

K FILMU KRIZE

Alexander Hammid

Jára Brož píše ve své knížce¹⁾, že Herbert Kline přišel do Prahy jako produkční šéf. V pravdě Kline neměl komu šéfovat. Přišel do Prahy na vlastní popud, sám se svou manželkou, ze Španělska, kde zuřila občanská válka a kde Kline natočil s minimálními prostředky svůj první krátký dokumentární film o kanadském dobrovolném lékaři ošetřujícím loyalistické vojáky za frontou. Měl jen jediného spolupracovníka, též nevelmi zkušeného mladého maďarského kameramana. Sám neměl žádné předchozí zkušenosti s natáčením filmu, jen nadšený pro film jako nástroj k boji proti fašismu.

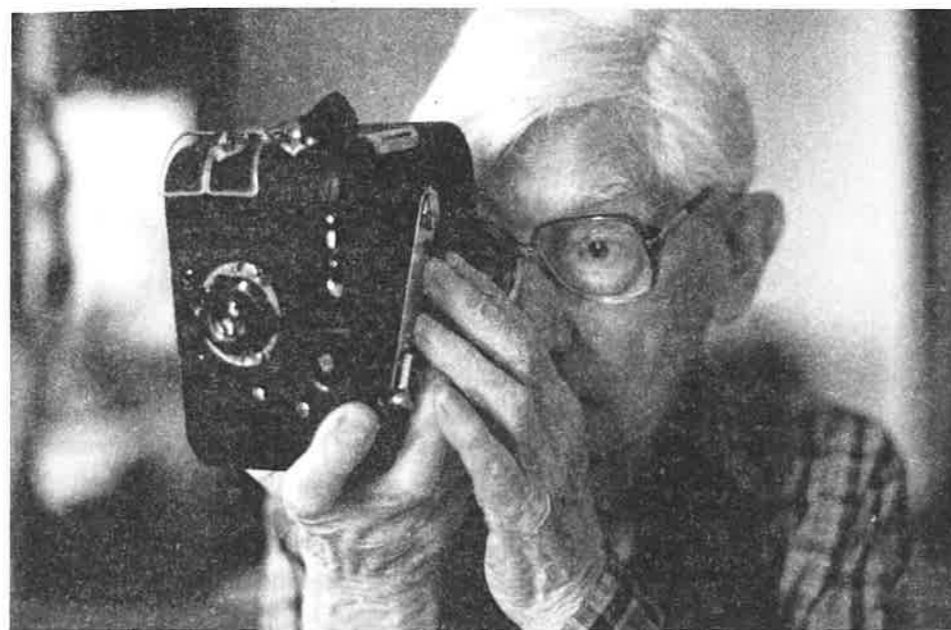
Jen tři roky předtím přišel Kline do New Yorku z rodné Iowy jako mladý intelektuál hořící tehdy pro pokrokové (rozuměj levicové) divadlo, o němž četl i psal. Brzy se stal členem redakce výbojně levicového protifašistického měsíčníku *New Theatre*. Sovětské filmy, které Kline viděl v New Yorku, vzbudily v něm nadšení pro film a v roce 1937 se rozhodl jít na vlastní pěst do Španělska, jako mnozí jiní američtí novináři, fotografové a filmaři, a natočit tam protifašistický film. Film, který nazval *Srdce Španělska*, mu pak po návratu přátelé a zkušenější dokumentární filmaři Paul Strnad a Leo Hurwitz pomohli sestříhat. Kline sám pak doznal, že film byl nepodařený.

To bylo roku 1937. Kline měl výborný nos pro politický vývoj ve světě a brzo vycítil, kde bude příští ohnisko neklidu. Rychle sehnal skromné nejnútnejší peníze a na jaře 1938 přispěchal s manželkou do Prahy. Pomocí mezinárodních levicových (rozuměj komunistických) spojů našel v Praze Hanuše Burgera a ten zas doporučil mě jako kameramana – ne pro mé politické smýšlení, já jsem se o politiku mnoho nestaral, ačkoli mé sympatie se nakláněly spíše doleva – ale pro mou právě začínající reputaci dokumentárního kameramana. Byl jsem tehdy zaměstnán v Bařově filmovém ateliéru, a jím jsem byl „půjčen“ Klineovi s kamerou (ruční, 35mm, zn. Eyemo).

Náš štáb pozůstával z Klinea, jeho manželky Rozy, Hanuše Burgera a mě. Burgerův zámožný, ale levicově smýšlející přítel nám zapůjčil auto na celou dobu natáčení. To, moje ruční kamera a pár odrazných desek na sluneční světlo bylo celé naše vybavení. Brož píše, že filmový týdeník *Aktualita* se účastnil na naší produkci. *Aktualita* nám jen pomohla natočit se zvukem dvě krátké scény s Voskovcem a Werichem, a několikrát nám propůjčila projekční síň, abychom se podívali, co jsme natočili.

Kline chtěl natáčet všechno, co by zobrazovalo nacistický nátlak na českou zemi, a jím vyvolanou českou odezvu. Burgerovým úkolem bylo vypátrat, co se kde má v tomto

1) Viz Jaroslav Brož, *Alexander Hackenschmid*. Praha 1973. (Pozn. red.)



Alexander Hammid, New York City, červen 1996
Foto Martina Kudláček

smyslu udát, jako henleinovské veřejné manifestace nebo přípravy čs. armády proti možné invazi apod. Kline neuměl ani česky, ani německy a oba jsme s Burgrem museli pro něj tlumočit, hlavně Burger se svou plynou němčinou, když šlo o jednání s henleinovskými činiteli. Roza působila jako povšechná sekretářka. Tak jsme po celé léto nerozlučně autem cestovali po Čechách, hlavně severních, a natáčeli. Jen výjimečně jsem jel sám vlakem do Tater pro několik snímků vojenských manévrů a jindy zas přítel fotograf Jan Lukas za mě zaskočil, když jsem nemohl být na dvou místech současně. Naše metráž se vyvolávala a kopírovala ve Zlíně a na podzim, když jsme skončili natáčení, začal jsem ve Zlíně dělat hrubý sestřih. Počátkem zimy však Kline, obávaje se o osud filmu ve velmi napjaté politické situaci, odvezl nedokončený sestřih i veškerý negativ do Paříže, kde film dokončil, jak to Brož ve své knížce popisuje. O premiéře filmu v New Yorku nevím nic víc, než co Brož o tom píše. Jen mnohem později mi Kline vypravoval, jak byli s Rozou pozváni do Bílého domu po premiéře předvést film prezidentu Rooseveltovi. Ten se prý pak vyjádřil, že všichni Američané by měli film vidět, aby poznali, jak vážná je situace v Evropě.

„KRIZE“ PROTI KRIZI

Crisis – dokument o roce 1938

Robert Kvaček

Žurnalistickou invazí by se dal nazvat nájezd zahraničních novinářů na Československo od jara 1938. I největší publicistická esa najednou objevovala tento středoevropský stát, který dosud nijak nelákal, i když měl své, a nemalé problémy. Žil zatím relativně klidně a téměř monotónní každodennost a spřádanost nepřitahovaly. Jen v říjnu 1937 se zásluhou tiskových útoků z Německa dostalo Československo na první stránky světových novin: německá propaganda byla tak útočná, že téměř připomínala přípravu na válku. Jejím iniciátoru, vedení Henleinovy Sudetoněmecké strany (SdP), opravdu už zásah Německa proti Československu tanul na mysli.¹⁾

Koncem roku 1937 bylo však i z mezinárodních jednání zřejmé, že se ve střední Evropě „cośi“ chystá. Potvrdilo to v březnu 1938 zmizení Rakouska v nacistické velkoněmecké říši. Vzápětí plno znamení ukazovalo, že se tato rozšířená říše teď obrátí proti Československu. Mohla z toho vzniknout válka, a už nejen slovní. V Československu se proto objevili, vedle jiných novinářů, i vyhlášení váleční korespondenti, hlavně z anglosaského světa. Přijeli Američané Reynolds Packard a H. R. Knickerbrocker, kteří zažili španělskou občanskou válku. Tu z obou stran pozoroval také Angličan Sefton Delmar. S nimi, nejznámějšími, přibyli další, rovněž známí. Většinou opravdu čekali válku. Do léta 1938 zažili aspoň částečnou československou mobilizaci. Načas, při jistém uklidnění situace, někteří mizeli, ale zase se vraceli, protože tlak Německa na Československo masivně sílil a musel „k něčemu“ vést.

Válku čekal i mladý americký filmař-dokumentarista Herbert Kline. Vlastně se teprve učil být filmařem. První filmařskou školu mu poskytlo válčící Španělsko. S minimálními prostředky tu točil film o kanadském lékaři-dobrovolníkovi, který za frontou ošetřoval republikánské vojáky. Pomáhal mu stejně málo zkušený maďarský kameraman. Film se moc nepovedl, i když ho dokončili a sestřihali další znalejší dokumentaristé.

1) V Teplicích došlo 17. října 1937 po shromáždění Sudetoněmecké strany ke střetu henleinovského poslance K. H. Franka s policisty. Vedení SdP v něm uvidělo vhodnou záminku k tomu, „aby sudetoněmecká otázka byla rozhodnuta s pomocí říše“. Dalo to vědět do Berlína a uvedlo, že Francie a Británie – jak tvrdil Henlein – Československu nepomohou. O následující německé propagandě proti ČSR napsal např. dánský Nationaltidende: „Kdybychom měli soudit podle německých večerníků, museli bychom předpokládat, že zítra nebo pozítří dojde k násilným srážkám vojenské moci obou států.“

Do filmové tvorby si Kline přinášel nadšení a levicové přesvědčení. Působil v americkém měsíčníku New Theatre, uchvátily ho – jako mnoho jemu podobných po celém světě – některé sovětské filmy, které ho také k filmu přivedly. Na jaře 1938 se Kline ocitl v Praze, aby tu zaznamenával projevy a důsledky tlaku nacistické říše na Československo a obranu proti nim.

V Československu bylo mezi zahraničními novináři také několik fotoreportérů, o zvlášť vyslaných filmových dokumentaristech doklady a svědectví téměř nejsou. Víme aspoň o tom, že své lidi vyslaly do Prahy Fox-Film (Fox Movietone News), Paramount, Unifilm, Universal Newsreel, Pathé, byla tu samozřejmě Ufa. Jistý čas tu pracoval šéf proslulého reportážního žurnálu March of Time Richard de Rochemont, z jeho štábu Maurice Lancaste a John Phillips a kameraman Rebier, který kdysi filmoval československé legie na Sibiři. Na jaře 1938 natáčeli film Československo, jeho krajina, města, průmysl, lidé a politické starosti.²⁾ Ještě tu bylo poměrně poklidno, aspoň ve srovnání s tím, co mělo zanedlouho přijít. V Československu promítané zahraniční žurnály vyráběné cizími podniky se musely podle nařízení ministerstva obchodu doplňovat deseti až dvaceti procenty československých snímků. Mnoho o Československu povědět nemohly. Stejně jako novináře, poutaly kameramany pracující pro tyto cizí žurnálové firmy teď hlavně sudetskí Němci, konkrétně henleinovci, kteří se stále otevřeněji hlásili k nacismu a jeho říši. Německá propaganda a přímo Hitler líčili jejich situaci tak, aby posloužila za záminku k sevření, mezinárodnímu izolování a pak vyřízení Československa. Bylo příznačné, že Foxův zvukový týdeník poslal k nafilmování henleinovských manifestací 1. máje 1938 kameramana z Berlína, jemuž jeho kolegové působící v Československu jen pomáhali. Natočeny byly dlouhé výňatky z projevu Konrada Henleina, okamžitě dopraveny do Německa a vřazeny do tamní verze Foxova týdeníku.³⁾ Mohly zapůsobit na ovzduší v říši, a to ve prospěch propagandy. „Foxův zvukový týdeník naproti tomu zcela odbyl snímky z československé májové manifestace pražské, ačkoliv její letošní ráz a smysl byly zcela mimořádného významu a povahy,“ psal referent ministerstva zahraničí, redaktor Jindřich Elbl 12. května 1938 ministerstvu obrany v přípise upozorňujícím, že Foxovi kameramani pracovali v pohraničí zřejmě bez svolení vojenských úřadů.⁴⁾ V tomto případě ho však nebylo třeba, netočilo se v prostorech souvisejících přímo s obranou státu.⁵⁾

O sudetských Němcích chtěla, podle berlínského časopisu Film-Kurier, natočit dokumentární snímek firma Degeto Film. „Z komentáře, který k této zprávě redakce časopisu připojila, je patrné, že má být vyroben film, na který se vztahuje usnesení Mezinárodní filmové komory proti štvavým filmům,“ upozorňoval Elbl 1. června místopředsedu komory Miloše Havla. Měl připomenout německé sekci povinnosti a závazky „z resoluce proti štvavým filmům“, protože i „nezávadný materiál“ by mohl být v Německu upraven do „štvavého“ tónu.⁶⁾ Elbl však nepřepokládal, že by československé úřady natočení

2) František Kupek a, *Útok fotoreportérů na Česko-Slovensko*. „Přítomnost“ 15, 1938, č. 52 (29. 12.), s. 330.

3) Státní ústřední archiv (dále jen SÚA), fond Ministerstvo průmyslu, obchodu a živností (dále jen MPOŽ), k. 2349. Ministerstvo zahraničí 12. 5. 1938 ministerstvu obchodu. Za všechny archivní dokumenty k této věci děkuji Pavlu Zemanovi.

4) Tamtéž.

5) Tamtéž, vyjádření ministerstva národní obrany ze 17. 5. 1938.

6) SÚA, f. MPOŽ, k. 2349. Ministerstvo zahraničí 1. 6. 1938 Miloši Havlovi.

filmu za vyhrocené situace povolily. Brzké dramatické události učinily německý záměr – byl-li vůbec myšlen vážně – bezpředmětným. Za pár měsíců mohli němečtí kameramani točit reportáže z příjezdu německé armády a nacistických politiků do bývalého českého pohraničí a sudetské Němce zobrazovat jako nadšené, rozjásané a dojaté davy.

O německé menšině si přálo filmovou dokumentaci československé ministerstvo zahraničí. Měla být hotova v druhé polovině května 1938, rozhodnutí o tom padlo nedlouho předtím. Pořídili by ji jeden kameraman a dva fotografové za týdenní cesty pohraničím. Vše zajišťovalo filmové zpravodajství Aktualita, jen ministerstvo obrany mělo dodat do doprovodu důstojníka s povolením k natáčení a fotografování v pohraničním pásmu. Scenáristický náčrt dokládal, že smyslem bylo dokázat příznivé podmínky pro kulturní, hospodářský a politický život a pro vzdělání Němců v českých zemích; především na kulturu a vzdělání se kladl zvláštní důraz.⁷⁾

Se zapojením filmu do státní politiky se v Československu začínalo pozdě. Zastupitelské úřady měly o tento způsob představování státu zájem už v první polovině třicátých let.⁸⁾ Nešlo jen o propagaci Československa, ale už také, vzhledem k mezinárodnímu vývoji, o jeho politickou obranu. Ministerstva obchodu a školství a národní osvěty prakticky žádnou „filmovou politiku“ nepěstovala a možnostmi filmu z hlediska veřejného zájmu se nezabývala. Problematiku rozhybával redaktor Elbl na ministerstvu zahraničí, kde našel porozumění u šéfa zpravodajského odboru Hájka a u samotného ministra Beneše. Trvalo zase delší dobu, než u Filmového poradního sboru vznikla komise pro podporu dokumentárního a propagačního filmu. Dokumentární tvorba přinesla po polovině třicátých let jediný větší politický film, Holmanovu *Revoluci krve a ducha*.⁹⁾ Rozsáhleji byly propagovány armáda a brannost, několika snímky Vojenského technického ústavu.

Nejvýznamnějším, i když zase pozdním rozhodnutím bylo 13. dubna 1937 zřízení komanditní společnosti Aktualita, jež by především vydávala československý zvukový týdeník stejného jména.¹⁰⁾ Pro ministerstvo zahraničí zamýšlela pořizovat filmové snímky prospěšné československým vyslanectvím – obrana demokracie a důvěra v její životaschopnost, a tím i v existenci československého demokratického státu, měla být jejich vévodící zásadou.¹¹⁾ Politický čas již začínal pádit, každé otálení bylo znát.

Filmový týdeník Aktualita byl vydáván od 1. srpna 1937. Mezi českými diváky si našel tak příznivý ohlas, že se časem rozšířil na dvě české verze. Zato německé vydání narazilo na nezájem německých majitelů a provozovatelů kin, kteří jistě brali v úvahu smýšlení německého obecnictva. Důvody tohoto propadu a zastavení výroby německé verze

7) Archiv ministerstva zahraničních věcí (dále jen AMZV), III, 1918 – 1938, k. 409. Návrh filmu o německé menšině z 10. 5. 1938. Dále náčrt scénářistických poznámek Dobrý soused.

8) Jindřich Elbl, *Jak byl znárodněn československý film*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 7, s. 340.

9) O tomto filmu viz Robert Kvaček, „První kulturně politický film“. J. A. Holman, *Revoluce krve a ducha (1936)*. „Iluminace“ 7, 1995, č. 4, s. 77 – 87.

10) AMZV, III, 1918 – 1938, k. 409. Návrh na zřízení československého zvukového filmového týdeníku a organizaci československé filmové propagandy z 21. 1. 1936. Více o tom Pavel Zeman, *Třetí říše, Rakousko a sudetskí Němci v československém zvukovém týdeníku Aktualita 1937 – 1938*. V tisku.

11) Viz Otakar Kautský, *Aktualita – filmové noviny demokratického občana*. „Kinorevue“ 4, 1937 – 1938, č. 39, s. 253 – 254.

v polovině roku 1938 byly zřejmě především politické, rozhodoval henleinovsko-nacistický vliv na německé diváky, který je stále vyhraněněji vzdaloval Československu. Aktualita tak působila „dovnitř“ české společnosti; nebylo to během roku 1938 málo, bylo to však méně, než situace státu vyžadovala. Toto omezení nebylo vinou zvukového týdeníku, ale hlavně důsledkem celkové politické situace.

Aktualita měla také jistý podíl na filmu, který na jaře 1938 začal v Československu natáčet Američan Herbert Kline.¹²⁾ Přijel sem s manželkou Rozou, jež byla zároveň jeho spolupracovnicí. Peněz dal Kline zatím dohromady poskrovnu, také pracovní a další kontakty musel teprve navazovat. Měl však jistá doporučení do levicových kruhů, byl znám ze Španělska, působivé bylo jeho nadšení. Není vyloučeno, že jistou finanční podporu získal i z československého ministerstva zahraničí, v každém případě Elbl jeho záměru přál.

Jako spolurežiséra si Kline našel Hanse Herberta (či Hanuše) Burgera. Tento pražský Němec, který měl příbuzenské vztahy i do českého prostředí, byl již známým divadelním režisérem. Smýšlel levicově, antifašisticky, předsedal pražskému Brechtovu klubu, staral se o německé emigranty zachraňující se v Československu. Uplatňoval se také jako publicista. Znal se dobře s některými českými filmaři a působil rovněž jako zástupce společnosti Metro-Goldwyn-Mayer. I kameru uměl držet v ruce, Klineovi však vybral výtečného kameramana.

Byl jím jednadvacetiletý Alexander Hackenschmied (později Hammid). Jak se dovídáme z jeho vzpomínky, nenabídl mu Kline tuto práci pro jeho politické smýšlení, nýbrž pro „právě začínající reputaci dokumentárního kameramana“.¹³⁾ Hackenschmied, vzděláním architekt, měl za sebou několik filmů, jež vzbudily pozornost: *Bezúčelná procházka*, *Na Pražském hradě*, *Město živé vody*, Otakaru Vávrovi umocnil kamerou krátký hraný film *Listopad*. Spolupracoval i na dalších hraných filmech. Karlu Plickovi pomohl jako střihač dynamicky dotvořit filmovou symfonii *Zem spieva*. Psal také filmové kritiky. S Janem Bařou, v jehož zlínském ateliéru pracoval, podnikl cestu po Indii a vytěžil z ní několik filmů.

Bařův zlínský ateliér nic proti Hackenschmiedově účasti v Klineově týmu nenamítal, naopak ji podpořil tím, že Hackenschmied mohl používat „služební“ ruční kameru zn. Eyemo na 35mm film. Do vybavení štábu, který měl čtyři členy – manželé Klineovy, Burgera a Hackenschmieda – patřilo ještě několik odrazových desek na sluneční světlo a auto. Zapůjčil je Burgerův přítel, „zámožný, ale levicově smýšlející“, jak se rozpomínal Hackenschmied.¹⁴⁾ Na chvíli za Hackenschmieda zaskočil fotograf Jan Lukas. Hackenschmied odjel do Tater zachytit v této jedinečné krajině vojenské manévry. Aktualita přímo pomohla tím, že se postarala o některé scény do budoucího filmu a také zapůjčovala projekční síň, aby si tým mohl prohlédnout, co bylo natočeno. Příznivě se při tom všem uplatňovaly i kontakty týmu s redaktorem Aktuality Janem Kučerou.

12) O genezi a ohlasu filmu *Crisis* viz Tomáš Grulich, *Crisis – americký dokumentární film ve službách Československa*. „Iluminace“ 1, 1989, č. 1, s. 43 – 51.

13) Viz Alexander Hammid, *K filmu Kříže*. V tomto čísle Iluminace na s. 53.

14) Tamtéž.

Kline chtěl zaznamenat především vnitřní poměry v Československu ovlivňované nebezpečím útoku z Německa, činnost henleinovských spojenců nacistické říše a různé podoby obrany proti tomu. Mohla z toho vzniknout i válka. Chápal svírání a vydírání Československa jako součást nacistické expanzivity, jejíž program byl mimo jiné ohlášeno v Hitlerově Mein Kampf. Film se ostatně měl původně jmenovat *Jedna stránka Mein Kampf*. Nejvíce proto Klinea zajímalo pohraničí a zdejší Němci.

Neuměl německy, a samozřejmě ani česky, a tak mu Burger a Hackenschmied dělali tlumočníky. Točili také henleinovská shromáždění, jednali proto i s funkcionáři SdP. Strana byla na spolupráci se zahraničními novináři dobře připravena, měla pro ni propagandistické specialisty, setkáním a rozhovorům se nevyhýbali ani její vedoucí muži. Téměř každý cizí „zájemce“ byl přijímán pozorně, předpokládalo se, že se Sudetoněmeckou stranou sympatizuje, nebo je jí aspoň zčásti nakloněn, či se dá získat. I v Klineově případě se zřejmě čekalo takové zobrazování poměrů v pohraničí, které by SdP mohlo prospět. Do žádné konfliktní situace se proto Klineův štáb ani v pohraničních oblastech nedostal. Jeho dokumentace o henleinovcích však politice a vystupování Sudetoněmecké strany ani trochu nepřítakávala.

Od počátku točil Kline film o konfliktu. Ještě nemohl vědět, jak se vyvine, jen to zatím předpokládal. O konfliktu film skutečně je, vývoj mu však vtiskl neočekávané podoby a vyústění. Kulminace se jmenovala *Mnichov*, a výrazně pak posunula smysl, význam a ohlas filmu. Především se v mnichovském čase film dokončoval. Natočené se vyvolávalo a kopírovalo ve Zlíně, kde Hackenschmied provedl také první hrubý sestřih. Ten potom i se zbývajícím negativem odvezl Kline do Paříže. Jedno svědectví uvádí, že při vyvezení dokumentace pomohly i sovětské diplomatické spoje.¹⁵⁾

V Praze se už Kline obával o osud natočeného materiálu, ministerstvo vnitra si ho ostatně zavolalo a chtělo materiál vidět.¹⁶⁾ Československá vláda se obávala všeho, co mohlo vzbudit nepříznivou reakci v Berlíně, hledala sebezáchovně *modus vivendi* s novým brutálním středoevropským hegemonem a o Klineově dokumentaci se dalo z různých znamení a znalostí předpokládat, že nebude vyhovovat novému politickému ovzduší. Film se tedy dokončoval v Paříži a ve Spojených státech.

Hudební doprovod – velmi působivý – byl dílem Hanse Waltera Süsskinda. Tohoto pianistu a dirigenta z pražského Německého divadla získal pro Klineův film zřejmě Burger. Süsskind byl po Mnichovu už na Západě, správně odhadl jeho důsledky. Hudbu nahrál Kurt Gaebel, pro Klineův film skrytý pod pseudonymem Jaroslav Harvan. Šlo o německého emigranta žijícího v Praze. Textu dal podobu Vincent Sheean, jistě za Klineovy spolupráce. Setkali se už v Československu, kde Sheean sledoval, co způsobí Hitlerova útočná politika. Zažil pak vjezd nacistického vůdce do obsazovaného pohraničí českých zemí. Pozoroval vše s obavami: ustupování západních demokracií fašistickému a nacistickému ničení mezinárodního řádu a již také některých zemí ostrílo podle něho meč v rukou násilníků. V tomto duchu pak o tom napsal knihu *Ne mír, ale meč*. Rozhodnutí z mnichovského Vůdcova domu, které završilo první období devastace Československa nacistickou říší, považoval Sheean za neprospěšné skutečnému míru.

15) Podle ústního svědectví paní Miroslavy Kunštátové, která ve filmu účinkovala.

16) Tamtéž.

Nebyla však z něho válka. Váleční korespondenti mohli po září 1938 Československo opustit, jeho bědný osud už je tolik nezajímá. Jeli tam, kde se střílelo. I Kline za čas z Československa odjel, nedočkal se tedy jeho obrany a ubránění, v němž asi věřil. Zato zažíval, jak si svět oddychl, že se neválčí. Oslavoval se mír, téměř celá Evropa byla v euforii. I ze Spojených států byl mnichovský mír pozdraven, sám prezident Roosevelt psal jeho hlavnímu západnímu tvůrci, britskému premiérovi Chamberlainovi, jako „správnému chlapíkovi“.

Ono mírové vydechnutí bylo pochopitelné: dvacet let po velké válce mohla přijít ještě větší, doničit generace, které světovou válku sotva přežily a měly tedy právo dožít poklidně. Mohla pustit žilou nastupujícím i příštím pokolením. A to „pro spor ve vzdálené zemi, mezi lidmi, o nichž nic nevíme“ a pro „takový malý národ“.¹⁷⁾ Napětí hrozící válkou bylo představeno jen jako „národnostní svár“, jako spor o řešení reálné existující „sudetoněmecké otázky“ vzniklé z neplnoprávného postavení Němců v Československu, ba z jejich útisku a vůbec z pochybné národnostní politiky československého státu. Vydechnutí prostě přistoupilo na klamnou propagandu Německa připravujícího politickou izolaci, diskreditaci a zničení Československa (nejraději opravdu válkou proti osamoceně CSR) a na trapnou argumentaci západoevropského appeasementu, který se dopracoval k Mnichovu. Vyřešila se „krize zvaná Československo“, aspoň tak se vyjadřovala i vlivná část západní žurnalistiky.

Proti tomu a hlavně proti nacistické propagandě se ozvala Klineova *Kříže* – aniž s nimi vedla výslovně deklarovaný souboj. Celosvětové pomnichovské ovzduší jí dalo hlavní smysl, hodnotu i odezvu. Přímo zapůsobit měla i na americké veřejné mínění a politiku. A také chtěla povědět, jak to vlastně v Československu bylo a jaké bylo demokratické Československo. Při newyorské premiéře *Crisis* 13. března 1939 už ani pomnichovskému Československu mnoho života nezbyvalo.

Dokumentární film Herberta Klinea a dalších dbal v podstatě na chronologickou linii roku 1938, a nemohl jinak, aby události měly nezbytné souvislosti a byly vysvětlitelné a pochopitelné. Chronologie byla však jen obecným základem, který nebránil tematickým celkům a problémovým propojením. Jisté události také nemohly být zobrazeny přímými záběry, a tak si film vypomohl obdobnými, které však faktografickou podstatu a vlastně ani děj nezkreslovaly: Třeba pražské protesty proti mnichovskému verdiktu a jeho vládnímu přijetí byly ilustrovány záběry z demonstrací 21. září, kdy se vláda sklonila před Hitlerovými požadavky na české pohraničí tlumočenými v britsko-francouzské ultimativní nótě. Většina filmu měla původní obrazový materiál (určitě by dnes byl cenný i ten, který se do filmu „nevešel“, a nebylo ho málo). Tvůrci však nutně také přebírali i z jiných zdrojů, pro zobrazování hlavních politických událostí. Týká se to např. Chamberlainovy cesty k Hitlerovi na Berghof 15. září, odletu francouzských ministrů k poradám do Londýna 18. září, příjezdu některých delegací do Mnichova 29. září, samozřejmě mnichovské konference. Byly užity i materiály československé Aktuality z pražských zářijových demonstrací, z abdikace presidenta Beneše, i jinde, také z vojenských snímků o československé armádě, případně z dalších dokumentů (folklorní záběry ze Slovenska).

17) Britský premiér Neville Chamberlain v rozhlasovém projevu 27. září 1938.

Československá scéna se ve filmu otevřela po německém pohlcení Rakouska v březnu 1938. Československo se ocitlo ve velkoněmeckém obklíčení a mělo být zničeno – charakterizoval film situaci. Od počátku se tak vlastně pouštěl do polemiky s tezemi o „sudetoněmecké příčině“ mezinárodní krize vyvolané Německem. Byl tu přece Mein Kampf jako program nacistické expanzivity a Hitler se nestal říšským kancelářem a německým vládcem proto, aby na něj zapomněl. K určujícím expanzivním důvodům německé politiky proti Československu se film vyjádřil několikrát. Strategický význam Československa připomněl tradovaným Bismarckovým výrokem o významné poloze Čech: na mapě ukazoval, že dobyté Československo by mohlo být pro Německo branou k pronikání na evropský východ a jihovýchod.

Říšské politiky sloužili už očividně henleinovci. Film to dokumentoval tím, že jejich akce zobrazoval jako srazy známé z nacistického Německa: režie a průběh shromáždění, včetně hitlerovského pozdravu a hitlerovské výzdoby, mu k tomu poskytovaly nepochybný materiál. K nejzajímavější části filmu patřily záběry z chebského pohřbu dvou německých ordnerů zastřelených 21. května jediným výstřelem četníka. Ordneri ujížděli na motocyklu k německé hranici a nedbali příkazu zastavit; četník proto vystřelil. Československo právě částečně mobilizovalo a beztak napjatá situace v pohraničí se v těchto hodinách ještě vyhrocovala. Pohřeb 25. května proměnila SdP v mnohatisícovou demonstraci, která měla mimo jiné snížit účinek vojenských opatření na dosud bojovnou náladu jejich straníků a přívrženců. Pomohla jí k tomu říšská vláda. Hitler poslal na každou rakev věnec se svým jménem a říšskými znaky. V průvodu šel po boku stranických vůdců Henleina a Franka německý vojenský přidělenec Toussaint. Československá vláda přešla Hitlerem projevenou „pietu“, ve skutečnosti politickou demonstraci, bez reakce. Do „smutečního“ průvodu se zařadilo také auto s Klineovým týmem. Pořadatelé zřejmě předpokládali, že jde o filmování pro nakloněnou jim agenturu, snímky mohutných zástupů jim „ve světě“ mohly jen prospět. A tak Hackenschmied mohl natočit pohřeb jako promyšlenou politickou akci, včetně usmívajícího se, zjevně spokojeného Henleina.

Byli však i jiní Němci v Československu, než jen sjednocení pod prapory a hesly Sudetoněmecké strany. *Crisis* o nich podávala originální svědectví. Jejich připomínání souviselo s celkovým obrazem Československa jako demokratického, národnostně snášenlivého státu. Zahraniční divák uviděl několik příznačných obrázků Prahy a jako alarmující kontrast zkoušení plynových masek, i dětmi, a instruktážní obrázky následků plynového útoku. Československo se muselo připravovat na válku. O jejích možnostech a nebezpečí se dohadovaly i knihy vystavované za výklady českých knihkupectví. Válečná hrozba se v myšlení lidí stávala neodbytnou. Československo bylo vlastí i domovem také pro antifašistické Němce. Nacházeli podporu a porozumění u stejně smýšlejících Čechů. Na zobrazení česko-německé solidarity, která měla také sociální motivaci a podpůrné sociální projevy, tvůrcům filmu hodně záleželo. Zahrnovala i německou emigraci a uprchlíky z Rakouska, jimž Československo poskytovalo podmínky pro fyzické a duchovní přežití. Na Západě si měli uvědomit, že Československo bylo útočištěm a zachránce této emigrace, že tu žila část „druhého Německa“.

Emigrace měla důvody i v rasismu nacistické ideologie a politiky. Film lapidárně ukázal jeho nesmyslnost a zřůdnost – koupající se malé děti byly všechny stejné, všechny stejně milé. Děti různých národností vřadili autoři do filmu několikrát, hlavně právě

na akcích solidarity a pomoci. Jako by ve stínu válečného nebezpečí zároveň symbolizovaly život, jeho docela prosté radosti (nadšené publikum loutkového divadla hrajícího při akci solidarity). Jednu podpůrnou akci solidarity, v níž se aktérkou stala také maturantka objevující se pak ve filmu ještě vícekrát, zachytila kamera od pražského nakládání zboží až po cestu a příjezd do pohraničí a rozdělování toho, co bylo získáno a přivezeno.

Působivě zachytil film vojenská opatření 20. května. Dosvědčoval hlavně rozhodnost, ale snímkům z hor nechyběla zvláštní poesie. I na kopce byla vytažena děla, do pevností – komentář mluvil o československé Maginotově linii – přicházely jejich osádky. Obrana Československa patřila k fundamentálním motivům filmu, který ji ve shodě s demokratickou a antifašistickou veřejností pojímal optimisticky. V tomto duchu vyzněly i dvě scénky s Voskovcem a Werichem, které pro *Crisis* natočila se zvukem Aktualita. První vznikla na forbině při představení Těžké Barbory a byla úvahou o soudobé Evropě, v níž má Československo postavení „bezpečnostního špendlíku“, tedy nemůže jen tak z Evropy zmizet. Doprovázela ji písnička o tom, jak si malý David poradil s obrem Goliášem. Druhá scénka vznikla na táboře české a německé mládeže na Soběšíně. Voskovec a Werich sem přijeli z dovolené ve Stříbrné Skalici.¹⁸⁾ Děti je znaly a přijaly nadšeně. Uslyšely od nich, že „se nedáme“: důkazem měla být květnová částečná mobilizace – „vyhráli jsme to!“. Ani „vítr“, tedy pochybná politická hnutí, „nás, miliony“ nezkrúší. Zazněla píseň Proti větru, kterou s Voskovcem a Werichem zpívaly i děti.

Optimismus dýchl i z připomínky mohutného sokolského sletu (cvičení Jugoslávčů mělo symbolicky ukázat neizolovanost Československa) a z letní pracovní každodennosti na českém a slovenském venkově. Také továrny žily svou obvyklou prací. U vědomí Mnichova a jeho následků se pak tento optimismus – Československa i tvůrců filmu – mohl zdát divákům poněkud naivní, neoprávněný a neprozřetelný. Měl však právem ve filmu své místo a funkci, odpovídal dlouhodobější atmosféře v české společnosti, kterou sdílel i Klineův štáb. Mnichovskému opuštění Československa se tím dostalo ještě jednoznačnějšího posouzení politického i mravního: československé odhodlání „nedat se“ zůstalo bez odezvy a pomoci a bylo zaskočeno a utlumené zvenčí. Film sice jen kratičce připomněl mezinárodní vazby Československa, které spoléhalo na pomoc Francie a Sovětského svazu, téma velké války nerozváděl; byl však také o mezinárodní krizi, kterou mnichovanství způsobilo.

Finální, rozhodující zář 1938 dostalo ve filmu prudkou dynamiku, pohledy do těžce zkoušeného Československa se střídaly s hlavními mezinárodními událostmi.

Německo – to byl norimberský sjezd nacistické strany s protičeskoslovenskou, válečnou propagandou, která pak za dva týdny vreholila Hitlerovou řečí v berlínském Sportpalastu.

Československo – to byly nejdříve ozbrojené nepokoje v pohraničí způsobené henleinovci. Zbraně dostali z Německa. Pokus o puč byl vyvolán sjezdem Hitlerovy strany a utlumen stanným právem. Ordnerské bojůvky zabíjely. V Habersbirku i jinde. Pohřby obětí byly jiné než onen henleinovský koncem května: prosté, prostoupené pocitem neštěstí, které vtrhlo do pohraničí. Bylo znát ve tvářích uprchlíků, lidé už zase utíkali.

18) Viz pozn. č. 14.

Svět – to byly především Chamberlainovy cesty za Hitlerem. První vedla 15. září na Berghof, po níž si západní velmoci vynutily na československé vládě příslib předat českomoravské pohraničí Německu. Pak 22. září do Godesbergu, kde Hitler chtěl na Československu ještě více. A hned: Británie a Francie musely Československu dovolit mobilizovat. Československo – to byla teď, 23. září, mobilizace. Včera ještě demonstrace proti ústupnosti vlády, dnes naděje, že je jí konec. Mobilizace podle toho vypadala. Pohotovou a odhodlanou armádu chtěl Klineův film ukázat, a nezkrusoval.

Za týden se rozhodlo v Mnichově. Rozjásání Němci v pohraničí vítající říšskou armádou a nacistické vůdce. Čeští, němečtí a židovští vyhnanci z pohraničí živořící v českém vnitrozemí. Jak drastický kontrast!, ale stejný původ – krize tohoto světa, rozumu, svědomí, politiky. Zastavit ji, odvrátit, znamenalo podle *Crisis* zadržet nacismus. Aby už nemohl opakovat ničivý postup, jaký realizoval proti opuštěnému, zvůli vydanému Československu. Postavit se proti němu. Způsobit jeho krizi!

To chtěl film povědět, i když to neříkal takto nahlas a jednoznačně. Bylo mu ale rozumět. Užil ostatně výmluvných snímků a někde i silných slov. Jeho newyorská premiéra 13. března 1939 měla úspěch. Každý film ho chce mít, v tomto případě si tvůrci přáli úspěch dvojnásobný. Samozřejmě jako filmaři-dokumentaristé. *Crisis* byla shledána jedním z „nejjímavějších a nejtragičtějších filmů!“, „jedním z nejznamenitějších snímků s politickým obsahem [...], výstižným, kompletním, očividně autentickým a pozoruhodně ostrým záznamem“.¹⁹⁾ Aktéři však chtěli také obecněji zapůsobit na Ameriku, aby přestala lpět na svém neúčastném izolacionismu a věřit v něj; byl druhem appeasementu, spoluvínka krize.

Proměňovat americkou zahraniční politiku nešlo ani snadno, ani rychle. Usiloval o to sám prezident Roosevelt a vážil pečlivě své projevy a politické kroky, aby neodrazil, ale přesvědčoval, získával veřejnost. Filmy jako *Crisis* mu v tom pomáhaly. Dal si *Crisis* po premiéře promítnout v Bílém domě a pozval k tomu manžele Klineovy. Řekl pak, že film by měli vidět všichni Američané, aby poznali, jak vážná je v Evropě situace.²⁰⁾ Byla opravdu vážná. Z krize totiž zanedlouho vznikla válka.

Prof. PhDr. Robert Kvaček, CSc. (1932)

Vystudoval filozofickou fakultu Univerzity Karlovy (obor historie). Od ukončení studií (1956) přednáší moderní české dějiny na katedře, dnes Ústav českých dějin FF UK. Zabývá se československými dějinami 20. století, zvláště meziválečným obdobím se zaměřením na zahraničně-politické postavení první Československé republiky ve 30. letech. Je autorem mnoha knih (např. *Osudná mise*. Praha 1958; *Nad Evropou zataženo. Československo a Evropa 1933 – 1937*. Praha 1966; *Historie jednoho roku*. Praha 1979; *Diplomaté a ti druzí*. Praha 1988; *Obtížné spojení*. Praha 1989; *Causa Emil Hácha*. Praha 1995 [spolu s D. Tomáškem]) a vědeckých studií. Pravidelně se také věnuje popularizační činnosti na poli historie.

(Adresa: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Ústav českých dějin,
nám. J. Palacha 2, 116 38 Praha 1)

19) Kritiky filmu viz T. Grulich, c. d., s. 49.

20) Stov. A. Hammil, c. d.

Križe

(Crisis)

Námět a režie: Herbert Kline a Hanuš Burger. **Kamera:** Alexander Hackenschmied. **Střih:** Herbert Kline. **Hudba:** H. W. Süskind a Jaroslav Harvan. **Text komentáře:** Vincent Sheean. **Komentář:** Leif Erickson. **Produkce:** Herbert Kline. **Premiéra:** 13. 3. 1939 v New Yorku.

Další citované filmy:

Bezüčelná procházka (Alexander Hackenschmied, 1930), *Město živé vody* (Alexander Hackenschmied, 1935), *Na Pražském hradě* (Alexander Hackenschmied, 1932), *Listopad* (Otakar Vávra, 1934), *Revoluce krve a dachu* (J. A. Holman, 1936), *Zem spieva* (Karel Plicka a Alexander Hackenschmied, 1932).

SUMMARY

„CRISIS“ AGAINST THE CRISIS

Crisis – A Document of the Year 1938

Robert Kvaček

The documentary *Crisis* was created by a relatively small team. It was directed by Herbert Kline, a left-wing film-maker and intellectual who came to Czechoslovakia in the spring of 1938, with the assistance of Hans Herbert Burger, a German theatre director from Czechoslovakia, Alexander Hackenschmied, an already famous documentarist, was the cameraman. The film was completed in the United States at the beginning of the year 1939. Its message was strongly affected by the atmosphere of the era following the Munich Agreement. The film recorded the consequences of the aggressive anti-Czechoslovak policy of Nazi Germany which found an ally in Konrad Henlein's Sudeten-German Party supported by the majority of German population in Czechoslovakia. The Nazification of this party resulting in an attempted putsch in September 1938 was depicted here in an original way. The film revealed how racist and aggressive the Nazi ideology was. It provided evidence that in democratic Czechoslovakia even the Germans lived a full-value life. Some of the Germans remained democrats and anti-fascists and collaborated with the Czechs of the same conviction: in the film, the acts of such a solidarity were particularly emphasized. Moreover, Czechoslovakia became a refuge for German and Austrian emigrants. The strong German pressure on Czechoslovakia could have led to a war. The film showed how Czechoslovakia prepared to defend itself: it retained optimism and hope that it was possible to avert the threat involving its mere existence and on September 23, 1938 it carried out a successful mobilization. It was, however, finally in the end of September, internationally abandoned. Fugitives and misery became more frequent. The crisis, caused by the birth of fascism, its attack on the international order and the retreat of democracy, became now more profound. The film alarmed against it. It used the destiny of destroyed Czechoslovakia to show that the crisis could have been averted neither by Western European appeasement, nor by American indifference.

Translated by Alena Fidlerová

ILUMINACE

ČASOPIS PRO TEORII, HISTORII A ESTETIKU FILMU
THE JOURNAL OF FILM THEORY, HISTORY,
AND AESTHETICS

Ročník / Vol. 9
1997
Číslo / No. 4 (28)

Redakce / Editorial board:
MICHAL BREGANT
(šéfredaktor / Editor-in-chief)

IVAN KLIMEŠ
VÁCLAV KOFROŇ
PAVEL ZEMAN

Ivana Lukešová
(tajemník redakce / Editorial assistant)

Grafická úprava / Graphic layout:
Ivan Exner

Technická redakce / Technical editor:
Marie Vohralíková

Odpovědný redaktor / Executive editor:
Václav Kofroň

Adresa redakce / Address:
Národní filmový archiv
oddělení teorie a dějin filmu
Bartolomějská 11
110 01 Praha 1
tel. + +4202/2423 1988
fax + +4202/2423 1948

ISSN 0862-397X