

len Kulturkreisen wurde er nämlich noch nicht für eine vollwertige Kunstart gehalten, ihm fehlte es an älteren künstlerischen und nationalen Traditionen, die er nach dem Abklingen der patriotischen Euphorie anknüpfen konnte, stand eigentlich erst am Anfang seines Weges. Durch diese Spezifität kann erklärt werden, daß die Diskussionen über die Attribute des „Tschechisch-tum des Kinos und über die Aufgaben, die das Filmwesen in einem selbständigen Staat erfüllen sollte, eigentlich bis in die Mitte der zwanziger Jahre dauerte. Die tschechischen Kinematographisten waren bemüht zu beweisen, manchmal sogar auf eine verkrampfte Weise, daß auch sie für Künstler gehalten sein sollten, die ihren Beitrag zur nationalen Kultur leisten, und daß das Kino auf eine bedeutende Weise zur Propagierung des neuen tschechoslowakischen Staates ins Ausland und zur Stärkung der loyalen Einstellungen der heimischen Bevölkerung beitragen kann. Im Hintergrund aller dieser Überlegungen waren selbstverständlich außerdem die Bemühungen, staatliche Subventionen für die Unternehmungstätigkeit in der Filmbranche zu gewinnen, und der offiziell betonte Patriotismus sollte ein Mittel werden, um dem tschechischen Kino das Oidium eines Rand-Phänomens zu nehmen und ihm die staatliche Unterstützung und die Gunst des Publikums zu sichern. Auf Grund einer Analyse der in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre herausgegebenen Filmpresse können die folgenden wesentlichen Themenkreise erfaßt werden, die als „spezifisch tschechische“ betrachtet wurden, nämlich die Verfilmungen klassischer literarischer Werke des 19. Jahrhunderts, vor allem aus der Zeit des ersten großen Aufschwungs der tschechischen nationalen Bewegung (J. K. Tyl), die historischen Filme (in diesem Zusammenhang bezogen sich zahlreiche Betrachtungen auf den bis Ende der Ersten Republik [1939] nicht gedrehten Film über ein Hussiten-Thema) – auch auf diesem Gebiet überwogen die Forderungen, literarische Werke (hauptsächlich Romane des Alois Jirásek) zu verfilmen – und ein weiterer bedeutender Themenkreis sollte aus Biographien prominenter Persönlichkeiten der tschechischen Kultur und Politik (Josef Kajetán Tyl, Karel Havlíček Borovský) bestehen. Zum dritten Themenkreis der „nationalen“ Filme sollten diejenigen gehören, denen die nationale bzw. folkloristische Eigenart der tschechischen Länder und der Slowakei zugrunde liegen würde. Die meisten in der Diskussion gemachten Vorschläge sind unverwirklicht geblieben, hauptsächlich infolge der Kapitalschwäche des tschechoslowakischen Filmwesens. Die Tatsache, daß die meisten in dieser Diskussion geäußerten Ansichten sich auf die Argumente der gesunkenen, sentimentalischen Linie des tschechischen Patriotismus stützten, ist durch die folgenden Gründe zu erklären: die allgemein schwache Struktur der Filmbranche, das niedrige Bildungsniveau der Filmschaffenden und die Bemühungen, die Gunst des Publikums um jeden Preis zu gewinnen (oft handelte es sich selbstverständlich um eine bewußte Manipulation mit traditionellen nationalen Symbolen und Attributen). Es ist paradox, daß der erste tschechoslowakische Staatspräsident Tomáš G. Masaryk, auf den sich die Filmer vehement beriefen, einer von denen war, die gegen eine solche billige Auffassung der Beziehung zum Vaterland und Volk unermüdlich auftraten.

CRISIS – AMERICKÝ DOKUMENTÁRNÍ FILM VE SLUŽBÁCH ČESKOSLOVENSKA

Tomáš Grulich

Muzeum tělesné výchovy a sportu, Újezd 450, Praha 1

Postaví-li se historik k filmu, naskytá se mu hned několik možností, které se odvíjejí především z pozic, ze kterých film sleduje. Snad nejběžnější a nejrozšířenější postoj zaujímá filmový historik. Své historické řemeslo zde nejčastěji obohacuje o metody estetiků a historiků umění. Bez ohledu, zda se jedná o film hraný či dokumentární, předmětem jeho primárního zájmu je zařazení dotyčného filmu do rámce historického vývoje kinematografie. Tedy kvalita hodnoceného díla je poplatná současným nebo dobovým názorům na kvalifikaci filmu s výrazným akcentem na použití na svou dobu progresivních metod práce, užití uměleckých výrazových prostředků apod.

Jiný historik, řekněme obecněji zaměřený, hledá ve filmu pramen svého poznání, kdy jeho prostřednictvím se snaží nahlédnout do sledovaných dějů, a to formou, které mu neposkytují psané či obrazové prameny. Pak je mu již lhostejné jakou uměleckou kvalitu má sledovaný snímek po stránce filmového umění. Ve své heuristické práci hledá informace o autorech, aby mohl co nejobektivněji objektivizovat událost ve filmu zachycenou. Hrané filmy jsou mu pak často modifikovaným výrazem společenského vědomí nebo naopak vzorem pro formování společenského vědomí některých vrstev obyvatelstva.

Existuje však ještě další pohled a o ten v předkládaném příspěvku jde. Totiž nehledat ve filmu pouze výrazové prostředky, nehledat ve filmu pouze pramen dalšího poznání, ale sledovat dopad filmového díla na skutečně politické a společenské klima. Předmětem zájmu pak bude film, jež je nutno zařadit do širšího rámce obecného historického vývoje a sledovat jeho dopad na historickou realitu i postoj jeho tvůrců. Jinak řečeno, naplňovat filozofické kategorie – možnost a skutečnost, tedy zda film měl možnost splnit svými autory předurčené poslání a na konec, jak se toto poslání v realitě života skutečně odrazilo.

Pro obhájení této teze byl vybrán dokumentární film americké produkce, vytvořený za spolupráce českých autorů — Crisis (Križe). Film byl natočen v průběhu roku 1938 v Československu v produkci a za režie Herberta Klinea ze skupiny amerických dokumentaristů z Frontier-Filmu. Jako spolurežisér působil pražský Němec Hanuš Burger, kameru vedl v té době již zkušený dokumentarista Alexander Hackenschmied.

Film zachycuje období československých dějin v předvečer Mnichova. Začíná likvidací rakouského státu Německem 12. března 1938 a končí reakcí československého obyvatelstva po Mnichovu. Všimněme se nejprve, které historické události jsou v časovém sledu filmem zachyceny. Autoři předkládají americké veřejnosti atmosféru Československa po obsazení Rakouska, všimají si využití „Anschlusu“ v propagaci sudetských Němců, prokazují bezprostřední vztah henleinovského hnutí k programu hitlerovského Německa. Také původně zamýšlený název „One Page from Mein Kampf“ — Jedna stránka z Mein Kampf — ukazuje na tuto skutečnost jako na ústřední motiv sledovaného filmu. V té době muselo již být každému alespoň trochu prozíravému politiku jasno, že nejde toliko o bývalé Sudety a o naplnění sebeurčení národa, ale o celkovou přípravu expanze na východ. Film se snažil ukázat co nejobektivněji, že německá menšina v Československu nebyla diskriminována, měla své školství, zastoupení v parlamentu a státní správě, v průmyslu pracoval ruku v ruce český a německý dělník. Autoři zachytili zvýšenou aktivitu henleinovců v předvečer obecních voleb v polovině roku 1938. Československá vláda reagovala na incidenty v pohraničí v této době vyhlášením částečné mobilizace 21. května 1938. V téměř důsledném střídání činnosti henleinovců a reakcí československého obyvatelstva, či jejich představitelů, zaměřili autoři filmu oko své kamery na blíže nedefinovaný pohřeb, kde Konrád Henlein s K. H. Frankem kráčí v Chebu po boku zástupců německého vyslanectví nesoucích věnec se stuhou věnovaný Adolfem Hitlerem. Dokládají tak lapidárně obrazem spojitost mezi politikou Hitlera a mezi činností henleinovského hnutí. Jde o pohřeb Georga Hofmanna a Nikolase Böhma z 25. května 1938, dvou kurýrů SdP, kteří byli zastřeleni jednotkami SOS na Zlatém vrchu, když neuposlechli výzvy k zastavení. (Oba čeští členové SOS se stali oběťmi nacistické msty — četnický praporčík Alois Kriegel zemřel v koncentračním táboře Sachsenhausen, četnický strážmistr František Koranda v Dachau).¹ Manifestační vystoupení širokých vrstev našeho národa na obranu republiky proti nacistické agresi je autory filmu demonstrováno X. všesokolským sletem v Praze v červenci pohnutého roku 1938. Dále si autoři všimají příjezdu „nezávislých“ pozorovatelů, vyšetřovatelů a zprostředkovatelů — lorda Runcimana a britského diplomata Ashtona-Gwatkina. Kameře nezůstal bez povšimnutí ani pokus henleinovců

¹ Biman S., Malíř J., Kariéra učitele tělocviku, Ústí n. L., 1983, s. 194.

o puč z 11. — 13. září 1938, který byl potlačen rozhodným zásahem československé armády. SdP se stala ilegální organizací, vláda reagovala vyhlášením stanného práva. Dále kamera přenáší děj na „kolbiště světové vyšší politiky“ a diváci se stávají svědky setkání britského premiéra Nevilla Chamberlaina s Adolfem Hitlerem v Berchtesgadenu 15. září 1938. Zde Hitler zcela již otevřeně přebírá iniciativu a blahosklonně vyjadřuje ochotu jednat s Velkou Británií a ostatními evropskými velmocemi, ale jen za předpokladu, že pohraničí českých zemí bude připojeno k Německu. Chamberlain řekl, že „... v zásadě nemá námitek proti oddělení sudetských Němců od ostatního Československa za předpokladu, že budou moci být překonány praktické potíže...“² Výsledkem tohoto jednání byla londýnská porada s francouzskými ministry Daladierem a Bonnetem jejímž závěrem byla výzva československé vládě, aby Německu odstoupila pohraniční oblasti s více než 50 % německého obyvatelstva. Československá vláda notu odmítla, ale 21.9. 1938 pod nátlakem západních mocností prezident Edvard Beneš a Hodžova vláda pak vyslovili souhlas s navrhovaným odstoupením území Německu. Film nadále zachycuje veřejné protesty; přenáší diváka do Osvobozeného divadla, kde může zhlédnout píseň David a Goliáš, demonstruje rozhodnou reakci veřejnosti, jež byla odhodlána ohroženou vlast bránit. Nová československá vláda v čele „s jednookým hrdinou od Zborova“ gen. Syrovým vyhlásila 23. září 1938 mobilizaci. Film ukazuje, jakoby se na krátký čas situace v Československu přeci jen mohla vyjasnit, avšak podepsání mnichovské dohody nenechává na pochybách, jak celá krize ve střední Evropě dopadla. Není bez zajímavosti, že autoři filmu se ještě během práce na něm domnívali, že krize v Československu bude ukončena v jeho prospěch. Herbert Kline byl tehdy přesvědčen, že konflikt se obrací ve válku, „... která měla zakončit náš film scénami z posledních dnů boje proti fašismu“.³ Tedy mnichovská krize pro ně byla začátkem i koncem celosvětového konfliktu. Od podepsání mnichovské dohody se autoři vraceli do Československa — německé oddíly obsazují Sudety, Češi a pokrokoví Němci prchají do okleštěné republiky. Tolik zachycené historické události.

Abychom mohli splnit vytyčený záměr, podívejme se blíže na autory sledovaného filmu. Hlavním iniciátorem byl mladý produkční šéf Frontier-Filmu Herbert Kline, patřící k demokraticky smýšlející americké veřejnosti. Do Československa přicestoval ze Španělska, kde se zúčastnil natáčení dokumentárního filmu Paula Stranda a Leo Hurwitze *Srdce Španělska*,⁴ výrazně stranického demokratickým republikánským složkám Španělska. Je jen logickým vývodem, že Herbert Kline se musel, aby

² Mnichov v dokumentech 1., Praha 1958, s. 117.

³ Kline H., Script Trouble (Potíže se scénářem), in: Brož J., Alexander Hackenschmied, ČSFÚ Praha, 1973, s. 50.

⁴ Brož J., c. d., s. 48.

svůj projekt mohl realizovat, obrátit na československé ministerstvo zahraničních věcí. Šťastná náhoda tomu chtěla, aby tehdejší referentem ministerstva zahraničních věcí pro otázky filmu byl známý filmový publicista Jindřich Elbl, předseda meziministerské komise pro kulturně propagační filmy. Byl to pravděpodobně Jindřich Elbl, který Herberta Klinea přivedl do ateliéru Aktualit (pomocný orgán ministerstva zahraničních věcí v oboru filmového zpravodajství)⁵, které poskytly mnoho autentických materiálů pro chystaný film. Bylo z čeho vybírat. V květnu 1938 totiž pověřilo ministerstvo zahraničních věcí Aktuality, aby pořídily snímky o životě německé menšiny v Československu. V archivu ministerstva zahraničních věcí se zachovala ukázka scénáře, který se jasně a jasně snažil dokázat, že německá menšina v Československu byla nejlépe vybavenou menšinou na světě: záběr na sraz henleinovců — text: „To není obrázek z Německa, jak byste se právem domnívali, ale dokument jak dalece je československá správa benevolentní k projevům na politických schůzích v českém pohraničí. Politická svoboda má ovšem své meze, sahají tam, kde špatně vykládaná politická svoboda v demokratickém státě může ohrozit státní zájmy a jeho existenci...“⁶ Je jisté, že Jindřich Elbl se s Aktualitou odebral do pohraničí ještě minimálně jednou. 15.9. 1938 odjíždí do Sudet jako vedoucí výpravy filmařů z Aktuality, aby natočili snímky z pohraničí, a to v oblastech stanného práva. S Aktualitou do pohraničí odjel i její redaktor Kučera a zástupci ministerstva osvěty a informací a ministerstva národní obrany (II. oddělení, které bylo pověřeno zpravodajskou službou).⁷

Umožnit Herbertu Klineovi natočit film o krizi v československém pohraničí bylo zcela v intencích tehdejší zahraniční politiky vůči Spojeným státům. Dokládá to například dopis československého generálního konzula v New Yorku z 27. června 1938, který doporučuje, aby J. R. Brayovi, prezidentu Bray Pictures Corporation, byl poskytnut filmový materiál, popřípadě aby mu bylo umožněno u nás točit pro školní film o Československu, „... jelikož tím koná pro nás značnou propagační službu... generální konzulát žádá, aby mu byla dána příležitost opatřit dokonalý školský film, jehož je zde zapotřebí jako soli...“⁸

Spolurežisérem Herberta Klinea se stal tehdy dvaatřicetiletý pražský Němec, divadelní režisér Hans Herbert (někdy uváděn též jako Hanuš) Burger, v té době již známý odpůrce fašismu, člen Levé fronty, předseda Brechtova klubu v Praze (zvolen 28.11. 1934). Jako zanícený antifašista se velmi aktivně zúčastnil organizování exilu pokrokových kulturních

⁵ Archiv ministerstva zahraničních věcí, fond Sekce III., 1918—1939, i. č. 20, kart. 409.

⁶ Tamtéž.

⁷ Tamtéž.

⁸ Tamtéž. Poznámka na dopisu provedená úředníkem ministerstva zahraničních věcí doporučuje vyhovět žádosti a umožnit p. Brayovi styk s Masarykovým lidovýchovným úřadem a s referentem Filmového světa.

představitelů Německa v Československu.⁹ Svůj pokrokový postoj neprokládal jen na divadle (například režíroval v pražské Uranii společná divadelní představení s německými emigrantskými a pražskými herci¹⁰), ale byl i autorem v Moskvě vydané publikace z roku 1936 Hitler, Hunger, Krieg (Hitler, hlad, válka), týkající se vyživovací politiky říše ve znamení příprav války.¹¹

Dalším mužem, jenž se na sledovaném filmu podílel, byl v té době odborné veřejnosti dobře známý kameraman, střiháč a zanícený filmový publicista Alexander Hackenschmied. Domnívám se, že zde není třeba dokazovat jeho postoj k tomuto krizovému období našich dějin. Činnost Alexandra Hackenschmieda před rokem 1938 je notoricky známá. Připomeňme jen jeho sociálně zaměřené filmy (*Řeka života a smrti*, *Chudí lidé*, *Vzpomínka na ráj*) z cest po Indii, kterou absolvoval se svým tehdejším zaměstnavatelem Janem Bařou.

Filmové natáčení a výběr materiálu byl ukončen v Praze. Nesestříhaný materiál byl převezen do Paříže a dále do Spojených států, kde byl film definitivně dokončen. Autorem textu se stal americký spisovatel a novinář Vincent Sheean. Jeho práce dřívější i následující jasně prokazují jeho postoj k izolacionistické politice některých kruhů ve Spojených státech amerických vůči dění v Evropě. Připomeňme jeho pozdější knihu „Not Peace but a Sword“ (Ne mír, ale meč).¹² Autor komentáře nebyl jen odpůrcem nezasahování USA do dění v Evropě, ale i znalcem střeoevropských poměrů, konkrétně i situace v českém pohraničí. Herbert Kline se s ním setkal v Praze při natáčení filmu. Vincent Sheean jako novinář se například zúčastnil „triumfálního“ příjezdu Adolfa Hitlera do obsazovaného pohraničí. Jeho pobyt je zaznamenán 4. října 1938 v Karlových Varech, odkud Vincent Sheean pořídil reportáž z pobytu Adolfa Hitlera.¹³

Film doplnil hudebním doprovodem mladý pianista Hans Walter Süsskind, kterého k filmu přivedl pravděpodobně Hans Herbert Burger, jenž se se Süsskindem znal z jeho dirigentského působení v pražském Německém divadle (1934 — 1937). H. W. Süsskind unikl před rasovou persekucí z Československa ještě před jeho definitivním obsazením do Velké Británie, kde působil jako šéf Carlo Rosa Opera.¹⁴ Hudbu nahrál německý emigrant žijící v Praze Kurt Gaebel, skrývající se ve filmových titulcích pod pseudonymem Jaroslav Harvan.¹⁵

⁹ Blíže viz Exil in der Tschechoslowakei, in Grossbritannien, Skandinavien und Palästina, Díl 5, Leipzig, 1980, s. 132.

¹⁰ Veselý J. a kol., *Azyl v Československu 1933—1938*, Praha 1983, s. 100—101.

¹¹ Veselý J. a kol., c. d., s. 280.

¹² Brož J., c. d., s. 51.

¹³ Biman S., Malíř J., c. d., s. 218.

¹⁴ Československý hudební slovník osob a institucí II., Praha 1965, s. 647. H. W. Süsskind působil od roku 1962 jako dirigent v Torontu v Kanadě.

¹⁵ Brož J., c. d., s. 125.

Podívejme se nyní, jak působily Spojené státy americké v předvečer 2. světové války. Situace zde nebyla rozhodně jednoduchá, a to ani v oblasti vnitropolitické, ani v mezinárodní. Americké hospodářství se sotva vzpamatovalo z nejtěžší krize v dějinách, a to způsobem, který hluboko zasáhl do vžitých představ o svobodě amerického lidu. Stát byl řízen Rooseveltovým „brain trustem“, který nebývale zasahoval do posvátných svobod americké ekonomiky. Tato skutečnost rozdělila Ameriku na dva tábory, pro a proti rooseveltovcům a udržela se nejen v politice vnitrostátní, ale i zahraniční. Ta byla navíc ovlivňována i trpkými vzpomínkami na hubený výsledek mírové zahraniční politiky Woodrowa Wilsona po 1. světové válce. Přestože prezident Franklin Delano Roosevelt osobně od nástupu Hitlera věděl, že je nutné čelit totalitním režimům, veřejně vystupoval proti jakékoliv agresi, musel však mít ohled na veřejné mínění, které zůstávalo podivuhodně izolacionistické. I zde podobně jako v Anglii a Francii byli stoupcem „appeasementu“, kteří i proti Rooseveltově vůli prosadili zákon o neutralitě, který měl okamžitě uplatnit embargo na dodávky zbraní v případě válečného konfliktu. To se nepříznivě projevilo již během občanské války ve Španělsku, kdy embargo nahrávalo nedemokratickým silám, což bylo zcela v rozporu s akcemi americké demokratické veřejnosti (Ernest Hemingway, Americký výbor pro pomoc španělské demokracii apod.). Zákon o neutralitě byl nahrazen až 4. listopadu 1939, kdy Kongres USA schválil nový zákon „Cash and Carry“ (zaplať a odvez), který umožňoval nakupovat na americkém trhu zbraně za hotové a odvázet je z amerických přístavů americkými loděmi.¹⁶ „Spojené státy mají v rukou klíč k míru . . .“ prohlásil francouzský ministr zahraničí Georges Bonnet. „Řeknou-li jasně, že jsou na naší straně, přízrak války zmizí . . .“¹⁷ Není snad lapidárnějšího vystižení situace před vypuknutím 2. světové války, než toto citované prohlášení. Pochopitelně nebylo ojedinělé a tento názor sdílela i část pokrokové americké veřejnosti. Domnívám se, že toto byl hlavní motor, který hnal amerického producenta a režiséra Herberta Klinea k uskutečnění filmu *Crisis*, jenž měl nejen informovat veřejnost v USA o dění v Evropě, ale vyburcovat ji i natolik, aby si uvědomila, že to, co se děje v Evropě, může ovlivnit i život ve Spojených státech. Je to patrné nejen z výše uvedené charakteristiky autorů, kteří se na filmu podíleli a kteří měli nejen společenský, ale i osobní zájem na vytvoření tohoto filmového díla, ale i z výběru emotivních prostředků ve filmu použitých. Prostředky byly sice střídavé, ale na amerického diváka jistě velmi působivé. Mám na mysli především ukázkou předválečné atmosféry — pracující lid se připravuje na válku, cvičení civilní obrany, lidé nosí plynové masky a učí se s nimi zacházet, na dětech utečenců z Rakouska poukazují na

¹⁶ Blíže viz Navrátil J., *Stručně dějiny USA*, Praha 1977, s. 216—221.

¹⁷ Maurois A., *Souběžné dějiny, Dějiny USA v letech 1917—1961*, Praha 1966, s. 222.

absurdnost rasových zákonů: děti se myjí nahé v umyvadlech — které z nich je árijské a které židovské, ptá se sugestivní text filmu.

Zatímco 13. března 1939 v 17 hodin přistávalo na berlínském letišti letadlo s Tisem a Durčanským k jednání s Hitlerem o odtržení Slovenska jako jasná předzvěst úplné likvidace Československa, na 55. ulici v samotném srdci Manhattanu v New Yorku se sjížděly ke kinu Playhouse těžké americké limuzíny přivázející k premiéře filmu *Crisis* mnoho významných představitelů americké kultury. Premiéry se mimo jiné zúčastnil režisér Elia Kazan, historik Lewis Mumford, spisovatel Elmer Rice a další představitelé amerického pokrokového kulturního světa.¹⁸ Kino na 55. ulici se pro film *Crisis* nestalo premiérovým náhodně. Byla to pravděpodobně jedna z prvních projekčních sálí ve Spojených státech amerických, kde se diváci s českým filmem seznámili již v minulosti. Toto kino doporučoval československý konzulát v New Yorku pro navázání styků československého filmu se Spojenými státy dopisem na ministerstvo zahraničních věcí dne 23. března 1937. Mezitím se v tomto kině promítal film *Golem*, natočený v ateliérech AB v Praze, a dále dokumentární snímek o Pražském ghettu.¹⁹

Podle dobových kritik byl film úspěšný. Připomeňme alespoň slova Elii Kazana: „Je to jeden z nejméně zajímavých a nejtragičtějších filmů, jaký jsem kdy zhlédl. Myslím, že Herbert Kline a jeho spolupracovníci a ti, kteří realizaci filmu umožnili, prokázali trvalou službu dokumentaci historie . . .“²⁰ Pro důkaz naší teze (film *Crisis* měl vyburcovat izolacionistickou americkou veřejnost) jsou výmluvnější slova amerického historika Lewise Mumforda: „Kříže je více než pouhý dokumentární film o tom, jak byl slavný národ Čechů nacisty brutálně týrán a nakonec bezcitně a podlým způsobem svými předstíranými ‚přáteli‘ zrazen. Tento film ukazuje pozoruhodným způsobem lidské hodnoty, které byly hrubě zneuctěny velmocemi, jež nadiktovaly osud Československa . . . Kříže je neobyčejně působivý film, a to jak po obsahové, tak i dramatické stránce a měl by probudit z jejich vysněného optimismu a zatvrzelého sebeuspokojení ony Američany, kteří se stále ještě domnívají, že zachování míru stojí i za cenu úplného podmanění se silám fašismu . . .“²¹ (Podtrženo mnou.) Frank S. Nugent, filmový kritik z *New York Times* považoval film *Crisis* za „jeden z nejznamenitějších dokumentárních snímků s politickým obsahem, jaký kdy byl vytvořen . . . Stručně řečeno, vytvořil výstižný, kompletní, očividně autentický a pozoruhodně ostrý záznam významné a tragické historické události — vše je v něm z hlediska dokumentárního pohledu znamenité . . .“²²

¹⁸ Brož J., c. d., s. 51—52.

¹⁹ Archiv ministerstva zahraničních věcí, fond Sekce III., 1918—1939, i. č. 20, kart. 409.

²⁰ Brož J., c. d., s. 126.

²¹ Brož J., c. d., s. 126.

²² *Crisis*, by Frank S. Nugent. In: *New York Times*, 16. 3. 1939, s. 1587. Děkuji američ-

Krátce před uveřejněním filmu *Crisis* přibyla do newyorského přístavu loď George Washington, jež vyplula z Velké Británie 2. února 1939 a přeplavila přes Atlantik někdejšího prezidenta Československé republiky Edvarda Beneše s doprovodem. Bývalý prezident přijížděl do Spojených států s plánem veřejně nevystupovat na obranu Československa, aby tak neztěžoval nezáviděníhodnou situaci vlády 2. republiky. O to větší bylo překvapení, že navenek izolacionistická americká veřejnost, která se ještě nezbavila své „neutrality“, přivítala Beneše jako obět. První kroky Edvarda Beneše vedly na newyorskou radnici, kde starosta Fiorello La Guardia temperamentně pronesl uvítací řeč: „... čtyři reprezentanti dvojí úpadkové evropské demodracie a dvou násilnických diktatur se sešli v Mnichově, rozhodli, že místo politiky budou provádět obyčejnou řezničinu, položili si na svůj operační stůl spoutaný malý stát a pak, podvodně jej zradivše, nelítostně jej začali čtvrtit. Prezidenta tohoto státu vítáme dnes v New Yorku...“²³ Také samotný 15. březen 1939 tedy definitivní obsazení zbytku Československa a vytvoření protektorátu Čechy a Morava vyvolal ve Spojených státech nejen neoficiální, ale opět také i oficiální odsouzení tohoto činu. 17. března 1939 byly uspořádány velké schůze českých krajanů v USA. Na největší schůzi v Chicagu přečetl Jan Masaryk za ohromných ovací poselství prezidenta Beneše, který tak vystoupil z politické pasivity. Ze schůzi Čechoameričanů byly odeslány protestní telegramy Chamberlainovi, Daladierovi, Litvinovovi, Rooseveltovi a také protektorátnímu prezidentu Emilu Háchovi. Státní podtajemník Sumner Welles učinil jménem americké vlády toto prohlášení: „Vláda Spojených států již častěji prohlásila své přesvědčení, že světový mír může být zajištěn pouze mezinárodní podporou programu pořádku, založeného na právu. Americká vláda, založená na zásadách lidské svobody a demokracie a oddaná těmto zásadám, musí dát najevo, že tento stát odsuzuje činy, z nichž vyšlo dočasné vyhlazení svobodného a nezávislého národa, se kterým ode dne, kdy Československá republika dosáhla své nezávislosti, lid Spojených států udržoval úzké a přátelské vztahy... Jest zřejmé, že činy zpupného bezprávní a svévolného násilí ohrožují světový mír a samu strukturu moderní civilizace...“²⁴

Bylo by samozřejmě zbrklé domnívat se, že film *Crisis* byl jediným činem, který pomohl uvolnit americkou strnulost ve prospěch fašismem ohrožených států. Ale jistě není přehnané tvrzení, že právě tento film se stal součástí všech akcí, které pomáhaly vytrhnout americký lid z jeho izolacionismu a navíc tento film mohl fakticky v této době pomoci i bezprostředně ohroženému Československu. Proto to také byly Spojené stá-

kému historikovi C. Winstonu Chrislockovi ze St. Thomas University v St. Paul v Minnesotě za zajištění recenze.

²³ Beneš E., *Paměti. Od Mnichova k nové válce a k novému vítězství*, Praha 1947, s. 77–78.

²⁴ Tábořský E., *Pravda zvítězila. Deník druhého zahraničního odboje*, Praha 1947, s. 77–78.

ty, kde si mohl dovolit československý vyslanec ve Washingtonu Vladimír Hurban stručně a lapidárně odpovědět na výzvu ministerstva zahraničních věcí, aby svůj úřad odevzdal Němcům: „Kapitulaci Háchovu neuznávám, poněvadž je neústavní. Vyslanectví Němcům nepředám...“²⁵

Film *Crisis* svým obsahem a ztvárněním splnil hypoteticky předpokládaný dopad na tehdejší společnost. Tento dopad byl i odrazem zainteresovanosti mezinárodního uskupení spoluautorů. Pro československé autory, ať již jejich osobní pohnutky byly jakékoliv, umožnil vzkřiknout na svět: všimněte si nás, podívejte se, co se v Československu děje. Američanům se na druhé straně podařilo ukázat, co se s evropskou demokracií děje s výmluvným precedensem, že ohrožení demokratických svobod v Evropě ohrožuje i posvátné svobody lidu Spojených států amerických.

Summary

Crisis, an American Documentary Film in the Service of Czechoslovakia

by **Tomáš Grulich**

Produced and directed by Herbert Kline, a member of the Frontier-Film group of American makers of documentary films, the American documentary *Crisis* was shot in Czechoslovakia in the summer and autumn of 1938. With great plasticity, *Crisis* captured the events in the Czechoslovak borderland on the eve of the signature of the Munich Agreement; this act was seen at the end of the picture. Its makers tried to show as objectively as possible that the German minority in Czechoslovakia was not discriminated against.

An international team participated in the production of the film. Consciously or subconsciously, its members pointed out the danger threatening their own nations. In addition to Herbert Kline, already mentioned, the American writer and

²⁵ Tábořský E., c. d., s. 81.

journalist Vincent Sheean was the author of the commentary. The American makers of the film intended to show to the vacillating American society that a threat to democracy in Europe immediately imperiled the liberty of the people of the United States too. The Czech director of photography, Alexander Hackenschmied, was understandably interested in showing the world the injustice caused by the Munich Agreement. Two Germans were the remaining members of the international team: A Prague German, progressive theatre director Hans Herbert Burger, 32 years old, participating in the organized activities of progressive cultural personalities who emigrated from Germany to Czechoslovakia, directed the film with Herbert Kline. A young German pianist, Hans Walter Süsskind, who subsequently left Czechoslovakia for Great Britain in order to flee from racial persecution, was another man taking part in the making of the film. Each of the participants had an eminent personal interest in its making.

Its premiere was held in New York on March 13, 1939, mere two days before the occupation of the rest of Czechoslovakia. According to the reviews published at that time, it may be presumed that the said film was one of the means that were meant to produce a relaxation of U. S. rigidity, thus creating conditions more favourable to the countries threatened by fascism.

ILUMINACE

ročník 1, 1989, číslo 1

ČLÁNKY

NÁRODNĚ OBRANNÉ TENDENCE V HRANĚM FILMU ZA PROTEKTORÁTU

Ivan Klimeš

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

I.

Tragický osud Československé republiky na sklonku třicátých let završený jejím zánikem a vyhlášením protektorátu Čechy a Morava sjednotil národní kolektiv k odporu vůči německému diktátu. Deklarování rezistentního postoje mělo dvě spolu související, přesto však odlišné polohy. V jedné se zračilo úsilí vyjádřit protest a vzdor vůči uzurpátorskému kroku třetí říše, v druhé snaha u hájit (stále pomyslnější) zbytky autonomie, zachránit, co se dá. První poloha odrážela veřejné mínění naprosté většiny národa, druhou představovaly počáteční politické cíle řady složek české politické scény v čele s protektorátní vládou, kterou strategie „zachraňování“ později přivedla až ke skutečné kolaboraci. V prvním období protektorátu však ještě byla i háčovská politická reprezentace součástí onoho stmeleného národního kolektivu. Někteří její členové udržovali spojení s domácím odbojem i s emigrací a jako celek se vláda snažila vymáhat na německých protektorátních úřadech dodržování dohod a plnění slibů, Němci neustále porušovaných.¹

Základ Hitlerem příslibené autonomie tvořila autonomie kulturní, na niž se také německá propaganda velice často odvolávala. Nikdy však nebyla okupanty míněna úplně vážně, přestože ji Němci v oficiálních projevech nepřestávali potvrzovat (či alespoň vyjadřovat dobrou vůli k jejímu přiznání) po celou dobu protektorátu. Důležité však bylo, že okupanti skutečně přiznali české kultuře určité právo na existenci, byť její

¹ Srov. dokument ze dne 14. 10. 1939 „o zásazích nacistů do autonomie tzv. protektorátu ve všech oblastech politického hospodářského a kulturního života“, in: Dokumenty z historie československé politiky 1939—1943. II., Praha 1966, s. 454—469. Dále srov. Jan Tesař, Protiněmecká opoziční jednota na počátku okupace, in: Z počátků odboje, Praha 1969, s. 449—517.