

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Katedra divadelních a filmových studií

Scenáristická činnost Čenka Šlégl a její vztah k nacistické ideologii
Screenwriting of Čeněk Šlégl and Its Relation to Nazi Ideology

Bakalářská diplomová práce

Vypracovala: Veronika Havlíková

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph. D.

Olomouc, 2015

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Scenáristická činnost Čenka Šlégl a její vztah k nacistické ideologii* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

Děkuji Mgr. Petru Bilíkovi, Ph. D. za jeho cenné rady a trpělivost při vedení mé bakalářské práce, pracovníkům Národního filmového archivu a Knihovny Národního filmového archivu, jmenovitě paní Jarmile Fikejzové, za její ochotný a laskavý přístup. Své rodině děkuji za všechny formy podpory po dobu mého studia.

Obsah

1.	Úvod.....	5
1.1.	Literatura.....	6
1.2.	Vymezení tématu práce.....	10
1.3.	Biografie Čenka Šlégl.....	12
1.4.	Kritická práce s prameny a metodologie.....	15
2.	Prolog.....	17
2.1.	Definice pojmu kolaborace.....	17
2.2.	Formy Šléglvy spolupráce s okupanty.....	19
2.2.1.	Hnutí Vlajka.....	19
2.2.2.	Vstup Čenka Šlégl do hnutí Vlajka.....	20
2.2.3.	Cesta kulturních pracovníků po Říši.....	23
2.2.4.	Román Návrat.....	24
2.3.	Kulturní politický rámec a antisemitismus v českém filmu.....	27
2.4.	Shrnutí.....	31
3.	Scenáristická činnost.....	33
3.1.	Scénáře 1936 – 1939.....	33
3.2.	Motivy.....	37
3.3.	Práce s narativem a postavami.....	45
3.3.1.	Vzorce dějů.....	45
3.3.2.	Struktura postav.....	47
3.3.3.	Promluvy a závěrečná ustanovení.....	50
4.	Závěr.....	52
5.	Epilog.....	56
6.	Zdroje.....	58
6.1.	Literatura.....	58
6.2.	Prameny a archivní fondy.....	61
6.3.	Citované filmy.....	62
7.	Přílohy.....	63
7.1.	Filmové scénáře a režie Čenka Šlégl.....	63
7.2.	Dramatické a literární dílo Čenka Šlégl.....	64
7.3.	Obrazová příloha.....	65
8.	Resumé.....	85
8.1.	Summary.....	86

1. Úvod

Tématem této předkládané bakalářské práce je scenáristická činnost Čeňka Šlégl a jejím prostřednictvím vyjasnění vztahu Čeňka Šlégl k nacistické ideologii. Svou uměleckou kariéru začal Čeňk Šlégl na přelomu desátých a dvacátých letech minulého století v němém filmu, kde navázal řadu důležitých kontaktů. Postupně jeho umělecká činnost nabývala na významu až do zásadního momentu v roce 1926, kdy mu bylo nabídnuto angažmá v Divadle Vlasty Buriana. Genezi Šléglovy samostatně tvůrčí činnosti lze vystopovat k tomuto okamžiku, od kterého jsou patrné prvotní scenáristické ambice, zatím v podobě krátkých divadelních her a aktovek uváděných právě v tomto divadle.

Skutečně prvním filmovým scénářem Čeňka Šlégl byl scénář k filmu *Divoch* z roku 1936. V období těchto tří let, 1936 – 1939, napsal Čeňk Šlégl deset scénářů k filmům: *Divoch* (1936), *Rozvod paní Evy* (1936), *Jarčín profesor* (1937), *Armádní dvojčata* (1937), *Děti na zakázku* (1938), *Stříbrná oblaka* (1938), *Venoušek a Stázička* (1939), *Paní morálka kráčí městem* (1939), *Ted' zas my* (1939), *Ulice zpívá* (1939). První dva scénáře realizoval Čeňk Šlégl s pomocí Jana Svitáka. Je patrné, že pro své první projekty užíval Čeňk Šlégl kontaktů vybudovaných v Burianově divadle. Následující film *Jarčín profesor* Čeňk Šlégl už i spolurežiroval,¹ tento fakt lze přičítat komerčním úspěchům předešlých dvou filmů. Obecně lze konstatovat, že v jeho scenáristické činnosti tematicky převládají lidová témata s postupně se stupňujícím morálním apelem.

Jeho scenáristická činnost končí v době, kdy vstupuje do výrazně nacionalistického a zčásti fašistického hnutí Vlajka a věnuje se psaní zcela jiného charakteru. Čeňk Šlégl aktivně dopisoval jak do časopisu Vlajka,² tak to Národní politiky.³ Tyto své články po válce obhajoval přítomností ohrožené osoby ve své rodině. Nedokázal však již obhájit své působení v rozhlasových skečích parodujících exilovou vládu v Londýně. Nejmarkantnějším

¹ Film *Jarčín profesor* režíroval Čeňk Šlégl společně s Jiřím Slavičkem. Jiří Slaviček byl taktéž režisérský debutant, syn malíře Antonína Slavička. V roce 1929 podnikl studijní cestu do Hollywoodu a poté působil jako filmový střihač.

² Vlajka – časopis stejnojmenného hnutí vycházející v letech 1928 – 1943. Vlajka byla výrazně pravicová, později nacisticky smýšlející.

³ Národní politika - český deník vycházející od roku 1883 do května roku 1943. Od roku 1939 patřila k listům Národního souručenství, v období Protektorátu sledovaly zájmy čistě německé.

profašistickým počinem Čeňka Šléglů byl román *Návrat*,⁴ který předložil Filmovému ústředí v roce 1942. Zde jsou antisemitistické prvky velmi čitelné.

1.1. Literatura

Dosud vzniklo minimální množství jak odborných, tak popularizačních textů, které by se věnovaly osobě Čeňka Šléglů. V těch doposud vzniklých ještě nikdy nebyl představen jako scenárista, naopak se všechny zaobírají jeho pomyslnou kolaborací. I zde je ale patrný značný odstup od striktně hodnotícího hlediska a jednoznačného závěru. Takto funguje osoba Čeňka Šléglů v textu Ondřeje Suchého.⁵ V krátkém medailonku memoárového charakteru vzpomíná autor textu na typické role tohoto herce a v rovině prostého konstatování zmiňuje jeho válečné prohřešky, ale s přihlédnutím k množství rolí vytvořených v českém filmu mu je v závěru odpouští.

O něco konkrétnější je již Jaroslav Sedláček v textu uveřejněném v časopisu *Cinema*.⁶ Nejprve se pozastavuje nad desítkami let trvajícím přehlížením činnosti Čeňka Šléglů a dále si klade otázku, do jaké míry je jeho obvinění z kolaborace oprávněné, když se řadě jiných herců dostalo postupem let rehabilitace. I on se věnuje Šléglůvě životnímu příběhu, přestože nevynechává jediný z Šléglůvých válečných prohřešků, staví celý text na myšlence, že jeho kolaborace byla pouze důmyslně předstíraná, aby zachránil konkrétní rodinné příslušníky.

Daným tématem se zabývá i divadelní kritik Vladimír Just. V článku s názvem *Parazitismus aneb solidní výzkum* uvedeném v *Divadelních novinách* se ale pozastavuje nad jiným faktem.⁷ Totiž tím, že po letech mlčení vycházejí v jednom roce dvě biografie věnované Čeňku Šléglůvi. Sám Vladimír Just napsal k první vyšlé knize autorů Jaromíra Farníka a Radka Žitného předmluvu.⁸ V ní, stejně jako v úvodním textu tohoto článku, hodnotí práci obou autorů jako badatelsky přínosnou a kvalitně zpracovanou. Naopak druhou z biografí, autora

⁴ ŠLÉGL, Čeňk. *Návrat – pohled zpět*. Praha: Evropské nakladatelství, 1942.

⁵ SUCHÝ, Ondřej. *Jaký byl Čeňk Šlégl*. *Xantypa* 9, 2003, č. 12. s. 86. – 87.

⁶ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeňk Šlégl*. *Cinema* 13, 2003, č. 5. s. 108. – 111

⁷ JUST, Vladimír. *Parazitismu aneb solidní výzkum, aneb když dva dělají totéž*. *Divadelní noviny* 19, 2010, č. 3. s. 10.

⁸ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeňk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scenáristy*. Čechovice: BVD; 2009.

Václava Junka,⁹ klasifikuje hodnotově jako zcela podprůměrnou. Upozorňuje na věcné nedostatky či chyby této biografie. V závěru dokonce naznačuje nepodložené přebírání informací.

Na právě uvedených textech je patrné, jak omezené množství materiálu je k dispozici, a proto je na tomto místě nutné abstrahovat odbornou literaturu od obecných souvislostí. Vzhledem k historickému přesahu práce bylo nutné se prvotně věnovat obecnému historickému kontextu. Základní historický přehled ve sledovaném období poskytly *Velké dějiny zemí koruny české, svazek XV.* autorů Jana Gebharta a Jana Kuklíka.¹⁰ Při zabývání se další odbornou literaturou těchto autorů jsem se dostala k publikacím, které se daným obdobím zabývají konkrétněji a tím mi umožnily detailnější vhled do dané situace a současně mě navedly k další důležité literatuře. *Křik koruny české a Češi pod německým protektorátem* Detlefa Brandese,¹¹ které vytvořily dostatečný kontext k pochopení situace mezi druhou republikou a vznikem Protektorátu. V nahlédnutí do ideologie hnutí Vlajka byly zásadní studie Tomáše Pasáka a Milana Nakonečného, kteří se dlouhodobě zabývají historií a ideologií českého fašismu. V kapitole věnující se románu Čenka Šlégl *Návrat* byla hlavním materiálem sama tato kniha. Odborný náhled na její čtení mi pak umožnila především publikace *Antisemitismus v české literatuře* Alexeje Mikuláška.¹² Pro následující kapitolu byla nutná obecná orientace v českém filmovém prostředí, kterou mi umožnily základní filmové monografie *Náš film: kapitoly z dějin (1896 – 1945)* Luboše Bartoška,¹³ *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896 – 1945* Zdeňka Štábla¹⁴ a v neposlední řadě také *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945* autorů Jaroslava Brože a Myrtila Frídy.¹⁵ Pro získání konkrétní orientace v událostech kulturně – politických jsem se zaměřila na dosud vzniklé studie *Barrandov pod vlajkou hákového kříže* autorů Miloše Fialy a Miloše Heyduka,¹⁶ *Česká kultura za protektorátu* Jiřího Doležala¹⁷ a konečně *Arizace české*

⁹ JUNEK, Václav. *Čeněk Šlégl –celoživotní jízda špatnými vlaky.* Praha: XYZ, 2009.

¹⁰ GEBHART, Jan, KUKLÍK, Jan. *Velké dějiny zemí koruny české. Svazek XV. a, 1938 – 1945.* Praha, Litomyšl: Orbis, 2007.

¹¹ BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem.* Praha: Prostor, 2000.

¹² MIKULÁŠEK, Alexej. *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století.* Praha: Votobia, 2000.

¹³ BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945).* Praha: Mladá fronta, 1985.

¹⁴ ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896 – 1945.* Praha: Pedagogické státní nakladatelství, 1983.

¹⁵ BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1930 – 1945.* Praha: Orbis, 1966.

¹⁶ FIALA, Miloš, HEDYUK, Miloš. *Barrandov pod Vlajkou hákového kříže.* Praha: BVD, 2007.

kinematografie Petra Bednařika¹⁸ a *Český hraný film a filmaři za protektorátu* autora Lukáše Kašpara.¹⁹ Poslední zmíněná obsahuje i stručný životopis Čeňka Šlégl. Pro téma mé práce byly důležité i dosud vyšlé biografie Vladimíra Justa, který se řadu let zabývá osobou Vlasty Buriana.²⁰ Ty přinesly vhled do fungování Burianova divadla, kde Šlégl po řadu let působil, současně ale i řadu důležitých informací k rozhlasovým skečům. Důležité byly i pro objasnění pozice, kterou Čeňk Šlégl vůči Vlastovi Burianovi zastával.

Byl to právě Vladimír Just, který napsal úvod k jedné z memoárových knih, zabývajících se osobou Čeňka Šlégl, které lze zařadit do sekundární literatury. Jaromír Farník a Radek Žitný, se ve své biografii snaží vymanit vnímání osoby Čeňka Šlégl jakýmkoliv se podmiňujícím vztahem a pouze jako zástupce určitého komického typu. Naopak velmi urputně usilují o představení jeho osoby jako komplexního tvůrce. Následně si autoři této biografie kladou za cíl zrekonstruování života Čeňka Šlégl, ale takovým způsobem, aby objasnili jeho možnou kolaborační činnost. Přičemž se v obou dosud vzniklých memoárových biografiích objevuje jednotná hypotéza směrem k této činnosti těsně před okupací nacistickým Německem a za okupace samé. Autoři se nezávislé na sobě shodují, že asimilační postoje Čeňka Šlégl s mocí byly pouze dovedně předstírané tak, aby byly zachráněny životy konkrétních rodinných příslušníků. Na základě komparace sekundární a populárně – naučné literatury se naskýtají dvě teze v náhledu na kolaboraci Čeňka Šlégl. K protikladu k tezi, kterou odkazuje sekundární literatura, totiž vystupuje literatura populárně - naučná, kde jsou postoje Čeňka Šlégl striktně odsouzeny jako profašistické.

¹⁷ DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996.

¹⁸ BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003.

¹⁹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

²⁰ JUST, Vladimír. *Vlasta Burian – Mysterium smíchu*. Praha: Academia, 2001. JUST, Vladimír. *Věc: Vlasta Burian*. Praha: Rozmluvy, 1990.

Zároveň bylo důležitým aspektem k vymezení podkladů této práce důkladné prostudování dosud vzniklých bakalářských, magisterských a diplomových prací, a to z Univerzity Palackého, Masarykovy univerzity, Univerzity Karlovy v Praze a Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně. Studium prací na žádné ze zahraničních univerzit nebylo nutné, neboť tvorba Čeňka Šléglů nepřesáhla ve zkoumaném období hranice státu. Z těchto prací byla pro mé téma důležitá bakalářská práce Jany Kachlové, která vznikla v roce 2010 na Masarykově univerzitě a zabývá se ideologií ve filmu. Kachlová staví svou práci na hypotéze, že film jako mediální nástroj se stal vhodným šířitelem propagandy.²¹ Dále pak magisterská práce Pavla Bednaříka *Kinematografie a ideologie*.²² Tyto práce byly důležité zejména jako návodné čtení jak přistupovat k ideologii ve filmu.

Osoba Čeňka Šléglů je v pracích věnovaných protektorátní kinematografii zmiňovaná pouze ve výčtu herců či jako zástupce určitého komického typu. Doposud se stal předmětem pouze jediné práce, a to disertační práce Miloslava Macely.²³ Jeho diplomová práce *Čeňk Šlégl: konfrontace umělce s dvěma totalitními režimy* vznikla v roce 2009 v Ústavu českých dějin Univerzity Karlovy. Má charakter obsáhlé monografie rekonstruující doposud sporné momenty v životě Čeňka Šléglů. Jeho scenáristické činnosti věnuje jedinou kapitolu a shrnuje ji do věty „Šléglův filmy byly nenáročnými veselohrami bez vyšších uměleckých ambicí.“²⁴ Jeho působení ve filmu pak podmiňuje vztahem k Vlastovi Burianovi. Tato práce tedy nemá oborový přesah a přistupuji k ní jako k hlavním podkladům životopisných údajů. Současně bylo nutné věnovat se studiu dobových periodik, zejména z Kinorevue, jejíž všechny výtisky se nacházejí taktéž v knihovně Národního filmového archivu, a projekci dochovaných filmů.

²¹ KACHLOVÁ, Jana. *Fenomén propagandy v české filmové tvorbě v období protektorátu*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.

²² BEDNAŘÍK, Pavel. *Kinematografie a ideologie – Základy ideologické analýzy filmu a kinematografického aparátu/ Politické nevědomí a dominantní kód*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.

²³ MACELA, Miloslav. *Čeňk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2009.

²⁴ MACELA, Miloslav. *Čeňk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 41.

1.2. Vymezení tématu práce

Prvotním důvodem k zpracování tohoto tématu je dlouhodobý zájem autorky o českou kinematografii do roku 1945. V druhé řadě je to absence zpracování tohoto tématu. Po roce 2000 jsou sice patrné, jak již bylo zmíněno, dílčí popularizační snahy jednotlivých autorů o zrekonstruování života Čenka Šlégl, dosud ale nevznikla odborná práce, která by se zabývala pouze jeho scenáristickou činností.

Práce Šlégl v scenáristickém prostředí zahrnuje krátké období let 1936 – 1939. Představuje vrcholné období Šléglovy umělecké kariéry, která vycházela a byla zúročením předešlých aktivit v oblasti divadla a filmu. Čeněk Šlégl představoval v období 20. let herce, jehož význam byl spíše signifikantní a i po řadu dalších let představoval pouze zástupce konkrétního hereckého typu. Současně byl ale hercem, který nebyl na rozdíl od řady svých kolegů postaven před nutnost volby, zdali se věnovat filmu nebo divadlu. Přirozeně se pohyboval v obou prostředích a plynule mezi nimi přecházel. Odpovídala tomu i jeho pozice v Divadle Vlasty Buriana, kde bylo jeho místo sice podmíněno právě vztahem k Vlastovi Burianovi, zároveň ale v tomto období natočil mnoho filmů, kde navázal řadu důležitých kontaktů, díky kterým pokračoval ve své kariéře scenáristicko režijní činnosti. Právě zmíněný rok 1936 se stává důležitým mezníkem v kariéře Čenka Šlégl, neboť v tomto roce napsal Šlégl svůj první scénář. K tomuto faktu se logicky naskýtá otázka, která se stává výzkumnou otázkou této práce: Proč psal až od roku 1936?

Odpověď na tuto otázku nelze přesně vystopovat, ale lze ji odvodit z řady faktů. Současně je zřejmé, že jeho motivace měly vícero důvodů. Prvně to jsou samotné Šléglovy ambice, které se projevovaly již po příchodu do Divadla Vlasty Buriana a které postupem času nabíraly vzestupnou tendenci. On sám říkal, že „*herce, který hraje v bezpočtu filmů jen malé roličky, má dost času dívat se okolo sebe.*“²⁵ Tuto ambici zřejmě podpořil i fakt, že po slabém úspěchu filmu *Hrdina jedné noci* (Martin Frič, 1935) si Vlasta Burian dopřává dvouletou filmovou pauzu a Šlégl měl tak dostatečné množství prostoru pro vlastní činnost. Tato skutečnost by ještě více podpořila myšlenku, jak závislý byl Čeněk Šlégl na divadelním prostředí, ze kterého vycházel do světa filmu. Této domněnce nahrává i fakt, že jeho prvního scénáře se chopil právě kolega z divadla - Jan Sviták.

²⁵ SEDLÁČEK, Jaroslav. SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 109.

Současně je nutné vymezit se k otázce kolaborace Čeňka Šlégl. Z uvedení dvojích tezí, tak jak byly nastíněny v kapitole literatura, je patrné, jak problematické toto téma je. Autorka práce nemá v úmyslu se v tomto textu striktně přiklonit k jedné z již zmíněných tezí. Tato práce ale může na základě výzkumu scénářistické činnosti přispět k vyjasnění této dosud velmi sporné otázky. Jak je již znatelné, tyto výše zmíněné oddělené pohledy nedovolují jakkoliv rozsoudit činy muže, který k nim mohl mít nekonečné množství motivací, dnes již těžko zjistitelných. Chování Čeňka Šlégl představuje ojedinělý přístup ke krizové situaci. Přitom je nutné podotknout, že Čeněk Šlégl nebyl jediný z veřejně činných kulturních pracovníků, kdo měl v rodině nežádoucí osobu po dobu ohrožení národa. Byl však z těch, kdo se vydal naproti spolupráci s okupanty, nebo nekladl výraznější odpor. Pokud ale víme, jakých činů se Čeněk Šlégl v období okupace během druhé světové války dopustil a současně, že nikomu vědomě neublížil, nabízí se tak skutečně hypotéza, že jeho chování bylo pouze předstírané a je tak možné položit si v pořadí druhou výzkumnou otázku: Kde je hranice kolaborace a jaké jsou její projevy?

Nicméně v otázce stop kolaborace ve scénářích Čeňka Šlégl na sebe upozorní až několik aspektů. V první řadě scénář *Jarčín profesor*, kde jsou promluvy v německém jazyce a němčina je zde vyzdvihována jako dobová nutnost, a její učení jako zábava. Odkazy na nacionalistické smýšlení Čeňka Šlégl lze vyzpozorovat v tematizaci motivů, které popisoval. Počínaje scénářem *Rozvod paní Evy* se všemi dalšími velmi silně prolíná linie dobových sociálních problémů a téma nedostatku práce. Toto téma pak vyvrcholí ve scénáři *Ted' zas my*, ve kterém je řešeno prostřednictvím emotivních dialogů. Speciálním případem je scénář *Ulice zpívá*, kde se objevuje postava vetešníka Puškvorce, který nese prvky židovského lichvářství. V tomto směru na sebe upozorní i vyzdvihování hodnot venkova a jejích obyvatel jako čistých a poctivých lidí. Scénáře ale nenesou žádné zjevné narážky k etnickým menšinám, a především se v žádném se neobjevuje čistě antisemitistická tendence.

Aby bylo zcela patrné, o jakých činech Čeňka Šlégl se hovoří, je nutné pro lepší orientaci začít od začátku odpovídat na otázky týkající se jeho života a kariéry. Tomu se budou věnovat následující řádky.

1.3. Biografie Čenka Šlégl

Čeněk Šlégl, vlastním jménem Vincenc Schlögel, se narodil 30. září 1899 v Praze. Ačkoliv by se podle znění jména mohlo zdát, že původ rodiny byl německý, pocházel Čeněk Šlégl z české rodiny. Důvěryhodný důkaz v tomto sporu přinesla až diplomová práce Miloslava Macely, který na základě matričních zápisů dokazuje, že původ rodiny byl český.²⁶ Čeněk Šlégl vystudoval druhé c. a k. reálné gymnázium v Praze a následně měl nastoupit na stavební školu. Nebyl tedy žádnými dispozicemi předurčen věnovat se herectví. Přesto ho nadchlo ochotnické divadlo, ke kterému se dostal prostřednictvím svého strýce Emany Doležala. Vystřídal řadu štací u kočovných společností, až v roce 1925 zakotvil v Divadle Vlasty Buriana, ve kterém setrval, krom krátkého meziangažmá v Rokoku a Osvobozeném divadle, do roku 1944.²⁷

Do styku s filmem se dostává Čeněk Šlégl v prvotním období formování československé kinematografie po 1. světové válce. Patřil k první generaci herců, která působila v československém filmu. Debutoval v historickém dramatu *Utrpením ke slávě* (Richard František Branald, 1919), který vznikl v malé výrobní společnosti Excelsiorfilm. Po téměř sedmileté absenci přichází další filmová role až v roce 1926, a to ve filmu *Velbloud uchem jehly* (Karel Lamač, 1926). Od Šléglůva obsazení v tomto filmu je možné ho označit za ustálený herecký typ. V roce 1926 si zahrál ještě v osmi filmech a počínaje tímto rokem hrál minimálně v jednom filmu ročně „Čeněk Šlégl je jedním z herců, kteří začali budovat český film a přežili všechny ostatní. Začal hrát již ve filmech na Kavalírce a ve filmovém pivovaru.“²⁸

Avšak stěžejní pro jeho tvůrčí práci bylo působení v Burianově divadle, kde se mohl herecky vyhranit. Stejně jako divadlo samo prošlo i zde Šléglůvo působení několika vývojovými fázemi. Nakonec se ustálila jeho role nahrávače „krále komiků“ a společně s Jaroslavem Marvanem se pro něj stali těmi nejdůležitějšími herci. Tedy těmi, kteří dokázali reagovat na jeho extempore. Zejména se ale postupem let umělecky emancipoval.

²⁶ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2009. s. 16.

²⁷ ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla: encyklopedie českých divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000. s. 191.

²⁸ Kolektiv autorů. *Herec a režisér Čeněk Šlégl*. Kinorevue, 1939, č. 19. s. 206.

Jeho dramatická činnost nabírá na vzestupné intenzitě již v roce 1926, tedy rok od příchodu do divadla. Mezi lety 1926 – 1935 napsal a posléze publikoval 30 divadelních her a frašek. Většina z těchto charakterem veseloher a frašek o jednom dějství vyšla v nakladatelství Františka Švejdy.²⁹ Stejně jako později u scénářů měl Šlégl pro svou práci spoluautora. V jeho dramatických počátcích to byl Jaroslav Sedláček.³⁰ Člen Divadla Vlasty Buriana a zejména Šléglův dobrý přítel, který se stal i jeho hereckým vzorem. Jejich společné dramatické dílo čítá osm titulů. Po jeho smrti napsal společně s Jaroslavem Marvanem paměti *Za oponou: vzpomínka na Jarouška Sedláčka „Zlaté dítě“*.³¹ Jaroslav Marvan se posléze stal dalším Šléglovým spoluautorem. Tematicky dominují u Šléglův frašky z vojenského prostředí, zamilované pikantní scény nebo krátké komické aktovky. Jeho dalším spoluautorem se stal Jan Sviták. Společně přeložili z němčiny divadelní hry *Konto X* (později hrané a zfilmované pod názvem *Ducháček to zařídí*) a *Veřejné pohoršení*.³²

Zde jsou patrné kořeny jeho samostatné tvůrčí činnosti, nicméně jeho popularita je spojena až se zvukovým filmem, kde mohl uplatnit své mimořádné hlasové dispozice. Většina jeho rolí ztvárněných v československém filmu 30. let je dodnes tak známá, že jim není třeba věnovat jakkoliv obsáhlý prostor. V typologii jeho hereckých postav dominují armádní důstojníci a aristokraté, taktéž jako postarší elegantové. Jeho specifikem ale je, že byl v těchto rolích tak přesvědčivý, že jsou dodnes zapamatovatelné. Většinu z těchto stěžejních rolí představují ty vedle Vlasty Buriana. Od počátku své kariéry do roku 1943 natočil Burian 27 filmů, z toho v 19 z nich se vedle něho objevil Čeněk Šlégl.

V roce 1936 dochází v životě Čenka Šléglův k zásadní události, od níž se měla odvíjet veškerá jeho další činnost. V srpnu roku 1936 se jediná Šléglůva dcera Blanka seznamuje s Arnoštem Weissem, který byl židovského původu. Tento vztah a následně i manželství měly být jedinou příčinou Šléglův kolaborační činnosti. Jak se tato činnost ve skutečnosti projevovала?

²⁹ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2009.

³⁰ Jaroslav, Sedláček (9. 10. 1884 – 28. 2. 1929) – divadelní, filmový herec, komik. Pocházel z herecké rodiny, do styku s českou kinematografií se dostal již v desátých letech, nakonec zůstal až do své smrti v Divadle Vlasty Buriana.

³¹ MARVAN, Jaroslav, ŠLÉGL, Čeněk. *Za oponou: vzpomínka na Jarouška Sedláčka „Zlaté dítě“*. Praha, 1930.

³² MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2009.

Skutečně agilním začal Šlégl být až se vznikem protektorátu Čechy a Moravy. Necelý měsíc po okupaci nacistickým Německem přichází do kin jeden z posledních Šléglových filmů *Ted' zas my!* Námětu tohoto filmu si všímá hnutí Vlajka, které Šlégl ve stejnojmenném časopisu velmi hrubým způsobem nařkne z plagiátorství. Po nátlaku ze strany Vlajky Šlégl vstupuje do tohoto hnutí, v kterém byl zapsán od roku 1939 až do jejího rozpuštění samotnými nacisty v roce 1942.³³ Vlajka představovala vůdčí opozici proti vládnímu Národnímu souručenství, zároveň ale spodní patro protektorátní žurnalistiky. Od vstupu Čenka Šlégl do Vlajky mu věnoval deník zvýšenou pozornost, to je patrné v pravidelných rubrikách, kde upozorňoval na jeho filmovou i divadelní činnost.³⁴ Přestože je argumentováno,³⁵ že Šlégl v tomto deníku vyvíjel minimální aktivitu, v roce 1940 prostřednictvím Vlajky informoval o cestě kulturních pracovníků po Říši. Této cesty se Šlégl zúčastnil jako jediný zástupce za český hraný film. Cesty tohoto typu byly oblíbeným propagačním nástrojem nacistického Německa. Cílily hlavně na novináře a kulturní pracovníky a cílem těchto cest bylo poukázat na úspěchy a vyspělost Německa.³⁶ Tím však Šléglův fašistický projev nekončí. V roce 1942 vychází u Evropského vydavatelství román *Návrat*, jehož zaměření je prvoplánově antisemitistické. *Návrat* měl být původně scénářem protižidovského filmu přímo na objednávku Němců. V poslední řadě se Šlégl účastnil rozhlasových skečů zaměřených proti exilové vládě v Londýně. V téměř ročním období působil celkem v devíti skečích. Z toho nejhorší karikaturou byla *Rudá nemoc*,³⁷ jejímž prvoplánovým záměrem bylo zesměšnění Čapkovy Bílé nemoci. V tomto skeči vytvořil Čeněk Šlégl profil Jana Masaryka - alkoholika.³⁸ Tyto jeho veřejně profašisticky působící projevy byly i důvodem k ukončení práce ve filmu. Od roku 1941 byla českým filmovým prostředím bojkotována spolupráce s jeho osobou. Dělo se tak na základě vnitřní rezistence českého filmového prostředí vůči všem lidem, kteří vykazovali zjevně pronacistické postoje.³⁹

³³ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 108. – 111.

³⁴ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 80.

³⁵ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 108. – 111.

³⁶ ČERNÝ, Václav. *Křik koruny české*. Brno: Atlantis, 1992. s. 131.

³⁷ Původní rozhlasová hra Josefa Opluštily.

³⁸ JUST, Vladimír. *Věc: Vlasta Burian*. Praha: Rozmluvy, 1999.

³⁹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007

1.4. Kritická práce s prameny a metodologie

Před samotnou prací se scénáři bylo nutné zjistit možnosti digitální knihovny Národního filmového archivu a samotné knihovny Národního filmového archivu. Tu zásadně usnadnil fakt, že všechny scénáře tu jsou uchovány ve velmi dobrém stavu. K scénářům, se ve všech případech váže technický scénář, titulková listina v rukopisu a k scénářům filmů *Divoch*, *Jarčín profesor*, *Armádní dvojčata* i německá verze titulkové listiny v rukopisu. Nejprve bylo nutné projít všechny dochované varianty jednotlivých scénářů a na základě komparativní analýzy porovnat jejich obsahovou stránku a následně vyhodnotit, který scénář se stane pracovním. Při konkrétním rozebírání scénářů, budou probírány na základě motivů, prostředí, ve kterém se odehrávají a postav, které se v příběhu vyskytují. Tyto aspekty budou rozebírány pomocí neoformalistických přístupů Davida Bordwella, tedy sledováním všech přítomných složek, které utvářejí narativ, zejména ve vztahu mezi vyprávěnými příběhy a jejich podáním.⁴⁰ Podstatou této práce bude tedy zkoumání archivních materiálů a jejich následné tlumočení. Vzhledem k archivní povaze této práce, se jako nejvhodnější jeví metoda interpretace heuristického výzkumu, prostřednictvím které se budu soustřeďovat především na porozumění textu.

Před samotným výzkumem bylo nutné ucelit informace ohledně autorství scénářů, neboť různé zdroje vykazovaly v tomto směru neshodnosti. Matoucí byl v této věci také fakt, že si některé scénáře Čeněk Šlégl i sám režíroval. Zde byla opět zásadní práce v Národním filmovém archivu a důkladné prostudování a následné ověření všech zmíněných scénářů. Po projití všech daných scénářů bylo možné jednoznačně určit, že Čeněk Šlégl nenapsal scénář k filmu *Vandiny trampoty*. K tomuto filmu se váže autorská dvojice Miloslav Cikán a Julius Kalaš. Naopak je možné jednoznačně potvrdit, že Čeněk Šlégl je spoluautorem scénářů *Divoch* a *Rozvod paní Evy*. Na filmu *Vy neznáte Alberta* se podílel jako režisér, nikoliv jako scenárista.

⁴⁰ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

Ve své práci se budu věnovat především scenáristické činnosti Čeňka Šlégl v období let 1936 – 1939. Paralelně se budu zabývat tématem Šléglovy kolaborace. V hodnocení této věci navazuji na myšlenkový přístup Františka Červinky v knize *Česká kultura a okupace*.⁴¹ Historik František Červinka přistupuje k dějinám 19. a 20. století s vysoce mravním etickým přístupem a snaží se do nepřehledné situace vnést prvek hodnotící. Striktně odsuzuje jakékoliv zaváhání osoby v době ohrožení republiky z jakýchkoliv důvodů, jako zradu na národu.

Z odborné literatury se těžátkem této práce stala publikace *Screenwriting Poetics and the Screen idea* Iana W. Macdonalda. Iane Macdonald přináší v této knize nový způsob zkoumání procesu psaní scénářů. Předně je důležité vytyčit pojem scénář, který vnímá jako obecný termín pro jakýkoliv dokument nastiňující příběh. Zaměřuje se na tři aspekty scénářů: praktiky, text a promluvy. Současně vychází z centrální výzkumné otázky Davida Bordwella ve filmové poetice: jak divákova aktivita při sledování díla, která se odráží ve snaze pochopit příběh, je podle něj založena na výstavbě mentální mapy, jejíž struktura je primárně prostorová. „*Významem této knihy není ve vytváření pravidel tohoto řemesla, zaměřuje se na studii důvodů, proč si scenáristé myslí, že je to důležité.*“ Pod zájmemem „to“ se skrývá pojem „screen idea“ jako konceptualizace toho, co se stane během procesu vývoje filmu, představa tvůrců. „*Je to jednoduchý pojem, singulární projekt, na kterém pracují tvůrci, ale současně ho definují, ať už se jedná o součást mainstreamové produkce nebo ne.*“⁴²

Po prostudování všech těchto materiálů jsem si zvolila jako hlavní hypotézu své práce tvrzení, že *Čeňk Šlégl spolupracoval s nacistickým režimem dobrovolně na základě vlastního přesvědčení, a toto přesvědčení se projevuje v jeho scenáristické tvorbě*. Přičemž se cílem práce stává představit komplexní profil jeho scenáristické činnosti a předložit tezi, které ambice a motivace ho vedly k psaní scénářů.

⁴¹ ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002.

⁴² MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 2. – 4.

2. Prolog

Předmětem prologové části bude zkoumání kolaborační činnosti Čenka Šlégl, které je paralelním tématem této práce. Nejprve se budu věnovat definici pojmu kolaborace, neboť považuji za důležité z hlediska tématu práce tento pojem přesně vymezit. V následujících kapitolách se budu zabývat *Formami Šléglovy spolupráce s okupanty*, přičemž v první zmíněné se budu věnovat zejména ideologii hnutí Vlajka a vstupem Čenka Šlégl do tohoto hnutí. Přiblížena bude ale i zmíněná cesta kulturních pracovníků po Říši a rozhlasové skeče. Vzhledem k tematické souslednosti bych pak více pozornosti chtěla věnovat románu *Návrat*. V kapitole *Kulturní politický rámeček a antisemitismus v českém filmu* nejprve přiblížím historicko kulturní kontext doby a následně se zaměřím na realizaci filmu s antisemitistickou tematikou v českém prostředí.

2.1. Definice pojmu kolaborace

Pojem kolaborant pochází z francouzského „*collaboreur*“, což je překládáno jako spolupracovník. Tento samotný francouzský výraz je odvozen z latinského „*collaboratus*“.⁴³ V českém prostředí je toto slovo vnímáno pejorativně a objevuje se nejčastěji v souvislosti s druhou světovou válkou. „*Pokud se ptáme, kdo je kolaborant, musíme určit hranici, jejíž překročení znamenalo aktivní podporu okupačnímu režimu. Stejně závažnou otázkou zůstává, proč ta osoba kolaboruje. Navíc dimenze 2. světové války dodává kolaboraci části porobeného obyvatelstva s vítězi mimořádnou závažnost a složitost.*“⁴⁴

V odpovědi na otázku, proč lidé vyjadřovali podporu okupačnímu režimu, musíme nejprve vymezit charakter kolaborace. Zde můžeme uvažovat zaprvé o kolaboraci soukromé, která se zakládala na snaze zachránit život rodinných příslušníků či sebe samých. Za druhé o kolaboraci ideologické, ať už z důvodů fašistických, nacionálně socialistických či antisemitistického smýšlení jedince, a tedy celkového přizpůsobení německým zájmům. Charakter té či dané kolaborace určoval její praktické projevy, nicméně v konečném důsledku měly obě motivace kolaborace stejný výsledek - tedy porušení mravní povinnosti ke svému národu. František Červinka rozlišuje k určení hranice kolaborace, tedy aktivní podpory okupačního režimu, tři alternativy, které stály před každým obyvatelem národa, nebyl-li

⁴³ KLIMEŠ, Lubomír. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. s. 350.

⁴⁴ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 146.

uvězněn.⁴⁵ Jedná se o velmi striktní nahlížení, kdy jednoznačně odsuzuje jakékoliv zaváhání v chování jedince. Takto striktní způsob s vysokou mírou moralistního hlediska se zdá být nejvhodnější, jak lze přistoupit k takto složité situaci.

„První alternativa byla určena těm nejlepším: odboji podle možností, všemi vhodnými prostředky a s rizikem života svého a i nejbližších. Ani ornamentní proces poprav a perzekucí nepotlačil odboj, ale mobilizoval další a další dobrovolníky. Nacisté měli s českou rezistencí velké starosti. S jejich surovostí se často bojovalo jen motivy mravní převahy, neproniknutelným humorem, úskočnou sabotáží takřka na každém pracovišti a mnohdy i uvědomělou leností otroků. Druhá alternativa byla v programu přežít, přezimovat dobu otroctví, vegetovat a věřit v obrat situace na válečné mapě světa. I to bylo v prvních letech úspěchu německé armády nesnadné, ale tak žila a přežila velká část obyvatelstva. Třetí alternativa byla využita těmi nejhoršími, spodinou národa: byla to kolaborace. V první řadě ji představovaly skupiny českých nacistů, ale i kapitulantská reprezentace protektorátu, která chtěla původně takzvaným realismem a ústupky retardovat nápor a hájit pomyslnou kulturní a národnostní autonomii Čechů.“⁴⁶

Nejen v případě umělců lze tak rozlišovat mezi těmi, kteří se angažovali, aby udrželi víru, a těmi, kteří se angažovali kvůli záchraně svých blízkých a dále těmi, kteří chtěli svým přístupem dosáhnout nejlepších aktivizačních pozic. Předmětem následujících řádků se stane nejednotné stanovisko sekundární a populárně naučné literatury, kdy první se přiklání k charakteru kolaborace soukromé a druhá k ideologickým základům tohoto chování. Následně se tedy tematizují otázky, můžeme-li i předstíranou kolaboraci stále označovat kolaborací a v jaké míře osobního zapojení byla samotným Čeňkem Šléglem chtěná či spíše nutná.

⁴⁵ ČERVINKA, František. Česká kultura a okupace. Praha: Torst, 2002: s. 43.

⁴⁶ ČERVINKA, František. Česká kultura a okupace. Praha: Torst, 2002.

2.2. Formy Šléglovy spolupráce s okupanty

2.2.1. Hnutí Vlajka

Hnutí Vlajka vzniklo v roce 1927 a na českou politickou scénu vstoupilo v období počínající hospodářské krize. Vznik samotného hnutí předznamenávalo vydávání stejnojmenného časopisu. V otázce vymezení ideových tezí můžeme konstatovat, že prvorepubliková Vlajka byla výrazně nacionalistickou organizací, současně ale protiněmeckou a její hlavní priorita byla soustředěna na myšlenku silného státu. I samotné zastoupení členů bylo velmi pestré, což je možné doložit na faktu, že v těchto počátcích byla spjata i s osobou básníka Viktora Dyka nebo univerzitního profesora Františka Mareše. Nicméně řada z těchto výrazných členů prvorepublikové Vlajky se od ní po 15. březnu 1939 distancovala, neboť došlo k zásadní změně rétoriky jejích představitelů a ideologie samé.⁴⁷ Zde je nutné konstatovat, že mezi prvorepublikovým a protektorátním hnutím Vlajka je klasifikovatelný markantní ideologický rozdíl. *„Zatímco prvorepublikoví vlajkaři byli především typem idealisté, byť stavěli na falešných premisách antisemitismu, své národovectví brali nadšeně a obětavě. Po okupaci se ale Vlajka výrazně radikalizovala.“*⁴⁸ V období Protektorátu přebírá Vlajka vůdčí opoziční roli proti oficiální vládě Národního souručenství. S radikalizací jejích pozic výrazně zesílily ve Vlajce antisemitistické tendence a „vlajkaři“, jak se sami nazývali, opouštějí ideu silného českého národovectví a naopak se vydávají přímou cestou spolupráce s německými okupanty. V znovu obnoveném časopisu Vlajka útočí na všechny, kteří nejsou árijského původu, objevují se ale i útoky na osoby levicově smýšlející. Takto formulované antisemitské útoky Vlajky se objevovaly často ve verbální podobě, v některých případech to byly ale útoky už i fyzické. V mnohých případech velmi brutální a barbarské. Vedoucím představitelem, který se výrazně podílel na formování fašistického profilu Vlajky, byl v období protektorátu Jan Rys – Rozsévač,⁴⁹ velmi aktivní a přesvědčený fašistický politik, pro nějž byla typická ostrá antisemitistická rétorika. Takto vystupoval Rys v roce 1943. *„Co by se stalo při porážce Němců?, táže se Rys a odpovídá si: Židé v celé své surovosti a se mstivostí jim vlastní rdousili by i se smečkou svých otroků všechno, co je národní a to ať německé, české, italské,*

⁴⁷ NAKONEČNÝ, Milan. *Vlajka- K historii a ideologii českého nacionalismu*. Praha, Kosmas: 2001. s. 199.

⁴⁸ NAKONEČNÝ, Milan. *Vlajka – k ideologii českého nacionalismu*. Praha, Kosmas: 2001. s. 70.

⁴⁹ Jan Rys – Rozsévač. Vlastním jménem Josef Rozsévač, fašistický politik, novinář. V čele Vlajky od dubna 1939. Ostře se postavil proti vzniku Národního souručenství. Úzce spolupracoval s gestapem.

či kamkoliv kam by se dostali. My Češi musíme jen litovat, že nemůžeme přispět k vítězství nového světového názoru.“⁵⁰ A v osobnější míře pokračuje, když píše: „Varuji každého, kdo by se chtěl postavit proti nám, aby si to velmi dobře rozmyslel, protože budeme postupovat naprosto bezohledně proti každému, kdo nám stojí v cestě; odstraníme naše nepřátele všemi prostředky. Toto jest boj na život a na smrt. Své nepřátele odstraníme za každou cenu, máme příklad ve vůdci Adolfu Hitlerovi, v jeho šlépějích kráčíme a zvítězíme.“⁵¹ Takto formulovaná slova odkazují na důmyslně propracovaný vyděračský systém, který vlajkaři užívali, aby co nejnadhlejší dosáhli svého záměru. Tím bylo prostřednictvím těchto veřejných útoků snadno přesvědčit oslabené osoby, na něž především cílili, ke spolupráci, přičemž apriorní zájem pochopitelně jeví o osoby veřejně činné, což se týkalo především kulturního odvětví.⁵² Vstup Čenka Šléglu do tohoto hnutí vykazoval obdobné aspekty.

2.2.2. Vstup Čenka Šléglu do hnutí Vlajka

Kauza ohledně vstupu Čenka Šléglu do tohoto hnutí začíná v neděli 2. července 1939. V tento den Vlajka avizovala, že druhý den vyjde obsáhlá filmová příloha, v níž „budou představeni někteří z vůdčích činitelů českého filmu a další senzační zprávy z jeho zákulisí.“ Následujícího dne vyšel v deníku obsáhlý článek s názvem „Co v českém filmu je dnes ještě možné“.⁵³ V něm se Vlajka pohoršovala, že Čeněk Šlégl zpracoval do filmové podoby román *Hory matky Boží*. Některé motivy z románu se měly objevit i ve Šléglově scénáři k filmu *Ted' zas my!*⁵⁴

Šlégl se měl proti tomuto zmíněnému nařčení z plagiátorství velmi razantně ohrazovat. Vladimír Pošusta (majitel produkční společnosti Sun – film, u které vznikal Šléglův předešlý film) poslal prý Šléglu do redakce Vlajky, aby vše urovnal, protože mu zmíněná kauza kazí obchodní zájmy. V redakci mělo být Šléglu naznačeno, že veřejná nařčení a útoky na jeho osobu skončí, zaváže-li se ke spolupráci a již 10. července 1939 Vlajka píše „Pan Čeněk Šlégl navštívil nás v redakci, kde nám prohlásil, že je přece již z benešovských dob znám svým

⁵⁰ PASÁK, Tomáš. *Český fašismus 1922 – 1945 a kolaborace 1939 – 1945*. Praha, 1999. s. 220.

⁵¹ PASÁK, Tomáš. *Český fašismus 1922 – 1945 a kolaborace 1939 – 1945*. Praha, 1999. s. 221.

⁵² MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 54.

⁵³ Vlajka. 2. 7. 1939. s. 2. Zn. Ra.

⁵⁴ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 54.

nekompromisním pravicovým smýšlením (o čemž jsme se přesvědčili) a proto, že sám odmítl realizaci díla židovsko-komunistické tendence. Předložil nám také scénář filmu *Ted' zas my!*, po jehož přečtení konstatujeme, že kromě sklářského ovzduší a epizody s „vánoční nadílkou“ film se nijak nepřibližuje k Benešovu paskvilu a má zdravou a průbojnou tendenci mláde. (...) Rádi to dosvědčujeme panu režiséru Šléglovi, protože náš list sice větrá, ale nekřivdí.“⁵⁵ Přestože obsah tohoto článku odkazuje ke Šléglově výpovědi, Miloslav Macela ji uvádí paralelně jako doklad Šléglova vstupu do Vlajky. Radek Žitný s Jaromírem Farníkem odkazují ale až k roku 1940. „Dne 20. března 1940 podepíše přihlášku do Vlajky. Vyfasuje červenou členskou legitimaci s číslem 1841.“⁵⁶

Nicméně sama Vlajka věnovala Šléglovi pozornost již od poloviny roku 1939, kdy přináší reportáž z natáčení filmu *Ulice zpívá*. Referovala také o jeho divadelní i filmové činnosti, na kterou upozorňovala ve svých pravidelných rubrikách. K nalezení tu jsou i pravidelně se objevující divadelní programy Divadla Vlasty Buriana.⁵⁷ Členství ve Vlajce se dalo pouze těžko utajit a samo o sobě bylo již v době Protektorátu velmi problematické. Ve Vlajce setrval Čeněk Šlégl až do roku 1942, kdy byla rozpuštěna samotnými okupanty.

Zaměřím se nyní na původní námět ke scénáři, který se měl stát příčinou vstupu. Román autora Vojty Beneše, bratra prezidenta Edvarda Beneše, vypráví o nástupu učitele Kovandy do odlehlé šumavské vesnice v období hospodářské krize. V kraji panuje velká chudoba, protože jediná továrna židovského majitele propustila většinu dělníků. Tato událost se odráží i ve školní třídě, kam dochází jak jediná továrníkova dcera, tak i děti propuštěných dělníků. Současně se v tomto románu objevuje i řada odkazů na legionářství. V závěru dochází ke šťastnému smíření všech se všemi a morálnímu ponaučení.⁵⁸ V samotném scénáři⁵⁹ pracuje dvojice autorů Čeněk Šlégl a Antonín Drvota se stejným dějovým rámcem, který se výrazně neliší od zmíněné literární předlohy. Autoři pouze opustili od některých složitějších kauzálních zápletek, hlavní místo děje umístil do krachující, bližším určením nespecifikované

⁵⁵ Vlajka, 10. 7. 1939, s. 5, zn. Ra.

⁵⁶ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 75.

⁵⁷ Vlajka upozorňovala i na aktuality z natáčení Šléglových filmů, rozhovory s herci apod. Jméno Čeňka Šléglu byla použita ve vydáních 22. 8. 1939, 29. 8. 1939; opakovaně pak v roce 1940.

⁵⁸ BENEŠ, Vojta. *Hory matky boží*. Brno: Epos, 1934. s. 170.

⁵⁹ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Ted' zas my*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-519-TS-2

sklářské továrny, zatímco děj románu se odehrává především ve školní třídě, a hlavní myšlenku soustředili na střed starého konzervatismu a moderní doby. Hlavní postavou románu je mladý učitel Kalenda. Autoři scénáře do něj sice zahrnuli krátkou scénu s jeho promluvami, ve výsledné podobě filmu se ale tato postava objevuje pouze okrajově a její vliv na děj je zanedbatelný. Její teze přebírá postava Ladislava Hemmera. Výsledný scénář, tak jak vypovídal Čeněk Šlégl ve Vlajce, symbolizuje hodnoty zdůrazňující „zdravou tendenci mládí“, současně je nutné konstatovat silný sociální podtext.

V kauze vstupu Čenka Šlégl do Vlajky, od které se odvíjí jeho další činnost v tomto směru, upoutá pozornost především jeho osobní postoj. Čeněk Šlégl byl nepochybně vystaven nátlaku ze strany Vlajky, kterému podlehl a dále se rozhodl přijímat nabídky, které přicházely ze strany okupantů. Tento vstup ale vyjadřuje spíše osobní slabost jedince, než odkaz k přesvědčenému nacismu. Takto smýšlející člověk, by si za námět svého scénáře, jen stěží vybral román bratra prezidenta Edvarda Beneše. Autoři scénáře sice nepoužili žádný z odkazů na legionářství, na straně druhé, se ve scénáři se nevyskytuje dějová linie zahrnující židovského továrníka. V samotném hnutí nevykazoval Čeněk Šlégl přílišnou aktivitu. Přestože Vlajka jevila evidentní zájem o Šléglovu osobu, on sám pro toto hnutí nevyvíjel přílišné úsilí. Zároveň se z něj ani po celou dobu jeho existence nesnažil vystoupit, přestože k tomu byl vzhledem k své neaktivitě vyzýván.⁶⁰

⁶⁰ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 57.

2.2.3. Cesta kulturních pracovníků po Říši

Jeho publikační činnost v časopise Vlajka, je možné doložit zprávou, kterou napsal po návratu z cesty po Říši. Tyto cesty byly oblíbeným propagandistickým nástrojem nacistického Německa a určeny byly především novinářům a umělcům, kteří se mohli o své zážitky následně podělit s veřejností. Říše tak chtěla podrobeným národům demonstrovat své úspěchy a přesvědčit je o nutnosti spolupráce. Konkrétně tato cesta „měla prolomit bariéry mezi českou a německou kulturou ve smyslu nacistické ideologie tak, že ta druhá první nakonec pohltí.“⁶¹ Účastnilo se jí celkem 34 osob. Zastoupeni byli novináři, spisovatelé i hudebníci. „Z filmového oboru byli nominováni dokumentarista Vladimír Kabelík, ředitel protektorátního filmového týdeníku *Aktualita* Karel Pečený a za hraný film Čeněk Šlégl.“⁶² Naskýtá se otázka, proč byl celý hraný film zastoupen právě Čeněkem Šléglem? Odpověď na ni je možné formovat především v rovině spekulací, vzhledem k malému množství podkladů. Nabízí se však hypotéza, že Šlégl byl již v roce 1940 známý svým agilním přístupem a loajálností ve vztahu k moci a mohl tak představovat spolehlivého reprezentanta české delegace. Zaměříme-li se podrobněji na pestré složení účastníků, zjistíme, že se cesty účastnil například i Václav Talich, po válce taktéž obviněný z kolaborace. Vybráni byli ale i levicově smýšlející umělci jako spisovatel Josef Hora nebo Vladislav Vančura, tomu jedinému se podařilo účast odmítnout.⁶³ Německá strana se tak pravděpodobně snažila o vyrovnané množství těch účastníků, kteří už byli dostatečně přesvědčeni a těch, kteří teprve přesvědčení být měli.

Během deseti dnů projeli účastníci největší německá města a cesta byla zakončena setkáním s Josephem Goebbelsem. Po návratu se každý musel o své zážitky podělit s veřejností. Čeněk Šlégl publikoval tyto dojmy prostřednictvím Vlajky: „... nová Evropa, která musí odpovídati organizačním a technickým faktům dvacátého století, začne se definitivně formovat v okamžiku, kdy vliv Anglie bude na pevnině vyhlazen... na inteligenci záleží, jakou cestou se chce dáti český národ, neboť národ má vždy takové představy jako jeho duchovní vrstva... v bezpečné ochraně Říše je Čechům dána možnost, aby i jiným národům poskytli účast na výtvorech českého národa...“⁶⁴ Původní slova Josepha Goebbelse k českým kulturním

⁶¹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

⁶² ČERNÝ, Václav. *Křik koruny české – Paměti 1938 – 1945*. Brno: Atlantis, 1992. s. 129.

⁶³ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

⁶⁴ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 83.

pracovníkům se nedochovala. Jaromír Farník s Radkem Žitným přesto komentují tento Šléglův článek těmito slovy. „Článek je vlastně strohým shrnutím toho, co řekl výpravě Goebbels a jen cituje jeho slova. Slohově nevýrazný a kostrbatý článek rozhodně nebyl psán s nadšením, na rozdíl od někdejších veselých scének a filmových scénářů“⁶⁵ Zatímco Lukáš Kašpar již za skutečnost pouhé účasti, a s odvoláním na příklad Vladislava Vančury, označuje Čenka Šléglu slovem agilní konfident.⁶⁶

2.2.4. Román Návrat

Román *Návrat* začal psát Čeněk Šlégl v roce 1940, původně na zakázku jako filmový scénář. Prvotní impuls k napsání scénáře měl přijít přímo z německé strany.⁶⁷ Důležitý může být v této věci fakt, že se v roce 1940 Šlégl seznamuje s jistým Walterem Langem, příslušníkem Sicherheitsdienstu, jehož úkolem bylo podávat zprávy o poměrech v tisku a kulturním životě a on sám měl pro tento účel řadu důvěrníků podávajících pravidelná hlášení. Lang byl pro Šléglu člověkem představujícím jistotu v komplikující se rodinné situaci.⁶⁸ A byl to on, kdo stál za prvotní myšlenkou vzniku scénáře a měl se snažit uplatnit ho v jedné z filmových výroben. Když neuspěl, snažil se o to samé sám Šlégl. Po tomto neúspěchu přišlo zadání přepracovat scénář do románové podoby. Nicméně v otázce uplatnitelnosti *Návratu* v jedné z filmových výroben Farník s Žitným dokonce tvrdí, že „po dohodě se Šléglem, který žádal samotného Miloše Havla o zamítnutí uvedeného škváru, odmítli.“⁶⁹ Toto tvrzení, není však doloženo žádným faktem, a tak není tak možné z něj dále vycházet.

Původní podobu scénáře se nepodařilo dohledat, nicméně můžeme alespoň pracovat se samotným románem. Ten vypráví o vesnické dívce Amále, která se snaží dostat z venkova do Prahy. To se jí nakonec podaří, avšak přes mnohé peripetie se dostává k továrníkovi Lustigovi, který se jí snaží svést. Nakonec Amálu zachrání Francek, chlapec z vesnice, který ji nepřestal milovat. Alexej Mikulášek ve své knize *Antisemitismus v české literatuře*⁷⁰

⁶⁵ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 83.

⁶⁶ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s.186.

⁶⁷ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 111.

⁶⁸ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 62.

⁶⁹ FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 91.

⁷⁰ MIKULÁŠEK, Alexej. *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia, 2000.

vytyčuje tři teze, které jsou neklamnými indikátory antisemitismu přítomného v literatuře. „*Za první. Židé představují aktuální nebo potenciální zlo (jako rasa, vyznání, jako židozednáři, židobolševici, jako cizí národ, parazitní buržoazie, jako omyl přírody ...). Za druhé. Židy (zlo) a jeho důsledky (požidovštění) je třeba eliminovat (tj. pojmenovat, označit, odhalit, vzbudit k nim nenávist, či alespoň nedůvěru, zatlačit je nějak do vymezených ghett). Za třetí. Židovské zlo je třeba zničit hospodářsky, politicky, sociálně, kulturně. Jen v extrémní podobě i fyzicky (tzv. konečné řešení židovské otázky, vyhlazení).*“⁷¹ Při podrobnějším nahlédnutí na *Návrat*, můžeme klasifikovat první tezi: představení Žida jako aktuálního zla. Na základě popisu buduje Šlégl od prvního kontaktu s touto postavou ve čtenáři odpor až zhnusení. Nenávist je budována i na základě vyobrazení velmi stereotypních činů pana Lustiga z pohledu ideologie. Román *Návrat* představuje lidovou četbu, snadno tak cílící na širokou masu veřejnosti. Důležitou roli zastává vypravěč. Celý příběh je vyprávěn pomocí er-formy, kdy hlavní doménou vypravěče je vytvářet charakterové typy, přičemž je naprosto zřejmé, kdo zde zastupuje dobro a kdo zlo. „*Dveře skříply a z nich se vyvalila koule masa. Bez kabátu, jen v promaštěné vestě, odulé tělo bez krku, s hlavou lysou posetou drobnými krůpějemi potu. Nos přesahoval masité rty se zašlými kouty.*“⁷² Šléglůva postava, pan Lustig, má řadu z právě předeslaných povahových rysů. Prvoplánově je vyobrazen jako lakomý Žid, jehož zřetelným úmyslem je svést mladou dívku. Jeho tělesná konstituce pak naznačuje dobré materiální zajištění. Zároveň je hrubý, vypočítavý a necitlivý. Zřetelná averze a vulgarita směrem k této postavě se na dalších stranách ze strany vypravěče stupňují. Pana Lustiga dále popisuje pouze jako „*hroudu tuku*“ či „*lysou zpocenou lebku.*“⁷³

Samozřejmě je možné se ptát, do jaké míry je toto vyobrazení v dobovém kontextu normativní. Vyhrocený antisemitismus byl součástí nacistické propagandy již od roku 1933, kdy se nacisté chopili moci. V rámci této propagandy představovali Židy jako největšího nepřítele německého národa a jejich ostrakizaci stavěli na řadě stereotypů. Zejména využívali ostrakizace na základě fyziognomie a teorie o celosvětovém židovském spiknutí. V roce 1938 vychází nacistická čítanka *Der Giftpilz*,⁷⁴ prostřednictvím které byla tato propaganda dotažena k dokonalosti a může být v této věci velmi nápomocna, neboť představuje typické zobrazení

⁷¹ MIKULÁŠEK, Alexej. *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia, 2000. s. 12.

⁷² ŠLÉGL, Čeněk. *Návrat – pohled zpět*. Praha: Evropské nakladatelství, 1942. s. 51.

⁷³ ŠLÉGL, Čeněk. *Návrat Návrat – pohled zpět*. Praha: Evropské nakladatelství, 1942. s. 53.

⁷⁴ STREICHER, Julius. *Der Giftpilz*. Der Stürmer, 1938.

Žida. Kapitulu za kapitolou tu jsou demonstrovány základní součásti antisemitského světonázoru: Židé jsou vlastní rasa s negativními fyzickými i duchovními rysy, jsou to rození podvodníci, v Talmudu je jim povoleno podvádět křesťany, neštítí se ani obvinění z rituálních vražd, pro tytéž účely měli Židé využívat mladých dívek či hospodářských zvířat.⁷⁵ V rámci fyziognomické stereotypizace pak přetrvává obraz obtlouštělého Žida, který je již od pohledu úlisný, typický svým velkým nosem. Na základě těchto faktů je možné konstatovat, že Šléglovo vyobrazení Žida je v rámci této ideologie zcela normativní.

V témže roce, kdy vyšel román *Návrat*, začíná i Šléglova účast v rozhlasových skečích. Mělo se tak dít po sňatku jeho dcery Blanky s Arnoštem Weissem, kvůli kterému se Šlégl snažil zajistit další alibi k lojalitě německé moci.⁷⁶ Farník s Žitným pak uvádějí, že Čeněk Šlégl „musel přijmout účast, aby odčinil židovské poměry ve své rodině“⁷⁷

Tyto skeče byly jednou z mnoha strategií německé propagandy a konkrétně v Protektorátu vznikaly od října 1941 do konce války. Jejich cílem bylo snížit hodnotu československého odboje v zahraničí a zesměšnit představitele exilové vlády v Londýně, často se tak dělo i za pomoci protižidovských výpadů.⁷⁸ Čeněk Šlégl byl jedním z nejobsazovanějších protagonistů v těchto skečích.⁷⁹ V období od 23. ledna 1942 do 5. března 1943 účinkoval celkem v devíti z nich. Z toho nejhorší karikaturou byla *Rudá nemoc*, satira na Čapkovu *Bílou nemoc*, kde Šlégl ztvárnil Jana Masaryka.⁸⁰ Miloslav Macela pak dokonce hovoří o schizofrenním postavení, kterému byl Čeněk Šlégl vystaven, když do éteru říkal tato slova: „*Té Praze, té bývalé naší, republikánské, se křivdí. Srovnejme ji např. s Wall Streetem. Je tu také plno Židů a demokratů, také se tady krade, je to tu hezký, ale ta naše republikánská Praha to není.*“⁸¹

⁷⁵HOLOCAUST.CZ{Online}.<[http://http://http://www2.holocaust.cz/cz2/resources/documents/antisemitism/nazi/giftpilz/giftpilz](http://www2.holocaust.cz/cz2/resources/documents/antisemitism/nazi/giftpilz/giftpilz).

⁷⁶MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 61.

⁷⁷FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 97.

⁷⁸GEBHART, Jan, KULÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996. s. 181.

⁷⁹FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechovice: BVD; 2009. s. 92. Autoři vytvářejí hypotézu, že herci Burianova divadla byli obsazováni záměrně, a to vzhledem k popularitě tohoto souboru.

⁸⁰JUST, Vladimír. *Věc: Vlasta Burian*. Praha: Rozmluvy, 1990. s. 48.

⁸¹MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 76.

Z výše popsaných projevů, se román *Návrat* se jeví jako nejčitelnější důkaz v otázce Šléglovy kolaborace, neboť antisemitistické motivy jsou zde velmi silné. Čeněk Šlégl zpracovává všechny prvky nacistické ideologie, ať už se jedná o vizuální vyobrazení židovské postavy, která splňuje všechny teze, tak jak je předkládala nacistická propaganda a jak byly výše popsány, vychází ale i z charakterových předpokladů. V tomto směru pracuje s motivem využívání mladých dívek a majetnickými sklony této postavy. Vydání románu na základě těchto skutečností nevykazuje jiný účel, než stereotypní obraz židovského továrníka tak, jak to schvalovala dobová propaganda. Román nevykazuje jakékoliv vyšší ambice a je pouhou dobově podprůměrnou literaturou. Účast v rozhlasových skečích je pak dalším, a tentokrát konečným ústupkem, kterého se Šlégl dopustil.

2.3. Kulturní politický rámec a antisemitismus v českém filmu

Německé orgány ovládaly českou kulturu, záhy po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava, prostřednictvím několika složek správy moci. Výsadní postavení mělo kulturně politické oddělení Úřadu říšského protektora, a to zejména v rámci mediální politiky.⁸² V období protektorátu zaujal v kulturním životě českého národa film mimořádné postavení. Z pozice obyvatelstva pokrýval velkou část kulturních potřeb všech a byl jednou z důležitých složek tvorby národní kultury. Odváděl pozornost diváka od všedního a nepříjemného života protektorátu a hlavním cílem činnosti umělců mělo být zachování obecného klidu. Z pohledu dramaturgie filmu zastával důležitou úlohu Filmový poradní sbor, který vznikl již v roce 1934. Paralelním orgánem FPS byla Komise pro zřízení výroby a distribuce kulturně propagačních a dodatkových filmů. Za klíčové období této komise je považována etapa od června 1936 do poloviny roku 1938.⁸³ Toto období zahrnuje větší část let, kdy se své tvůrčí tvorbě věnoval i Šlégl. Přes patrné personální změny v komisi kulturně – propagačních dodatkových filmů v protektorátním zřízení se dramaturgická vize v letech 1936 – 1942 příliš nezměnila. Filmový poradní sbor zadával výrobcům konkrétní náměty, které mají být zfilmovány, a to podle seznamu preferovaných látek připravovaných jednotlivými ministry. Přes tyto obecné informace dochází Lucie Česálková ve své studii k závěru, že FPS „nevědomě uplatňoval nerovný metr v udělování podpor pro konkrétní výrobce a postupně

⁸² KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 84.

⁸³ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Oběť ve státním zájmu – Kulturně propagační dodatek a filmová politika 30. let*. Iluminace, 2009, č. 2. s. 137.

*také víc a víc upouštěl od vlastního plánování domácí produkce dodatků v rámci výrobních plánů, namísto vypisování témat přijímal návrhy samotných výrobců a ve své činnosti se snažil spíše regulovat to, co je nabízeno.*⁸⁴ Tato premisa by potvrzovala fakt, že Čeněk Šlégl nejen uměl dovedně stavět na své již vybudované pozici zavedeného herce a snáze se tak pohybovat v prostředí filmového zákulisí, zejména ale, že velmi promyšleně čerpal ze svých kontaktů a těžil z připravenosti svých scénářů, které mu byly výrobními společnostmi zadávány k realizaci. Jeho scénáře pak plnily cíle Filmového poradního sboru, tedy že „film měl v ideálním případě kombinovat zábavu a měl nevtíravě rozšiřovat občansko – morální a obecně národní hodnoty.“⁸⁵ Tyto hodnoty pak představoval zejména jeden ze scénářů Čenka Šlégl, *Paní morálka kráčí městem*, který nese ve svém úvodu poznámku „pochválen filmovým poradním sborem.“⁸⁶

V otázce výroby českých filmů neměli sami nacisté problém, v případě že byla jejich výroba omezená. Oni sami ji omezovali pouze ve výši roční produkce a současně zakazy filmů pro nacistickou ideologii nevhodných.⁸⁷ Samozřejmě si uvědomovali prvořadý význam filmu mezi hromadnými sdělovacími prostředky. Zvláště si uvědomovali schopnost filmu působit ideově a politicky na diváky a usilovali jeho prostřednictvím o naplnění svého záměru ovládnout společnost a manipulovat jí. Zásadní přelom v kulturní politice nastává v roce 1941 s příchodem Reynharda Heindricha. Od roku 1941 byly společnosti Lucernafilm a Nationalfilm jediné, které mohly vyrábět české filmy.⁸⁸ Filmové organizace se sdružily do Ústředí v Čechách a na Moravě, které jako jediné mohlo hájit české zájmy. Tato perspektiva v českém filmu se však Čenka Šlégl týká již pouze okrajově, neboť poslední realizovaný scénář *Ulice zpívá*, měl premiéru 22. září 1939, tedy půl roku po okupaci, kdy se koncept protektorátní politiky teprve tvořil.

⁸⁴ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Oběť ve státním zájmu – Kulturně propagační dodatek a filmová politika 30. let*. Iluminace, 2009, č. 2. s. 154.

⁸⁵ ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Oběť ve státním zájmu – Kulturně propagační dodatek a filmová politika 30. let*. Iluminace, 2009, č. 2. s. 141.

⁸⁶ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Paní morálka kráčí městem*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S – 369 - TS

⁸⁷ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 86.

⁸⁸ Obě tyto výrobny byly sdruženy do monopolního podniku Kosmos, který jediný měl právo k distribuci českých filmů.

O výsledné podobě filmu je však dodnes uvažováno jako o té, kde se objevují prvky s tendenční či protižidovskou tematikou, nacisty jistě žádanou. Lukáš Kašpar pak ve své knize označuje i Šléglův původní scénář *Návrat* jako první projekt vysloveně protižidovského filmu, který byl předložen Filmovému ústředí,⁸⁹ avšak nebyl realizován. Nicméně uskutečněný, Šlégl a jeho spoluautory, režírovaný film *Ulice zpívá*, byl první, ve kterém se objevila postava, která odkazuje na negativní obraz židovství a je dodnes označován přívlastkem „problematický“, neboť postava vetešníka Puškvorce, kterou ve filmu ztvárnil sám Šlégl, nese prvky židovské karikatury. Původně divadelní hra německého autora Pavla Schueka *Ulice zpívá*, byla už od roku 1934 s úspěchem uváděna v Burianově divadle. V repertoáru divadla se udržela osm let, s více než třemi stovkami repríz. Na příkladu tohoto filmu je možné použít termín „workgroup“, tak jak o něm uvažuje Ian Macdonald.⁹⁰ Tu představuje tvůrčí trojice ve složení Čeněk Šlégl, Ladislav Brom, Vlasta Burian, kteří se v tomto složení podíleli na scénáři i na režii. Jejich výsledný film pojednává o dvou stárnoucích klaunech, kteří se po požáru cirkusu ujmou malého chlapce a současně řeší svou nelehkou finanční situaci. V tomto okamžiku zasahuje do příběhu vetešník Puškvorec, který jim za nález šperku nabízí 500 korun, které nemá. Sám skupuje vše, na co přijde, chodí krást do banky a dvojici klaunů nabádá k nepoctivosti. Jak konstatuje Lukáš Kašpar ve své publikaci, který je také dosud jedním z mála, kdo zmiňuje problematiku tohoto filmu, v celém filmu není řečeno, že vetešník Puškvorec je Žid, třebaže splňuje svými lichvářskými sklony a typologií všechny dobové rasistické předpoklady. Naopak Vladimír Just, v knize o Vlastovi Burianovi, hru s groteskní epizodou Čenka Šlégl, nepovažuje za kus s protižidovskou tendencí.⁹¹

V celém scénáři k tomuto filmu není v popisu této postavy jednoznačně řečeno, že vetešník Puškvorec je Žid, je však popsán jako „*hadrář s pytlek přehozeným přes záda*“.⁹² Jeho nepoctivost je možné snadno odvodit z nelichotivých oslovení, kterými ho častuje dvojice klaunů, přestože s ním obchoduje. Vráťm-li se k popisu obrazu stereotypizace Židů, tak jak byla popsána v předešlé kapitole, ukazuje se, že vetešník Puškvorec má řadu z těchto

⁸⁹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 99.

⁹⁰ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 11.

⁹¹ JUST, Vladimír. *Vlasta Burian – Mystérium smíchu*. Praha: Academia, 2001. s. 73.

⁹² BURIAN, Vlasta, BROM, Ladislav, ŠLÉGL, Čeněk. *Ulice zpívá – scenáři zvukového filmu*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-571-TS. S. 60.

charakterových rysů. Již sám fakt, že se jedná o obchodníka s kůží, který neváhá směnit šperky, odkazuje v kontextu doby na obraz židovského lichvářství. Jeho postava pak je necitlivá, chamtivá a sleduje pouze svůj prospěch, přičemž k jeho dosažení neváhá využít dvojici klaunů. I tento scénář končí morálním ponaučením. Hospodyně klaunů vrátí kradený šperk a za svůj nález je bohatě odměněna. Jediný, kdo je za tuto krádež potrestán a na koho je svalena všechna vina, je právě vetešník Puškvorec. Konec je koncipován tak, aby divák viděl, že hlášení na policii se vyplácí. Závěrečná scéna, kdy dvojice klaunů zmaže Puškvorce lógrem a pak ho násilím vyvede, sice působí komicky, nelze však nevidět odkaz na pogromy a násilné odvádění Židů. Je tedy možné přiklonit se k názoru Lukáše Kašpara,⁹³ že uvedení tohoto filmu, byť není prvoplánově antisemitistické, bylo minimálně diskutabilní. To, co se mohlo zdát před válkou vtipné na divadelních prknech, je v uvážení kontextu událostí roku 1939 přinejmenším možno hodnotit jako nemorální, protože takové zaměření je konečné a osoby pod ním sdružené za něj odpovědné.⁹⁴

Dalším s takto problematických filmů byla *Čtverylka lásky* režiséra Václava Binovce a *Kníže Václav*, ve kterém měla být ukázána naše tisíciletá poplatnost německé říši. Nejproblematictější zůstává dosud v této otázce Jan Cimbura režiséra Františka Čápa. Film navazuje na nacionalistickou notu protektorátního filmu, pojednává o poctivém čeledínovi, který se vlastní pílí vypracuje na majitele gruntu. Hlavní hrdina je sečtělý, silný, především ale miluje svou poctivou práci. Hlavní motiv filmu se soustřeďuje na idylu venkova, což dotváří kostýmy a lidové písně. Tuto idylu poctivých lidí narušuje pouze krčma židovského lichváře. Nejpatrnější rozdíl tohoto filmu je v tom, že na rozdíl od *Ulice zpívá*, je krčmář jednoznačně označen za Žida. Z toho se odvíjí i jeho jednání. Celý film vygraduje v okamžiku, kdy manželky mužů, kteří v hospodě tráví svůj čas, vyrazí ke krčmě na pogrom. Demolice hospody končí záběry na dlužní úpis a obraz shrbeného Žida, který odchází po cestě do dále. Rozdíl mezi těmito dvěma filmy je také v atmosféře. Zatímco *Ulice zpívá* se snaží držet komickou linii společenských filmů, Jan Cimbura předvádí obraz českého venkova s vypjatou a uvědomělou vážností. František Čáp se po válce obhajoval tím, že v roce 1941 ještě nebylo se Židy nakládáno špatně. Miloš Havel pak jeho počin obhajoval dobovou situací

⁹³ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 103.

⁹⁴ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 13

a záměrem „posílit lásku českého rolníka k půdě.“⁹⁵ Protižidovská scéna pak měla být nařízena přímo nacistickou cenzurou.

2.4. Shrnutí

Následující kapitoly dokazují, že „*galerie kolaborantů je pestrá a zasluhovala by analytický průzkum.*“⁹⁶ Při shrnutí Šléglových prohrěšků je důležité zdůraznit, že vykazují řadu sporných nebo nepřesných faktů, ale jednu stejnou okolnost. To je patrné již u vstupu Čenka Šlégl do Vlajky, kdy se jednotlivé zdroje různí v dataci vstupu. V tomto případě je možné odkázat se na článek, který vyšel 10. července 1939, a vzhledem k následnému zájmu Vlajky, vnímat jeho členství od tohoto dne. Skutečnosti naznačují, že Čeněk Šlégl původně nejevil o tuto organizaci zájem a vstoupil do ní po několikadenním vydírání. Po dobu členství se od ní nijak nedistancoval. V otázce činnosti v hnutí Vlajka je možné odkázat se na jediný článek. I v případě románu *Návrat* nepřišla původní iniciativa z jeho strany, nýbrž na objednávku. Jak ale uvádí Lukáš Kašpar – *Návrat* je v českém filmu prvním návrhem námětu s patrnou antisemitistickou tendencí. V poslední řadě rozhlasových skečů se měl angažovat z důvodu komplikující se rodinné situace. Tyto aspekty pak příliš odkazují na premisu Františka Červinky „*Každý, kdo se pod jakoukoliv záminkou upsal d'áblu, odevzdával mu jeden kus duše za druhým*“,⁹⁷ současně se všechny shodují v okolnosti, že Čeněk Šlégl sám pro žádnou z forem spolupráce nejevil zájem, ale po celou dobu této spolupráce se od ní nedistancoval. Na této okolnosti staví monografie Jaromíra Farníka a Radka Žitného. Čenka Šlégl staví až příliš úmyslně do role bezbranného muže bez možnosti volby. Lukáš Kašpar o rodinných souvislostech neuvažuje a s přihlédnutím ke všem formám spolupráce jej označuje jednoznačně jako kolaboranta.⁹⁸ Na základě svého výzkumu v této věci, se musím přikláním k názoru Lukáše Kašpara. V této věci mě nejvíce zaujalo, s jakou intencí Čeněk Šlégl ke všem těmto aktivitám přistupoval. Ať se již jedná o článek v časopise Vlajka, který jsem měla k dispozici či román *Návrat*. Čeněk Šlégl ve všech případech plně akceptoval rétoriku okupantů, a to velmi tendenční způsobem. V tomto směru je nejčitelnějším prohrěškem román *Návrat*, který představuje zcela ideologicky podmíněnou četbu, využívající těch nejhorších stereotypů. Kauze rozhlasových skečů, jsem se věnovala pouze okrajově. Nicméně na základě prostudovaných materiálů se opět ukazuje, že Čeněkovi Šléglovi nebylo cizí karikovat přední

⁹⁵ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007. s. 111.

⁹⁶ ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002. s. 32.

⁹⁷ ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002. s. 29.

⁹⁸ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

představitele českého odboje v zahraničí, a to velmi znevažujícím způsobem. Je evidentní, že Čeněk Šlégl měl kontakty mezi nacisty, a přijímal nabídky, které přicházely ze strany okupantů.

3. Scenáristická činnost

V následujících kapitolách se budu věnovat již samostatným scénářům, u nichž se zaměřím především na tři aspekty.⁹⁹ Nejprve krátce nastíním jejich děje a pohled spojený s praktickou částí Šléglovy tvorby, následně se zaměřím na motivy v těchto scénářích a konečně na práci s prostorem a postavami. Rozbor se opírá o dochované verze scénářů, tak jak byl jejich stav a možnosti nastíněny v úvodu této práce.

3.1. Scénáře 1936 – 1939

Na samostatnou scénáristickou dráhu se vydává Čeněk Šlégl v době, kdy si Vlasta Burian dopřává dvouletou filmovou pauzu. V roce 1936 se jeho scénáře *Divoch* na motivy románu Miloše Křenovského ujímá kolega z divadla a taktéž režisér Jan Sviták. Děj tohoto scénáře se odehrává mezi pražskou vysokou společností a zámekem vinaře Karase (Theodor Pištěk), který je situován na pobřeží chorvatského Dubrovníku. Karas se snaží provdat svou dceru, jejíž povaha je personifikována v názvu, za syna svého přítele. Vlasta Karasová (Nancy Rubencová) se však zamiluje do nově nastupujícího šoféra, o němž na konci příběhu zjistí, že je to movitý majitel autotovárny Mirko Rollín (Rolf Wanka). Podle tohoto scénáře vznikla i německá jazyková mutace, která je uchována pod názvem „*Wie du mir, so ich dir*“,¹⁰⁰ k této německé verzi se však již v autorských údajích nevztahuje jméno Čenka Šlégl, nýbrž pouze Miloše Křenovského.

I při realizaci dalšího scénáře spolupracoval Čeněk Šlégl s Janem Svitákem. Dne 12. března 1937 měl premiéru film *Rozvod paní Evy*. Scénář napsal Čeněk Šlégl, podle námětu slovenského spisovatele Beno Mládka, společně s Jarmilou Fuksovou.¹⁰¹ Příběh se odehrává v prostředí pražské vysoké společnosti a vykresluje příběh tří žen, především se soustřeďuje na postavu Evy Plužné (Jiřina Šejbalová), bohaté a půvabné ženy, která nepečuje o svou rodinu a okolí, ale pouze o svůj zevnějšek. Její zahleděnost se stává příčinou vraždy manželky doktora Rybiaka (Zvonimir Rogoz), který je do Evy zamilován. Samotnému scénáři předchází

⁹⁹ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013.

¹⁰⁰ KŘENOVSKÝ, Miloš. *Wie du mir, so ich dir*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1632-TS-2.

¹⁰¹ Fuksová, Jarmila – rodným jménem Svatá. Dramatička, prozaička, autorka knih pro děti. Pohybovala se v prostředí Devětsilu, posléze Divadla Vlasty Buriana. Uplatnila se i jako filmová herečka v předválečném filmu, v letech 1949 – 1951 scénáristicky spolupracovala s Československým státním filmem.

úvodní část, ve které Fuksová společně se Šléglem shrnují, jaké motivy a dějové linie v tomto příběhu sledují. Jedná se o ojedinělou aktivitu, která vznikla pravděpodobně z přičinění spoluautorky Jarmily Fuksové, která je pod tímto úvodem podepsána. U žádného dalšího scénáře se takový úvod nevyskytuje. Pohled autorů v tomto zmiňovaném scénáři je nejméně odosobněný, oba autoři vyjadřují striktně mravní a hodnotící hledisko, které se prolíná celým scénářem a v závěru vyústí v patrné opovržení vzhledem k postavě Evy Plužné. Morální vyznění tohoto scénáře je velmi silné, ale v různé míře intenzity patrné ve všech ostatních.

Ještě v témže roce zadala společnost Nationalfilm Šléglovi zfilmování jeho vlastního scénáře *Jarčín profesor*, spoluautorem scénáře byl Karel Feix. Vypráví příběh Dr. Karla Stržického (Gustav Nezval), který nemůže po ukončení studia najít práci, a tak odjíždí se svými dvěma dobrými přáteli na venkov, kde je zaměstnán u statkáře Drahana (Theodor Pištěk) a zamilovává se do jeho dcery (Hana Vítová). Přestože scénář k tomuto filmu měl vzniknout podle vlastního námětu, děj scénáře nese přespříliš velké množství podobností s prvním Šléglovým scénářem k filmu *Divoch*, a to do těch nejpodrobnějších kauzálních podobností. V případě tohoto scénáře došlo pouze k pozměnění jmen postav, podrobnějšímu rozpracování úvodní sekvence a lokalizaci pouze do českého prostředí. V tomto filmu, jehož byl Šlégl společně s Jiřím Slavíčkem i režisérem, poprvé spolupracoval Čeněk Šlégl s hereckou dvojicí Gustav Nezval a Hana Vítová, kteří se následně objevili ve většině jeho filmů jako ústřední milenecká dvojice. Komerční úspěch tohoto filmu byl postaven také na komické dvojici Ladislav Pešek - Jindřich Plachta, na jejichž slovním humoru a komických scénkách se zakládala většina jeho dalších scénářů.

V roce 1938 napsal Čeněk Šlégl dva scénáře společně s Karlem Feixem a jeden, pod kterým je podepsán pouze on sám. Prvním z nich je scénář k filmu *Armádní dvojčata*. Vypráví příběh Říny Weberové (Hana Vítová), majitelky neprosperujícího fotoateliéru, kterou podporuje movitý rodinný přítel, který je do ní zamilován. Kamarád z dětství, Vincenc Špaček (Ladislav Pešek), společně s přítelem Vendelínem Křídlem (Jindřich Plachta) udělají Říně reklamní kampaň ve vojenské posádce, což způsobí, že do jejího fotoateliéru přichází řada vojáků, mezi nimi i nadporučík Novák (Gustav Nezval), který si do Říny zamiluje. Miloslav Macela ve své

diplomové práci upozorňuje na vlastenecký duch, který se vyskytuje v tomto filmu.¹⁰² Přestože ve filmu jsou k vidění krátké záběry mobilizujících vojáků, v samotném scénáři nelze žádný takový akcent konstatovat a dominuje zde komická linie. V této žánrové skladbě nenáročných veseloher a se stejným hereckým obsazením pokračuje Čeněk Šlégl i svým dalším scénářem *Děti na zakázku*. Vypráví příběh emancipované Marty Kočové (Hana Vítová), která každý pátek vysílá prostřednictvím rozhlasu do éteru své názory, kritizující dobu, v níž ženy posluhují mužům a rodí jim děti na zakázku. Tyto její rozhlasové přednášky vadí dr. Matysovi (Gustav Nezval) a jeho dvěma laborantům, kteří se sami starají o čtyři malé děti. Nakonec se Marta Kočová zamiluje do dr. Matyse, přiznává chybný pohled svých názorů a stává se jednou z těch, které kritizovala. Scénář tohoto filmu byl realizován v Nationalfilmu a jednalo se o první Šléglůvu samostatnou režii.

Poslední scénář, který Šlégl v roce 1938 napsal, nese název *Stříbrná oblaka*. Jako námět ke scénáři posloužil román „roztouženého mládí a tuláckých snů“, který v „listu paní a dívek“ *Hvězda* otiskl na pokračování jistý Petr Plavec. Pod tímto pseudonymem se skrýval Jan Drda, který se ke své literární prvotině nikdy oficiálně nepřihlásil.¹⁰³ Dochovaná verze scénáře vypráví příběh o mladé dívce Evě, která má vztah s mladým malířem Michalem, současně je ale provdána za doktora Moravce. Michal portrétuje Evu nahou a tento obraz se dostává k doktoru Moravcovi, což Eva považuje za zradu a s Michalem se rozchází. Ten to neunáší a postřelí se tak, že si vážně poškodí zrak. Jeho ošetřujícím lékařem je právě doktor Moravec a jeho mladá žena.

Rok 1939 se stává nejproduktivnějším a zároveň posledním v scenáristické tvorbě Čenka Šlégl. Scénář k filmu *Venoušek a Stázička*, film měl premiéru 24.3. 1939, se odehrává v rodině Chlupáčkových a tematizuje dobu, kdy ženy pracují a muži zůstávají v domácnosti. Tato vize doby je odlehčena příběhem syna Venouška (Věra Ferbasová),¹⁰⁴ který je příčinou neustálých problémů a zápletek v ději. *Paní morálka kráčí městem* pak tematizuje maloměstšáckou přetvářku, která je zosobněna v postavě Růženy Šlemrové. Když

¹⁰² MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 42.

¹⁰³ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 42.

¹⁰⁴ Ve filmu *Venoušek a Stázička*, si Věra Ferbasová zahrála mužskou úlohu.

staromládenecký profesor zaměstnává mladou služebnou, je okamžitě podezírán z nemravných úmyslů. Scénář *Ted' zas my!*, který byl příčinou Šléglůva vstupu do Vlajky, se vymyká odlehčenému duchu předchozích dvou scénářů. Tematizuje spor mládí a stáří, který se promítá ve sporu otce se synem. Syn továrníka Hložka (Ladislav Hemmer) chce modernizovat továrnu, jeho otec (Jaroslav Marvan) se však bojí, že tím připraví dělníky o práci. Otec tedy vyplatí svého syna z dědictví po matce, aby předešel sporům. Poslední zabývaný scénář, pod kterým je Čeněk Šlégl podepsán, je scénář k filmu *Ulice zpívá*. Na scénáři k tomuto filmu, stejně jako na režii, se společně se Šléglem podílel Ladislav Brom a Vlasta Burian. Jeho podíl na scénáři i na filmu je pak zejména vyzdvihován. Pojednává o dvou stárnoucích klaunech, kteří se po požáru cirkusu ujmou malého chlapce a současně řeší svou nelehkou finanční situaci. V tomto okamžiku zasahuje do příběhu vetešník Puškvorec, který jim za nález šperku nabízí 500 korun, které nemá.

Své scénáře realizoval Čeněk Šlégl nejčastěji na základě literárních předloh, z nichž dominovaly romány dobové komerční produkce, které byly vydávány nejčastěji pod záložkou „pro ženy a dívky“.¹⁰⁵ Scénáře, pod kterými je podepsán pouze Čeněk Šlégl, jsou dva a to *Divoch* a *Stříbrná oblaka*, ve všech ostatních případech pracoval Šlégl v autorské dvojici. Mezi lety 1937 a 1938 spolupracoval Čeněk Šlégl velmi intenzivně s Karlem Feixem.¹⁰⁶ Karel Feix, ředitel společnosti Nationalfilm, se postupně podílel společně se Šléglem na scénářích: *Jarčin profesor*, *Armádní dvojčata* a *Děti na zakázku*, přičemž režijně spolupracoval Čeněk Šlégl s Jiřím Slavíčkem. Všechny tyto scénáře byly realizovány právě v produkci Nationalfilmu. Nicméně po slabém úspěchu filmu *Děti na zakázku*¹⁰⁷ ukončuje Šlégl spolupráci s Nationalfilem a sám píše na motivy Petra Plavce scénář *Stříbrná oblaka* v produkci Espo- filmu Vladimíra Pošusty.¹⁰⁸ Následující rok 1939 se nese ve znamení

¹⁰⁵ Populární literatura v meziválečném období, představovala nejnižší proud komerční produkce.

¹⁰⁶ FEIX, Karel – producent, scenárista. Od roku 1934 ředitel filmové a produkční společnosti Nationalfilm a od roku 1938 členem Filmového poradního sboru ministra obchodu za Svaz filmového průmyslu a obchodu. Za okupace se podílel na ilegální činnosti českých a slovenských filmových pracovníků, připravujících poválečnou organizaci čs. kinematografie a znárodnění všeho filmového podnikání u nás.

¹⁰⁷ BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1930 -1945*. Praha: Orbis, 1959. Děti na zakázku se v kinech udrželi pouze dva týdny.

¹⁰⁸ Společnost Espo - film si založil Jan Sviták a v roce 1939 byla v rámci vlastnické konjunktury přejmenována na Zdar-film. S Janem Svitákem se Čeněk Šlégl znal z Divadla Vlasty Buriana a pravděpodobně k němu měl blízký vztah, neboť i jeho další filmy, včetně zde zabývaného filmu *Ted' zas my!*, vznikaly ve Svitákových ateliérech Foja v Radlicích.

spolupráce s Antonínem Drvotou, ale také s Ladislavem Bromem. V produkci jeho Reiter filmu¹⁰⁹ vznikaly filmy *Venoušek a Stázička* a *Ulice zpívá*, v posledním jmenovaném případě byl Brom i spoluscenáristou.

Film podle scénáře *Divoch* měl premiéru 4. 8. 1936, počínaje touto premiérou až do filmu *Armádní dvojčata* a roku 1938, je mezi premiérami realizovaných scénářů půlroční odstup. V těchto letech se Čeněk Šlégl ještě intenzivně věnuje práci v divadle, v roce 1937 byl obsazen v pěti divadelních hrách, ale v následujícím roce ztvárnil pouze dvě role. Coby herec se před filmovou kamerou objevil v tomto roce ve čtyřech filmech, a to zejména díky Janu Svitákovi, který ho obsazoval do svých filmů, ale v roce 1938 si Čeněk Šlégl zahrál pouze ve dvou filmech. Pro porovnání v předchozích letech Šlégl neúčinkoval méně než v šesti filmech ročně. V roce 1939 omezil Čeněk Šlégl herecké aktivity na minimum, zatímco intervaly mezi premiérami jeho scénářů a filmů se zkracují.

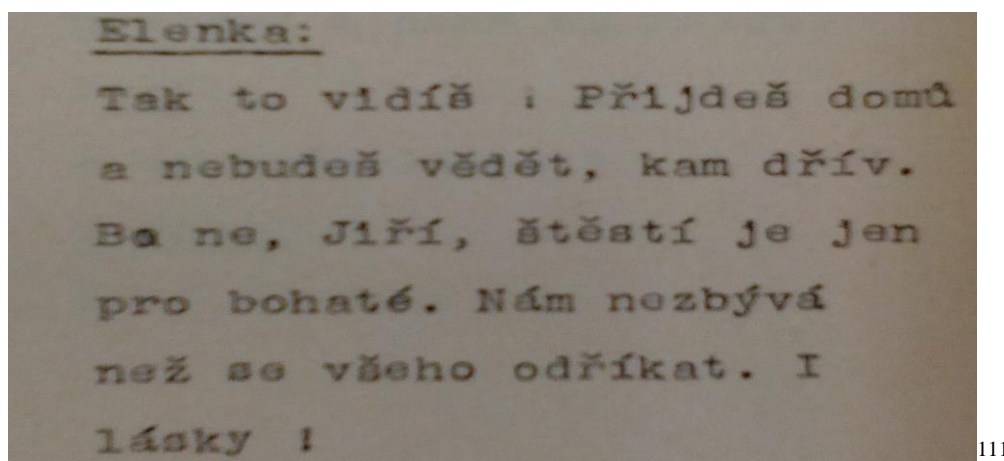
3.2. Motivy

Při podrobném pohledu na scénáře Čenka Šlégl je možné vyzorovat tři dominantní motivy, které se opakují ve většině scénářů. Při studiu těchto textů, jsem se zabývala i otázkou, proč si scenárista myslel, že jsou důležité.¹¹⁰ Nejvýraznějším zmiňovaným motivem či tématem v jeho tvorbě je **práce a sociální nerovnost**. V osmi z deseti scénářů se toto téma stává dominantním. Nedostatek pracovních míst postihuje především mladé lidi, kteří symbolizují změnu, dravost, optimismus, nicméně k prosazení těchto hodnot nemají dostatek příležitostí. Výrazně se tento motiv objevuje ve scénáři *Rozvod paní Evy*. Chudá dvojice Jiřího Málka a Elenky řeší problém nezaměstnanosti, přičemž se stávají zástupnou, symbolickou dvojicí zastupující davy mladých lidí s podobným údělem.

¹⁰⁹ Filmová výroba a půjčovna Reiterfilm, později přejmenovaná na Bromfilm.

¹¹⁰ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 2

V kontrastu s bavící se mondénní společností postava Elenky říká:



A pokračuje nástinem sociální situace: „*Ovšem! Musíš si najít místo, abys nezanikl v té hrozné legii nezaměstnaných, která postává a čeká na práci.*“¹¹² Tato tematická linie prochází celým scénářem. Je uváděna v kontrastu s bohatou společností, ale na rozdíl od ní jsou hodnoty, které tato dvojice představuje, ryzí a opravdové. Když Elenka odchází, Jiří se kouká do oken bavící se společnosti a říká: „*Vy tam, - co vy víte co je soužení.*“¹¹³ Ve scénáři *Jarčín profesor* je toto téma rozpracované již na úroveň hlavní postavy. Postava Dr. Karla Stržického odchází po ukončení studia do života a při rozlučovacím večírku s přáteli volí tato slova. Monolog této postavy je sice obsáhlý, nejlépe ale demonstruje problematiku doby, kterou Šlégl prostřednictvím této postavy kritizuje. „*Náš dobrý kamarád Petr, jak sám nazval dědkem koleje - dal mi několik dobrých rad do života, do kterého právě mám vstupovat. Připouštím, že v něčem, měl pravdu. Dnes je doba, kdy výkon každého jednotlivce není tak hodnocen, jak by měl být, ale věřím, že když někdo chce pracovat, a svoji práci věnuje lásku, jakou vyžaduje, že musí dospět k těm nejvyšším výsledkům. Práce a snaha se vždycky rozpozná od povrchního odbývání. Ať nám nabízejí pro začátek těch pár korun, ať si myslí, že my při svém mládí nejsme schopni zastat ta místa, na kterých oni již tak dlouho sedí. My jim ale chceme a musíme dokázat, že jsou na omylu a že to bude naše práce, která nás učiní nepostradatelnými. A věřte kamarádi, že pak nikdo se neopováží vykřikovat hesla doby, o*

¹¹¹ FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS.s. 19.

¹¹² FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS.s. 5.

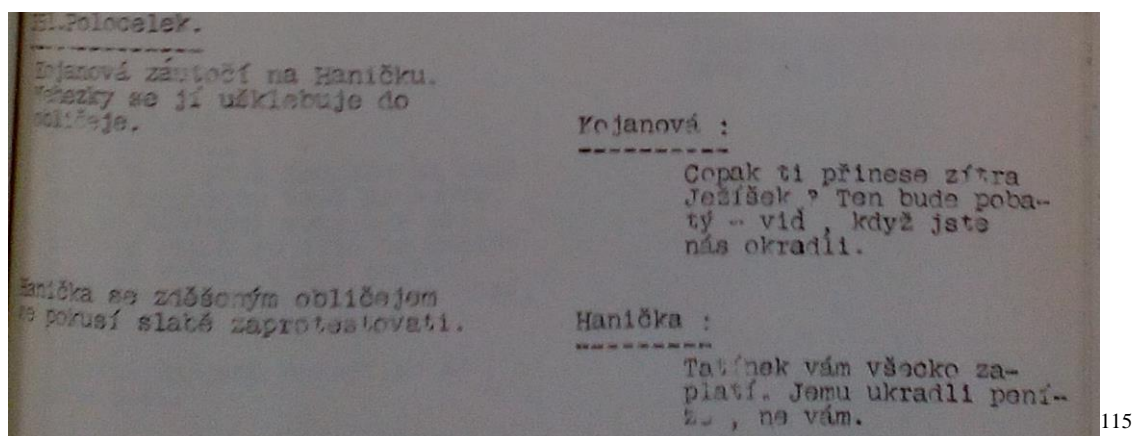
¹¹³ FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS.s. 20.

staré almužně, jak velmi vtipně tady ironisoval náš starý kamarád Petr. Nikdy neklesejte na mysl. Nezapomínejte, že to byl český student, ke kterému se vždycky upíraly zraky celého národa. Uvědomte si, že vy budete duchovními vůdci národa, že vy jste ta mladá krev, která má jednou vniknout do starých žil. A proto, slibme si, že půjdeme v jeho šlépějích tohoto českého studenta, který pro právo a lásku k vlasti umíral – a bude to to nejkrásnější, co si můžeme při našem rozchodu říct. Nazdar ...“¹¹⁴ Karel Stržický představuje, jak je tomu ve Šléglových scénářích zvykem, typ mladého člověka, který nemůže najít práci, protože ji zastávají staří lidé. Přičemž dává zřetelně najevo, že on jako mladý člověk by ji vykonával mnohem lépe. Proto je nucen, protože místo nedostává, odjet pracovat na pole. Prostřednictvím této postavy kritizuje Šlégl sociální systém a upozorňuje na těžkou výchozí pozici mladých lidí. Současně nelze přehlédnout nacionalistické motivy lásky k vlasti. V následující dějové části se ukazuje, že tato postava, ačkoliv nemůže najít stálé pracovní místo, je mnohem schopnější než postavy bohatých synáčků a zhýčkaných slečinek. Dr. Karel Stržický zastává řadu manuálních prací, současně ale doučuje statkářovu dceru německy.

V scénáři *Stříbrná oblaka* se toto téma promítá zejména v postavě mladého malíře Míši, a o něco méně v okruhu jeho přátel, který se přes svůj výtvarný talent nemůže prosadit. I zde je toto téma promítnuto do příběhu hlavní postavy. Tato skupina mladých umělců představuje mladé lidi, kteří jsou nadaní, mají tendenci užívat si života, ale den co den se potýkají s existenční bídou. Té dokáží vzdorovat pouze díky svému kolektivnímu přátelství a vzájemné pomoci. V *Armádních dvojčatech* postava Říny Weberové sice nemůže najít práci, ale toto téma zde není nikterak vyzdvihováno a stává se pouze zástupným artefaktem. Tato postava se také ocitá v jiné situaci, než řada předchozích. Není sirotkem a k prosazení jí dopomůže vlastní krása a invence přátel. *Ted' zas my!* je jediným případem, kdy se nezaměstnanost nedotýká mladých lidí, nicméně starší generace, která nehodlá ustoupit modernizaci. Motiv nezaměstnanosti je zde velmi silný a promítá se celým příběhem opět až do existenčních krajností. Vyvrcholí pak v situaci, kdy se pár dní před Vánoci ztratí peníze na výplaty sklářů.

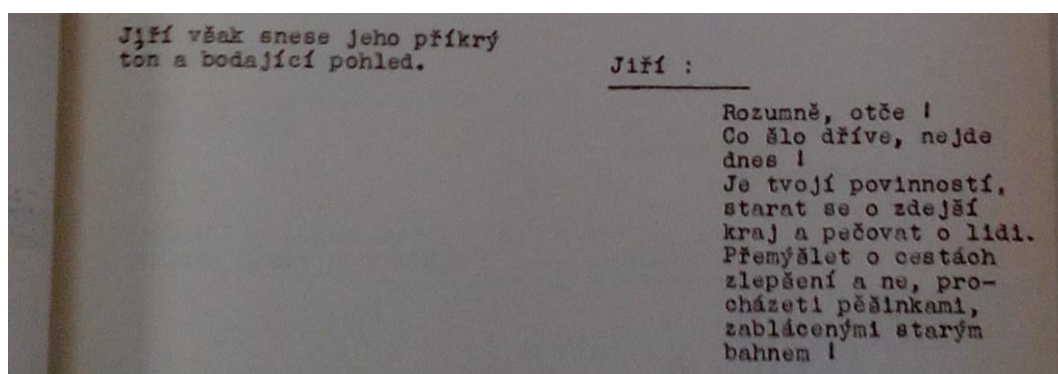
¹¹⁴ FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Jarčín profesor*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1332-TS. s. 31. - 32.

Sociální nerovnost je demonstrována ve školní třídě, kde ostatní děti z chudých rodin útočí na jedinou továrníkovu dceru:



115

V kontextu tohoto tématu je zde paralelně nejvýrazněji pracováno s motivem průbojného mládí, které má řadu nápadů jak řídit svět. Tento scénář je jediným, kdy má mladá postava možnost prosadit své záměry a dovést je k cíli.



116

Opět se tak ve Šléglových scénářích objevuje téma starých lidí, kteří již vzhledem ke svému věku nepracují dobře, jsou dlouho na svých místech a zabírají je mladým lidem. I dvojice klaunů v *Ulici zpívá* si stěžuje na svou ekonomickou situaci. Jejich mladý opatrovník Franz

¹¹⁵ DRVOTA, Antonín. ŠLÉGL, Čeněk. *Ted' zas my – film o nás a pro všechny*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S- 519- TS- 2. s. 171.

¹¹⁶ ŠLÉGL, Čeněk. *Ted' zas my – film o nás pro všechny*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-519-TS-2.s.. 121.

pak provolává: „*Já také ne! – Já musím ven! Pryč! Do světa! Mně tady všechno tísní!*“¹¹⁷ Mnohem silněji se potýkají s nezaměstnaností mužské postavy ve scénáři *Venoušek a Stázička*. Zatímco Marta Kočová v *Dětech na zakázku* za práva žen bojovala, v tomto scénáři již Čeněk Šlégl společně s Antonínem Drvotou tematizuje, jak by to vypadalo, kdyby ženy skutečně ovládly pracovní trh. Dvojice otce a syna musí zůstat v domácnosti a vykonává typické ženské práce, protože jejich pracovní místa zastávají ženy. „*Dnes jsme od té plotny rozpálení my. Maminka není, a kdyby byla, tak chodí do úřadu a my to tu smolíme zas dál.*“¹¹⁸ Teta Klottylda, je jedinou ženou v této domácnosti a také jedinou pracující. Když jim vytýká nedobry oběd, oponuje jí mladý Standa „*Takhle nemluv, tetičko, já se neválím. A jestli se válím, tak jen proto, že místa které bychom mohli zastávat my mladí, jsou povětšinou obsazena ženami.*“¹¹⁹

Kromě tématu nezaměstnanosti objevuje se v tomto scénáři také další motiv ve Šléglově tvorbě typický a tím je **emancipovanost žen a obrácená pozice tradičních rolí**. Dominantní postavou je teta Klottylda, která je jedinou pracující, ovšem i ona posléze dospívá k názoru, že je to chybné, a když jsou všechny ženy ze svých pozic propuštěny, zůstává v domácnosti. Tematiku tohoto scénáře nejlépe vystihují následující promluvy otce se synem. „*Jo hochu, žijeme v jiným století, ženy si to s námi vyměnily, co se dá dělat.*“ Načež mladý syn oponuje. „*Moc se toho dá dělat, říci ženám k čemu jsou přeurlčeny a nám mužským aby uvolnily místa. Ostatně já jsem slyšel, že se něco podobného chystá!*“¹²⁰ Motiv výměny tradičních rolí je silně rozpracován i v *Dětech na zakázku*. Tímto přívlastkem označuje bojovnice za práva žen Marta Kočová, děti, které se rodí „z rozkazu“. Její postava je ze všech Šléglových ženských postav nejemancipovanější. Požaduje ženskou rovnoprávnost s muži a tvrdí, že ženy mohou zastávat i mužská povolání. „*Ženy, spojme se! To musí býti heslem, které musí spojit všechny ženy, v dnešní tísnivé době. Co dnes žádá mladý muž, když se ožení? Abychom mu vedli domácnost a starali se o děti. Jen v málo případech manžel pochopí rovnoprávnost ženy a ocení její snahy po něčem vyšším. Je přece staticky dokázán, že žena může zastávat jakékoliv*

¹¹⁷ BROM, Ladislav, BURIAN, Vlasta, ŠLÉGL, Čeněk. *Ulice zpívá*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-571-TS. s. 45.

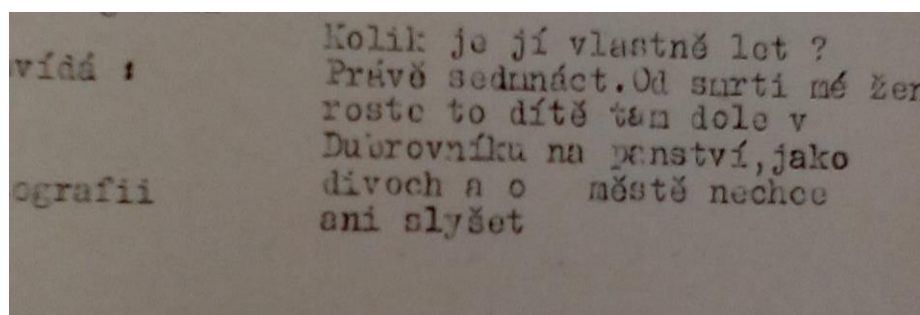
¹¹⁸ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Venoušek a Stázička*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S- 864-TS. s. 20.

¹¹⁹ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Venoušek a Stázička*. Knihovno Národního filmového archivu. Sign. S- 864-TS. s. 26.

¹²⁰ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Venoušek a Stázička*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S- 864-TS. s. 26.

povolání.“¹²¹ Téma výměny tradičních rolí je umocněno kontrastem s touto hrdinkou - rodinou Bezdětka, který se spolu se svým synem a dvěma pomocníky stará o čtyři malé děti. Jako všem dalším ženským postavám i Martě Kočové se dostává lekce a nakonec uznává správnost tradičních rolí a provdává se. V případech těchto dvou scénářů je téma ženské emancipovanosti tematizováno na hlavní dějové linii ojedinělým a ve své podstatě vyhoceným způsobem. V dalších případech je vystopovatelné z charakterů hlavních ženských postav, které jsou nespoutané a samostatné. Tento motiv bude dále rozebrán v kapitole věnující se postavám.

Třetí z motivů, který je v Šléglém vyzdvihován, je **hodnota vesnice a jejích obyvatel v kontrastu s městem, které symbolizuje zkaženost lidí**. Tento motiv je ještě rozpracován ve vztahu k radostné práci ve venkovské idyle a oslavě fyzické síly. Patrné je již v prvním scénáři k filmu *Divoch*. Postavy z města často utíkají, aby našly ty pravé hodnoty spojené s přírodou a venkovem. Divoká je v tomto případě jak Karasova dcera Vlasta, tak sama příroda chorvatského Dubrovníku.



122

Typické je, že v tomto čistém prostředí nalézají postavy ty pravé životní hodnoty. V *Rozvodu paní Evy* se lokalizace venkova neobjevuje, nicméně zasazení příběhu do města se odráží v povahových rysech postav. Postavy jsou nešťastné, k sobě neupřímné a primární zápletka se pak soustřeďuje na vraždu Hany Rybiakové. O něco zřetelněji pracuje s těmito kontrasty Čeněk Šlégl v *Jarčině profesorovi*. Úvodní části děje se odehrávají v Praze, v blíže nespecifikované studentské koleji, kde jsou postavy, jichž se sociální nerovnost dotýká velmi

¹²¹ FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Děti na zakázku*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-521-TS. s. 11.

¹²² ŠLÉGL, Čeněk. *Divoch – scenario zvukového filmu „Jak ty mně, tak já tobě“*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1632-TS.s. 7.

silně. Nicméně s příchodem na venkov se situace mění. Postavy jsou v pozitivní náladě, vše se jim daří a několikrát je zdůrazňováno, že tento život je tím pravým životem. Doložitelné je to na popisu, které se často objevují u polocelků: „*Stržický pracuje na poli a píská si, je spokojen.*“¹²³ V *Armádních dvojčatech* tento motiv nelze konstatovat, nicméně již v následujícím scénáři se s ním opět setkáváme. Naléhavost tohoto sdělení zde tolik nevyznívá, patrná je ale symbolika čisté přírody, která metaforicky vyjadřuje i čistotu a naději mládí, kterou v tomto příběhu zastupuje postava Michala. Všechny zápletky jsou pak situovány do města, aby opět v závěru došlo k rozřešení v prostředí čisté přírody. V následujících scénářích *Ted' zas my!*, *Venoušek a Stázička*, *Paní morálka kráčí městem* a *Ulice zpívá* tento kontrast nenajdeme, nicméně patrná je zkaženost města, kde jsou lidé chudí a nešťastní. V otázce hudebních motivů se pak Čeněk Šlégl v popisu polocelků odkazuje na písně Karla Hašlera, v posledních scénářích pak často pracuje s motivem jazzové hudby.

Vytyčené motivy ve scénářích Čenka Šlégl nevyzdvihávají árijské předpoklady jedince, ale v těch blíže určených, se lze odkázat k hodnotám národního socialismu. Ty je možné spatřovat především v symbolech společenské krize a nastavení ekonomického systému. „*Národní socialismu je ideologie směřující ve prospěch společnosti. Zdůrazňuje charakterové vlastnosti jako věrnost a smysl pro spravedlnost. Národní socialisté směřovali k ušlechtilým cílům povznášející ideál skrze čin.*“¹²⁴ Zaměříme-li se na postavení jedince v probíraných scénářích, ocitá se hlavní či kladná postava v sociální nejistotě. V této situaci vítězí kolektivní zkušeností, které jsou blízké především nižším vrstvám. V těchto scénářích dominuje postavení obyčejného člověka (nejvíce čitelné v *Jarčině profesorovi*), jehož hlavní doménou je poctivá práce (*Jarčin profesor*, *Stříbrná oblaka*, *Ted' zas my*), která je umocněna v prostředí venkovské idyly. Jak dokládá Tomáš Pasák, příroda byla v nacistické ideologii postavena na vrchol hodnotového systému.¹²⁵ I v nejdominantnějším motivu práce se lze odkazovat na hodnoty národního socialismu, který získával podporu především nižších vrstev a dělnictva.¹²⁶

¹²³ FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Jarčin profesor*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1332-TS. s. 104.

¹²⁴ ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. Praha: Libri, 1999. s. 275.

¹²⁵ PASÁK, Tomáš. *Pod ochranou říše*. Praha: Práh, 1998. s. 181.

¹²⁶ ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. Praha: Libri, 1999.

Pro lepší orientaci ve vytyčených motivech v jednotlivých scénářích může posloužit následující tabulka, která shrnuje četnost motivů. Ta ukazuje, že nejčastěji používanými motivy jsou motiv práce a nezaměstnanosti a za ním následuje tematizace ženských postav v různých podobách a intenzitě. V scénářích *Divoch* a *Stříbrná oblaka*, ke kterým se váže pouze jméno Čenka Šlégl, jsou přítomné všechny z těchto motivů. Na základě těchto zastoupených motivů můžeme odvozovat, jak scenárista nakládá se svým tvůrčím prostorem, neboť scénář je klíčový dokument k představě tvůrce.¹²⁷ Čeněk Šlégl tematizoval v první řadě dobové sociální problémy, zejména motivy týkající se sociální nerovnosti. Vyzdvihoval tendence mládí a upřednostňoval klasické rozvržení rolí. Uvážíme-li scénář jako součást velké praxe, tak jak o něm uvažuje Ian Macdonald, můžeme si lépe odpovědět na otázku, do jaké míry sám Čeněk Šlégl cítil nutnost tematizace těchto témat, či v jaké míře to byla spíše běžná součást dobové praxe spojená s komerčním záměrem.

Scénář	Divoch	Rozvod paní Evy	Jarčin profesor	Armádní dvojčata	Děti na zakázku	Stříbrná oblaka	Venoušek a Stázička	Paní morálka kráčí městem	Ted' zas my	Ulice zpívá
Motiv										
Práce	Částečně	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ne	Ano	Ano
Žen	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano	Ano
Venkova	Ano	Ne	Ano	Ne	Ne	Ano	Ne	Ano	Ne	Ne

¹²⁷ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 16.

3.3. Práce s narativem a postavami

V následujících řádcích se zaměřím na vzorce dějů ve scénářích Čenka Šlégl. Zabývat se budu formami narativu, tedy kolik má příběh částí a jaké jsou jeho návaznosti. Věnovat se budu struktuře zápletek a práci s prostředím. Jak autor uvádí postavy do děje a jaká je následná kontinuita těchto dějů, povšimnu si i úrovně mluvčího a vytříbenosti projevu v těchto scénářích.¹²⁸

3.3.1. Vzorce dějů

V žánrové skladbě dominují ve scénářích Čenka Šlégl nenáročné filmy společenské povahy, z toho se odvíjí i prostředí, ve kterém se jednotlivé příběhy odehrávají. Šlégl ve svých scénářích nepracoval častěji jak s dvěma prostředími, v ojedinělých případech složitějších narativních konstrukcí se třemi. „*Tato prostorová narativní konstrukce je potřebná pro umístění příběhu do konkrétních souřadnic, tedy pro plné zorientování se v relacích mezi postavami i ději, pro jasné čtení příběhu.*“¹²⁹ Z těchto prostředí se jedno vždy stává dominantním a odehrává se v něm značná část příběhu, to druhé je často uváděné pouze k rozpracování úvodních scén a závěrečného vyřešení zápletky. Mezi těmito prostředími se postavy pohybují tak, že postupně odchází z prvního prostředí do prostředí druhého, čímž dochází ke kulminaci zápletky. V těchto přechodech proti sobě často stojí již zmíněná prostředí města a venkova. V principu narativní techniky dominuje princip vševědoucího vypravěče, přičemž úhel pohledu autora či autorů je v různé míře jinak odosobněný.

Ve většině scénářů nalezneme v různých formách motiv záměny postav. Nejčastěji se postavy mladých lidí vydávají za někoho jiného či tají svou pravou identitu. Nejzřetelněji je s tímto principem pracováno v scénářích *Divoch* a *Jarčín profesor*. *Divoch* je příkladem scénáře, ve kterém se pracuje pouze s dvěma prostředími a jako ve většině všech má příběh tři části: úvod, zápletky, rozuzlení. V tomto konkrétním případě se úvodní sekvence odehrává v blíže nespecifikovaném prostředí pražské bohaté společnosti. To je další z často opakovaných prvků - pro úvodní části svých scénářů užívá Čeněk Šlégl prostředí, která blíže neurčí, či se k nim později již nevrací. Z takto nepoměrné práce s prostředím vyplývá, že jedno z těchto dvou prostředí se stává dominantním pro odehrávání děje, což je případem i tohoto scénáře.

¹²⁸ BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997

¹²⁹ BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. s. 120.

Zápletka se utváří s postupným přechodem tří postav z prvního prostředí do druhého, přičemž všechny se vydávají za někoho jiného. Tímto příjezdem naruší přirozený klid domácího prostředí a vytváří zápletku. Čitelněji je s motivem příjezdu postav pracováno v scénáři *Jarčín profesor*, ve kterém je zápletka také postavena na principu záměny postav. Příběh má tři části a jeho zápletka je vytvářena prostřednictvím přechodů hlavní postavy. Ta nemůže v prvním případě z existenčních a v druhém z citových důvodů v daném prostředí setrvat, a proto odchází. Před tímto odchodem vždy zápletka vygraduje tak, aby se v další části stala ještě závažnější, až dojde k závěrečnému rozuzlení. V závěrečné části scénáře se k záměně uchylují i vedlejší postavy Bořka s Petrem – bez této záměny by nedošlo k vyřešení děje. I v *Armádních dvojčatech* dochází k záměně postav. Jedná se o scénář s velmi jednoduchou formou syžetu, jehož hlavní vyznění je odlehčeně komické.

Ojedinělým případem záměny je pak *Venoušek a Stázička*, ve kterém hlavní mužskou postavu ztvárnila Věra Ferbasová, která se ale i v samotném příběhu vydává za někoho jiného, čímž dochází k seznámení s postavou Stázičky. Touto formou se záměna projevuje nejčastěji. Hlavní postavy se vydávají za někoho jiného, aby mohly v daném prostředí zůstat, protože již nemohou setrvat ve svém domácím prostředí a v tomto novém prostředí se zamilují. Ve třech částech scénáře dochází k postupnému utváření zápletky, a to do první poloviny scénáře, tak aby celou druhou část mohla být rozplétána. Paralelně pracuje Šlégl s principem dvou rodin, které se v závěru potkávají. Ve *Stříbrných oblacích* se princip záměny promítá v hlavní ženské postavě. Budeme-li uvažovat pouze o podobě scénáře, příběh je nastolen tak, že hlavní postava Evy, má vztah s malířem Michalem a tají mu, že je manželkou doktora Moravce. Její tajemství je však odhaleno již v první části děje a je ojedinělým případem scénáře, kdy je zápletka nastolena již zkraje příběhu a v další části kulminuje. Ve filmovém scénáři pracuje Čeněk Šlégl s dvěma prostředími, příběh má ale řadu nelogických dějových odboček uváděných množstvím vedlejších postav, až se stává přespříliš komplikovaný a nelogický. Nejsložitější dějová struktura je patrná v scénáři *Rozvod paní Evy*. Děj vypráví osudy tří žen, přičemž každá z těchto žen je v jiném společenském postavení, jejich osudy se ale vzájemně prolínají a ovlivňují. Děj se odehrává ve třech prostředích, z čehož jedno je opět dominantní. Hlavní zápletka je nastolena hned zkraje scénáře a postupně kulminuje tím, že na sebe navazuje drobné narativní linie. Tyto uváděné principy se nemění ani v posledních dvou scénářích. Scénář *Ted' zas my* vyzdvihující boj stáří a mládí se odehrává ve dvou prostředích, každý pro jeden artefakt. Hlavní zápletka je naznačena již zkraje scénáře a konflikt postupně

gradu je s příchodem hlavní postavy Jiřího Hložka. Jeho nespoutané mládí zcela naruší zavedené pořádky a stává se příčinou hlavní zápletky. Takto popsaná práce s prostředím vyznačuje další s typických projevů Šléglovy scénářistické tvorby. Úzkým okruhem kauzálních zápletek, které opakoval a jejich strukturací, se lze odkázat k původní dramatické činnosti v divadle Vlasty Buriana a k jeho psaní jednoaktovek. „*Podobně jako u novely je dramatická látka aktovky soustředěna na krizi či důležitou epizodu. Dramatik situaci naznačí narázkami a k popisu prostředí používá zhuštěné realistické detaily; odehrává se v jednom prostředí.*“¹³⁰ Takto koncipovaná práce s divadelní látkou tvořila převážnou část Šléglovy tvůrčí činnosti v první polovině 30. let. Je zjevné, že tyto konstrukce Čeněk Šlégl užíval i ve své scénářistické tvorbě.

3.3.2. Struktura postav

Princip nespoutaného mládí je častým, z několika se opakujícími, při práci s postavami. Specifická je ve Šléglových scénářích práce s ženskými postavami. Ty jsou často samostatné (v ojedinelém případě emancipované), nespoutané a mužům, kteří se o ně zajímají, společensky nadřazené. Příkladem takového typu postavy je Vlasta Krasová, Jarča Drahanová či Marta Kočová, bojovnice za práva žen v *Dětech na zakázku*. Ostatně i Řína Weberová se vymyká dobovému standardu, neboť představuje mladou podnikatelku. Tyto ženy pocházejí z vyšších společenských kruhů, jsou vystaveny lekci, na základě které se podvolují mužům a přejímají tradiční patriarchální rozmístěné role. Typ poctivé chudé dívky se objevuje v scénářích *Ted' zas my* a *Ulice zpívá*. V prvním zmíněném na sebe Jiřina Štěpničková přebírá vinu, ve své spravedlnosti a lásce, za továrníkova syna, a bojuje s vnějšími okolnostmi. Lori, spravedlivé a poctivé dívce v *Ulici zpívá* je sokyní Jiřina Šejbalová představující typ zhýčkané ženy, jenž se zajímá pouze o muže a svůj zevnějšek. Ta je samozřejmě potrestána a poctivá dívka zvítězí. Stejnou postavu ztvárnila Jiřina Šejbalová v *Rozvodu paní Evy*, kde ovšem byla postavou hlavní, ale také negativní. Je to jediný příklad, kdy ženská postava zastávala tuto roli. Na příkladu tohoto scénáře je možné shrnout typologii Šléglových ženských postav. Vykresluje tři typy žen: bohatá a zhýčkaná, pracující žena, mladá a chudá dívka. V každém z dalších scénářů pak pracuje minimálně s jedním z těchto typů. První zmíněnou popisuje se značným despektem: „*Evina tvář má poněkud přístupnější výraz, je to*

¹³⁰ PAVIS, Patris. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003. s. 25.

tvář ženy, která nade všechno na světě miluje lichotky, které ji dodávají sebevědomí.“¹³¹ Největší popisný prostor paradoxně věnuje postavě Hany Rybiakové, na jejích povahových zásadách je vyzdvižováno to správné měřítko hodnot, kterou je ve výsledku oddaná práce, které tato postava obětovala vše, včetně vlastního půvabu. „*Rybiakova žena Hana má také večerní šaty. Je to štíhlá žena s přísnou tváří celkem bez velkého půvabu, žena, jejíž zájem se nesoustřeďuje na otázku, jestli pak se mužům líbí. Vyjadřuje spíše potřebu, aby s ní muži jednali jako s kamarádem, s přítelem, jedním slovem jako s kolegou. Vypadá jako žena, která našla svůj cíl, a která předpokládá, že nic na světě ji od něj neodvrátí.*“¹³² Posledním typem je postava Elenky, mladé dívky, která díky své poctivosti a oddanosti správným morálním principům zvítězí. Ke starším ženským postavám, přistupuje Šlégl konzervativně a v posledních scénářích s patrnou dávkou šovinismu. Na tyto postavy nahlíží jako na staré a nepotřebné, a tento pohled vyústuje v postavě Klotyldy ve *Venoušek a Stázička*. „*Klotylda je typ staré panny, jak stojí v Písmě: pichlavá, nedůtklivá, hubená, osůbka, vždy pohotová spustit svoji vyřídilku.*“¹³³ Pro srovnání při popisu postavy mladé volí slova „*svěží mladá manželka*“ či při konkrétním popisu Evy ve *Stříbrných oblacích* „*Záběr na paravent, za který je pravděpodobně nahá Eva, stojící model. Přes paravent, ladně přes židli, pohozeny jsou její jednoduché šatečky. Kamera sjíždí níž, na zemi leží položené rozkošné střevičky, a nedávno stažené dívčí punčošky.*“¹³⁴ Takto ztvárněné postavy opět odkazují k symbolům národního socialismu. Jejich prostřednictvím je vyzdvižována důležitost tradičních hodnot. Emancipovanost a v dalších případech samostatnost ženských hrdinek je formulována jako ohrožení systému. To je nejlépe patrné ve scénáři *Venoušek a Stázička*, ve kterém ženy představují pro muže nebezpečí. Jejich provdání se a akceptování tradičního rozvržení rolí, odkazuje k patriarchálnímu postavení společnosti, které je tím správným. Toto vnímání společnosti, se promítá nejsilněji v *Dětech na zakázku*, čitelné je ale i ve *Venoušek a Stázička* či *Paní morálka kráčí městem*. Kladné ženské hrdinky jsou ty, které vykonávají poctivou a oddanou práci a akceptují tradiční rozvržení rolí – Elenka v *Rozvodu paní Evy*, Amálka v *Ted' zas my* a konečně Lori v *Ulici zpívá*.

¹³¹ FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS.s. 4.

¹³² FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS. s. 12.

¹³³ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Venoušek a Stázička*. Knihovno Národního filmového archivu. Sign. S- 864-TS. s. 11.

¹³⁴ ŠLÉGL, Čeněk. *Stříbrná oblaka*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-805-TS-3.s. 3.

Postavy mladých mužů jsou energické, pracovité a odhodlané často bojují s principem nespoutaného ženství nebo se stáří. Jejich doménou je silná vůle, která završuje výše zmíněné hodnoty.¹³⁵ Princip souboje mladí a stáří je velmi častý, a při práci s postavami zahrnuje motiv dvoření se staršího muže mladé dívce. Postavy starších elegantů v závěru vždy ustupují do pozadí, protože mladá dívka je „*dítě, která nehledá v muži vědeckou kapacitou, ale vřelost mládí.*“¹³⁶ V *Jarčině profesorovi* pracuje Šlégl poprvé s komickou dvojicí Ladislav Pešek a Jindřich Plachta, jejíž role v ději je zásadní. Pro úspěch této dvojice se v *Armádních dvojčatech* stávají ústřední dvojicí a následně se objevují i v *Dětech na zakázku* a jejich obdobou je dvojice klaunů v *Ulici zpívá*. Účelem této dvojice je dopomoci hlavnímu hrdinovi k dosažení vysněné dívky. Postavy otců a statkářů, obecně rodičů a opatrovníků, jsou postavami, které se v příběhu objevují od počátku až do konce, drží dějovou pospolitost a zpravidla se podílejí na vyřešení zápletky. Mladé postavy, které lze obecně charakterizovat jako energické, nespoutané a odhodlané jsou těmi, které jsou motivem příjezdu začlenění do děje a vytvářejí zápletky. Hlavní postavy jsou, kromě případu *Stříbrných oblak* a *Ulice zpívá*, personifikovány v názvech scénářů. Čeněk Šlégl pracuje ve všech scénářích s omezeným okruhem postav, který tvoří ústřední milenecká dvojice (její okolnosti se pak různí), případně komická dvojice a bohatý otec. Postavy bohatých statkářů a bankéřů jsou bez partnerek, což jim umožňuje dvořit se mladé dívce. V případě, že mají manželku, je příkladem dobové stereotypizace a její podíl na ději zcela symbolický. S negativními postavami Šlégl příliš nepracuje, postavy bojují s vnějšími okolnostmi nebo se struktura zápletek tvoří na základě již zmíněného motivu záměny. Typicky negativní postavou je pouze Eva Plužná a Felix v *Jarčině profesorovi*, který je typem škodila. Speciálním typem zla je vetešník Puškvorec. Psychologie postav není příliš propracovaná, jejich motivace jsou zřejmé od prvního okamžiku setkání s touto postavou.

¹³⁵ ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. Praha: Libri, 1999.

¹³⁶ ŠLÉGL, Čeněk. *Stříbrná oblaka*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-805-TS-3.s. 28.

3.3.3. Promluvy a závěrečná ustanovení

Ve stylu, jakým jsou psány probírané scénáře, je patrný vývojový rozdíl. Tento rozdíl je znatelný i v tom směru, jestli se na scénáři podílel pouze Čeněk Šlégl nebo pracoval v autorské dvojici. Zaměřím-li se na textové pasáže u polocelků, tak v prvním scénáři *Divoch* zahrnují tyto odstavce pouze stručné věty, uvozující pohyb postav „*Od Kateřiny na Floriána*“.¹³⁷ Ale již v následujícím scénáři *Rozvod paní Evy* se z polocelků dočteme charakter postav, jejich vizuální zjev i jejich motivace „*A potom přes její zjevný protest sevře ji do náruče a políbí ji. Je to polibek muže, který je přesvědčen, že v jeho náručí spočívá štěstí světa. Eva se sice brání, ale vášeň muže, který ji objímá, jí proudí do krve. Ke konci její ruka, která nejprve Rybiaka odstrkovala, bere jej pevně okolo krku.*“¹³⁸ V tomto scénáři je také zřejmá změna stylu psaní ve vztahu k spoluautorství. Podíl Jarmily Fuksové na tomto scénáři je patrný ve velmi expresivním jazyku, jímž je psán a kterým popisuje zejména citové prožitky jednotlivých postav. Následující scénáře s podílem Karla Feixe vykazují větší míru realističnosti, která je čitelná v krátkých větách oznamovacího charakteru. Autoři se nesoustředí na popis citových pohnutek postav, ale především na popis prostředí, ve kterém se postavy nacházejí a na jejich pohyb v tomto prostředí. Výrazně čitelná je pak změna vyjadřovacích prostředků ve třech scénářích psaných s Antonínem Drvotou, zejména při popisu ženských postav. Ve scénářích *Venoušek a Stázička* a *Paní morálka kráčí městem* je možné sledovat až šovinistický tón, při popisu těchto postav.¹³⁹ Speciálním případem je *Jarčín profesor*, kde jsou promluvy v německém jazyce. Scénáře psané Čeněkem Šléglem vykazují v jazyce jistou míru expresivity, patrnou při popisu emocionálních pohnutek postav, jejich popis je jednoduchý s častým užitím přechodníků. Zde je důležité uvážit, že všechny verze scénářů vyjadřují určité předpoklady a přesvědčení o vyprávění, ale výroková a někdy nejasná povaha scénářů, dále umožňuje pokračovat v testovacím procesu v mysli čtenáře.¹⁴⁰ Na rozdíl od jinak se opakujících motivů a tvorby vykazující konstantní charakter, písemný projev Čenka Šléglu prošel vývojovým procesem. Vzestupná kvalita v jeho psaném projevu je čitelná od prvního scénáře až ke scénáři *Stříbrná oblaka*, který obsahuje slohově košaté

¹³⁷ ŠLÉGL, Čeněk. *Divoch – scenario zvukového filmu „Jak ty mně, tak já tobě“*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1632-TS.s 28.

¹³⁸ FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS.s. 6.

¹³⁹ DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Paní morálka kráčí městem*. Knihovna Národního filmového archivu- Sign. S-369-TS. s. 171.

¹⁴⁰ MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013. s. 17.

pasáže u polocelků. Naopak od tohoto scénáře, je možné pozorovat devaluaci vyjadřovacích prostředků, která je patrná v omezené slovní zásobě a až hrubých vyjadřovacích prostředcích. Tento fakt je možné přičítat prostředí, ve kterém se Čeněk Šlégl v této době pohyboval.¹⁴¹

Tolik tedy k scénaristické činnosti Čenka Šlégl v období let 1936 – 1939. Na základě výzkumu se podařilo vytyčit v těchto scénářích tři stěžejní motivy. Jsou to především: upřednostňování nižších společenských vrstev, ohrožení systému a důraz na patriarchální rozložení společnosti. Tyto motivy mají velmi blízko k hodnotám národního socialismu. To je evidentní v motivech samých, ale zejména prostřednictvím postav. V hereckém obsazení těchto postav můžeme najít stále ty samé herce (Theodor Pištěk, Jaroslav Marvan, Ladislav Hemmer, Hana Vítová či Zita Kabátová). Není náhodou, že všichni tito herci prošli Divadlem Vlasty Buriana, či dokonce byli jeho výraznými postavami. I na tomto základě a vytyčení dějových vzorců, lze sledovat zasaženost Čenka Šlégl původním divadelním prostředím. Komparací filmových scénářů a výsledných dochovaných filmů bylo možné zjistit, že čtyři z těchto scénářů obsahují nerealizované scény. Jedná se o scénáře: *Rozvod paní Evy*, *Jarčín profesor*, *Stříbrná oblaka* a *Ted' zas my!* Z hlediska práce je tento fakt zajímavý zejména ve scénáři *Jarčín profesor*, kde prostřednictvím postavy tuláka Čeněk Šlégl silně kritizuje dobu jako zkaženou a ještě více tematizuje motiv sociální nejistoty. Scéna, kdy Karel se svými přáteli potkávají cestou na statek tohoto tuláka, který má charakter až nadpřirozené postavy a dává jim rady do života, zakládající se na přesvědčení, že studovaný člověk nemá šanci získat práci, působí velmi umělým dojmem, který nedává v dramaturgické struktuře logickou podstatu. Ve filmové podobě *Ted' zas my!* se zase nepracuje s větami, kdy postava Jiřího vyzdvihuje Baťův odkaz a sociální situaci státu.¹⁴² Speciálním případem je pak scénář *Stříbrná oblaka*. V tomto jediném případě došlo ke zjištění, že se celý scénář neshoduje s filmovou podobou. Ve filmu *Eva od Moravce* utíká, potkává Michala a postupně se seznamují. Motiv postřelení je zde zachován, v této dějové linii je patrná značná shodnost s filmem *Světlo jeho očí*, který vznikl již v roce 1936 v režii Václava Kubásky. Výše zmíněné motivy se projevují ve všech scénářích, ojedinělým případem je *Ulice zpívá*, kde se objevuje postava vetešníka Puškvorce. Tato postava skutečně nese prvky židovské karikatury, ostatní scénáře nevykazují v tomto ohledu žádnou tendenci.

¹⁴¹ Od roku 1939 byl Čeněk Šlégl členem hnutí Vlajka.

¹⁴² DRVOTA, Antonín. ŠLÉGL, Čeněk. *Ted' zas my – film o nás a pro všechny*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S- 519- TS- 2. s. 103.

4. Závěr

Směr profesní kariéry Čenka Šléglů před jeho samostatnou tvůrčí činností, byl určen působením v Divadle Vlasty Buriana. Zatímco jeho kariéra před rokem 1926 spíše stagnovala, od tohoto roku nabírá postupný a vytrvalý vzestup. První polovina 30. let byla v profesním životě tohoto tvůrce velmi úspěšná. Intenzivně se věnoval filmovému i divadelnímu herectví, přičemž činnost na divadle paralelně doplňoval o režii a samostatnou dramatickou činnost. V těchto destinacích zaznamenával patrné úspěchy, aby v roce 1936, již jako dostatečně známý herec orientovaný ve filmovém prostředí, mohl upozadit divadelní práci a věnovat se především své vlastní tvorbě.

K tomu mu dopomohlo pravděpodobně několik okolností. Samotná pozice Čenka Šléglů v tomto roce, ústup Vlasty Buriana ze světa filmu a nabídka Jana Svítáka na realizaci jeho scénáře. Vyslovenou domněnku závislosti Čenka Šléglů na domovském divadelním prostředí, zejména v počátcích jeho tvorby, je možné doložit na základě spolupráce s úzkým okruhem lidí, se kterými Čeněk Šlégl spolupracoval, a kteří byli spojeni s tímto divadlem. S přihlédnutím k herecké filmografii Čenka Šléglů je pak možné přiklonit se k vyřčené hypotéze, že ve své filmové práci byl závislý předně na Vlastu Burianovi, neboť s jeho tvůrčí pauzou dochází u Šléglů k výraznému poklesu filmových rolí. Zájem o vlastní autorskou činnost projevuje Čeněk Šlégl velmi intenzivně již od roku 1926 a v okamžiku, kdy zmíněný Burian ustupuje ze světa filmu a práce Šléglů před kamerou tak klesá, nalézají pravděpodobně dostatečné množství prostoru pro svou tvorbu samou.

Tu komplikuje rodinná situace a jeho činnost v době Protektorátu. K vyslovení se k otázce Šléglůvy kolaborace, na základě jeho činnosti mimo filmové prostředí a tvůrčí činnosti, je třeba se vrátit k rozlišení tří možných postojů angažovanosti, tak jak byly předeslány v úvodní prologové části. František Červinka hovoří v první řadě o možnosti aktivního odboje, o které samozřejmě v případě Čenka Šléglů nelze uvažovat, pohybujeme se tak pouze mezi pojmy pasivní rezistence a aktivní spolupráce. Z pohledu dnešní doby, s přihlédnutím všech souvislostí a s odstupem času, může existovat tendence pro omluvu jeho činů. Je ale prokazatelné, že se skutečně staly a závažnost této spolupráce nelze jakkoliv bagatelizovat. V neprospěch probírané osoby hovoří i fakt, že on sám nekladl k žádné z forem realizované spolupráce odpor, a ta by jinak nemohla být, protože „*i za největšího použití násilí však*

*spolupráce nemůže existovat bez třeba jen minimální míry souhlasu ovládaných.*¹⁴³ Současně je nutné uvážit, že Čeněk Šlégl nebyl jediným, kdo byl nucen řešit situaci ochrany svých blízkých rodinných příslušníků. Veřejně činní pracovníci byli jednoznačně pod větším tlakem než většina společnosti, která se přiklonila k možnosti pasivní rezistence, na řadě osudů je ale možné demonstrovat odlišné přístupy k této věci. Na příkladech osudů Anny Letenské, Jindřicha Plachty a v konečném důsledku kupříkladu i Oldřicha Nového¹⁴⁴ je možné dokázat, že byla řada dalších, která okupačnímu režimu nepodlehla, a to i za cenu ztráty svých vlastních životů nebo životů svých blízkých. Ve své práci jsem se snažila vystopovat hranici kolaborace. Pro její vyslovení je důležité vytyčit kolaboraci jako vztah mezi ovládaným a ovládajícím.¹⁴⁵ Na základě takto definovaného vztahu lze hranici kolaborace spatřovat v míře aktivního zapojení ovládaného a v důsledku výše zmíněných prohrůšek konstatovat, že Čeněk Šlégl hranici pasivní rezistence překročil a o jeho činech uvažovat jako o kolaboraci.

Je ale velmi důležité se ptát dál, proč dotyčná osoba kolaborovala? V první řadě se nabízí samozřejmě motivace čistě ideologická. Nicméně aktivní byl Šlégl až od roku 1939 (pro kontextualizaci, v době, kdy jeho tvůrčí činnost končila) a jako přesvědčený nacističtí měl politickým kontextem dostatečně vytvořenou situaci hlásit se veřejně k nacismu již před okupací. Pro to ale neexistují žádné důkazy. V této přesvědčené pozici by taktéž netrpěl vztah jeho dcery s mužem židovského původu. I román *Hory matky boží* Vojty Beneše, námět scénáře *Ted' zas my!*, je ve své původní knižní podobě oslavou legionářství a odkazuje na hodnoty první republiky. Tato motivace se nezdá být příliš pravděpodobná, stejně jako motivace materiální, kterou lze vyloučit s naprostou určitostí.¹⁴⁶ V poslední řadě se pak nabízí pouze motivace existenční. Zde je možné vrátit se k tezi sekundární literatury a jím nastaveného pojmu „důmyslně předstírané kolaborace“. Ta se zakládala na přihlídnutí k výše zmíněným okolnostem a pravděpodobně i na prohlášení samotného Šlégl. „*Nasadil jsem si masku, ta však musela sedět dokonale, aby ani cípem nebylo možno pod ni nahlédnout.*

¹⁴³ PERZI, Nikolas. *Protektorátní policie, protektorátní četnictvo*. České Budějovice, Jihočeské muzeum: 2006. s. 131.

¹⁴⁴ Manželka Oldřicha Nového Alice, byla židovského původu. Herec odmítnul řadu výzev ze strany Gestapa, aby se s ní rozvedl a koncem roku 1944 byl deportován do koncentračního tábora.

¹⁴⁵ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 136.

¹⁴⁶ Čeněk Šlégl vlastnil vilu v pražských Strašnicích, měl vlastní automobil.

Všichni se divili, nepoznávali toho, který po celá léta na divadle v karikatuře zesměšňoval ty, jímž jazyk po česku se špatně ohýbal. ¹⁴⁷

Na tomto místě je třeba odmítnout pojem „předstírané kolaborace“ jako hodnotově nepodložený. Kolaborace je či není, omluvitelným aspektem pro ni mohou být různí se motivace dotyčné osoby. Motivace Šlégl, tak jak avizuje sekundární literatura, se zdají být pouze osobními, ale je nesporným faktem, že ve složité životní situaci Čeněk Šlégl lidsky selhal a vědomě spolupracoval s nacistickým režimem.

V scenáristické činnosti Čenka Šlégl nelze na první pohled spatřovat tendence k politickému extrémismu. Při podrobnějším zkoumání již ale bylo možné v jeho tvorbě vytyčit motivy práce, hodnot venkova a vztah k ženským postavám mající své místo v tezi národního socialismu. Na tomto základě je možné konstatovat, že práce potvrdila, že kolaborace Čenka Šlégl se projevovala i v jeho scenáristické tvorbě. Přesto je důležité zmínit, že Čeněk Šlégl pracoval s motivy Hašlerovy hudby a v jednom ze scénářů připomíná odkaz Bařova díla. Kromě vztahu k vládnoucí ideologii, ukázal výzkum na činnost s řadou omezení, nasvědčující průmyslový charakter tvorby v těchto letech. Na omezeném okruhu spolupracovníků Čenka Šlégl, bylo možné přiklonit se k hypotéze závislosti na výchozím divadelním prostředí. Tuto domněnku je ale možné doložit dalšími omezeními, které jeho tvorba vykazuje. Kromě úzkého okruhu témat, pracoval Čeněk Šlégl s typologicky stejným okruhem postav a kauzálních zápletek. Především ale pohyb postav zakládající se na jednoduchém principu přechodu z jednoho prostředí do druhého, ukazuje na přílišné zatížení divadelním prostorem. Čeněk Šlégl ve své scenáristické tvorbě vycházel pravděpodobně ze zkušeností z divadelní režie a psaní jednoaktovek.

Tato práce potvrzuje pozici Čenka Šlégl jako řemeslného autora, vytvářející filmy nízké estetické kvality. Výše zmíněný průmyslový charakter tvorby, by se ale mohl stát předmětem dalšího výzkumu. Čeněk Šlégl představuje v mnoha ohledech tvůrce omezeného možnostmi. Ale také tvůrce, který ke své práci přistupoval s velkým zaujetím. Nízká kvalita jeho filmů byla výsledkem omezeného rozpočtu ze strany producenta, kterému byl Čeněk Šlégl vystaven. K omezenému množství spolupracovníků a vlastních tvůrčích schopností, je nutné

¹⁴⁷ SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 110.

připočíst složitý politický kontext. V tomto závěru je možné potvrdit verifikaci vlastní hypotézy, stanovené v úvodu práce.

5. Epilog

Od roku 1941 byl Čeněk Šlégl vystaven bojkotu ze strany českého filmového prostředí, jak dokládá svou poválečnou výpověď Václav Binovec.¹⁴⁸ Toto rozhodnutí se podepsalo i na filmové kariéře Čenka Šlégl, svou poslední roli v českém filmu si zahrál právě v tomto roce, ve filmu Františka Čápa *Noční motýl*. Divadlo Vlasty Buriany navazovalo i v období Protektorátu na poetiku divadla nastavenou od první republiky. Čeněk Šlégl již ale nebyl obsazován s takovou četností, jak tomu bylo do roku 1936. Po dobu jedné divadelní sezony si Čeněk Šlégl zahrál pouze ve dvou hrách. Od roku 1942 do roku 1944 zaznamenal pouze jedinou roli ročně.

V polovině roku 1944 vyhláší K.H.Frank ostrá válečná omezení, která zahrnovala omezený chod kulturních institucí.¹⁴⁹ Na základě těchto omezení byli výkonní umělci přivedeni do válečné výroby, Čeněk Šlégl měl v rámci válečné výroby malovat obrázky na sklo. Již prvních květnových dnech byl Čeněk Šlégl zatčen příslušníky revoluční gardy. „*Šléglův výslech z 30. května 1945 je zajímavý tím, že v něm Šlégl doznává některé skutečnosti, kterým se v pozdějších výpovědích raději vyhnul. Přiznal, že používal nacistický pozdrav, ale pouze při hromadných příležitostech. Vypovídal rovněž o členství ve Vlajce, v protokolu chybně datovaném k 20. březnu 1939, a o svých stycích s Rysem – Rozsévačem. K rozhlasovým skečům uvedl, že ho k účasti na natáčení vyzval příslušník SD Walter Lang. Další, s kým se z řad SD stýkal, byl vedoucí úředník kulturního oddělení velitelského úseku SD Kurt Klöpfer. S oběma se stýkal pouze společensky, nikoliv úředně. Šlégl se zmínil rovněž o Svatováclavské orlici. Protokol z 30. května 1945 byl strohým souhrnem přečinů, komise se na motivy jeho aktivistického chování neptala.*“¹⁵⁰ Záhy byl disciplinární radou doživotně vyloučen z práce v českém filmu. Na základě podnětů od uměleckých svazů se Čeněk Šlégl ocitl před lidovým soudem, ačkoliv měl být jeho případ vyšetřován jako kauza „*Šlégl a spol.*“ stalo se z vyšetřování individuální trestní líčení. Ve složitosti poválečného soudnictví se Šléglův případ vyšetřoval celé dva roky a konečný verdikt byl vyřčen až na závěrečném přelíčení,

¹⁴⁸ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

¹⁴⁹ GEBHART, Jan, KUKLÍK, Jan. *Velké dějiny země koruny české. Svazek XV. a, 1938 – 1945*. Praha, Litomyšl: Orbis, 2007. s. 156.

¹⁵⁰ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 103.

kteří se konalo 12. 3. 1947. Čeněk Šlégl byl uznán vinným a odsouzen na šest měsíců nepodmíněně, svůj trest nastoupil ihned.

V pankrácké věznici byl přiřazen do zvláštního nuceného pracovního oddílu. Po celou dobu 50. let vykonával Čeněk Šlégl různé dělnické profese.¹⁵¹ To dokládá svou vzpomínkou i Raul Schránil: „*Někdy v padesátých letech jsem si objednal uhlí. A do sklepa mi ho v putnách nanosil závozník z Uhelných skladů Čenda Šlégl. Bylo to moc smutné ...*“¹⁵² Čeněk Šlégl se již nikdy do světa filmu ani divadla nevrátil. V 50. letech oslovila Čenka Šléglu Stb s nabídkou spolupráce, s vidinou, že by se s příslibem mohl vrátit k filmové práci. Čeněk Šlégl tuto nabídku odmítl.¹⁵³

Počátkem 60. let se kvůli zhoršujícímu stavu odebrá do invalidního důchodu. Pamětníci vzpomínají na starce ohnutého k zemi chorobou páteře, který ve strašnických a malešických hospodách prodával své obrázky.¹⁵⁴ Zemřel dne 17. února 1970 v pražské nemocnici Na Bulovce. Z kulturních institucí reagoval na tuto zprávu jedině Myrtil Frída, který zaslal rodině kondolenční dopis.¹⁵⁵ Z filmových periodik zmínil smrt Čenka Šléglu pouze Filmový přehled, který jeho život shrnul do této věty: „*17. února zemřel Čeněk Šlégl, bývalý skvělý herec Divadla Vlasty Buriana*“¹⁵⁶

¹⁵¹ MOTL, Stanislav. *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka Publishers, 2006

¹⁵² MOTL, Stanislav. *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka Publishers, 2006. s. 239.

¹⁵³ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 137.

¹⁵⁴ SEDLÁČEK, Jaroslav. SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. *Cinema* 13, 2003, č. 5. s. 108.

¹⁵⁵ MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2010. s. 133.

¹⁵⁶ Souborný záznam periodika. *Zemřel Čeněk Šlégl*. *Filmový přehled*, 1970. č. 11. nestr.

6. Zdroje

6.1. Literatura

- BARTOŠEK, Luboš. *Náš film: Kapitoly z dějin (1896 – 1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985.
- BARTOŠEK, Luboš, BOČEK, Jaroslav, MALÍK, Miroslav, ŠTÁBLA, Zdeněk. *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. Praha: 1966.
- BEDNAŘÍK, Pavel. *Kinematografie a ideologie – Základy ideologické analýzy filmu a kinematografického aparátu/ Politické nevědomí a dominantní kód*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2007.
- BEDNAŘÍK Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Univerzita Karlova, nakladatelství Karolinum, 2003.
- BENEŠ, Svatopluk, VALTROVÁ Marie. *Být hercem*. Praha: Melantrich, 1992.
- BORDWELL, David. *On the History of Film Style*. Cambridge: Harvard University Press, 1997
- BORDWELL, David. *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985
- BROŽ, Jaroslav, FRÍDA, Myrtil. *Historie československého filmu v obrazech 1930 -1945*. Praha: Orbis, 1959.
- BRANDES, Detlef. *Češi pod německým protektorátem*. Praha: Prostor, 2000.
- ČERNÝ, Václav. *Křik koruny české*. Brno: Atlantis, 1992.
- ČERVINKA, František. *Česká kultura a okupace*. Praha: Torst, 2002.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie. *Oběť ve státním zájmu – Kulturně propagační dodatek a filmová politika 30. let*. Iluminace, 2009, č. 2. s. 136. – 157.
- DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996.
- FARNÍK, Jaroslav, ŽITNÝ, Radek. *Čeněk Šlégl – dvě tváře herce, režiséra a scénáristy*. Čechtice: BVD; 2009.
- FIALA, Miloš, HEDYUK, Miloš. *Barrandov pod Vlajkou hákového kříže*. Praha: BVD, 2007.
- FIKEJZ Miloš. *Český film: herci a herečky*. Praha: Libri, 2008.
- GEBHART, Jan, KULÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.
- GEBHART, Jan, KUKLÍK, Jan. *Velké dějiny země koruny české. Svazek XV. a, 1938 – 1945*. Praha, Litomyšl: Orbis, 2007.

- HERMAN, David. *Prostorová reference v narativních doménách. In. Přirozený jazyk vyprávění*. Brno – Praha: Ústav pro českou literaturu Akademie věd ČR, 2005.
- JUNEK, Václav. *Čeněk Šlégl – celoživotní jízda špatnými vlaky*. Praha: XYZ, 2009.
- JUST, Vladimír. *Parazitismu aneb solidní výzkum, aneb když dva dělají totéž*. Divadelní noviny 19, 2010. s. 10.
- JUST, Vladimír. *Vlasta Burian – Mysterium smíchu*. Praha: Academia, 2001.
- JUST, Vladimír. *Věc: Vlasta Burian*. Praha: Rozmluvy, 1990.
- KACHLOVÁ, Jana. *Fenomén propagandy v české filmové tvorbě v období protektorátu*. Brno: Masarykova univerzita, 2010.
- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Herec a režisér Čeněk Šlégl*. Kinorevue, 1939, č. 19. s. 206. – 209.
- KLIMEŠ, Lubomír. *Slovník cizích slov*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988.
- KREJČOVÁ, Helena. *Jsem nevinnen- Süss, Harlan, Čáp a jiní*. Iluminace, 1996, č. 3. s. 65. – 97.
- MACDONALD, W. Ian. *Screenwriting poetics and the Screen Idea*. University of Leeds: Institute of Communications Studies, 2013.
- MACELA, Miloslav. *Čeněk Šlégl – konfrontace umělce mezi dvěma totalitami*. Praha: Univerzita Karlova, 2009.
- MANDLOVÁ Adina. *Dneska už se tomu směju*. Praha: Filmový ústav, 1990.
- MIKULÁŠEK, Alexej. *Antisemitismus v české literatuře 19. a 20. století*. Praha: Votobia, 2000.
- MOTL, Stanislav. *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka Publishers, 2006.
- NAKONEČNÝ, Milan. *Vlajka: k historii a ideologii českého nacionalismu, 1. vyd.* Praha: Chvojkovo nakladatelství, 2001.
- OPĚLA, Vladimír. *Český hraný film 1930-1945*. Praha: NFA, 1998.
- PASÁK Tomáš, předmluvu napsal Robert KVAČEK. *Český fašismus 1922-1945 a kolaborace 1939-1945*. Praha: Práh, 1999.
- PASÁK, Tomáš. *Pod ochranou říše*. Praha: Práh, 1998.
- PASÁK, Tomáš. *Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích z let 1939-1945, 1. vyd.* Praha: Univerzita Karlova, 1980.
- PAVIS, Patris. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003.
- SEDLÁČEK, Jaroslav. SEDLÁČEK, Jaroslav. *Čeněk Šlégl*. Cinema 13, 2003, č. 5. s. 109. - 111.

- SUCHÝ, Ondřej – FARNÍK, Jaromír. *Album Vlasty Buriana*. Praha: Ametyst, 2004.
- SUCHÝ, Ondřej. *Jaký byl Čeněk Šlégl*. Xantypa 9, 2003, č. 12. s. 86. – 87.
- ŠORMOVÁ, Eva. *Česká divadla: encyklopedie českých divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- ŠTÁBLA, Zdeněk. *Data a fakta z dějin československé kinematografie 1896 – 1945*. Praha: Pedagogické státní nakladatelství, 1983.
- THOMPSONOVÁ, Kristin – BORDWELL, David (2007): *Dějiny filmu*. Praha: AMU.
- WASSERMAN, Václav. *Václav Wasserman vypráví o starých českých filmařích*. Praha: Orbis, 1958.
- ŽALOUDEK, Karel. *Encyklopedie politiky*. Praha: Libri, 1999.

6.2. Prameny a archivní fondy

Archív Ministerstva vnitra

fond S Sběrka různých písemností

VLAJKA. 10. 7. 1939, zn. Ra

Národní filmový archiv

Knihovna Národního filmového archivu

1. ŠLÉGL, Čeněk. *Dívoch – scenario zvukového filmu „Jak ty mně, tak já tobě“*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1632-TS
2. FUKSOVÁ, Jarmila, ŠLÉGL, Čeněk. *Rozvod paní Evy*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-535-TS
3. FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Jarčín profesor*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-1332-TS
4. FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Armádní dvojčata*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-734-TS
5. FEIX, Karel, ŠLÉGL, Čeněk. *Děti na zakázku*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-521-TS
6. ŠLÉGL, Čeněk. *Stříbrná oblaka*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-805-TS-2
7. DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Venoušek a Stázička*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN. S-864-TS
8. DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Paní morálka kráčí městem*. Knihovna Národního filmového archivu. SIGN.S-369-ts
9. DRVOTA, Antonín, ŠLÉGL, Čeněk. *Ted' zas my – film o nás pro všechny*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-519-TS-2
10. BURIAN, Vlasta, BROM, Ladislav, ŠLÉGL, Čeněk. *Ulice zpívá – scenario zvukového filmu*. Knihovna Národního filmového archivu. Sign. S-571-TS.

ŠLÉGL, Čeněk. *Návrat – pohled zpět*. Praha: Evropské nakladatelství, 1942.

Národní knihovna České republiky

BENEŠ, Vojta. *Hory matky boží*. Brno: Epos, 1934.

6.3. Citované filmy

Armádní dvojčata (Jiří Slavíček, Čeněk Šlégl, 1938)
Čtverylka lásky (Václav Binovec, 1942)
Děti na zakázku (Čeněk Šlégl, 1938)
Divoch (Jan Sviták, 1936)
Jan Cimbura (František Čáp, 1941)
Jarčín profesor (Jiří Slavíček, Čeněk Šlégl, 1937)
Hrdina jedné noci (Martin Frič, 1935)
Kníže Václav (František Čáp, 1942)
Noční motýl (František Čáp, 1941)
Paní morálka kráčí městem (Čeněk Šlégl, 1939)
Rozvod paní Evy (Jan Sviták, 1937)
Stříbrná oblaka (Čeněk Šlégl, 1938)
Světlo jeho očí (Václav Kubásek, 1936)
Teď zas my (Čeněk Šlégl, 1939)
Ulice zpívá (Ladislav Brom, Vlasta Burian, Čeněk Šlégl, 1939)
Vandiny trampoty (Miroslav Cikán, 1938)
Velbloud uchem jehly (Karel Lamač, 1936)
Venoušek a Stázička (Čeněk Šlégl, 1939)
Vy neznáte Alberta (Šlégl, Čeněk, 1940)

7. Přílohy

7.1. Filmové scénáře a režie Čenka Šlégl

Název	Scénář	Režie	Premiéra	Poznámky
Divoch	Čeněk Šlégl podle románu Miloše Křenovského	Jan Sviták	4. 8. 1936	
Rozvod paní Evy	Čeněk Šlégl, Jarmila Fuksová podle námět Beno Mládka	Jan Sviták	12. 3. 1937	
Jarčín profesor	Čeněk Šlégl, Karel Feix	Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček	13. 8. 1937	
Armádní dvojčata	Čeněk Šlégl, Karel Feix	Čeněk Šlégl, Jiří Slavíček	4. 2. 1938	
Děti na zakázku	Čeněk Šlégl, Karel Feix, námět vlastní	Čeněk Šlégl	25. 3. 1938	První samostatná režie
Stříbrná oblaka	Čeněk Šlégl podle námětu Petra Plavce	Čeněk Šlégl	16. 9. 1938	
Venoušek a Stázička	Čeněk Šlégl, Antonín Drvota podle námětu J. Skružného	Čeněk Šlégl	24. 3. 1939	
Paní morálka kráčí městem	Čeněk Šlégl, Antonín Drvota	Čeněk Šlégl	31. 3. 1939	
Ted' zas my!	Čeněk Šlégl, Antonín Drvota	Čeněk Šlégl	21. 4. 1939	
Ulice zpívá	Čeněk Šlégl, Ladislav Brom, Vlasta Burian	Čeněk Šlégl, Ladislav Brom, Vlasta Burian	22. 9. 1939	

7.2. Dramatické a literární dílo Čenka Šlégl

- Brejle na všetečném** – sketch o jednom dějství s dodatkem (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- C. k. ulejšáci** – vojenská fraška o třech dějstvích (Sedláček, Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1926)
- Co je novýho – povídání třeba pro konficiéra**, programové besedy a večery (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Co zavinila masopustní noc** – fraška o třech jednáních (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Černý přízrak** – veselohra o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Dědeček to nevydržel** – satirická fraška o jednom dějství (Šlégl Čeněk, 1934)
- Dnes v noci vyloučeno** – veselohra o jednom jednání (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1928)
- Hloupá husička, aneb, No né** – zamilovaná pikantní scéna (Sedláček Jaroslav, Šlégl, Čeněk, 1927)
- Hluchá pěnice** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Jen jednou za měsíc** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- Jen v tom umět chodit** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- Kosa na kámen** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- Lásku nelze vzít** – veselohra o třech jednáních (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1928)
- Milion a jedna noc** – veselohra o třech jednáních (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1926)
- Milionová výhra** – groteskní hra o jednom jednání (Šlégl Čeněk, 1928)
- Nachytání** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- Návrat** – pohled zpět (Šlégl Čeněk, 1942)
- Pan obršt inspicíruje** – vojenská fraška o jednom jednání (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- Pane vrchní platit** - hudební komedie inscenovaná v prosinci 1939 v divadle Járy Kohouta
- Paní mého pána** – veselohra o třech jednáních (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, nedatováno)
- Pěkně prosím, uříznou mě** – veselohra o jednom dějství (Šlégl Čeněk, 1934)
- Reportér** – sólový výstup (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Spánek spravedlivého** – fraška o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Ševče, drž se svého kopyta** – fraška o jednom dějství (Šlégl Čeněk, 1935)
- Ted' mohli zhasnout** – sketch o jednom dějství (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1931)
- To tu ještě nebylo!** – satyra o jednom dějství (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1928)
- XIII. příkázání, aneb „nebudeš nikdy strkat hlavy své - kam nemáš“** - fraška o třech jednáních (Sedláček Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1926)
- Za oponou** – monografie Jaroslava Sedláčka (Marvan Jaroslav, Šlégl Čeněk, 1930)
- Zápas faunů** – divadelní komedie o třech dějstvích (Šlégl Čeněk, Vronský, Boža, 1925)

7. 3. Obrazová příloha

1. Čeněk Šlégl (30. 9. 1899 - 17. 2. 1970)
2. Scénář k filmu Divoch – úvodní strana.
3. Scénář Rozvod paní Evy – úvodní strana.
4. Úvod k scénáři Rozvod paní Evy.
5. Scénář Jarčin profesor – úvodní strana.
6. Nerealizovaná scéna s tulákem v scénáři Jarčin profesor.
7. Scénář Armádní dvojčata – úvodní stránka.
8. Scénář Stříbrná oblaka – úvodní strana.
9. Ukázka z recenze k filmu Stříbrná Oblaka.
10. Scénář Venoušek a Stázička – úvodní stránka.
11. Motiv hudby ve scénáři Venoušek a Stázička.
12. Scénář Teď zas my – úvodní stránka.
13. Nerealizovaná promluva v scénáři Teď zas my.
14. Scénář Paní morálka jde městem – úvodní stránka.
15. Scénář Ulice zpívá – úvodní stránka.
16. Zpráva v časopisu Vlajka o chystaném filmu Ulice zpívá.
17. Ukázka promluvy ze scénáře Ulice zpívá.
18. Obálka románu Návrat.
19. Román Návrat.



1. Čeněk Šlégl (30. 9. 1899 - 17. 2. 1970)

295-76 Archiv p. Záh
268-64

Scenarië zvukového filmu
" D I V O C H "
" Jak ty mně, tak já tobě "
dle románu
Miloše Křenovského .
Režie: Jan Sviták.

[Handwritten signature]

15, 16, 17, 18, 19, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

Scenarië rozmnožila firma Antonín Doležal Praha Vinohrady
Anglická 26. Telefon 313-51.

2. Scénář k filmu Divoch – úvodní strana. (Knihovna Národního filmového archivu)

Text

Výroba: NATIONALFILM.

ROZVOD PANÍ EVY.
XX

Jarmila Fuksová

a

Čeněk Šlégl.

Režie:

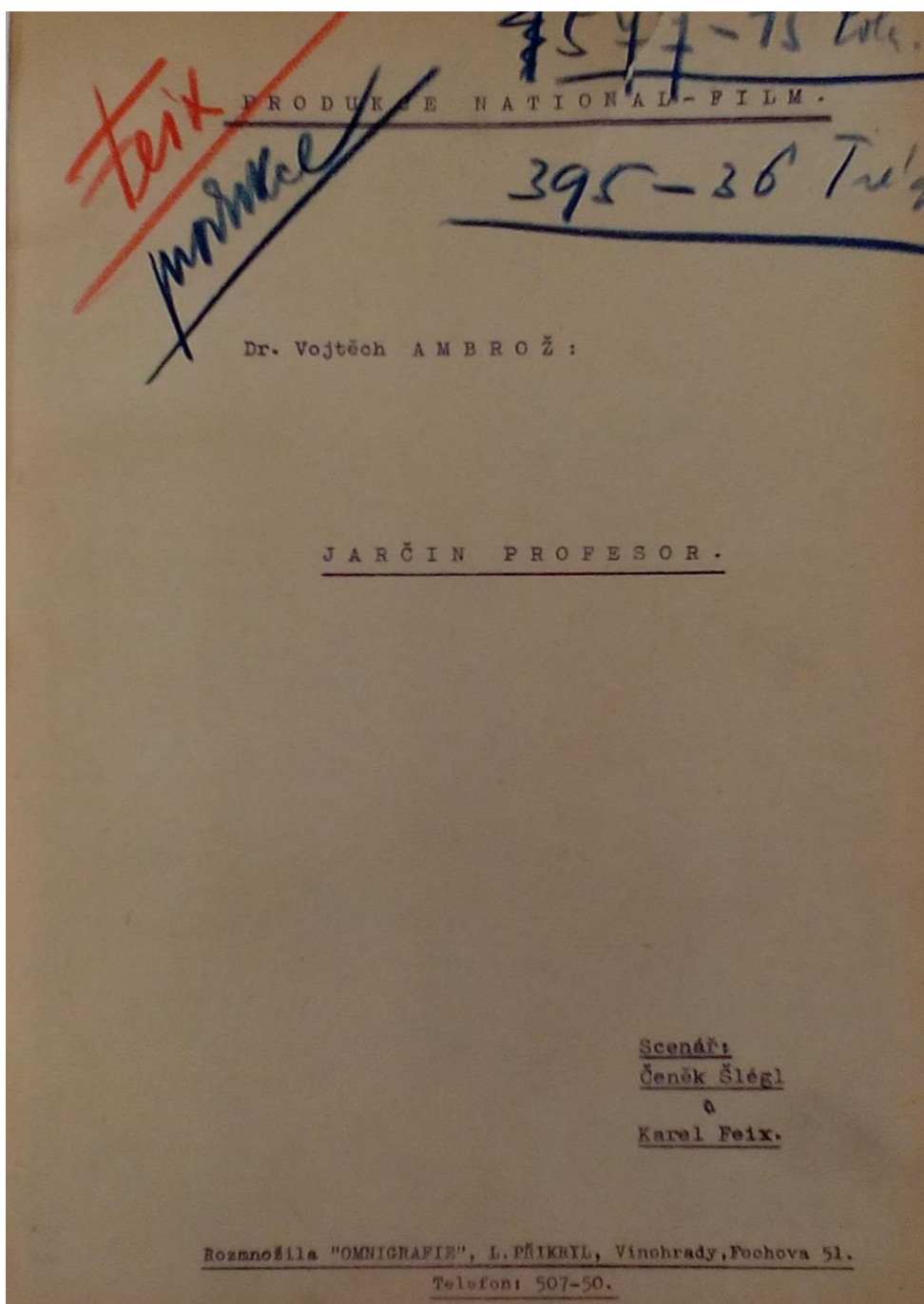
Jan Svíták.

3. Scénář Rozvod paní Evy – úvodní strana. (Knihovna Národního filmového archivu)

Filmové scenáριο „ Rozvod paní Evy “, které jsme zpracovali z předlohy slovenského spisovatele, řeší v naší úpravě v podstatě asi toto: Problém mezi bohatou, rozmařilou, penězi zhýčkanou Evou Flužnou, jejíž jediný zájem v životě neupíná se k jejímu slušnému a spolehlivému muži dr. Flužnému, ani k dítěti Evě, nýbrž která vyplňuje svoje marné hodiny koketováním a flirtováním s muži, kteří konečně vždycky podlehnou půvabné tváři, která má dost času a peněz, aby se stala žádoucí. Jako protiváha k její zhýčkanosti a nezodpovědné touze zachránit se z jakékoliv situace a vždycky, i za cenu lidského života, je tu Elena, malá, statečné děvče, které hájí a chrání svoji lásku k jednomu z těch, kteří tvoří nesmírnou frontu nezaměstnaných a kteří nemají ani tolik, aby se mohli někde sejít a žvatlat o svoji lásku. Jako třetí žena vystupuje v našem námětu žena lékařova, která ztrácí v povolání, v kvapu práce a povinnosti možnost zabývat se svým zevnějškem, tím také přichází o lásku svého muže, který se raději zaplétá do ponižujícího poměru s první namalovanou tváří, se kterou se setkává. A v pozadí za osudy tří žen, z nichž každá nese svým způsobem svůj úděl, jsou zde jejich partneři, z nichž každý jinak reaguje na čest, morálku, lásku a to ostatní, co tvoří lidský osud. Děj je zpestatřen řadou drobných figurek právě tak, jak je přináší všední život, ten nesmírný a nepředstavitelný dramatický autor. Neusilovali jsme o nic jiného, nežli prostou formou popsat paralelně osudy tří dvojic v rámci běžného života, v jeho kulisách a v jeho trpké a hrozné barvitosti.

Jarmila S v a t á .

4. Úvod k scénáři Rozvod paní Evy. (Knihovna Národního filmového archivu)



5. Scénář Jarčin profesor – úvodní strana. (Knihovna Národního filmového archivu)

06. Celok.
 obráno přes hlavy Stržickýho, Petra
 Bořka na tuláka, který okusuje
 pečeného buřta. Před nimi dohasí-
 í ohýnek.

07. Celok.
 obráno přes tuláka na Petra, Str-
 žickýho a Bořka.

08. Polocelok.
 obráno se strany na všechny.

09. Detail.
 tulák mávne rukou.

pres obraz hlas studentů.

10. Celok.
 obráno přes studenty na tuláka.
 studenti na něj ještě kývají.

tulák za nimi kývá.

Tulák.
 Jo jo - studie. Kdepak. Dvacet
 roků žebrám a dvacet roků mám
 denně dvacet kaček jistěch.

Stržický: A nestýská se vám po
 práci?
Tulák: A vy myslíte, že žebrat
 je malá práce? Ale člověk k to-
 mu musí mít lásku.

Tulák.
 Nikdy neříkejte, že chcete na
 chleba. Lidi jsou dnes už tak
 zkažený, že vám to nikdo nevěří.

Bořek.
 A co říkáte?
Tulák.
 Že hledám práci. A už mám šesták
 a jdu. Tak někdy člověk naletí,
 že mu nějakou tu fušku vrazej,
 ale to už je risiko obchodu.
 Já vám říkám, lidi jsou už tak
 krkatý, že si odřou všechno sami.

Stržický:
 Něco pravdy na tom je. Tak, hoši,
 půjdem. Silnice je daleká.

Petr:
 Půjdem.
Tulák:
 Tak děte. A ještě něco. Neříkej-
 te nikomu, že jste študirovaný.
 To byste teprve dopadli.

Stržický:
 Neřeknem. Na shledanou, dědečku.
Tulák.
 A to ne, mladý pane, mně není
 ještě ani čtyřicet. To já jen
 tak vypadám k vůli kšeftu.

Petr:
 Jak vidím, myslíte na všechno.

Tulák.
 To vás lidi naučej.
Hlas studentů.
 Na shledanou.

Bořek.
 A mnoho štěstí.
Tulák.
 Vám taky tak.

6. Nerealizovaná scéna s tulákem v scénáři Jarčin profesor. (Knihovna Národního filmového archivu)

ARMÁDNÍ DVOJČATA.

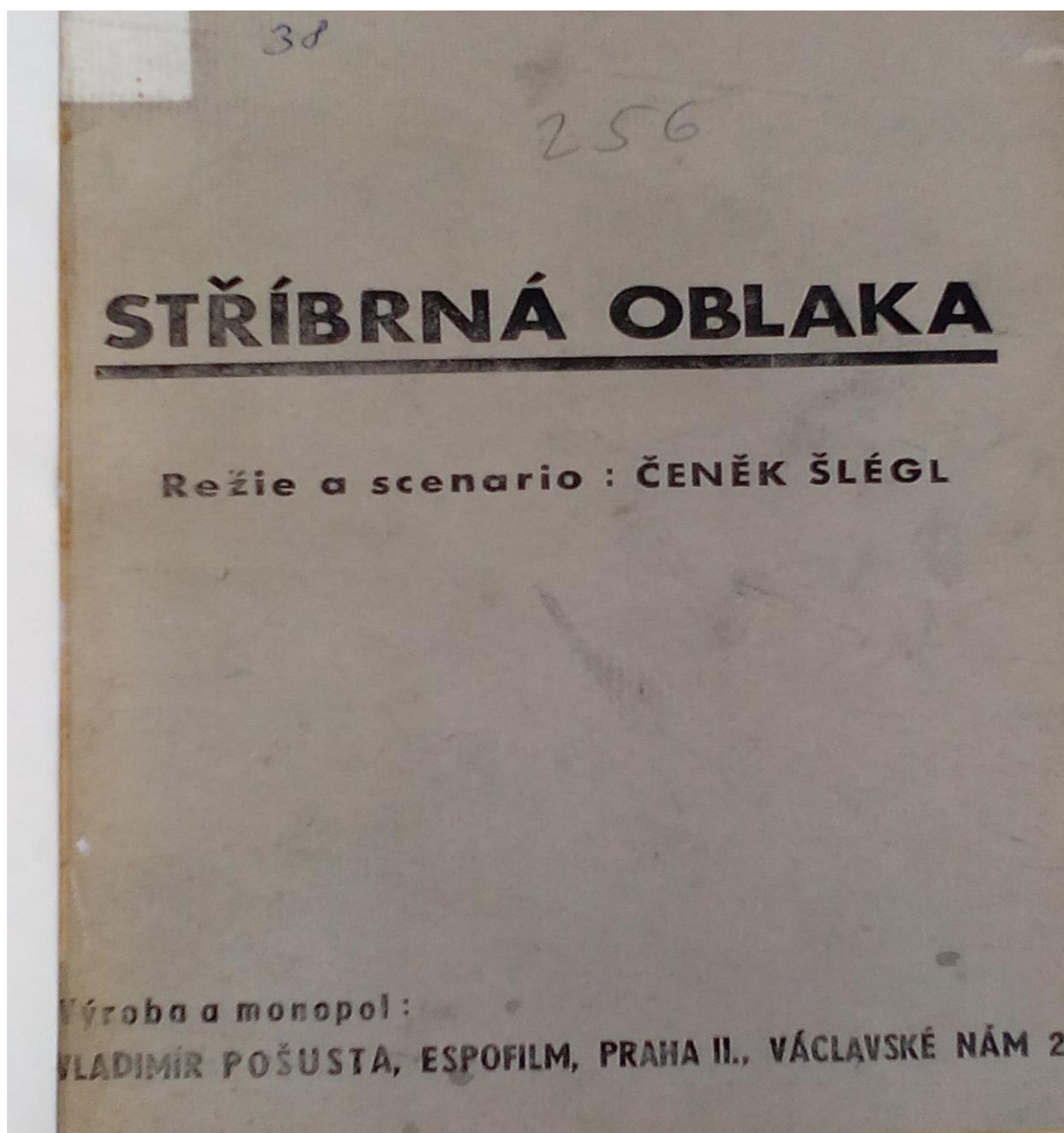
NÁMĚT A SCENÁŘ:
ČENĚK ŠLÉGL A KAREL FEIX.

REŽIE:
ČENĚK ŠLÉGL A ING. JIŘÍ SLAVÍČEK.

PRODUKCE A MONOPOL
NATIONAL-FILM PRAHA.

Filmové scénáře v nejkratší době rozmnožuje
„OMNIGRAFIE“ L. PŘIKRYL, Praha XII, Fochova 51. Telefon 50-7-50.

7. Scénář Armádní dvojčata – úvodní stránka. (Knihovna Národního filmového archivu)



8. Scénář Stříbrná oblaka – úvodní strana. (Knihovna Národního filmového archivu)

navštěvníka. Svět trampování v romantickém údolí řeky, život bohémy ve velkoměstském ateliéru, prostředí universitních poslucháren s veselými šprýmy studentů a tajemnost operačních síní, bláznivé pitky i dumání opuštěné nad řekou, vlastenecká písnička i smrtící výstřely: vše je tu shrnuto, aby se divák mohl zasmát i rozplakat, pokud si právě nedělá nároků na hlubší motivaci. Režisér Čeněk Šlégl dovedl dáti živý ruch všem komparsním scénám a hercům se zřejmě dobře hrálo za jeho vedení. V tváři Zity Kabátové objevil vynikající operatér Stallich nové hodnoty a udělal jí snímky, jakých dosud neměla. Nyní by měla ctižádost této jistě snaživé herečky směřovati k tomu, aby si našla stejně dobrý herecký výraz. Kabátová mluví totiž své role nepřirozeným vysokým hlasem, který působí často hluše a prázdňě. Také Dohnal je tu prostší a méně divadelnický než jinde a Lad. Hemmer zajímavý v úloze svůdce. Mezi epizodními herci znovu upozorňují na své nadání Helena Bušová, Stanislav Neumann, Eman Fiala a zejména František Kovařík a Marvan.

9. Ukázka z recenze k filmu Stříbrná Oblaka. (RÁDL, Bedřich. Kinorevue, 1938. č. 38. s. 18.)

90

V E N O U Š E K A S T Á Z I Č K A .

S použitím námětu J. Skrušného pro film upravili
Čeněk Šlégl a ant. Drvota.

S c e n á ř a r e ž i e : Č E N Ě K Š L É G L .

Produkce : Reiterfilm - Praha.

V ý r o b a : R e i t e r f i l m f i l m o v á t o v á r n a - P r a h a - u d l i n a

10. Scénář Venoušek a Stázička – úvodní stránka. (Knihovna Národního filmového archivu)

1. Celek.

Pohled na Prahu.

V pozadí, v zapadajícím slunci
se rýsuje silueta Hradčan.

Obraz je podmalován staropraž-
skou písničkou, Hašlerovou Pra-
ho má jediná.

Hudba.

Praho má jediná....

P r o l í n á s e .

2. Celek.

Současně s obtazem- který se
prolíná - přechází hudební mo-
tiv Prahy v další Hašlerovu
písničku : Ty petřínské stráně,
ty petřínské stráně, když mou
milou s jiným vidím vzpomenu si
na ně, když mou milou s jiným
vidím vzpomenu si na ně....

Hudba.

Ty petřínské stráně....

Tento hudební motiv je podma-
lováním obrazu, který se prolíná
z prvního.

Dva milenci ze starých, zlatých
časů v době biedermajerovské ,

11. Motiv hudby ve scénáři Venoušek a Stázička. (Knihovna Národního filmového archivu)

ČENĚK ŠLĚGL – ANTONÍN DRVOTA:

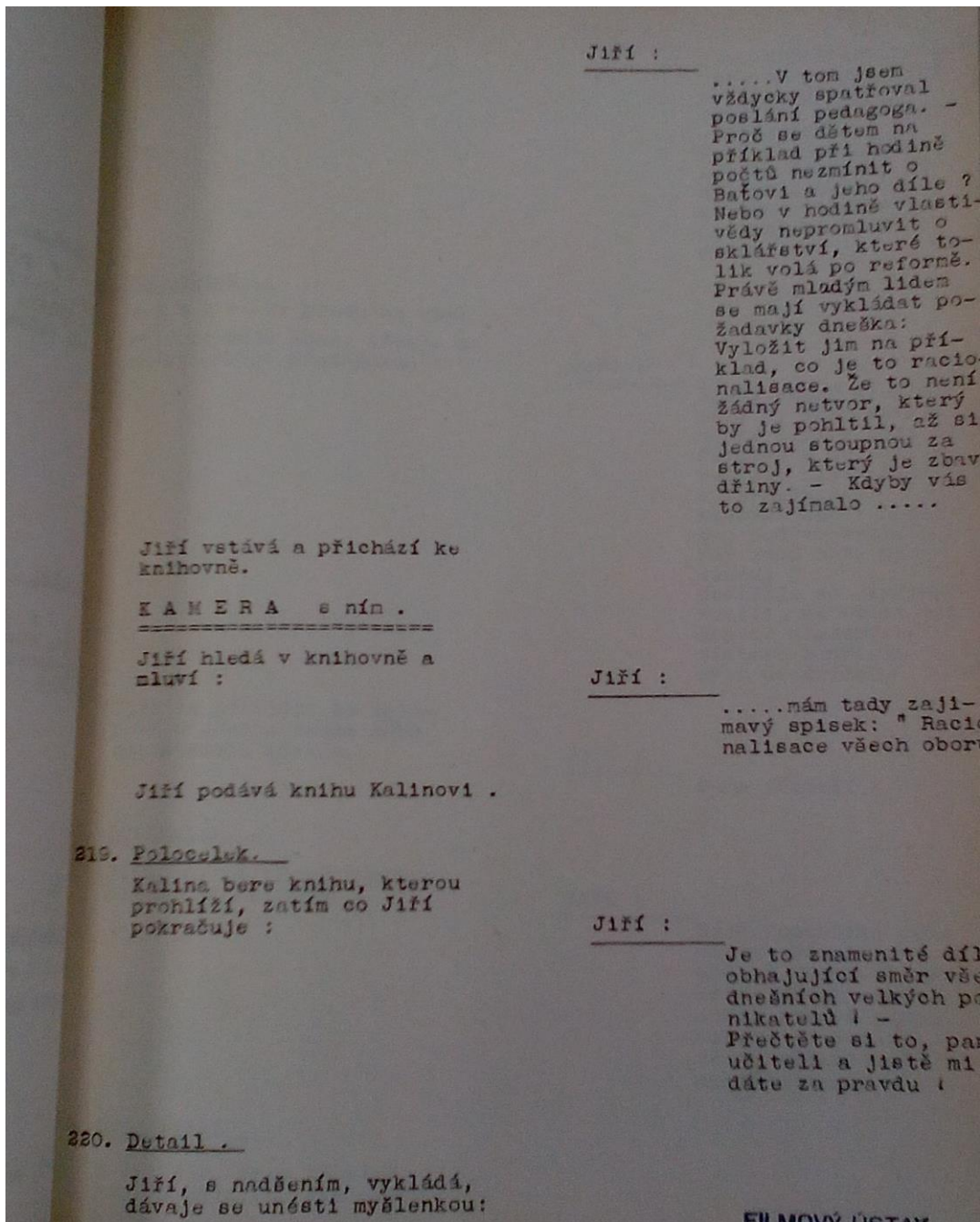
Teď
zas
my!

Film o nás a pro všechny.

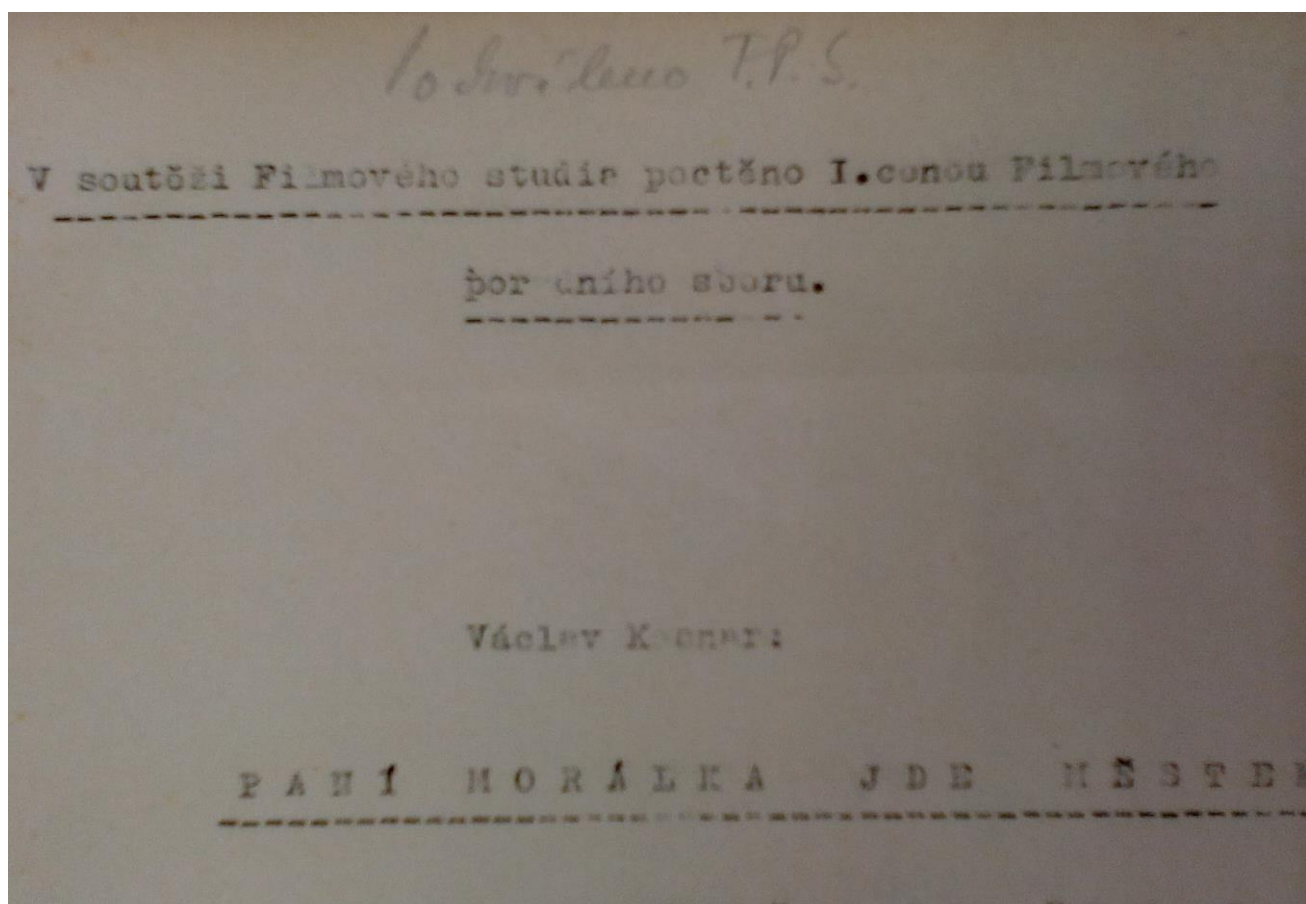
SCENÁŘ A REŽIE:
ČENĚK ŠLĚGL.

MONOPOL A VÝROBA: „FOJA“ FILMOVÉ TOVÁRNĚ
PRAHA – RADLICE.

12. Scénář Teď zas my – úvodní stránka. (Knihovna Národního filmového archivu)



13. Nerealizovaná promluva v scénáři *Ted' zas my*. (Knihovna Národního filmového archivu)



12. Scénář Paní morálka jde městem – úvodní stránka a poznámka k Filmovému poradnímu sboru.
(Knihovna Národního filmového archivu)

Pavel Schuek:

ULICE ZPÍVÁ

Režie a hlavní role: VLASTA BURIAN

Produkce: LADISLAV BROM

Světový monopol:

REITERFILM

L. Brom a spol., Praha

15. Scénář Ulice zpívá – úvodní stránka. (Knihovna Národního filmového archivu)

PŘIPRAVUJE SE „NOC NA KARLŠTEJNĚ“

Přípravy k natáčení historického velko-
filmu „Noc na Karlštejně“, který na-
točí společnost Lucernafilm, jsou již
v plném proudu. Režie velkofilmu je
svěřena režisérovi O. Vávrovi, který si
také sám napsal scénář.

VLASTA BURIAN FILMOVÝM REŽISÉREM.

Vlasta Burian podepsal se společností
Reiterfilm smlouvu na režii filmu „Ulice
zpívá“, který natočí podle úspěšné hry,
provozované před časem na scéně jeho
divadla. Technickým poradcem Vlasty
Buriana při jeho prvním režijním pokusu
bude Čeněk Šlégl. Scenário napíše
Ing. Karel Smrž s užitím Burianových
nápadů. Do ateliéru půjde Burian v první
polovině května.

ZPOVĚĚŮ OSMNÁCTI

16. Zpráva v časopisu Vlajka o chystaném filmu Ulice zpívá. (Archív ministerstva vnitra)

215. Polocelek.

Záběr přes Emila a Puškvorce na Pepička, který rozčileně vykřikne.

Puškvorec obrací se do profilu k Emilovi, výsměšným tonem.

Pepiček:

Na policii tá to řeknou. To je krádož.

Puškvorec:

Krádož ! --Když je to něco, tak je to nanejvýš zatajení nálezu. A to je dovoleno, když o tom nikdo neví.

216. Dvojdetail.

Emil ukazuje na Puškvorce.

Puškvorec se na něho oboří.

Emil ho chláholí.

Puškvorec vrhá ještě jednou odborný pohled na šperk.

Emil mu podá ruku a plácne si.

Emil:

To se ví ! - A on to musí vědět. Člověk, který je pořád zavřený.

Puškvorec:

Jak to mluvíš ?

Emil:

No bože ! - Máš sedět doma nebo v kriminále. Všude se sedí stejně. Tak co dáš ?

Puškvorec:

Pět stovek !

Emil:

Je to tvoje !

17. Ukázka promluvy ze scénáře Ulice zpívá. (Knihovna Národního filmového archivu)



18. Obálka románu *Návrat*. (ŠLÉGL, Čeněk. *Návrat – pohled zpět*. Praha: Evropské nakladatelství, 1942.)

„A proč oni tak nenáviděj' ženský, Anton? – Co jim udělaly?“
– Pan šéf často položil svému vrchnímu tuto otázku, ale nikdy se mu nedostalo odpovědi. A proč by také? Což nebyl to on sám, pan šéf, který ho naučil dívat se na ženu jako na něco, co je dobré jen k ukrácení dlouhé chvíle? A teď se ptá. Část špinavého talmudského učení přešla do Antonovy krve. Půda však nebyla dosti dobrá, nebyla prosáklá „mateřskou krví vyvolenců“ a proto sémě vzklíčilo pokřiveně.

Co Žid cítí a žije podle příkazu Talmudu, to dovede zatajit a ponechat pro sebe. Proto na povrchu líbezný úsměv a laskavá slova.

Tohle nedovede arijský napodobitel. Vrozená čestnost a povstivost nepřipouští, aby zatajoval pravé smýšlení. Pohodlné učení nezůstane jeho tajemstvím. Dá je najevo při nejbližším

8. Resumé

V domácích kritikách vyšel v roce 1938 článek představující Čenka Šléglu nejen jako herce, ale i jako režiséra. Cílem této bakalářské práce bylo vytvořit profil Čenka Šléglu scénáristy. Jeho scénáristická činnost započala v roce 1936 spoluprací s kolegou z divadla s Janem Svitákem, který mu umožnil i realizaci dalšího scénáře. V následujícím roce si Šléglovy tvorby povšimnul Karel Feix, který se stal po dobu následujícího roku jeho spoluautorem a Nationalfilm produkční společností, kde byly filmy realizovány. Tyto scénáře lze dodnes hodnotit jako nejuvěřitelnější. Následně si po jistém úspěchu těchto filmů troufá Šlégl i na samostatnou režii. Záhy se ale uchyluje k práci s rodinným přítelem Antonínem Drvotou v prostředí malých produkčních společností. Výzkum ukázal na nacistické tendence a motivy v jeho tvorbě, ale také na řadu omezení. Ať již to je omezené množství témat, se kterými pracoval či spolupracovníků a herců. Omezených okruh kauzálních zápletek a práce s prostředím pak odkazují zpět k divadelnímu prostředí. Opakující se motivy a prostředky, se kterými Čeněk Šlégl pracoval, nasvědčují průmyslový charakter tvorby v těchto letech, který by se mohl stát předmětem dalšího výzkumu. Na základě výzkumu scénáristické činnosti Čenka Šléglu se skutečně jeví jako autor řemeslné výroby, vytvářející filmy nízké estetické kvality. Nicméně nízká estetická kvalita těchto filmů byla i výsledkem omezeného rozpočtu ze strany producenta, kterému mu byl Šlégl vystaven. Paralelním tématem této práce byla kolaborace Čenka Šléglu a otázka, zdali se nepromítala i do jeho autorské tvorby či byla uskutečňována pouze na základě osobních motivací a strachu o rodinu. Osobní motivace jsou dnes, po řadě desítek uplynutých let těžko zjištělné. Na základě mnoha projitých pramenů, dokumentů a publikací je možné přiklonit se k myšlence, že Čeněk Šlégl, aby se vyhnul útokům ze strany fašistického deníku Vlajka, vstoupil do tohoto hnutí a následně přijímal nabídky okupantů o spolupráci. V práci „*Scenáristická činnost Čenka Šléglu a její vztah k nacistické ideologii*“ jsem se snažila zmapovat scénáristickou činnost, dodnes nepříliš známou, tohoto oblíbeného herce. Obsahuje rozbor všech deseti scénářů, a to z pohledu dějů, struktury postava náhledem do dobové průmyslové praxe. Tento výzkum probíhal v Národním filmovém archivu, kde jsou všechny scénáře uschovány. Všechny mé závěry jsou založeny na základě důkladného projití všech těchto materiálů.

8.1. Summary

In domestic critics there was an article published in 1938 representing Čeněk Šlégl not only as an actor but also as a director. The aim of this thesis was to create a profile of Čeněk Šlégl as a screenwriter. His screenwriting activity began in 1936, because of the cooperation with his colleague from theatre Jan Sviták, who enabled him also the implementation of next scenario. The following year the work of Čeněk Šlégl was noticed by Karel Feix, who became his co-author and director of The Nationalfilm Production Company, where were the scenarios realized. These scenarios can still be evaluated as the most believable. Then after a certain success of these films Šlégl dared to operate an independent directing. But soon after this he resorted to work with a family friend Antonín Drvota in the environment of small production companies. The research did prove Nazi tendencies and motifs in his work but showed a number of limitations he had to accept. Whether it was a restricted number of topics or colleagues and actors he could work with. The limited circuit of causal plots and work within a certain environment then referred back to theater. Recurring motifs and means Šlégl worked with suggest the industrial character of his work during those years, which could become a subject of further research. Based on the research of Čeněk Šlégl's screenwriting activity he does indeed appear to be an author of craft production creating movies of low aesthetic quality. However, the low aesthetic quality of these films was also a result of a limited budget from a producer to which Šlégl was exposed. A parallel theme of this work was a collaboration of Čeněk Šlégl and a question whether it did project in his original production or was made solely on the basis of personal motivation and fear for the family. The personal motivation is today, after decades, hard to detect. Based on many investigated sources, documents and publications it is most probable to adhere to the idea that Čeněk Šlégl joined this movement to dodge the attacks from the fascist newspaper *Flag* and subsequently received offers of cooperation from the occupiers. In the work "Screenwriting of Čeněk Šlégl and Its Relationship to Nazi Ideology" I was trying to map this popular actor's screenwriting activity that is still not widely known. It includes analyzes of all ten scenarios, from the perspective of storylines, structure of characters and with the insight into the contemporary industrial practice. This research was conducted in the National Film Archive, where are all the scenarios kept. All my conclusions are based on a thorough research of all these materials.