

Posudek na disertační práci Lukáše Kašpara
„Český a rakouský film 1939-1945. Propaganda, kolaborace, resistance“,
Ústav českých dějin FF UK, Praha, 651 s. strojopisu.

V průběhu 20. století se stal film jako specifické umění nejen významnou složkou tzv. vysoké kultury, ale ve většině zemí je především důležitou součástí masové kultury. Překračuje tak úzký prostor estetické působnosti umělecké tvorby a zasahuje další oblasti života společnosti. Již z tohoto důvodu, pokud chceme dospět k ucelenému pohledu na jednotlivé fáze historického vývoje každého národa či státu, není možné filmovou tvorbu a její vliv na společnost pominout. V tomto smyslu je třeba uvítat i předkládanou disertaci, která může přispět k zaplnění jedné z citelných mezer v odborné historické literatuře věnované českým dějinám. Autor zvolil pro svou práci téma českého filmu z období nacistické okupace českých zemí, které ovšem klade zvláštní nároky na historický výzkum jak po stránce heuristické, tak i metodické a hodnotící. Před mimořádně náročným úkolem stál nejen s ohledem na relativní bohatost a rozmanitost filmové produkce, ale i s ohledem na zatím málo uspokojivý stav zpracování dějin českého hraného filmu tohoto období, téměř naprostou nahodilost v dosavadním výběru dílčích témat výzkumu a rozpornost prezentovaných pohledů a hodnotících přístupů.

Již samotným rozsahem práce (651 stran strojopisu) autor naznačuje své ambice podat pokud možno co nejkomplexnější výklad zvolené problematiky. O jeho záměru a odpovědném přístupu svědčí mj. i šíře a hloubka zpracování podkladů a materiálů, které k napsání disertace použil. Navíc si však, podle mého soudu, do jisté míry komplikoval situaci pokusem o komparaci s rakouským filmem té doby, od níž si zřejmě sliboval zpřesnění svých hodnotících soudů. Je sice cenné, že uvádí do české historické literatury množství poznatků o zaměření, úrovni tvorby a o situaci, v níž se ve sledovaném období rakouský film nacházel, pro hodnocení české produkce v protektorátu to však přináší jen skromné postřehy.

Nejprve několik poznámek k pramenné základně. Narozdíl od určité části starších studií postavil Lukáš Kašpar své soudy na vlastní znalosti široké plejády filmů natočených v letech protektorátu. Poměrně podrobná interpretace jejich obsahu i formy dokládá, že se důvěrně seznámil s dobrou polovinou tehdejší produkce, a to takovou, která měla z řady aspektů větší vypovídací hodnotu (v seznamu pramenů uvádí 59 zhlédnutých filmů ze 119, které natočili v letech okupace čeští režiséři). Šlo o filmy, které na sebe upozornily nejružnějšími momenty:

námětem, ideovým pojetím díla, osobností režiséra, hereckým obsazením, kamerou, dopadem, jímž konkrétní film působil nebo mohl působit na myšlení a cítění české společnosti nebo jaké měl místo v tzv. kulturní politice okupačních úřadů. Vedle znalosti filmové produkce samotné postavil svou práci na důkladném studiu archivních materiálů, tištěných pramenů, ale i na studiu dobového periodického tisku, memoárové literatury a pochopitelně i na kritickém hodnocení dosavadní historické produkce. Seznam užitých pramenů a literatury představuje úctyhodný soubor.

Postihnout všechny stránky filmové tvorby samotné i všechny aspekty jejího působení předpokládá především pevně postavenou koncepci a strukturu práce. Této skutečnosti si byl autor vědom a první pohled předkládaná práce jistý plán naznačuje. Nad koncepcí se autor zamýšlí v poměrně obsáhlém úvodu v souvislosti s kladením otázek k danému tématu. Po teoretických úvahách o roli filmu ve společnosti 20. století věnoval obsáhlou pasáž formám propagandistického využívání filmu nacistickým režimem v říši, což následně konkretizoval pro situaci v okupovaném protektorátu a v obsazeném Rakousku. Samostatnou pozornost věnoval otázce antisemitismu. Zajímavé jsou jeho postřehy k žánrovému rozrůznění filmové tvorby (filmy s pracovní tematikou, únikové žánry, komedie, téma půdy, venkova národa a rodiny). Obdobně nastínil i tematickou škálu filmů rakouské, resp. vídeňské produkce. V těchto částech práce se autor poprvé zamýšlel nad působením filmového díla na protektorátní společnost. Konstatoval, že v české produkci nebyl natočen žádný film propagující prvoplánově nacismus, úspěchy hitlerovského Německa nebo stávající postavení českého národa. S tím souvisí těsně i otázka propagace symbiózy Čechů s Němci, či dokonce spolupráce (kolaborace) s okupační mocí. Je otázkou, zda v ostatních filmových žánrech nebyl obsažen skrytý propagandistický záměr, odpovídající potřebám okupantů (pocit smíření se situací, únik z reality). Již v této souvislosti se objevuje problém ambivalentnosti jako zvláštního fenoménu, prostupujícího jakýmkoli činem či postojem českého člověka v podmínkách protektorátu.

Kolaboraci, jako zvláštnímu jevu, je věnována samostatná obsáhlá kapitola. Postupně se zabývá kolaborací jednotlivých profesí, které se na tvorbě filmů podílely (producentů, režisérů, scénáristů, herců, filmových podnikatelů, kritiků, recenzentů a dalších pracovníků). Snaží se diferencovat mezi vědomou kolaborací (přisluhování okupačnímu režimu či konfidentstvím), kolaborací vynucenou okolnostmi (nátlakem, obavou z perzekuce své nebo rodinných příslušníků, snahou o udržení určitého prostoru pro českou kulturu apod.), kolaborací utilitární,

vyvolanou úsilím o zachování vlastního poměrně vysokého životního standardu, a konečně kolaborací bezděčnou, zdůvodněnou dokonce i přesvědčením o pozitivní práci pro českou kulturu a společnost. Mimořádně sympatické je, že se povětšinou autor zdržel kategorických soudů. Ani tam, kde se mi nabízely skandální nebo již dříve skandalizované postavy (Vlasta Burian, Lída Baarová), se neuchyluje k dramatickým formulacím, ale zachová střízlivý přístup. Opět se zde vrací onen fenomén ambivalence chování. I jednoznačný upřímný apel na národní city, snaha povzbudit morálku národa, ukázat východisko z beznaděje, to vše nabývalo v onom prostředí i opačný smysl, resp. mohlo být zneužito ve prospěch okupantů. Ostatně, jak to na řadě míst autor dokládá, bylo toto využití, lépe řečeno zneužití národní kultury v přímých intencích nacistické kulturní politiky. Přesto není jeho soud kategorický. Etapa protektorátní filmové tvorby přinesla i několik děl, které patří k pozitivní linii české filmové tvorby.

Obdobné úvahy se opět vracejí v kapitole o projevech rezistence, které byly zpravidla v těsné blízkosti s vynucenou kolaborací. Mnohé skutečnosti lze ostatně hodnotit z obou zorných úhlů. Jinou záležitostí představují skutečné projevy odporu, které však měly, jak konstatoval autor, jen omezený rozsah. Jen několik filmových pracovníků se zapojilo do odbojových sítí. Daleko větší rozsah měl pasivní odpor, který brzdil snahy okupační správy o získání českých pracovníků ke kolaboraci, nebo případně zeslaboval některá opatření namířená proti české kultuře. V práci jsou dotčeny i některé přípravné kroky k zestátnění filmové produkce. V této otázce autor však nepokročil dále, než známe z dosavadní literatury. V komplexně pojaté práci pochopitelně nechybí ani základní údaje o působení českých filmařů a herců v emigraci.

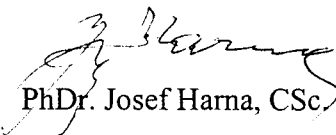
O působení filmové produkce na veřejnost vypovídá kratší závěrečná kapitola nazvaná Divák v protektorátním kině. Na řadě příkladů reakce českých návštěvníků kin autor uvádí, jak se mýjely propagandistické záměry okupační moci s účinkem, dokládá to však i bezmocnost řadového obyvatele protektorátu něco na dané situaci měnit. Úřady přesto vedly neustálý boj s projevy nesouhlasu masového návštěvníka s ideou, kterou jim měla filmová představení vštěpovat. Nesouhlas vyvolávaly nejčastěji filmové týdeníky, záběry představitelů třetí říše, zprávy o vítězstvích německých vojsk, jsou známy ale i případy bojkotu německých filmů.

Již jsem se zmínil o autorově ambici představit český film za protektorátu v komplexní podobě. To ovšem s sebou nese určitá úskalí. Především jde o to vyhnout se opakování již uvedených skutečností. Pokud posuzujeme tentýž jev z různých aspektů, pak je pochopitelné, že se o něm musíme v příslušných pasážích zmínit. Pak je ovšem třeba zvýraznit především onu

právě pojednávanou stránku jevu. Na několika místech se však opakují téměř doslovně stejné formulace, jakoby šlo o jejich první uvedení (např. antisemitská scéna z filmu Jan Cimbur a řada dalších, které není nutné na tomto místě uvádět). Pokud se týká koncepce, pak mám dojem, že se z ní poněkud vymyká kapitola IV. Umělec a Mefisto. V zásadě sice pojednává o morální odpovědnosti umělce za vlastní práci. Jako východisko své úvahy si autor zvolil osudy či kariéru německého herce Gustava Gründgense (to ovšem není podstatné). K zásadní otázce se ovšem vyjadřuje nikoli na základě hodnocení primárních pramenů, ale poměrně podrobně rozebírá tuto postavu podle uměleckého ztvárnění v díle Klause Manna Mefisto (z roku 1936) a ve filmu maďarského režiséra Istvána Szabó (z roku 1981). Tolik připomínky k práci samotné. Jen na okraj bych chtěl upozornit na potřebu jazykové korektury.

Jak však vyplývá z předchozích konstatování, předkládaná práce překračuje obvyklou úroveň disertací, je přínosná z hlediska poznávacího, ale i metodického. Doporučuji ji k obhajobě.

V Praze 14. 9. 2006


PhDr. Josef Harna, CSc.
Historický ústav AV ČR