

RADOSLAV HORÁK / 6. 10. 2023

Reflexe národního traumatu: druhá světová válka v českém hraném filmu 1945–1948

Druhá světová válka i události, jež k ní vedly a bezprostředně s ní souvisely, byly pro celou českou populaci silně traumatizující zkušeností. Nacistická agrese a její důsledky za sebou zanechaly řadu obětí, rozbitých rodin, zničených vztahů, pošramocených duší a pošlapané národní sebevědomí. Krutý zásah utrpěla i česká kultura, film nevyjímaje.

S prožitými hrůzami bylo nutné se jak lidsky, tak umělecky vyrovnat. Nejrychleji reagovali pochopitelně spisovatelé, konkrétně básníci, ovšem poprvé v českých dějinách je takřka rovnocenně mohli doplnit filmaři. Zatímco na konci první světové války nebyla česká filmová výroba ještě na takové úrovni, aby byla seriózní reflexe proběhlého konfliktu schopna, zvuková, řemeslně již značně pokročilá a čerstvě zestátněná kinematografie třetí republiky nabízela pro tvorbu filmů s tematikou právě uzavřené historické etapy velmi dobré podmínky. O naléhavosti potřeby vyslovit se k válce filmem přitom svědčí, že se tak stalo během velmi krátké doby v několika vzájemně se překrývajících vlnách, které se zvedly na základě toho, jak rychle bylo co možné.

Nejprve se k divákům dostaly dokumentární filmy – snímek *Věrní zůstaneme* (r. Jiří Weiss, 1945) zachycoval zahraniční odbojovou činnost, *Cesta k barikádám* (r. Otakar Vávra, 1946) kompilovala záběry pořízené během pražského povstání; k tomu vznikla řada krátkometrážních dokumentů. Již v roce konce války však byly natočeny také první dva krátké hrané filmy s válečnou tematikou: *Svátek matek 1945* (r. K. M. Walló, 1945) a *Malá historie* (r. Bořivoj Zeman, 1945), které byly uvedeny v květnu 1946 ve společném pásmu s Weissovým britským filmem *Ohnivý rybolov* (1944), pod souhrnným

názvem Okupační trilogie.[1] K těmto dvěma snímkům lze na základě jeho formátu ještě volně přiřčenit o něco novější film *Nerozumím* (r. Vladimír Čech, 1947).[2]

Konečně první dva české celovečerní hrané filmy odehrávající se ve válečné době měly předpremiéru v srpnu 1946 na festivalu v Mariánských Lázních. První z nich, *V horách duní* (r. Václav Kubásek, 1946), byl bezprostředně poté nasazen i do kin (od 16. 8. 1946), druhý s názvem *Hrdinové mlčí* (r. Miroslav Cikán, 1946) se v nich objevil o necelé dva měsíce později (od 4. 10. 1946). Do konce roku ještě následovaly tituly *Muži bez křídel* (r. František Čáp, prem. 25. 10. 1946), *Nadlidé* (r. Václav Wassermann, prem. 29. 11. 1946) a *Velký případ* (r. Václav Kubásek, Josef Mach, prem. 20. 12. 1946). Rok 1946 byl na válečnou, respektive okupační tematiku zcela nejbohatší; pět filmů z celkem třinácti vyrobených představovalo téměř 40 % produkce. Není divu, že se jednotlivé tituly v kinech doslova „přetlačovaly“ a tématem již přesycení recenzenti se přestávali držet zprvu zastávaného smířlivého postoje k jejich nedokonalostem. V silně kritické recenzi *Nadlidí v Národní obrodě* výstižně zaznívá: „Spatří-li divák pouze některý z filmů, snad v něm najde i jisté zalíbení, je-li však člověk nucen absolvovat všechny, vidí tím zřetelněji jejich nedostatky.“[3]

Následující rok přinesl zřetelné snížení frekvence snímků s touto tematikou, zato však vzrostla jejich kvalita. Jak *Uloupená hranice* (r. Jiří Weiss, prem. 15. 3. 1947),[4] tak *Nikdo nic neví* (r. Josef Mach, prem. 28. 11. 1947), snímky žánrově zcela rozdílné, patří mezi dodnes ceněná díla. Rok 1948 dal pak vzniknout *Bílé tmě* (r. František Čáp, prem. 27. 8. 1948), *Němé barikádě* (r. Otakar Vávra, prem. 6. 5. 1949) a *Daleké cestě* (r. Alfréd Radok, prem. 1949). Zároveň byl tento rok posledním, který předtím, než se začaly ustanovovat ideologické mechanismy nastoupivšího komunistického režimu, umožnil relativně svobodnou filmovou tvůrčí práci.

Český hraný film let 1945–1948, krátkého období vydechnutí mezi dvěma totalitami, je z hlediska rozvíjejících se tvůrčích cest obecně velmi pestrý. Účelem tohoto článku bude reflektovat, jak se v této době čeští tvůrci hraných filmů vypořádávali s druhou světovou válkou a německou okupací coby bezprostřední zkušeností, na niž bylo třeba reagovat. Budu se v něm zabývat tím, jaká dílčí témata související s právě ukončeným konfliktem zpracovávali, jak k nim přistoupili z žánrového a stylového hlediska a jak bylo v dobových filmech zobrazeno „dobro“ a „zlo“. Mým záměrem přitom nebude interpretovat či hodnotit samotné dobové události – nemíním prezentovat vlastní

náhled na ně, nýbrž pojednat o tom, jak na ně nahlíželi tehdejší filmaři.

Trpící a především odbojný národ jako protagonista

Úvahu o zobrazených dílčích tématech pomůže otevřít otázka zaměřená na časoprostor: Kde a kdy se příběhy soudobých válečných hraných filmů odehrávají? Místo děje je v některých případech konkrétně určeno a pojmenováno (např. u filmů zachycujících květnové povstání 1945 je to Praha, v *Daleké cestě* kromě Prahy posléze Terezín, v *Mužích bez křídel* okolí Lidic). Neděje se tak pokaždé a někdy se objevují i smyšlené názvy (vesnice Kalich v *Uloupené hranici*), tato filmová místa však vždy zastupují určitý obecný typ (v případě zmíněné *Uloupené hranice* ves v československo-německém pohraničí). Lze si přitom všimnout, že ani část děje žádného z filmů se neodehrává jinde než na území, které před válkou a znovu po válce patřilo Československu. Dobová hraná kinematografie tak nezachycuje válečné události proběhnuvší jinde než v domácím existenčním prostoru, a to ani – na rozdíl od dokumentární tvorby – například organizaci odboje v zahraničí.^[5] Sami jeho představitelé zobrazení jsou, ale pouze tehdy, když se znovu, respektive ještě nacházejí na okupovaném československém území.

Ve filmech jsou obvykle zachyceny relativně krátké časové úseky (v řádu dní až měsíců) z jedné konkrétní fáze konfliktu. Jedinými výjimkami jsou v tomto ohledu snímky *Nerozumím* (jehož začátek se odehrává v roce 1939 a pokračování až po skončení války) a *Daleká cesta* (jejíž děj začíná už v období druhé republiky a končí až v roce 1945, přičemž zobrazuje ve zhuštěné podobě celou dobu války). Lze vyzorovat v zásadě tři hlavní, často ztvárňovaná období a s nimi spojené události: Prvním z nich je doba ještě před samotným „oficiálním“ začátkem války (1. 9. 1939 napadením Polska), během níž se však již schylovalo k obsazení Sudet (*Uloupená hranice*) a posléze byl okupován i zbytek státního území (*Nadlidé*). Druhé ztvárňované období představuje rok 1942 s počínající heydrichiádou (*Malá historie, Muži bez křídel*). Zcela nejčastěji filmaři zasadili ztvárňované příběhy do doby těsně před koncem války, již spojili s obrazem hroutící se nacistické autority (*Velký případ*), akcentací odboje (*V horách duní, Hrdinové mlčí, Bílá tma*), či zobrazili pražské povstání (*Svátek matek 1945, Němá barikáda*). Ve výčtu chybí film *Nikdo nic neví*, u nějž není čas, v němž se příběh odehrává, blíže určen.

Tyto poznatky prozrazují, že čeští filmaři ve sledovaném období vlastně mnohem spíše než „válku“ ztvárňovali „okupací“ – nikoli frontové boje, ale domácí zkušenost s nacistickou agresí a nadvládou. Vyprávěné příběhy zasazovali obvykle do prostředí, které doboví diváci důvěrně znali; pojednávali o nedávno minulé „každodennosti“. Přitom se vyrovnávali s těmi událostmi a konkrétními momenty uplynulých let, které byly pro život v těsně předválečném Československu a posléze protektorátu nejzásadnější. Termínu „válečný film“ se v souvislosti se zkoumanými snímky vyhnul již Petr Koura ve své studii ve sborníku *Film a dějiny*, kde mluví důsledně o „filmech s okupační tematikou“.[6]

Tím je již do značné míry naznačeno, že s válkou a s ní spojenými událostmi se tvůrci obvykle vypořádávali coby s tragédií pro český národ. Ve filmech se často objevuje kolektivní protagonista, který s větší či menší měrou symboličnosti zastupuje národ jako celek. Nejzřetelnější je to ve snímku *Nadlidé*, soustředícím se na vnímání a dopady počátku okupace v malém českém městečku, kde je zmíněná myšlenka přímo vyjádřena v úvodním doprovodném komentáři: „Uvidíte film, který nemá hrdinu. Hrdinou je tu národ. Lidé měst a vesnic, muži, ženy i děti.“[7] I v řadě jiných snímků je patrné obdobné pojetí: ve filmu *V horách duní* lze jako o kolektivním protagonistovi symbolicky zastupujícím národ uvažovat o vesničanech, v *Mužích bez křídel* o letištních dělnících, v *Němé barikádě* jsou jím povstalci v pražských ulicích.

Uvedené příklady zároveň ukazují, že více než pasivní trpitelství je tematizován aktivní odpor proti nacistické nadvládě – nejen *národní tragédie*, ale především *národní hrdinství*. V každém filmu zachycujícím národní útlak je dán zároveň důraz na nějakou formu odboje. Obyvatelé městečka v *Nadlidech* organizují vlastní hnutí odporu, vesničané ve snímku *V horách duní* spolupracují s partyzány, dělníci v *Mužích bez křídel* provádějí nenápadné drobné sabotáže a shromažďují zbraně. Jako reprezentanty hrdinství národa lze přitom mnohdy vnímat i hrdiny individuální, kteří představují poměrně pestrou škálu typů. Hojně se objevují příslušníci zahraničního odboje, v té době ještě i západního (piloti ve filmech *V horách duní*, *Nerozumím* či *Nikdo nic neví*, parašutista-sabotér ve snímku *Hrdinové mlčí*). Individuální příslušníky domácího odporu zastupují distributor protiněmeckých letáků v *Malé historii* či mstitel za vypálené Lidice, snažící se o sabotáž „na vlastní pěst“ v *Mužích bez křídel*. Zvláštní typ představují domnělí kolaboranti, o nichž jsou jiné postavy přesvědčeny, že napomáhají Říši, ve skutečnosti však proti ní bojují (sekretářka ředitele Tomešová v

Mužích bez křídel, krejčí Jakub Skýva ve snímku *V horách duní*).

Na základě uvedeného lze předpokládat, že filmoví tvůrci se potřebovali jednak vyrovnat s národně traumatizujícími událostmi, jednak bohatou tematizací nezlomného odporu proti nim zároveň posílit národní sebevědomí. Že obojí očekávali i diváci, naznačují dobové zprávy o tom, s jakým úspěchem se u nich první okupační filmy setkávaly.^[8]

Prezentace národního hrdinství v dobové české kinematografii však není pokaždé zcela neproblematizující. Snímek *Hrdinové mlčí* ve svém poválečném časovém rámci, do něž je zasazen (hlavní příběh se odehrává vůči tomuto rámci retrospektivně), ukazuje „tlachaly“ chlubící se svými válečnými hrdinskými činy, které jsou však povětšinou banální; vůči nim staví do kontrastu skromně mlčícího skutečného hrdinu Vojtěcha Tomka, jenž ztratil bratra i svou milou a sám byl ochoten se za život druhých obětovat. Pouští se tak do lehké kritiky lidí, kteří měli po válce tendenci zveličovat své zásluhy. Ještě mnohem dál zašla satirická komedie *Nikdo nic neví*, zobrazující v jedné ze svých scén i předčasnou nedokonanou „revoluci“ – když se mezi Čechy rozšíří zpráva, že dochází k převratu, tito vytáhnou vlajky a transparenty a dají se na oslavný pochod, jakmile se však ona zpráva ukáže být mylnou, okamžitě se rozprchnou a československé symboly opět skryjí. Satira tak kritizuje tendence obyvatel protektorátu chovat se „vlastenecky“ až tehdy, kdy je to „bezpečné“.

Nelze zároveň opomenout ani tematizaci kolaborace, již se soudobí filmoví tvůrci nesnažili nijak vyhnout. V řadě zmíněných filmů se mezi antagonisty objevují i postavy českých přísluhovačů nacistickému režimu. Na druhou stranu však tyto postavy stojí obvykle osamoceny proti jednoznačné převaze Čechů kladoucích režimu odpor, a nadnesená tematika tak ustupuje do pozadí (výjimkou je městská honorace ve *Velkém případě*). O individuálních postavách kolaborantů bude podrobněji pojednáno v části věnující se zobrazení „dobra“ a „zla“.

Přestože témata tragédie a odporu *národa* ve zkoumaných filmech dominují, pozornost filmaři nevěnovali pouze jim. Část snímků se soustředí rovněž na tragédie *rodin* či *milujících se dvojic*. Tato tematika je ústřední v krátkých filmech: *Malá historie* zobrazuje vnitřní konflikt odehrávající se v ženě, které gestapo odvede manžela a ona zvažuje, zda udá, či neudá odbojnou skupinu, aby jej tím zachránila. *Svátek matek*

1945 zachycuje dramatické chvíle, které mladá rodina (a opět především žena) prožije během pražského povstání. Film *Nerozumím* pojednává o poválečném pátrání otce po synovi, který byl odvečen na převýchovu do německé rodiny, a tragice odcizení mezi nimi, když se posléze shledají. Akcent na tragédii rodiny najdeme ovšem i v některých celovečerních snímcích: V *Nadlidech* vystupuje do popředí osud rodiny převozníka Svobody – otec a syn jsou zatčeni, dcera zastřelena v lese, zlomená matka pak vyslovuje poselství, adresované nejen ostatním postavám, ale především divákům – aby nikdy nezapomněli „na vrahy a zrádce“.[9] V dobovém kontextu ojedinělým a nekonvenčním způsobem pak s tématem tragédie rodiny nakládají tvůrci *Uloupené hranice* – zobrazují názorově i etnicky smíšenou rodinu Langerových, sestávající z německého, ale politicky zdrženlivého otce, jeho české manželky, pronacisticky smýšlejícího syna a pročesky orientované dcery. Poté, co je manželka zastřelena henleinovci, spáchá Langer sebevraždu; ani to však nezkrátí ideologický fanatismus jejich syna, jenž nakonec padne v přestřelce. Dcera tak zůstává jedinou přeživší.

České hrané filmy o válce, které vznikly ve sledovaném období, se tedy soustředily na dění v okupovaném státě, přičemž vyzdvihovaly jak tragiku okupace pro národ i pro rodiny, tak především hrdinný odpor proti ní. Kterým významným s válkou spojeným tématům se však filmaři naopak téměř vyhnuli? Zmínku si zaslouží přinejmenším dvě: Tím prvním je perzekuce Židů, jíž se jako první a v té době jediný věnoval Alfréd Radok v *Daleké cestě*. Zobrazení útlaku českého národa v dobových filmech tedy není pouze dominantní, je téměř výlučné – útlak jiných skupin obyvatelstva žijících rovněž na českém území filmaři až na zmíněnou výjimku pomíjeli. Druhým přehlíženým tématem je dění na Slovensku, prezentované pouze v *Bílé tmě* Františka Čápa, kde jsou zobrazeni povstalci schovávající se v horách na konci války. Lze se domnívat, že slovenským válečným událostem se – vzhledem k tomu, že válečný Slovenský štát byl proněmecky orientován a k jednoznačnému obratu v něm došlo až s povstáním v srpnu 1944 – tvůrci vyhýbali záměrně.

Komediální pojetí i dokumentarismus

Jak již bylo zmíněno, český hraný film období let 1945–1948 se vyznačuje značnou žánrovou a stylovou pestrostí. Týká se to i snímků pojednávajících o druhé světové válce? Již zběžný pohled na ně nám prozrazuje, že přinejmenším do určité míry ano, už jen proto, že v této době vznikly kromě řady okupačních dramát i dvě okupační

komedie – *Velký případ* a *Nikdo nic neví*. V pozdějších letech bylo přitom veseloherní zpracování válečné tematiky na dlouho tabu, které zčásti prolomil až Jiří Menzel *Ostře sledovanými vlaky* (1966) a později Jindřich Polák bláznivou sci-fi komedií *Zítřka vstanu a opařím se čajem* (1977). Na druhou stranu je třeba korigovat vyjádření z *Panoramatu českého filmu*, podle nějž režisér Josef Mach snímkem *Nikdo nic neví* „porušil nepsané pravidlo, že téma okupace nemá být pojímáno komediálně“.^[10] Vzhledem k tomu, že nešlo o zcela ojedinělý případ, výstižnější by bylo konstatovat, že diskurs vyprávění o válce se v českém filmu teprve ustavoval a komedie přestala být po roce 1948 na dlouhou dobu jeho součástí.

Velký případ vypráví o sérii zmatků, které se odehrají na konci války ve fiktivním městečku Křemení poté, co se tamější Sturmbaumführer rozhodne místní honoraci vyznamenat čestnými štíty. Mezi oceněnými má být i mlynář Valnoha, který se však říšské poctě snaží za každou cenu vyhnout. Uprchne za městečko a oholí se, čímž se shodou okolností stane k nerozeznání podobným veliteli SA, který má Křemení navštívit. V městečku se mezitím odehraje skandální událost – jeden ze štítů kdosi připevní na hlavu volovi. Vyznamenaní si pak štíty tajně předávají, aby se při vyšetřování incidentu nepřišlo na to, že mnozí z nich je ztratili. Nakonec do městečka dorazí očekávaný host – ve skutečnosti převlečený mlynář, který ze záměny náležitě těží. Zápletka filmu *Nikdo nic neví* je o něco jednodušší: Sledujeme příběh dvojice pražských tramvajáků, kteří se snaží zbavit těla domněle mrtvého (ve skutečnosti omráčeného) SA-mana. Jejich snaha je však neustále něčím mařena – koš, který hodí do řeky, jiní lidé vyloví; futrál na basu, do nějž tělo schovají, si nevědomky odnese skutečný basista atp.

Z uvedených obsahových shrnutí je patrné, že ačkoli snímky ztvárňují dobově aktuální tematiku, jejich základní dějová stavba novátorská není a ze specifík války nevychází – ta jsou naopak přizpůsobena ozkoušeným modelům. Motiv záměny a dvojnictví, jež využívá *Velký případ*, je starým komediálním postupem, který česká kinematografie poprvé aplikovala už v *Pražských adamitech* (1917) a v meziválečné době jej užívala s velkou oblibou – viz např. komedie s Vlastou Burianem *C. a k. polní maršálek* (1930), *Nezlobte dědečka* (1934), *Tři vejce do skla* (1937) ad. Stejně tak princip snímku *Nikdo nic neví*, postavený na složitém putování těla omráčeného člověka, byl v českém filmu již ztvárněn, konkrétně v *Nočním děsu* (1914). Mění se pouze okolnosti – pozice zaměněné, resp. vláčené osoby je nyní obsazena představitelem nacistického režimu.

Nová tematika je tedy v dobových okupačních komediích aplikována na osvědčená schémata. Tvrzení, že ji tvůrci využili pouze jako „kulisu“ k univerzálním komediálním příběhům, by však bylo přehnané. Mnohé dílčí gagy vycházejí ze specifické válečné zkušenosti. Ve *Velkém případu* jsou to absurdní groteskní výjevy, jež zesměšňují nacisty a jejich přísluhovače, jak ostatně sděloval i představitel hlavní role Jaroslav Průcha: „[...] proč bychom se nezasmáli dnes vážným situacím, jejichž rub byl směšný, v nichž lidé byli malí i ubozí ve své přísluhovačské nízkosti – na druhé straně zase v panské nadutosti. Tomuto druhu ‚lidiček‘ a ‚nadlidí‘ se vysmíváme filmem“.[11] Sturmbaumführer a vyznamenaní se tak po rozdání štítů opijí a zvěrolékař pronáší dvojsmyslnou větu: „Přijímám toto vyznamenání nejen za svou maličkost, ale i za všechn dobytek Říše.“[12] Naproti tomu film *Nikdo nic neví* nebezpečí ze strany nacistů nezlehčuje; ani vláčený omráčený a posléze též opilý SA-man neztrácí nic ze své zákeřnosti (stále je schopen zabíjet). Satira zde míří spíše na každodennost života za protektorátu. Tramvajáci nesoucí koš s SA-manem jsou Pražany považováni za šmelináře s moukou, kterou jim jedna ze sousedek domněle znehodnotí tím, že koš polije. O tom, že snímek se částečně trefuje i do českého „pseudohrdinství“, jež satirizuje scénou „revoluce“ (ve své době ostře kritizovanou),[13] už byla řeč.

Ostatní dobové snímky s válečnou tematikou se žánrově řadí mezi dramata. Nejsou to však dramata jednotvárná. Některá se soustřeďují především na otevřené boje a přestřelky, dávají tak důraz na akční složku – k nim se řadí oba snímky zachycující pražské povstání (*Svátek matek 1945*, *Němá barikáda*), do značné míry však i *Uloupená hranice*. V těchto filmech se projevují tendence k co nejrealističtějšímu vykreslení zobrazeného: neorealismus Otakara Vávry v *Němé barikádě* i průnik britského dokumentarismu do *Uloupené hranice* v režii Jiřího Weisse byly již mnohokrát popsány. V jiných snímcích lze vysledovat psychologizační záměry, někdy podpořené expresivními stylovými postupy: Když v *Malé historii* protagonistka přemýšlí, zda jít, či nejít na gestapo, její psychologické pochody a představa alternativní hrůzná budoucnosti jsou ztvárněny pomocí obrazů promítajících se v pozadí. V *Daleké cestě* hlavní hrdinka, židovská lékařka Hana Kaufmanová, v jednu chvíli uvažuje o sebevraždě; tento záměr je vyjádřen zcela beze slov, dramatickou hudbou, rakurzy kamery a záběry na nachystanou injekci a jed. Silně expresivní je ovšem celý snímek, soustřeďující se na tísnivou atmosféru koncentračního tábora a utrpení internovaných. Kombinaci akčních a psychologických scén zvolil František Čáp

v *Bílé tmě*, kde se střídají záběry bojů s vykreslením obav, bolesti i statečnosti lidí uložených v provizorním horském lazaretu. Pestrost přístupů dotváří krátký film *Nerozumím*, který se pátráním po zmizelém chlapci dotýká dokonce i detektivního žánru.

Tím bylo zčásti rovněž ilustrováno, že válečná tematika dobové filmaře nejednou podnítila k formálnímu či stylovému experimentování. Zmínku si v tomto ohledu zaslouží i „alegorie vítězství“ vyskytující se v závěru *Mužů bez křídel* – do záběru umírajícího Petra Loma se prolínají záběry pochodující revolucionářky, mužů se zbraněmi, barikád, utíkajících okupantů a nakonec vztyčení československé vlajky. Především je však nutno poukázat na často se vyskytující kombinaci hraných scén s autentickými dokumentárními záběry. V žádném z filmů přitom nejsou využity pouze k prostému uvedení do kontextu: V *Němé barikádě* jsou spojeny s hranou akcí a rozdíl mezi autentickým a hraným se stírá, čímž se posiluje reportážní charakter snímku. Obdobným způsobem s nimi naložili i tvůrci *Nadlidí*, když do hrané scény zcela organicky včlenili záběry z nacistického obsazení Prahy. *Velký případ* na počátku ukazuje dění v Berlíně roku 1939, aby pak vůči němu parodicky postavil do kontrastu městečko Křemení v roce 1945. Nejvynalézavějším způsobem však s dokumentárními záběry, z nichž část pochází i z propagandistického filmu Leni Riefenstahlové *Triumf vůle* (1934), nakládá *Daleká cesta*. Slouží coby předěly mezi některými hranými scénami, přičemž poslední záběr té které scény se vždy zmenší do malého okénka, v této podobě setrvává v pravém dolním rohu, dokumentární záběry doplňuje a posléze přechází v první záběr scény následující. Z toho důvodu lze zde užití dokumentární záběry chápat nejen jako prostředek časového posouvání děje, ale i jako někdy děsivý, jindy krutě ironický komentář k němu.

„Dobro“ proti „zlu“ – schéma a jeho narušení

Již v předchozích částech textu byla řeč jak o protagonistech, tak o antagonistech zkoumaných snímků. V mnohých filmech je od sebe „dobro“ a „zlo“ jasně a jednoznačně odlišeno. K dokreslení toho, co a jakým způsobem bylo v těsně poválečné kinematografii o válce vyprávěno, bude užitečné zaměřit se na tuto dichotomii podrobněji – kdo jsou hrdinové, kdo jejich protivníci a jak jsou obě skupiny líčeny?

Základní model rozdělení kladných a záporných postav je dán nepopiratelnou historickou skutečností, že Československo bylo okupováno nacistickým Německem a okupanti i jejich přísluhovači měli na svědomí mnoho životů zdejších obyvatel. Již soudobí recenzenti si však místy stěžovali na nežádoucí schematismus. Jan Žalman ve své recenzi *Nadlidí* kritizoval nerovnoměrné „rozložení sil“ v soudobé kinematografii, konkrétně představu filmařů, že „každý druhý obyvatel této země konspiroval za okupace proti vetřelcům, ukryval zbraně, podával zprávy do zahraničí, střílel Němce a odpravoval zrádce, při čemž na pět z gruntu statečných Čechů připadal obvykle jeden udavač“.[14]

Kladné postavy představují většinou jednak trpící, jednak odbojní Češi. Různé hrdinské typy již byly vyjmenovány v souvislosti s tématy. Časté využívání kolektivního protagonisty slouží nejen k reprezentaci hrdinství národa, ale naznačuje také poválečné levicové tendence – v případě *Mužů bez křídel* je kolektivním hrdinou skupina dělníků. Individuální hrdinové jsou charakterističtí především pevností charakteru – ani v nejvyhrocenějších situacích se nevzdávají, zůstávají nezlomnými i za cenu sebeobětování či velkých osobních ztrát. Osobnostní profil nejednoho z nich je kladný zcela bezvýhradně – typickým příkladem je zaměstnanec nakladatelství Tomek z filmu *Hrdinové mlčí*, o němž se při rozhovoru s bratrem dozvídáme, že už jako malý se o bratra staral a nahrazoval mu rodiče. Tento způsob vykreslení hrdinů je v souladu s již předneseným vývodem o snaze posílit národní sebevědomí; lze se domnívat, že hrdinskou postavu, která ve svém úsilí zakolísá, by soudobé obecnstvo ani nepřijalo, zároveň jsou tím však většinou z nich upřeny výraznější charakterový vývoj a plastičnost. Přesto se najdou výjimky: Jednou je váhající manželka v *Malé historii*, ovšem i ona dá nakonec přednost záchraně národa před nejistou záchranou manžela a namísto udání odbojné skupiny se sama stane její součástí. Ne zcela jednoznačným hrdinou je pak Petr Lom v *Mužích bez křídel*, jehož sabotážní snahy jsou nepromyšlené a napáchá jimi víc škody než užitku.

Samostatnou skupinou kladných postav jsou osvoboditelé – vojáci Rudé armády. S výjimkou *Svátku matek 1945* se objevují až ve filmech *Bílá tma* a *Němá barikáda* z roku 1948 – není bez zajímavosti, že ve snímcích *Velký případ* i *V horách duní*, jež oba rovněž zachycují konec okupace, se nevyskytují a strůjci revoluce jsou zde samotní Češi. Líčení jsou bezvýhradně pozitivně. Protagonista *Bílé tmy* Saša Dugin, velitel skupiny vojáků a partyzánů, je prototypem drsného muže, přitom však zároveň i

něžného ochránce slabých – zachrání dívku ve vánici, postará se o dítě v kolébce. V *Němé barikádě* je zdůrazněna úloha Rudé armády v pražském povstání, a to způsobem, jenž dle Jakuba Egermajera neodpovídá historické skutečnosti.^[15] Ukazuje se tím, jak rychle po nástupu komunistického režimu začala do české kinematografie pronikat obdobná účelová zkreslení.

Ústředními zápornými postavami jsou logicky Němci. Obvykle však není hodnotově příliš rozlišováno mezi Němcem-vojákem či gestapákem a Němcem-civilistou ani nastolena otázka důvodu a míry jejich ztotožnění s nacistickou ideologií – ve většině filmů jí věří všichni bez výhrad a každý Němec je zároveň nacist. Sílu poválečné generalizace všech Němců coby (přinejmenším potenciálních) nepřátel ukazuje scéna z *Němé barikády*: Nebezpečí pro Čechy představuje dokonce i stará babka, již jeden z Pražanů při vyklízení domů soucitně nechá v jejím bytě, posléze se však ukáže, že skrývá svého syna, který z okna zastřelí jednu z postav. Petr Koura si všímá, že postavy Němců bývají stereotypizovány i vzhledově – řadu z nich ztvárnil Eduard Linkers, jehož tělesné rysy jsou podobné těm, které charakterizují Adolfa Hitlera (na této podobnosti je založen i jeden z gagů filmu *Nikdo nic neví* – opilý SA-man si svůj odraz v zrcadle splete s vůdcem).^[16] Generalizace Němců je nejsilnější v *Nadlidech*; již v úvodním titulku jsou líčeni coby odvěcí nepřátelé Slovanů: „Od časů Karla Velikého podnikli Němci sto dvacet válečných tažení do východní a jižní Evropy, aby získali slovanskou půdu [...]. Tisíc let jsme odmítali morálku nadlidí, neuznávajících práva jiných národů na svobodný život.“^[17] Toto vidění filmařů, z dnešního pohledu tendenční, zjevně autenticky odráží soudobé naladění české společnosti i snahu ospravedlnit mnohdy násilný odsun obyvatel pohraničí. Ne náhodou dostávají nálepkou „nejhorší“ od okolí právě sudetští Němci,^[18] mezi něž se řadí kromě samolibého vedoucího dílen Ullmanna v *Mužích bez křídel* i nadřazeně se chovající manželka hokynáře Krejzy v *Nadlidech*.

Antagonisty jsou i čeští kolaboranti a udavači. Jde obvykle o servilní postarší muže, kteří podlézají německým správcům, přestože oni vůči nim naopak příliš respektu neprojeví. Mezi takové patří právě jmenovaný hokynář Krejza v *Nadlidech*, hospodský Vrňata ve filmu *V horách duní* i obecní tajemník Kolta ve snímku *Hrdinové mlčí*; obvyklému vylíčení typu se vymyká slečna Marta z pošty v *Mužích bez křídel*, o jejímž spolčení s nacisty Petr Lom nic netuší, proto jí s důvěrou svěří spoustu informací. Jelikož ve dvou ze jmenovaných případů jsou kolaboranty obchodníci, nabízí se úvaha,

zda nejde o důsledek počínajících antikapitalistických tendencí. Krejza zdůrazňuje: „Kde jsou vojáci, tam jsou peníze, a kde jsou peníze, tam je kšeft.“^[19] Vrhata si však naopak stěžuje na nedostatek zákazníků: „Lidi mně už nedůvěřují, obchod jsem si zničil.“^[20] Motivace Kolty je pak jednoznačně ideologická – usiluje o knižní vydání pronacistického spisu, v čemž mu však zaměstnanec nakladatelství Tomek odmítá vyhovět. Všechny jmenované kolaborantské postavy nakonec skončí zabity a ve všech případech jsou jejich zabití pojata jako akt spravedlnosti ze strany kladných postav.

Obvykle uváděnou výjimkou z popsaných pravidel rozložení „sil dobra a zla“ je snímek *Uloupená hranice*. V přímém protikladu k pojetí v *Nadlidech* zde Němci nejsou vylíčení jako odvěcí nepřátelé, nýbrž jako lidé, jejichž poklidné sousedství narušilo až podlehnutí fanatické ideologii, a to ani ne bezvýjimečně. Chování dřevorubce Langera je zdrženlivé, nacismu nevěří a snaží se spíše zachovat loajalitu Československu, nátlak okolí mu to však příliš dobře neumožňuje. Nadlesní Otto Czapan chce zase mít především klid a na stranu nacistů se nepřidává z ideologického přesvědčení, nýbrž proto, že v odporu nevidí význam. Postavy zde nejsou líčeny černobíle, což platí dokonce i o nacismu zcela oddaném Langerovu synovi – Oldřich Kautský v dobové recenzi rozkrývá jeho motivaci, když ho označuje coby „ještě větším fanatismem vyrovnávajícího komplex plemenné méněcennosti podle pojmu jeho kamarádů“.^[21]

Ačkoli takto plastické postavy můžeme zaznamenat pouze zde, není *Uloupená hranice* v narušení popsaného schématu přeci jen zcela osamocena. V *Daleké cestě* zaujímají pozici trpících namísto Čechů Židé a zároveň je naznačeno, že na jejich perzekuci se nepodíleli pouze Němci – doktorka Kaufmanová dostává výpověď z nemocnice už v době druhé republiky a je jí oznámena Čechem; posléze prochází kolem českých nápisů: „Židi ven!“ Zvláštní zmínku si zaslouží rovněž komedie *Velký případ* a *Nikdo nic neví*, v nichž sice není narušeno obvyklé schéma rozdělení postav na kladné a záporné, ovšem přinášejí odlišný, satirizující způsob jejich vykreslení. V prvním jmenovaném snímku jsou přitom terčem zesměšnění pouze nacisté a jejich přísluhovači, ve druhém zmíněném je především v osobách obou protagonistů a již zmíněnou scénou předčasné „revoluce“ karikováno i chování některých protinacistických postav. Navzdory většinově uplatněnému schématu tak přeci jen nejsou ani rozdělení „dobra“ a „zla“, ani způsob charakterizace jejich představitelů ve všech soudobých filmech zcela jednotvárné.

Závěr

Soudobé české hrané filmy o válce se zaměřovaly na dění na domácím území a na časové úseky a události pro toto dění významné. Filmaři tematizovali národní utrpení, ale obvykle především hrdinskou a odbojnou činnost českého národa, reprezentovanou jednak kolektivními hrdiny, jednak množstvím typů hrdinů individuálních. Do popředí vystupuje také tragédie rodin a milujících se dvojic. Utrpení jiných skupin než jmenovaných zůstalo téměř nebo zcela nereflektováno, stejně tak zaujali soudobí tvůrci zdrženlivý postoj k tematizaci dění ve Slovenském štátu a soustředili se – až na výjimku v podobě *Bílé tmy* – na českou část československého území. Lze předpokládat, že tvůrčím záměrem mnoha filmařů bylo posílení českého národního sebevědomí po traumatizujících zkušenostech z let okupace.

K vyprávění o zvolených tématech tvůrci využívali relativně široké žánrové spektrum. Obvykle vznikala dramata, která však nebyla pojatá všechna stejně – zatímco v jedněch převládá důraz na akční prvky, jiná vykazovala znaky psychologických filmů. Ve dvou případech pak byla válečná tematika ztvárněna i komediálně, a to pokaždé trochu jinak. Vybízela rovněž k formálním a stylovým experimentům v podobě expresivního vyprávění či kombinace dokumentárních záběrů s hranou akcí.

Kladné a záporné postavy jsou od sebe téměř vždy jednoznačně odlišeny. Obvykle proti sobě stojí hrdinní Češi na jedné straně a zlí Němci společně s kolaboranty na straně druhé, přičemž ani u kladných, ani u záporných postav nenabízí většina snímků příliš velkou hloubku pohledu. Neplatí to však absolutně – náznaky problematizace kladných postav lze postřehnout v *Malé historii* a *Mužích bez křídel*, schéma jako celek je narušeno v *Uloupené hranici*, *Daleké cestě* a svým způsobem i v komediích.

Můžeme si tedy všimnout, že zatímco z hlediska formálního a stylového se ve zkoumaných filmech zčásti projevuje obecná soudobá tvůrčí pestrost, z obsahového hlediska tíhne dobová reflexe válečné zkušenosti spíše k jednotným tématům a jednotnému náhledu na zobrazovanou skutečnost. Tituly jako *Uloupená hranice* a *Daleká cesta* na druhou stranu naznačují, že s pomalu se prodlužujícím odstupem od války začínala být uplatňovaná schémata přehodnocována. Slibný vývoj směrem k plastičtějšímu náhledu byl bohužel brzy překažen nástupem nové totality.

Poznámky:

[1] Veškeré údaje o premiérách vycházejí z databáze *Filmového přehledu*.

[2] Ačkoli tento snímek je středometrážní, pro jednoduchost bude i on v tomto textu řazen mezi „krátké“.

[3] Nadlidé. *Národní obroda* 11. 1. 1947, s. 4.

[4] Přestože děj filmu *Uloupená hranice* se odehrává ještě před začátkem války i okupace, s válečnými událostmi obsahově natolik úzce souvisí, že do tohoto pojednání jej není možné nezařadit.

[5] Zahraniční události jsou však místy zprostředkovány divákovi pomocí dokumentárních záběrů, které bývají do hraných filmů občas včleněny.

[6] Petr Koura, Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989. In: *Film a dějiny*. Praha: NLN 2005, s. 219–242, zde s. 219.

[7] *Nadlidé*, 2. minuta.

[8] Viz např.: F. CH., Konfrontace českého filmu se zahraničím v Mar. Lázních. *Lidová demokracie* 7. 8. 1946, s. 4. Hrdinové mlčí. *Národní obroda* 23. 8. 1946, s. 3.

[9] *Nadlidé*, 62. minuta. Původní název filmu – *Nezapomeň* – byl před dokončením a nasazením do distribuce na poslední chvíli změněn.

[10] Petr Bilík, Kinematografie po druhé světové válce. In: *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 85–130, zde s. 94.

[11] Jaroslav Průcha, Filmujeme novou českou veselohru. *Pravda* 4. 8. 1946, s. 5.

[12] *Velký případ*, 21. minuta.

[13] Např. dle dobové recenze Emila Radoka „scéna vyhlášení revoluce se stává až nevkusnou“. Viz: Emil Radok, Okupační komedie opět prohrává. *Práce* 30. 11. 1947, s. 6.

[14] Jan Žalman, *Nadlidé*. Ani drama, ani dokument. *Kino* 2, 1947, č. 1, s. 4.

[15] Jakub Egermajer, „Přátelé, soudruzi... děkujeme vám, že jste nás osvobodili!“ Pražské povstání v hraném filmu. *Revue Filmového přehledu* [online], 24. 5. 2022 [cit. 30. 8. 2023]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pratele-soudruzi-dekujeme-vam-ze-jste-nas-osvobodili-prazske-povstani-v-hranem-filmu>
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/pratele-soudruzi-dekujeme-vam-ze-jste-nas-osvobodili-prazske-povstani-v-hranem-filmu>.

[16] Petr Koura, Obraz Adolfa Hitlera v českém hraném filmu. In: *Film a dějiny 2*. Praha: Casablanca a ÚSTR 2009, s. 83–97.

[17] *Nadlidé*, 1. minuta.

[18] Z rozhovoru mechaniků o Ullmannovi: „To je Němec?“ – „Němec? Ještě horší, Sudeťák!“ – Viz: *Muži bez křídel*, 19. minuta.

[19] *Nadlidé*, 19. minuta.

[20] *V horách duní*, 9. minuta.

[21] Oldřich Kautský, Tam, kde se začala válka. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 11, s. 5.