný, kdo své politické názory neskrýval a přiznal, že byl kolaborant z přesvědčení, byl Kliment. Měla jsem ho vždycky ráda a věřila jsem, že je osobně čestný člověk. Myslím, že osobní kvality by se vždycky měly oddělovat od politického vyznání.“<sup>689</sup> To je v souvislosti s jejím soukromým a uměleckým životem za okupace zajímavá myšlenka. Zdá se, že jí skutečně na politické orientaci jejích přátel vůbec nezáleželo. Otakaru Vávrovi na takovou výtku odpověděla: „Mám před sebou jenom pět let, co budu hezká, já toho musím využít.“<sup>690</sup>

Po válce byla Mandlová vězněna na Pankráci. Paradoxně jí uškodila dobrá vůle pomoci ženám, „které měli manžele v nacistickém vězení, a napsali mi prosebné dopisy, zda bych nemohla u Franka něco udělat, když jsem jeho přítelkyně. (...) Předala jsem tedy dopisy dr. Klimentovi, ten je dal prezidentu Háchovi a starý pán pak u Franka orodoval. ... asi jim dal milost, dvě ženy to pak dosvědčovali u soudu.“<sup>691</sup>

---

<sup>687</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 128

<sup>688</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 131

<sup>689</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 150

<sup>690</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 29

<sup>691</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 154

Nakonec byla odsouzena podle malého dekretu kvůli spolupráci s Němci k pokutě sto tisíc korun a trestu odnětí svobody na dobu, kterou strávila ve vazbě.<sup>692</sup>

Adina Mandlová nebyla mezi českými herečkami výjimkou. V německém filmu pracovaly například Hana Vítová či Zita Kabátová. Obě „pěstovaly společenský styk s Němci v míře přesahující nezbytnou nutnost“. Nakonec posloužila jako největší hvězda za exemplární příklad právě Mandlová. Kabátové byl původní trest po odvolání zrušen.<sup>693</sup> Zita Kabátová dopadla na rozdíl od Adiny Mandlové dobře. Podle poválečných výsledků „spolupracovala jako herečka v německých filmech pod jménem Maria von Buchlow, aniž šlo o činnost okupanty nařízenou a pěstovala společenský styk s Němci v míře přesahující nezbytnou nutnost“. Byl jí vyměřen trest pokuty 50 000 Kč, v případě nedobytnosti k vězení 1 měsíce. Odvolací komise ZNV v Praze 11. 11. 1948 ale původní trestní nález zrušila. „Společenský styk s Němci není bezpečně prokázán, svědkyně Grossová učinila své udání ze msty, blahopřejný telegram, česky psaný není takového rázu, aby v něm bylo možno spatřovat styk přesahující meze nezbytné nutnosti, zvláště když jest známo, že i jiní čeští filmaři poslali stejný telegram. Nebylo prokázáno, že by Vaše chování budilo veřejné pohoršení, což je základní podmínka trestnosti, pokud jde o společenský styk. (...) Odborná spolupráce s Němci trestná jen přesahovala-li meze průměrného naříkaného výkonu a nelze ji proto spatřovati již v každé práci pro něm. zaměstnavatele a dále pak i Vaší obhajobu, že jste podlehla jistému nátlaku psychickému, která jest osvědčena svědkyní Vítovou, která potvrdila, že na české herce byl činěn přímý nátlak tím, že jim bylo vyhrožováno, že odmítnutí spolupráce na něm. filmech bude pokládáno za jednání říši nepřátelské a že proto z tohoto důvodu bylo u něm. filmu zaměstnáno mnoho čes. herců a technického personálu. Uvedenou svědkyní bylo dále prokázáno, že krycí jména byla českým hercům

---

<sup>692</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 159

<sup>693</sup> AMP 36-575-1. Případ Zita Kabátová. Rozhodnutí odvolací komise ZNV v Praze z 11. 11. 1948 o zrušení původního trestního nálezu.

určována proti jejich vůli a že Vy jste zvolila jméno Marie z Buchlova, při čemž výrazu z Buchlova bylo užito nikoli jako predikátu, ale jako jméno označující původ. Bylo prokázáno řádné chování za okupace po stránce národní a podpory válečných zajatců a rodin letců v zahraničí, tedy skutečnosti vylučující dobrovolnou spolupráci s Němci...“<sup>694</sup>

„Znala jsem několik případů, kdy filmaři, kteří dříve klidně spolupracovali s Němci, si koncem války prostě přišli na klopu židovskou hvězdu a objevili se tak ve filmovém klubu. Druhý den je samozřejmě spakovali, oni strávili několik posledních dnů války ve vězení nebo v lágru a to jim opatřilo alibi pro budoucnost. Anebo se šli očistit na barikády,“ píše Adina Mandlová.<sup>695</sup> Takovým příkladem pozdních odbojových pracovníků byl i herec Raoul Schráníl. Za okupace přitom velkou statečností neoplyval. Účinkoval v německém filmu Druhý výstřel, navštěvovali ho příslušníci říšské branné moci, jednoho z nich u sebe ubytoval. V jeho rodině se mluvilo pouze německy a „měl vždy první vyvěšenou říšskou vlajku na svém domě“. <sup>696</sup> Přesto, jak žil za okupace, „opustil domov několik dní před květnovou revolucí a vrátil se několik dní po ní v partyzánské

---

<sup>694</sup> AMP, 36-575-1 - Zita Kabátová, TKN, 23. 1. 1947. Zita Kabátová se narodila se 27. dubna 1913 v Praze. Jako malá vystupovala na žižkovské scéně u Karla Želenského a u ochotníků. U ochotníků hrála i po vystudování gymnázia a klášterní školy. Poté se dostala do divadélka Akropolis a odtud do Tylova divadla v Nuslích. Hrála ve Velké operetě, ve Švandově divadle u Jára Kohouta a za války hrála hlavně v Komorním divadle Oldřicha Nového. Filmu Světlo jeho očí (1936) odstartoval její kariéru jedné z nejoblíbenějších hereček 30. a 40. let. Většinou hrála v různých sentimentálních a nenáročných komediích režisérů Slavínského, Cikána, Binovce a Svitáka. Její nejnámější rolí se stala trojrole Heleny Horníkové ve Slavínského komedii Muži nestárnou (1942). Kabátová hrála za okupace pod pseudonymem Maria von Buchlow ve dvou německých filmech. Po válce se dostala před vyšetřovací komisi, která jí zakázala hrát a veřejně účinkovat. V té době jí režisér Ladislav Brom seznámil s Jerry Králem – ředitelem firmy Zeiss Ikon v indické Bombaji a v roce 1946 se za něho vdala. Manželé chtěli odletět do Bombaje, Kabátová však nedostala vízum a musela zůstat v Československu, zatímco manžel už byl v Indii. Po roce 1953 se dostala, díky příteli Františku Spurnému, do Pražské estrády, se kterou jezdila po venkově. Hrála i ve Vesnickém divadle a v Alhambře, po nějaké době musela opět s hraním (z politických důvodů) skončit. V sedmdesátých letech se dokonce stala vedoucím několika pražských kin, i kina Illusion, kde se promítaly právě filmy pro pamětníky, ve kterých sama hrála. Po pětadvaceti letech se opět dostala před filmovou kameru, kdy jí režisér Jiří Hanibal obsadil do filmu Hvězda (1969). Ještě v roce 1999 hostovala v divadle Pod Palmovkou.

<sup>695</sup> Mandlová, Adina, s. 145

<sup>696</sup> AMV, 10 261. Protokol s Raoulem Schránílem z 29. 10. 1945, s. 181 – 201.

uniformě. Za velkého vlasteneckého křiku dal všechny ty, kdož mu byli nepohodlní zavřít.“<sup>697</sup>

Někdy vedli herce ke stykům s okupanty důvody pochopitelné, jak dokazuje výpověď agenta SD Josefa Vondráčka: „Za stanného práva 1942 se na mne obrátil herec Jiří Plachý se žádostí, abych prostřednictvím tehdejšího ministra vnitra Bienerta intervenoval ve prospěch jeho bratra, plk. Plachého z Kolína, který byl zatčen a jemuž hrozila smrt. Intervenci jsem provedl a na rozkaz Martina Wolfa přišel ke mně úředník SD ing. Karel Felser, který sepsal s Plachým úřední záznam. Plk. Plachý nebyl pak postaven před stanný soud, nýbrž poslán do koncentračního tábora s rozkazem, aby mu byly poskytnuty všechny výhody. Plachý se uvolil, aby zachránil svého bratra na tomto setkání spolupracovat s SD na uměleckém poli ... pokud jsem mohl pozorovat, žádných zpráv SD nepodával.“<sup>698</sup>

K čemu se čeští herci po válce nehlásili, bylo jejich účinkování v německých filmech. Jejich profilu by to určitě nepřidalo, ale za okupace to byla možnost, jak si vydělat poměrně velkou sumu peněz a někteří se patrně domnívali, že tak bude jejich cesta ke slávě jednodušší. Nehledě na to, že jistý nátlak na účinkování v některých německých filmových společnostech určitě pocítili. Většinou šlo o role ve filmech realizovaných Prag-Filmem, někdy o účinkování v některé z dalších německých společností. V německých filmech hráli například Nataša Gollová, Adina Mandlová, Zita Kabátová, Hana Vítová, Bedřich Veverka, Karel Hradilák či Vladimír Majer.

Po okupaci museli skládat herci zkoušky z němčiny. „Byla to spíše formalita, chtěli, abychom si uvědomili, v jaké situaci se nalzáme a jaké jsou naše budoucí vyhlídky,“ píše Olga Scheinpflugová.<sup>699</sup> Bylo rozhodnuto, že se čeští herci musí zařadit do německého filmu – nikoliv

---

<sup>697</sup> AMV, 10 261. Protokol s Raoulem Schránilem z 29. 10. 1945, s. 181 – 201.

<sup>698</sup> AMV, S-292-2. Výpověď Josefa Vondráčka z 21. 5. 1952.

<sup>699</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 312

divadelního života - a že změní svá jména. Adina Mandlová se „konkurzu“ do německého filmu zúčastnila: „Vybrali nás asi deset, nevím už přesně koho, pamatuju si jenom, že jsem to byla já, Nataša, Štěpničková, Hanka Vítová, Zita Kabátová a několik mužských představitelů, prostě kdo uměl německy. Filmové zkoušky v německém jazyce režíroval Vávra a myslím, že kameramanem byl Roth. Nikdo z nás to nebral vážně a nijak jsme se o filmování v Říši nezajímali. Většinou jsme se narychlo naučili nějaký ten úryvek v němčině a odbyli jsme to jako něco, co se udělat muselo, jako nepříjemnou povinnost. ovšem až na slečnu Štěpničkovou, tu velkou vlastenku, ačkoliv ta se nakonec spoluprací s Němci nezkompromitovala. A proč? Protože se jim typem nehodila, ačkoliv při zkouškách se vší silou snažila vyniknout. (...) Její test trval asi třikrát tak dlouho než kterýkoliv jiný, šli na to vědecky a velmi důkladně, ale bylo to houby platné. Pořád to byla Maryša, ne Líza, a pro tu v německém filmu nebylo místo. Nás ostatní, kteří jsme ty zkoušky vzali, jak se prý dnes říká, žavesem, vybrali později pro různé role v německých filmech a po válce jsme to odnesli.“<sup>700</sup> Otakar Vávra ale o ambicích Mandlové tvrdí něco jiného: „Jejím cílem bylo točit jako předtím Baarová v Reichu, protože tam jsou daleko vyšší honoráře. Stále se o to pokoušela.“<sup>701</sup>

Stejně tak informace o snaze Jiřiny Štěpničkové točit v Německu není podle jejího životopisce Jindřicha Černého pravdivá. Štěpničková nebyla ochotna podpořit svou filmovou dráhu účinkováním v německém filmu. Tehdy si dokonce prý nechala operovat zdravý kotník, aby byla nemocná a nemohla filmovat. „Dokázala se vyhnout i spolupráci s režisérem Pabstem, který se rozhodl natočit film Slovánská rapsodie a hledal pro něj odpovídající - slovánské - typy hereček. Vybral si Jiřinu Štěpničkovou, Vlastu Matulovou a Marii Glázrovou. To byla chvíle, kdy opravdu šlo do tuhého, všem třem umělkyním se však podařilo odmítnout a nepodepsat smlouvu, i když se producenti Prag-Filmu snažili, aby situace pro ně

---

<sup>700</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 93n

<sup>701</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 30

nebyla lehká...<sup>702</sup> Mandlová je podle něj nevěrohodná, protože Štěpničková, „kterou kdysi filmový kritik nazval českou Paulou Wessely, byla v podstatě nordický typ a jako statná modrooká blondýna byla pro německý film daleko vhodnější než celá Mandlová. ... Kdyby herecká osobnost takové popularity nabídla spolupráci, je zcela nemyslitelné, že by ji nepřijali.“<sup>703</sup>

Snaha uplatnit se v nacistické filmové produkci – německé divadlo nepřipadalo z jazykových i politických důvodů pro české herce a herečky samozřejmě v úvahu - byla motivována vidinou vysokých honorářů, perspektivou hvězdné kariéry po skončení války, ctižádostí a touhou po slávě. Pro jiné byla práce v Prag-Filmu pouze možností vyhnout se totálnímu nasazení. Prag-Film měl zájem i na nových neokoukaných tvářích českých herců. Zita Kabátová, Nataša Gollová a Hana Vítová uzavřely v roce 1943 smlouvy na dva filmy. Gollová hrála ve filmu jednou, a protože pro ni nebylo nalezena vhodná role v dalším filmu, nebyla s ní v dubnu 1944, stejně jako s Kabátovou a Vítovou, smlouva obnovena. Dalšími smluvně vázanými herci, kteří přinejmenším začali natáčet, byli Raoul Schráníl, Bedřich Veverka, František Černý, Darja Hajská, Vladimír Majer, Otomar Korbelař a Karel Hradilák. Smluvně vázaní, ač nic nenatočili, byli i Karel Anton, František Čáp, Otakar Vávra, Zorka Janů a kameramani Ferdinand Pečenka, Vladimír Novotný a Jaroslav Tusar. Podobně jako oni byly tímto způsobem i německé hvězdy Prag-Filmu Häussler, Fischer, Jasper a Oertsen byly „dány k dispozici německému filmu obecně“.<sup>704</sup>

Hana Vítová vystupovala pod pseudonymem Hanna Witt, Zita Kabátová se jmenovala Marie von Buchlow, Adina Mandlová Lil Adina, Nataša Gollová Ada Goll a Otomar Korbelař Otto Körbler. Lída Baarová sice tvrdila, že si odmítala jméno změnit, ale opak je pravdou. Nakonec sice

---

<sup>702</sup> Černý, Jindřich (1999), s. 147

<sup>703</sup> tamtéž, s. 148

<sup>704</sup> NFA, fond Pragfilm, nezpracováno. Dopis ředitele Heina říšskému filmovému intendantovi Froeweinovi z 27. 4. 1944.

v žádném německém filmu v období okupace nehrála, ale když se o to pokoušela, sama nabízela, že si ráda jméno změní. I změna jména byla po válce předmětem vyšetřování. Nikdy se neprokázalo, že by k němu došlo z přičinění českého filmového pracovníka, jak o tom svědčí například verdikt trestní nalézací komise v případě Miroslava Cikána: „Pokud jde o německé jméno obviněného, nebyla vyvrácena obhajoba, podle níž užívali Němci jména Friedrich Zittau pro obviněného bez jeho předchozího souhlasu a vědomí“<sup>705</sup>. To tvrdili i ostatní čeští filmaři a herci. Třeba Adina Mandlová pro Prag-Film nikdy nepracovala. Dostala ale nabídku od společnosti Terra Film točit německý film v Berlíně s Heinzem Rühmannem. Ve svých pamětech tvrdí, že jí museli dlouho přemlouvat, což se vzhledem k její ctižádostivosti nezdá pravděpodobné.<sup>706</sup> I v Berlíně se stýkala s významnými kulturními a politickými činiteli. „Stejně jako vždycky v Praze, i v Berlíně jsem tedy hostila herce a režiséry. Chodili ke mně Hans Moser, Hans Albers, Rühmann a režisér Liebeneiner s Hildou Krahlovou, režisér Käutner se svou židovskou paní, kterou tím, že se s ní nerozvedl, zachránil stejně jako Moser a u nás Oldřich Nový před koncentrákem, aniž je pro jejich popularitu z veřejného života odstranili.“ Všichni podle ní tvrdili, že jsou sociální demokrati a že nikdy nebyli členy nacistických organizací. „Na veřejnosti museli ovšem zpívat jinou, aby si udrželi pozice a mohli pracovat ve filmu a v divadle.“<sup>707</sup> Fritz Hippler prý Mandlové řekl, že si musí změnit jméno, což odmítla. Byla pozvána ke Goebbelsovi a ten ji přemlouval. „O tom napsal Hippler ve svých pamětech a vyšlo to jako článek v Rheinische Illustrierte pod názvem *Der Herr Minister erpresst*

---

<sup>705</sup> AMP, fond 36, sign. 07 239. Protokol o zastavení řízení z 24. 4. 1947.

<sup>706</sup> Více o tom Kašpar, Lukáš (2007). „Nijak se mi do toho nechtělo, a dokonce jsem narychlo podepsala smlouvu s Lucernafilmem, abych mohla prokázat, že nejsem volná. Poslali za mnou do Prahy šéfa Terra Filmu Alfa Teichse ale odjel zpět s nepořízenou. (...) Do Prahy se vypravil Rühmann osobně, získal mě svým neobyčejným šarmem a tím, že tvrdil, že film je naprosto nepolitická a neškodná veselohra a moji budoucnost v českých filmech neohrozí. Svolila jsem ke zkoušce, a pak se rozhodlo, že roli budu hrát. (...) Přesto jsem měla Miloši Havlovi dost za zlé, že mě na poslední chvíli narychlo nějak nezaměstnal, abych měla výmluvu. Jenže v jeho roztočených filmech se žádná role nenašla, a tak jsem práci v Berlíně musela přijmout,“ píše v pamětech.

<sup>707</sup> tamtéž

*Adina Mandlova*.<sup>708</sup> Sdělil jí, že slovanská jména jsou v německé kultuře nepřijatelná a sliboval jí dráhu světové hvězdy. „A druhý den v ateliéru mě definitivně a bez mého svolení přejmenovali na Lil Adinu, to prý si doktor sám osobně pro mne vymyslel.“<sup>709</sup>

Za pozornost stojí zmínka o změně jména, která se měla udát bez jejího svolení. Jak uvidíme, tvrdila to samé Lída Baarová, ale skutečnost byla jiná. Ta se stala symbolem kolaborace s nacistickým režimem a od roku 1934, kdy získala roli ve filmu *Barcarola*,<sup>710</sup> natáčela pro německou Ufu, přičemž měla možnost hrát ve dvou českých filmech ročně. Jako hvězda první velikosti se účastnila mnoha akcí, na nichž se setkávala s významnými nacistickými politiky. S ministrem Goebbelsem udržovala v letech 1936-1938 milostný poměr<sup>711</sup>. „Žij divoce a užívej si!“ zapsal si ministr Joseph Goebbels, kterému evidentně klepy o jeho záletnictví s krásnými ženami lichotily, v září 1936 do svého deníku několik týdnů poté, kdy se poprvé setkal s Lídou Baarovou. Pak ji neustále zahrnoval pozvánkami na nejrůznější akce, jichž se účastnil. Přímo o Baarové se v denících nikdy nezmiňuje, ale když se s ní setkal na sjezdu v Norimberku, kde měl plamenný projev a kam Baarovou pozval, zapsal si: „Stal se zázrak.“ Hned nato se za herečkou rozjel do Františkových lázní, kde Baarová trávila dovolenou s matkou. Od té doby se rozvinul

---

<sup>708</sup> Kašpar, Lukáš (2007), s. 108

<sup>709</sup> tamtéž, s. 110

<sup>710</sup> Kromě *Barcaroly* to byla například *Stunde der Versuchung*, *Fledermaus*, *Einer zuviel an Bord*, *Patrioten* nebo *Preussische Liebesgeschichten*. Točila s takovými režiséry jako Gerhard Lamprecht, Georg Jacoby, Paul Martin či Paul Wagener. Už ve 30. letech byly v českém tisku výhrady proti jejímu účinkování v německém filmu. (Merhaut, Václav: Povídání s paní Baarovou, *Záběr*, 4. 10. 1990, s. 8)

<sup>711</sup> Machalická, Jana: Lída Baarová: filmová hvězda předválečného Berlína, *Lidové noviny*, 7.9. 1999, s.14. Baarová se snažila své počínání ve třicátých letech nevěrohodně bagatelizovat: Goebbels „využil každé příležitosti, aby se mi dvořil a já jsem nejen podlehla, ale dokonce se do něj zamilovala. Pořád jsem si tehdy myslela, že jeho strana jsou národní socialisti, něco jako strana ministra Beneše v Praze.“ Ani o Židech prý nevěděla vůbec nic. (Nussberger, Jiří: Lída Baarová, *Mladý svět* 17, 1990, s. 5n)

více méně platonický vztah, který Baarová později komentovala: „On mě miloval tak hluboce, že jsem se zamilovala do samotné jeho lásky.“<sup>712</sup>

Nebylo to bez významu nejen kvůli antipatiím, které tím vzbuzovala mezi českou veřejností, ale po svém návratu do protektorátu se jako osoba spjatá s nejvyššími místy stala středem pozornosti německých protektorátních činitelů. Jejího vztahu chtěli využít i představitelé agrární strany, kteří ji navštívili v létě roku 1938. Jednalo se o agrárníky Žilku a Zadáka. Z pověření předsedy Republikánské strany Berana ji žádali o zprostředkování styků s Goebbelsem, s nímž chtěli projednat „důležité politické věci“. Baarová na ministerstvu propagandy zařídila, aby byli přijati státním sekretářem Hankem. Za zprostředkování tohoto styku jí pak Žilka a Zadák zaslali děkovný dopis.<sup>713</sup>

Baarová tvrdí, že netušila, že by se styky s nejvyššími nacistickými představiteli dopouštěla něčeho špatného (sešla se několikrát i s Adolfem Hitlerem). „Byla jsem cizinkou, tak jsem si nedovedla učinit o celém nacistickém hnutí přesný názor, byla jsem politicky nevzdělaná (...) nevystoupily ještě zřetelně tendence k světovládě a kruté nacistické způsoby.“<sup>714</sup> Lídu Baarovou v tomto ohledu bránil i Otakar Vávra, režisér jejích nejvýznamnějších českých filmů<sup>715</sup>: „Viděla svou uměleckou kariéru v Německé říši, ale to trvalé, čeho dosáhla, bylo u nás, v českém filmu. Byla prototypem slovanské ženské krásy a to jí usnadnilo ... úspěch. Ale jakmile se dostala do berlínského filmového prostředí, mezi slavné herce

---

<sup>712</sup> Irving, David (1998), s. 311nn

<sup>713</sup> AMV, Z – 10 – 18.

<sup>714</sup> Baarová, Lída (1991), s. 42

<sup>715</sup> Režisér Otakar Vávra byl příslušník mladé generace, pro kterou film již nebyl jen extravagantním dobrodružstvím nebo lákavým výdělkem, nýbrž životním cílem. Vávra byl velice dobře vyzbrojen teoretickými a praktickými vědomostmi. Byl moderní režisér, studoval cizí vzory a vycházel z kvalitních literárních předloh a spoléhal se na osvědčené divadelní herce. Podle vzpomínek režiséra Jiřího Weisse „Bílý mercedes“ byl Vávra první, kdo psal náročné scénáře. Tento „první intelektuál v maloměstské kinematografii“ byl vždy „inženýrem, konstruktérem, v zásadě nevěřil svému srdci ani instinktu, zabezpečoval se osvědčenými náměty, logickými scénáři a nejlepšími herci, jaké mohl najít. Totiž ne nejlepšími, ale nejznámějšími. Ale jeho chladná rozvaha a kalkulace pomohla mu udržet při životě českou kinematografii i v době nejtěžší, za války. Viděl jsem ho ve starém týdeníku, jak zaťal zuby, když mu připjali nějaké protektorátní vyznamenání, ale německý film nikdy nenatočil.“

a šéfy nacistického státu, ztratila hlavu, nedokázala se orientovat, zapomněla na mravní řád, ve kterém byla vychována, a pro Čechy se stala nacistickou kolaborantkou o to víc, oč jí před tím měli lidé raději.“<sup>716</sup> Zajímavé je, že Baarová v době svého pobytu v Německu nepřijala velice lákavou nabídku Hollywoodu.<sup>717</sup>

Baarová si ve svých pamětech posteskla: „Když já nedovedu nic odmítnout. ... Chtěla jsem být v očích všech spolehlivá a ochotná ke spolupráci.“<sup>718</sup> To se projevilo i v době války, kterou prožila v protektorátu a i Itálii. Na příkaz Hitlera, jenž odmítl tolerovat Goebbelsovu nevěru, bylo roku 1938 účinkování Baarové v říši zakázáno. Dostavil se k ní policejní prezident von Helldorf a sdělil jí, že se jí ihned zakazuje vystupovat na veřejnosti, tedy ve filmu i na divadle, a rovněž se jí zapovídá zúčastnit se veřejného života.<sup>719</sup> Lída Baarová v listopadu 1938 opustila Berlín a odjela do Prahy. Zde byla veřejně bojkotována tiskem i českými filmovými i divadelními kruhy.<sup>720</sup>

Odjezd z říše pro ni znamenal velké zklamání. Podobné zažila i v Praze, kde se jí řada umělců vyhýbala. „Morální profil Lídy Baarové poškodil především její osobní vztah ke Goebbelsovi, s nímž se nijak netajila. (...) Nemohla se smířit se svým pádem z hvězdného nebe.“<sup>721</sup> Sama Baarová neviděla na svém německém účinkování nic špatného: „To byla doba, kdy to nebylo ještě kolaborací, to byl tehdy přirozený vývoj věcí, UFA měla u nás filiálku, to se ještě nemluvilo o válce, naopak, politikové se snažili navázat přátelské styky se sousedy (...) ty společenské záležitosti, to byla povrchní formalita, to byla nutnost, které se každý

---

<sup>716</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 114

<sup>717</sup> tamtéž s. 85

<sup>718</sup> Baarová, Lída (1991), s. 79

<sup>719</sup> tamtéž, s. 92

<sup>720</sup> AMV, Z – 10 – 181.

<sup>721</sup> Beneš, Svatopluk (1992), s. 69

musel podvolit. Stýkala jsem se s těmi, kteří nacismus nenáviděli, s Rühmannem, s Albersem a jinými.“<sup>722</sup>

V Praze se jí ujal Miloš Havel a angažoval ji do několika svých filmů. „Já pro něj byla Ta herečka, která mu v jeho filmech přinášela obrovské zisky, a on byl vlastně můj zaměstnavatel - a přesto jsme měli krásný přátelský vztah.“<sup>723</sup>

Účinkování Lídy Baarové na protektorátních divadelních prknech bylo dosti skandální. Hrála nejprve na pardubickém jevišti, pak ji angažoval šéf Národního divadla Jan Bor do hry *Romance*. Na této scéně účinkovala ještě ve třech inscenacích.<sup>724</sup> Přijetí do Národního divadla neproběhlo standardní cestou. „Na přímmluvu tajemníka Josefa Klimenta a ministra Kratochvíla byla přijata 6. 11. 1940 do ND. Ředitelem byl Pavel Ludikar. Její přijetí do Národního divadla bylo herci přijato s odporem. Vedoucí činohry Bor ji prosazoval na hlavní úlohy.“<sup>725</sup> Přinejmenším podezřele vypadá toto jmenování po svědectví Olgy Scheinpflugové: „Po několika reprízách *Romance*, kterou jsem hrála se Zdeňkem Štěpánkem, mi bylo ohlášeno, že mou roli v této hře přebírá na rozkaz nejvyšších míst Lída Baarová a se mnou že už nepočítají na další představení. (...) Měla jsem v této hře úspěch a nebylo pamětníka, že by se taková věc kdy přihodila kterémukoli herci v Národním divadle.“<sup>726</sup> Scheinpflugová přitom podotýká, že režisér Jan Bor byl její kamarád. „Tuto služebnost favoritce okupace zavinilo opět strašidlo obav o živobytí, které v české kultuře vždycky napáchalo nejvíc zla.“<sup>727</sup> Do Londýna o události přišla zpráva: „Operní pěvec Pavel Ludikar byl jmenován uměl. šéfem ND v Praze. Filmová herečka Lída Baarová, pravým jménem Babková, která je smutně proslulá svým milostným poměrem k říšskému ministru

---

<sup>722</sup> Baarová, Lída (1991), s. 173

<sup>723</sup> Vojíš, Pavel: Útěky a návraty, Reflex, 16. 9. 1991, s. 18nn

<sup>724</sup> Baarová, Lída (1991), s. 133

<sup>725</sup> AMV, Z – 10 – 181.

<sup>726</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 314

<sup>727</sup> tamtéž

Goebbelsovi, byla přijata za člena činohry na státní scéně. V obou případech osobně rozhodoval prezident Hácha-Plavec z Lán. Že by?<sup>728</sup>

Zpráva SD o přijetí Baarové do ND hovoří také o zásahu Háchovy kanceláře. Docent Kliment se podle ní snažil využívat herečky k dosažení svých cílů. Baarové účinkování v ND slíbil a intervenoval za ni u ministra Kaprase.<sup>729</sup>

Baarová se stala se v protektorátu krajně neoblíbenou. Protože „byla protektorátními veličinami vnučena do souboru ND, kde ji všechen umělecký personál, pokud to bylo možno, bojkotoval. Což je důležitější, bojkotovali jí také návštěvníci divadla a představení, v nichž Baarová vystupovala, byla velmi slabě navštívena. Noviny o ní psaly jen z donucení, a kde bylo možno, jí provedly nějaký zlomyslný kousek, pokud mohl ujít cenzuře. (Tak jeden večerník přinesl článek pod názvem Proč je představení ... -následoval titul hry- obecně bojkotováno? A pod tímto názvem byla fotografie Baarové, jež byla jasnou odpovědí na řečnickou otázku v titulu článku.“<sup>730</sup>

O Lídu Baarovou se ihned po okupaci začal zajímat i český odboj. Do Londýna nepřetržitě docházely informace o jejích aktivitách. Pro spolupráci se ji pokusil získat Paul Thümmel, agent abwehru, který zároveň pracoval od roku 1936 pro československou výzvědnou službu.<sup>731</sup> Herečka udržovala milostné styky postupně s Herrmannem Glessgenem, Paulem Thümmelem či Jaroslavem Kratochvílem. „Její bývalou popularitu si nemohla však již získat přes její nejlepší herecké výkony neb se i v Praze pohybovala jen v německé společnosti a v kruzích Německu přátelsky zaměřených.“<sup>732</sup>

---

<sup>728</sup> SÚA, 1-50/4, k. 183. Zprávy za celý rok 1941, Bělehrad 27. 1. 1941.

<sup>729</sup> SÚA, 109-5-133/49, k. 107.

<sup>730</sup> VHA, 20-29-30, Zpráva pro MZV v Londýně z 27. 2. 1945. Sepsaná Svatoplukem Ježkem v Římě 5. 11. 1944.

<sup>731</sup> Paul Thümmel, narozený roku 1902, působil v německé zpravodajské službě od roku 1928, s manželkou Elzou přebýval od roku 1939 v Praze jako Dr. Pavel Steinberg (Amort, Čestmír - Jedlička, I.M.: Tajemství vyzvědače A-54, Praha 1964, s. 63nn).

<sup>732</sup> AMV, Z – 10 – 181.

Nejvíce jí záleželo na účinkování v dalších filmech. Navštívila kvůli tomu i K. H. Franka. V dopise z 6. června 1944 K. H. Frank citoval dopis říšského vedoucího Bormana, zasláný dne 23. 11. 1941 Goebbelsovi na základě kterého Baarová po přímlově Heydricha směla vystupovat ve filmech natáčených německou filmovou společností v Praze. Rovněž ve filmech německo-italské produkce. „Kromě toho se Frank současně odvolával na rozmluvu s dr. Goebbelsem, kterou s ním měl dne 23. listopadu 1941 ohledně Baarové. Při této rozmluvě Goebbels Frankovi potvrdil, že Baarová může nadále vystupovat v německých filmech, avšak obě tato rozhodnutí zůstala u vedoucího oddělení Filmu při říšském ministerstvu propagandy dra Hipplera bez povšimnutí a Baarové povolení k vystupování v německých filmech nebylo dáno.“<sup>733</sup>

„Baarová se tehdy poněkoličrát objevil v Černínském paláci u Franka, jehož žádala, aby byla opět angažována k filmu. V Říši byl zákaz proti vystoupení Baarové vydán ministerstvem propagandy, v Praze pak nepřestal bojkot českých filmových kruhů proti Baarové. Tehdy dal Frank ing. Zanklovi příkaz, aby prosadil opět její vystoupení ve filmu. Když byla tato námaha bezúspěšná, dosáhl alespoň Zankel, že jí bylo zprostředkováno vystoupení v italském filmu.“<sup>734</sup> Jak je vidět z výše uvedených dopisů, K. H. Frank nakonec uspěl v době, kdy Baarová odjížděla do Itálie.

Český odboj a jeho prostřednictvím i Londýn byl o činnosti Baarové dobře informován a zprávy o ní byly veskrze negativní.<sup>735</sup> Proto stojí za zmínku i informace, která dokládá tvrzení Baarové, že odmítla německou národnost.<sup>736</sup> „Fil. herečka Lída Baarová byla Němci vyzvána, aby se přihlásila k německé národnosti. Nad očekávání Lída Baarová odmítla tak učiniti a přerušila styky s Němci i milostný styk s von Gregorym. Toho

---

<sup>733</sup> AMV, Z – 10 – 181.

<sup>734</sup> AMV, Z – 10 – 181. Výslech Waltera Jacobiho – vedoucího SD–Leitabschnitt Praha.

<sup>735</sup> VHA, 37-91-17. Zprávy od Karla, s. 3251939/40. „17. 2. 1940 - varujte národ před zrádci - ...Podezřelá je též činnost filmové herečky Lídy Baarové.“

<sup>736</sup> Motl, Stanislav: Ohlédnutí s trpkou příchutí, Svět v obrazech, č. 40, roč. 1990, s. 2nn

času udržuje poměr s ministrem Kratochvílem. (Několik naprosto hodnověrných pramenů.)<sup>737</sup> K pozitivním činům patří také to, že pomohla emigrovat Hugo Haasovi<sup>738</sup> a svou intervencí napomohla propuštění svého bývalého spolužáka režiséra Ladislava Broma.<sup>739</sup>

Baarová se nemohla mezi většinou české veřejnosti těšit sympatiím. To je vidět i na tom, že Vlajka o ní referovala příznivě: „Lídu Baarovou, která zahraničním tiskem je uznávána za jednu z největších současných dramatických umělkyně, uvidíme v brzké době v hlavních rolích ve čtyřech nových českých filmech, které realisuje Lucernafilm.“<sup>740</sup> Naproti tomu český odboj a Londýnská vláda vyzývaly k bojkotu: Říšský min. propagandy Goebbels přijede 5. 11. k několikadennímu pobytu do Prahy. Národní divadlo připravuje na 9. 11. slavnostní představení *Prodané nevěsty*... půjde prý také na film *Maskovaná milenka* s Lídou Baarovou. Je třeba působit na naši veřejnost, aby tento film i tyto návštěvy ignorovala.<sup>741</sup> Baarová působila na plátně i jako terč vtípů. Většinou šlo o narážky na její vztah s ministrem Goebbelsem.<sup>742</sup> V dalších filmech už Baarová účinkovat nemohla: „Filmování jí bylo najednou v německých filmech zakázáno a odůvodněno vedoucím filmu při říšském ministerstvu propagandy drem Hipplerem, že zákaz je vydán dle příkazu vyšších míst. Naproti tomu jí bylo vedoucím uvedené filmové společnosti Schulzem sděleno, že pro její herecký výkon nemohou najít patřičnou úlohu.“<sup>743</sup> Baarová se snažila, aby byl zákaz zrušen. Do poloviny roku 1942 marně. Podle Waltra Jacobiho dal Frank Zanklovi příkaz, aby prosadil opětné její vystoupení ve filmu. Když byla tato námaha bezúspěšná, dosáhl

---

<sup>737</sup> VHA, 20-29-18. Zprávy z domova.

<sup>738</sup> Fuchs, Aleš (1997), s. 64

<sup>739</sup> AMV, 11206. Výpověď Marie Paulové z 11. 10. 1945.

<sup>740</sup> Vlajka, r. IX, č. 40, 8. 9. 1939, s. 6

<sup>741</sup> SÚA, 1-50/4, k. 183. Zprávy za celý rok 1941. Bělehrad 27. 1. 1941.

<sup>742</sup> V jednom kině, kde byl promítán film *Maskovaná milenka* s Lídou Baarovou, bylo představení přerušeno a zastaveno, protože obecnost činilo během filmu narážky na její vztah s Goebbelsem. (VHA, 20-29-18. Zprávy z domova z 28. 12. 1940).

<sup>743</sup> AMV, Z – 10 – 181.

alespoň Zankel, že jí bylo zprostředkováno vystoupení v italském filmu.<sup>744</sup>

Lída Baarová ve svých pamětech a výpovědích uvádí, že za války neusilovala o práci v německém filmu. Nemluví pravdu, o čemž svědčí dopis, který napsala v září 1942, tedy hned po svém příjezdu, K. H. Frankovi z Říma. Sotva je pár dní v Itálii, už se na něj obrací s dvěma prosbami. Je rozčarována z toho, že se její film začne natáčet až v listopadu a padají tak její další filmové a divadelní plány. Navíc jí nabídli další dva filmy, jejichž natáčení bude trvat až do dubna. Píše, že se velmi těší na to, až se bude moci vrátit a pracovat v Praze. Prosí Franka o radu a zároveň o zprávu, zda má vyhlídku pracovat u Pragfilmu, protože se zde musí rozhodnout do konce října. S ředitelem Schulzem se dohodla, že jí do smlouvy s Pragfilmem budou započítány měsíce strávené v Římě, což ovšem pan Tetting nemá zájem provést. Stěžuje si, že tak ztratí v Praze gáži, kterou jí zde nikdo nemůže zaplatit. Má zájem prodloužit smlouvu s Pragfilmem a natočit další dva filmy. Omlouvá se, že tím Franka obtěžuje, ale jsou to pro ni životně důležitá rozhodnutí. Z Pragfilmu neočekává žádnou odpověď. Obrací se na něj, protože on ví, jak je pro ni důležité pracovat. V Římě se cítí sama a vzpomíná na

---

<sup>744</sup> AMV, 11206. Vý pověď Waltera Jacobiho – vedoucího SD–Leitabschnitt Praha. Baarová uzavřela smlouvu s italskou společností Gines v létě 1942. Prostřednictvím Jana Svitáka kontaktovala Svatopluka Ježka, který v 30. letech pracoval v Čechách jako novinář, roku 1939 odjel na festival v Benátkách a v Itálii zůstal natrvalo. V Římě pracoval jako dopisovatel Lidových novin a asistent filmové režie. „Poznal jsem se s Baarovou osobně teprve za své poslední návštěvy na jaře 1942 v Praze. Vyhledal mě tedy režisér Jan Sviták a sdělil mě, že Baarová podepsala smlouvu na film *La Fornarina*, který se má natáčet v Římě a ježto neumí italsky, že prý by byla ráda, kdybych jí mohl posloužit při té příležitosti jako tlumočník. Neodmítl jsem ... také proto, že jsem věděl o vynikajících stycích Baarové s protektorátními úřady, takže mi bylo jasno, že není dost dobře možno odepřít a že bych tímto marným gestem na sebe zbytečně upozornil.“ Baarová přijela do Říma v září roku 1942 a začalo se hned s přípravami k natáčení. Baarová žila v Itálii rok. Natočila několik filmů, v nichž hrála role cizinek. Baarová se v Itálii stýkala s Němci, Čechy (pracoval tam kameraman Václav Vích a maskér Augustin Hrdlička) i se slovenskou politickou reprezentací (například s vyslanci dr. Mičkem a dr. Demuthem a byla zvána i ke Karolu Sidorovi). Svatopluk Ježek tvrdí, že Baarová měla v Římě privilegované postavení: „Protektorátní úřad byl ... oficiálním managerem Baarové. Tak bylo sjednáno její angažmá pro Itálii, kde byla Baarová přijata úředními a filmovými kruhy se všemi poctami, příslušnými nacistické chráněnkyni. Italský generální ředitel Monaca, jehož úřad byl odnoží Ministero cultura popolare, prohlásil, že jí považuje za herečku italského filmu. Tedy za domácí sílu se všemi právy. Baarová vědoma si své všemoci, podle toho také jednala. Při natáčení *Fornariny*, přes zákaz producenta, na deset dní odletěla do Berlína, aby mohla osobně dubbovat jeden svůj v Praze natočený film. Hladce jí to prošlo.“

Prahu. Druhá prosba se týká její přítelkyně paní Paulové. Prosí, aby jí bylo umožněno přicestovat do Itálie, protože potřebuje někoho, kdo by jí uklízel byt. S podobným dopisem se obrací i na ing. Zankla. „Děkuji Vám z celého srdce za všechno a zdravím Vás Heil Hitler!“<sup>745</sup>

Je zajímavé, v jak důvěrném tónu se na Franka obrací. Celý šestistránkový dopis je psán se snahou o naléhavost a sugestivnost, což místy působí poněkud směšně. „Prosím Vás ještě jednou - splňte mi tyto dvě prosby - jsou to jen maličkosti - ale záleží na nich velice. Kolik lidí mi Řím závidí - a s kolika bych byla měnila. Snažím se potlačit všechny pocity a zapomenout na Prahu, ale nedaří se mi to. Mám strach, že ztratím to malé místečko, které ještě mám v Praze a v mnohých srdcích, a že budu zcela zapomenuta.“<sup>746</sup>

Ani tuto slavnou herečku neminulo nasazení do výroby. „I ona byla koncem války nasazena mezi české herce, kteří zachraňovali Říši v Hybernské ulici v bývalé kavárně Aero tím, že vyráběli cosi ze slídy - poháněl je svědomitě Jan Sviták - nikdo s ní nemluvil. Každý ji po aféře s Goebbelsem považoval za zrádkyni. Znala na vysokých protektorátních místech kdekoho...“<sup>747</sup>

Je možné, že si Lída Baarová důsledky svého počínání neuvědomovala. Nikoliv ale až do konce války, o čemž svědčí její pokus o útěk. Je těžké soudit, zda kolaborovala jen z vypočítavosti, nebo byla skutečně tak nesmírně naivní, jak se pokouší naznačit ve svých pamětech a vzpomínkových rozhovorech. O druhé alternativě svědčí řada výpovědí. Ljuba Hermanová poznamenává: Tenkrát (těsně před válkou – pozn. aut.) jsem ještě neuměla odhadnout, do jaké míry a jak moc není chytrá. Protože byla krásná, tak se jí od začátku kariéry všechno dařilo. ... Já si doopravdy nedovedla představit, že by si takhle dokázala zkazit život ženská, která je jen trochu chytrá.“<sup>748</sup> Její nejbližší přítelkyně Milada

---

<sup>745</sup> NA, fond ÚŘP, k. 91, sign. 109-4/1464. Dopis Lídy Baarové z 29. 9. 1942.

<sup>746</sup> tamtéž

<sup>747</sup> Kohout, Jára (1991), s. 160

<sup>748</sup> Hermanová, Ljuba (1995), s. 133

Paulová tvrdila, že „byla exaltovaná a hloupá“.<sup>749</sup> Její ošetřující lékař dr. Steinbach o ní řekl: „Musíme brát v úvahu, že Baarová je primitiv a pro politiku vůbec nepřicházela v úvahu ... byla to krásná, studená poloprostitutka.“<sup>750</sup>

Výstižně ji charakterizoval její tlumočník Svatopluk Ježek: „Je to nesmírně ctižádostivá žena, která se nezastavila ve své snaze po závratné kariéře ani před činy, které se dají charakterisovat jako zrada na národě a vědomá provokace spoluobčanů po čas nepřátelské okupace. Její inteligence jí nedovolila posuzovat správně skutečnosti politického a národního charakteru a významu. Její případ není v řadách našich umělců a umělkyň, bohužel, ojedinělý. Měla však ve sboru zrádců - umělců jistě výsadní postavení.“<sup>751</sup>

---

I mnozí říšští herci tvrdí, že byli za války jen loutkami v rukách režimu, které neměly moc nad tím, co přesně budou tvořit. Například manžel Pauly Wesselyové Attila Hörbiger přijímal ihned po uchopení moci v roce 1933 politické role v divadle a později i ve filmu. Díky svému přesvědčení i fyzickým předpokladům se stal jedním z nejzaměstnanějších herců režimu. Přesto nikdy nedosáhl popularity svého bratra Paula.

Už v dubnu 1933 hrál v Německém divadle v Berlíně ve fašistické hře *Das ewige Volk*. O měsíc později hrál titulní roli ve *Vilému Tellovi* interpretovaném tak, aby odpovídal nacistické ideologii a kritika ho za to řádně ocenila titulky jako „SA-Tell“ nebo „Tell ohne intellektuelle Belastung“.<sup>752</sup> Hörbiger platil v této době za slušného člověka bez rasistických resentimentů, o němž se ale vědělo, že je od roku 1933 tajným členem NSDAP, jak sám vyplnil v jednom dotazníku pro Říšskou

---

<sup>749</sup> AMV, 11 206. Výpověď Marie Paulové z 11. 10. 1945.

<sup>750</sup> AMV, 11 206. Výpověď dr. Steinbacha z 11. 10. 1945.

<sup>751</sup> VHA, 20-29-30. Zpráva pro MZV v Londýně z 27. 2. 1945. Sepsaná Svatoplukem Ježkem v Římě 5. 11. 1944.

<sup>752</sup> Wardetzky, Jutta (1983), s. 203n

filmovou komoru.<sup>753</sup> Přesto ještě v 30. letech spolupracoval s židovskými kolegy na několika nezávislých filmech. To se změnilo po roce 1938, kdy své stranické příslušnosti náležitě využil.

Attila Hörbiger v této době tvrdil, že se stal členem strany jen proto, že jeho známý, vídeňský gauleiter, Alfred Frauenfeld jako jediný vydavatel dokázal ocenit vědeckou práci jeho otce.<sup>754</sup> „Hörbiger se politického života místní stranické organizace neúčastní, ale přesto ho považujeme za politicky i charakterově naprosto nezávadného,“ píše gestapu předseda buňky NSDAP, k níž náležel.<sup>755</sup>

Po anšlusu prohlásil: „My umělci jsme šťastní a hrdí, že se můžeme podílet na novém velkoněmeckém díle a jednoznačně se 10. dubna přihlásíme k našemu Vůdci!“<sup>756</sup> Podobně aktivně vystupoval každoročně na podporu Winterhilfe a posílal finanční dary Nordické společnosti. Na druhou stranu byl kvůli svým dřívějším četným stykům s Židy vídeňskými úřady pokládán za politicky indifferntního a dokonce se snažil kvůli své ženě přemluvit neúspěšně Goebbelse, aby dovolil u filmu pracovat neárijskému scénáristovi Walteru Reischovi, který poté musel uprchnout do Anglie a později do USA.

Pověst si jistě spravil téměř dvaceti filmy, v nichž za války účinkoval, a především tím, že byl jako představitel uvědomělých hrdinů obsazen do několika propagandistických snímků, z nichž nejvýznamnější je *Heimkehr*. Hörbiger si časem dokonce získal u publika image téměř výsostně politického herce.<sup>757</sup> A to šlo získat právě výhradně ve filmu, nikoliv na divadelních prknech. V dalším snímku *Wetterleuchten um*

---

<sup>753</sup> Steinerová, Maria (1996), s. 46

<sup>754</sup> Frauenfeld, Alfred (1978), s. 147

<sup>755</sup> Österreichisches Staatsarchiv, Personalakt 227 521 Attila Hörbiger, fol. 1-24

<sup>756</sup> Neues Wiener Journal, 9. 4. 1938, s. 13

<sup>757</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 242

*Barbara* (1941) ztvárnil „nacistického zemědělce ze starého Rakouska, který riskuje život a existenci kvůli svému niternému přesvědčení“.<sup>758</sup>

Attila Hörbiger se přes povolávací rozkaz odebral se svou ženou na podzim 1944 do Tiro, kde hodlal strávit konec války. Díky žlučnickovému záchvatu se mu skutečně podařilo vyhnout se nasazení a tak mohl se svou ženou a režisérem Ucickým zůstat v klidném hotelu až do konce. Po válce mu byl kvůli účinkování v *Heimkehru* udělen zákaz činnosti ve filmu i divadle, jehož byl ale po necelých dvou letech zbaven s odůvodněním, že se „tvůrci v této době nemohli nijak vyhnout rolím v takto exponovaných filmech a také jednání Hörbigera v tomto filmu není doklad jeho nacistického smýšlení, ale pouze vykonávání pracovní povinnosti“.<sup>759</sup> To je samozřejmě účelové tvrzení, protože ani v Říši nebylo zvykem nutit herce přijmout roli.<sup>760</sup> Filmová a divadelní komora pouze doporučovala produkcím zaměstnat toho kterého herce. Hörbiger spíše než strachu z postihu neodolal gáži za film, která činila mnohem víc než celoroční plat v divadle. Po válce neměl přízrůbivý Hörbiger problém hrát na divadle ani ve filmu třeba spravedlivé socialistické funkcionáře.

Protože se zabývám činností herců, kteří působili především přímo v Praze, ale i v Berlíně či ve Vídni, zmíním se též o kolaborantech jako byl agilní člen strany zpěvák Anton Baumann, který se stal jako Rakušan v roce 1938 ředitelem vídeňské Volksoper, nebo divadelní a filmový herec a antisemita Werner Krauss, který působil jako jeden z hlavních uměleckých přísluhovačů režimu výhradně v Říši a jakoukoliv vinu až do své smrti vehementně popíral. Za války hrál v Burgtheatru, kde ztvárnil v roce 1941 v antisemitsky inscenovaném *Kupci benátském Žida Shylocka*, ale jeho nejhorším činem je patrně ztvárnění všech vedlejších židovských rolí ve filmu *Jud Süß*, kde hrál hlavní roli další Rakušan Ferdinand Marian. Rozdíl mezi nimi je takový, že zatímco se Marian

---

<sup>758</sup> Völkischer Beobachter, č. 16, listopad 1941, s. 9

<sup>759</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 242

<sup>760</sup> Albrecht, Gerd (1969), s. 217

bránil roli přijmout, což dosvědčuje i sám Goebbels, tak Krauss se nerozpakoval ani minutu.<sup>761</sup> Po krátkém vyšetřování po válce byl v roce vykázán z Rakouska, ale už v roce 1947 byl zproštěn viny v plném rozsahu a prohlašoval o sobě, že je naopak oběť režimu.<sup>762</sup>

Rosa Albach-Retty byla prominentní herečka Burgtheatru, kterou hodnotil příslušný funkcionář NSDAP v lednu 1945 takto: „Politicky je absolutně bezúhonná. Velice nacionálně uvědomělá. Stále sympatizující s nacismem i v této krizové situaci, ačkoliv není členkou strany.“<sup>763</sup> Na druhou stranu se nijak neangažovala ve prospěch schválení anšlusu. To původem maďarská, ale de facto rakouská představitelka povrchních komediálních rolí Marika Röck patřila k prominentům režimu hlavně kvůli svým půvabům než kvůli hereckému umění. „Pokud Vás, můj Vůdče, jen na pár okamžiků rozveselím a rozptýlím od Vaší zodpovědné práce, budu nekonečně šťastná a hrdá,“ píše svému Vůdci přesně ve zmíněných intencích herečka.<sup>764</sup> Goebbels si hereček a herců jako byla Röck příliš necenil, to spíš skutečných profesionálů jako byli Moser, Burian či Paul Hörbiger, ale věděl, že i je nutně potřebuje, protože lidových komedií nebylo nikdy dost. Marika Röck byla stejně jako Lída Baarová podezřívána ze špionáže (v jejím případě především proti Portugalsku), ale nikdy se nic neprokázalo.<sup>765</sup>

A stejně jako Baarová omlouvá ve svých pamětech styky s Hitlerem či Goebbelsem: „Udělala jsem kariéru v Německu v době nacismu. To mi po válce velice přitížilo. Tři roky mého nejlepšího času jsem měla zakázáno hrát a každý mi nadával do špiónky a podobně. Čím jsem se provinila? Přišla jsem do Německa jako mladá dívka (...) a Německo jsem milovala a obdivovala a režim jsem nechtěla nijak posuzovat,

---

<sup>761</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 4, München 1998, s. 4

<sup>762</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 257

<sup>763</sup> Bundesministerium für Inneres Wien, Gauakt Rosa Albach-Retty.

<sup>764</sup> Berlin Document Center, Marika Röck, citováno podle Rathkolb, Oliver (1991), s. 259n

<sup>765</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 260

protože jsem byla totálně nepolitická, což jsem až dodnes. Soustředila jsem se jen a jen na své povolání. Přirozeně jsem v nacistickém Německu stála na té světlejší straně jako každá hvězda Ufy.<sup>766</sup> podobně naivně se snaží vysvětlit to, proč se nestala členkou NSDAP, přestože se jí „velice líbil ten odznak, který všichni nosili na klopě“. Okolí ji prý od toho nakonec přes její skutečně důvodnou motivaci odradilo.<sup>767</sup>

Herec Rudolf Forster emigroval do USA, ale brzy prosil ministerstvo propagandy o možnost návratu. Byl mu umožněn, protože se už předtím zasloužil o podporu nacismu třeba hrdinným umíráním pro Německo v propagandistickém filmu *Morgenrot*. Po příjezdu dostal nejen místo v divadle, ale mohl účinkovat i v dalším propagandistickém snímku *Wien 1910* o vídeňském starostovi Karlu Luegerovi jako průkopníku velkoněmectví, který měl podle Goebbelse ve Vídni hodně malý ohlas. Roku 1943 byl dokonce pro Vídeň a celou Východní marku jako „příliš lidový“ zakázán.<sup>768</sup>

Český herec Rolf Wanka se stal už ve 30. letech sice ne úplně špičkovým, ale poměrně prominentním hercem vídeňských divadel i filmových produkčních společností. Představitel uhlazených krasavců se jako jeden z mála rakouských herců přihlásil už roku 1934 do NSDAP a byl evidován pod číslem 7 424 616. Podle jednoho stranického dokumentu se stal v roce 1939 dokonce členem Freikorps. Byl prověřen gestapem v roce 1941, kdy zažádal o adopci dítěte, a byl shledán politicky spolehlivým: „Proti výše jmenovanému nejsou z politického hlediska absolutně žádné námitky.“<sup>769</sup>

Režisér a herec Willi Forst nepatřil v Říši mezi oblíbence, protože působil až příliš vídeňsky. Díky své popularitě a obrovské komerční úspěchy

---

<sup>766</sup> Röck, Marika (1988), s. 132

<sup>767</sup> tamtéž, s. 133

<sup>768</sup> Hollywood in Wien, Wien 1988, s. 41n. Rok poté ovšem Forster zářil v dalším ideologickém filmu *Ein Blick zurück* a zařadil se tak co se týče účinkování v propagandistických filmech hned za Paulu Wesselyovou a Wenera Krausse.

<sup>769</sup> Österreichisches Staatsarchiv, Personalakt 43731 Rolf Wanka, fol. 1-24

svých filmů – tedy většinou převodů nejpopulárnějších operet - byl ale pro nacisty nepostradatelný. „Forstův film *Operette*. Vynikající počín. Svižný, muzikální. Je jen škoda, že hlavní roli hraje Forst sám. Není typ pro dnešní dobu,“ zapsal si Goebbels po premiéře Forstova největšího trháku.<sup>770</sup>

Sám Forst po válce tvrdil: „Moje práce byla tichým protestem. Zní to možná groteskně, ale je to pravda. Dělal jsem rakouské filmy v době, kdy Rakousko neexistovalo.“<sup>771</sup> po anšlusu se musel urychleně přestěhovat zpět do Vídně a zlikvidovat svojí německou produkční společnost. Svou vídeňskou firmu podřídil Wienfilmu, ale podařilo se mu ji zachovat, takže mohl vyrábět filmy ve vlastní režii. Každopádně se po anšlusu jako umělec i podnikatel ocitl v nejisté situaci. Zrežíroval nejprve dva nevýznamné filmy, ale poté natočil čtyři díla, která se nesmazatelně zapsala do rakouských filmových dějin: *Operette*, *Wiener Blut*, *Frauen sind keine Engel* a *Wiener Mädeln*. Tento vrchol Forstovy tvorby má podle svého autora údajně dokazovat jeho „rakouský charakter“. „Unikl jsem tehdy zcela vědomě do minulosti, abych se vystříhal politické látky.“<sup>772</sup> Všechna tato díla označil dokonce jako prorakouskou propagandu, které brání rakouskou národní identitu.<sup>773</sup> Tento opoziční vliv jeho filmů podporovali dlouhý čas i rakouští historici, v poslední době však převažuje mnohem střízlivější hodnocení, které jim přičítá mnohem větší význam v rámci nacistické ideologie právě proto, že se zdánlivě „jednalo jen a jen o zábavu“.<sup>774</sup> „Že jsem nenatočil jediný politický film, není pravda, moje filmy byly dokonce propagandistickými díly, ale ve prospěch Vídně a Rakouska! Po březnu 1938 jsem chtěl zachránit to poslední, na co nedosáhli dlouhé prsty hnědých pánů,“ kochal se Forst

---

<sup>770</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 8, s. 55

<sup>771</sup> Dachs, Robert (1986), s. 108

<sup>772</sup> Loacker, Armin (2003), s. 85

<sup>773</sup> tamtéž

<sup>774</sup> Schlemmer, Gerhard – Mayr, Brigitte: Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute, Wien 2000, nestránkováno.

po válce.<sup>775</sup> Svým způsobem měl pravdu, jeho filmy skutečně sloužily propagandě. Byly totiž obchodním vývozním artiklem nejen uvnitř hranic Říše. Těžko najít přesvědčivější příklady snímků, které se tváří, že se kolem vůbec nic neděje. Že život je jen zpěv, hudba, tanec a krásné dívky. NSDAP Forsta hodnotila nejprve velice pozitivně. V roce 1938 se v aktech strany píše: „Je to činorodý, přímý člověk, který je zakořeněn hluboko v půdě národního socialismu a našeho světového názoru.“ Kvůli svému přesvědčení údajně proto nemohl pracovat před rokem 1938 ve své vlasti.<sup>776</sup> V roce 1941 je už posudek střízlivější: „Politicky je nezajímavý. Hlavní je u něj obchod.“<sup>777</sup> To byla asi pravda.

Faktem také je, že u německých a u rakouských umělců obecně nenajdeme příliš příkladů otevřeného odporu. Zajímavé je snad jen zjištění, že z umělců odbojář Fritz Lehmann studoval na hudební a herecké akademii s Paulou Wesselyovou, stejně jako jeho kolega Otto Hartmann, který Lehmana a celou jeho odbojovou skupinu vyzradil gestapu.<sup>778</sup> Asistent Willi Forsta Georg Marischka byl kvůli své odbojové činnosti zatčen v roce 1943 a propuštěn až na úplném konci války.<sup>779</sup> Ze známých osobností je třeba v této souvislosti na prvním místě uvést Paula Hörbigera, který byl úspěšnější než jeho bratr Attila, přestože se nijak politicky neangažoval. Navíc byl placen ze všech rakouských herců

---

<sup>775</sup> Film, č. 1, duben 1946, s. 8

<sup>776</sup> Archiv der Republik, Gauakt Willi Forst.

<sup>777</sup> tamtéž

<sup>778</sup> 100 Jahre Wiener Schauspielschule, Wien 1951, s. 32

<sup>779</sup> Dachs, Robert (1986), s. 106. Forstův šéf Hartl přitom tvrdil, že bylo nadmíru těžké prosadit, aby takovéto filmy, které „podporovali předválečnou linii Wienfilmu“ vůbec vznikly.<sup>779</sup> Forst omlouval nejen sebe, ale i všechny Vídeňáky, o nichž tvrdil, že skoro bez výjimky stáli od počátku proti režimu. „opravdoví Vídeňáci tehdy nebyli na ulici. Seděli doma u rádia a nadávali.“<sup>779</sup> Svými filmy, svým ostentativním nepolitickým jednáním, jako by se nic nestalo, i podobnými tvrzeními podporoval Forst velice razantně tezi, že Rakousko bylo bezmocná Hitlerova oběť a v podstatě nikoho tedy nelze vinit z jeho konání za války. Je přece velká politika nezajímala. A tím, že Forst ve svých filmech patriotisticky opěvoval Vídeň, sloužil utlačovanému národu. Jenže Goebbels jeho opěvování považoval za příkladnou propagandu a třeba snímek *Operette* označil přímo za chvályhodnou „obří propagandu ve prospěch Vídně“.<sup>779</sup> Není bez zajímavosti, že Goebbels Forsta, který do roku 1938 pracoval v Berlíně, považoval za jednoho z nejdůležitějších mužů produkční firmy Tobis, kde seděl i v dozorčí radě. Jako mistr zábavy a komerce mohl potom přejít k Wienfilmu, který měl právě tyto dva úkoly plnit.

nejlépe hned po Moserovi. Ministr propagandy z něj byl totiž jako z herce naprosto nadšený už od počátku třicátých let. Hörbiger ho za to také příležitostně bavil na nejrůznějších oslavách.<sup>780</sup>

Paul Hörbiger působil ve 20. letech v Německém divadle v Praze a poté nastoupil angažmá v Josefstadtském divadle ve Vídni. Už v roce 1935 o něm Hitler prohlásil, že „má jeho filmy opravdu rád, protože si u nich odpočine jako u ničeho jiného“.<sup>781</sup> Zajímavé je, že kromě Hörbigera počítal Hitler ke svým nejoblíbenějším hercům Mosera, Lingena a Rühmanna, kteří měli všichni za manželky Židovky.

Během války hrál v řadě inscenací i filmů, které měly veskrze komediální charakter a jen ve výjimečných případech se v některých dají vysledovat jiné než eskapistické tendence. Samozřejmě bez herců jako byl on či Hans Moser by umělecká propaganda nefungovala, ale přece jen se zdá jejich komediální účinkování aspoň na první pohled méně dehonestující než ryze propagandistické herectví. Samozřejmě je třeba znovu připomenout goebbelsovské volání po optimismu a dobré náladě. Proto si ministr propagandy asi nejvíce cenil z jeho filmů *Wunschkonzert* (1940), v němž hrál Hörbiger vojenského muzikanta a „zlidšťoval dění na válečné frontě“. V roce 1942 byl Paul Hörbiger za zásluhy jmenován státním hercem, ale zároveň mu nebyla prodloužena smlouva v Burgtheatru, protože „vystupoval příliš prorakousky“.<sup>782</sup>

Paul Hörbiger byl nejen vynikající herec, který například v Protektorátu absolutně neměl konkurenta, ale představoval přímo i jakýsi symbol Vídně. Hrál císaře Františka Josefa, Franze Grillparzera, Johanna Strausse staršího, Josefa Lannera, Franze Schuberta či Alexandra Girardiho, všechno ikony starého Rakouska. Zcela určitě je něco na jeho

---

<sup>780</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 2, München 1998, s. 539

<sup>781</sup> Hörbiger, Paul (1979), s. 228

<sup>782</sup> tamtéž, s. 268

tvrzení, že „důraz na muzikální Vídeň 19. století brali Vídaňáci často jako protest proti pánům z Berlína“.<sup>783</sup>

První větší problémy s mocí měl v době svého natáčení v Praze, kdy spolupracoval jako představitel hlavní role s původem českým režisérem E. W. Emem na filmu *Schwarz auf Weiss*. V Lucerně se scházel s dávnými přáteli z dob svého pražského působení a Vlasta Burian mu jednou sdělil, že Karel Hašler zemřel v koncentračním táboře. hned poté si ho zavolal k rozhovoru Emanuel Moravec. Hörbiger si natruc chtěl nechat od kapely zahrát Hašlerovu píseň *Ta naše písnička česká*, čemuž Moravec bránil. Hörbiger nakonec prosadil svou, Moravec uraženě odešel a místo něj přišlo gestapo. Jeho příslušníci mu tvrdě domluvili s tím, že ho nemohou zatknout, protože je na listině nejvýznamnějších osobností kultury, u nichž k tomu může dojít pouze na příkaz Goebbelse. Stejně tak tomu bylo v případě jeho příbuzných Attily Hörbigera a Pauly Wesselyové.<sup>784</sup>

Na konci války se ale zapojil do odboje a 22. ledna byl dokonce zatčen kvůli podezření z aktivní účasti na odboji. Měl totiž poslat 3000 marek rakouskému osvobozeneckému hnutí. 4. dubna 1945 už byl ovšem s dalšími politickými vězni propuštěn.<sup>785</sup> Je samozřejmě otázka, zda myslel svou odbojovou činnost zcela vážně, nebo si jen chtěl koupit pojistku pro případ osvobození. Sám o tom v pamětech píše, že ho na podzim roku 1943 oslovil Richard Patsch, který patřil k jedné z odbojových kavárenských skupinek. Patřil do odbojového uskupení, které organizoval na principu trojic advokát Napoleon Biháry. Skupina potřebovala Paula Hörbigera jednak k propagandě, jednak od něj žádala finanční podporu. „Tak jsem jim vystavil šek na tři tisíce marek a stal jsem se členem odbojového hnutí,“ píše herec, který zaangažoval do téže skupiny i své kolegy Theo Lingena a Oskara Simu, „toho přes jeho členství v NSDAP, protože teprve teď mohl projevit svoje skutečné

---

<sup>783</sup> Hörbiger, Paul (1979), s. 245

<sup>784</sup> tamtéž, s. 271nn

<sup>785</sup> Luža, Radomír (1983), s. 214

přesvědčení“.<sup>786</sup> Protože byl Hörbiger neopatrný a místo aby hnutí daroval peníze v hotovosti, podepsal šek, došlo po zatčení Patsche a při prozrazení skupiny i na něj. Musel podepsat prohlášení, že „se zapletl se špatnou společností“ a byl propuštěn se slovy, že si Berlín nepřeje jeho zatčení, protože by bylo velice nepříjemné, kdyby se do zahraničí dostala zpráva, že tak významný herec vystupoval proti režimu.<sup>787</sup> Gestapo ho však nadále sledovalo a tak byl v lednu 1944 zatčen s tím, že „ve stávající situaci už nad vámi Goebbels nemá důvod držet ochrannou ruku.“<sup>788</sup>

Theo Lingen a Hans Moser museli celou válku bojovat za své neárijské manželky, které by jinak patrně zahynuly v koncentračních táborech. Moser se choval většinou skutečně statečně. Psal sice dopisy přímo Hitlerovi, v nichž žádal o shovívavost ke vůči své ženě, ale nikdy nesklouzl k servilitě či k politické konformitě.<sup>789</sup> Již při první vídeňské návštěvě Goebbelse po anšlusu se snažil zmínit původ své ženy, což na ministra zapůsobilo. Především si byl ale vědom propagandistického významu takového herce v komediálním žánru. Oblíbil si ho velice, o čemž svědčí i jeho deníky. „Trávíme ve Vídni odpoledne ve veselé herecké společnosti. Utišuji Hanse Mosera, který pláče pro své přátele. A pak spolu sedíme s dalšími umělci v nějaké zahradě v Grinzingu, měsíc nad námi, teplý vítr a Hans Moser zpívá hospodské písně. Je to nepopsatelná romantika. Když se vracíme do hotelu, je už světlo.“<sup>790</sup>

Sympatie k Moserovi nepramenily z politických pohnutek, ale výhradně z uměleckých. Goebbels miloval jeho burleskní Moserfilmy, jak říkal všem komediím, v nichž herec účinkoval. A Moser věděl, že se s ohledem na svou ženu příliš vzpírat nemůže. Úřady řešily prakticky

---

<sup>786</sup> Hörbiger, Paul (1979), s. 281

<sup>787</sup> tamtéž, s. 286n

<sup>788</sup> tamtéž, s. 293n

<sup>789</sup> Archiv der Republik, složka Brückel, karton 60.

<sup>790</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 3, München 1998, s. 453n

celou válku, jak s jeho ženou naložit a jak zacházet s ním, když se odmítl rozvést. „Z mojí strany musím poznamenat, že považuji za pochopitelné, pokud budou Moser a jeho žena zbaveni některých omezení, jež se na ně vztahují podle židovských zákonů. Protože Moser má skutečně na publikum obrovský vliv a těší se velké oblibě a bylo by pro něj velice obtížné, kdyby měl působit v kulturním životě a přitom se ho týkala všemožná omezení. Při dodržování těchto předpisů prostě třeba není možné, aby ho při premiérách vlastních filmů doprovázela manželka.“<sup>791</sup>

Hans Moser na mnoho diváků působil doslova jako ztělesnění latentního odboje. Byl se svým přízvukem a vzhledem jednoznačně nejprakouštějším hercem vůbec a vrcholu kariéry dosáhl ve chvíli, kdy Rakousko neexistovalo. Jako malinký komický tlouštík s vysokým hlasem působil jako dokonalý protiklad německého hrdiny.

---

<sup>791</sup> Rathkolb, Olivek (1991), s. 38n. Dopis vídeňského vládního prezidenta Hanse Dellbrügga ministru vnitra z roku 1940.

## KAŽDÝ JSME MEFISTO

„Ať je svět v jakékoliv špíně, skutečné umění zůstane vždy čisté a pravdivé.“ (Hendrik Höfgen)

2. prosince 1939 měl v Národním divadle premiéru „*Faust* mladé generace“. Ústřední role totiž ztvárnili Ladislav Boháč, Jan Pivec a Marie Glázrová. Pivec pojal Mefistu jako komedianta a někteří kritici namítali, že tento mladý herc „nestačí jeho démonii“.<sup>792</sup> „Je to Mefisto jarý, až bujný, ale ne bez ostrého pohledu na věci. Smyslný rozkošník pekelných žertů,“ psal naopak pochvalně Edmond Konrád.<sup>793</sup> Režisér Karel Dostal Ladislavu Boháčovi a Janu Pivcovi řekl, že si musí uvědomit, že „Faust a Mefisto jsou rub a líc téže mince. A pokud se týká toho druhého – máme právě dnes povinnost ukázat, že byli a jsou také jiní Němci. Nejenom Hitler, ale také Goethe, Beethoven, Heine.“<sup>794</sup> Ale též plno Faustů a ještě více Mefistů žilo v nacistickém Německu...

Mefistofeles je jméno Dábla nebo obecněji všeho Zla. Původ jména je nejistý, pravděpodobně pochází z hebrejských slov mefir (ničitel) a tofel (lhář). Shakespearův Mephistophilus nesnáší světlo, Marlowův Mephistophilis zase páchne čertovinou. Je to spíš středověký čert než biblický Satan, i když se vlastně jedná o tutéž postavu. Romantismus jako by ubral Satanovi něco z toho výhradně ďábelského, co ho provázelo předchozí staletí. Jako by se z protihráče Boha stal v 19. století spíš jeho sluha. Mefistofeles má často své oběti svým způsobem rád a vše ďábelské v sobě bere jako utrpení. Také Goetheho *Faust* Mefistu svým způsobem polidšťuje, dává mu lidské vlastnosti a tvoří z něj individuum. Mefisto začíná vystupovat jako kritik společnosti, ironizuje jednání lidí a cynicky sleduje jejich slabosti. Faustův protihráč má intelektuální převahu, vyjednávací schopnosti, zvláštní smysl pro cynismus a dokonce řadu tragických rysů.

---

<sup>792</sup> V. H. Jarka, Národní listy 5. 12. 1939, s. 7

<sup>793</sup> E. Konrád, Lidové noviny 5. 12. 1939, s. 6

<sup>794</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 147n

Problematika vztahu tvůrce a moci byla již několikrát reflektována umělci samotnými. Jedinečným příkladem je film *Mefisto* (1981) podle staršího stejnojmenného románu, který se pokouší zobrazit problematiku a dvojznačnost umělcovy osobní odpovědnosti za dílo a vůbec za celé své počínání. Jeden umělec tak zachycuje osudový vztah k moci jiného umělce (herce). Sedm let po filmu se pak v Praze objevila zajímavá divadelní variace Jana Vedrala *Urmefisto*.

„Jsem svědkem toho, že drzým vrahům vzdává se teď chvála,“ hořekoval kdysi Faust. Román *Mefisto* vznikl a vyšel v roce 1936. Byl to rok velkých změn – Německo obsadilo Porýní, rok předtím vyhlásilo norimberské zákony a do koncentračních táborů už proudily zástupy nejrůznějších odpůrců režimu, několik let předtím, než Hitler začal obsazovat cizí státy a vyvražďovat celé národy. Přesto je všechna tato hrůza v knize, která se odehrává hlavně mezi německými divadelníky, nějak přítomna a předpovězena. Román nekončí pádem nacismu, protože ten měl v době vydání před sebou ještě téměř deset let.

Román i film podle něj natočený mají titulního hrdinu v původně provinčním herci Hendriku Höfgenovi, který je pro úspěch obětovat veškeré morální zásady. Nejedná se o naivní oběť režimu, ale o muže, který má svou cestu k úspěchu velice dobře promyšlenou a který dokáže své okolí využít pro své cíle téměř dokonale. Jako umělec si nepřipouští krutost režimu a skrývá se za iluzí umělecké svobody a radosti, kterou přináší tvorba. Jenže i přes své schopnosti ho režim převálcuje a on se tak stane bezmocným sluhou nacistické ideologie a propagandy.

Román Klause Manna z roku 1936 se opírá o skutečné osudy německého herce Gustava Gründgense. Dokonce tak těsně, že Gründgensův syn si soudně vymohl v roce 1966 zákaz vydávání románu, který měl pověst jeho otce poškozovat. Rok po Gründgensově sebevraždě nakladatelství Nymphenburg připravilo první vydání románu *Mefisto* v Západním Německu. Gründgensův adoptivní syn Peter Gorski se obrátil na sou, který vydání knihy zakázal kvůli tomu, že „veřejnost

nemá zájem o falešný obraz divadla z dob po roce 1933 podaný z hlediska emigranta“.<sup>795</sup>

V románu se autor Klaus Mann pokusil i pro zahraniční čtenáře vysvětlit, co se po roce 1933 v Německu událo. Popisoval skutečnost, že se celá země proměňuje ve vojenský tábor, zbrojní průmysl vzkvétá, je tu permanentní, totální mobilizace a cizina hledí jako uhranutá na toto impozantní, hrůzyplné divadlo, jako se králík dívá na hada, který ho vzápětí spolkne. Ovšem také za diktatury se lidé baví – radostí k síle, samé národní svátky, dlouhodobý národní svátek je pronásledování židů. Už v době výmarské republiky je ve společnosti v Berlíně důležitý každý, kdo má peníze či se jeho jméno vyskytuje v bulvárním tisku. Klaus Mann podal obraz rozkladu německých uměleckých kruhů a inteligence a neschopnost německé liberální společnosti připustit si, že ze strany nacistů hrozí nebezpečí nejen jejich způsobu života, nýbrž i jejich životům samým. Autor uvádí čtenáře do prostředí německé intelektuální elity a s intimní znalostí ukazuje, jaké myšlenky a pocity se v hlavách německých umělců a vzdělavců honily před nástupem Hitlera a v následujících třech letech. Mannův pohled je přitom neznalý pozdějšího vývoje, který však naprosto přesně odhadl. Jeho odsudek je z jiné kategorie, než jsou německé poválečné – i naše dnešní – rituální soudy nad zlem, na které jsme si ale už také zvykli jako na historický fakt. Ukazuje však jasně, že intelektuálové a umělci měli volbu a že v případě Německa 30. let katastrofálně zklamali. Někteří vůbec nepochopili, že jde opravdu do tuhého, jiní přímo volali po tom, aby liberálně demokratickou nudu konečně vystřídalo apokalyptické vzrušení, jež Klaus Mann postihl naprosto dokonale. „Pro nadějně hnutí národního socialismu – jež má tolik kladných prvků a několik malých, rušivých chyb, jako je ten nepříjemný antisemitismus, jehož se ostatně jistě časem vzdá – musí mít moderní člověk pochopení. Že je liberalismus překonaný a nemá budoucnost, je přece fakt, o tom už není třeba diskutovat, říkají literáti a ani boxeři, ani bankéři jim neodporuj,“ píše Klaus Mann ve své knize.

---

<sup>795</sup> Fingerland, Jan: Causa Mefisto, Reflex č. 4, 2007

Stavba románu zajímavá, neboť první kapitola navazuje na poslední, takže se na konci příběh zacyklí. Mnohé vztahy a skutečnosti naznačené na počátku se objasní teprve v průběhu četby. Klaus Mann zobrazil vysokou společnost „otroků, konjunkturálních soupeřů, podvodníků, podvedených a bláznů“, kde hosté z ciziny byli „téměř sklíčeni nesmírným přepychem. (...) Voněli princové a princezny, šéfové tajné státní policie, redaktoři, filmové hvězdy, univerzitní profesori, zastávající katedru nauky o rasách nebo vojenské vědy ... rozprašovala se oblaka umělých vůní, jako by se pořadatelé báli, aby tu nebylo cítit jiné aróma – mdlý, nasládlý zápach krve, který sice jinak byl v oblibě a vanul celou zemí, ale za nějž se přece jenom trochu styděli při takovéto vybrané příležitosti. (...) Rozjařenost těchto skvěle oblečených lidí nevzbuzuje zrovna důvěru ... v jejich pohledu je mnoho strachu a krutosti.“<sup>796</sup> Autor zde odhaluje nacismus jako „docela nahou, docela bezuzdnou, s příšernou pedanterií organizovanou ničemností; absolutní a totální sprostotu, jež se tím, že mučí bezbranné, sama glorifikuje jako vlastenecký čin, jako mravní výchovný skutek“.<sup>797</sup>

---

<sup>796</sup> Mann, Klaus: Mefisto, Praha 1982, s. 15

<sup>797</sup> tamtéž, s. 249. Všechny další citace v této kapitole – není-li uvedeno jinak jsou z románu Mefisto: Mann, Klaus: Mefisto, Praha 1982

## **Hendrik a Gustaf – Faust, nebo Mefisto?**

Na německém uměleckém Olympu zazářila oslňující hvězda i mezi divadelními herci. Hendrik Höfgen, který se stal z neznámého socialistického provinčního herce nejen oblíbencem publika, ale též vládcem nad německými divadly a důvěrníkem nacistických špiček. Tento *Román jedné kariéry* líčí osudy nesporného talentu, který viděl jen budoucnost, jejímž jediným smyslem bylo přinést mu slávu. Šel přes mrtvoly, aby si získal přízeň totalitních vládců, kteří mu pomohli ve splnění snů: uspokojení až chorobného slavomamu a nevidané ješitnosti obdivem, bohatstvím a mocí nad osudy jiných. „Lže vždycky a nelže nikdy. Jeho přetvářka je jeho opravdovost – zní to komplikovaně, ale je to docela prosté. Věří všemu a nevěří ničemu. Je herec,“ charakterizuje Hendrika přítel jeho budoucí ženy Barbary Sebastian (autorovo alter ego). Höfgen pracoval šestnáct hodin denně a nejméně jednou týdně se zhroutil, nikdo nemohl pochybovat o jeho nadřazeném postavení. „Vládl v kantýně, v kanceláři, na jevišti.“ Cokoliv by mohlo ohrozit jeho kariéru, tomu se vyhnul.

Mefisto je román o divadle, ale především o lidském charakteru a jeho dobové podmíněnosti. Maloměšťácký herec Heinz Höfgen si nechá říkat Henrik, aby poukázal na svou výjimečnost. Talent mu nechybí a později je dokonce obdivovateli nekriticky považován za génia. „Obecenstvo si s hrůzou uvědomuje: tento člověk je vtělené zlo. Je tak naprosto, tak dokonale špatný chlap, s jakým se v životě setkáme jen zcela výjimečně.“

Hendrik byl podle své budoucí manželky Barbary obratný, obojetný, někdy odporný člověk, ale někdy nadaný a dojemný – tak ho viděla žena, kterou nedokázal uspokojit, což ho nesmírně ponižovalo, stejně jako její patricijský původ. Je totiž nesmírně vztahovačný a trpěl evidentně silným komplexem méněcennosti. Jako řada umělců sympatizuje se socialismem, ale jeho revoluční smýšlení bylo pouze pózou, později i pojistkou pro budoucnost. Třebaže hraje v kamenném buržoazním divadle v Hamburku, občas si neodpustí nějaký „revoluční“ divadelní

experiment. A zatímco Höfgen mluvil o revolučním divadle, inscenoval hloupé konverzačky. To ale bylo podle hamburského herce „absolutně nutné, aby se stal miláčkem obecnstva i tisku v lehčích a líbivých představeních, než se bude moci odvážit začít s Revolučním divadlem“ Zatímco soudruzi poplácávali Höfgena po rameně, ředitel divadla Kroge si myslel své: „Höfgen je vůbec nesmírně neodpovědný člověk. Všechno je na něm falešné, od literárního vkusu až po jeho takzvaný komunismus. Není to umělec, je to komediant.“ Kroge je na rozdíl od Hendrika starý divadelní avantgardista, který věřil ve výchovnou roli divadla, věřil ve věčné ideály spravedlnosti a svobody a nakonec emigroval do Prahy.

Hendrik dokázal zahrát cokoli, možná právě proto, že hlavním rysem tohoto umělce je jeho dokonalá prázdnota. „Což necítíte, že druhým působíte utrpení? Někdy přece za to všechno budete muset zaplatit,“ ptá se ho jeho přítelkyně a obdivovatelka z Hamburské činohry paní Herzfeldová. A Höfgenovi to ani v nejmenším starosti nedělá. V divadle má ovšem i nepřítele – nacistického herce Miklase, který má malý úspěch a jen málo peněz, takže je pak podle jednoho jeho kolegy „těžké zůstat slušným člověkem“. Miklas hledá „něco, k čemu by se upjal a co by jej napřímilo. Tak se dostal k tomuhle šílenství, kterému teď pyšně říká přesvědčení.“ Nakonec ho na Höfgenův nátlak, který nebyl ničím jiným než vydíráním nejlepšího člena souboru, z divadla ředitel propustí. Nikoliv kvůli Höfgenovu přesvědčení, ale proto, že nesnesl, aby měl natrvalo ve své blízkosti někoho, kdo by se mu neobdivoval a kdo by v něj nevěřil. Miklas se i po uchopení moci nacisty cítil podveden, protože viděl, jak se k moci dostali znovu ti samí bezpáteční lidé jako dřív, zbyla mu jen nenávist a smutek, což ho zahubilo - byl popraven, protože si stěžoval na nový režim.

Vedle svého pseudorevolučního úsilí má celkem konzervativní záliby – miluje luxus, tituly, ale především slávu a obdiv. Kromě toho si Höfgen dopřává sexuální masochistické orgie s černoškou, již přede všemi tají. To se změní, ale jen na krátký čas, kdy se ožení s Barbarou, inteligentní a vážnou dcerou slavného historika, tajného rady Brücknera. Ve společnosti vysoko postavené rodiny plné vzdělaných gentlemanů se cítil

velice nesvůj. „Hendrik se však domníval, že se zabývají jen a jen jím; mluví o něm, posmívají se mu, pohrdají jím.“ Také v manželství se cítil nesmírně ponižován a to nejen tím, že byl neschopen Barbaru sebeméně tělesně uspokojit. Henrik i jeho herecká přítelkyně Nicoletta byli jako „dva pestrobarevní ptáci. Oba byli v hloubi duše pevně odhodláni, že se touto společností, jejímiž příslušníky se necítili, dají vynést nahoru a že vítězství nad ní vychutnají jako svou pomstu.“ Velice se Hendrika proto dotklo, když představitelka této patricijské elity, babička Barbary, které chtěl dokázat nejvíc, že je víc než oni, zemřela: „To jí bylo podobné! Vyhnula se útekem z tohoto světa setkání, které by pro ni bylo trapné. Což tito měšťané starého vznešeného stylu, tito patricijové bez peněz, ale s ušlechtilou minulostí a s jemnými, oduševněnými tvářemi – zůstanou navždycky nepostižitelní, což se jim nikdy nedostane na kobytku? Což nebude maloměšťáku, který se stal Mefistofelem a uzavřel pakt s krvavou mocností, nikdy dopřáno, aby nad nimi slavil triumfy?“ Nejvíce ovšem Henrik trpí tím, že žije na periférii skutečně „velkého života“. „Nemám, čím bych vynikl. nikdy nebudu mezi prvními. Jsem provinční... když četl berlínské noviny, srdce se mu svíralo a bolelo závistí a žárlivostí, touha po slávě v něm hlodala jako fyzická bolest.“

Zlom přijde v roce 1933, kdy se k moci dostanou nacisté. Zdá se, že Hendrika čeká buď exil, nebo perzekuce tak jako mnoho jiných levicových nebo liberálních kolegů. Rozhodl se proto pro nejúčinnější taktiku – zahalil se do tajemného mlčení. A vyplatilo se. Stal se zázrak a Höfgen udělá v Říši závratnou kariéru i tím, že se ke smíření s novými poměry dobral během krátké doby. Díky pomoci kolegyně-obdivovatelky, a zejména jejího muže, nacistického ministerského předsedy Tlustocha (Göringa), dosáhne nejen odpuštění svých starých levicových hříchů, ale naopak stoupá po hierarchii tak vysoko, jak se jen dá. Je to také zásluha jeho neobvyklé morální ohebnosti – a rovněž zvláštního dramatického nadání, které uplatňuje vůči mocným, jako je ministerský předseda. Ten si Höfgena oblíbil díky roli Mefista. „Hendrik pojme knížete pekel jako čtveráka. Hraje ho jako tragického klauna, jako ďábelského pierota. (...) S hravou přesností, která mate a svádí, vycházejí z jeho krvavě

nabarvených, stále se usmívajících úst záludné moudrosti a dialektické žerty. (...) Od tohoto Mefista se lze nadít všeho.“

Tento Mefisto všeho v kariéře dosahuje díky přátelům, kterým uměl zalichotit a šplhal po jejich zádech stále výš. V berlínském angažmá začal od sekretářky a otce své manželky. Pak se rozhodl zabojovat ve vyšších kruzích: „Byl slepý a hluchý ke všemu, co se dělo kolem, jeho vůle, jeho inteligence se soustředily na jediný cíl: získat plavou Lottu.“ Manželka ministerského předsedy Hermanna Göringa Lotta Lindgenová, bývalá provinční a velice průměrná herečka, jež měla pověst nadmíru hodné, prosté, pravé německé ženy. Přes ni vedla cesta k ministerskému předsedovi, proto jí Höfgen lichotil jako nikomu do té doby. V den hereččiny svatby s Göringem dal její pohádkový princ popravít dva proletáře. „Nikdy nebude zbavena tohoto lesku, umučení lidé se nikdy nebudou mstít, nikdy ji nepohlít temnota.“

O přestávce *Hamleta* pozval Göring Höfgena k sobě. Mefisto ho mimořádně zaujal. „A nemáme my všichni z něho něco? Chci říci, nevězí v každém opravdovém Němci kousek Mefista, kousek šibala a zlosyna? ... Mefisto, to je také německý národní hrdina!“ říká ohromenému Hendrikovi. V ministrově lóži si oblíbili jeden druhého a podali si ruce jako staří přátelé. „Herec svádí moc. Ještě nikdy nebyl Hendrik předmětem tak velké závisti. (...) Byl to jen pocit štěstí a hrdosti, jenž způsobil, že ho zamrazilo? Nebo pociťoval také ještě něco jiného – k vlastnímu překvapení? A co to bylo, to jiné? Byl to strach? Byl to skoro hnus (...) Teď mám skvrnu na své ruce, skvrnu, kterou nikdy nesmyji. Teď jsem se zaprodal. (...) Teď jsem poznamenan!“ nařikal poté herec. Ale jen nakrátko. Věděl, že chce- li člověk za každou cenu vyniknout, musí přinést oběti a stal se Göringovým šaškem. „Po všech těch namáhavých krvavých záležitostech neznal mocný muž příjemnější osvěžení než laškovat s tím šibalem.“ Pokládá Höfgena-Mefistofela za dvorního blázna a skvělého šibala, za žertovnou hračku – herec se před ním producíroval jako čeští herci před K. H. Frankem

Když Henrik s Göringem mluvil, „jeho hlas se zajíkal skromností“. A když se dostal před samotného Hitlera, nedokázal ano promluvit. „Jak silné je zlo, pomyslel si herec Höfgen a pocítil uctivou hrůzu.“ Oněměl a to bylo v případě Vůdce správně: „Tělesná přítomnost moci ho mátl a děsila. Nesmírná sláva muže, který seděl proti němu, zstrašovala herce bažícího po slávě.“

Představitelé nacistické moci se tu jeví jako karikatury lidí. „Po levici nejvyššího vládce měl své místo proslulý tlustoch; stál tu majestátně rozkročen, opřen o svůj popravčí meč, třpytil se řády, stužkami a řetězy, každý den v jiném nádherném přestrojení. Zatímco si malý mužík po pravici trůnu vymýšlel lži, vymýšlel si tlustý muž denně nový překvapení pro vlastní zábavu a pro pobavení lidu: slavnosti, popravy nebo okázalé uniformy.“ Jako ďábel v románu vystupuje vedle Göringa právě i jeho oponent ministr Goebbels, který považuje Henriky za „stvůru svého nepřítele“ a má proto proti Höfgenovi připravenou jinou „stvůru“ – žárlivého intendanta Státních divadel von Mucka. Ten se ale začal chovat i k Henrikovi úlisně, když uviděl, že Göring stojí za ním. „Kolosální velikost a šířka jeho nestvůrné postavy byly takové, že u všech vzbuzovaly hrůzu a úctu – zvláště když nebyla možnost najít na něm cokoli komického. I toho nejodvážnějšího přešel smích, když si uvědomil, kolik krve už vyteklo na pokyn tohoto sádelnatého obra a jak nekonečně mnoho krve bude ještě prolito na jeho počest.“

Henrik se ocitá vězněn v moci ministerského předsedy, v moci režimu, který znamená naprostou nesvobodu umělce. „Obrův pohled utkvěl na někom v davu. Má být ten nešťastník na místě odveden, mučen a zavražděn? Naopak: dostane se mu milosti a je mu souzeno mimořádné povýšení. Kdo že to je? Herec? je známo, že velcí páni mají sympatii ke komediantům. Skromným, ale pevným krokem vystoupí z davu. Přiznejte: hodí se docela dobře do této společnosti, má její falešnou důstojnost, její hysterický elán, její ješitný cynismus a její lacinou démoničnost. – Herec zdvihne bradu a zazáří smaragdovými očima. Tlustoch téměř láskyplně k němu vztáhne obě ruce. Herec se přiblíží na dosah ke skupině bohů. Již se smí koupat v jejím lesku. A s dokonalým půvabem dvorského

kavalíra skloní hlavu i koleno před tlustým obrem.“ Höfgen se snažil omluvit za své předchozí „chyby“. „Jsem umělec. A jako každý umělec i já jsem se dopustil nejedné pošetilosti. Byl to umělecký rozmar!“ Dobře věděl, že ostatní za takové rozmary pykají a přimluvil se za svého komunistického přítele herce Ulrichse. Pokud šlo „o veselé maličkosti“, vyhověl Göring rád, třeba když se jednalo o kariéru nějakého herce. „Pro malé pošetilosti z minula má pochopení, pokud jde o umělce, který má kvality,“ sdělila jeho žena Henrikovi. Ostatní samozřejmě popravoval. „Jak chceš dnes uspět bez lsti a přetvářky? Vezmi si příklad ze mne!“ vysvětloval Henrik Ulrichsovi po jeho propuštění svou životní filozofii, jež mu přinášela vysněný ráj.

Z Höfgena se stává loutka, jež se jako běžný člověk cítil nesvá: „Skutečně v bezpečí se cítil jenom na vyvýšeném místě, tváří v tvář obecenstvu, které tu bylo jen proto, aby mu vzdávalo hold, aby ho obdivovalo a aby mu tleskalo.“ Byla v tom jistá zvrácenost, lidé neobdivovali jeho umění, ale jeho společenský status. „Oči všech se upíraly na Hendrika Höfgena. Všichni ho obdivovali. Náležel k mocným. podílel se na jejich lesku – pokud tento lesk potrvá. Byl jedním z nejuhlazenějších a nejopatrnějších reprezentantů této moci. (...) Zvrhle se usmívá a posměšně a s převahou glosuje boj mezi divadlem a filmem o svou drahocennou osobu.“

Je spokojen, zase ho obklopují lidé. Obdiv začíná brát jako povinnou daň, kterou mu všichni okolo mají odevzdávat. „Nic nevidí, nic neslyší, nic nepozoruje. Vůbec nežije v městě Berlíně – právě tak, jako kdysi nežil v Hamburku; nezná nic než jeviště, filmové ateliéry, šatny, několik nočních podniků, několik slavnostních sálů a snobských salónů. Vnímá, že se střídají roční počasí? Je si vědom toho, že léta ubíhají – poslední léta této výmarské republiky, vítané kdysi s tolika nadějemi a nyní tak žalostně umírající: léta 1930, 1931, 1932? Herec Höfgen žije od jedné premiéry k druhé, od jednoho filmu k druhému; počítá „filmovací dny“, „zkouškové dny“, ale sotva ví, že taje sníh, že stromy a keře mají pupeny a listy, že vítr přináší vůně, že existují květiny a země a tekoucí voda. Je uvězněn ve své ctižádosti jako ve vězení; je nenasytý a neúnavný; stále

ve stavu největšího hysterického napětí prožívá herec Höfgen radosti a bolesti osudu, jenž mu připadá neobyčejný a jenž není nic jiného než obyčejná třpytivá arabeska na periférii života státu zasvěceného smrti, odcizeného duchu a spějícího do katastrofy.“

Hendrik Höfgen je nadále miláčkem levicových kruhů (až do jejich zničení). Nestýká se s revolucionáři jen proto, že se domnívá, že se snad jednou dostanou k moci a že se pak všechny ty večere bohatě vyplatí, nýbrž také aby uklidnil své svědomí. Jeho revoluční smýšlení je něčím, co pomáhá jeho dokonale promyšlené stylizaci. „Za nic na světě by se nevzdal této rarity a drahocennosti, jež ho tak příznivě odlišuje od ostatních prominentů berlínského divadelního života.“ Již v roce 1933 si Henrik říká, jakých neodpuštělných chyb se to kdysi dopustil. Ale přece jen tajně financuje komunisty. „Kdo se odváží tvrdit, že žije, aniž ví, co se kolem něho děje, zůhdarma ze dne na den? (...) „Možná že se situace dokonce ještě nenadále rychle obrátí. pokus vydat německý národ fašismu může skončit socialistickou revolucí. To je docela dobře možné. A pak se ukáže, že herec Höfgen spekuloval nesmírně chytře a prozíravě. – Ale dejme tomu, že nacisté zůstanou u moci; čeho se má on, Höfgen, koneckonců od nich obávat? Není v žádné straně, není žid. (...) Není žid, jemu se dá všechno prominout, i to, že se nechal oslovovat jako soudruh. (...) ‚Jsem plavý Porýňan,‘ trylkoval si Hendrik Höfgen a šel v dobré náladě spát.“

Dostane se do společnosti sobě podobných konjunkturalistů, jako je třeba nejprve prosocialistický, pak pronacistický divadelní kritik Rading (inspirovaný reálným novinářem). „Úspěch, toto nepostižitelné nezvratné ospravedlnění každé hanebnosti, zbavil oba jakéhokoli studu.“ Situace využívají též obdivovatelé herojství, smrti a pudové vypjatosti. „Život v demokraciích pozbyl jakéhokoliv nebezpečí. Našemu životu ubývalo čím dál tím víc heroického patosu. Divadlo, jemuž dnes smíme přihlížet, je zrození nového lidského typu, nebo spíše vzkříšení typu velmi starého, totiž archaicky a magicky válečného. (...) Náš milovaný vůdce nás strhává do tmy, do nirvány. Jak bychom ho proto neobdivovali my, básníci, kteří máme své zvláštní vztahy k temnotě a propasti? (...)“

Zažijeme příšerné věci, ale mně nemůže být nic dost příšerné. (...) Kde jsou veřejné mučírny? Kde jsou planoucí hranice pro racionalistické hlupáky?“ říká románový dekadent a vyšinutý básník Benjamin Pelz, který „nenávidí tyranii rozumu“. Je tu i herec Joachim Jannings, dobrák a vlastenec, který nechává své oponenty zavřít. „Jsem a zůstanu německý umělec a německý vlastenec, ať v mé vlasti vládne kdokoliv,“ říká charakterní herec, který „by byl emigroval a stal se temperamentním antifašistou, kdyby mu byli poslali z Hollywoodu tučnou nabídku. Tato nabídka však bohužel nepřišla. Tak musel sedět v Německu a strašlivě se rozlítil, dolehlo-li k jeho sluchu tvrzení, že je položid. Takové sprostáctví, utrhat německému muži na cti!“

Höfgen byl velice opatrný a snažil se hrát na všechny strany. Proto když Göring vyvzdoruje proti Goebbelsovi jeho dosazení na místo intendanta státních divadel, velice váhal úřad převzít. Ale nešlo odmítnout a tak „navždy spojil svůj osud s osudem krví potřísněných dobrodruhů“. Stal se reprezentací svého úřadu, jako intendant, státní rada a senátor důstojně nosil svou mefistofelskou hlavu, byl velmi zábavný, shovívavý, mírný i dévotní a jeho činy byly interpetovány tiskem jako umělecké a zároveň vlastenecké. Koupil si levně od emigrujícího židovského bankéře vilu přejmenovanou na *Hendrik-Hall* a stal se z něj grandseigneur: „Peníze nehrály roli: šlo-li o jeho oblíbence, peklo neskrblilo, podsvětí platilo, a herec Höfgen, jenž od života nežádal než čistou košili a láhev kolínské na nočním stolku, si mohl dopřát jezdecké koně, početné služebnictvo a celý park automobilů.“ V záři mocných sám ozařoval lidi ve svém okolí, jeho sestra najednou všude zpívala do rádia, matka Bella, které se „skoro dělalo nevolno pýchou a rozčilením“, se stala hlavou nad degenerovanou společností domu. „Mnoho lidí se setkávalo v *Hendrik-Hallu*, přitahováno slávou a roztomilostí domácího pána, vybranou kuchyní, vinným sklepem, tenisovými hřišti, výběrem dobrých gramofonových desek, celým tím impozantním přepychem prostředí. Různé osoby tu trávily polední, odpolední a večerní hodiny: herci a generálové, lyrici a vysocí úředníci, žurnalisté a exotičtí diplomaté, metresy a komediantky.“

Höfgen při vší absenci morálky a oslnění úspěchem dbal důsledně na zpětné pojistky – ze svých si platil židovského sekretáře a zasazoval se komunistovi Ulrichsovi o angažmá. „Höfgen byl velmi spokojen. Zachránil jsem člověka, myslel si pyšně. To je dobrý skutek. Takovými úvahami uklidňoval své svědomí, které stále ještě docela neodumřelo, přese všechno, co mu nakládal. Ostatně nebylo to jen svědomí, jež se v něm občas ozývalo, nýbrž i jiný cit: strach. Bude celý ten ruch a shon, jehož se teď tak horlivě účastní, trvat věčně? Pro takový případ bylo prospěšné, a dokonce nutné, aby myslel na zadní kolečka. Dobrý skutek na Ulrichsovi znamenal obzvlášť cenné zajištění v tomhle ohledu.“ Imponoval tak opozici, dokud to šlo samozřejmě. Přímluvami u svých chlebovárců se nejen zajišťoval pro budoucnost, ale dokazoval si svou moc. „Zůstaneme-li mimo, můžeme jen nadávat, ale ničeho nedosáhneme. Já jsem přímo v jámě lvové a taky něco zmůžu,“ tvrdil Ulrichovi.

Závratná kariéra měla i svou odvrácenou stranu. Herec musel za svou moc a bohatství platit neustálým strachem ze ztráty přízně jeho chlebovárců, neschopností žít normální sexuální život a vlastně i rozpadem osobnosti. Když to bylo společensky neúnosné, povolal moc i proti černošce, s níž měl milostný poměr a byl na ní sexuálně závislý, aby nic nemohlo ohrozit jeho kariéru – nejprve ji nechal zatknout, poté ji donutil k emigraci. Emigranty nenáviděl, a když utekla do Paříže i jeho žena Barbara, která byla ve své čestnosti jeho špatným svědomím a úspěšný manžel ji zajímal méně než manžel zápasící, dal se rozvést. „Celá ta emigrace je záležitost slabochů, prohlásil přísně.“ Autor Hendrika konfrontuje s emigranty, kteří cítili spoluzodpovědnost všech Němců za to, co se v zemi stalo a děje. A byli to většinou hercovi bývalí přátelé. Hendrik si vzal herečku Nicolletu, tutéž prostitutku moci, jako byl on sám. „Bylo vidět, že úsměv jim působí oběma velkou námahu, ne-li trýzeň. Jejich tváře vypadaly jako masky. Jejich strnulý pohled pronikal lidmi, kteří je na jejich pyšné obchůzce zdravili, jako by byli vzduch. ... dlouhou, potupnou historii zrady – zrady nejen na druhých, ale i na sobě, na ušlechtilejší, lepší a čistší části svých bytostí.“

Ulrichs, pravdivý muž bez přetvářky, který miloval lidi a věřil, že „z nich někdy v budoucnu přece jen může být něco rozumného“, nezmohl s Hendrikem nic. „Zavírám před tím oči, nechci o tom vědět,“ řekl mu Hendrik o odboji, který podryval moc nepřítele zevnitř. Ulrichs byl nakonec kvůli své odbojové činnosti umučen. „Tak byly pomníček a rakev zavražděného revolucionáře zaplacený z vysokého platu, jež pobíral pan intendant od nacionálně socialistického státu. To bylo poslední a jediné, co ještě Hendrik Höfgen mohl udělat pro svého přítele Ottu Ulrichse – byla to poslední urážka, kterou mu vmetl do tváře.“ Hlavní bylo, že si přece jen trochu uklidnil svědomí.

Kniha končí osobní krizí nadaného Hendrika Höfgena poté, co ho okolnosti donutí veřejně se identifikovat s režimem, i když plánoval velkou kariéru, ale zároveň zůstat stranou pro případ, že by nacisté situaci přece jen neustáli. Nejprve nedokáže uchopit Hamleta, nebyl mu totiž rovný, protože mezi vznešeností a kariérou zvolil to druhé: „Postava, kterou vytvořil Höfgen z Hamleta, byl pruský poručík s neurastenickými rysy. ... Přesto měla premiéra Hamleta bouřlivý úspěch. Nové berlínské obecnstvo posuzovalo herce ani ne tak podle čistoty a intenzity jejich uměleckých výkonů, jako podle jejich vztahu k režimu. (...) Vnitřně věděl, že selhal

Hamlet byl nebezpečím pro německého člověka – máme ho všichni v sobě a musíme ho přemáhat.“ Když ho nedlouho poté navštíví spolubojovník mrtvého Ulrichse, připadá jako jeho svědomí: „Máme dobrou paměť, vynikající paměť, přítelíčku,“ vyhrožuje Höfgenovi, který mu odpoví: „Myslíte, že jsem se pro ten případ nepojistil? (...) Jsem naprosto nepostradatelný! Divadlo mě potřebuje a každý režim potřebuje divadlo! Žádný režim se beze mne neobejde!“ Věděl vše a zároveň vlastně nic nechápal: „Když pozvedl vyčerpanou, slzami ještě vlhkou tvář, zvolal a rozpřáhl paže krásným, žalobným, bezmocným gestem, žadonicím o pomoc: Co ode mne lidé chtějí? Proč mě pronásledují? Proč jsou ke mně tak tvrdí? Vždyť jsem přece jen docela obyčejný komediant!“

---

Předlohou postavy, která prodala svou duši, byl herec Gustaf Gründgens (1899–1963). K divadlu se dostal v roce 1916, jeho hvězdná kariéra začala za v ýmarské republiky, téměř bez přerušení pokračovala v době třetí říše a nakonec i v poválečném západním Německu. Na jeho osobu odkazují četná fakta popsaná v knize – od nošení sandálů až po fakt, že hrál v úspěšné inscenaci Fausta. Erika a Gustaf byli totiž manželé, a Klaus s Gustafem byli tedy švagři. Nepřekvapí nás tedy, že Sebastian, Eričin přítel z dětství, na kterého románový Höfgen žárlí, je patrně Klaus Mann sám.

Autor románu Klaus Mann i jeho hlavní předloha Gustaf Gründgens skončili svůj život sebevraždou. Knihu zakázali v nacistickém režimu i v osvobozeném Německu. Už během psaní si Mann poznamenal do deníku: „Z *Mefista* se stává studená a zlá kniha. Možná bude vyzařovat cosi jako tvrdou nenávist.“ Klaus Mann, narozený 18. listopadu 1906, syn spisovatele Thomase Manna, levičák, demokrat a „míšenec prvního stupně“, byl tou dobou už dávno za hranicemi. Pobýval ve Francii a Nizozemsku, získal československé občanství a zpoza hranic vedl nerovný boj s Hitlerem pomocí divadla, knih a exilových novin. Klaus Mann se už ve 20. letech prosadil jako herec a skandální dramatik a v německém divadelním prostředí se také dobře orientoval, což je v románu velice patné. Se svou přítelkyní, herečkou Pamelou Wedekindovou, se sestrou Erikou a jejím manželem Gustavem Gründgensem založil v Mnichově avantgardní protiburžoazní divadlo, kde se hrály i jeho hry jako *Revue ve čtyřech* či *Anja a Esther*.

Román je z velké části biografický a jsou zde velice úzké paralely s reálnými osobami. Tajný rada Brückner a jeho dcera Barbara představují autora otce Thomase Manna a sestru Eriku Mannovou. Ministerský předseda je v knize tlustěoch, v reálu Goering, a ministr propagandy, v knize šéf reklamy je Goebbels. Objeví se tu významné postavy německé kultury – herečky a herci, divadelní ředitelé, novináři, spisovatelé či dramatici. Charakterní konjunkturální herec Joachim je

Emil Jannings, jenž hrál s Marlene Dietrichovou ve filmu *Modrý anděl*, natočeném podle románu Heinricha Manna *Profesor Neřád*.<sup>798</sup>

Nepříjemný narcis Theofilus Marder je ve skutečnosti dramatik Carl Sternheim, který si před válkou vzal bývalou Mannovu snoubenku Pamelu Wedekindovou, což mu spisovatel v knize dosti nevybíravě vrátil. Nacistický básník Benjamin Pelz představuje významného prorežimního literáta Gottfrieda Benna.

Klaus Mann, jeho sestra Erika, Gustaf Gründgens a herečka Pamela Wedekindová, jež se v knize jmenuje Nicoletta, spolu v roce 1925 vytvořili divadelní soubor a dvě milenecké dvojice. Mann se – třebaže homosexuál - zasnoubil s Wedekindovou, ale vztah brzy skončil. Erika Mannová a Gustaf Gründgens se nakonec dokonce vzali, ale po třech letech se rozvedli. Stejně tak se v románu rozvede Barbara a Hendrik. I skutečný Gründgens byl podle všeho homosexuál a podle některých tvrzení byl nějakou dobu milencem Klause Manna. V románu ho tedy Mann vyobrazil jako muže neschopného normálního sexuálního styku s Barbarou, kvůli své masochistické úchylce, již praktikuje s černošskou dominou. Homosexualita se v nacistickém Německu trestala a Mann podle všeho dobře věděl, co dělá. „Nejen že je román o konkrétním člověku, navíc je navýsost osobní a z tohoto hlediska problematický. Čtenář dodatečně pochopí, odkud Klaus Mann, nepochybně i tak velmi dobrý psycholog, čerpal barvitě a až neskutečně přesvědčivé popisy Hendrikových zvyků, nálad nebo triků.“<sup>799</sup> I v Mannových soukromých zápiscích se jeho averze ke Gustafu Gründgensovi projevuje dosti

---

<sup>798</sup> Emil Jannings se narodil se narodil 23. července 1884 v Rorschachu ve Švýcarsku. V roce 1906 dostal angažmá od režiséra Maxe Reinhardta v jeho Berlínském divadle. V polovině dvacátých let se stal nejvýznamnější evropskou hvězdou němého filmu. S F.W. Murnauem natočil film *Poslední štace* a film na motivy Goethova *Fausta*, kde zahrál roli Mefista. Velký podíl měl též na expresionistická díla, protože s režisérem Paulem Lenim natočil *Kabinet voskových figurín*. Po obrovském úspěchu filmu *Modrý anděl* v roce 1930 se spolu s Gustafem Gründgensem se stal nejvýznamnějším hereckým reprezentantem nacistického režimu a hrál v mnoha vrcholných propagandistických dílech všech tří nejvýznamnějších nacistických režisérů jako byl Harlanův *Der Herrscher* (1937), Steihoffův *Ohm Krüger* (1941) nebo Liebeneinerovo *Die Entlassung* (1942). V roce 1938 nejvyšší ocenění a byl dokonce jmenován šéfem sekce filmového průmyslu. Po skončení války byl sice denacifikační komisí očištěn, ale velkou hvězdou už do své smrti nebyl Zemřel 3. ledna 1950 v rakouském Stroblu.

<sup>799</sup> Fingerland, Jan: *Causa Mefisto*, Reflex č. 4, 2007

patrně. Cesta tohoto provinčního herce od komunismu k nacismu je vzhledem k jeho nesmírným ambicím celkem pochopitelná. „Před rokem 1933 bylo jen pár komunistických herců a po roce 1933 nebylo ani moc nacistických herců. Největší bylo pro herce umění, přesněji řečeno takové role, které nabídnou zajímavé herecké úkoly a možnosti.“<sup>800</sup> Tento citát jako by dokládal snahu herců za každou cenu se vyhnout politice, či dokonce realitě, Gustafa Gründgense tomu bylo na první pohled jinak, ale i on se cítil jako umělec vyňatý z běžného života. Tak jako Hendrik trval na tom, že je není pouhý Henrik, Gründgens si velmi zakládal na tom, že je Gustaf, nikoliv Gustav.

Po absolvování jednoletého studia herectví v Düsseldorfu vystřídal angažmá v Halberstadtu, Kielu a zakotvil v Hamburském komorním divadle. V regionálních divadlech byl nespokojený a cítil se nedoceněný, za každou cenu toužil proniknout do Berlína. V roce 1932 vytvořil už ve Státním divadle v Berlíně životní roli Mefista ve *Faustovi*, kterého hrál později pronacisticky orientovaný herecký mistr Werner Krauss. Mezi nacisty měl Gründgens stejně jako Höfgen mnoho nepřátel kvůli předchozí divadelní činnosti, levicovým názorům i komunistickým přátelům a nazývali ho kulturním bolševikem. Když se v roce 1933 vrátil ze zahraniční cesty do Berlína, nebylo pro něj v poárijštěné berlínské činohře místo.

Naštěstí pro něj předtím hrál v jednom představení s Emmy Sonnemannovou, pozdější manželkou Hermanna Göringa, a díky ní se s tímto nacistou a pruským ministerským předsedou seznámil a angažmá opět získal. Göring byl jeho Mefistem tak nadšený, že se díky němu stal Gründgens roku 1934 intendantem Pruského státního divadla v Berlíně a od roku 1938 až do konce války jeho generálním intendantem a zároveň hercem ve svém vlastním divadle. Zde pod ochranou a dohledem nacistů věřil, že umění se může svobodně vyvíjet bez ohledu na vnější okolnosti a pomáhal ochotně budovat kulturní fasádu Třetí říše. Ne náhodou říkal

---

<sup>800</sup> Rischbieter, Henning: Gründgens unter den Nazis, in: Theater heute, č. 4, 1981, s. 47

státnímu divadlo ostrov. Tento ostrov měl za jeho šefování bezpochyby vysokou úroveň, ale jeho obyvatelé za to platili nemalou daň. Gründgens nazýval Výmarskou republiku obdobím bezradnosti, nepořádku a liberálního úpadku.<sup>801</sup>

Na druhou stranu je pravda, že se dřívější salónní protinacistický bojovník Gründgens nikdy nestal členem strany, ani se politicky nijak neangažoval a navíc byl – třebaže ženatý - homosexuál, což mu mezi nacisty jistě nepřidalo. V roce 1941 ovšem hrál v protibritském filmu *Ohm Krüger* a po vyhlášení totální války v roce 1943 se přihlásil dobrovolně do armády. Byl poslán do Nizozemí, odkud nadále řídil divadlo až do jeho zavření v roce 1944. To už se vrátil do Berlína, kde byl také po skončení války zatčen ruskými vojáky. Denacifikační komise herce propustila na základě výpovědí kolegů a hlavně komunistického herce Ernsta Busche, za něhož Gründgens intervenoval. Klaus Mann ale nemohl snést Gründgensovi lidskou a uměleckou prostituci, které se již v době napsání románu několik let dopouštěl. Zatímco do exilu odešly nejméně čtyři tisíce německých divadelních osobností a další tisíce nejen židovských umělců byly perzekvovány, Gründgens dostal od Goebbelse v roce 1936 titul pruského státního rady a podepsal smlouvu na 200 tisíc říšských marek ročně. Za každý film dostal 80 000 marek (čtyřikrát více než brala Lída Baarová). Klaus Mann též Gründgensovi patrně trochu záviděl: dříve spolu bojovali a nyní spisovatel Mann bojoval téměř o život, zatímco herec byl režimem vynášen do výšin.

Po skončení války byl Gustaf Gründgens devět měsíců internován sověty, ovšem věren svým zásadám s nimi uzavřel další faustovskou smlouvu, na jaře 1946 byl propuštěn a dokonce pověřen obnovou kulturní, především divadelní tvorby ve východní zóně. Navíc mohl znovu hrát a po svém odchodu do západní části Německa se stal znovu předním umělcem, v roce 1954 dostal nejvyšší německé civilní vyznamenání a prohlašoval, že právě on jako vlivný levičák za vlády

---

<sup>801</sup> Rischbieter, Henning: Gründgens unter den Nazis, in: Theater heute, č. 4, 1981, s. 55

nacismu hájil německou vysokou kulturu proti barbarství totalitního režimu. I díky tomu už v roce 1960 slavně účinkoval v roli Mefista v Moskvě i v Leningradě. Tíha hereckého či dějinného osudu na něj přesto dolehla a v roce 1963 se předávkovoval prášky na spaní.

Klaus Mann považoval za vhodné upozornit exilový list *Pariser Tageszeitung*, který dílo vydával na pokračování: „Autorovým záměrem nebylo vytvořit příběh konkrétního člověka, mým cílem bylo představit určitý typ a rozličné podmínky, které umožnily jeho vzestup. Ve vašem ohlášení nešťastně naznačujete, že můj Mefisto má rysy jednoho úspěšného německého herce. (...) Jistě, znal jsem tohoto herce, ale jaký to má význam? Možná osobní zklamání, možná ani to ne. Copak jsem klesl tak hluboko, abych psal romány o soukromých osobách?“<sup>802</sup>

Podruhé Mefisto vyšel až po celých dvaceti letech – a poprvé na německé půdě – v roce 1956 v NDR. Obraz zpitomělé a sobecké německé buržoazie meziválečné éry, jak ho podával jeden z jejích zklamaných příslušníků, byl celkem v souladu se vzdělávacími cíli východoněmecké ideologie. Bdělý nakladatelský editor však udělal několik drobných zásahů, kupříkladu změnil jméno jedné z postav. Divadelní kritik „Dr. Irig“ až příliš připomínal prominentního východoněmeckého literárního experta Herberta Jheringa – nejdřív marxisty, pak opravdového vlastence a pak zase marxisty. A tak se z Iriga stal pro východoněmecké čtenáře Radig. („Proti měšťákům a demokratům jsem tak jako tak vždycky byl,“ prohlásil mazaně doktor Radig.) Totéž se pak objevuje v českém vydání z roku 1957 v jinak výborném překladu Anny Siebenscheinové, ze kterého pocházejí citáty. Stojí jistě za připomenutí, že poprvé u nás Mefisto vyšel už v roce 1937, a to s obálkou Jindřicha Štyrského. Ve svobodné části Německa se o románu vědělo, ale neladil s atmosférou tlustých čar za minulostí. Hlavním důvodem, proč se nedařilo Mannovi knihu vydat, byl však vliv opět mocného Gründgense. Klaus Mann byl naprosto deprimován neuspokojivým poválečným vývojem v Německu i tím, že nebyl doceněn

---

<sup>802</sup> Fingerland, Jan: Causa Mefisto, Reflex č. 4, 2007

a jeho dílo se nedočkalo vydání, spáchal v roce 1949 v Cannes sebevraždu.

Teprve v roce 1980 nakladatelství Rowohlt Mefista navzdory zákazu vydalo. Z knihy se okamžitě stal bestseller. Celosvětovou proslulost získal román díky filmovému přepisu režiséra Istvána Szabóa s Klausem Mariou Brandauerem v hlavní roli – snímek získal Oscara za nejlepší cizojazyčný film.

## **Herec, dějiny a zfilmovaný román**

Režisér István Szabó a scénárista Péter Dóbai udělali z románu vynikající film o společenském vzestupu a morálním pádu velké herecké osobnosti, která svou hereckou kariéru a vlastně i celou lidskou existenci spojila s nacismem. Na konkrétním příběhu herce Höfgena se jim podařilo ztvárnit obecné téma o umělcích, kteří se za všech okolností zaštiťují uměním před realitou života a nepřipouštějí svou vinu.

Höfgen je v angažmá v hamburském divadle nespokojen. Od začátku ho sžírají pochybnosti a trápí se. Jedinou radost mu přinášejí představení pro dělníky a diskuse s komunistickými přáteli. Je nadšeným průkopníkem lidového divadla, které má bavit a vychovávat masy proletariátu. Aby předešel chudobě, vezme si finančně zajištěnou dceru z dobře situované měšťanské rodiny, již neustále podvádí. Díky své ctižádosti a konexím jejího otce se mu podaří proniknout na prkna Státního divadla v Berlíně. V roli Mefista, která jako by mu byla naprosto vlastní, tu dosáhne ohromujících úspěchů. Po uchopení moci nacisty je řada jeho kolegů zajata či nucena emigrovat, přes naléhání své ženy se rozhodne Höfgen zůstat. Tvrdí, že je herec a proto se ho politika netýká. Stejně odmítne i svého levicového kolegu, který chce povzbuzovat socialisty k odporu.

Díky talentu a konexím může přes svou minulost pokračovat v hraní a dokonce se stane ředitelem divadla. Jeho manželka emigruje, jeho přátelé mizí jeden za druhým, ale Höfgen se na to neohlíží. Zprvu se sice snaží pro některé z nich u svého obdivovatele maršála (Göringa) intervenovat, ale zjistí, že mu to za to riziko nestojí. Na jevišti je stále Mefisto, ale v životě je Faust, který se nadobro upsal zlu. Pronáší nacistické proslovy na večírcích, zrežiruje Hamleta tak, aby odpovídal nacistické ideologii a stane se slepým a hluchým přitakávačem režimu.

Poprvé pocítí Höfgen skutečný strach ve chvíli, kdy ho generál vezme na obrovský stadion, který má být největším divadlem nacistických

shromáždění. Pošle ho doprostřed a nechá ho oslnit reflektory. Höfgen je naprosto bezradný a zmatený. Nerozumí spojení umění, moci a politiky. „Co po mě chtějí? Co chtějí? Já jsem přece jen herec!“ zvolá zoufale nakonec.

Hrdina *Mefista* se tak dlouho skrývá za divadelní i nedivadelní masky, že na vrcholu své kariéry zjistí, že přišel o svou vlastní tvář. Jeho největším triumfem a osudovou rolí je Mefisto – symbol uzavření smlouvy s totalitní mocí. Stane se tak její loutkou, protože touze po slávě a po moci podřídí své svědomí, city i přesvědčení. Jde přes mrtvolky a je ochoten obětovat každého, kdo by mu stál v cestě.

Höfgen není nacista, je „jen“ herec, totální egoista, který touží po úspěchu a uznání. Pro něj zradí vše, i podstatu umění jako svobodného projevu lidské existence. Jeho herecké povolání je výlučné, přesto vyjadřuje situaci všech, kteří se vůči obvinění z přísluhovačství režimu hájili tvrzením, že pouze poslouchali, aby zachránili sebe a své blízké. Tedy typů lidí, kteří sloužili nejen nacismu, ale byli oporou všech totalitních režimů. Proto je film analogií k době svého vzniku. Hendrik je i zde slabý člověk, úplně oddaný umění, je jedno, jestli socialistickému nebo nacistickému. „Revoluční divadlo se nedá dělat s provinčními šmíráky,“ seřve své kolegy, když už nechce dál účinkovat v Hamburku. Zpočátku tvrdě kritizuje nacisty a měšťáky, terorizuje kvůli tomu svou manželku i kolegy z divadla, obojímu se ale nakonec podřídí. „Jsi konečně jen to, co jsi,“ říká jako Mefisto.

Po nástupu nacistů dělá, že se ho to netýká. „I když zůstanou nacisté u moci, proč by mi to mohlo vadit? A kromě toho jsem herec, ne? Jdu do divadla, odehrají svoje představení a pak jdu zase domů.“ Jeho žena mu odpovídá, že klame sám sebe. „O politiku jsem se nikdy nezajímal, proč právě teď? To je moje odpověď – Hamlet, Shakespeare. Já jsem herec. Pro herce je jediná svoboda tohle!“

Höfgen není statečný člověk. Když ho přijde komunistický kolega požádat o pomoc a vybízí ho k akci, odpoví, že radši zůstane v záloze. Nejen komunist, ale i přesvědčený nacista z jeho divadla stále stojí za svým

názorem, třebaže ho to stojí život. Höfgen je ale velice tvárný, protože chce přežít. Ani tak, ani tak, jen přikyvuje a nechává se představiteli síly a moci ochotně zpracovávat. „Skutečné hodnoty, divadlo a umění, jsou povzneseny nad všechny režimy,“ začne tvrdit a časem dokonce dojde k přesvědčení, že nic kromě umění není podstatné. „Potřebuješ vůbec svobodu?“ ptá se ho bývalá manželka, s níž se Höfgen rozvedl, protože emigrovala. „Úspěch mi bohatě stačí,“ odvětí on. „Svoboda. K čemu?“ říká si, když stojí v Paříži a má možnost emigrovat. Hendrika Höfgena ztvárnil rakouský herec Klaus Maria Brandauer, který mu dal tragický a zároveň hrozivý rozměr morálního úpadku a rozkladu kdysi velké osobnosti.

Generál je zde představen jako ztělesnění brutální neomezené moci. Obdivuje Höfgena v roli Mefista, protože on sám takovým Mefistem skutečně je a herec se při rozhovoru s ním vždy změní v bezmocného Fausta, který kolem něj při návštěvě v lóži před zraky publika v úklonách servilně tančí, což vypadá jako tanec s Ďáblem. „Ta maska je dokonalá. Zosobněné zlo. Svaté zlo,“ chválí ho generál, který miluje zlo a je přesvědčen, že v každém Němci je ukryt Mefisto. „Není snad v každém z nás? Neskrývá se v každém pravém Němci kus Mefista? Naši nepřátelé by se radovali, kdybychom měli jen duši Fausta. Mefisto je německý národní hrdina, ale nesmíme to lidem říkat.“

Höfgen je pro něj ztělesněním takového němectví a mění se v jeho rukách v poslušnou hračku, která jen hlasitě opakuje pánovo našeptávání. „V tom je asi podstata herectví. Být slabý a zosobňovat sílu.“ Nejprve z touhy po úspěchu, později už i ze strachu. Generál mu našeptává o nutnosti „vystavět hráz proti cizotám, které otravují náš jazyk, kulturu a divadlo. Na to naše pohraniční stráž nestačí, na tom se musejí podílet všichni kulturní pracovníci.“

Generál je vlastně Höfgenovo politické alter ego. Oba chtějí úspěch a moc, oba tomu druhému hodně dávají, oba inspirují jeden druhého. Generál probírá hercův životopis a radí mu, aby už nikdy nezmiňoval ty, kteří jsou nepohodlní. Radí mu zapomenout na řadu činností, které dělal

před nástupem nacismu. Höfgen poslechne a generál ho nakonec přivádí na pokraj pekla.

Vztah umělce, respektive herce či režiséra ke své době byl stejně závažný v době nacismu, což dokazuje István Szabó ve své tvorbě, stejně jako v době komunismu, což dokazuje tentýž režisér ve svém životě. Maďarský režisér István Szabó je stejně jako Jelineková či Bernhard umělcem, jehož životním tématem je vztah umělce k moci, především totalitní. „Jak je má člověk soudit? Samozřejmě podle toho, že ti lidé mají vekou odpovědnost, protože ostatní k nim vzhlížejí jako ke svým vzorům,“ říká Szabó o selhání umělců a ve svých filmech analyzuje chování jedince především za mimořádných historických okolností.

Patrně nejvýznamnějším z nich je právě snímek o selhání velké umělecké osobnosti německého divadla Gustava Gründense *Mefisto* z roku 1981. Szabó líčí vzestup provinčního herce Henrika Höfgena, který začínal jako přívrženec levicové avantgardy a skončil jako vrcholný prominent nacistického režimu a součást totalitní propagandy a film z nacistického období se tak nutně stal paralelou k poměrům v době svého vzniku a diváci v něm spatřovali ostrou kritiku představitelů oficiálního socialistického umění. Szabó dosáhl filmem celosvětového vřehlasu, když za *Mefista* obdržel Oscara. Představitel titulní role Klaus Maria Brandauer poté účinkoval v dalších Szabóových filmech *Plukovník Redl* a *Hanusen*.

Dalším významným filmem, který líčí konformitu umělce vůči totalitnímu režimu je snímek podle divadelní hra Ronalda Harwooda *Na miskách vah*. V tomto případě se už nejedná o volnou inspiraci, ale o pokus o rekonstrukci vyšetřování slavného německého dirigenta a Karajanova soupeře Wilhelma Furtwänglera americkou denacifikační komisí.

Umělecké výpovědi Istvána Szabó jsou mimořádně působivé, ale teprve před nedávnem vyšlo najevo, že problematika kolaborace s režimem souvisí s režisérovou osobností více, než by si přál. Szabó byl totiž

v mládí konfidentem maďarské komunistické tajné policie, jíž podával v letech 1957-1962 hlášení pod jménem Endre Kepeldi. V roce 1957 bylo Szabóovi devatenáct let a studoval filmovou a divadelní akademii v Budapešti.

Szabó nakonec přiznal, že s tajnou policií skutečně spolupracoval, ale v hlášeních si prý vymýšlel a hlavně „nikomu nikdy neublížil“. Nelze si nevzpomenout, kolikrát se parafráze této věty objevila v jeho vlastních filmech. Jenže o nevinosti jeho hlášení lze pochybovat. Každá, byť sebenepatrnější, zpráva měla pro tajnou policii velkou cenu a mohla kompromitovat každou zmíněnou osobu, či jí aspoň dokázat, že o ní policie ví téměř vše. Například o jednání dramatika Miklósz Gyárfáse v roce 1956 policii řekl: „Během kontrarevoluce a krátkou dobu poté vystupoval proti vládě“. Donášel ale třeba i na svého kolegu Miklóse Jancsó.

Szabó se poté, co byla pravda o jeho konfidentství zveřejněna hájil téměř stejně jako jeho filmový hrdina Höfgen. „Když se ohlédnu, jsem na svoje jednání hrdý. Moje práce pro bezpečnostní služby byla tím nejstatečnějším činem mého života. Mohl jsem tak zachránit spolužáka (dramatika Pála Gábora), který jinak mohl být odhalen a popraven kvůli své úloze v revoluci roku 1956,“ prohlásil pro deník Népszabadság. Později Szabó připustil, že donášel hlavně kvůli sobě samému, protože se chtěl vyhnout stíhání, které mu hrozilo kvůli nevhodnému chování na jistém divadelním představení, a chce na základě svého svazku natočit další film.<sup>803</sup>

---

<sup>803</sup> Fingerland, Jan: Causa Mefisto, Reflex č. 4, 2007

## Urmefisto 1988

Na motivy Mannova románu *Mefisto* napsal v roce 1988 divadelní hru dramatik a dramaturg Jan Vedral. Jeho *Urmefisto* je dramatická skladba o kolaboraci umělců s totalitním režimem. Hra o lhostejnosti, o nenávisti, o alibismu, o lidských slabostech a zneužitelnosti talentu se přímo táže: Co si Gründgens sám myslel o nacismu a jeho zvěrstvech? Možná zpočátku skutečně netušil, že umění a totalitní moc vedle sebe existovat nemohou, ale časem to musel pochopit i on, zvláště když i on se znelíbil moci, musel před ní uprchnout do Švýcarska, ale ta si ho našla i tam, musel se vrátit a sloužit dál. A vyplatilo se mu to – i po válce zůstal předním hercem – institucionalizoval se tak v reprezentativní star, která přežije všechny režimy. Lze být takovou vše přežívající uměleckou celebritou bez újmy na mravní integritě? V každém případě věděl, že bouři přežijí pouze ti, co se ohnou.

Postavy se od románu částečně liší. Je tu Mefistofela jako průvodkyně mezi jednotlivými dialogy postav, které jsou nazvány podle motivu, okolo něhož krouží. Několikrát dojde k setkání Höfgena s Ulrichsem – první představuje princip ctižádostivého pragmatismu, druhý idealistické zanícení. Höfgen se Ulrichsovi snaží vysvětlit, co je umění kompromisu, ten ale trvá na nutnosti nezávislosti. Sebastian je zde přímo označen za autora, který v dramatu Jana Vedrala hraje mnohem zásadnější roli než Sebastian literární. Zde má mnohem víc rysů Klause Manna a Höfgenovi závidí a snaží se s ním soupeřit. „Musím se jednou taky proslavit! Strčit ho do kapsy. Abych mohl žít. Nebo se zalknu vlastní malostí.“ I jeho sestra Barbara ho usvědčuje ze žárlivosti, když mu připomíná, že lidé tleskají více Höfgenovi než jemu. „No a co má být? Je komediant, to já ne,“ odvětlí popuzeně. Barbara – jež považuje Hendrikův talent za nebezpečí pro společnost - spolu s bratrem jsou zde označováni za protekční děti velkého spisovatele a Höfgen jim to rád jízlivě zdůrazňuje, ale ve skutečnosti je ničen tím, že je kvůli svému prostému původu opomíjen. „Ty máš své knihy, články, povídky, a já jen obličej, jenž

propůjčuji a duši, kterou dávám do služeb, jinak nic, chápeš?“ Text je vůbec nesrovnatelně více zaměřen na motiv osobní roviny soupeřivosti mezi Gründgensem - Höfgenem a Mannem - Sebastianem. Ten společně s Barbarou a Ulrichsem, který by nikdy nedokázal ztratit sám sebe, odkrývá Hendrikův děsivý charakter. „Cokoliv zahrát umíš, ... ale něco vážně cítit, to už nezvládneš. (...) Odkud ze sebe doluješ tu přesvědčivost, kterou tak snadno všechny získáváš?“ ptá se svého manžela Barbara, jež vznáší i zásadní otázku, zda zlá doba plodí lidi, jako je Hendrik, nebo právě takoví lidé vytvářejí takovou dobu.

Hendrik je zde jen svým vlastním povoláním, vyprázdněnou loutkou, připravenou uplatnit svůj um kdekoliv, kde mu bude aplaudováno. Není dokonce schopen rozeznat, zda svou ženu miloval, či to jen hrál. „Hendriku – jsi ty vůbec ještě člověk? Ty prostě nejsi, dokud nemáš diváka. Je mi té líto, nebýt nic a žít, jen když si tě druzí zformují.“ Hendrik považuje svědomí za dětinskost („kdo nevystřízliví, odepíše se“), ale Sebastian si přes všechnu svou ctižádost cení cti více než popularity, zradil by totiž smysl umění, což Hendrik považuje za nesmyslné míchání nadčasového s aktuálním děním. Intendant berlínského divadla od něj očekává „umění, které by přesvědčivě vyjadřovalo heroickou věcnost jako vlastnost nejlepších synů národa, a spolu s ní zocelující romantičnost zápasu árijské rasy o moc, jež jí náleží“. A Hendrik se přizpůsobí, na rozdíl od Ulrichse, který něco podobného nedovede a nechce se ztotožnit s ideologií, která je mu proti mysli: „Jsem sice jen herec, ale hrát o věcech, co jsou mi proti mysli, a bez možnosti projevit svůj názor jinak než pokoutnými grimasami nesvedu.“ Přejde proto o místo v divadle. Hendrik mu ale říká, že není vůbec nic rozumného na tom nechat se zničit. Dokáže zahrát vše, co bude třeba: „Má nová role se jmenuje vydržet.“ Höfgen ovšem omlouvá herectvím i svého přítele Ulrichse. Když ho zatknou, říká: Vždyť je to herec. Důvěřivé dítě. Věřím, že velmi brzy vyjasní se, že jeho viny plynou z naivity a bude propuštěn. Znáte přece lidi od divadla! Jak často přehrávají v civilním životě.“ Ulrichs ovšem spáchá sebevraždu a Höfgen to odbude jen tím, že za slabost se platí. On je přesvědčen, že jeho samotného nepřežije nikdo. Když je

konfrontován s emigranty, začne tvrdit, že emigrace je příliš laciná obrana, celý národ do emigrace navíc nemůže. „Pro vás je všechno snadné. Jste židé. Nemáte volbu, prostě musíte.“ On tu možnost měl a rozhodl se pro účast na „genocidě ducha“.

Gründgens ve hře jednou jedinkrát neposlechne radu seshora a už na něj vytáhli, že jeho manželství je přetvářka, že je homosexuál (to ovšem ve skutečnosti není jasné, takto se ho snažil v očích nacistů očernit především sám Klaus Mann). Uteče proto do Basileje, ale zalekne se výhrůžek a za slib beztrestnosti se věrně vrací do náručí režimu. I toto „pochybení“ svede na své herectví. Režim mu zvedne plat a odmění ho politickými funkcemi, ale maršál ho už má úplně v hrsti. Přesto se herec nepropůjčí – ať už ze zjištění či z přesvědčení – k úplně všemu. „Když se však soustředíme na řemeslo, byl by v tom čert, abychom neobstáli. (...) Jsme jenom umělci. My nejsme politici. Můžeme pracovat, pokud jsme loajální. Oba to známe, tak proč dělat scény. Nač si s tím lámat hlavu. Zahrajem to a sbohem. Pro jeden film se nezboží svět,“ snaží se Hendrikovi „vysvětlit“ svůj pragmatismus režisér, který s ním má natáčet protianglický propagandistický film, čemuž se ale Höfgen na první pohled překvapivě brání: „Třeba jsem herec ne tak loajální, abych se propůjčil k tomuhle svinstvu.“ Režisér to nese přirozeně nelibě a ohodnotí herecký stav velice krutě, ale též přesně: „Copak vás neznám – naše pány herce? Na vašich okoukaných obličejích staví stát zdání vlastní kulturnosti. A vy se k tomu rádi propůjčíte, i když občas zaremcáte stranou.“

Předposlední dějství se odehrává rok po válce. Höfgen je oslavován a Sebastian se s tím nedokáže smířit. „Popsal jsem tolik papíru... Přežil jsem emigraci, invazi... Zbytečně, zbytečně, zbytečně, nanic.“ Höfgen se k němu chová otcovsky a dokonce mu velkoryse „promíjí“ i knihu Mefisto. „Nikdys nepochopil, jak si počínat na jevišti světa.“ A Sebastian vidí, že prohráli všichni – vítězové i poražení a že nemá cenu žít. Poslední dějství se odehrává v roce 1963 na Filipínách, čtrnáct let po Sebastianově sebevraždě a v den Höfgenovy smrti. Z Hendrika Höfgena se stane zlomený člověk a sám sebou pohrdá. „To ty reflektory, do kterých jsem se celý život díval a nic jsem neviděl – oslněný.“

## BURGTHEATER

### Denacifikační podvod

S otázkami ohledně odpovědnosti umělce za dílo se setkáme kromě literatury a filmu i v divadelní tvorbě. Velice zajímavá je divadelní hra inspirovaná konkrétními herci a herečkami, konkrétně bratry Hörbigerovými a Paulou Wesselyovou *Burgtheater*, který napsala Elfriede Jelineková. Hra, kterou se neodvážil zinscenovat ani režisérský rebel Claus Peymann, nebyla dodnes v Rakousku nikdy uvedena. Přesto při svém uvedení na bonnské Werkstattbühne v listopadu roku 1985 vzbudila v Rakousku obrovský ohlas, k němuž přispěla i mediální skandalizace hry. Zdrcující kritika společnosti zakrývající pravdu o vlastní minulosti vznikla už v roce 1982 a inscenována byla teprve tři roky po svém vydání. Až do uvedení ji ale žádná recenze či kritika (až na jednu výjimku) nespojovala s chováním hereckého páru Paula Wesselyová a Attila Hörbiger v době Třetí říše. Oba byli v té době ještě činní jako herci Burgtheatru. Teprve po uvedení se této provokativní a okaté metafory chytili nejen kulturní rubriky rakouského tisku, ale drama se stalo též hlavním tématem komentářů politických a společenských.

Rakousko se dlouhá desetiletí vyhýbalo, a vlastně dodnes vyhýbá, hlubší diskusi o vině na anšlusu a jeho následcích. Popírání rakouské nacistické minulosti „se táhne jako červená nit celou tvorbou Jelinekové, a posedlost, s níž se toto téma objevuje v každém jejím díle lze srovnat s obsesí“.<sup>804</sup> Jelineková kritizuje naprostou absenci denacifikace rakouské společnosti, v tomto případě bezproblémové kontinuální působení prominentů nacistického režimu na prknech přední scény demokratického Rakouska. Napadá zdánlivou nevinu Rakušanů za druhou světovou válku i tradici ostré kritiky a poté i pronásledování těch, kteří si dovolí na tento fakt poukazovat – tedy především autorů jako J. N. Nestroy, Ödon von Horváth, Karl Kraus, Jura Soyfer či Thomas Bernhard. Jelineková je vůbec často k Bernhardovi přirovnávána, hlavně

---

<sup>804</sup> Schnelle, Barbora (2006), s. 252

co se týká rakouské viny na anšlusu, antisemitismu a vůbec všech nacistických zločinných opatřeních. „Tam však, kde Bernhardova kritika končí mrazivým salonním bonmotem, tepe Jelinek až s hysterickou vervou neochotna pointovat ani finálně gradovat.“<sup>805</sup>

Všechny tyto jevy vyšly na povrch především s tzv. Waldheimovou aférou. Rakouský prezident Kurt Waldheim byl člen SS, populista, symbol klerofašismu a zamlžování historické skutečnosti, který překrucoval celá léta minulost a banalizoval zločiny nacismu, zlehčoval navíc podíl Rakušanů na holocaustu. Jeho následovník je Jörg Haider, bývalý předseda nacionalistické FPÖ. Elfriede Jelineková byla jedním z iniciátorů nátlakové akce, která měla vést k Waldheimovu odstoupení a napsala k tomuto případu krátkou hru o xenofobním diktátorovi *Präsident Abendwind* (premiéra 1992), kde poukazuje prostřednictvím kanibalistických choutek titulního hrdiny na nelidské zločiny nacismu, které reprezentoval v dnešní době právě rakouský prezident a jeho umění zapomenout.

V samotné hře *Burgtheater*, s podtitulem *Fraška se zpěvy*, autorka paroduje oportunistické jednání rakouské herecké rodiny v období nacismu. Podle toho, jaké typy postav ve hře vystupují, jak mluví a o čem mluví, je patrné, že se postavy až příliš nápadně blíží po desetiletí prezentovanému mediálnímu obrazu hereckého klanu Wesselyových a Hörbigerových. Jelinekové se podařilo demytizovat především nedotknutelnou herečku Paulu Wesselyovou tím, že vložila do úst hlavní hrdinky Käthe doslovné citáty z filmů, v nichž hrála Paula Wessely, z rozhovorů s ní, z kritik jejích filmů i z jejích četných životopisů. Dokonale se jí tak podařilo prokázat údajnou nevinost takových slov v dobovém kontextu.

Citáty, které byly tradovány v různých obměnách, jako například, že Wesselyová je „jako lidová píseň v ústech lidu, která navždy zůstane a nepřestane znít, protože je tak opravdová jako herečka sama“.<sup>806</sup> Käthe

---

<sup>805</sup> Schnelle, Barbora (2006), s. 46

<sup>806</sup> Ibach, Alfred (1943), s. 78

proto ve hře sama říká: „Jsem píseň v ústech lidu, co zůstává a stále zní. Proč? Protože je tak opravdová!“<sup>807</sup>

Lid opravdu svou Paulu miloval, o čemž svědčí třeba odpověď jednoho jejího kolegy: „Paula nebyla jen velká herečka, Paula byla neskutečné zjevení, úplný orkán ženoucí se zemí. Kdyby se stala Paula malířkou, byla by z ní stejně velká umělkyně. Kdyby se stala sochařkou, byla by nejlepší sochařka, která se kdy objevila na březích Dunaje. Tato Paula vystihla podstatu rakušanství naprosto neuvěřitelně a může ji předávat v jakékoliv formě.“<sup>808</sup> I tento citát se objeví ve hře, když Käthe říká: „Jsem neskutečné zjevení, úplný orkán ženoucí se zemí.“ A Schorsch odpovídá: „Kdyby se stala malířkou, byla by velkou malířkou.“

Elfriede Jelineková svou metodu při psaní hry vysvětlila následovně: „V Burgtheatru je použito množství citátů z hereckých biografii, z programů a z filmů nacistické éry. Prostě jsem si sedla a opsala celé pasáže z filmů jako je třeba *Heimkehr*, který byl vůbec nejhorší propagandistický film Třetí říše a v němž Wesselyová hrála hlavní roli.“<sup>809</sup>

Jelineková používala citáty z životopisů herečky především proto, aby dokázala, že to nejsou žádné přesvědčivé důkazy o jejím životě a tvorbě, ale především obraz herečky, jaký si přála mít ona sama i její publikum. To si ale v době prvního uvedení hry málokdo uvědomoval a kritici vůbec nerozlišovali mezi postavami hry a reálnými rakouskými herci. Prostě drama považovali za popravu dvojice Wesselyová-Hörbiger. Přesto ale skandál u příležitosti uvedení *Burgtheatru* znamenal prolomení informační bariéry o rakouské kultuře v období nacismu a také o chování a postavení prominentů tehdejšího uměleckého světa.

Kritici bránili zasloužilé umělce, seč jim síly stačili a snažili se za všech sil Jelinekovou očernit. Autorka jim mohla tisíckrát vysvětlovat, že jí nejde o

---

<sup>807</sup> Jelinek, Elfriede: *Burgtheater*, in: Palm, Kurt: *Vier Österreichischen Stücke*, Wien 1987

<sup>808</sup> Fritz, Walter (1991), s. 55n

<sup>809</sup> Palm, Kurt (1987), s. 227

to zničit dva konkrétní umělce, ale „vzdát hold těm umělcům, kteří museli dobrovolně či nedobrovolně emigrovat a zmizeli v zapomnění, zatímco se jiní měli v Třetí říši nadmíru dobře“.<sup>810</sup> Jelineková navíc vyprovokovala rakouská média i tím, že zakázala rakouskou premiéru této hry všude jinde kromě Burgtheatru samotného.

---

<sup>810</sup> Profil, č. 48, 1985, s. 16

## Mýtus Wesselyová

Hlavní hrdinka *Burgtheatru*, herečka Käthe, je nedvojsmyslně Paulou Wesselyovou, její manžel, herec Istvan, je Attiola Hörbiger, Schorsch potom jeho bratr Paul Hörbiger. Ve hře jsou tři mladé ženy, představující tři dcery herecké dvojice – ve skutečnosti měli Wesselyová a Hörbiger skutečně tři dcery. Služka Rézi je sestra Istvana a ve hře je na ní jako na prostém člověku pácháno násilí nejen verbální, ale též fyzické. Trpaslík a Alpský král představují symbolické fantastické metafory viny a rakouské lidovosti.

Za nacismu ztělesňovala Wesselyová asexuální typ pracovitě a poctivě prosté ženy z lidu, nejlépe rolnice prodchnuté ideologií Blut und Boden, která byla protipólem laciných a pochybných salónních dam z vyšší společnosti (nezřídka židovského původu). Úplně stejným způsobem na ní ovšem nahlížela rakouská společnost před i po válce a to až do její smrti v roce 2000. Jelineková na tento fakt upozorňuje jako na jasný příklad rakouského lživého pohledu na svou vlastní minulost. Mariles Janzová považuje hru za „dekonstrukci mýtů o nepolitickém umělci a rozkrývá prostřednictvím svých postav oportunismus a přísluhovačství režimu jako přímé ideologické nástroje holocaustu“.<sup>811</sup>

Paula Wesselyová na uvedení hry reagovala v několika rozhovorech, kde se snažila v tradičních intencích vysvětlit své počínání. „Vypořádávám se s rolí, kterou jsem tehdy v době nacismu hrála. Mrzí mě, že jsem tehdy nenalezla odvalu zamezit tomu, aby se se mnou mohl režim chlubit, že jsem nenalezla odvalu, odmítnout natáčení filmu *Heimkehr*. Na druhou stranu jsem ale udělala i něco dobrého pro konkrétní lidi, pro židovské kolegy a přátele.“<sup>812</sup>

---

<sup>811</sup> Schnelle, Barbora (2006), s. 255

<sup>812</sup> Profil, č. 48, 1985, s. 16

„Chtěla jsem stále přinášet světlo do temnoty,“<sup>813</sup> tvrdila herečka později v jednom rozhovoru. Z toho se hned po válce zrodil mýtus o její úloze ve Třetí říši. Tento mýtus se v obecné rovině snažil dokázat, že herci byli ve Třetí říši pouhými loutkami v rukou ďábla, který režíroval světové dění. Hitler je jako Mefisto všemocný a schopný zmanipulovat divadlo i film, které se svou zdánlivou apolitičností staly naopak velice politickou záležitostí. Pak bylo možno ty, kteří v nich účinkovali, zbavit odpovědnosti pouze tím, že byli prohlášeni v podstatě za nesvéprávné figurky v rukou někoho mnohem mocnějšího. Nebyli tak schopni rozlišit svou roli od reálného života a snili na scéně o lepším životě a tento svůj sen se snažili předávat i publiku. Jejich umění je tudíž nahlíženo jako něco, co je naprosto zbaveno politických obsahů a co je ve své podstatě pořád svobodné. Tento mýtus o jisté nevinnosti, čistotě a naivitě umělců přetrvává i do dnešních dnů.

„Wesselyová je v každém případě s herectvím naprosto spjata. Jsem přesvědčen o tom, že by se psychicky zhroutila, kdyby nemohla hrát. Ona je – ale nikoliv v negativním smyslu slova, jak to vidí Jelineková, – skutečně jen herečka. Žije své role, naprosto se v nich rozpouští, když pracuje. Neexistuje jiná herečka, pro niž prkna scény tak skutečně znamenají svět. Proto se mi zdá omluvitelné, že brala svět, který byl tehdy skutečný, tak málo v potaz,“ píše jeden divadelní žurnalista, který se domnívá, že herečka vlastně nikdy nebyla sama sebou.<sup>814</sup>

Jenže přesně to Jelineková ve hře také paroduje, například když filmová a divadelní herečka Käthe říká: „Hrát, hrát, to je můj život. Role, role musím vytvářet ze sebe samé. Formovat člověka! Musím se stát dítětem. To není nikdy samo sebou!“

Patetická Käthe je přesvědčena o svém předurčení hrát za jakýchkoliv okolností, režimů a podmínek. Těsně před koncem války zinscenuje několik pokusů o sebevraždu, protože se obává, že nebude moci

---

<sup>813</sup> Tele, č. 3, 1992, s. 13

<sup>814</sup> Profil, č. 48, 1985, s. 16

vystupovat kvůli účinkování v jednom filmu o Polsku z roku 1941. „I když Rus převrátí vše v popel a prach, náš Burgtheater nezničí nikdy! Budeme stát znovu na prknech, které znamenají svět!“

Paula Wesselyová dodnes v Rakousku považována za největší herečku všech dob. Nejinak tomu bylo v době vlády nacismu, kdy dosáhla vrcholu své kariéry. V té době patřila k nejoblíbenějším a nejlépe placeným herečkám v celé Říši.

Na rozdíl od Lídy Baarové nikdy neoslňovala svou krásou či sexuální přitažlivostí. Oslňovala úplně něčím jiným, pro nacisty mnohem podstatnějším, totiž schopností zahrát spravedlivou, trpící, odvážnou a přirozenou německou ženu či matku, která pro svou rodinu a pro svůj národ obětuje naprosto vše. Od počátku ji kritika chválila za to, že díky své přirozenosti vlastně vůbec nevypadá jako herečka. Od druhé světové války vyšlo pět životopisů této velké herečky, které jeden jako druhý pozapomínají na její působení v době války a bezmezně ji oslavují. Teprve v posledním desetiletí se začaly objevovat pokusy o kritičtější posouzení její tehdejší činnosti.

Narodila se 20. ledna 1907 ve Vídni. Od roku 1922 začala studovat na Vídeňské hudební a divadelní akademii. Debutovala v roce 1924 ve Volkstheatru a poté rok vystupovala v Německém divadle v Praze. V roce 1929 se stala členkou vídeňského Josefstädter Ensemble, kde poznala svého budoucího manžela herce Attilu Hörbigera.. Od třicátých let začala hrát v inscenacích Maxe Reinhardta a od roku 1932 vystupovala pravidelně v Berlíně.

Wesselyová měla obrovský úspěch nejen v divadle, ale především ve filmu. Již první úspěchy ve filmech *Maskerade* (1934) a *Episode* (1935) jí vynesly na samý vrchol popularity jak u novinářů, tak u publika. Přesto všichni shodně tvrdili, že to není žádná hvězda, ale toliko obyčejný člověk. Popularita tohoto obyčejného člověka ale byla už v polovině třicátých let tak obrovská, že si ženy nechávaly upravit účes přesně podle ní, nosily totéž oblečení a dokonce se snažily napodobovat její

výslovnost.<sup>815</sup> Weseelyová získala image opravdové Vídaňáčky, která ztělesňovala vídeňanství, tj. lehkost, zpěvnost a bodrost, které bylo v třicátých letech vynikajícím vývozním artiklem austrofašistického státu.

V letech 1934 až 1937, kdy vystupovala v Německém divadle v Berlíně, natočila kromě čtyř rakouských i dva německé filmy, přičemž ve všech šesti hrála hlavní roli. Nacisté si herečky nemohli časem nevšimnout, protože dokonale ztělesňovala ženské sebeobětování a připravenost rodit děti, tedy dva základní předpoklady nacistické ideální ženy. A Paula Wesselyová byla připravena jim tyto ideály na plátně naplňovat.<sup>816</sup>

Wesselyová byla označována za velkou herečku německého jazyka a k dobru jí bylo přičteno velice aktivní působení při kampani na podporu anšlusu v „lidovém hlasování“ 10. dubna 1938. V roce 1939 byla jmenována státní herečkou a byla označena za druhou nejvýznamnější herečku Říše.<sup>817</sup> Již v den anšlusu se začalo v Josefstadtském divadle s „očistnými“ akcemi, kdy dva herci pronikli do kanceláře ředitele Lothara a převzali vedení divadla. Zakázali všechny hry neárijských autorů a propustili neárijské herce. Řada z nich dosvědčila, že jim Paula Wessely pomohla s útekem.<sup>818</sup> Ona, která prohlásila ve všech novinách tak jako řada dalších umělců: „Ich freue mich, am 10. April 1938 das Bekenntnis zum grossen volksdeutschen Reich mit Ja ablegen zu können und so die

---

<sup>815</sup> Preschl, Claudia: Paula Wessely – eine dumpfe Provokation? in: Kinoschriften 2, Wien 1990, s. 39

<sup>816</sup> První film o nové německé ženě *Mutterliebe* natočil v roce 1939 nejpolitictější rakouský režisér Gustav Ucicky již v roce 1939 a obdržel predikáty staatspolitisch und künstlerisch besonders wertvoll. Ucicky se jako příslušník SS již od roku 1933 těšil významné podpoře režimu a stal se díky spolupráci s podobně naladěným scénáristou Gerhardem Menzelem vedle Harlana nejúspěšnějším režisérem nacistické éry. S Wesselyovou natočil čtyři z jejích šesti filmů z období války. Zmíněný nacistický režisér Veit Harlan se narodil 22. září 1899 v Berlíně. Natočil několik filmů, z nichž *Der Herrscher* (Vládce) získal v r. 1937 státní cenu. Věhlas v Třetí říši mu získal štvavý film *Jude Süß* (Žid Süß). Během natáčení filmu v r. 1940 poslal svému synovi Thomasovi (nar. 1929) pohlednici, na níž mimo jiné uvedl: "Milý Thomasi, ani netušíš, jak jsou Židé šťastni, že mohou se mnou dělat tenhle film." Do konce 2. světové války shlédlo film *Žid Süß* 20 milionů diváků. Himmler dokonce nařídil, aby každý esesácký strážce v koncentračních táborech tento film povinně shlédl, jinak by přišel o dovolenou. Po válce byl Veit Harlan zatčen, ale ve dvou procesech byl osvobozen, takže mohl bez problémů pracovat více než patnáct let dál. Zemřel 13. dubna 1964 na Capri.

<sup>817</sup> Mein Film, č. 11, 17. 3. 1939, s. 4-5

<sup>818</sup> Steiner, Maria (1996), s. 84nn

von mir immer betonte Kulturverbundenheit der österreichischen Heimat mit den anderen deutschen Gauen zu Bekräftigen!“<sup>819</sup>

Hned po připojení se Wesselyová a další rakouští umělci sešli s Goebbelsem v Hofburgu a 20. dubna už hrála se svým manželem Attilou ve hře Mína z Barnhlemu uvedené ku příležitosti Hitlerových narozenin.

Stejně jako Baarová se i Wesselyová čas od času snažila zachránit někoho ze svých známých. Už v roce 1936 intervenovala přímo u Goebbelse za rakouského židovského scénáristu jejích předchozích filmů Waltera Reische, jehož jméno se v Říši vůbec nemohlo objevit, a proto chybělo i v titulcích rakouských filmů. O totéž se pokoušel i její manžel, ale marně. „Odmítl jsem to. Musíme teď zůstat silní,“ píše si o tom Goebbels v deníku.<sup>820</sup> Po anšlusu se pak marně snažil u státního sekretáře Seyss-Inquarta Attila Hörbiger přimluvit za divadelního režiséra Paula Kalbecka.<sup>821</sup>

Po anšlusu oznámilo ministerstvo propagandy, že je práce Pauly Wesselyové pro film naléhavě požadováno. Omezila proto vystupování v Josefstadtském divadle a na prknech Německého divadla v Berlíně vystoupila už jen jednou. O jejím hereckém umění neměl Goebbels pochyb. „Inscenace docela primitivní. Ale Wesselyová zastínila úplně všechno. Velká umělkyně,“ zapsal si do deníku.<sup>822</sup>

Od uchopení moci sloužily úspěchy v umění především k politické reprezentaci nacismu a jeho vůdců. Lesk hvězd se měl odrazit i na těch, kteří jim umožnili vzestup. Proto Goebbels považoval za důležité bezprostřední styky s umělci a přitom „pozvolna zvyšovat jejich sociální a společenské postavení a neutralizovat veškeré předsudky, které by proti

---

<sup>819</sup> Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, akt č. 11 213.

<sup>820</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels 1/2, Mnichov 1987, s. 611

<sup>821</sup> Steiner, Maria (1996), s. 88

<sup>822</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 4, München 1998, s. 471

nim kvůli tomu vznikaly“.<sup>823</sup> Sám sloužil jako nejvyšší instance při intervencích za herecké kolegy, ale i při stížnostech na obsazování rolí či nízké platy. Umělci, kteří podleli lákadlům zdánlivě výhodné symbiózy umění a politiky, si tak užívaly nejen materiálních a společenských výhod, ale též se takto snažili uniknout před nejistotou všedního dne.

Ti nejlepší mohli kromě slávy zažít i radost z toho, že se ocitli na takzvané Bílé listině, která je zbavovala povinnosti sloužit v armádě. To nacisté zdůvodňovali tím, že „umění neznamená pro německý lid volnočasovou aktivitu, nýbrž bezpodmínečnou životní nutnost“.<sup>824</sup> Divadla, kina, univerzity a muzea tak měly působit jako „důkaz převahy nad západními nepřátelskými plutokratiemi“<sup>825</sup>. Film se mezi uměleckými formami dostal na nejpřednější místo a nakonec byla dokonce jeho funkce prohlášena za „kriegsentscheidende“.<sup>826</sup> Prominentní herci a herečky tak mohli nerušeně pracovat v pražských a vídeňských ateliérech až do konce války.

Ne všichni byli přitom politicky naprosto spolehliví a někdy byl Goebbels skutečně ochoten tolerovat u skutečně velkých umělců i problematický postoj k režimu, protože zastával Göringův názor, že „je pořád ještě jednodušší udělat z velkého umělce nacistu než udělat z nějakého malého člena strany velkého umělce“.<sup>827</sup> To se ale netýkalo Pauly Wesselyové, ta byla uvědomělá dostatečně. Všech šest filmů v její válečné kariéře je více méně propagandistických a tvoří nedílnou součást nacistické kulturní ideologie.<sup>828</sup>

---

<sup>823</sup> Meyhöfer, Annette: Schuspielerinnen im Dritten Reich, in: Möhrmann, Renate (1989), s. 306

<sup>824</sup> Steiner, Maria, (1996), s. 99

<sup>825</sup> tamtéž, s. 101

<sup>826</sup> Drewniak, Boguslaw (1987), s. 195

<sup>827</sup> Dillmann, Michael (1990), s. 3

<sup>828</sup> Prvním z nich je antihabsburský snímek *Marie Ilona* (1939), jehož děj se odehrává za revoluce 1848 a Wesselyová v něm ztělesňuje Maďarku, která musí volit mezi láskou a vlastí. Že zvolí nakonec místo volání srdce volání svého lidu, je nasnadě. Německé ženy totiž v té době musely také rezignovat na své soukromé zájmy a dát přednost zájmům národním. *Marie Ilona* je jediný hereččin film, natočený za války, který není

Ženy musely zastat vše, co zvládali předtím muži odvelení na frontu. Byly to tudíž ženy, které se musely starat o rodinu, mít hodně dětí, tvrdě pracovat v továrně i v kuchyni. Sex a vztahy zásadně ustupovaly práci a povinnosti. Na jednu stranu se žena stala naprosto samostatnou živitelkou rodiny, na straně druhé, se od ní očekávala absolutní podřízenost muži. To vše zvládaly hrdinky Pauly Wesselyové dokonale. Ve filmu *Ein Leben lang* (1940) spolupracovala Wesselyová poprvé s duem Ucicky – Menzel, kteří nastolili aktuální téma – život ženy bez muže s dětmi -, které jakoby podsouvalo myšlenku, že žena možná nemůže mít vždy toho pravého muže, ale matkou a silnou ženou se může stát vždy.

Hru Elfriede Jelinekové Burgtheater ale inspirovala především hlavní role učitelky Marie Thomasové v možná vůbec nejdrsnějším nacistickém propagandistickém filmu *Heimkehr* (1941), jež byla psána Paule Wesselyové už přímo na tělo. „Hraji roli Marie Thomasové, německé lidové ženy, která se ve své cestě utrpením projeví v těch nejjasnějších rysech jako velká německá hrdinka. Je to velká a odpovědná úloha, jež mi byla přidělena a jíž jsem přijala s radostí.“<sup>829</sup> Film o zločinnosti Poláků a Židů je zároveň jediným dílem, v němž Wesselyová nezpívá, ani netančí valčík, jen trpí a bojuje.

Ideální představitelka nové německé ženy prokázala, že má pro publikum neuvěřitelnou podmanivost a je tak pro propagandu nedocenitelná. Její příjmy v období války daleko přesahovaly honoráře jakéhokoliv mužského kolegy. Jen paušál za jeden jediný film činil 120 000 říšských marek, takže za sebou nechala i takové hvězdy jako byli Gustaf Gründgnes či Heinz Rühmann, kteří za film inkasovali maximálně 80 000 marek.<sup>830</sup> Za *Heimkehr* dostala dokonce 150 000 marek. Ještě poslední rok války pobírala kromě honorářů a platu v divadle spolu s rakouskými

---

vyroben v produkci Wienfilmu. Kvůli své příliš protirakouské a promaďarské politické tendenci byl přijat ve Vídni negativně a raději po měsíci zakázán.

<sup>829</sup> Neues Wiener Tagblatt, 4. 7. 1941, s. 4

<sup>830</sup> Drewniak, Boguslaw (1987), s. 162

hvězdami Marikou Röck a Marte Harell 8000 marek měsíčně od Wienfilmu za údajné totální nasazení, jehož se ale vůbec neúčastnila. V říjnu 1944 odjela totiž se svou rodinou do Tyrol, kde až do konce války vyčkávala v jednom hotelu. Tamtéž bydlel i mistr nacistické filmové propagandy režisér Gustav Ucicky.

Ještě začátkem roku 1945 dostávala Wesselyová gratulace a pochvalné dopisy od lidí jako byl říšský filmový intendant Hans Hinkel, což svědčí jen o tom, jak moc režimu, který byl již těsně před zhroucením, záleželo na lidech, jako byla ona. „Vaším posledním filmem jste dala v této obtížné fázi války obrovský dar nejen německé kinematografii, ale též německému lidu,“ píše herečce do jejího poloukrytu ministr propagandy.<sup>831</sup>

V červnu 1945 bylo jakékoliv účinkování v americké rakouské zóně Wesselyové na základě filmu *Heimkehr* americkou armádou zakázáno. Všechny filmy s Paulou Wesselyovou byly zakázány.<sup>832</sup> Několikrát vystoupila s manželem pohostinsky v Innsbrucku a v říjnu se vrátili do Vídně. Tam je několikrát napadli levicové deníky především kvůli *Heimkehru* a kvůli tomu, že se vůbec opovážili vrátit.

Wesselyová se pokoušela tvrdit, že by jí při odmítnutí rolí hrozil koncentrák, což jí ale američtí kulturní důstojníci odmítli uvěřit, protože koncentrační tábor podle dokumentů hrozil za odmítnutí ale teprve od října 1944 a předtím nesměl být žádný herec nucen do role proti své vůli.<sup>833</sup> Vyšetřování pak trvalo několik měsíců. Nejprve vše mluvilo proti herečce: „Nejde vůbec o to, zda byla paní Wesselyové nacistkou, nebo nebyla. Jde pouze o to, zda ponese následky své spolupráce s nacistickým filmem, či nikoliv. Nikoho přece nemůže napadnout tvrdit, že byl její film bez propagandistického působení, které zůstalo bez následků. Takové tvrzení by zcela osvobodilo i Dr. Goebbelse a jeho

---

<sup>831</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 264

<sup>832</sup> Steiner, Maria, (1996), s. 154n

<sup>833</sup> Schrenk, Helene (1984), s. 45

metody. Pokud se i jen pár tisíc lidí kvůli tomuto filmu přimklo více k nacismu a pokud se jen někteří z těchto tisíců dál podíleli na zločinech režimu, není možno hlavní spolupracovníky na vzniku tohoto snímku osvobodit.<sup>834</sup>

Vyšetřovatel ale nakonec usoudil, že *Heimkehr* nebyl zase tak dobrý propagandistický film a že jeho vliv byl minimální. Herečce navíc pomohly některé výpovědi jejích židovských kolegů z předválečného období. „Já nejsem žádná politička, já jsem jen věděla, že není dobře střílet kanóny do dělníků,“ řekla po válce o svých zážitcích z doby austrofašismu.<sup>835</sup>

Paula Wessely mohla hrát znovu v divadle, ale až do léta 1946 platil zákaz účinkování ve filmu. I tady ale nakonec došla vyšetřovací komise k přesvědčení, že bude lepší, když udělá pro rakouský film něco cenného a tím odčiní to, co natočila za války.<sup>836</sup> V roce 1948 hrála hlavní roli ve filmu *Der Engel mit Posaune* a její předchozí činnost byla označena za pouhé „klopýtnutí“.<sup>837</sup>

---

<sup>834</sup> Steiner, Maria, (1996), s. 155

<sup>835</sup> Schrenk, Helene (1984), s. 102

<sup>836</sup> Demokratisches Volksblatt, 27. 12. 1945, s. 3

<sup>837</sup> Steiner, Maria (1996), s. 158

## Parodie zločinnosti

Kompozičně-tematická výstavba hry se dělí do dvou dějství, jež jsou od sebe časově vzdálena. Jednotlivé monologické celky vytvářejí síť propojených významů, ale nesměřují k žádné katarzi, konflikty mezi postavami se nijak nevyhrocují, dochází pouze k násilnostem páchaných na služce, k nezřízenému obžerství celé rodiny a k verbálnímu i fyzickému napadání Alpského krále, což je alegorie příslušníků poválečné generace.

Hra je též specifická až přehnaným důrazem na vídeňský dialekt, který byl typický pro rakouské filmy 30. a 40. let. Byl vnímán jako něco typicky vídeňského, někdy dokonce jako jakýsi umělecký dialekt, který byl doveden až k takové nesrozumitelnosti, že říšské úřady upozorňovaly režiséry, aby své herce mírnili. Postavy ve hře používají i vysokou němčinu, většinou v případě, když deklamují úryvky divadelních rolí. Prostředí hry je jídelna dobře situované měšťácké herecké rodiny, která se skládá z hrdinky Käthe, jejího manžela Istvána, jeho bratra Schorsche a jejich dcer Mitzi, Mausí a Putzi. V první části, odehrávající se v roce 1941, vládou bezpečně nacisté a „svět je ještě v pořádku“. Schorsch se rozhodl ve složité situaci pro oportunistické chování a udržuje dobré styky se samotným gauleiterem a v soukromí tropí si nevinné žerty z nacistických vůdců a nadává na své kolegy, kolik vydělávají peněz. Přesně tak se choval, aspoň jak tvrdí ve svém životopise, slavnější bratr Atilly Hörbigera Paul. Istvan i Käthe mají velké filmové plány a bezmezně obdivují Vůdce. Istvanovy repliky působí v tomto smyslu téměř jako komentáře z týdeníků.

Ve hře *Burhtheater* klade Jelineková skutečně mimořádný důraz na práci s jazykem a na jeho velice patrnou deformaci. Hra je kritickou reflexí jazyka, který nebyl – stejně jako celá společnost – stále ještě denacifikován. Samotného jazyka pak autorka využívá jako nástroje společenské kritiky a poukazuje na vyprázdněnost slovních obsahů. I v politickém životě přežívají nacistické praktiky a nacistické myšlení.

Základem hry je nacistická rétorika postav, jevící se na první pohled jako nevinná „útlunost zdobnělin“, jež však každou větou odkazuje na realitu nacistických zvěřstev. V nacizované němčině zůstávají zdeformované výrazy odvozené ze slov jako schlagen (tlouci), Schlacht (bitva), Blut (krev), atd. Jelineková je dovedně spojuje s dalšími běžnými výrazy či transformuje do dvojsmyslných agresivně působících tvarů slov (např. Habsburg je zde uváděn jako Habswürg – dům škrtičů), které mají dokazovat, že celé Rakousko zůstalo jedním velkým vyhlazovacím táborem.

Autorka má smysl pro jazykovou útlunost, kýčovitost a bodrost – tedy vše, co zakrývá krutosti nacismu a rasismu. Figury se vyjadřují přehnaně zdůrazněným vídeňským dialektem, což vyvolává počet bodré lidovosti, jakési udobřenosti či velice silně zdůrazňované náklonnosti k obyčejnému, malému lidu. Prostřednictvím autorčina kritiky jazyka jako odrazu mentality postav se vytváří obraz „šmíráckého, kýčovitého krvavého tradicionalismu, který ohrožuje umění i život a je připraven je kdykoliv zlikvidovat. Zlá komika hry, která je podobna rakouské tradici představované Johannem Nestroyem, Odoenem von Horváthem, Karlem Krausem, kabaretiérem Helmuthem Qualtingerem a Georgem Kreislerem, poukazuje prostřednictvím obrazu brutální minulosti k dnešku, na všechnu tu skutečnost, která má být zametena pod koberec a kterou se Jelineková snaží i ve svých dalších textech (...) se syslovskou námahou stále vytahovat na světlo.“<sup>838</sup> Jelineková opakuje zaběhnuté floskule, klišé a fráze, jež zásadně utvářejí – třebaže jazyk je primárně pouhým komunikačním prostředkem - neustálým opakováním naše myšlení. Zařazuje je ovšem často do nečekaných kontextů, čímž odhaluje jejich absurditu a nebezpečnost. Jazyk postav v *Burgtheatru* je vysoce stylizovaný, ač se zdá, že se jedná o pouhou hovorovou vídeňštinu. Nářečí je zde natolik zvýrazněno, že se často mění na svou vlastní parodii. Postavy mluví i běžnou němčinou, ale pouze když přednášejí skutečné věty ze svých filmových a divadelních rolí. Vídeňské

---

<sup>838</sup> Jelinek, Elfriede (1992), s. 280n

nářečí je plné zdobnělin a zpěvných tvarů a působí jako zásadní stylotvorný element – jakoby uhlazuje a zjemňuje despotismus a zrudnost skrytou za jejich skutečným významem. Ten je prodchnut nacistickou ideou a její propagandou a bodrost jazykového výrazu na tom nic nemění, spíš ještě zvýrazňuje falešnost a pokrytectví těch, kteří ho používají.

Herci mají nosit tytéž typologizované kostýmy, jaké měli Hörbigerové a Wesselyová ve svých filmech z 30. a 40. let. Opěvují v nich nacismus, vídeňáctví, Alpy, antisemitismus, hudbu a valčíky. Postavy mají na sobě to, co pro ně bylo v období války ve filmech nejtypičtější – vypadají jako venkovská žena z lidu, charakterní důstojník a komický číšník. Käthe je představitelkou ideje tzv. heimatfilmu – tj. typicky rakouského kýčovitého žánru oslavování vlasti a jejich přírodních krás a ochoty za ní i padnout v boji. „Hlas domoviny, ozvěna domoviny! V červácích kamzík – zabitý bojovník. Po svém návratu do Vídně se poddám první noc nějakému muži. Heil, Sieg Heil!“ I jejich dcery se chystají stát herečkami a předvádějí skeče z vídeňských filmů té doby. Zábavní průmysl je také pro Elfriede Jelinekovou symbolem fašizace kultury. Hra je autorkou označena za frašku se zpěvy, která přežila díky své popularitě všechny režimy. Samozřejmě tu kvůli eufemizaci a zpříjemnění reality zazní z úst postav oblíbené operetní šlágry a kýčovité lidové popěvky, které provázely obyvatele Východní marky celé období války. Úlohu komika plní – tak jako za vlády nacismu – dobrák Schorsch, který se dokonce nebojí ani vtipů o samotném Vůdci či o věznicích v koncentračních táborech. „Když přemejšším, co si Röcklingová a Schnuppi vydělali při svém účinkování v koncentráku... Měli tam, při týhle lidský a umělecký záležitosti, pěkný kulisy – strážní světlomety a ostnatý dráty,“ říká o dvou populárních zpěvácích účinkujících jako by nic s vězni pro příslušníky SS v Dachau. Sranda prostě musí být.

Druhá část hry se odehrává také v jídelně, ale těsně před koncem války. Istvánova sestra Resi ukrývá v bytě před euthanasií trpaslíka z Burgtheatru, ale Käthe ho odhalí a chce vydat. On ji ale upozorní, že by nebylo moudré vydat ho gestapu, když se každou chvíli změní politická

situace. Trpaslík je bývalý mim z Burgtheatru, jehož celou válku schovávala ve skříni sice služka, ale nyní začnou pomýšlet na zadní vrátka i herci a snaží se dělat, že jsou to oni, kdo ho chtějí zachránit před euthanazií. Tím se mají vykoupit v účinkování v propagandistickém filmu. Trpaslík požaduje nejstarší dceru Mitzi jako odměnu za to, že bude po pádu nacismu vypovídat ve prospěch Käthe a Istvána. To nakonec nebude třeba, protože Schorsch se nechá v poslední chvíli zavřít při podepisování šeku pro jednu odbojovou organizaci. István si zase najednou vzpomene na své kolegy, kteří museli emigrovat. Nejhůře se se změnou okolností vypořádává Käthe, která se chová stejně jako hrdinka Heimkehru Marie, jíž ztělesnila Wesselyová, a stále nosí kolem krku hákový kříž. Ze strachu z postupujících Rusů chce zabít sebe i své dcery, ale nakonec i ona nachází ospravedlnění.

## **Kálení do vlastního hnízda**

Autorka hry Burgtheater Elfriede Jelineková v každém případě od divadla očekává, že bude reflektovat aktuální společenské a politické dění a je známa zdrcující kritikou své vlasti, kde společnost toleruje sexuální násilí a zamlčuje svůj podíl viny na nacismu, extrémním feminismem, radikálními levicovými názory, její dílo je plné perverze, sexuálních obscénností, brutality a negativismu.

Narodila se 20. října 1946 ve štýrském Mürzzuschlagu jako jediné dítě Friedricha a Olgy Ilony Jelinekových. Vídeňský Žid Friedrich Jelinek, jehož otec pocházel z Čech, byl podle své dcery těžce neurotický člověk na hranici psychózy. „Tato tragická postava“, jak ho nazývala dcera, zemřela v roce 1969 na psychiatrické klinice. Větší vliv měla na výchovu Jelinekové její dominantní matka, která na dceru dohlížela s katolickou přísností a vedla ji cíleně k hudební kariéře. Jelineková nejprve navštěvovala klášterní školu, potom gymnázium a vedle toho studovala na konzervatoři klavír, balet, varhany, barokní flétnu, v hudební škole housle a violu a soukromě ještě kytaru. Přes všechny zákazy se snažila provokovat aspoň svým zevnějškem. Obří mužské svetry, oblečení černé barvy a nápadné líčení považovala za „směs punku a existencialistické vizáže“.

Matka byla autoritou, která v dceřiných románech přerůstá v monstrum nadlidské velikosti a síly, s nímž je soužití psychicky nesmírně náročné. „Matka mě střídavě vynášela do nebes a zároveň mnou naprosto opovrhovala.“ Již ve školce nechala Olga Jelineková svou dceru prohlédnout na psychiatrii, kam poté musela docházet každý týden. Dědičné vlohy, otcova nemoc a smrt, neurotický vztah s matkou, pravidelné návštěvy psychiatra, matčin absolutní dohled a zákaz sexu vedl u Jelinekové ke stále větším psychickým problémům. Když ukončila v roce 1964 střední školu, vůbec prý netušila, co s nenadálou svobodou. Propadla panice a ještě před nástupem na vysokou školu se poprvé psychicky zhroutila. Vedle konzervatoře, kterou ukončila jako varhanice,

se nakonec rozhodla pro studium divadelní vědy a dějin umění. Vzhledem k tomu, že trpěla klaustrofobií, proseděla všechny přednášky u dveří poslucháren, a protože měla panický strach z dopravních prostředků, do školy ji často doprovázela její šedesátiletá matka. Po šesti semestrech už nebyla Elfriede Jelineková schopna vyjít z domu na ulici. Unikla ze světa, k němuž začala zaujímat nanejvýš kritický postoj. V naprosté izolaci, zavřená celý rok v domě se svojí matkou, začala psát první básně.

Životním postojem Jelinekové je šok a provokace. Šokuje svou tvorbou, provokuje názory v médiích, společnost kritizuje jako marxistka, diskriminaci ženského pohlaví jako feministka. Sama působí jako obscénní, brutální a odpudivá, její texty vzbuzují často odpor, nevoli či přinejmenším iritaci. V rozhovorech z posledních dvaceti let vystupuje jednou jako domina, jindy jako milovnice zvířat, jako neurotička, již není pomoci, jako sadomasochistka, jako milovnice módy nebo jako hodná dívka, která se stydí za své texty. Její odvaha velice drsně vyjádřit svůj názor na společnost je i v dnešní literatuře poměrně vzácná. „Moje síla tkví ve vášni, s níž se vrhám do tvorby svých děl,“ říká autorka. Podle spisovatele Petera Handkeho nikdo jiný neformuloval tak dokonale svůj vztek vůči poměrům v současné době. Její radikální kritika jazyka, vlády a společnosti už natolik zesílila, že se jí nemůže zříci. „Pokud lidé chtějí konzumovat umění, musíte je udeřit do tváře, jinak to nejde.“

Jelineková se ve svých textech neustále zabývá sexem, která nenávidí, protože „je to sex patriarchální, sloužící těm, kteří vládou“. Její díla nazývají někteří kritici antipornem. Jelineková bojuje za osvobození ženy a ve svém boji často zachází až na hranu společenské přijatelnosti. „Naprostým zázrakem pro je pro mě skutečnost, jak zřídka se stává, že žena svého muže umlátí u snídaně sekerou.“ Proto je často označována za militantní feministku, která zaslepeně tvrdí, že sexuální násilí vůči ženám je samozřejmostí naší kultury. Její nejslavnější feministický román *Lust* z roku 1989 má dokázat, že „sexualita, tak jak se odehrává v konvenčním rámci manželského vlastnického vztahu, je sama o sobě násilným úkonem, a sice násilím mužů vůči ženám“.

V její tvorbě se ale nejedná o militantní feminismus. Z mužských postav dělá směšné figurky, ale ženy ukazuje ve svých textech nejen jako oběti, ale i jako komplice mužského vládnoucího mocenského aparátu, které nejsou bez viny, protože věří, že ze stávající situace vytěží užitek i pro sebe.

„Ženy nemají žádné místo, aby se mohli definovat jako protipól mužů, žena je pořád cosi odlišného, normou je muž,“ píše Jelineková, která se ke své obscénnosti hlásí, protože „obscénní je to, co má zůstat skryto, a to je především neplacená práce žen, s níž se jaksi nepočítá“. Obscénní vyjadřování neunesl například oficiální vatikánský list *L'Osservatore Romano*, podle něhož je to „představitelka absolutního nihilismu, která zobrazuje svět žen nikoliv jako snahu o emancipaci od eroticismu, ale jen jako směs sexu, patologického chování, moci a násilí“.

Elfriede Jelineková se v posledních letech věnuje čím dál více divadelní tvorbě. Často je přirovnávána k rakouskému spisovateli Thomasu Bernhardovi, s nímž ji spojuje nejen hudební vzdělání, ale i vyhraněný negativismus, moralismus a a hudební rytmizace řeči. Mluví se o ni, jako o divadelní skeptičce, která se vysmívá žádostivosti herců po dobrých rolích, a jejíž texty jsou tvořené tak, že se dají obtížně hrát. „Dramatika se v současnosti ubírá zcela jiným směrem než moje hry, ty nikdy nevycházejí divadlu vstříc.“ Klasické dialogy převádí na jakési mnohohlasné monology, které neslouží k vymezení rolí, ale k tomu, aby bylo možno zaslechnout hlasy všech rovin lidské psychologie. Nejsou tu žádné charaktery, ale jen hladiny jazyka a různé plochy projevu, jež konfrontuje jednu s druhou. Její texty jsou spíše směs esejistické prózy, básně a jazyka divadelní hry, určitě nejsou typickými dramaty, o čemž svědčí i fakt, že inscenace hry *Sportstück* trvala v Burgtheatru šílených sedm hodin.

Autorka zatím dokončila čtrnáct her. První vydala v roce 1979, první obrovský skandál vypukl po uvedení hry *Burgtheater* v roce 1982, v níž se nevybíravě opřela do oblíbeného rakouského manželského hereckého páru Paula Wessely – Attila Hörbiger. Příznačné je, že hra o jejich

jednání během druhé světové války nebyla v Rakousku nikdy uvedena. Další skandály následovali nejen proto, že byly označovány za pornografii, ale i proto, že se v nich věnuje aktuálním politickým tématům. Například hra *Präsident Abendwind* z roku 1987 pojednává o bývalém rakouském prezidentovi s nacistickou minulostí Kurtu Waldheimovi. Vídeň viděla pravidelně premiéry jejích her až v devadesátých letech po nástupu ředitele Clause Peymanna do Burgtheatru. Nejnovější hry Jelinekové jsou též aktuální. *Bambiland* je o světě zábavy, v němž je válka v Iráku vítanou hrou či efektní podívanou. Hra vyjde letos v listopadu, spolu s druhým delším dílem *Babel*, nazvaným podle sportovního časopisu vydávaného kdysi synem Saddáma Husajna Udajem. Jsou to tři dlouhé monology vojaček, které se podílely na mučení iráckých vězňů.

Svůj první román napsala Jelineková ve čtyřadvaceti letech v roce 1970. Experimentální text vytvořený podle komiksových vyprávěcích postupů a výrazových prostředků se jmenuje *wir sind lockvögel baby*. První velký úspěch přinesl spisovatelce v roce 1975 román *Milovnice*, který líčí příběhy dvou žen, které řídí svůj život podle návodů z časopisů pro ženy.

Největší komerční úspěch a následné filmové zpracování režiséra Michaela Hanekeho znamenal román *Die Klavierspielerin* z roku 1983, což je autobiografický příběh muzikantky deformované vlivem své matky. Navenek důstojná profesorka klavíru pak ukájí své sexuální touhy a úchytky v sadomasochistických rituálech. Její jazyk není jednoduchý a staví se proti všem tendencím tvořit lehce stravitelnou literaturu. Žánr expresivních textů se dá těžko určit. Pohybují se mezi prózou a poezií, proklínáním a oslavnou hymnou a obsahují divadelní scény i filmové sekvence. Ústředním tématem, jež určuje tvorbu Jelinekové počínaje románem *Oh Wildnis, oh Schutz von ihr* z roku 1985 až po současné divadelní hry je nicotnost mužských koceptů civilizace, bezohledných k skrytě hroživé, smrt přinášející přírodě. Požárům, povodním, lavinám a zříceným zdem, které ve svých dílech nechá dopadnout na lidstvo, korespondují prázdná klišé a „zpuštělé krajiny slov“, jež naplňují její romány. V knize *Die Kinder der Toten* z roku 1995, jejím

vrcholném díle, v němž procházejí obživlí mrtví zemí a které má ne náhodou satanistických 666 stran, kritizuje rakouské nevyrovnání se s nacistickou minulostí a poukazuje na spoluzodpovědnosti za holocaust.

Největší kaňkou v životě Jelinekové je fakt, že byla dloholetou členkou komunistické strany. Svou politickou angažovaností a bezpočtem článků a projevů se tak přihlásila k ideologii neméně nebezpečné, než byl proklínaný nacismus. Několik českých novinářů napsalo, že „vstoupila do komunistické strany, ale záhy její praktiky prokoukla a rychle z ní vystoupila“. To je nesmysl. Ve straně byla plných sedmnáct let. Vstoupila do ní naprosto dobrovolně v roce 1974 a vystoupila v roce 1991. Přestože se už Jelineková za komunistku nepovažuje, za politickou autoritu je mnohými považována nadále. „Nechci být žádná autorita, autority je třeba ihned svrhnout!“ Jako levicová radikálka je protipólem rakouských národních vlastností - neprovinciální, nezakořeněná, feministická, elegantní. Miluje japonskou módu, protože móda je podle ní antitezí k nacizujícím krojům a koženým lacláčům. Sport se jí hnuší natolik, že mu věnovala své vrcholné divadelní dílo *Sportstück*. Ještě víc se jí hnuší Rakousko. „Na usmíření s rakouskem je příliš pozdě. Moje nenávisť je směřována proti rakouské prolhanosti. Oficiální Rakousko nikdy nebylo zemí pro mě, vždy se převalovalo okolo mě, ale já jsem nikdy nebyla uvnitř.“

Podle Jelinekové se rakouští umělci musí veřejně angažovat, aby stále upozorňovali na historickou prolhanost. „Není žádný kritický tisk, žádná protestující veřejnost, žádné studentské hnutí, žádný významný teoretik, takže se historií musí zabývat umělci. Protože jsme převzali tuto úlohu, jsme označováni za ty, kteří kálí do vlastního hnízda.“ Podle ní je nutné neustále atakovat mocenské struktury, odkrývat spojení fašismu a kapitálu a označovat maloměšťáky za skupinu, jež je původcem fašismu.<sup>839</sup>

---

<sup>839</sup> Životopis Jelinekové je přepracovanou studií autora - Kašpar, Lukáš: Causa Elfriede Jelineková, Reflex 22. 11. 2004.

## Heldenplatz

Podobně drsným kritikem reliktního nacismu v rakouské společnosti jako Jelineková byl „katastrofický umělec“, virtuosem ve spílání, mistrem v přehánění, patriarchální despota i radikální negativista Thomas Bernhard, který své dílo doslova napěchoval hněvem. Jeden z nejvýznamnějších rakouských spisovatelů probouzí u řady spoluobčanů odmítavé reakce i dvacet let po smrti. Nikdo jim nenadával tak sveřepě, brutálně a vtípně jako on.

„V každém Rakušanovi se skrývá masový vrah,“ tvrdí jedna z Bernhardových postav, jejíž autor tak zahájil poslední a největší bitvu proti obrazu Rakouska jako nevinné oběti nacismu. Druhá světová válka a návrat bývalých posluhovačů nacismu zpět na výsluní rozdělil rakouskou společnost morálně na dva nesmiřitelné tábory. „Ve Vídni je dnes víc nacistů než v osmatřicátém,“ pronese 4. listopadu 1989 hlavní postava poslední Bernhardovy hry *Náměstí hrdinů* a premiérové publikum poněkolkáté pískotem, řevem a aplausem přeruší hru. Burgtheater je obklopen policejními jednotkami, které zadržují dav lidí protestujících proti uvedení hry na počest stého výročí postavení divadla. Thomas Bernhard dal totiž jasně najevo, že je především připomínkou padesátiletého výročí největší rakouské ostudy, kdy celý národ oslavoval anšlus. „Překvapuje mě, že celý rakouský národ ještě nespáchal sebevraždu,“ říká hlavní hrdina hry. Zverbovaní sedláci zatím vyklápějí před divadlem tři valníky výkalů a hnoje.<sup>840</sup> Rakousko žilo v té době už řadu týdnů největším mediálním skandálem své novodobé historie. Novinářům se podařilo získat úryvky utajované hry a někteří ji začali recenzovat dřív, než byla uvedena. Rozpoutali nepřičetné běsnění. Herci vraceli ze strachu a z protestu proti nařčení Rakušanů z nacismu a antisemitismu role, režisér hry Claus Peymann byl několikrát fyzicky napaden, těžce nemocný Bernhard zavalen stohy výhružných dopisů a své rozčilení dali najevo i prezident s premiérem. „Rakousko je jeviště, na

---

<sup>840</sup> Hoell, Joachim: (2004), s. 148n

němž vše zpustlo a zchátralo, šesti a půl milionem opuštěných, debilních a smyslů zbavených statistů, kteří volají po režisérovi, ten přijde a svrhne je s konečnou platností do propasti,“ prorokoval Bernhard spoluobčanům, s nimiž na závěr života zinscenoval komedii, do níž zapojil úplně všechny, a vyřídil se navždy účty s rodnou zemí a s její nacistickou minulostí a antisemitismem.<sup>841</sup>

Vídeň po anšlusu schváleném drtivou většinou obyvatel vypadala tak, že ji muselo opustit obrovské množství umělců židovského původu. Tisíce emigrantů dnes už nelze zpětně kompletně dohledat, ale jisté je, že zemi opustilo kolem 1500 spisovatelů a žurnalistů a celkově se kulturní čistky dotkly 5000 umělců.<sup>842</sup> Všechny místní umělecké organizace byly centralizovány a jejich členové přezkoušeni jak z hlediska politického, tak i z hlediska rasového. Všechny vedoucí pozice v oblasti kultury byly obsazeny na příkaz Goebbelse. Ředitelem Burgtheatru vybral Goebbels Lothara Müttha, který se mu zalíbil některými inscenacemi v Berlíně a byl nacistou už od počátku 30. let. Po jeho autonehodě ho nahradil dalším berlínským nacistou Ulrichem Bettacem. Vídeňský kandidát rakouské NSDAP proti němu neměl šanci. Další institucí, která si dělala nárok na řízení kultury, byl Kulturní úřad města Vídeň. Zástupci ministerstva a kulturního úřadu se pak dostávali do sporů i o takové malichernosti, zda je možné uvést hru s názvem Salcburské noky, protože se není dobré v době nedostatku pořád zmiňovat o jídle. Goebbelse popuzoval především vídeňský humor, který dokonce považoval za něco, co přispívá leda tak Rudé armádě a neustále si stěžoval, že je mu dáván tak velký prostor v tisku a rozhlase.<sup>843</sup>

Pro Rakušany bylo zdůrazňování klasických rakouských kulturních tradic a útěk ke starorakouským tradicím něčím, co mohlo potvrzovat velice silně jejich potlačovanou identitu, protože právě kulturní tradice měly dokázat jakousi převahu nad „pruským němečtím“ a oprávnění k tomu,

---

<sup>841</sup> Kašpar, Lukáš: Causa Thomas Bernhard, Reflex 14. 11. 2005

<sup>842</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 59

<sup>843</sup> Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, Aufzeichnungen 1923-1941, Band 9, München 1998, s. 444

aby zdůrazňovali svou výjimečnost. Samozřejmě to po válce do jisté míry bránilo tomu, aby si Rakušané přiznali svou odpovědnost za činy spáchané vládnoucím režimem. Berlín si velice cenil úrovně vídeňské hudby i divadla a možná i proto se vídeňský svéráz dočkal zpočátku tak velké podpory. Goebbels sám věřil, že se kulturní význam Říše díky Vídni ještě znásobí a přál si, aby podpoře tamější kultury nestálo nic v cestě. Pokud ovšem umělci správně pochopí, co se od nich čeká. Znal velice dobře cenu vídeňských filharmoniků a z Vídeňské opery chtěl udělat první scénu říše. Vídeň začala být brzy v tisku označována za první divadelní město Říše.

Úkol všech oblastí kultury byl jasný – podporovat morálku obyvatelstva během válečných útrap. A Vídeň pro to byla svým „zpěvným, lehkým, radostným uměním“ jako stvořená. Sami Vídeňáci považovali své město za kulturní velmoc, což se ale Goebbelsovi nelíbilo. Bylo nutné Vídeň podřídít a zároveň zachovat vše, čím se pyšnila. „Vídeň musí být městem kultury, optimismu, hudby a duchovního života,“ prohlásil Goebbels a jal se podporovat festivaly Mozarta, Grillparzera, Straussů a dalších, kteří mohli posílit sebevědomí německého národa.<sup>844</sup> „Lehká zábava, která se odehrává ve vzdáleném období monarchie a nikdy není jakkoliv spojena s vládnoucími institucemi. K tomu potřeboval režim lidi, kteří dělali podobné inscenace a filmy již dříve.“<sup>845</sup>

*Náměstí hrdinů* je hra o zapomnění a o zbabělosti pohlédnout zpět a přiznat se, že za zvěrstva historie může celá společnost. Nejen přesně udaný čas hry – březen 1988, tedy padesáté výročí anšlusu, ale též její umístění na *Náměstí hrdinů* (velice příznačný název) symbolizuje otázku, o níž se v Rakousku – stejně jako v protektorátu – diskutovali velice neochotně. Právě zde zdravily v březnu 1938 davy Rakušanů příjezd Adolfa Hitlera, na což se poté co nejrychleji zapomnělo. Spolkový prezident Kurt Waldheim označil poslední Bernhardovo drama za urážku rakouského národa. Ten samý Waldheim, který byl za války důstojníkem

---

<sup>844</sup> Rathkolb, Oliver (1991), s. 72nn

<sup>845</sup> Steiner, Gertraud (1984), s. 402

SS a nesl spoluodpovědnost za činnost popravších oddílů na Balkáně. Bernhardovi se povedlo vůbec poprvé v rakouských novodobých dějinách rozpoutat diskusi nad morální vinou za nacismus, za jednání rakouského obyvatelstva za války a vůbec nad rozdělením společnosti na viníky a oběti. A Rakušané se až do této doby cítili skoro všichni jako pouhé oběti. A tyto „oběti“ nyní dramatikovi, který „kálí do vlastního hnízda“, nyní vyhrožovaly dokonce smrtí. Po premiéře samotné byl ovšem autor odměněn třičtvrtěhodinovým potleskem.

Podle hry *Náměstí hrdinů* se v březnu 1988 konal pohřeb židovského profesora Schustera, který již nevydržel antisemitismus dřímající stále v jeho spoluobčanech a spáchal sebevraždu. Vyskočil z okna přímo na Náměstí hrdinů. Nebyl už schopen znovu emigrovat. Drama představuje židovskou rodinu, diskutující o zesnulém, o jeho motivech a o svých názorech na rakouskou společnost. I tato židovská rodina je plná bernhardovské nenávisti, obsesí a posedlosti majetkem. Profesorův bratr již tváří v tvář rakouské zášti k Židům rezignoval. Poznal, že lidé se z historie absolutně nepoučili. On sám používá ve svých tirádách nacistický žargon a přejímá tak myšlení a řeč pachatelů, ač je sám obětí. Není bez zajímavosti, že se většinou stávalo, že se samy postavy svými návaznými replikami dostaly do sporu s protestujícími diváky. Bernhard s aktivitou publika nepochybně počítal. A nejen s ní. Bernhardovi se tak spolu s režisérem Peymannem podařilo zinscenovat nejen hru na divadle, ale díky obrovským skandálům okolo vlastně zapojit téměř celý národ. Dramatik vyprovokoval statisíce lidí a zinscenoval s nimi představení, při němž vyhmátl mnoho pravdivého ve společenském klimatu své doby. Postavil se doprostřed konfrontace, která hýbala celou společností. Podařilo se mu svou poslední „totální lidovou komedii“ zinscenovat s celým Rakouskem a z Rakušanů učinil staty svého záměru. Objektem nenávisti všech postav, který jim „umožňuje projektovat vlastní neschopnost a charakterové vady navenek“ je samo Rakousko.<sup>846</sup>

---

<sup>846</sup> Augustová, Zuzana (2003), s. 117

Bernhardova poslední hra je gestem osobní vzpoury, ústy svých postav obviňuje úplně všechny – stát, politiky, kněží, novináře, umělce, levici i pravici. Megalomansky, přehnaně, definitivně. Naprosto vše negující kritika a ultimativní soudy jsou podle Zuzany Augustové mizantropickým megalomanským gestem. „Autorova teatrální megalomanie, postoj mizantropie, odmítnutí všeho a všech představují vlastně akt tvůrčí sebekonstituce.“<sup>847</sup>

Toto přehánění a až artistní virtuózní árie jednotlivých postav považuje řada znalců autorova díla za skrytou utopickou touhu po ideálním místě pro život. Vdova po profesorovi se na konci hry zhroutí a zemře proto, že se jí zdá, že venku sílí opět řev davu. Ona, její manžel i jeho bratr tak jsou nakonec – ještě po padesáti letech - smeteni rakouským nacistickým myšlením. Myšlením, které je plné velikášství, nenávisti, prolhanosti, pokrytectví a snahou vyvinut se.<sup>848</sup>

Významnou hrou o vyrovnávání se s nacismem je též Bernhardova ve své době mimořádně aktuální komedie *Před penzí (Komédie o německé duši)*, jejíž komediální charakter spojil autor se závažným tématem právě proto, že by podle něj měl být člověk vždy rozpolcen mezi smíchem a zděšením. Ve své komedii poukazuje na „naprostou maloměšťáckou nechutnost“ nacistů. „K šokujícím zážitkům století patřilo, že masoví vrazi z koncentračních táborů působili na lavici obžalovaných jako spořádaní měšťáci.“<sup>849</sup> Bernhard tu v žádném případě nedémonizuje pachatele, právě na opak – poukazuje na nesmírně zákeřnou banalitu zla.

Stejně jako pozdější *Náměstí hrdinů* byla i tato hra do poslední chvíle utajována, aby zapůsobila na společnost co možná nejefektivněji. Hlavní hrdina, k penzi se blížící předseda soudu s nehezkou nacistickou minulostí, má symbolizovat reálného politika, tehdy bádensko-württemberského premiéra Hanse Filbingera, který obecněji symbolizuje všechny, kteří bez ohledu na minulost nestydatě působí jako vůdci

---

<sup>847</sup> Augustová, Zuzana (2003), s. 118

<sup>848</sup> Pfabigan, Alfred (1999)

<sup>849</sup> Hoell, Joachim (2004), s. 128

společnosti nadále. Tento politik totiž vynášel jako šéf vojenského soudu rozsudky smrti ještě v roce 1945 a jeho minulost byla odhalena teprve v roce 1978 (rok před premiérou hry), kdy byl donucen odejít z politiky.

Ve hře samé předseda soudu Rudolf Höller, opět pro autora typický despota a megaloman, i po válce nadále oslavuje v soukromí svého bytu narozeniny nacistického předáka Himmlera. Obléká si při této příležitosti dokonce uniformu SS a jeho invalidní sestra si zase musí vzít vězeňský šat, který nosili zajatci v koncentračních táborech. S druhou sestrou udržuje nacistický soudce pro změnu incestní vztah. Pak společně se sestrami tento zvrácený „spořádaný občan“ pouští Beethovena a prohlíží si fotografie popravených obětí nacismu.

Je to jediná Bernhardova hra, v níž zobrazuje hrdiny tak typově realisticky a jednoznačně, až ploše negativně poukazuje na jejich děsivou mentalitu. Postavy samy ovšem považují své přesvědčení a konání za jediné správné. Tato jednoznačnost v odsudku a nedostatek jakékoliv sebeironie je způsobena jednak tím, že hra byla v souvislosti s výše zmíněným ministerským předsedou nanejvýš aktuální, a jednak tím, že „dopřát figuře Rudolfa Höllera vnitřní protikladnost, víceznačnost, tragikomičnost, to by byl téměř morální zločin“.<sup>850</sup>

---

Thomas Bernhard sám se „s definitivní platností přihlásil na svět“ 9. února 1931. Jeho svobodná matka mu stále vyčítala, že jí narozením zničil život a za trest ho posílala pro pět marek podpory, aby viděl, jak malou má cenu. Naštěstí se ho ujal děd, neúspěšný spisovatel Johannes Freumbichler, jenž byl pevně přesvědčen, že jednou napíše zásadní dílo světové literatury a nemilosrdně podřídil své vizi celou rodinu, kterou musely držet nad vodou jeho manželka a dcera, pracující jako švadleny, služky, kuchařky i chůvy. Dědeček se stal pro Bernharda předobrazem hrdinů, kteří jsou nepochopení, neúspěšní a osamělí, ale také cílevědomí a panovační a své okolí brutálně terorizují.

---

<sup>850</sup> Augustová, Zuzana (2003), s. 43

Dalším podstatným motivem, který se objevuje v Bernhardových dílech, je blízkost smrti. Od malička trávil kvůli plicní chorobě měsíce v nemocnicích a nikdy se prý nemohl pořádně nadechnout. Život považoval za „nevýslovné utrpení“ a byl neustále pronásledován děsivou myšlenkou na to, že ztratí inspiraci nebo že se udusí. Nenáviděl lékaře a nemocnice, které označoval za čekárny na smrt, zatímco školu nazýval mučícím strojem a katastrofálně znetvořující mašinérií. Zážitky z pobytu v těchto institucích byly tak úděsné, že se několikrát pokusil o sebevraždu. Později prohlásí jeden jeho románový hrdina, že si „odepisuje sebevraždu od těla“.

V roce 1947 ukončil Bernhard předčasně salcburské gymnázium a stal se učedníkem v malém obchodě. I Salcburk pro něj znamenal „smrtně choré město, jehož obyvatelé uboze hynou na architektonicko-arcibiskupsko-nacionálně-socialisticko-katolické smrtící půdě“. Měl sice obchodní talent, jak ukázal později při jednání s nakladateli, ale nadevše miloval umění a snil o dráze operního pěvce, kterou mu znemožnila nemoc. Po pobytech v nejrůznějších plicních sanatoriích začal studovat v salcburském Mozarteu zpěv, později i dramaturgii a herectví, ač je podle něj veškeré umění smrtelné, protože je nemyslitelné bez možnosti totálního ztroskotání. Smrt či šílenství jsou totiž nutným důsledkem přiblížení se k absolutní dokonalosti.

V roce 1951 se dvacetiletý Thomas Bernhard seznámil se sedmapadesátiletou bohatou vdovou Hedwigou Stavianicekovou, která se stala jeho nejbližší přítelkyní a nahradila mu zemřelou matku a dědečka. „Patnáct let mě živila teta, která mi každý den dávala kapesné. Večer jsem chodil někam, kde bylo něco k pití a k jídlu,“ popisuje své bohémské začátky spisovatel, který měl jinak k ženám velice rezervovaný postoj. „Ženu do postele bych chtěl i já, ale jinak bych se s ní určitě kvůli všemu ostatnímu pohádal, takže bych ji hned druhý den vyhnal. Žena pro mě neexistuje.“ Ke konci života ale prohlásil, že měl vztahy se ženami i s muži. Jeho texty jsou často považovány za patriarchální literaturu, protože hlavními hrdiny jsou muži, kteří odsuzují ženy k doživotnímu mlčení a jejich názory jsou stejně mizogynní jako

názory jejich autora. Ten považoval například spisovatelky za směšné, protože „ženy situacím, kde je potřeba trochu duševní námahy, v zásadě nedorostly.“

„Teta“ zajistila Bernhardovi přístup do vyšší společnosti a kontakty v uměleckých kruzích. „Vypadal jako hladový vlk. Hubený jako lunt, v obličejí samá vyrážka, zkažené zuby. Potom se můj úděs zvolna změnil v soucit,“ líčí první setkání spisovatelka Jeannie Ebnerová. Bernhard se v kruhu avantgardně orientovaných přátel dovzdělal a nabyt takového sebevědomí, že začal prohlašovat, že chce mít vlastní kamenný pomník. Byl rozhodnut přežít sám sebe a na památníku začal pracovat velice cílevědomě. Tvrdil, že do dvaceti let dostane Nobelovu cenu, stýkal se s vlivnými lidmi, snažil se o vydávání svých knih, bydlel u avantgardního skladatele Gerharda Lampersberga, s nímž zinscenoval několik představení „divadla zcela nového typu“. Po několikaletém psaní básní se mu konečně podařilo prorazit románem *Mráz*, na nějž napsal respektovaný spisovatel Carl Zuckmayer v roce 1963 pochvalnou kritiku. Bernhard ho předtím sám několik týdnů vytrvale žádal o kladné přijetí díla.

Když získal první finanční odměnu, propadl euforii, zadlužil se a koupil obrovský statek. Brzy následovaly další domy. „Nákup domů a dluhy považuji za dobrodružství, jehož se mi jinak nedostává.“ Bernhard posedle skupoval vedle nemovitostí starožitný nábytek, desítky postelí, stovky anglických obleků a tisíce párů bot, které nikdy nenosil. Aby měl na takové investice prostředky, požadoval zálohy za díla dříve, než vůbec začal psát. To ho nutilo horečně pracovat a do konce života musel psát zběsile třeba i šestnáct hodin denně. Sám sebe považoval za hrabivce a za svá díla požadoval horentní sumy. Když nabyt dojmu, že mu z Ameriky chodí malé příjmy, objížděl americká divadla a osobně vymáhal tantiémy za své hry.

Bernhardovy texty jsou natolik originální, že je nemožné jejich autora spojovat s určitým literárním směrem. Právě rozbíjení tradičních forem románu a svébytný způsob vyjadřování z něj udělal světového tvůrce.

Fiktivní příběhy jsou prostoupeny životopisnými momenty a je těžké najít rozdíl mezi postavou románu a autorem. Své mládí vylíčil Thomas Bernhard v pěti autobiografiích, které v Čechách vyšly souhrnně jako *Obrys jednoho života*. V šedesátých a sedmdesátých letech vydal romány *Vápenka*, *Rozrušení* a *Korektura*, které se vyznačují, stejně jako následující díla, precizní gradací a neustálým opakováním již řečeného. Jedná se většinou o strhující monolog jediného hrdiny, který čtenáře nutí přečíst vše najednou.

V dalších románech *Beton*, *Ztroskotanec*, *Mýcení* či *Vyhlazení* Bernhard naprosto minimalizoval dějovou složku a soustředil se na formu důkladně promyšlených litanických textů, v nichž je opakování slov a vět zkomponováno jako rytmická hudební skladba. Umanutí protagonisté v nich pronášejí radikální soudy a zesměšňují nedotknutelné ikony. Jedná se většinou fyzicky či duševně postižené umělce a vědce, kteří prahnu po moci a tyranizují své okolí. Vystupují jako zatrpklí společenští vydědění, kteří se snaží protrhnout izolaci, jenomže poznají, že život je jen bolest a tragický konec nevyhnutelný. Bernhardova díla jsou sice pesimistická a drsně pravdivá, ale vždy se v nich je obsažen absurdní černý humor, protože každá myšlenka je sdělena s takovou vážností a tak radikálně, že působí v důsledku směšně. Přehánění je podstatným principem Bernhardových prozaických i dramatických textů. „Kdyby nám chybělo umění přehánět, byli bychom odsouzeni k příšerně nudnému životu, k existenci, kterou by ani nestálo zato žít. Já jsem své umění přehánět dovedl k nebetyčným výšinám.“

„Nazývá se to divadlo, ale je to jen slabomyslnost a sviňárna, ubohost bezradných mimů. Na všech scénách vládne království diletantismu a z jeviště není cítit nic jiného než zápach z hub byrokratů,“ napsal spisovatel Bernhard, který vytvořil osmnáct divadelních her a je považován za jednoho z nejvýznamnějších představitelů poválečné dramatiky. Sám pokládal divadelní hry jen za odpočinek od psaní románů a za lukrativnější literární činnost. Navíc neměl rád publikum, herce považoval za hlupáky a rakouskými divadly pohrdal. „Píšu pouze pro vybrané herce, nikdy ne pro publikum, vždy proti publiku, protože to je

zed', jíž musím neustále napadat.“ Permanentní nespokojenec našel ideálního spolupracovníka v německém režisérovi Clausi Peymannovi, který inscenoval třináct premiérových uvedení jeho her v Hamburku, Bochumi, Stuttgartu a v Salzburgu. Vídeňský Burgtheater Bernhard nepovažoval za důstojné místo pro své hry, snad i proto, že zde neuspěl se svou kandidaturou na post ředitele. V roce 1970 se konala premiéra prvního Bernhardova dramatu *Slavnost pro Borise* a autor od té doby dokázal napsat každý rok jednu hru až do uvedení svého posledního kusu v roce 1988.

Všechna dramata se vyznačují spojením fyzické nehybnosti a jazykové artistnosti. Nehybnost spílajících figur je základním konceptem her, který je zdůrazňován stísněným prostředím, neumožňujícím pohyb či invaliditou postav, která symbolizuje duševní zmrzačenost a deformující společenský systém. Postavy se soustředí daleko víc do sebe, než na komunikaci s okolím a vedou děsivě dlouhé monology. Formální rozdíly mezi romány a dramaty jsou tak malé, že se často inscenují i prózy jako *Beton*, *Ztroskotanec* či *Staří mistři*.

V Bernhardově tvorbě jsou nejoblíbenější všudypřítomné nenávislné výpady proti Rakousku, Vídni, Salzburgu, katolicismu, socialismu, nacismu, společenským institucím, politice, kultuře či bývalým přátelům. Bernhard nešetřil ani Matku Terezu či Alberta Schweitzera, Goetheho, Heideggera, Thomase Manna a další umělce, které nenapadal kvůli dílu, ale kvůli jejich prodejnosti a měšťáckému životu. Autor se sice v žádném textu neidentifikuje s perspektivou vypravěče, ale nelze tvrdit, že by se od svých postav jednoznačně distancoval a nadávky a zběsilé útoky byly jen umělecká stylizace. I svými názory a veřejným vystupováním dokazoval, že je člověkem nekompromisním, posedlým a nesmiřitelným vůči všem a všemu. V brutálním rituálu spílání viděl legitimní prostředek umělecké tvorby. „Svět je plný nadávek a útoků, pokud neútočíte, pak neznamenáte nic. Jsem šťastný, když mi někdo nadává, protože mu pak můžu nadávat třikrát tolik.“ Přestože Bernhard vydráždil výroky typu „v každém Rakušanovi se skrývá masový vrah“ řadu lidí k nepříteli a musel počítat s odvetou, nesmiřitelně trpěl neustálými útoky na svou osobu.

S masochistickou zálibou si každé ráno kupoval sedm deníků a vyhledával v nich zmínky o sobě. Kritika mě často nebyla příliš nakloněna a označila jeho román *Příčina* za „národní rekord v rakouské sebedestrukci“, jindy novinář Ludwig Ficker napsal, že Bernhardovi „celý svět slouží jako rekvizita pro potřeby tragické domýšlivosti“ a další recenzenti poukazovali na fašistický tón jeho děl, který dláždí cestu rakouským neonacistům.

Bernhard vzbuzoval obrovský společenský odpor celý život. Už roku 1955 byl za divadelní článek odsouzen na týden do vězení, protože napsal, že salcburské divadlo je prasárna, v roce 1966 označil veřejně svou vlast za národ bezcharakterních diletantů a v roce 1984 policie zabavila celý náklad románu *Mýcení*, v němž se vypořádal s někdejšími přáteli z uměleckých kruhů. Téměř každá premiéra jeho hry znamenala skandál, následný autorův příkaz stáhnout hru, stovky rozhořčených dopisů, zanícené kritiky pro, nebo proti a rázné odmítnutí politickými špičkami, které si s ním nevěděli rady především tehdy, když mu měli předat nějakou cenu. V roce 1968, poté co mu byla udělena Rakouská literární cena, šokoval publikum svým útočným protirakouským projevem, a ministr školství rozezleně prchl ze sálu. Další ocenění už mu raději bylo posláno poštou. Přijal ještě Büchnerovu a Grillparzerovu cenu, ale všechny další odmítl. Když byl navržen na Nobelovu cenu, prohlásil, že by se stejně zachoval i v tomto případě, takže si švédská akademie raději skandál ušetřila.

Nástup Clause Peymanna do Brgtheatru v roce 1986 znamenal pro Bernharda labutí píseň. Peymann zde inscenoval jeho tři poslední a asi nejlepší kusy *Divadelník*, *Ritter*, *Dene*, *Voss* a *Náměstí hrdinů*, po jehož skandální premiéře se spisovatelův stav kriticky zhoršil. Psychické a fyzické vyčerpání bylo tak velké, že 12. února 1989 zemřel. Ač bylo jeho spílání Rakousku v poslední hře definitivní, neodvolatelné a kompletní, zůstal i po na smrtelné posteli nesmiřitelný. V poslední závěti sepsané tři dny před smrtí učinil ještě jedno gesto osobní vzpoury tím, že v Rakousku zakázal jakékoliv uvádění svých her a vydávání svého díla. „Výslovně zdůrazňuji, že s rakouským státem nechci mít nic společného,

a ohrazuji se proti jakémukoliv vměšování či jen přiblížení rakouského státu k mé osobě i mé práci kdykoli v budoucnu.“<sup>851</sup>

---

<sup>851</sup> Životopis Thomase Bernarda vychází z článku Kašpar, Lukáš: Causa Thomas Berhard, Reflex 14. 11. 2005

## NA MISKÁCH VAH

I tři další vynikající umělci dosáhli svého tvůrčího vrcholu v období vlády nacismu. Buď měli jednoduše smůlu na to, v jaké společenské a politické situaci se ocitli, anebo tuto skutečnost nebrali na vědomí či ji dokonce využili. Úchvatným géniem, který dokázal vyvolat narkotickou závislost publika, nazývaly Herberta von Karajana titulky napsané po smrti tohoto dirigenta 16. července 1989. Nikomu nevadilo, že se tentýž muž zaslepený touhou po kariéře dal bez rozmyšlení do služeb nacistického režimu. Každému velkému umělci je nějaké to škobrtnutí prominuto. U Herberta von Karajana se na něj dočista zapomnělo, třebaže trvalo dvanáct let.

Často se objevují názory, že Talich znamená pro české hudební interpretační umění totéž, co Smetana či Dvořák pro umění skladatelské. Někdy je dokonce nazývám českým Karajanem. Porozuměl tradici české hudby 19. století a dal jí tvář, která je dodnes moderní. Jeho životní příběh ale především – stejně jako u Karajana - překračuje oblast umění a je velice poučným zrcadlem doby, v níž žil. Kromě hudebního nadání ho s Karajanem spojoval též nesmírný zápal pro tvůrčí práci. „Já strašně rád pracuju a pracovat se dá za každých okolností. Tento fanatismus práce mne převedl přes všechno,“ řekl dirigent Václav Talich při krátké promluvě k filharmonikům v den svých devětašedesátin. „Ale nechci dál chodit jako člověk, který se čímkoliv a tím nejmenším svému národu provinil,“ dodal.

Herbert von Karajan se narodil v roce 5. dubna 1908 v salzburské rodině pocházející z Makedonie. Otec byl známým chirurgem a v synovi s nesporným nadáním viděl budoucí klavírní hvězdu. Mladík Heribert – teprve později přejmenovaný na Herberta – cvičil už od čtyř let i šest hodin denně, jeho prsty se brzy zanítily a tak musel stále častěji hraní vynechávat. Když si intenzívním hraním přivodil příliš silný zánět šlach, sen se rozplynul. Karajan aspoň zpíval v dětském sboru na slazburských festivalech, které v té době díky Maxi Reinhardtovi a Arturu Toscaninimu

dosáhly vynikající úrovně. V roce 1927 ukončil studium na konzervatoři Mozarteum a zároveň maturoval na gymnáziu, jeho závěrečná práce pojednávala o termodynamice a vznětových motorech. Jeho otec chtěl, aby se syn věnoval něčemu praktickému, takže se Herbert zapsal na vídeňskou techniku. U rýsovacího prkna ale vydržel necelé dva roky a přešel na konzervatoř, kde začal studovat dirigentskou třídu vídeňské hudební akademie. Sám o sobě tvrdil, že byl velice kritický už v mládí. S několika spolužáky si vždy zjistil, co je v opeře na programu, celý kus si doma přehráli a přezpívali, teprve potom představení navštívili a pak seděli u piva a společně nadávali na vše, co právě slyšeli. Karajan navíc zásadně nechodil na koncerty berlínské filharmonie vedené Furtwänglerem, jehož považoval za příliš agresivního a namyšleného Velkoněmce, a radši se věnoval fotbalu. Patrně zde se zrodila averze, která později vyústila ve skandální střety obou velikánů hudebního nebe.

Už v jednadvaceti letech nastoupil Karajan jako dirigent v provinčním Ulmu a brzy se mu podařilo získat i díky stranické příslušnosti angažmá v Cáchách, kde poprvé velice zaujal kritiku nastudováním Verdiho *Falstaffa*. „Všechno, co jsem chtěl, bylo pracovat, pracovat, pracovat, abych měl někdy v rukou něco, co mi patřilo. Byl jsem tím posedlý,“ říkal majitel průkazu NSDAP, jenž mu otevíral dveře do nejvyšších uměleckých kruhů třetí říše. Když v Cáchách velice prorežimě orientované divadlo nemělo šéfa, napsal Westdeutscher Beobachter: „Potřebujeme schopného ředitele opery, který by byl pokud možno i zasloužilým členem NSDAP.“ Karajan patrně obě podmínky splňoval a v roce 1935 se stal ředitelem.

Václav Talich se narodil 28. května 1883 v Kroměříži a na pražské konzervatoři studoval od roku 1896 housle a vstoupil dokonce do exkluzivní třídy profesora Ševčíka. Po absolutoriu působil rok jako první houslista Berlínské filharmonie. V jednadvaceti se Talich rozhodl stát dirigentem. Kvůli onemocnění tuberkulózou musel ale z Berlína zanedlouho odejít a po uzdravení odjel do Ruska. První delší angažmá získal Talich v Lublani v letech 1908 - 1912. V roce 1917 dokončil Josef Suk symfonickou báseň *Zrání*, kterou svěřil dosud neznámému příteli

Václavu Talichovi, pro nějž se premiéra 30. října 1918 stala zásadním mezníkem. Po novém roce byl jmenován druhým dirigentem České filharmonie a v září 1919 se stal jejím šéfem. Stát v čele mladého orchestru zpočátku znamenalo každodenní boj za zlepšení materiálních podmínek hráčů. Chybělo stále organizační zázemí i společenské povědomí, že česká kultura potřebuje stálý orchestr. Hmotná nouze pro Talicha ale nikdy nebyla argumentem pro snižování nároků. Hospodářská situace orchestru se zlepšovala jen pomalu, zato jeho úroveň rostla strmě vzhůru.

V roce 1924 Česká filharmonie pod Talichovým vedením excelovala na mezinárodním hudebním festivalu v Praze, o dva roky později s ní Talich provedl Stravinského *Svěcení jara*, v tomtéž roce podnikl s Mahlerovou *9. symfonií* zájezd do Vídně a úspěch byl ohromný. Talichova mezinárodní proslulost rostla, takže byl zván ke všem významným evropským orchestrům - do Itálie, Francie, Německa, Velké Británie, Sovětského svazu nebo do Švédska, kde se stal v letech 1931 - 1933 hlavním dirigentem Stockholmského orchestru. Stále častěji ho zvali do celé Evropy a během stockholmského angažmá koncertoval dvěstěšedesátkrát. Z Leningradu mu tehdy nabízeli ředitelství filharmonie a profesuru na konzervatoři. Těsně po válce ho chtěla Filadelfská filharmonie jako náhradu za Leopolda Stokowského.

Po dvou sezonách se ale znovu vrátil k České filharmonii a mohl začít vyučovat i na konzervatoři. Od počátku svojí činnosti měl ale řadu nepřátel a prakticky každý jeho významný krok byl někým napadán. Za přílišné prosazování Smetany, za malou úctu ke Smetanovi, za malou péči o soudobé autory, za příliš časté uvádění soudobých autorů, za pedantství, zároveň za subjektivismus a podobně. Největší kampaň se rozpoutala, když mu bylo po smrti Otakara Ostrčila nabídnuto místo šéfa opery Národního divadla. Přívrženci skladatele a dirigenta Otakara Jeremiáše proti tomu sice zorganizovali petici, ale Talich se pustil do práce naplno. „Vzdal jsem se veškeré zahraniční činnosti pro Národní divadlo,“ řekl. Zatímco v České filharmonii musel mnohé budovat úplně od začátku, jako správce opery Národního divadla mohl navázat na dva

svoje předchůdce. Měl prý Kovařovicův temperament a smysl pro plnost zvuku, vzdělání i rozhled Otakara Ostrčila.

8. dubna 1933 vstupuje talentovaný mladý dirigent Karajan do NSDAP v rakouském Salcburku. 1. května téhož roku se přihlašuje do nacistické strany podruhé, tentokrát v německém Ulmu. Svou budoucnost si tak velice dobře pojistil. Už v květnu byla sice NSDAP v Rakousku dočasně zakázána a její tehdejší členové, které ke vstupu skutečně nikdo nutit nemohl, byli po válce posuzováni jako nejzapálenější nacisté. Sám dirigent vysvětloval své členství jako formalitu, jíž vlastně ani nevěnoval pozornost a která byla nutná k tomu, aby mohl vykonávat funkci generálního ředitele v Cáchách. Jenže tím se stal až v roce 1935, což dokazuje, že lhal. Každopádně byla po vstupu do strany jeho kariéra skutečně strmá. V sedmadvaceti letech se stal nejmladším hudebním ředitelem v říši a miláčkem médií. Že byl za takový postup straně vděčný, dokazuje i jeho účast na uvádění německých oper na obsazených územích, před jejichž začátkem nejednou předvedl skutečně mistrovský kus - nacistickou hymnu *Horst Wessel Lied*. Brzy otitulovala nacistická kritika tohoto obratného hudebního ředitele přízviskem „Wunder Karajan“.

Už v roce 1937 ohromil Berlín, když Wagnerovu operu *Tristan a Izolda* dirigoval z paměti a způsob jeho nastudování byl označen německým tiskem za největší hudební senzaci století. O Karajanův vzestup a vlastně i pád během nacistické éry se zasloužil jeho agent Rudolf Vedder, což byl nejen vlivný člen NSDAP, ale i člen SS, jenž měl obrovský vliv na tisk. Karajanovi nijak nevadilo, že mu agenta dělá esesák. „Bylo to naprosto pochopitelné. Jeho umělci pro něj byli něco jako děti a byla jeho povinnost ochránit je.“ Karajanova umělecká činnost navíc souvisela velice úzce se záměry propagandy. Nezdráhal se dirigovat koncerty k příležitostem různých nacistických oslav a tisk ho za to řádně chválil. „Zvláště vyzvedněme, jak Herbert von Karajan slouží nové ideji a stává se tak mužem, který může úspěšně vést novou organizaci našeho kulturního života ve smyslu nacionálního socialismu“, poznamenává *Westdeutscher Beobachter*. V době nacistické vlády v Německu a Rakousku zažíval Karajan fenomenální úspěchy a byl

režimem bezvýhradně oslavován. Jeho koncerty v zahraničí plnily ryze propagandistickou funkci, protože měly reprezentovat nové Německo. Ihned po vzniku protektorátu přijel do Prahy, aby zde dirigoval slavnostní uvedení opery. I dva pařížské koncerty, na Vánoce 1940 a v květnu 1941 měly signalizovat vítězí kulturní moc režimu. V roce 1940 za to obdržel při příležitosti Hitlerových narozenin titul Staatskapellmeister. „Jedná se o fanatika, jehož fanatismus patří jen a jen hudbě, jež mu je vším,“ napsal o Karajanovi muzikolog a divadelník Ernst Lothar. Sám dirigent vysvětloval své pošíání pragmatictěji. „Pro mě je nejdůležitější duchovní svoboda. Možnost dělat si, co chci.“

Když se v roce 1937 uvolnilo místo kapelníka Berlínské opery, volba padla překvapivě na mladého Karajana, který se stal zároveň dirigentem berlínské filharmonie. Při jeho prvním uvedení *Fidelia* byla opera poloprázdná, tisk ale zapracoval, vychválil Karajana, seč mohl, a při příštím uvedení téhož díla bylo vyprodáno. Deutsche Allgemeine Zeitung o debutu napsal: „Jméno v Berlíně naprosto neznámé získalo přes noc vynikající pověst. Herbert von Karajan publikum naprosto ohromil.“ Hymnická kritika působila asi více než Karajan sám. Druhé uvedení *Fidelia* se stalo politickou událostí, na níž nemohl chybět žádný z nejvyšších pohlavárů. Hvězda byla stvořena. Všichni se ale ptali, kdo je ten Karajan, o němž v Berlíně nikdo neslyšel a který přišel evidentně proto, aby upozadil politicky nepohodlnou jedničku mezi říšskými dirigenty Furtwänglera. „Kdo byl ten mladý kouzelník? Třicetiletý člověk předvedl takový výkon, že by mu mohli padesátiletí tvůrci závidět,“ útočil tisk na Furtwänglera, který byl nacisty označován za politického naivku, hlavně proto, že otevřeně opovrhoval nacistickou propagandou. Wilhelm Furtwängler, po válce obviněný z podpory nacismu, je hlavní postavou Harwoodova dramatu *Na miskách vah*. Zajímavé je, že před válkou se Český Furtwängler říkalo právě Talichovi.

„Od počátku mi bylo jasné, že mě ředitel opery i nejnvýznamnější kritik van der Null popouzejí proti Furtwänglerovi. Intrikovali proti němu opravdu zle a já jim sloužil jako mladý, neopotřebovaný konkurent,“ řekl o svém vzestupu Karajan. Furtwängler ho považoval za ambiciózního mladíčka,

který se stará jen o kariéru a je jí ochoten obětovat i poslední špetku cti. Karajan na oplátku staršího kolegu ignoroval úplně a nepovažoval ho za sobě rovného. Intriky, hádky a pomluvy byly mezi těmito dvěma velice podobnými egocentrickými muži neustále na pořadu dne. Goebbelse velice boj mezi oběma dirigenty rozčiloval, především Furtwängler si za ním chodil na Karajana stěžovat neustále. „Už zase střet Karajana s Furtwänglerem. Karajan se nechá tiskem vynášet do oblak, v tom má Furtwängler pravdu. Zarazím to,“ píše Goebbels ve svém deníku například v roce 1940. A skutečně bylo poté o Furtwänglerovi slyšet znovu více, zvláště poté, co se stal šéfem opery a Karajan se navíc podruhé oženil s čtvrtelní Židovkou. Furtwänglera měli přese všechno Hitler s Goebbelsem raději, již proto, že Hitler nemohl Karajanovi zapomenout, že zrovna při jeho návštěvě opery dirigované Karajánem jeden z pěvců opil natolik, že musel Karajan některé jeho pasáže jednoduše přeskočit. Hitler prý oznámil, že už nikdy na Karajanovo vystoupení nepřijde. V roce 1942 mu byla údajně kvůli Hitlerově averzi činnost v opeře úplně zatavena. Hitler o něm měl říci, že není žádným reprezentativním německým dirigentem, jenže následky nebyly zdaleka tak hrozné, jak Karajan líčí, protože vystupoval i nadále s jinými hudebními tělesy.

Situace po Mnichovu postavila i Talicha před otázku, jestli zůstat doma a vystavovat se rizikům, nebo emigrovat. Možností, kde hledat útočiště, nebylo málo, ale rozhodl se zůstat. Jako nejvýznamnější kulturní osobnost v oblasti hudby ho okupanti neustále nutili k různým projevům loajality. Válečná úroveň Národního divadla byla díky němu nejvyšší v historii. Vedle toho založil festival Pražský hudební máj a až do roku 1941 byl zároveň šéfdirigentem České filharmonie. Byl na vrcholu sil a jeho činnost se opírala o velice problematické přesvědčení, že práce a nejvyšší kvalita sama o sobě znamená určitou mravní hodnotu: „Záležitosti kulturní přestaly být výsadou zasvěcenců a mají se stát nejdůležitější složkou projevu národní vůle a hrdosti.“ Své kolegy se snažil ze všech sil přesvědčovat, že „obklopeni německým mořem můžeme prokázat právo na život jedině fanatickou výkonností, věnujte se

úplně naší práci, vždyť je to jediné právo, které nám ponechává dnešní systém.“ Nacisté se přirozeně snažili získat Talicha na svou stranu. Samozřejmě nelze tvrdit, že se vše dělo s jeho souhlasem. Těžko mohl něco dělat proti úpravám svých interview či článků, a patrně proti jeho vůli byl jmenován i do Ligy proti bolševismu. Talich se i bránil. Nechal si například zbytečně operovat kýlu, jen aby nemusel dirigovat v berlínské opeře. Když musela v Berlíně hostovat Česká filharmonie, vymínil si Talich na program Beethovenova *Egmonta* a celou *Mou vlast*, která se v Protektorátu směla hrát jen bez *Tábora* a *Blaníku*.<sup>852</sup> V září roku 1939 hrála totiž pod taktovkou Václava Talicha Česká filharmonie Smetanův cyklus *Má vlast* v Praze naposledy jako celek. Od tohoto data směly být tu a tam uvedeny pouze jednotlivé části. Václav Talich byl prominentní osobou, a že byl okamžitě v hledáčku okupantů, bylo přirozené. Pražským hudebním májem dal nacistům najevo, že je třeba jej respektovat.<sup>853</sup> Ti poznali, že je dobré mít ho pod kontrolou. „Co jiného může narovnat naši páteř a naplnit nás pocitem důstojné národní svébytnosti, jestli tak neučiní nezlomný optimismus Smetanův, prostá víra Dvořákova a evangelium lásky, kterým zakončil své životní dílo Josef Suk? Dnes více než kdy jindy máme povinnost dokázat sobě i jiným, že nechceme o své kulturní vyspělosti prázdně deklamovat, nýbrž že jsme ochotni přinést každou oběť naší vzdělanostní pospolitosti a o tu pospolitost hlavně jde,“ pronesl Talich úvodem k Pražskému hudebnímu máji v roce 1939. „Pracuji za tři, jak je třeba každému členu malého

---

<sup>852</sup> Od března 1941 bylo opět možno hrát v Praze *Mou vlast* celou, že však tento zjevný národní symbol nacisty provokoval, platilo nadále. V tištěných programech se uváděl obsah prvních čtyř částí, poslední dvě musely být odbyty jednou větou. "Cyklus symf. básní *Vlast* končí mohutnými skladbami V. *Tábor*, VI. *Blaník*," lze například číst na programu rozhlasem přenášeného koncertu České filharmonie s Rafaelem Kubelíkem z 5. března 1944. Publikum pochopitelně bližší výklad nepotřebovalo. Ale když v únoru 1945 hrála Česká filharmonie *Mou vlast* s dirigentem Karlem Boleslavem Jirákem a kritik Zdeněk Němec napsal do Českého slova o "vítězném pochodu blanických rytířů, přicházejících v nejtěžší chvíli národa a přinášejících mu spásu a vyproštění z pout poroby", stálo jej patnáct řádek této zprávy čtyři měsíce před koncem války život.

<sup>853</sup> „Bedřich Smetana nepískal lákavou písničku Krysařovu, nýbrž hřměl bojovným husitským chorálem. Neukolébával průměrného člověka chválou českosti, jakožto českosti (co je české, to je hezké), nýbrž šťval ho k výkonnosti, měřitelné neúprosnými hledisky světovosti. Naučil nás sloužit s evangelickou prostotou, hledat, neopakovat a věřit, že jen projev národně nejryzejší má mezinárodní platnost,“ řekl Talich k příležitosti jubilea Bedřicha Smetany v roce 1944. (Václav Talich, úvahy, projevy stati, Beroun 1983, s. 17n)

národa, jenž si chrání právo na život,“ odpověděl Talich Goebbelsovi, který se ho ptal na jeho činnost v Národním divadle.

Na podzim roku 1940 zorganizoval Joseph Goebbels studijní cestu českých kulturních pracovníků a novinářů Říší a Holandskem. Mezi čtyřiatřicítkou účastníků byl i Talich. Cesta končila 11. září v Berlíně přijetím u Goebbelse, jenž dal přítomným ve svém projevu jasně najevo, co se od nich očekává. Hovořil o tom, že se právě odehrává velké historické drama, největší, jaké Evropa dosud zažila. Hovořil o svém přesvědčení, že se toto drama rozhodne k prospěchu. „Osudu se nelze vzepřít. Seznamte svůj národ se stavem věcí. Zjevte mu historické úkoly, před nimiž Evropa stojí, z hledisek, která dosud nezná. Věřím, že když si promyslíte válečné události uplynulého roku, dojdete k výsledku, že jsme my, Češi, zvolili přece tu lepší cestu. Dnes máte možnost, uvědomit si všechny přednosti, jež vám Německá říše nabízí. Zaručujeme vám ochranu. Nikdo vás nenapadne. Máte také možnost zprostředkovat přednosti svého národa celému Německu. Máte možnost hrát v Říši vaši hudbu, vaše filmy, dodávat sem vaši literaturu, tisk, vysílat rozhlasem. Víte, že německý lid byl kulturně vždy velmi otevřený a ochotný přijímat. Na tom nehodláme nic měnit. Neboť my nejsme diktátoři, nýbrž vykonavatelé vůle našeho lidu.“ Goebbelsovu řeč otiskl časopis Böhmen und Mähren spolu s vyjádřeními některých účastníků k ní, mezi nimi Václava Talicha. Talichovo stanovisko přinesly i jiné listy, s vlastními komentáři, přestože Talich články neautorizoval. Talich řekl: „Vzestup naší hudby byl těsně spojen s hudební minulostí Německa. Smetana je výhonek novoromantismu, Dvořák dítě pozdního klasicismu. Na obou těchto géníích vidíme, jak dokážou silné individuality přijmout impulsy z Německa a přece hovořit vlastním jazykem. (...) Přesvědčíme se, že naše vnímavé stanovisko k Říši může být nebezpečím jen pro slabochy a kariéristy, nikoli však pro muže plné energie a tvořivé síly. Naše kulturní samostatnost má být chápána jako kulturní souboj. Je třeba, aby se objevili lidé, kteří se nebojí odpovědnosti.“<sup>854</sup> Když čteme uctivou Talichovu prosbu „panu presidentovi“ Háchovi o podobiznu, kterou si

---

<sup>854</sup> Talich, Václav (1983), s. 17

chtěl vyzdobit svůj soukromý byt, pochopíme, jak se k tehdejšímu režimu stavěl.<sup>855</sup>

Goebbelsovým nabídkám se nedalo uniknout a dirigent se tak před vlastním národem znemožnil jako kolaborant, přestože se snažil unikat, ale nikoliv dodatečně. Báł se přirozeně, protože vystavoval do nebezpečí nejen sebe sama, ale celý orchestr. V roce 1944 se marně snažil zachránit soubor Národního divadla před totálním nasazením. Od uzavření Národního divadla 1. září 1944 žil ve své berounské vile. Tam studoval *Libuši* a věřil, že po válce to bude první opera, kterou uvede v Národním divadle. Nic to nemění na skutečnosti, že se dirigent stal v podstatě propagandistickou zbraní. Německé orgány instruovaly například 31. ledna 1941 velice důrazně české novináře o tom, že je třeba zdůraznit zájezd Talicha s Českou filharmonií po říši a především se to týká samotných vystoupení v Berlíně a v Drážďanech. Tuto zprávu měli všichni komentovat jako doklad vzájemných kulturních styků.<sup>856</sup>

Nejen že Talich dirigoval řadu oficiálních koncertů, které využívala nacistická propaganda ve svůj prospěch, ale nejednou se vyjadřoval do tisku i k politickým tématům a nevyhnul se dokonce ani aktivistickým projevům k představitelům kultury ve prospěch nacistů, takže se na něho řada z nich následně odkazovala. Zvláště po zapáleném Talichově projevu těsně po Heydrichiádě. Spisovatel A. C. Nor napsal, že odpovědí na otázku ohledně jeho vztahu k židobolševismu je jeho „účasť na manifestačních projevech českých kulturních pracovníků, na nichž promluvili pánové ministr E. Moravec, prof. Miloslav Hýsek, profesor F. Sekanina, direktor V. Talich a jiní. Pokládám za nevhodné, aby člověk tak nepatrné důležitosti, jako jsem já, dodával něco k výrokům mužů tak významných.“<sup>857</sup> Historik František Červinka píše, že si dobře pamatuje, „jak tísnivě na nás působil v červenci roku 1942 projev dirigenta a šéfa opery Národního divadla Václava Talicha. Vyčetl tehdy právě pokojné Francii a bojující Anglii, jak špatně se chovaly k naší hudební tvorbě po

---

<sup>855</sup> Červinka, František (2002), s. 63

<sup>856</sup> Končelík-Köplová-Kryšpínová (2003), s. 267

<sup>857</sup> Arijský boj, r. 4, č. 13, 27. 3. 1943, s. 2

roce 1918, a vyzdvihl, jak skvěle byl v roce 1941 přijat s orchestrem České filharmonie v Berlíně a Drážďanech, kam byli pozváni „panem říšským ministrem Goebbelsem“. Svůj rozsáhlý projev o svazcích mezi německou a českou kulturou zakončil tehdy slovy: Budme dětmi hodnými velké doby a využijme k prospěchu Říše i vlastního kmene oněch výhod, které nám dopřává geniální vůdce Adolf Hitler.<sup>858</sup> Jindřich Honzl zase napsal v roce 1946 Bohuslavu Martinů: „Psal jsem mu ve dnech, kdy hrál mou vlast, kdy hrál Smetanu v Národním divadle tak, že to dalo podnět k národním demonstracím, dopis, jakým jsem ho chtěl povzbudit v této cestě – bohužel jsem po čase poznal, bylo to po jeho návštěvě Německa, při níž viděl bombardovaný Rotterdam, že ani nadšení českých diváků ze Smetany, ani jakékoli dopisy nevyvážily Talichův respekt a strach z Němců... a že u Talicha se nikdy nemohlo mluvit o zvláštní charakterové pevnosti – to víte Vy zajisté sám. Nedivte se tedy, že neobstál tehdy, když s ním neobstáli lidé, o kterých jsme se domnívali, že to jsou charaktery.“<sup>859</sup>

Konec války se blížil. Karajan dirigoval poslední operu v Berlíně ještě v únoru roku 1945. Poté narychlo uprchl do Itálie a chtěl se usadit v Švýcarsku. Teprve šest týdnů před koncem války prchl do Milána. Chtěl žít ve Švýcarsku a uniknout tak vyšetřování. Když mu americká armáda pochodovala pod okny, prozřel a rozhodl se zodpovídat za svých činů za války. Jeden důstojník mu slíbil bezpečný převoz a doporučil mu, aby se na pár dní uchýlil do utečeneckého tábora a doprovodil transport uprchlíků do Rakouska jako tlumočník. Spíše než náhlé prohlédnutí byl za návratem do Vídně strach o budoucí kariéru, již by pobyt v neutrálním zahraničí určitě neprospěl. Dirigovat samozřejmě nemohl a zpočátku byl považován za téměř válečného zločince. Jeho obliba ale byla příliš velká a poté, co se nepodařilo po dvouletém vyšetřování průkazně dokázat jeho provinění z doby války, mohl opět celkem nerušeně pracovat. První poválečné angažmá dostal v roce 1947 v rodném Salcburku. Vypadá to,

---

<sup>858</sup> Červinka, František (2002), s. 63

<sup>859</sup> tamtéž

jako by se v roce 1948 vynořil čtyřicetiletý génius, který fascinoval celý svět, tento mýtus přetrvává dodnes. Jeho londýnský koncert v následujícím roce odstartoval mezinárodní kariéru. Od roku 1937 působili v berlínské opeře a následná izolace Německu za války o něm světu nedávala příliš vědět.

Po válce se Karajan bránil tím, že se nikdy neúčastnil žádné akce, která nebyla čistě hudební. Zapomněl trochu, že i jeho hudba sloužila záměrům nacistické propagandy. Když se mu nepodařilo přesvědčit vyšetřovatele o tom, že dokumenty o jeho časném členství ve straně jsou falza, tvrdil dokonce, že by se do strany nerozpakoval vstoupit znovu. „Je to to samé, jako kdyby mě řekli, že jestli s nimi chci vylézt na Eiger, že musím být členem horolezeckého spolku. To bych přece také podepsal.“ Stejně tak před spojeneckou vyšetřovací komisí bezostyšně tvrdil, že kromě jednoho přehmatu nikdy nevystupoval na obsazeném území. Karajan se snažil se všemi prostředky vyretušovat svou minulost a nemohl se přemoci, aby přiznal chyby a učinil pokání. Nestal se obětí svých slabostí, ale své nafoukanosti a chorobné arogance. Nakonec se cítil jako vítěz. „Já už jsem byl hudebním ředitelem a Furchtwängler teprve dirigoval svůj první koncert. Nikdy nezapomenu, jak se před ním strachy z demonstrací třásl.“ V Německu bylo Karajanovi odpuštěno velice brzy, v ostatním demokratickém světě lidé přece jen zapomínali pomaleji. Na americkém turné v roce 1954 musel čelit mohutným protestním akcím, výkřikům publika „Nazis go home!“ a transparentům jako „Herbert von Karajan, a dapper little Austrian with relentless ambition, a Nazi before the Anschluss!“ Karajan byl přesto po návratu spokojený, protože kritika v tisku politické otázky přešla mlčením a interpretovala zájezd jako obrovský hudební úspěch.

---

Talichovy projevy při různých oficiálních příležitostech pak byly tím, co mu po válce skutečně přitížilo. Konec války znamenal kromě svobody i mstu a bezpráví. Talich byl označen za kolaboranta, nebyl vpuštěn do budovy Národního divadla a o několik dní později byl při setkání se

Zdeňkem Nejedlým u Smetanova hrobu na Vyšehradě obviněn, že prováděním Smetany za nacistického režimu zneuctil českou hudbu. 16. května 1945 byl v Berouně zatčen a veden v poutech přes město, aby si užil hanby, poté eskortován do pankrácké věznice. „Talich byl uvězněn na přímý rozkaz generála Bedřicha Raicina, tehdejšího šéfa bezpečnosti na ústředním výboru strany. Ale ten o Talichovi nevěděl nic. Někdo mu musel říct, ke komu má poslat četníky a koho nechá jít v eskortě pěšky do Berouna - to znamená uličkou hanby mezi lidmi. Je nesporné, že to byl buď přímo Nejedlý, nebo na pokyn Nejedlého někdo jiný,“ tvrdí blízký Talichův přítel Ivan Medek.<sup>860</sup> Protestní dopis členů České filharmonie předsedovi vlády Fierlingerovi zůstal bez odezvy. Po osmi týdnech věznění za postoj, který dirigent skromně nazval „mylnou koncepcí“ byl Talich propuštěn na příkaz prezidenta Beneše. K soudní žalobě proti němu pro nedostatek důkazů nedošlo, čestný soud při Svazu výkonných hudebních umělců došel v listopadu 1945 k závěru, že Talicha nelze vinit z nečeského chování. „Talich neměl výčitky, ale měl pocit hluboké uraženosti. Tohle vězení mělo vliv na jeho psychickou situaci po celou poválečnou dobu, kdy to sice byl pořád velký mistr, ale ta obrovská vitalita a síla, kterou měl předtím, byla zlomena. A je třeba říct, že žádný světový dirigent nebyl postaven po 2. světové válce do situace úplného zákazu veřejného vystupování, velikého potupení a kriminálu. Ani Karajan, u kterého je jeho dobrovolné členství v NSDAP zcela evidentní. Ani Furtwängler ne. Čestný soud pak ale Talicha osvobodil v plném rozsahu, proč tedy nesměl až do září 1946 veřejně vystupovat? „Muzikanti a dirigenti stáli jednoznačně za Talichem. Byla tady ovšem velká skupina lidí kolem Nejedlého. Především Mirko Očadlík, který byl ředitelem hudebního vysílání v rozhlase a způsobil například to, že se nikdy žádný koncert Českého komorního orchestru nevysílal a nenatáčel. Slovo Talich se v rozhlase nesmělo vyslovovat.“<sup>861</sup> Podle Talichova starého nepřítele a nového ministra školství Zdeňka Nejedlého mělo ale Národní divadlo za války mlčet, a ne hrát Němcům. Kolaborantské

---

<sup>860</sup> Talichovské vzpomínání Ivana Medka, Melodie č. 7, 24. 8. 2003, s. 24nn

<sup>861</sup> tamtéž

chování za války sice nakonec dirigentovi prokázáno nebylo, ale v tisku si případ Talich žil dál vlastním životem a veřejnost mu nechtěla zapomenout.<sup>862</sup> V jednom dopise z roku 1945 píše: „Pravda a právo ovšem vítězí, ale běda těm, jež Bůh vybírá, aby na nich provedl důkaz o nepotlačitelnosti dobra. Pocítil to náš národ během těch hrozných šesti let ve velkém a pocítil jsem to já během posledních sedmi měsíců v malém. Teď chodím nedůvěřivý, potlučený, a bude třeba potkat ještě mnoho dobrých lidí, aby se ve mně znovu rozhořela důvěra a chuť k práci.“ Obojí znovu našel hlavně díky vzniku Českého komorního orchestru. Na jaře roku 1946 se sešla skupina jeho žáků z mistrovské školy konzervatoře a spolu s Ivanem Medkem, který pak měl na starosti většinu organizačních záležitostí, založili dobrovolný soubor mladých konzervatoristů. S nimi mohl Talich začít pracovat v době, kdy nesměl veřejně vystupovat.

Když se po volbách v květnu 1946 stal se ministrem školství a osvěty Jaroslav Stránský, který měl Talicha v oblibě, dirigentovi se znovu otevřela možnost pracovat s orchestrem Národního divadla. S ním Talich nastudoval *Mou vlast* pro své první poválečné vystoupení, které se uskutečnilo v září 1946 ve Smetanově síni. Brzy poté přišel první koncert s Českým komorním orchestrem s pořadem staré české hudby. Výkon mladého souboru vzbudil nadšení. Psychické vypětí však způsobilo, že koncem roku 1947 dostal záchvat mrtvice a několik měsíců se léčil. Na Talichovu stranu se postavil i Rudolf Stránský, který poznamenává, že Talichova světová pověst tvořila jakousi ochrannou clonu před operou Národního divadla. „Nikdy 15. března neditigoval, třebaže to bylo považováno za provokaci (...) Sám nenastudoval po Gluckově *Orfeu* žádné německé dílo s výjimkou Beethovenova *Fidelia* v roce 1944 (...) Jinak Talich dirigoval jen díla Smetanova, Dvořákova, Fibichova,

---

<sup>862</sup> Zajímavý je třeba i dopad této aféry na Bohuslava Martinů, který uvažoval o návratu do vlasti ihned po skončení Druhé světové války. Talichovo věznění vyvolalo v Martinů oprávněné pochybnosti o vývoji poměrů v Československu. Přes pozvání a nabídku místa profesora kompozice na pražské konzervatoři oficiální vyrozumění z příslušných úřadů Martinů nikdy neobdržel a usoudil, že zájem o jeho návrat ze Spojených států oficiální činitelé nemají.

Foerstrova, Janáčkova, Sukova, Nováková, tedy český, už klasický repertoár...<sup>863</sup>

Po Únoru 1948 ale přišel další zákaz Talichova vystupování a zánik Českého komorního orchestru. Byl poslán na Slovensko budovat Slovenskou filharmónii a s Českou filharmonií mohl časem alespoň nahrávat. Václav Kopecký se po ústupu Zdeňka Nejedlého z výsluní moci zasadil o Talichovo jmenování národním umělcem. Potřeboval v kulturních kruzích popularitu a Talich tam měl mnoho stoupců. Václav Talich naposledy veřejně dirigoval 19. listopadu 1954 koncert s mozartovským programem.

V tomtéž roce udělal naopak významný krok v kariéře Karajan, když se stal po Furtwänglerově smrti na doživotí šéfdirigentem berlínských filharmonií. S berlínskou filharmonií měl ročně absolvovat sedmdesát koncertů, vedl dirigentské kursy na hudební akademii, učil mladé dirigenty na kursech v zahraničí. O dva roky později začal šéfovat salcburskému festivalu a vídeňské opeře, z níž udělal během krátké doby bezkonkurenčně nejlepší operní scénu světa. Hned po svém příchodu radikálně proměnil podobu provozu opery a jeho přístup si vzali svůj i další šéfové významných operních domů. Od této chvíle musela být všechna díla uváděna v původním jazyce, což do té doby nebylo vůbec běžné. Češtinu ale Vídeň stejně neslyšela, protože například překlady Janáčkových oper od Maxe Broda považoval Karajan za příliš dobré a nařídil udělat výjimku. Nešlo samozřejmě o nesrovnatelně autentičtější znění operních děl, ale také o to, že největší operní pěvci mohli vystupovat ve Vídni bez nejmenších jazykových problémů. Karajan sám dirigoval čtyřicetkrát za sezónu a podepsal dlouhodobé smlouvy s největšími hvězdami té doby. Kromě toho inscenace tvořili špičkoví světoví režiséři a scénografové, protože Karajan rád diváky překvapoval a kladl důraz na divadelnost opery a odmítal staticnost a jednostranné

---

<sup>863</sup> Stránský, Rudolf: Očima svědka, in: Černý, František (1965), s. 25

zaměření na hudební stránku. Karajanova éra není podle znalců dodnes překonána.

Z opery odešel uražen v roce 1964 kvůli neshodám se spolutvůrcem Egonem Hilbertem a kvůli neustálým hádkám s operními odbory. Když se mu podařilo přenést dodnes uváděnou *Bohému* režírovanou Francem Zeffirelim z milánské La Scaly do Vídně, chtěl, aby to bylo se vším všudy, tedy i s nápovědou. To odboráři odmítli, ale Karajan trval tvrdohlavě na svém. Když pár minut před premiérou skutečně italská nápověda usedla na své místo, začala stávková činnost zaměstnanců opery a jediný, koho ten večer diváci uviděli, byl Karajan, který zůstal orchestřišti. Po poměrně dramatickém odchodu se věnoval především vídeňským a berlínským filharmonikům a působil jako intendant berlínské opery.

Za pultem si muž s hubenou postavou, teatrálně načesanými vlasy a pronikavými modrými očima dokázal naprosto podmanit publikum. Při dirigování vypadal jako kněz, který medituje se zavřenými očima. Jediným kontaktem mezi ním a orchestrem se měla stát taktovka, osvětleny měl mít pouze ruce a vypadal, jakoby se z pódia téměř ztrácel. Trochu jinak tomu prý bylo v soukromí, kde působil jako „malá osůbka s neobratnými gesty a malou slovní zásobou, která se stane osobností teprve za dirigentským pultem“. Karajan je téměř vždy líčen jako charismatický, nekompromisní, arogantní a sebevědomý člověk se samolibostí dandyho. Byl ostatně třikrát ženatý. Jeden blízký přítel o něm řekl, že budil „dojem nafoukaného člověka, který si určil cíle a ty se jal s maximálním nasazením dosáhnout. S lidmi vycházel velice těžko. Nikdy nepřistoupil na kompromis a tím si vytvořil mnoho nepřátel.“ Karajan vystupoval téměř jako hvězda showbyznysu. Režisér Anthony Griffiths o něm prohlásil, že jeho sebe prezentace na veřejnosti byla dokonale vy kalkulo vaná. „Pořád se ptal sám sebe, čím ještě ostatní oslnit. Bylo v něm něco velmi hollywoodského.“ Karajan miloval automobily. Vlastnil řadu luxusních mercedesů, rolls-royce, porsche-turbo i ferrari-testarossu. Měl také obrovské finanční požadavky. Klidně odřekl termín koncertu, aby mohl dirigovat jiný, za nějž dostal víc zapláceno.

Pozvání často přijal jen tehdy, když mu kromě honoráře slíbili i odkoupení práv na jeho filmy pro tamější televizi.

Karajan byl hyperaktivní člověk - dirigent, producent, režisér, mediální hvězda, ředitel festivalu i učitel. Vedle vedení Vídeňské opery působil v Berlíně i v milánské La Scale, řídil Salzburský festival, věnoval se tvorbě filmů a natáčel tolik gramofonových nahrávek, že se stal v tomto odvětví takřka dominantní osobností. Nahrál více než 800 desek a první CD s vážnou hudbou na světě. Jeho repertoár byl široký, od barokních skladeb až po modernu. Jeho příznivci ho bez diskusí považují za největšího dirigenta všech dob. „Karajan poprvé lidem předvedl, že i velký symfonický orchestr může hrát s precizností orchestru smyčcového,“ říká o něm houslista Joseph Szigéti. Jeho odpůrci mu sice přiznávají technickou dokonalost, ale postrádají v jeho projevu větší citové zaujetí. Říkalo se, že je diktátor a tyran, který chce z orchestru vždy vyždímat naprosté maximum. „Žádný orchestr nemá vlastní zvuk, ten tvoří teprve dirigent.“ Karajan byl charakteristický fanatickou precízností, s níž nastudovával všechny díla. Tu prý převzal od Artura Toscaniniho, na jehož bayreuthská vystoupení dojížděl jako student na kole. Sám říkával, že forma musí být dokonalá. „Kdo ji zničí, poškodí i obsah.“

Karajanova kariéra vrcholila v polovině sedmdesátých let. V roce 1978 ho postihla mrtvice, která mu ztížila pohyb a navíc to začalo během desátého velikonočního salcburského festivalu mezi dirigentem a berlínskou filharmonií povážlivě skřípat. Karajan začal měnit nepředvídatelně program a nadávat na některé neschopné hudebníky v orchestru. Karajan se snažil prosadit i jako režisér a od konce padesátých let řadu svých oper inscenoval. Často byla taková uvedení oceňována jako úžasně homogenní. „Karajanova scénická tvorba není nic jiného než nejvěrnější odraz jeho režie hudební, tak jak slyší hudbu, tak ji také vidí,“ psala kritika v *Süddeutsche Zeitung*. Na druhou stranu byla taková podvojná aktivita shledávána poněkud podivnou. Navíc byl Karajan nepochybně považován za lepšího dirigenta než režiséra,

protože při inscenacích příliš tíhl k romantizujícímu pojetí, někdy až líbivému.

Václav Talich zemřel 16. března 1961 v Berouně. Karajan ho o 28 let přežil. Když se Leonard Bernstein dozvěděl o jeho smrti, přerušil koncert a pronesl Karajanovo motto: „Každý umělecký čin je vítězstvím nad lidskou leností.“ Jako umělec byl Karajan geniální. O tom není pochyb. Člověk Karajan ale očividně nedosáhl velikosti umělce Karajana.

---

Také dirigent Wilhelm Furtwängler, největší Karajanův konkurent a hlavní postava hry Ronalda Harwooda *Na miskách vah* se nedopustil žádného politického zločinu, ale nesporně se podílel na těžko změřitelné a posouditelné vině mravní. Zlo se podle takových měřítek nesmí tolerovat. Též lhostejnost vůči němu vede k mravní vině, a čím větší osobnost svého oboru, tím větší mravní odpovědnost vůči lidem nese. A Furtwängler byl považován za přední osobnost německé kultury, byl dirigentem nejlepších orchestrů, uměleckým vedoucím Bayerutských her a stal se – chtě nechtě - reprezentantem nacistického režimu.

Za Výmarské republiky ovládlo německou hudbu pět dirigentů: Felix Weingarten, Otto Klemperer, Bruno Walter, Erich Kleiber a Wilhelm Furtwängler (nar. 1886). Po uchopení moci Židé Klemperer, Walter a Kleiber emigrovali, Weingarten se vrátil do Rakouska a režimu zůstal jen Furtwängler. Již v dubnu ale zaslal ministru Goebbelsovi dopis, v němž ostře kritizoval perzekuci židovských umělců. „Umění a umělci jsou tu proto, aby spojovali, nikoli aby rozdělovali. Uznávám konec konců jedinou dělicí čáru: mezi dobrým a špatným uměním.“ Židovští autoři a dokonce i židovské motivy byly dány na index a několik skladatelů se pokoušelo pomoci režimu vzniklé mezery zaplnit. Třeba Carl Orff napsal novou doprovodnou hudbu ke *Snu noci svatojánské* místo původní Mendelssohnovy. Stejně tak skládal Orff spolu s Richardem Straussem a Wernerem Egkem hudební doprovod k propagandisticky zneužitým olympijským hrám v roce 1936.

Přes počáteční výhrady k novému režimu byl Furtwängler velice brzy jmenován šefdirigentem Berlínské státní opery a následně dokonce státním radou. Prezidentem Říšské hudební komory se stal Richard Strauss, který po dvou letech kvůli spolupráci se židovským spisovatelem a libretistou Stefanem Zweigem rezignoval. Naproti tomu Franz Lehár, Hitlerův operetní favorit, měl za ženu Židovku, a nic se mu nestalo. Pouze to využíval jako argument po válce, když ospravedlňoval svou neochotu zachránit před smrtí svého přítele a autora libret Beda – Löhnera.<sup>864</sup>

Jako umělec nebral Wilhelm Furtwängler zprvu nacisty příliš vážně, odmítal hajlovat, zastával se svých židovských kolegů a za války odmítal dirigovat v okupovaných zemích. Na podzim roku 1934 publikoval v novinách článek, v němž kritizoval nacistickou vládu kvůli zákazu hraní Hindemithova díla, následně opustil všechny své funkce a přišel kvůli tomu na čas i o německý pas. Protože ale věřil, že umění lze oddělit od politiky, s Goebbelsem se nakonec dohodl na své další činnosti pro Říši, ovšem s tím, že nebude zastávat žádné oficiální posty. Až do počátku roku 1945 vystupoval po světě s Berlínskou i Vídeňskou filharmonií a stal se chloubou nacistického režimu. Podílel se též na akci Kraft durch Freude, když se snažil přiblížit umění lidu a dirigoval koncerty přímo v továrnách, docích či depech.<sup>865</sup>

Faktem je, že Furtwänglera považovali sami nacisté za politicky naivního člověka, který otevřeně opovrhoval nacistickou propagandou. To mu dali pocítit i v roce 1937, kdy na místo šéfa Berlínské opery dosadili dosud neznámého mladičkého dirigenta Herberta von Karajana, který měl – jak se brzy ukázalo – Furtwänglera jako politicky nepohodlného umělce upozadit a pokud možno zničit. Například Karajanův přítel, říšský maršál Hermann Göring, Furtwänglera osobně nesnášel a dělal spolu s novináři pomocí tisku, recenzí a intrik vše pro to, aby byl Karajanův vstup do Berlína co možná nejbombastičtější. Furtwängler proto Karajanem

---

<sup>864</sup> Grunberger, Richard (1991), s. 63

<sup>865</sup> tamtéž

opovrhoval a chodil si na něj neustále stěžovat svému obdivovateli Goebbelsovi, který nakonec tiskovou kampaň vynášející Karajana do oblak na čas zarazil. (Furtwängler byl neoblíbený též ve Spojených státech, kde měl řadu konfliktů již před válkou, což mu znemožnilo stát se v roce 1936 po Toscaninim šéfem Newyorské filharmonie. Největší kampaň zde ovšem propukla až čtyři roky po válce, kdy se měl stát dirigentem Chicagského orchestru.) Největší chybu udělal velký dirigent ke konci války, kdy se pokusil utéci do neutrálního Švýcarska, tam byl zadržen Američany, skandalizován a podroben dlouhému vyšetřování před americkým denacifikačním výborem. Ve srovnání s Karajánem dopadl tedy mnohem hůře a dá se říci, že vůči němu i poněkud nespravedlivě. Zproštěn obvinění byl spojeneckým tribunálem definitivně až na jaře roku 1947, kdy se vrátil k dirigování.<sup>866</sup>

---

Ve hře Ronalda Harwooda *Na miskách vah* nejde o odsouzení či obhajobu slavného dirigenta, ale o apel na diváky, aby se sami sebe tázali, jak řešit konflikt mezi kolaborací a statečností, mezi tvorbou a mlčením. Pomocí několika rozličných charakterů a jejich osudů a zkušeností s totalitní mocí se autor snaží o rozdílné pohledy na dirigentovo chování v době Třetí říše, a hlavně o možnosti chování a o vině jednotlivce – umělce v totalitním režimu, který člověka deformuje především duševně. Harwood zkoumá otázku mravní spoluodpovědnosti apolitického člověka, oddaného umění, který se dostal mezi nositele zruďné totalitní moci. Je zde velice dobře patrné, že napadání a obviňování ve srovnání s jinými případy nespravedlivé nemůže umění ublížit.<sup>867</sup>

Furtwängler byl arogantní nacionalista a antisemita, který věřil v nadpolitickou úlohu umění, byl ctižádostivý, ješitný, kolaboroval velice výrazně proto, aby prosadil své umělecké ambice a sem tam se přimluvil

---

<sup>866</sup> Osborne, Richard (2002), s. 168

<sup>867</sup> Harwood, Ronald: *Na miskách vah*, Praha 1998

za perzekvované kolegy. Například jeho nejzavilejší protivník při vyšetřování, major americké armády, v něm vidí člověka, umění ho nezajímá, pouze natolik, jak ho dirigent zneužil ve svůj osobní prospěch a stal se součástí nacistické propagandy. Divák se při těchto střetech má snažit pochopit argumentaci všech postav a pak zaujmout stanovisko k vině umělce: Na jedné straně je svobodná tvorba a na straně druhé miliony mrtvých v koncentračních táborech. Dvě skutečnosti, které nelze nijak porovnávat. A jedna nemůže vyvrátit druhou. Jak bychom jednali my? Podlehli bychom svodům Mefista?

Děj hry *Na miskách vah* se odehrává ve vojenské kanceláři během tří různých dnů první poloviny roku 1946. Ústřední postavou je Major Steve Arnold, který vyšetřuje pronacistickou činnost dirigenta Wilhelma Furwänglera. Další důležitou postavou je zde bývalý druhý houslista Furtwänglerova orchestru Helmuth Rode, který dirigenta – stejně jako další tři postavy – před majorem alespoň zpočátku hájí.

Hlavní linie dramatu spočívá ve skutečnosti, že velice výmluvný a pohotový major Steve Arnold – dříve pojišťovák - si zamluvil dirigenta jako reprezentanta nacistické moci obvinít a hledá za každou cenu důkazy, které by ho zničily. „Mě zajímá jenom to, jak ty hajzly dostat,“ říká. Hudbou opovrhne a dirigenta považuje za obyčejného člověka, který ho chce oklamat. Snaží se ho ponížit už samým způsobem výslechu – nazývá ho kapelníkem, vůdcem kapely či pruským tajným radou. Chová se v podstatě jako gestapák a poměruje svou moc prostého člověka s - podle jeho názoru - pouze domněle hudebním géniem. „Protože já jsem, abych to tak vyjádřil nejlíp, člověk naprosto nekulturní,“ charakterizuje sám sebe. Zасыпává ho všemi obviněními, jež byly po válce skutečně připisovány k tíži umělcům, kteří nějak sloužili režimu. Obviňuje ho, že byl v době nacismu pruský tajný rada, že byl viceprezidentem Hudební komory, že dirigoval na sjezdu v Norimberku, že dirigoval na vůdcových narozeninách a popřál mu k nim telegramem, že byl patrně největším Hitlerovým oblíbencem a při tom tvrdí, že umění a politika spolu nemají nic společného, že utekl koncem války do Švýcarska, že se znal se všemi nevyššími pohlaváry Říše, že byl

antisemita, že pomohl nepohodlné kritiky poslat do služby k wehrmachtu, že neemigroval jako ostatní a dokonce ho viní i z toho, že bez problémů přímluvou zachraňoval židovské hudebníky. Hlavní vinu má ovšem latentně na tom, že toho v životě dokázal mnohem víc než major, který se jen shodou okolností ocitl v roli, v níž se může na dirigenta vyvyšovat. „Nevidím velkého umělce, největšího žijícího dirigenta, já vidím člověka, vobyčejného chlapa, kterej je stejnej jako milión jinejch vobyčejnejch chlapů. (...) Chápeš, kdybych řek svejm kamarádům, že jsi ve svý profesi naprostá špička, člověk, kterýho si oblíbil muž číslo jedna v zemi, že můžeš mít každou ženskou, na kterou jenom pomyslíš, že bereš velký peníze a že máš k dispozici nádhernej barák a osobní, soukromej bunkr, kdy se ti zachce, co ten člověk udělá, ptám se, zůstane nebo půjde? Jako jeden muž mi odpovídá: zůstane!“

Furtwängler zde vystupuje především jako sebejistý dirigent, evidentně nezvyklý na podobné jednání. Hájí se tím, o čem je bytostně přesvědčen: že umění znamená víc než politika. Cítí se jednoznačně jako oběť, s níž politici manipulovali, jak se jim zachtělo. Především pak odnášel – stejně jako řada dalších – boj Göringa s Goebbelsem o vliv na německou kulturu. Do všech funkcí byl podle svého tvrzení jmenován proti své vůli, k oslavám nacistického režimu se nachomýtl shodou okolností či byl donucen nátlakem, na řadu věcí si raději nepamatuje a tvrdí, že bojoval s režimem zevnitř. „Vždycky jsem zastával názor, že umění a politika by spolu neměly mít nic společného,“ říká dirigent, který se stal doslova reklamou na nacistickou kulturu. Morálními otázkami se vůbec nezabývá a nechápe, proč je obviňován z věcí, které do jeho uměleckého světa nepatří. „Já potřebuji pracovat. Musím se nějak žít,“ naléhá na spojeneckého majora a uvažuje patrně úplně stejně, jako v době nástupu nacismu. Cítí se velice ukřivděn, že Karajan či nacističtí vědci mohou hned po válce pracovat bez problémů a on nikoliv. Tvrdí, že jako vlastenec nemohl svou zem opustit, když na tom byla nejhůř. „Zůstal jsem tady, abych rozdával útěchu, abych zajistil, že slavná hudební tradice, jejímž jsem, myslím, jedním z hlavních strážců, zůstane nedotčená, až se probudíme z té noční můry.“ Zachováním kulturní

kontinuity se hájila většina umělců po válce, Furtwängler navíc tvrdí, že by pak museli spojenci soudit i Ejzenštejna či Šostakoviče, protože tvořili v konvencích totalitního sovětského režimu, což je svým způsobem pravda.

Helmuth Rode představuje malého přikrčeného člověka, pro majora je to příliš malá ryba, použitelná pouze k tomu, aby přitížila dirigentovi. Rode hrál v tomtéž orchestru, který dirigoval Furtwängler, ale pouze druhé housle (poté, co se uvolnilo místo po židovských hudebnících). Jeho vrchol odboje proti režimu bylo koncem války vyprávět vtipy o Hitlerovi. Dirigenta považuje – alespoň dokud se mu to hodí - za génia, který rozdával v těžkých časech útěchu. „Nikdo z nás, kdo jsme byli členy jeho orchestru, nesloužil režimu. (...) Hudba neměla s politikou nic společného,“ míní Rode, představující vlastně onu armádu lidí, kteří chtěli válku nějak přežít, a případně si nějak nenápadně dopomoci ke kariéře. Před uchopením moci nacisty ho ani ve snu nenapadlo, že by se mohl stát členem Berlínské filharmonie. Svým členstvím ve straně se proto nechlubí, ale když na to major přijde, začne svou vinu nenápadně delegovat na dirigenta. „Absolutní moc nabízí absolutní jistotu a absolutní naději,“ vyznává se ze svého stádního uvažování, když vysvětluje, proč se nacistické moci podvolil. Postupně se znovu přihrbí, uvede pro dirigenta několik přitěžujících skutečností a stane se za to dokonce majorovým vrátným. Emmi Straubeová je mladá Němka, pracující v majorově kanceláři, která ovšem hudbu - a proto též Furtwaenglera - zbožňuje. Nedovede pochopit, proč důstojník rozlišuje tolik mezi dirigentem a druhým houslistou. Tím obojím majorovi ale poněkud kazí plány, podle něho je přesto „dobrá Němka“, protože její otec se účastnil atentátu na Hitlera.

Poručík David Wills je původem německý Žid z emigrantské rodiny. Sám o sobě říká: „Jsem žid, ale navíc jsem lidská bytost.“ Je antipodem majora již v tom, že nežádá – přestože přišel o oba rodiče – potrestání dirigenta a uznává jeho kvality a důvody, proč tvořil i za nacistického režimu. Majorovi na něm vadí, že patří mezi ty, kteří se zajímají o spravedlnost, o důkazy a o fakta, zatímco Arnolda zajímá jenom to, „jak

ty hajzly dostat“. Wills představuje typickou „oběť“ únikové funkce kultury. Furtwänglera si váží jako představitele lepšího světa, jako kouzelníka, který mu umožňoval utéci do jiného světa. A zapomenout. „Probudil jsem se do nového světa. Ukázal jste mi místo, kde bylo – kde chyběla bída. Od okamžiku, kdy jsem vás poprvé slyšel, se z hudby stal střed mého života. Moje hlavní útěcha. A já útěchu potřeboval. Děkuji vám za to.“ Stejně tak představu o spravedlnosti má naprosto odlišnou od té majorovy. Dirigent je pro něho něco víc než člověk, a proto se domnívá, že by se s ním mělo zacházet ohleduplněji či dokonce shovívavěji. „Jeho postavení mu přece mohlo zajistit cokoli by chtěl, bez ohledu na to, kde se rozhodl žít a pracovat.“ Je přesvědčen, že záchrana jednotlivých lidských osudů prostřednictvím Furtwänglerovy intervence má obrovskou váhu. David Wills také zastává názor, který prosvítá celým dějstvím: jak bychom se zachovali my být na dirigentově místě. „Jenom tyranie jsou schopné pochopit sílu umění. Já nevím, jak bych se na jeho místě zachoval já. Nejsem si jist, že bych byl jednal odvážně. A co vy, majore? Mám pocit, že bychom byli prostě jenom poslouchali rozkazy.“

Tamara Sachsová je bývalou manželkou židovského klavíristy, který zahynul v Osvětimi. Pronásledování Furtwänglera považuje za strašnou věc a naléhá na důstojníky, aby se nechovali stejně jako nacisté. Svým postojem zdůrazňuje, jak relativní jsou ve světě plynových komor tzv. „hodnoty“ společnosti. „Jak chcete zjistit pravdu? Nic takového není. Čí pravdu? Vítězů? Poražených? Obětí? Mrtvých? Kterou pravdu? Ne, ne, máte jenom jedinou povinnost. Stanovit, kdo je dobrý a kdo špatný. To je všecko. Když dneska zničíte jednoho dobrého člověka, znemožníte tím budoucnost. Nejednejte jako oni, prosím.“ Díky dirigentovi dostala ona a její manžel cestovní povolení a mohli opustit Německo. Ten ho ovšem podle její výpovědi obstaral teprve poté, co si poslechl, jak Sachs hraje na klavír.

V posledním výstupu se střet prostého a hrubého majora s arogantním dirigentem dostává do roviny debaty o tom, zda lze umění a politiku

oddělit, zda to tak musí být a zda to tak skutečně je. Dirigent nezůstal v nacistickém Německu kvůli vlasti jako takové, ale kvůli její kultuře, nehájil Židy jako takové, ale jen proto, že mezi nimi byli vynikající hudebníci, nestýkal se s představiteli režimu proto, že sympatizoval s nacismem, ale proto, že musel nějakým způsobem vycházet s těmi, kteří mu umožňovali tvořit. „Jsem člověk krajně naivní. Po mnoho let, vlastně až úplně donedávna, jsem trval na absolutním oddělování umění a politiky. Opravdu jsem o politiku neměl vůbec žádný zájem, stěží jsem četl noviny, celý svůj život jsem zasvětil hudbě, protože, a to je velmi důležité, protože jsem věřil, že prostřednictvím hudby budu schopen stvořit něco praktického. (...) Udržení svobody, lidskosti a spravedlnosti,“ hájí se. Je bytostně přesvědčen, že politika a umění od sebe musí být odděleny. „A draze jsem zaplatil za poznání, že od sebe odděleny nebyly.“ Přesto odmítá, že by svými zájezdy po světě a svým jménem propagoval nacistické Německo, protože umění je více než politika. Zmíněná naivita – tolik zdůrazňovaná též mnoha protektorátními herci a herečkami po skončení okupace - je ale též slepota k realitě, kterou má umění odrážet.

Když se majorovi nepodaří dirigenta na ničem nachytat, odhalí jeho slabinu – životního rivala Herberta von Karajana a tedy Furtwänglerovu ješitnost, žárlivost a obavu o své výsostné postavení na hudebním nebi. Odhalí skutečnost, že ne politické přesvědčení, ne víra v nadřazenost umění nad politikou, ale obyčejné lidské vlastnosti vehnaly dirigenta do náručí nacistické propagandy. Herbert von Karajan ve hře nevystupuje, ale jeho jméno je nesmírně důležitým hybatelem. Je vlastně jedinou Furtwänglerovou slabinou. Ambiciózní mladík s vynikajícími konexemi a mnohem aktivnějším politickým zápalem byl využit k tomu, aby stárnoucího Furtwänglera postrašil a donutil být k režimu loajálnější. Proto major dirigentovi vmete do tváře: „No tak Wilhelme, přiznej to. Ká ti dělá starosti, ne? Vždycky sis s ním dělal těžkou hlavu. Ve dvačtyřicátém je mu třicet čtyři, tobě je už šestapadesát. Je to mladý následník trůnu, kometa, meteor, zázrak. Vyvádí tě z rovnováhy. Útočí na tvůj trůn. Tvoje postavení je ohroženo. A Josef a Hermann na tebe

dorážejí: Když to neuděláš, náš malej Ká to udělá. Houby umění a politika a symboly a všechny ty abstraktní kecy vo svobodě, lidskosti a spravedlnosti. Ano, napálili tě, protože tě dostali tam, kde jsi byl nejzranitelnější... protože tohle je ta nejstarší známá historie. Stárnoucí Romeo, ktorej žárlí na mladýho fešáka, mistr světa v těžké váze, ktorej se bojí mladýho uchazeče o titul. (...) Ve skutečnosti jsi z týchle země neodešel, i když jsi věděl, že to máš udělat, jenom proto, že jsi měl strach. Báł ses, že jakmile mu zmizíš z cesty, nahradí tě tohle zázračný dítě, dvojnásobnej člen strany, povrchní, bezcennej, talentovanej malej Ká.“ Postava Karajana působí zároveň jako mimořádně zajímavé srovnání toho, jak měří „spravedlnost“ dvojím metrem. Celkově vzato měl se spojenci mnohem méně problémů než Furtwängler, přestože byl dvojnásobným členem strany, oblíbencem nacistické kritiky a mnohem zapálenějším propagátorem kulturní moci Říše.

Na konci hry se z Arnolda stane téměř apoštol spravedlivého světa a definitivně morálně odsoudí dirigenta za to, že vůbec srovnává úlohu umění se zvěrstvy, které se děly za války. „Ty stavíš kulturu a umění a muziku proti milionům lidí, který zavraždili tvoji kamarádi?“ Kdo má „pravdu“ není samozřejmě jasné. Zpočátku vše nasvědčuje tomu, že Furtwängler obhájí svá stanoviska tvrzeními obvyklými pro stovky vyslychaných umělců téměř úplně. Poslední argument o tom, že na misky vah klade proti zplynování milionů lidí poslání umění, však jeho přesvědčení velice relativizuje. Základními liniemi jsou zde tedy obecná otázka po vztahu umění a politiky, stejně tak jako umělcova zodpovědnost vůči společnosti a neméně důležitou roli hraje střet dvou naprosto odlišných osobností, z něhož pramení poznání, že i umělec je především lidská bytost.

## ZÁVĚREČNÁ BILANCE aneb Hra na hrdiny

*V kritické chvíli se z civilizovaných lidí stávají zvířata; lidé uznávají morální normy, jen dokud se nic neděje a dokud se jim to hodí, když jsou sami v bezpečí. Jinak se požerou. (Joker)*

Zatímco filozof Theodor Adorno prohlásil, že psát básně po Osvětimi je barbarské, třeba Samuel Beckett dokázal, že není. V roce 1937 se trvale usadil v Paříži. V roce 1942, těsně před tím, než ho přišlo zatknout gestapo, protože pomáhal odboji, opustil se svou ženou pařížský byt. Šli pěšky přes dvě stě kilometrů do Roussillonu, v noci spali v příkopech, ale hráli si spolu a naoko se hádali: „Smáli jsme se jako šílení uprostřed největší strasti. Hodně z toho jsem použil ve svých hrách,“ vzpomínal později Beckett, jehož tyto dialogy inspirovaly k napsání hry *Čekání na Godota*. Po válce se Beckett vrátil do Paříže, kde mu De Gaulle mu udělil medaili za účast v odboji. Nikomu o tom neřekl...

Druhá světová válka znamenala jako důsledek nacistické ideologie jednoho totalitního režimu a její důsledné realizace 53 miliónů zmařených lidských životů, absolutní zhroucení hodnot a morálky, které souviselo s masovým terorem organizovaným nejen v Říši, kde téměř všichni byli alespoň trochu spolupachateli a tedy i spoluviníky na zločinech proti lidskosti. Herci v té době sloužili jako vzory chování a svým způsobem legitimizovali okupační i protektorátní politickou moc. Jejich morální dilema znělo – kam až lze ve jménu zachování české kultury, institucí, kde byli zaměstnáni i jiní a též svého života zajít. „Často jsem si v těch dnech a nocích kladl otázku, má-li vůbec ještě nějaký smysl hrát divadlo: vždyť prožívané hrůzy a tragédie byly tak otřesné a do té doby nevídané, že je nemůže zobrazit žádná sebevětší tragédie na jevišti. Připadal jsem si zoufale nemohoucí. Zdálo se mi, že by bylo lepší toho nechat, chci-li být sám k sobě poctivý,“ pochyboval například Ladislav Boháč.<sup>868</sup>

---

<sup>868</sup> Boháč, Ladislav (1981), s. 158

Jednou z nejpříznačnějších situací, jež krystalicky čistě zobrazuje zásadní dilema, zda být, či nebýt proti, je souhlas Zdeňka Štěpánka s přečtením pronacistické resoluce, protože se obával uzavření Národního divadla. To sice ve skutečnosti nehrozilo, protože to byla pro okupanty v mnoha ohledech příliš důležitá instituce, což ovšem Štěpánek přirozeně nemohl tušit, tudíž podle svého svědomí zvolil menší zlo.

Chování každého herce za okupace je proto třeba posuzovat, či lépe řečeno popisovat s ohledem na všechny okolnosti, v nichž se nacházel. Není možné použít jakési jednotné morální kritérium, protože se jedná o problém mnohostranný a komplikovaný. Člověk se často chtěl vyhnout zatčení, nebo třeba jen nemožnosti nadále umělecky tvořit a pracovat. Ne na každého byl vykonáván stejný nátlak, ne každý měl příbuzenstvo čistě árijské, ne každý do svého divadla investoval životní úspory.

„Nic mě nepoučilo tak silně o tom, jak zbytečné je být umělcem, i vydržet bez úhony v dobách, kdy se zkouší charaktery. Po mém odchodu z Národního divadla byla *Romance* stejně vyprodaná, jako když jsem ji hrála já, ačkoli štedrá příroda dala nové interpretce hlavní role jistě jinou krásu než hereckou. Lidská zvědavost je stejně silná jako umělecký zájem, i dobří vlastenci chodili po celou okupaci na německé filmy a říkali nám, kteří jsme za pět let neviděli ani jeden: „To se zbytečně okrádáte, tím přece nacisty neporazíte.“ Stejně se mi nelíbilo, že byla divadla plná i v den, kdy umřel Roosevelt, anonymní návštěvníci mohli přece zůstat doma na projev smutku, aby si toho vedoucí páni musili všimnout,“ píše Olga Scheinpflugová o situaci, kdy byla v roli nahrazena favoritkou režimu.<sup>869</sup>

Adina Mandlová o hercích poznamenává, jak všichni většinou tvrdili, že jsou sociální demokrati a že nikdy nebyli členy nacistických organizací. „Na veřejnosti museli ovšem zpívat jinou, aby si udrželi pozice a mohli pracovat ve filmu a v divadle.“<sup>870</sup> Řada jejích kolegů se snažila uhájit kariéru, uživit rodinu či krýt neárijské příbuzné. Sama Mandlová tvrdila, že tenkrát „neměla ani čas, ani schopnost o sobě přemýšlet a hledat

---

<sup>869</sup> Scheinpflugová, Olga (1988), s. 266

<sup>870</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 105

pravé důvody pro chyby, jichž jsem se dopouštěla“.<sup>871</sup> Ovšem když zdůvodňuje, proč si vzala výtvarníka Zdeňka Tůmu, je patrné, že o realitě měla velice dobrý přehled. „Vůbec jsme se neznali. Já sama jsem manželství s ním vítala jako jedinou možnou rehabilitaci, jako prostředek, který by umlčel pomluvy, jež mě stále pronásledovaly. Do Zdeňka jsem nikdy nebyla zamilovaná, ale byl přesvědčený komunist.“<sup>872</sup> Mandlové to neprošlo, zato když známá francouzská herečka Léonie Bathiatová, vystupující pod jménem Arletty, čelila po válce obvinění, že se intimně stýkala s německým velitelem Paříže, před soudem na svou obhajobu pronesla jedinou větu: „Co se dalo dělat? Vždyť jsem jenom žena.“ To francouzskému soudu stačilo k tomu, aby ji zprostil obvinění.<sup>873</sup>

Jindřich Chaloupecký<sup>874</sup> se ve své *Obhajobě umění* ptá, co je umění, čemu je ve společnosti a co činí umělce umělcem. Umění je podle něj

---

<sup>871</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 86

<sup>872</sup> tamtéž, s. 120

<sup>873</sup> Frais, Josef (1998), s. 69

<sup>874</sup> Výtvarný a literární teoretik a kritik Jindřich Chaloupecký se narodil 12. února roku 1910 v Praze. Jeho texty jsou signifikantní trefnými úvahami, které se nezaobírají jen uměním, ale též kořeny lidského počínání vůbec. Jako jeden z prvních se zaobíral spojením civilního života s tvorbou. Počátkem roku 1940 napsal esej Svět, v němž žijeme, který se stal později uměleckým manifestem Skupiny 42. Poprvé byl otištěn v únorovém Programu D 40. Skupina 42 se stala jedním z klíčových uměleckých seskupení minulého století. Měla šestnáct členů. Vedle Jindřicha Chaloupeckého byl jejím druhým teoretikem Jiří Kotalík, básníci Jiří Kolář, Ivan Blatný, Jiřina Hauková, Josef Kainar, Jan Hanč, malíři František Hudeček, Kamil Lhoták, Karel Souček, Jan Kotík, Jan Smetana, Bohumír Matal, František Gross, sochař Ladislav Zívra a fotograf Miroslav Háek. Chaloupecký, jehož Kamil Lhoták dokonce v roce 1946 namaloval, jak odpočívá na louce, patřil k nejstarším, pouze malíři Gross a Hudeček měli dřívější datum narození, a byl přirozenou autoritou i tím, že se tenkrát v jeho díle literatura a výtvarné umění sbíhaly. Básnička Jiřina Hauková, jediná žena obklopená patnácti muži, vstoupila s Jindřichem Chaloupeckým do manželského svazku: v roce 1946 spolu přeložili Pustou zemi od T. S. Eliota. Když loni 15. prosince zemřela, symbolicky se tím uzavřela poslední kapitola Skupiny 42: nikdo z jejích členů již nežije. Samotná skupina zanikla po únoru 1948, kdy byla podobná sdružení zakázána. Po roce 1948 zůstal bez práce a teprve v polovině padesátých let dostal zaměstnání v Ústavu bytové a oděvní kultury, kde se věnoval hlavně teorii užitého umění. V roce 1964 byl zvolen do předsednictva Svazu československých výtvarných umělců a ve druhé polovině 60. let vytvářel výstavní program Galerie Václava Špály. Na nátlak normalizačního vedení svazu výtvarníků musel Špálovu galerii opustit a od roku 1970 spolupracoval se samizdatem, kde publikoval v roce 1984 v Kritickém sborníku text nazvaný Praha 1984 o situaci umělce v totalitním státě: „Buď se podřídí státní moci, bude produkovat díla propagující socialismus a bude vážen a placen, anebo bude protestovat ve jménu svobody a povede romantický život odbojného bohéma. Nevyvolá-li zvědavost ono umění oficiální, nedá se stejně čekat mnoho od umění protioficiálního - obojí je stejně podmíněno politickými zřeteli, a ať jsou ty které politické, nebo jiné cíle třeba svrchovaně ušlechtilé a aktuální, vždy znovu se přesvědčujeme, že svět moderního umění není světem politiky. Z těch snah pak nemá užítku ani politika, ani umění“. Zemřel v Praze v roce 1990.

jedním z hlavních znaků lidskosti, je názorem ryze idealistickým, totiž skutečnosti neodpovídajícím, nelze ho redukovat na to, aby sloužilo aktuálním potřebám. Všechny díla samozřejmě vznikají v určitém čase a podmínkách, třebaže čas z nich pak smyje vše tehdy potřebné a aktuální a zanechá skutečnou podstatu.<sup>875</sup> Umělec musí se bojovat proti kýči, proti lidské hlouposti, proti lhostejnosti vůči věcem člověka, nikoliv optimismem proti pesimismu. Existenci kýče totiž neobhájí žádná jeho aktuální potřeba.

„Končí-li dějiny jednoho společenského systému a nastupuje-li na jeho místo nový společenský systém, neznamena to a nemůže znamenat, že v takové chvíli nastává kulturní přeryv, že jedna kultura mizí a jiná kultura vzniká na jejím místě. To je představa krajně naivní.“ Kultura trvá a nemizí nikdy, kultura se zachraňuje, netvoří se nová. „Někteří soudí, že aktuální cíle politické mají samozřejmou a naprostou přednost před obecnými cíli kulturními. (...) V takové situaci umění a poezie se musí podrobit a soustředit se na to, aby svou účinností agitační pomohly hospodářskému a politickému uskutečňování socialismu.“<sup>876</sup> A to je podle Chalupického špatný úsudek. Zůstává jedna jediná kultura, která „musí pojímat do sebe všechna přítomná živá kulturní díla, všechno, co zůstává i v těchto těžkých dobách lidské společnosti svědectvím toho, že člověk neustává, že člověk se nevzdává práva být člověkem“.<sup>877</sup>

Umělec je podle něj především ten, kdo na sebe bere lidský osud, tedy osud člověka své doby, více a intenzivněji než kdo jiný. A proto nelze ani na něm žádat, aby dodržoval nějakou správnou ideovou linii. Ke svému poznání a k svému dílu se musí protrpět pochybnostmi a omyly, vírami a zklamáními více než kdo jiný, a kdyby mu toto právo bylo vzato, jeho slova by ztratila všechnu svou vážnost a všechnu svou sílu. Pro společnost je podle Chalupického dokonce lépe, jestliže „někdy nechá se zachránit svého škůdce a nepřítele, než zabrání-li svobodě vědy a umění“. Umění považuje za tajné místo, které je vyjmuté ze zákona, tam

---

<sup>875</sup> Chalupický, Jindřich (1991), s. 178

<sup>876</sup> tamtéž

<sup>877</sup> tamtéž, s. 181

může najít útočiště spravedlivý i zločinec.<sup>878</sup> „Neboť básník nepotřebuje proslulosti a poct, potřebuje jenom jediného: potřebuje svobody a bez ní zahyne. Píše z nezbytí, nevolí si posláním ani obsah, musí tvořit.“

Avšak jako každá svoboda i tato svoboda je zneužitelná. „Ve chvíli, kdy práva, která mu patří jako básníku, zamění si za práva politikova, osobuje si sociální funkci, která mu nepřísluší. Jistě, básník má stejné právo na politický projev jako kterýkoliv občan jiný, ale vyslovuje-li se politicky, tu již nemůže žádat oné výjimečné ochrany, která mu přísluší jako básníku (básníkem je zde myšlen jakýkoliv autor – tady tvůrce esteticky svébytné výpovědi o světě, jejímž prostřednictvím vyjadřuje svůj postoj ke skutečnosti – pozn. aut.), ba dokonce vážnost, které požívá pro svou poezii, mu ukládá, aby zvláště opatrně se sebe tázal, zda svými vědomostmi a zkušenostmi je oprávněn vyslovovat se o takových určitých politických otázkách.“<sup>879</sup> A zde už odpovědnost vůči společnosti umělec má. Obětuje-li svůj život jakýmkoliv cílům neosobním a nadosobním, ztratí vše, co má.

„Nezáleží na tom, je-li a jakým je umělec politikem, ale záleží na tom, zda je opravdu jakožto umělec velkým člověkem, nikoli šosákem a filistrem, zda je dosti umělcem, aby zůstával při skutečnosti a nedal se omýlit mystifikacemi, jimž je podrobováno lidské vědomí. (...) Kdyby však mělo být – a docela zbytečně – ukládáno umělcům, aby své dílo plánoval, aby si určoval, k čemu je a jak má sloužit, aby viděl napřed, kam a k čemu jeho práce povede, znamenalo by to naprosté umrtvení každé tvůrčí práce a nezbytnou degeneraci umění v pouhé opakování už hotového, zastavení všeho uměleckého dění a vítězství fráze.“<sup>880</sup> Chalupeckému připadá tedy docela přirozené, že je nutno po umělcích žádat, aby si byli vědomi své neobyčejné odpovědnosti, aby viděli, kam a k čemu jeho práce ve svých důsledcích povede, a aby podle toho ji řídili. Je prostě velice důležitým společenským činitelem.

---

<sup>878</sup> Chalupecký, Jindřich (1991), s. 182

<sup>879</sup> tamtéž

<sup>880</sup> tamtéž, s. 197

„Jaký postoj může člověk zaujmout a jak může vydržet být konfrontován s národem, v němž byla hranice, oddělující zločince od normálních lidí, viníky od nevinných, tak efektivně smazána, že zítra už nikdo v Německu nebude vědět, zda má co činit s tajným hrdinou nebo s masovým vrahem,“ ptá se filozofka Hannah Arendtová. Lhostejní, sebelítostiví a sebeospravedlňující lidé skutečně necítili vinu, pachatelé hrůzných činů se skutečně cítili nevinni, protože pouze plnili rozkazy, jak nejlépe dovedli, a navíc – dělali jen to, co by na jejich místě musel stejně dělat někdo jiný. Arendtová to výborně vystihla ve své práci Eichmann v Jeruzalémě pojednávající o banalitě zla – popisuje ho jako masového člověka, který lpí na své privátní existenci a nezná veřejné ctnosti, jen lhostejnost k osudu jiných, bezcitnost, nedostatek odpovědnosti a neuvěřitelnou obrněnost vůči výčitkám. Podle Arendtové právě specializace a byrokratizace v našem věku zneviditelnala zlo a masu lidí vyvinila ze všeho strašného, co se ve 20. století událo. Byrokrat jen koná svou povinnost a nechce vidět, jakou mají jeho v každém případě uposlechnuté rozkazy z vyšších míst důsledky. Ale může se skutečně vyvinít? Může donekonečna říkat to svoje „to ne já, to oni“? Stejně jako úzce specializovaný člověk, který pouze řeší parciální problémy a cokoliv ostatní se ho už nijak netýká. Arendtová to nazývá institucionalizovanou nezodpovědností, která naprostým narušením vztahů k celku a komplexního vidění zbavuje člověka svědomí a viny za důsledky toho, na čem se podílí. Též kultura nejednou sloužila k zakrytí hrůzné skutečnosti.

I velcí umělci vida, že se události vyvíjejí v jejich prospěch, se většinou zdráhají do nich nějak zasahovat, a raději se vezou na vlně, jež jim osobně nijak neuškodí. Největší touha něčeho dosáhnout se objeví tehdy, když to máme na dosah ruky a chybí jen málo. Tak proč si trochu nepomoci? Totalita navíc omezí svobodnou soutěž a vyřadí velkou část režimu nepohodlných soupeřů. S pohasínáním tvůrčích sil člověka se též objevuje touha přidat se k masovému hnutí a využít ho ve svůj prospěch. „Autor, umělec nebo vědec, který začne klopýtat, protože vnitřní zdroje jeho tvůrčích sil vysychají, zakotví dříve nebo později v táboře horlivých vlastenců, rasistických štváčů nebo nadšených propagátorů té které

Svaté věci. Sexuálně impotentní jedinci jsou patrně ovládáni stejnými impulsy.<sup>881</sup> Masové hnutí pomáhá masovému člověku nahradit svou nedokonalost a neschopnost žít, rozhodovat se a tvořit vlastními silami. Takový člověk vidí svou nedokonalost, z níž plynou frustrace a touha delegovat problémy plynoucí z vlastní nedokonalosti na skupinu lidí, s nimiž se spojí. v masovém hnutí může ukryt své frustrace, vzdát se svobody, rozplynout se v anonymitě a uplatnit se ve spojení se sobě podobnými.

Život v masce byl nevyhnutelný pro toho, kdo chtěl zůstat na živu. Kamufláž byla základním rysem života v totalitě, ale nesla s sebou morální vinu. Stejně jako falešné svědomí, kdy se řada lidí ztotožnila s totalitním státem. A stejně jako jakési polovičaté schvalování režimu a hledání pozitivních rysů i na jeho děsivé tváři či podléhání sebeklamu, že se jednou samo vše obrátí znovu k lepšímu. Každý má vinu, pokud zůstal nečinný a byl slepý vůči neštěstí druhých. „Kvůli životním možnostem, aby neztratili své postavení, aby nezničili své šance, stávali se lidé členy strany a konali jiné činy nominální příslušnosti. Nikdo pro to nenajde naprostou omluvu, zvláště připomeneme-li si, že bylo mnoho Němců, kteří k takovému přizpůsobení nepřikročili a vzali na sebe skutečně všechny nevýhody. (...) Strana byla státem. Poměry se zdály být ustáleny na nedohlednou dobu. (...) Němec, který nechtěl stát stranou nebo ztratit své povolání nebo uškodit svému obchodu, se musel zapojit – zvláště pak mladší lidé. Nyní už nebyla příslušnost ke straně nebo k odborovým svazům politickým aktem, nýbrž spíše milostným aktem státu, který dotyčného přijal. Byl nutný „odznak“ – navenek, bez vnitřního souhlasu.“<sup>882</sup>

---

I apolitičtí občané jako jsou umělci nějakým způsobem odpovídají za politické činy svého státu. Osvobození od totality nelze dosáhnout pouhou porážkou politického systému, ale především obratem smýšlení,

---

<sup>881</sup> Hoffer, Erich (1966), s. 13

<sup>882</sup> Jaspers, Karl (1958), s. 12

a tedy změnou morálních hodnot. Vůči lidem, kteří nejsou schopni lítosti a proměny, zbývá podle filozofa Karla Jasperse jen násilí, protože oni sami žijí jen násilím. František Červinka poukazuje na to, že nikdo nemůže stát mimo, a pokud nesouhlasí s politikou státu, musí se snažit o změnu a pokut ani to nelze, nezbývá než emigrace. Například „pocivý“ literární historik a vědec, prof. Dr. Miroslav Hýsek, tvrdil, že byl zneužit jako mluvčí české kultury v době okupace českých zemí nacisty. Kulturní rada jako orgán Národního souručenství, v čele s Hýskem, vykupovala svou iluzi obrany národní jednoty manifestační loajalitou k fašistické ideji Nové Evropy. „Což jeho tehdejší nadřízený dr. Emil Hácha nebyl pocivým právníkem a necítil se být vlastencem, který zachraňuje zbytky zrazeného a opuštěného národa? Slyšel mnoho nabádavých hlasů, aby se chopil smutné funkce prezidenta, a nastoupil ji s počátečním souhlasem Edvarda Beneše. Miroslav Hýsek slyšel mnoho nabádavých hlasů, aby přijal funkci předsedy Kulturní rady Národního souručenství a hájil zbývající legální pozice české kultury. Dělal to. A kdyby ne, našel by se někdo jiný...“<sup>883</sup> Hýsek podle Červinky nikdy neučinil nikdy to ani ono, ale odpovědnost za zločiny proti lidskosti a stejně tak proti kultuře bývá připisována každému, kdo reprezentuje organizaci, která tyto zločiny oficiálně schvaluje. „Nelze odhadnout pocity Miloslava Hýska například ve chvíli, kdy četl v Národní politice úvodník Julia Pachmayera Židovský jed české kultury. Četl ho v oficiálním listě Národního souručenství, které bylo využito okupanty a jehož orgánem byla Kulturní rada. Nositeli tohoto jedu byli pro českého rasistu mj. zvrhlí a rozkladní Karel Poláček, František Langer, Egon Hostovský, Hugo Haas, Voskovec (Wachsmann) a Werich.“<sup>884</sup>

František Červinka Hýska srovnává s historikem Josefem Šustou, který vstoupil do Ligy proti bolševismu kvůli svému protikomunistickému světovému názoru. „Josef Šusta byl proti Hýskovi myslitelem koncepčním. Stál svou osobností a svědomím za svými činy. Jako vyznavač historiografické školy Jaroslava Golla, a zvláště díla Josefa

---

<sup>883</sup> Červinka, František (2002), s. 25

<sup>884</sup> tamtéž, s. 30n

Pekaře přejal i jejich odmítavý postoj k marxistickému socialismu, a navíc v době okupace chtěl svým problematičným postojem zachránit existenci našich vědeckých a kulturních institucí.“ Šusta byl podle něj vědec, ale též umělec – literát. „Při expozici této úvahy jsem netvrdil, že myslitel tvůrce vždy stál na dobré straně politických bojů. Stál za svou myšlenkou a svým slovem a nebyl tak lehce zneužitelný politickými stranami a mocenskými aparáty. Tím tíživěji vykupoval své omyly. Sám v sobě a na sobě.“<sup>885</sup> Josef Šusta své selhání – proti některým jiným nijak velké - jako jeden z mála po válce neunesl a spáchal sebevraždu.

---

Velice pragmaticky vzato, herci sloužili snaze nacistů poskytnout lidskému materiálu během krušné cesty k největší světové velmoci jakési funkční kulturní vyžití, tedy zábavu a odreagování, jež v německém mocenském okruhu brzy převládla nad počátečními pokusy o přímé ideové působení. Ze strany vládců mělo jít o kvality většinou bezvýhradně podřízené hlediskům konzumu. Herci byli umělci sloužící tomuto zájmu a též občané, jejichž subjektivní vina nespočívá jen v tom, že už tehdy známé skutečnosti hovořily jednoznačně o hrůznosti totalitního režimu, ale i v prohřešku umělce, v tvorbě na zakázku režimu a ve zohledňování mimouměleckých, často zvnějšku kladených politických a ideologických požadavků.

Spojování osobního východiska se změnou panujících poměrů nebylo v žádné době ničím výjimečným. Lidé a tedy i herci mohli mít motivy politické, nacionalistické, sociální, existenční či třeba neuspokojené profesní ambice. Mnoho nejistých lidí hledalo ideologického ukotvení ve fašismu, rusofilství, nacionalismu či třeba antisemitismu, který byl v české společnosti přítomen již několik století. Ve třicátých letech byl částečně vyvolán i množstvím emigrantů z Německa a Rakouska, kteří byli považováni za nežádoucí konkurenci. Šovinismus a antisemitismus byl tedy více než rasově motivovaný hospodářsky. Zvláště příslušníci některých profesí pocítovali na své kůži vzrůstající konkurenci přistěhovalců, především židovských. Příliv uprchlíků ze zabraných

---

<sup>885</sup> Červinka, František (2002), s. 35n

území po Mnichovu situaci ještě vyhrotil. „Např. právnická či lékařská komora se ji pokoušely "řešit" dávno před německými nařízeními. Ale i někteří pracovníci v oblasti filmové výroby se snažili nezůstat pozadu.“<sup>886</sup>

Nejen v oblasti vážné hudby, ale též například filmové režie nalezneme případy analogické k osudům divadelních herců. Naprosto přesným příkladem ctižádostivé, zakomplexované, bezzásadové a zatrpklé osobnosti byl filmový režisér Václav Binovec, který měl pocit, že ač obětoval své úsilí a všechny finance českému filmu, byl odsunut na druhou kolej. Původně měl velké umělecké ambice, ale talent mu jaksi chyběl, a tak si po změně poměrů začal vyřizovat účty téměř s celou uměleckou obcí.<sup>887</sup>

Ale byli i mnohem talentovanější tvůrci, kteří se rozhodli uplatnit své schopnosti bez ohledu na dobu, v níž žili. Nebo možná dokonce této doby dovedně využili. Ať to byl třeba František Čáp, Veit Harlan či Otakar Vávra. Umělecké dílo je podle nich nezávislé na svém tvůrci, který by pak za něj nenesl odpovědnost. Například film Veita Harlana *Žid Süss* byl a doposud bývá považován po umělecké stránce za kvalitní dílo, inteligentně a působivě vyprávěný historický příběh, dotýkající se důležitých společenských témat, za úspěšný film, který byl vzorem pro schopnost režiséra ovládat kompars, dynamicky stříhat, pro svoji dramatickou gradaci, výrazný obraz a profesionálně zvládnutý scénář. Film je doposud považován za moderní umělecké dílo s nepřijatelnou ideologií. Soud po válce konstatoval, že Harlan tímto filmem otevřel brány antisemitismu ve společnosti a že také intelektuální forma účasti na zločinu je trestná. To znamená, že umělecké dílo nesmí vyznívat tak, aby zřejmě odporovalo základním kodexům lidských práv, což je právě ona hranice svobody. Zajímavé je, že ani nejpřísnějším žalobcům nenapadlo pochybovat o umělecké hodnotě díla – ta byla prý nezpochybnitelná. Domnívám se, že je třeba klást si otázku, zda je takové dílo skutečně hodnotné, zda ho nedevaluje ho myšlenka. Odpůrci namítnou, že se jedná o umělecké dílo, tedy na právo na

---

<sup>886</sup> Krejčová-Krejča (1996), s. 115

<sup>887</sup> Kašpar, Lukáš (2007), s. 97nn

subjektivní výpověď, která může korespondovat s autorovým přesvědčením či s dobově podmíněnými názory. Podle Harlana samotného šlo o „spodobnění židovského problému uměleckými prostředky“. Režisér Veit Harlan byl zproštěn viny, protože soud nespátřil příčinnou souvislost mezi nacisticko-antisemitskou myšlenkou filmu a pozdějším hromadným zločinem deportací, trýznění a vraždění. Harlan-občana můžeme odsoudit alespoň morálně. Ale co Harlan-umělce? Jeho obhájce u soudu tvrdil: „Harlana nelze měřit běžným měřítkem, je to umělec, posedlý umělec!“ Takové tvrzení nabízí otázku, jaký je vztah mezi lidskou, uměleckou a občanskou odpovědností. Zda má umělec větší, nebo menší odpovědnost za své činy, které jsou podle jeho tvrzení veskrze subjektivní záležitostí. Harlan sám řekl, že „každý film má mít svou tendenci, diktovanou světovým názorem tvůrce“.<sup>888</sup>

Zajímavá je v této souvislosti i kariéra jeho manželky herečky Kristiny Söderbaumové, která se narodila 5. září 1912 ve Stokholmu. I herectví studovala v tomto městě, kde také natočila svůj první film. Ve studiu herectví pokračovala v Berlíně, kde debutovala ve filmu *Onkel Bräsig* v roce 1936. Při natáčení dalšího filmu poznala právě Veita Harlana, jehož si vzala roku 1940. To mělo vliv i na její mnohačetné účinkování ve vrcholných dílech nacistické propagandy, ať to byl *Žid Süss* (1940), *Velký král* (1942), *Zlaté město* (1942), *Kolberg* (1945) a řada dalších. Po skončení války měla proto šest let znemožněno natáčet a k filmování se vrátila až v roce 1951 a v herecké kariéře pokračovala až do 90. let 20. století. Po smrti svého manžela v roce 1964 ale pracovala především jako módní fotografka. Zemřela v Německu 12. února 2001.

---

Podobný případ jako Harlan se objevil i v protektorátní kinematografii ohledně jednoho díla režiséra Františka Čápa, u něhož je třeba – přestože byl filmovým, nikoliv divadelním, režisérem - se alespoň krátkým exkurzem zastavit. Čáp byl vedle Otakara Vávry největší režisérskou hvězdou Lucernafilmu a za okupace natočil devět filmů a po válce byl

---

<sup>888</sup> Krejčová, Helena (1993), s. 31nn

obviněn „ze společenských styků s Němci nad míru nezbytné nutnosti, zejména stykem se Söhnelem a Zanklem, z propagování, obhajování a vychvalování nacismu, fašismu a antisemitismu páchaného tím, že ve svém filmu *Jan Cimbura* šířil rasistické tendence v programové scéně a že již v roce 1939 po okupaci obhajoval okupanty jak na veřejnosti, tak v soukromých rozmluvách.“<sup>889</sup> Obvinění z „nadměrného“ společenského styku Čáp vyvrátil: „neměl jsem mezi Němci prokazatelně osobních přátel, můj styk s nimi byl pouze úřední. Byl-li jsem vyzván, abych se vyjádřil veřejně pro říši, vždy jsem odmítl. ... Byl-li jsem vyzván něm. společnostmi, abychom přisedli k jejich stolu, odsedl jsem si provokativně stranou, vzal scénář a pod záminkou přípravy práce na další den shromáždil jsem své spolupracovníky kolem sebe.“<sup>890</sup> Po válce byl dlouho vyšetřován disciplinární radou Svazu českých filmových pracovníků a na jaře roku 1946 Komisí pro národní bezpečnost.<sup>891</sup> „Obviněný je důvodně podezřelý ze společenských styků s Němci nad míru nezbytné nutnosti ... obhajování a vychvalování nacismu, fašismu a antisemitismu páchaného tím, že ve svém filmu *Jan Cimbura* šířil rasistické tendence v pogromové scéně ...“<sup>892</sup> Čáp se hájil tím, že „jedinou závadou na celém námětu, byla historka o židovi, které jsme si byli vědomi a nechali jsme scénář bez této historky ... a spolehli se na

---

<sup>889</sup> AMV, 10 298. Čáповým prvním úspěchem byl romantický film o lásce dvou mladých lidí *Ohnivě léto*, k němuž napsal s Václavem Krškou scénář a podílel se s ním i na režii tohoto snímku, který byl vyznamenán Národní cenou za rok 1940. V letech okupace adaptoval Čáp několik klasických českých literárních děl jako *Jan Cimbura*, *Děvčica z Beskyd* či *Mlhy na blatech*, o nichž Čáp řekl, že se pro tuto látku rozhodl v době, kdy „českému lidu byla vyvlastňována půda a celé vesnice a kraje byly vystěhovávány“. A protože novinářům a divadelníkům „byla sebrána téměř veškerá možnost hovořit k lidem, pokládali jsme za svou povinnost činiti tak filmem, (...) zdůraznit nedělitelnost půdy, pracovitost a hrdost českého selského rodu, ukázat krásnou českou krajinu, a lásku lidu k ní, stavební krásu české vesnice, krojů, lidových písní a lásku k hroudě...“<sup>889</sup> Nejvýznamnější z jeho protektorátních filmů byla *Babička* Boženy Němcové z roku 1940, která v období nacistické okupace výrazně posilovala národní vědomí publika. Kromě toho natočil Čáp v letech okupace také dva kostýmní romantické filmy *Noční motýl* a *Tanečnice*. *Noční motýl* považoval například Jiří Brdečka za „hodný respektu“. Je to podle něj „nesporně kýč, ale má zároveň jisté kvality vzácné v české kinematografii“<sup>889</sup>. Hodnotí na něm jeho neprovinciálnost, krásu výtvarných složek a to, že se vyhýbá melodramatu.

<sup>890</sup> AMV, 10 298.

<sup>891</sup> AMP, fond 36, sign. 7242. Protokoly z výslechů.

<sup>892</sup> Podle dekretu prezidenta republiky 138/45 Sb. „Provinění proti národní cti“ návrh na započetí soudního řízení ze dne 29. 3. 1946.

neznalost Němců, pokud jde o českou literaturu. Bohužel jsme se přepočítali, neboť bývalý rada Zankl román znal a napadl nás, proč jsme záležitost žida do filmu nepřijali. Nechtěl nám film schválit, jedině pod tou podmínkou, bude-li historka o židovi vložena. Stáli jsme před těžkým rozhodnutím a nakonec rozhodli dáti českému venkovu český film. Celou židovskou historku ztlumil jsem co nejvíce a celou záležitost řešil humorně a již ve scénáři upravil tak, aby s vlastním dějem neměla vůbec nic společného a aby se dala v nové republice hladce vystříhnout. Tento film splnil svůj úkol, mluvil k českým srdcím...<sup>893</sup> Po zhlédnutí tohoto filmu prý Zankl prohlásil, že za to by měli dát režiséra zavřít. Po válce byl *Jan Cimbur*a dokonce často obhajován jako přínos „národnímu“ filmu. František Čáp byl zproštěn obvinění. Jisté ale je, že každý umělec by měl nést za své dílo plnou odpovědnost a ne evidentní selhání omlouvat vnějšími okolnostmi. Cena za uvedení dalšího filmu s „národní tendencí“ byla snad příliš vysoká. Režisér Jiří Weiss<sup>894</sup> byl takovým počínáním po svém návratu do vlasti rozhořčen. Ve dopise Vítězslavu Nezvalovi, který po osvobození působil jako šéf filmové sekce na ministerstvu informací, se zmiňuje o tom, že si je vědom nelichotivého pohledu na Židy u některých českých autorů jako Baar, Bezruč či Olbracht. Ale filmovat je „v době, kdy německá zvířata odpravovala moji maminku v Osvětimi, kdy mnoho mých (i Tvých) přátel běhalo ulicemi jako štvanci se žlutými hvězdami, to, milý Vítku, už není jen tak. (...) Lituju, ale nemohu omluvit člověka, jemuž se při pohledu na scenario neobrátil žaludek.“<sup>895</sup>

Čáp ovšem nikdy nepracoval pro německý film, protože ho „uchránil Miloš Havel, aby neměl čas točit v Reichu“.<sup>896</sup> Jednak to byl jeden z nejlepších českých režisérů a jednak tím Vávra naráží na možný intimní vztah mezi Havlem a Čápem. Sexuální orientace Havla, Čápa, režiséra Kršky a Havlova tajemníka Papeže nebyla příliš utajována, ač mohla být v době okupace pro ně osobně nebezpečná, jak o tom svědčí například

---

<sup>893</sup> AMV, 10 298, nedatováno.

<sup>894</sup> Jiří Weiss byl židovského původu a pracoval během války v Anglii jako dokumentarista, například film *The Rape of Czechoslovakia*. Z protektorátu se mu podařilo uniknout koncem března 1939.

<sup>895</sup> Weiss, Jiří: Dopis Vítězslavu Nezvalovi, *Kulturní politika* 1, 22. 12. 1945, č. 11, s. 7

<sup>896</sup> Vávra, Otakar (1996), s. 140

přípis Václava Binovce. O tom se zmiňuje ve svých pamětech i Jiří Brdečka: „Čáp byl syn mlynáře z jižních Čech, stejně jako Krška. Vzdálení sice od sebe věkovým rozdílem poloviny generace, ale totožní třídní příslušností, uměleckými ambicemi a tím nejbytotnější z založením, které sice do značné míry přestalo být tabu, ne však do míry úplné.“<sup>897</sup> Největší problémy měl za války Václav Krška, jenž byl „pro svou homosexualitu byl stíhán již v letech 1937-38 a dne 28. 8. 1940 byl odsouzen na 5 měsíců těžkého žaláře krajským soudem v Písku. Když byl v roce 1943 pro svou pohlavní úchylnost znovu vyšetřován, přiznal, že tím trpí již od svého mládí.“<sup>898</sup> Je vidět, že tolerance československých poválečných úřadů, které si dokonce vedly seznamy takto orientovaných lidí, se mnoho – kromě nesrovnatelně mírnějších postihů - v ničem nezadala s přístupem nacistů, kteří homosexualitu trestali velice brutálně. Čáp byl nakonec zproštěn obvinění z autorství protižidovské scény ve filmu *Jan Cimburá*, které „bylo hodnověrnými svědeckými výpověďmi vyvráceno. Rovněž tak nadprůměrný společenský styk nebo odborná spolupráce s Němci nabyt prokázán.“<sup>899</sup> Byl ale obviněn z vychvalování nacismu. „Inkriminovaného jednání dopustil se Čáp podle výpovědi svědků Josefa Čížka a Svatopluka Beneše tím, že v červnu až srpnu 1939 jednak ve veřejné místnosti (kavárně "U bílé růže" v Písku), jednak v kroužku svých tehdejších spolupracovníků na filmu "*Ohnivě léto*" schvaloval politiku Hitlera a rovněž obhajoval politiku Dr. Háchy.“<sup>900</sup> Ač tyto dvě výpovědi podle samotné komise „nejsou dosti věrohodná ani jinak náležitě prokázána a nevylučují nedorozumění“, nebyl Čáp zproštěn obvinění. „Revisní komise disciplinární rady SČFP potvrdila nález disciplinární rady SČFP, podle něhož Čáp se dopustil jednání přičících se národní cti českých filmových pracovníků a vyloučen byl z jakékoli činnosti ve filmovém oboru.“<sup>901</sup> Čáp byl s výrokem nespokojen a uvedl, že „skutečná práce mluví za cítění a názor člověka, ne výrok násilně

---

<sup>897</sup> Brdečka, Jiří (1992), s.123

<sup>898</sup> AMV, S-1432-18.

<sup>899</sup> AMP, fond 36, sign. 7242. Protokol z 13. 6. 1946, Trestní komise nalézací při ÚNV hl. města Prahy.

<sup>900</sup> *tamtéž*

<sup>901</sup> AMP, fond 36, sign. 7242. Protokol z 13. 6. 1946, Trestní komise nalézací při ÚNV hl. města Prahy.

vyrvaný z debaty před 6 lety“. Dáme-li Čápovi za pravdu, nesmíme zapomenout, že jedním z jeho filmů je *Jan Cimburá*. Po konečném zproštění obvinění v roce 1946 se za pomoci šéfa filmového odboru ministerstva informací Vítězslava Nezvala mohl vrátit k práci a poměrně úspěšně se mu podařilo zachytit období druhé světové války a především odbojovou tematiku ve filmech *Muži bez křídel* (1946) z období heydrichiády, za nějž dostal dokonce cenu v Cannes a *Bílá tma* (1947). Po únoru Čáp odešel do emigrace, kde natočil šest filmů v Spolkové republice Německo a osm v Jugoslávii, kde 13. ledna 1972 zemřel.<sup>902</sup>

---

O těchto lidech, jejich vztahu k moci a vztahu moci k nim, o zneužívání umění a o jejich způsobu myšlení napsal hru *Staří režiséři* Jan Vedral. Pojednává o vysloužilých umělcích, kteří celý svůj život dovedně vycházeli s režimy a stejně dovedně konstruovaly fiktivní obrazy odpovídající dobové ideologii – obrazy, které nereflektují, nýbrž propagují, svádějí a pokrývají. „Vy jste to byli, kdo svět naučil uvěřit zdání vymyšlených obrazů a nebrat v potaz trpkou skutečnost. (...) namísto poznání ustanovili lež,“ obviňuje je důstojnice, která jim nyní zadává poslední úkol, jímž mají vykoupit své hříchy – mají stvořit obraz zachycující konečný pád Vůdce či Politika a tím naprosto zničit to, čemu celý život sloužili. „Musí být poníženi a zesměšněni, aby se rozsypal ten nimbus hrdinství, ta gloriola poloboha, génia. (...) Vy nyní musíte – krok po kroku, psát historii jeho pádu pro masu.“

„Komedie *Staří režiséři*, komedie o imagologii totalitních vůdců a jejich umělců, kteří svůj talent dávají do služeb a stávají se tak užitečnými idioty, politická veselohra o tom, kdo skutečně vytváří obrazy a jak tyto obrazy fungují, je skromným pokusem odčarovat moc obrazů, které nás drží ve své moci. Z toho, čemu jsme schopni se zasmát, už nemáme takový strach. Groteska o tyranech umění, umění tyranů, umění týrat a týrání uměním by v něčem chtěla být 'obrazoborecká', totiž ve vztahu

---

<sup>902</sup> Knapík, Jiří: Dělnický soud nad Františkem Čápem, in: *Iluminace*, roč. 14, 2002, č. 3, s. 63-75

alespoň k některým obrazům, zastírajícím nám nezakreslený pohled na složitost skutečnosti.“ píše o myšlence své hry její autor Jan Vedral.<sup>903</sup>

Tito služební umělci jsou zde zosobněni dvěma prastarými režiséry, jednou režisérkou a stalinistickým sochařem.

Režisér, zvaný Jednička, nedvojznačně poukazující na Otakara Vávru, představuje především bezzásadový pragmatický přístup k životu. Je protřelý oportunist: „Mám plné skříně scénářů pro každý účel. Nenatočených!“ Domnívá se – nikoliv ne bezdůvodně - , že vyvrál nad dějinami a pro jistotu napsal několik verzí svých pamětí – „zbývá nám ještě převzpomínat asi tak tři sta kapitol“.

„Proto, když chceš točit film, nesmíš mít svědomí,“ poučuje své kolegy. Má pověstný cit pro to, komu lézt do řitě a na koho řvát: „Největší umění dnes není dělat umění, ale vše uzpůsobit tomu, abys mohl dělat umění. Časem zjistíš, že nahoře zůstáváš ty sám, zatímco ti u moci se střídají...“ Dovede být také nesmírně velkorysý k vlastním omylům. „To jsem měl podle vás zůstat bez práce a národ bez obrazů vlastní hrdosti?“ diví se tento fanatický mravní relativista. „Pravda má vždycky více stran. (...) Podle světla, jež právě svítí, postavím své hledisko na stranu, jež mi umožní nasnímat to, jak se ta věc jeví... ..ve světle.“ To světlo on ale pouze odráží, nesvítí, a proto nic nechápe a dramaticky se ptá stejně jako Hendrik Höfgen: „Proč musím tolik trpět? Proč? Řekněte – co jsem komu udělal?“

Dalším režisérem je Ace director, bytostný profesionál a specialista, jehož názory vycházejí též z činů postavy reálné – E režiséra a scénáristy Eliji Kazana, je práškač tvrdě útočící proti domnělým bolševickým kolegům v Hollywoodu, kteří mu stáli v cestě. „Oni šli od válu a rychle ke dnu, zatímco vaše filmařská hvězda stoupala...“ jeden z důstojníků se ho ptá, jak si vůbec udavač může dovolit točit bijáky o morálce. „Copak by tyto scénáristické zásady platily jinak, kdyby vám je přednášel člověk, který, podle vás, není, jak rádi expresivně říkáte

---

<sup>903</sup> Vedral, Jan (2008), s. 36

‘mravní sráč’?’“ diví se ryzí profesionál a řemeslník. A navíc dodává demagogicky: „Neprožili jste a nemůžete posoudit...“

Režisérka Die Erste je reálně Leni Riefenstahlová, jež ve slavném filmu *Triumf vůle* „estetizovala geometricky uspořádané šiky nacistů“ a stejně děsivé geometrii bylo podřízeno uspořádání ubikací v Osvětimi. „Já vždycky horovala pro krásu! A dokázala ji najít i ve věcech považovaných jinak za hnusné! (...) Krása zbraní! Nádhera tribunových řečníků!“ Režisérka je spokojená, když se může opájet mocí, je spokojená, že ve svých rukách občas mohla držet osudy lidí. „Tři degeneráti. Tři gauneři z pivnice! Ale já – já postihla to jejich očekávání. (...) Ukázat příslib pořádku – to se mi povedlo.“ A především je ztělesněním nevinnosti a alibismu, tak příznačného pro velkou řadu umělců, kteří se zapletli s totalitními režimy. „Nikdy jsem neslyšela. Nevěděla jsem. Měla jsem plnou hlavu tvůrčích problémů!“ Měla totiž podle svého názoru odpovědnost za klasické hodnoty. „My talentovaní, nesem za svůj talent odpovědnost a nemůžem jej jen tak halabala promrhat pro pohodlí vlastního dobrého svědomí.“ Je proto bez problémů připravena za čímkoliv udělat tlustou čáru a jít s dobou. „Pryč s tím! Chci něco nového! Zachraňte deštné pralesy! Já žiju s dobou!“

Poslední zoufalou a zároveň nebezpečnou figurou je sovětský sochař Mastěr, typický zbabělec, který se obává, že nedokáže dostatečně zachytit velikášství vůdce, obává se, že nestíhá zachytit význam doby a význam diktátora a bojí se, aby nebyl nahrazen. Takových umělců byla také celá řada, před Gründgense po Bulgakova, který přes svůj talent a jasnozřivost podlehl ze strachu moci. „Sám pro sebe však ztratil cenu. Věčně už cítil mokro v kalhotách.“

Tito čtyři umělci, „masturbanti moci a lemtači pochval“ inscenují smrt Čaušeska, Lenina a Hitlera, diktátorů, jež stvořili a které tu představuje světový politik Číslo jedna. „Tato válka se jednou zapíše do dějin jako nejnádhernější a nejhrdinnější projev národní vůle žít!“ deklamuje jako Hitler či Zavřelův Caesar. Když je konečně natříkrát znemožněn a odpraven a tvůrci zabijí vlastní výtvar, zjistí, že jsou nic a domnívají se,

že si vykoupili svobodu. Z omylu je však vyvede důstojnice, protože oni nejsou svobodní, oni musí sloužit. „Žádná moc na světě umělcům nestrpí takové zacházení s mocnými! Zastřelte je!“

---

Někteří umělci zastávají názor, že talentovaný člověk z jakéhokoliv oboru – herec, básník, malíř - má přímo povinnost udělat všechno pro to, aby svůj talent uplatnil a prosadil. Historie nás podle nich poučila, že i méně morální jedinci dokázali vytvořit naprosto geniální díla. Jiní tvrdí, že v díle - pokud je to opravdu tvorba, ne showbyznys – se problematická morálka autora vždy nějakým způsobem prosadí, vždy dílu uškodí. Spor se vede o to, zda má umělecké dílo nějakou vazbu na morálku autora. „Zaprodal se něčemu, čemu nevěřím, za účelem něčeho, čeho chci dosáhnout, kvůli kvalitnímu dílu, ale opravdu to by muselo být velice kvalitní dílo, který by přetrvalo dál, možná že v tom případě by člověk mohl prominout určitý osobní debakl tvůrce. Protože na něho se zapomene, ten není důležitý. Důležitý je dílo, který zůstane. Ale z toho absolutního hlediska: kdyby tady lidi nekolaborovali, tak bychom nebyli tam, kde jsme.“<sup>904</sup>

Jeden z nejmenovaných protagonistů hry, Otakar Vávra, má na působení českých herců v totalitním režimu osobitý názor. „Dalo by se tomu říct trochu jako bezcharakternost, ale já jsem přesvědčen, že je to pragmatismus. Jak o tom píše Karel Čapek. (...) V nacistické okupaci, i potom v ruské okupaci stačilo vykročit, něco říct a dát se zastřelit. To bylo velice jednoduché, tento způsob hrdinství. A to jsme právě neudělali. Samozřejmě, že mnoha lidem to trošku pomačkalo charakter.“<sup>905</sup> Stejně jako Vávra přemýšlela většina českých umělců, kteří za války poklidně hráli. Nikdo z nich nenalezl pro svoji činnost za okupace jediné slovo omluvy či alespoň politování. Za všechny Lída Baarová: „Nepotřebuji odpuštění, myslím, že mi není co odpouštět.“<sup>906</sup>

---

<sup>904</sup> Buchar, Robert (2001), s. 101

<sup>905</sup> Žantovský, Petr (2001), s. 20

<sup>906</sup> Baarová, Lída (1991), s. 176

Kdybychom podobnou argumentaci přijali, museli bychom považovat umění za jakýsi rutinní postup, jenž postrádá jakékoliv transcendentní poselství. Tím by ovšem ztratilo svůj smysl. Pokud budeme umění vnímat jen jako soubor specifických výrazových prostředků, který činí názorným, působivým a krásným cosi mimouměleckého, jako instrument zpřístupňující to, co autonomně existuje vně uměleckého díla, pak bychom mohli s Vávrou či Harlanem do jisté míry souhlasit. Karel Teige dokonce míní, že člověk nemůže básnický tvořit bez vnitřního tlaku, bez vnitřní nutnosti. „A zrovna tak není možná básnická tvorba bez vnitřní svobody, bez svobody ducha, oproštěného od náboženských atavismů, od příkazů vládnoucí ideologie a od svěrací kazajky morálky.“<sup>907</sup> Jenomže umění je specifickou lidskou činností, která má ozřejmovat lidskou existenci. „Cíl umění nejsou prožitky, jichž je zdrojem, ale poslání v životě člověka a lidstva.“<sup>908</sup> Účel všech umění je jediný, totiž znázornění ideje. „Rozvinutí a ozřejmání ideje, projevující se v objektu jednotlivých umění, vůle, na každém stupni se objektivující, je společným cílem všech umění.“<sup>909</sup> Umění ve své podstatě odmítá jakoukoliv totalitaritu a je ve své podstatě dobré. „Jako totiž u pištců, sochařů a u každého umělce a vůbec u všech lidí, kteří mají nějaký úkol a činnost, dobro a blaho jest ve vykonaném díle, tak i u člověka jestliže v skutku má nějaký úkol.“<sup>910</sup> A proto není možné falšovat skutečnost.

Podle takových úvah umění nemůže být zároveň zvrhlé i dokonalé, ze svého vlastního určení, a to bez ohledu na morální kvality těch, kteří ho provozují. Je totiž velice problematické klást morální kritéria na uměleckou oblast, což naznačil už Aristoteles. „Mezi uměním a ctnostmi není ani podobnost. Neboť umělecké dílo má dobro v sobě, stačí tedy, je-li přivedeno v takový stav, že má nějakou vlastnost, avšak v oboru mravnosti jednání nebývá provedeno spravedlivě nebo uměřeně, má-li

---

<sup>907</sup> Teige, Karel (1964), s. 22

<sup>908</sup> Tolstoj, Lev Nikolajevič (1990), s. 50

<sup>909</sup> Schopenhauer, Arthur (1994), s. 51

<sup>910</sup> Aristoteles (1996), s. 35

jen nějakou vlastnost, nýbrž teprve tehdy, je-li v nějakém stavu ten, kdo jedná, předně jedná-li vědomě, potom podle svobodného rozhodování, a to rozhodování zaměřeného na mravní jednání samo, a za třetí, jedná-li pevně a stále.“<sup>911</sup>

Podle některých současných umělců i historiků započala demoralizace, jež se nevyhnula ani tvůrčím lidem, právě obdobím vzniku Druhé republiky, pokračovala čtyřicet let vlády komunismu a jasné stopy zanechala v naší společnosti doposud. Režisér Jiří Němec soudí, že demoralizace, která proběhla za nacistické okupace a za léta komunismu je podle obrovská.<sup>912</sup> Jiří Krejčík říká, že „po válce v roce 1945 se z těch největších kolaborantů s Němci, z těch udavačů gestapu stali najednou horliví komunisti. (...) Ti co nejmíň uměli, byli nejhorlivější...“<sup>913</sup> Třeba začátkem normalizace už podle Františka Černého podporu novému politickému kurzu projevila jen nevelká skupina divadelníků. Z pražských herců to byli hlavně Světlá Amortová, Jiří Dohnal, Josef Mixa, Bohumil Pastorek, Vladimír Šmeral, Václav Švorc, Jiřina Švorcová, Josef Větrovec a Miroslav Zounar.<sup>914</sup> „Je těžko říci, co koho z nich přivedlo k otevřené podpoře akcí, jejichž škodlivost si drtivá většina divadelníků jasně uvědomovala. U někoho to byl ryzí kariérismus, u jiného zbabělost, u někoho snad ještě stále víra v komunistickou ideu. Nejednen z těchto lidí se již v minulosti exponoval odpudivým způsobem, jako třeba Světlá Amortová v případě své herecké kolegyně Jiřiny Štěpničkové, pro niž za pokus o ilegální odchod do zahraničí žádala trest smrti, či stále se bodře tvářící Josef Větrovec, který se v padesátých letech aktivně zúčastnil stržení pomníku T. G. Masaryka v Plzni.“<sup>915</sup> Avšak všichni tito lidé byli nakonec považováni za činitele, s nimiž je sice dobré být ve slušných vztazích, ale s nimiž nelze souhlasit, natož se s nimi přátelit.

---

<sup>911</sup> Aristoteles (1996), s. 55

<sup>912</sup> Buchar, Robert (2001), s. 23

<sup>913</sup> tamtéž, s. 68

<sup>914</sup> Černý, František (2008), s. 7n

<sup>915</sup> Černý, František (2008), s. 9

Vznik uměleckých děl byl v protektorátu podmíněn řadou šest let trvajících kompromisů s okupanty. Takováto možnost iluzorního kulturního vlastenectví byla například téměř úplně negována v okupované Francii. Mlčící umělci byli ochotni promluvit až s poraženým nepřítelem. „Mlčeli i nejlepší francouzští filozofové, básníci, romanopisci, mistři rezistence, kteří nepřistoupili na kompromisní možnosti tvořit pouze pod žárovkou nacistické cenzury. To byla umělecká výzva, to byl boj proti slabošským stínům každodennosti a samozřejmě byl prováděn toliko duchovní a mravní elitou všech vrstev společnosti i porušován vegetujícími vyznavači přirozeného programu relativně optimálního soužití.“<sup>916</sup>

Divadlo neztratilo roli společenské autority a nepodařilo se ho zneužít dostatečně, ale samo prostředí divadla, celebrit a filmu tvořilo svět sám pro sebe, zajisté částečně izolovaný od starostí obyčejného člověka, ale ne natolik, aby byli tito lidé odtrženi od reality a nevnímaly politickou situaci v zemi. Herci dobře věděli, že jsou stále na očích a jejich jednání i účinkování je bedlivě sledováno a může sloužit prostému divákovi jako určitá mez či vzor chování. Neobstojí tvrzení třeba takové Adiny Mandlové, že herectví je pouze řemeslo. Svůj podíl na kolaboraci připouští, ale chce být srovnávána s jakýmkoliv běžným obyvatelem protektorátu. Svou odpovědnost umělce jako vzoru pro společnost nepřipouští: „Domnívám se, že kdo za německé okupace nebyl v podzemí, v zahraničí nebo ve vězení či v koncentračním táboře, byl do určité míry kolaborantem a mohl být lehce z kolaborace nařčen. Holíč, který stříhal vlasy německých vojáků, řezník či hokynář, kteří jim prodávali maso a zeleninu, číšník, který jim servíroval jídlo v restauracích, zpěvák, který pro ně dával koncerty, klaun v cirkuse, který je rozesmával, tisíce a tisíce dělníků v továrnách, kteří pracovali ve válečném průmyslu, zkrátka masy lidí, kteří by byli mohli být nařčeni z toho sois-disant zločinu, ale ochránila je před tím anonymita. Řadovému zaměstnanci nebylo těžké vyhnout se přímému styku s Němci, u prominenta to bylo nemožné. (...) Nikdo nezatkl celou českou filharmonii,

---

<sup>916</sup> Červinka, František (2002), s. 124

ale dirigent Talich seděl na Pankráci, herci divadla Vlasty Buriana netrpěli za to, že u něho za okupace měli dobré bydlo a žádný je neodmítl, ale Vlastu sebrali a uvěznilo hned první dny revoluce. Osvětlovači, kameramani a režiséři, kteří pracovali na Barrandově i v Berlíně na německých filmech, nebyli nahnáni do vězení, ale já tam seděla pro výstrahu celému uměleckému světu. (...) Jediní lidé, jichž se nikdo neptal, co dělali prvních dvacet měsíců války, kdy byl v platnosti sovětsko-nacistický pakt, byli komunisti, ale jestliže každá kolaborace má být považována za zločin, nebyla tohle kolaborace, a ne malá?<sup>917</sup>

Protože podstata umění spočívá právě v jeho přesahu a protože Adina Mandlová odmítá zvýšenou odpovědnost prominentů, je její názor problematický. Ne všichni se rozhodli s režimem spolupracovat. Někteří byli nuceni emigrovat či se odebrali do exilu dobrovolně, jiní působili dál na kulturním poli, aniž si jakkoliv zadali s vládnoucí mocí. Na místě je otázka, zda mělo smysl v divadle za okupace vůbec pokračovat a zda to nebyl zbytečný ústupek. Jestli by skutečně morální postoj neprojevíli ti, kteří by se odmlčeli, přestože byli vyzýváni a přinucováni ke spolupráci.

Člověk, který jedná mravně, si je vědom zodpovědnosti za své činy za celé své konání a bytí. Člověk ručí za to, co koná a čím je, tedy přejímá za sebe odpovědnost. Specifikum zodpovědnosti v umění spočívá již v tom, že každý může výsledné dílo interpretovat jiným způsobem. Na druhou stranu lze předpokládat jeho pravděpodobný dopad s ohledem na společenskou situaci vzniku a na dobový kontext. Stejně tak se s ohledem na historický kontext mění požadavky, jež společnost na umělce klade. Pro totalitní režimy to byla například „stálá připravenost sloužit vlasti“<sup>918</sup>, nebo výchova lidu, neboť umělec „mohl předávat co nejlépe a co nejbohatěji své objevy co nejlepším talentům, jejichž nositelé by na nich mohli rozvinout další hluboké hledačství a nacházení. Protože takový je lidský úkol velkého umělce.“<sup>919</sup>

---

<sup>917</sup> Mandlová, Adina (1990), s. 142

<sup>918</sup> Kuzněcov, Felix (1983), s. 71

<sup>919</sup> Kliment, Jan (1974), s. 541-543

„Každý, kdo se pod jakoukoliv taktickou záminkou upsal ďáblu, odevzdával mu jeden kus své duše za druhým a jeho plamenem posiloval bláhovou víru národní společnosti v možnosti žít, čekat a vlasteneckou kulturou uklidňovat své sebevědomí přímo pod hákovým křížem a v blízkosti běžícího pásu na bestiální zločiny proti lidskosti. Zde už jen ilegální práce a individuální činy, samozřejmě že na poli kultury individuální činy kulturní, mohly pomoci národu,“ píše František Červinka.<sup>920</sup> „Jednoho únorového večera v roce 1969 jsem seděl u televize a díval se na pořad Případ Václava Talicha. Viděl jsem postavu a tvář mučedníka poválečné doby a slyšel zlověstný hlas jeho mučitele Zdeňka Nejedlého: „Talichu, zklamal jste!“ Český národ miluje mučedníky a nepřipouští jejich slabosti a lži. Odpůrcům těchto mučedníků nepřizná ani zrno pravdy. Objektivita jde v těchto případech k šípku, a když někdo umí dobře a subjektivně udělat krátký televizní film, nebude přece riskovat menší úspěch větší dávkou objektivity. Ta ani v naší společnosti nikdy nebyla v módě, zvláště tehdy ne, kdy po generačních úrazech pozdně obrozenských, po úrazech první i druhé světové války, po úrazech generace let padesátých nás zastihl šok srpnový. Jak asi se projeví úrasy generace let sedmdesátých, na to zřejmě budou odpovídat historikové až na konci tohoto století. Zatím však nám o to běží, aby se naše společnost nepodobala dvorci ve špitálu, kde jsou všichni solidárními pacienty, ale každý myslí jen na svou diagnózu, která mu zůstala utajena.“<sup>921</sup>

Vlasta Fabianová popisuje své pocity těsně po osvobození velice zajímavě: „Volné vydechnutí, úleva, radost, nadšení na jedné straně a na druhé zavazující pocit odpovědnosti za budoucnost, když už není nač se vymlouvat. Koho potrestat, kým pohrdat za kolaboraci? A kde stanovit její hranice? Koho odměnit za hrdinství a jak? Co bylo hrdinstvím? Za jakou pravdu budeme bojovat? Každému ukazuje jinou tvář!“<sup>922</sup>

I za následné komunistické diktatury, i za normalizace byl divadelní život tvrdě devastován, vše se znovu a znovu vrací, existovala i představení,

---

<sup>920</sup> Červinka, František (2002), s. 29

<sup>921</sup> tamtéž, s. 64

<sup>922</sup> Fabianová, Vlasta (1993), s. 211

kteřá diváky obohacovala, bavila, těšila, někdy i napřimovala<sup>923</sup> Přísná ideologická a politická hlediska byla uplatňována při výběru domácích a zahraničních textů. Divadlo se uzavřelo nejlepším českým a světovým dramatikům. A režie, vedení či herci, kádrová politika, kde umělecké hledisko jistě nebylo prvotním kritériem rozhodování. Politické akce na prknech Národního divadla byly nadále důležitým propagandistickým instrumentem režimu. Vrcholem byla Anticharta, kdy se v lednu 1977 shromáždilo v divadle stovky umělců všech oborů, takřka celá kulturní elita. „Většina z nich pravý důvod a smysl akce asi opravdu neznala, nicméně každý musel předpokládat či tušit, že jde o prorežimní mítink.“<sup>924</sup> Byl to vlastně podobný nátlak jako při shromáždění po atentátu na Heydricha. Tentokrát umělci přijalo provolání výborů uměleckých svazů, které přednesla Jiřina Švorcová. Někteří herci raději dávali výpověď sami, aby si ušetřili trapné a ponižující jednání s vedením, ale i proto, že poměry panující v činohře už nebyli ochotni dále snášet. Takto z jeviště státní scény odešel Ladislav Pešek. Těžká léta tu pak prožívali Dana Medřická, Rudolf Hrušínský, Marie Vášová, jejíž odchod, stejně jako v případě Vlasty Fabianové probíhal ze strany vedení Národního divadla způsobem naprosto ostudným. Karel Höger se rozhodl ukončit své angažmá po shromáždění 28. ledna 1977, na němž byl zaskočen vyhlášením Anticharty a z něhož se vrátil zoufalý a zničený. Když pak penzionovaný zašel jednou do divadla, téměř nikdo mu neodpověděl na pozdrav. Zanedlouho zemřel jako zdrcený člověk.

„Dávno si již myslím, že herci spolu s dalšími tvůrci divadelní inscenace byli v oné době u nás možná nejstatečnější a snad i nejvlivnější kulturní skupinou, která si udržela možnost veřejně působit. Ač opět spoutáni cenzurou a zostřeným ideologickým dohledem, nacházeli bezpočet způsobů, jak se vyjádřit k soudobým problémům, třeba jen tím, že hráli o slušných a poctivých lidech. Jinou otázkou ovšem je, že divadla v normalizačních časech dost často získávala úspěch bez náročnějšího snažení, třeba jen pro lehkou politickou narážku,“ píše František Černý o

---

<sup>923</sup> Černý, František (2008), s. 7

<sup>924</sup> tamtéž, s. 16

snad posledním období, kdy se čeští herci museli podřizovat politické zvůli.<sup>925</sup>

To nabádá k optimismu. Jen nesmíme zapomenout i na slova Jindřicha Chalupického: „A je-li pak souzen umělec pro svou akci politickou, má se to dít, zdá se mi, s přísností dvojnásobnou. Neboť není souzen jenom pro svůj delikt občanský, ale také proto, že zneužil důvěry a privilegií, kterých se mu dostalo jako básníku.“<sup>926</sup> Kdo je v takové situaci nebezpečnější než umělec, který nemůže než mluvit pravdu...

---

<sup>925</sup> Černý, František (2008), s. 9

<sup>926</sup> Chalupický, Jindřich (1991), s. 183

## **PRAMENY A LITERATURA**

### **Archivní materiály:**

Archív Hlavního města Prahy – fond 36 (malý retribuční dekret)

Archív ministerstva vnitra – řada fascikulů výpovědí z let 1945-1948

Archiv der Republik (Österreich)

Bundesministerium für Inneres Wien – Archiv, Gauakten

Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes

Národní archiv, fondy 109 a 114 (Úřad říšského protektora, oddělení kulturně-politické, k. 1134, k. 1139), fond 110 (Frank), fond 2 (zprávy domova pro londýnský exil), fond 225 (PMR)

Národní filmový archiv – fond Pragfilm (neuspořádáno), kazeta č. 315/1, audionahrávka rozhovoru s Wilhelmem Söhnelem v Karlových Varech v roce 1968

Österreichisches Filmarchiv

Österreichisches Staatsarchiv (Personalakten)

Státní okresní archiv Kolín, fond č. V/1 Spolek divadelních ochotníků Tyl: III. Dokumenty z valných hromad (1881-1948)

Vojenský historický archiv – fondy 20 a 37 (deníky rádiových relací londýnské rádiové centrály II. oddělení MNO s domácími vysílačkami)

### **Edice tiskem vydaných pramenů:**

Acta Occupationis Bohemiae et Moraviae II, Otáhalová Libuše – Červinková, Milada (ed.), Praha 1966, s. 424n. Dopis E. F. Buriana J. Nečasovi z 25. 4. 1939

Fröhlich, Elke (ed.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil I, II, 1923-1945, München 1996-1998

Goebbels, Joseph: Die sieben Film-Thesen, in: Film und Gesellschaft im Deutschland, Bredow Wilfred von – Zurek, Rolf (ed.), Hamburg, 1975, s. 178, in: Illuminace 6, 1994, č. 3, s. 81-82

Přípis Václava Binovce. Illuminace, r. 8, 1996, č. 4, s. 139-149.

Setkání zástupců kinematografie s ministrem obchodu Jaroslavem Kratochvílem ze 7. 7. 1941. Illuminace, r. 1999, č. 2, s. 138-153. SÚA, fond MPOŽ, k. 260, 28 stran.

Springer, František: Důvěrná zpráva gestapa o kulturním úsilí v roce 1940, Svobodný zítřek, 17.1. 1946, s.8

V boj, edice ilegálního časopisu, Praha 1992

Věstník ministerstva vnitra 1939-1940. Cenzurní zprávy, Praha 1940

**Tisk:**

Ahoj 1940-1942

Árijský boj 1941-1943

Čechoslovák 1941-1942

České slovo 1939-1943

Český filmový zpravodaj 1938-1941

Čin 1934

Demokratisches Volksblatt 1945

Der deutsche Film 1942/1943, Berlin 1943

Die Zeit 1977

Divadelní literatura 1940

Divadelní noviny 1990-2007

Divadlo 1939 - 1942

Film a doba 1974

Filmové listy 1941

Filmové zajímavosti 1940

Filmový kurýr 1939-1943

Illustrierter Filmkurier 1939-1944

Iluminace 1989-2007

Kinorevue 1938-1945

Kinoschriften 1990

Komedie 1936

Kritický měsíčník 1941

Kulturní politika 1945-1946

Lidové noviny 1940-1942

Lidové listy 1940-1942

Mein Film 1938-1939

Národní politika 1941

Národní střed 1940

Národní osvobození 1938

Národní práce 1941

Nástup červenobílých 1940

Neues Wiener Journal 1938-1939

Neues Wiener Tagblatt 1940-1942

Paimann's Filmlisten 1938-1944

Pestrý týden 1940-1941

Pressa 1939-1941

Profil 1985

Reflex 1990 – 2008

Svět a divadlo 1994-2007

Svět v obrazech 1990

Svobodný zítřek 1946

Večer 1940-1941

Venkov 1938, 1941

Vlajka 1939-1942

Völkischer Beobachter 1933-1944

## **Memoáry:**

Baarová, Lída: Života sladké hořkosti, 1. vydání, Praha 1991

Baarová, Lída: Útěky, Toronto 1981

Beneš, Svatopluk: Být Hercem, Praha 1992

Boháč, Ladislav: Tisíc a jeden život, Praha 1981

Brdečka, Jiří: Pod tou starou lucernou, Praha 1992

Cziffra, Géza von: Ungelogen. Erinnerungen an mein Jahrhundert, Berlin 1988

Cziffra, Géza von: Es war eine rauschende Ballnacht, Frankfurt am Main, 1987

Černý, František: Divadlo v bariérách normalizace (1968-1989). Vzpomínky, Praha 2008

Černý, Václav: Křik Koruny české, Paměti II (1938-1945), Brno 1992

Deyl, Rudolf st.: Milován a nenáviděn, Praha 1941

Disman, Miloslav: Hovoří Praha, Praha 1985

Fabianová, Vlasta: Jsem to já?, Praha 1993

Frauenfeld, Alfred: Und trage keine Reu', Druffel 1978

Frejka, Jiří: Železná doba divadla, Praha 1945

Fuchs, Aleš: Dlouhá svatební cesta. Bibi Haasová vzpomíná na Hugo Haase, Praha 1997

Goebbels, Joseph: Die Tagebücher 1924-1941, München 1987

Goebbels, Joseph: Deníky 1938, Praha 1992

Harlan, Veit: Im Schatten meiner Filme - Selbstbiographie, Gutersloh 1966

Havel, Václav, M.: Mé vzpomínky, 1. vydání, Praha 1993

Hermanová, Ljuba: Nikdo mi nic za darmo nedal, in: Hulec, Vladimír: Skoč do propasti, Praha 2000, s. 29-32

Hermanová, Ljuba: ...a co jsem ještě neřekla, Praha, 1995

Höger, Karel - Högerová, Eva – Klosová, Ljuba – Justl, Vladimír: Faustovské srdce Karla Högera, Praha 1994

Höger, Karel: Z hercova zápisníku, Praha 1983

Hörbiger, Paul: Ich hab für euch gespielt, Berlin, 1979

Kabátová, Zita: Lásky a lidé z mého života, Praha 2006

Klemperer, Viktor: Jazyk Třetí říše – LTI, Praha 2003

Klos, Elmar: Dramaturgie je když..., Praha 1987

Klos, Elmar: S odstupem času, in: Illuminace 3, 1991, č. 2, s. 106-114

Kohout, Jára: Hop sem, hop tam, Praha 1991

Kohout, Eduard: Divadlo aneb snář, Praha 1975

Kronbauerová, Jarmila: Hodiny pod Harlekýnem, Praha 1973

Machonin, Sergej: Příběh se závorkami, Praha 1995

Mandlová, Adina: Dneska už se tomu směju, Praha 1990

Marvan, Jaroslav: Nejen o sobě, Praha 1975

Pešek, Ladislav: Tvář bez masky, Praha 1976

Pivec, Jan: Thespidova kára, Praha 1985

Průcha, Jaroslav: Má cesta k divadlu, Praha 1977

Rökk, Marika: Herz mit Paprika, München 1988

Scheinflugová, Olga: Byla jsem na světě, 1. vydání, Praha 1988

Schönberg, Michal: Rozhovory s Voskovcem, Blízká setkání, Praha 1995

Stejskal, Bohuš: Pramen živé vody, Praha 1947

Šmída, Bohumil: Jeden život s filmem, Praha 1980

Štorch-Marien, Otakar: Tma a co bylo potom, Praha 1993

Štěpánek, Zdeněk: Herec, Praha 1964

Štěpánek, Zdeněk: Vzpomínky, Praha 1966

Thimig, Hans: Neugirig wie ich bin, Wien 1983

Vančurová, Libuše: Dvacet šest krásných let, Praha 1967

Vávra, Otakar: Podivný život režiséra, Praha 1996

Vydra, Václav: Má pouť životem a uměním, Praha 1976

Vydra, Václav: Prosím o slovo, Praha 1940

Wasserman, Václav: Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích, Praha 1958

Weiss, Jiří: Bílý mercedes, Praha 1995

Werich, Jan: Jan Werich vzpomíná... vlastně potlach, Praha 1982

Zavřel, František: Za živa pohřben, Praha 1942

**Divadelní hry:**

Bernhard, Thomas: Náměstí hrdinů, in: Bernhard, Thomas: Hry, Praha 1998

Harwood, Ronald: Na miskách vah, Praha 1998

Jelineková, Elfriede: Burgtheater, in: Palm, Kurt: Vier Österreichischen Stücke, Wien 1987

Renč, Václav: Císařův mim, 2. vydání, Praha 1965

Vedral, Jan: Staří režiséři, Praha 2008

Vedral, Jan: Urmefisto, Praha 1988

## **Literatura:**

100 Jahre Wiener Schauspielschule, Wien 1951

Adorno, T., Horkheimer, M.: The Dialectic of Enlightenment, London 1973

Alan a kol.: Alternativní kultura, Praha, 2001

Albrecht, Gerd: Nationalsozialistische Filmpolitik, Stuttgart 1969

Amort, Čestmír - Jedlička, I. M.: Tajemství vyzvědače A-54, Praha 1964

Angová, Ien: Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination, London, 1985

Antel, Franz – Winkler Christian: Hollywood an der Donau, Wien 1991

Arendtová, Hannah: Krize kultury, Praha, 1994

Arendtová, Hannah: Původ totalitarismu I-III, Praha 1996

Aristoteles: Etika Níkomachova, Praha 1996

Ascheid, Antje: Hitler's Heroines, Philadelphia 2003

Bohuš Balajka, Ladislav Soldán, Emil Charous: Přehledné dějiny literatury : dějiny české literatury od konce 19. století do r. 1945 s přehledem vývojových tendencí světové literatury 2, Praha 1997

Bartošek, Luboš: Dějiny československé kinematografie II. Zvukový film 1930-1945, Praha 1982

Bartošek, Luboš: Náš film, Praha 1985

Bartošek, Luboš: Desátá múza Vladislava Vančury, Praha 1973

Bartošková-Frída-Kolár: Československý zvukový film 1930-1945, 1.díl, Praha 1965

Bartošková, Šárka – Bartošek, Luboš: Filmové profily, Praha 1986

Bauer, Alfred: Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950, Berlin 1965

Becker, Wolfgang: Film und Herrschaft, Berlín 1973

Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996

Bednařík, Petr: Arizace české kinematografie 1938 – 1942, Praha 2002

Benesch, Manfred: Rassismus im österreichischen Spielfilm der NS-Zeit, diplomová práce Universität Wien, Wien 1992

Beneš, Zdeněk: Historický text a historická kultura, Praha 1995

Benešová, Marie – Štábla, Zdeněk: Obraz člověka v české kinematografii, Praha: interní tisk Filmového ústavu, 1969

Beránková, Milena – Křivánková, Alena – Ruttkay, Fraňo: Dějiny československé žurnalistiky III, 1918-1944, Praha 1988

Brandes, Detlef: Češi pod německým protektorátem, Praha 1999

Brockett, Oscar G.: Dějiny divadla, Praha 1999

Brousil, A. M.: Film a národnost, Praha 1940

Brož, Jaroslav-Frída, Myrtil: Historie československého filmu v obrazech 1930-1945, Praha 1966

Březina, Václav: Lexikon českého filmu, Praha 1996

Buchar, Robert: Sametová kocovina, Brno 2001

Bukey, Evan Burr: Hitlerovo Rakousko, Praha 2002

Burian, Emil F.: Pojd'te, lidé, na divadla s železnýma kladivama!, Praha 1940

Burton, Graeme – Jiráček, Jan: Úvod do studia médií, Praha, 2001

Büttner, Elisabeth – Dewald, Christian: Das tägliche Brennen, Wien 2002

Cargnelli, Christian – Omasta, Michael: Schatten Exil, Wien 1997

Cargnelli, Christian: Aufbruch ins Ungewisse, Wien 1993

Cibulka, Aleš: Nataša Gollová, Praha 2002

Císař, Jan: Základy dramaturgie 1. Situace, Praha 1999

Císař, Jan: Přehled dějin českého divadla II. (1862-1945), Praha 2004

Císař, Jan: Člověk v situaci, Praha 2000

Courtade, Francis: Geschichte des Films im Dritten Reich, Berlin 1975

Černý, František (ed.): Theater-Divadlo, Praha 1965

Černý, František: Hraje František Smolík, Praha 2003

Černý, František: Měnivá tvář divadla aneb Dvě století s českými herci, Praha 1978

Černý, Jindřich: Jiřina Štěpničková, Praha 1999

Červinka, František: Česká kultura a okupace, Praha 2002

Český hraný film II 1930-1945, Praha 1998

Dachs, Robert: Willi Forst, Wien 1986

Dějiny české literatury 4. Literatura od konce 19. století do roku 1945. Přemysl Blažíček, Jan Mukařovský (red.), Praha 1995

Dějiny českého divadla IV, Praha 1983

Bregantová, Polana a kol.: Dějiny českého výtvarného umění 5. 1939-1958, Praha 2005

DeFleur, Melvin - Ballová-Rokeachová, Sandra, J.: Teorie masové komunikace, Praha, 1996

Dillmann, Michael: Die Theaterarbeit Heinz Hilpers, Berlin 1990

Doležal, Jiří: Česká kultura za protektorátu, Praha 1996

- Donner, Wolf: Propaganda und Film im Dritten Reich, Berlin 1995
- Drewniak, Boguslaw: Der deutsche Film 1938-1945, Düsseldorf 1987
- Eco, Umberto: Skeptikové a těšitelé, Praha, 1995
- Elsaesser, Thomas: Flieger, grüss mir die Sonne: Österreich und Walter Reisch, in: Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996, s. 343 - 353
- Faulstich, Werner – Korte, Helmut (ed.): Fischer Filmgeschichte, Berlin 1994
- Ferro, Marc: Studium stalinské ideologie prostřednictvím filmu Čapajev, Illuminace, roč. 2, č. 1, 1990
- Fibich, Bettina: Das Projekt Filmstadt Wien, diplomová práce Universität Wien, Wien 2000
- Fikejz, Miloš: Český film. Herci a herečky, Praha 2006
- Fikejz, Miloš: Český film. Herci a herečky, Praha 2007
- Filippi-Codaccioni, A. - M. a kol.: Dějiny 20. století, Praha 1994
- Filla, Emil: O svobodě, Praha 1947
- Fiske, John: Reading the Popular, London-New York 2002
- Fiske, John: Understanding Popular Culture, Boston 1989
- Fox, Jo: Filming Women in the Third Reich, Oxford 2000
- Frais, Josef: Trojhvězdi nesmrtelných, Praha 1998
- Frankfurter, Bernhard (ed.): Offene Bilder, Wien 1995
- Frankfurter, Bernhard: Rund um Die Wien-Film Produktion, in: Waechter-Böhm, Liesabeth (ed.): Wien 1945 davor/danach, Wien 1985
- Fritz, Walter: Im Kino erlebe ich die Welt, Wien 1998
- Fritz, Walter: Geschichte des österreichischen Films, Wien 1969

Fritz, Walter: Kino in Österreich. Der Tonfilm 1929-1945, Wien 1991

Fritz, Walter (ed.): Der Wiener Film im Dritten Reich, Wien 1988

Fuchs, Aleš: Dlouhá svatební cesta. Bibi Haasová vzpomíná na Hugo Haase, Praha 1997

Gebhart, Jan – Kuklík, Jan: Druhá republika, Praha 2004

Gebhart, Jan – Kuklík, Jan: Dramatické a všední dny protektorátu, Praha 1996

Gebhart, Jan – Kuklík, Jan: Velké dějiny zemí Koruny české XV.a 1938-1945, Praha – Litomyšl 2006

Gerber, George: The mainstream of America, New York 1986

Giddens, Anthony: Sociologie, Praha 2003

Grunberger, Richard: A Social History of the Third Reich, London – New York 1991

Hake, Sabine: Popular Cinema of the Third Reich, University of Texas Press 2001

Hake, Sabine: Film in Deutschland, Hamburg 2004

Hall, Stuart: Policing the Crisis, London 1978

Hanisch, Ernst: Der lange Schatten des Staates: Österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert, Wien 1994

Havelka, Jiří: Kronika našeho filmu, Praha 1967

Hedvábný, Zdeněk: Divadlo Větrník, Praha 1988

Heiss, Gernot – Klimeš, Ivan: Obrazy času. Bilder der Zeit, Praha 2003

Hepner, Ivo: Filmová cenzura, Praha 1960

Hitler, Adolf: Mein Kampf, Praha 2000

Hoell, Joachim: Thomas Bernhard, Praha 2004

- Hoffer, Erich: *The True Believer*, New York 1966
- Horak, Jan-Christopher: *Fluchtpunkt Hollywood. Eine Dokumentation zur Filmemigration nach 1933*, Münster 1986
- Horníček, Jiří: *Miloš Havel*, diplomová práce FF UK, Praha 2000
- Hüttner, Johann: *Austria and the Austrians As Seen Through the Films of Nazi Germany after the Anschluss*, in: *Modern Austrian Literature*, Vol. 32, New York
- Chalupecký, Jindřich: *Obhajoba umění 1934-1948*, Praha 1991
- Ibach, Alfred: *Die Wessely*, Wien 1943
- Ihering, Herbert: *Werner Krauss*, Berlin 1997
- Irving, David: *Goebbels*, Praha 1998
- Jacobsen, Walter-Kaes, Anton-Prinzler, Helmut: *Geschichte des deutschen Films*, Stuttgart 1993
- Jagschitz, Gerhard: *Diskussion zum Thema Der Film als Quelle*, s. 69-74, in: Fritz, Walter: *Der Wiener Film im Dritten Reich*, Österreichisches Filmarchiv, Wien 1988
- Janoušek – Slaměník: *Člověk a média. Psychologie masové komunikace*, in: *Výrost – Slaměník: Aplikovaná sociální psychologie I. Člověk a sociální situace*, Praha 1998
- Jaspers, Karl: *Die Atombombe und die Zukunft des Menschen*, München 1958
- Jedlička, Josef: *Dodatek k nenapsaným dějinám české literatury*, <http://www.ucl.cas.cz/edicee/data/antologie/zdejinn/4/32.pdf>, s. 188
- Jelineková, Elfriede: *Theaterstücke*, Hamburg 1992
- Jeniš-Lachober, Beatrice: *Leinen aus Irland. Genese eines Lustspiels*, diplomová práce. Wien 1992

- Jirák, Jan – Köpplová, Barbara: Média a společnost, Praha 2003
- Jowett, Garth S. – O'Donnel, Victoria: Readings in Propaganda and Persuasion. New and Classic Essays, London 2006
- Jung, Uli (ed.): Der deutsche Film, Trier 1993
- Just, Vladimír: Věc: Vlasta Burian. Rehabilitace krále komiků, 1. vydání, Praha 1994
- Just, Vladimír: Causa Hamlet na českých jevištích, Reflex, 28. 5. 2008
- Kárník, Zdeněk: České země v éře první republiky III, Praha 2003
- Kašpar, Lukáš: Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence, Praha 2007
- Kašpar, Lukáš: Causa Thomas Bernhard, Reflex 14. 11. 2005
- Kašpar, Lukáš: Causa Elfriede Jelineková, Reflex 22. 11. 2004
- Kašpar, Lukáš: Český hraný film za protektorátu. Kolaborace a rezistence, diplomová práce FF UK 2002
- Kašpar, Lukáš: Kolínské ochotnické divadlo a spolky v 19. A první polovině 20. Století, proseminární práce FF UK 1997
- Kinsky-Weinfurter, G.: Filmmusik als Instrument Staatlicher Propaganda, München 1993
- Kladiva, Jaroslav: E. F. Burian, Praha 1982
- Kliment, Jan: Odpovědnost umělcova – odpovědnost k umělci, Film a doba 10, 1974
- Klimeš, Ivan: Stát a filmová kultura, in: Illuminace, roč. 1999, č.2, s.125-137
- Klimeš, Ivan: Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu, in: Illuminace 1, 1989, č. I, s. 53-77
- Klingenbeck, Franz: Unsterblicher Walzer, Wilhelm Frick Verlag, Wien 1940

- Klinger, Eva-Maria: Attlia Hörbiger. Entwicklung eines Charakterschauspieler, disertační práce, Universität Wien, Wien 1969
- Kloskowská, Antonina: Masová kultura, Praha, 1967
- Knap, Karel: Přehled práva filmového, Praha 1945
- Knilli, Friedrich: Ich war Jud Süß. Ferdinand Marin, Berlin 2000
- Knopp, Daniel: NS-Filmpropaganda, Marburg 2004
- Koepfeler, Paul: Die Filmkomik aus Österreich, Wien 1976
- Kokoška, J. - Kokoška, S.: Spor o agenta A-54, Praha 1994
- Končelík-Köplová-Kryšpínová: Český tisk pod nadvládou Wolfganga Wolframa von Wolmara, Praha 2003
- Konrad, Helmut: Die österreichische Emigration in der Tschechoslowakei von 1934 bis 1938, in: Österreich im Exil 1934-1945, Wien 1977
- Kracauer, Siegfried: Von Caligari zu Hitler, Berlin 1946
- Kracauer, Siegfried: Dějiny německého filmu. Od Caligariho k Hitlerovi. Psychologické dějiny německého filmu, Praha 1958
- Kraus, Jiří: Rétorika a řečová kultura, Praha 2004
- Kreimeier, Klaus: Karl Hartl: Homo faber und Visionär, in: Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996, s. 31 - 51
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story – Geschichte eines Filmkonzerns, München 1992
- Krejčová, Helena: Theresienstadt-film o vzorném ghettu, in: Illuminace 4, 1992, č. 1. s.37-55
- Krejčová, Helena: " Jsem nevinen": Süß, Harlan, Čáp a jiní, in: Illuminace 5, 1993, č. 3, s. 65-97
- Krejčová, Helena – Krejča, Otomar, ml.: Příklad Binovec, in: Illuminace 8, 1996, č. 4, s. 107-138

- Krenn, Günter: Gutes Werk oder Teufels Beitrag? Die Produktion der Wien-Film 1939-1945, in: Filmarchiv 23, Wien 2005
- Kresse, Dodo – Horvath Michael: Nur ein Komödiant? Hans Moser in den Jahren 1938 - 1945, Wien 1994
- Kreimeier, Klaus: Die Ufa-Story – Geschichte eines Filmkonzerns, Mnichov 1992
- Kučera, Jaromír: Stručný přehled československé kinematografie I (1896-1945), Praha 1967
- Kunczik, Michael: Základy masové komunikace, Praha 1995
- Kural, Václav: Vlastenci proti okupaci, Praha 1997
- Kural, Václav: Místo společenství – konflikt!, Praha 1994
- Kurš, Antonín: Manon bojující, Praha 1974
- Kuzněcov, Felix: Etika a próza, Praha 1983
- Kvaček, Robert: "Križe" proti krizi. Crisis-dokument o roce 1938, in: Illuminace 9, 1997, č. 4, s. 55-65
- Kvaček, Robert – Tomášek, Dušan: Generál Alois Eliáš. Jeden český osud, Praha 1996
- Leiser, Erwin: Nazi cinema, London 1974
- Lerg, Winfried – Steininger, Rolf: Rundfunk und Politik 1923-1973, Berlin 1975
- Lesch, Paul: Heim ins Ufa-Reich?, Trier 2002
- Liebe, Ulrich: Verehrt, verfolgt, vergessen. Schuspieler als Naziopfer, Weinheim 1992
- Liebe Ulrich: Dorsay, Ehrlich, Gottschalk, Morgan, Wallburg, in: Filmarchiv 07, s. 32-35, Wien 2003

- Loacker, Armin – Prucha, Martin: (ed.): Unerwünschtes Kino. Der deutschsprachige Emigrantenfilm 1934 – 1937, Wien 2000
- Loacker, Armin: Anschluss im  $\frac{3}{4}$  Takt, Wien 1999
- Loacker, Armin: Kino vor dem KZ, in: Filmarchiv 07, Wien 2003
- Loacker, Armin (ed.): Willi Forst, Wien 2003
- Luža, Radomír: Der Widerstand in Österreich 1938-1945, Wien 1983, s. 6-23
- Macek, Václav: Kinematografia v Slovenskej republike 1939-45, in: Filmový sborník historický 2, 1991, s. 59-66
- Macurová – Mareš: Text a komunikace, Praha 1993
- Mann, Klaus: Mefisto, Praha 1982
- Mannes, Stefan: Antisemitismus im nationalsozialistischen Film, Köln 1999
- Mareš, Petr: Film jako historický pramen, Illuminace, roč. 2, č. 1, 1990
- McLuhan, Marshall: Americká reklama, in: MacLuhan, Marshall: Člověk, média a elektronická kultura. Výbor z díla, Brno 2000, s. 19 - 26
- McQuail, Denis: Úvod do teorie masové komunikace, Praha 1999
- Merhaut, Václav: Povídání s paní Baarovou, Záběr, 4.10.1990, s. 8
- Michalek, Boleslaw: Film - umění ve vývoji, Praha 1980
- Milotová, Jaroslava: Organizace nacistické propagandy a její působení v Protektorátu Čechy a Morava, in Historie a vojenství 1/2000, s. 87-99
- Moeller, Felix: Der Filmminister, Berlin 1998
- Motl, Stanislav: Prokletí Lídy Baarové, Praha 2002
- Meyhöfer, Annette: Schuspielerinnen im Dritten Reich, in: Möhrmann, Renate (ed.): Zur Kuturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst, Frankfurt

- am Main 1989
- Navrátil, Antonín: Cesty k pravdě a lži. 70 let československého dokumentárního filmu, 2. vydání, Praha 2002
- Noack, Frank: Veit Harlan, München 2000
- Nodl, Martin – Šmahel, František (ed.): Člověk českého středověku, Praha: Argo 2002
- Noelle-Neumann – Schulz (ed.): Publizistik, Frankfurt am Main 1971
- Nussberger, Jiří: Lída Baarová, Mladý svět 17, 1990, s. 5-8
- Nyssen, Ulrich: Nechwort, in: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke, Hamburg 1992, s. 280n
- Osborne, Richard: Herbert von Karajan – Leben und Musik, Wien 2002
- Panorama českého filmu, Praha 2000
- Pasák, Tomáš: Český fašismus a kolaborace, Praha 1999
- Pasák, Tomáš: Život Aloise Eliáše, in: Eliáš, Alois: V boji a zajetí, Praha 1999
- Pasák, Tomáš: Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích z let 1939-1945, Praha 1980
- Pasák, Tomáš: Pod ochranou říše, Praha 1998
- Patalas, Enno-Gregor, Ulrich: Dějiny filmu, Bratislava 1967
- Peschl, Claudia: Gib dem Publikum, was es will, in: Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996, s. 143 – 155
- Pfabigan, Alfred : Thomas Bernhard. Ein österreichisches Weltexperiment, Wien 1999
- Pickler, Hans: Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier 1941-1942, 2. vyd., Stuttgart 1965

- Pištor, Ladislav: Filmoví návštěvníci kina, in: Iluminace 8, 1996, č. 4, s. 35-60
- Plazewski, Jerzy: Filmová řeč, Praha 1967
- Pondělíček, Ivo: Sociologie filmu – otázky nad metodou, Iluminace, roč. 3, č. 2, 1991
- Postman, Neil: Ubavit se k smrti, Praha 1999
- Rabenalt, Arthur Maria: Joseph Goebbels und der „Grossdeutsche“ Film, Berlin 1985
- Rabenalt, Arthur Maria: Film im Zwielicht, München 1958
- Rak, Jiří: Historická tematika v kinematografii Třetí říše, in: Iluminace 5, 1993, č. 1, s. 7-36
- Rataj, Jan: O autoritativní národní stát, Praha 1997
- Rathkolb, Oliver: Führertreu und Gottbegnadet, Wien 1991
- Rathkolb-Duchkowitsch-Hausjell: Die veruntreute Wahrheit, Wien 1988
- Reifová, Irena a kol.: Slovník mediální komunikace, Praha 2004
- Rentschler, Eric: The Ministry of Illusion, Cambridge 1996
- Roberts-Jones, Phillippe – Roberts-Jones, Françoise (2003): Breugel, Praha: Slovart
- Roeder, Werner – Strauss, Herbert (ed.): Biographisches Handbuch der deutschsprachigen Emigration, München 1983
- Růžička, Daniel: Major Zeman. Zákulisí vzniku televizního seriálu, Praha 2005
- Sadoul, Georges: Dějiny filmu, Praha 1958
- Seesslen, Georg: Tanz den Adolf Hitler. Faschismus in der populären Kultur, Berlin 1994

Seesslen, Georg: Triumph des Scheiterns, in: Filmarchiv 19, Film Archiv Austria 2004

Seesslen, Georg: Hans Moser oder Vom traurigen Dienstmann, dem alten Glück und der neuen Zeit, in: Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996, s. 121 - 141

Scheffler, Klaus Norbert: Berlínská Ufa čili klíč jedné německé legendy, in: Film a doba, roč. 1954, č. 5, s. 939-943

Schlemmer, Gerhard – Mayr, Brigitte: Der österreichische Film von seinen Anfängen bis heute, Wien 2000

Schmidt, Marion: Kurt Gerron, in: Filmarchiv 07, Wien 2003, s. 34-41

Schneider, Hansjörg: Dresdner Theater 1933-1945. Spiel war die Lust und Spiel die Gefahr, Berlin 2003

Schnelle, Barbora: Elfriede Jelinek a její divadlo proti divadlu, Brno 2006

Schopenhauer, Arthur: Génius, umění, láska, světec, Praha 1994

Schorske, C. E.: Vídeň na přelomu století, Brno 2000

Schönberg, Michal: Rozhovory s Voskovcem, Praha 1995

Schrenková, Helene: Die Produktion der Wien-Film 1939-1945, disertační práce Universität Wien, Wien 1984

Schrenková, Helene: Operette, in: Fritz, Walter (ed.): Der Wiener Film im Dritten Reich, Wien 1988, s. 45 - 51

Schulte-Sasse, Linda: Entertaining the Third Reich, London 1996

Sochorovská, Valéria: Hugo Haas, Praha 1996

Srba, Bořivoj: O nové divadlo, Praha 1988

Srba, Bořivoj: Múzy v exilu, Praha 2003

- Srba, Bořivoj: České ochotnické divadelní hnutí v letech německé okupace a druhé světové války, in: Cesty českého amatérského divadla, Praha 1998, s. 151-171
- Steiner, Gertraud: Willi Forst: Bel Ami in the Third Reich, in: Modern Austrian Literature, Vol. 32, New York
- Steiner, Gertraud: Die Heimat-Macher, in: Rathkolb, Oliver – Stadler, Friedrich (ed.): Verdrängte Kultur Österreich 1918-1938-1968-1988
- Steiner, Maria: Paula Wessely. Die verdrängten Jahre, Wien 1996
- Stejskal, Bohuš: Divadelní abeceda, Praha 1942
- Stern, Frank: Zwischen Ideologie und Unterhaltung: Der NS-Propagandafilm, in: Filmarchiv 23, Wien 2005
- Stýblo, Ladislav – Zavřel, František: Heroika (Play Zavřel), Brno 2006
- Suchý, Ondřej: Oldřich Nový přichází, Praha 2000
- Suchý, Ondřej: Vlasta Burian na každý pád, Praha 1990
- Škvorecký, Josef: Všichni ti bystří mladí muži a ženy, Praha 1990
- Štábla, Zdeněk: Data a fakta z dějin čs. kinematografie III, Praha 1988 (interní tisk)
- Šulc, Miroslav: Česká operetní kronika 1863-1948, Praha 2002
- Talich, Václav: Úvahy, projevy stati, Beroun 1983
- Taussig, Pavel: Filmový smích Hugo Haase, Čs. Filmový ústav a filmový klub Rychnov nad Kněžnou 1989
- Teige, Karel: Jarmark umění, Praha 1964
- Tesař, Jan.: Mnichovský komplex, Praha 2000
- Thomson, Oliver: Mass Persuasion in History, Edimburgh 1977

- Tillner, Georg: Österreich, ein weiter Weg, in: Beckermann, Ruth – Blümminger, Christa: Ohne Untertitel, Wien 1996, s. 175 - 195
- Toeplitz, Jerzy.: Geschichte des Films 4, 1939-45, Berlin 1984
- Tolstoj, Lev Nikolajevič: Nemohu mlčet, Praha 1990
- Tomášek, Dušan – Kvaček, Robert: Obžalována je vláda, Praha 1999
- Tomášek, Dušan – Kvaček, Robert: Causa Emil Hácha, Praha 1995
- Tomeš, Josef: O české kultuře v letech 1939-1945, in: Co daly naše země Evropě a lidstvu II, Praha 1999
- Tušek, Karel: Karel Hašler, Praha 1992
- Tvrzník, Jiří: Jaroslav Marvan vypravuje, Praha 1975
- Vančura, Vladislav: Řád nové tvorby, Praha 1972
- Vávra, Otakar: Vyznání víry, in: Kinorevue 7., 1941-42, č. 28, s. 22
- Veber, Václav a kol.: Dějiny Rakouska, Praha 2002
- Vedral, Jan: Jak se kalila šedá zóna, Divadelní noviny, roč. 14, č. 15 (2005), s. 10
- Vedral, Jan: Nomenklatura a kádrováctví, Divadelní noviny, roč. 15, č. 3 (2006), s. 10
- Vindušková, Renáta: Pražská divadla za nacistické okupace 1939-1945, diplomová práce FF UK 1997
- Vostrý, Jaroslav: Zdeněk Štěpánek. Herec a dějiny, Praha 1997
- Wardetzky, Jutta: Theaterpolitik im faschistischen Deutschland, Berlin 1983
- Watson, John: Media Communication, Londýn 1998
- Weber, Max: Metodologie, sociologie a politika, Praha, 1998
- Weil, Jiří: Vlasta Burian, Kulturní politika, č.40, 19.7.1946, s. 1

Weischedel, Wilhelm: Skeptická etika, Praha 1999

Welch, David: Propaganda and the German Cinema, Oxford 1983

Williams, Raymond: Culture and Society 1780-1950, New York 1958

Witte, Karsten: Lachende Erben, Toller Tag. Filmkomödie im Dritten Reich, Berlin 1995

Witura, Nicole: „Die Rettung der Nation und der Rasse ist gelegt in die Hände der Frauen“, Dipl., Wien 1997

Wortig, Kurt: Der Film in der deutschen Tageszeitung, Frankfurt am Main 1940

Wulf, Joseph: Kultur im Deutschen Reich- Theater und Film – eine Dokumentation, Frankfurt am Main 1989

Zavřel, František: Caesar, in: Polobozi, Praha 1942

Zavřel, František: Valdštýn, in: Polobozi, Praha 1942

Žantovský, Petr: Století Otakara Vávry, Praha 2001