

David Frey

Která cesta vede ke křesťanskému nacionalismu?

Maďarská kinematografie válečného období v Evropě Nového řádu

Zatímco se Evropa v roce 1939 řítila vstříc katastrofě, ve všech zemích, které se ocitly ve stínu hákového kříže, docházelo k zásadním změnám v politické, ekonomické i společenské sféře, o hranicích ani nemluvě. Není nijak překvapivé, že Maďaři hráli v tomto procesu aktivní roli. Plně využili nacisty vyvolaných změn k tomu, aby získali zpět svoji údajně oprávněnou pozici v Evropě, aby přebudovali vztahy s evropskými státy a aby změnili poměr ke svým židovským spoluobčanům. Židé přitom hráli v maďarském filmovém průmyslu klíčovou roli již od jeho vzniku a ještě výrazněji pak od přechodu na zvukový film. Vzestup maďarského zvukového filmu coby vitálního a konkurenceschopného hráče byl zásadně podmíněn návratem maďarských filmařů, nucených odejít z Berlína v letech 1932–1934. Vzkvétající maďarská kinematografie tak byla spojena jak se vzestupem nacismu v Německu, tak s obtížemi spojenými s modernizací Maďarska, s rolí Židů v maďarské společnosti, s projevy kulturního imperialismu a samozřejmě také s vizemi národní identity. Začátek 2. světové války tedy přinesl příležitost k radikální proměně jak nejoblíbenější maďarské zábavy, tak Maďarska samotného.

Jeden z nejpoblázněnějších maďarských herců Ferenc Kiss, který byl současně prezident nově ustavené Filmové komory a také krajní pravičák, byl přesvědčen, že rok 1939 představuje pro maďarský film bod zlomu. Podle Kisse došel obor k poznání, že je načase vyrůst „z plenek populární zábavy“. Publikum prý stvrdilo „právo maďarského filmu na existenci a na úspěch, pokud zohlední maďarský rasový charakter, zvyky, způsob života a další cesty, jak odlišit vše maďarské od ostatních národností“.¹⁾ Podle Kisse procházela maďarská kinematografie ve 40. letech 20. století zásadní proměnou. Většina (nejen filmových) historiků souhlasí s jeho názorem, že se maďarští režiséri rozešli s minulostí a že jejich nová díla propagovala jiný typ národní jednoty — nežidovskou nacionalistickou estetikou a nový národní styl, který byl v souladu s hodnotami oligarchie přiklánějící se k fašismu.²⁾

1) Ferenc Kiss, A magyar film 1940-ben. *Magyar Film* 1, 1939, č. 45 (23. 12.), s. 1.

2) Takový postoj zastává řada historiků věnujících se dějinám Maďarska, například István Karcai Kultsar nebo

Maďarský film se během války skutečně změnil a nasál do sebe některé prvky temné doby a temných myšlenek. Mělo-li Maďarsko kdy rozvinout koherentní národní a nacionalistickou identitu, kterou by bylo možné otisknout do filmu, pak období 2. světové války k tomu bylo jistě nejvhodnější. Jak vysvětlím vzápětí, Maďarsko vybudovalo pro národní filmový průmysl nosnou konstrukci, která zahrnovala korporativistické instituce a zákony omezující koncept národa na nežidovské obyvatelstvo. Válka vytvořila pro výrobu filmů dosud nevídané podmínky. Zdálo se, že kolem celkového směřování maďarského filmu bylo dosaženo všeobecného konsensu: z obnoveného národa měla vyvstat nová, skutečně „křesťanská“ filmová forma.³⁾ V tomto textu hodlám ukázat, že donkichotský boj maďarského filmového průmyslu za vytvoření nějaké koherentní „křesťanské“ národní esence filmu se zadrhl. Maďarské filmové elity kladly navzdory všem změnám, které se udály na konci 30. a počátku 40. let, silný odpor, když došlo na reálné prosazování nových národních produktů. Maďarské filmy tohoto období sice nepochybně byly *nacionalistické* a často *rasistické*, ale všemožné vlivy úspěšně mařily snahy o natáčení takových filmů, u nichž by se kritici, politici i publikum shodli, že obsahují specifické rysy *křesťanského národa*. Ačkoli se občas objevil nějaký snímek, který byl prezentovaný jako ten pravý filmový projev maďarského ducha, cesta za zlatým rounem sjednocujícího národního obsahu a stylu se v letech války odvíjela převážně v podobě neúspěšných a brzy přerušovaných experimentů. V důsledku toho se filmová produkce od poloviny 30. let až do roku 1944 z hlediska jejích konvencí a žánrů nijak zásadně nezměnila.

Maďarská pravice, včetně té krajní, toužila po tom, aby filmy nabízely soudržný národní obsah a/nebo homogenizující národní narativ. Nemělo by nás příliš překvapit, že se tyto touhy nepodařilo naplnit. Zdroje tohoto selhání lze hledat v praktikách realizovaných jak na mikroúrovni filmové produkce, tak na makroúrovni maďarské válečné ekonomiky. Domnívám se, že musíme zaměřit pozornost jak na to, co státní průmysl vytvořil, tak i na to, co realizovat odmítal. Pak teprve máme šanci plně porozumět problémům, na které narážel jak maďarský antisemitismus, tak i snahy Maďarů zformovat vlastní obraz v době válečného konfliktu. Musíme sledovat nejen úspěchy, ale také pokusy, jež se nezdařily, i když

Györgi Vajdovich. Miklós Lackó pak tvrdí, že filmy, které „popisují problémy člověka z ulice a nabízejí [zdánlivé řešení] konfliktu mezi statkáři a rolníky“, nahradily dosavadní progresivní buržoazní vizi budoucnosti. Filmoví historici Anna Manchinová a Gyöngyi Balogh zase rozpoznávají měnící se filmovou formu, deziluzi nahrazující optimismus nebo nahrazení víry v jednotlivce důrazem na kolektiv. Oproti tomu Gábor Gergely tento konsenzus zpochybnil, zejména pokud se jedná o závěry Manchinové a Balogha. Gergely se shoduje se mnou v tom, že vidí mezi 30. a 40. léty 20. století spíše kontinuitu. Na druhou stranu tam, kde já vidím kontinuitu forem a pokračujícího zapojení kritických hlasů, Gergely rozpoznává kontinuitu antisemitismu a rasismu z období po roce 1938 — ta má mít kořeny už v období německého filmu. Srov. Miklós Lackó, Budapest during the Interwar Years. In: András Gerő – János Poór (eds.), *Budapest. A History from Its Beginnings to 1998*. Highland Lakes: Social Science Monographs 1997, s. 184; Anna Manchin, *Fables of Modernity*. Disertační práce. Providence: Brown University 2008, s. 282–283. Srov. také řadu prací Gyöngyi Balogha a v angličtině pak například 'History of the Hungarian Film, from the beginning until 1945'. Dostupné online: <<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>>, [cit. 10. 12. 2018]; G. Gergely, *Hungarian Film 1929–1947. National Identity, Anti-Semitism, and Popular Cinema*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2017.

3) Veřejné vyjádření společnosti Hunnia v červnu 1942 bylo v tomto ohledu příznačné. Její režiséři tvrdili, že tržní expanze „vytvořila poptávku po takovém maďarském filmu [...], ve kterém se budeme snažit vyjádřit křesťanského a národního ducha“. Budapest Főváros Levéltára, Hunnia Filmgyár Rt., Cg29830-3949. Zasedání předsednictva společnosti, 24. červen 1942.

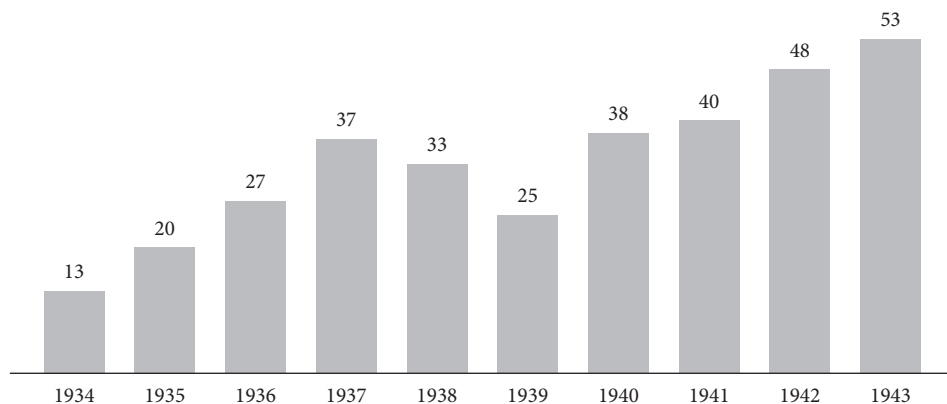
vypadaly velmi nadějně. Právě díky takovéto optice můžeme odhalit jinak snadno přehlédnutelné rušivé prvky v rámci národních narativů, či dokonce stopy jejich přímého odmítnutí. Vysvětlíme tím také důvody, proč se maďarský antisemitismus měnil ještě před německou okupací Maďarska v březnu 1944 a proč Židé sehráli, byť poněkud paradoxně, klíčovou roli ve formování „křesťanské“ maďarské kultury. Tyto poznatky nám následně pomohou porozumět obtížím, na které narážejí menší státy při snaze formovat životaschopný filmový průmysl, který by dokázal uprostřed války, bídy, kulturní krize a politické nestability poskytnout definici národa.

Předválečné období: vývoj a postavení maďarské kinematografie v Evropě do roku 1941

Maďarsko bylo po 1. světové válce ekonomicky oslabené a dlouho se nevzpamatovalo z Trianonské dohody z roku 1920, kterou Maďaři vnímali jako zločinné okleštění jejich území. Traumatizovaná, ale také etnicky homogenní země měla silnou motivaci, aby redefinovala svoji kulturu. Příležitost k dosažení tohoto cíle spatřovala elita maďarské politiky i filmového průmyslu v příchodu zvukového filmu na konci 20. let 20. století. Film se měl stát důležitým nástrojem ochrany i zviditelnění hodnot a národního charakteru Maďarska a jeho „civilizace“, rozvoje modernity a získání adekvátní pozice v Evropě.

První maďarský zvukový film vznikl v roce 1931 a ještě následující dva roky tvořily většinu produkce jazykové verze financované zahraničním kapitálem. Navzdory těmto obtížným začátkům, ale dost možná i díky nim, začal maďarský filmový průmysl brzy vzkvétat. Mezi roky 1932 a 1934 se v Německu působící maďarští tvůrci židovského původu stále častěji setkávali s projevy nacionalistické a poté fašistické nenávisti a ze země utíkali — mnozí z nich zpět do Budapešti. Zde pak pomáhali filmovému průmyslu dosáhnout

Roční filmová produkce



Sestaveno na základě těchto zdrojů: Andor Lajta, *A magyar film története. V. A magyar hangosfilm korszak első 16 éve, 1929–44* (Budapest: Színháztudományi és Filmtudományi Intézet kézirata, 1958); Gyöngyi Balogh, *History of the Hungarian Film, from the Beginning to 1945*. *Filmkultura.hu*. Dostupné online: <<http://www.filmkultura.hu/regi/2000/articles/essays/balogh.en.html>>, [cit. 10. 12. 2018].

nout produkce téměř čtyřiceti filmů v roce 1937, což byl na tak malou zemi mimořádně vysoký počet. Převyšoval produkci hraných filmů v Rakousku a bezmála se vyrovnal počtu snímků vyrobených v Československu, které však mělo téměř trojnásobný počet kin.⁴⁾

Do roku 1938 se produktivita maďarské kinematografie dostala na úroveň, kdy byl vývoz nejen žádoucí, ale stával se z finančního hlediska nutností. Ve stejnou dobu ale maďarští antisemité zvyšovali svůj nátlak na omezení aktivní účasti Židů na maďarské kultuře, což se brzy výrazně dotklo také filmového průmyslu. Ten se na počátku roku 1939 dostal do krize, jež vyplývala z obav investorů nad možnými dopady razantnějších protizidovských opatření. Za úspěchy dosažené ve 30. letech totiž maďarská kinematografie vděčila převážně židovské elitě, která ve všech segmentech filmového průmyslu početně převažovala.⁵⁾ Podle jednoho odhadu „z první stovky zvukových filmů vyrobených v Maďarsku jich 93 vyrobily židovské společnosti a 65 režírovali židovští režiséři“.⁶⁾ Převaha maďarských Židů byla v kinematografii tak masivní, že na počátku roku 1938 ředitel největší státem vlastněné produkční společnosti Hunnia zvažoval přijetí výjimečných opatření na ochranu jediné existující křesťanské společnosti.⁷⁾ Redaktor jednoho z nejlépe hodnocených profesních časopisů *Filmujság* László Zsolnai, kterého Horthyho režim vyloučil z novinářské profese kvůli židovskému původu, psal v květnu 1938, že v maďarském filmu působí „nanejvýš tři nebo čtyři uznávaní a konkurenceschopní režiséři“, a dokonce žádá scenáristy křesťanského vyznání, a že 80 % produkčních šéfů, stejně jako téměř všichni distributoři, jsou židovského původu.⁸⁾ Jediné profese, ve kterých křesťané početně převyšovali Židy, byli herci, členové štábů, promítači a pochopitelně také vládní úředníci.⁹⁾

Detailed rekonstrukce způsobů, jak bylo možné definovat Žida, maďarského Žida nebo židovského Maďara, překračuje možnosti tohoto textu,¹⁰⁾ ale musíme alespoň připomenout, že na konci 30. a na počátku 40. let byli příslušníci pravice, tedy „křesťanští“ na-

4) Martin Votruba, Historical and National Background of Slovak Filmmaking. *KinoKultura* 2005, č. 3 (prosinec), s. 6. Dostupné online: <<http://www.kinokultura.com/specials/3/votruba.pdf>>, [cit. 10. 12. 2018].

5) K příčinám tohoto disproportionálního zastoupení náležely tyto faktory: tradiční aktivita židovského obyvatelstva v oblasti finančnictví, kultury či ubytovacích služeb; všeobecný odpor nežidovské maďarské elity ke kapitalismu; dlouhodobá (vesměs antisemitská) opatření omezující aktivity Židů v jiných oblastech ekonomiky apod.

6) János Smolka, *Mesegép a valóságban* (Budapest, 1938?), s. 16. Podle Smolkových údajů jeden ze dvou křesťanských majitelů produkční společnosti emigroval do Německa a druhý spáchal sebevraždu. A György Guthy tvrdil, že 100 % producentů a 80 % filmových hvězd z prvních sta maďarských filmů byli Židé. György Guthy, *Árjafilm. Mozi- és Filmvilág* 2, 1938, č. 1 (15. 1.), s. 6.

7) Magyar Nemzeti Levéltár – Óbuda – [MOL-Ó] Hunnia, Z1123, R 1, D 1. Igaz-i jgkv, 24. leden 1938, s. 3–6.

8) László Zsolnai, A 20 %. *Filmujság*. Zsolnai László *Hétlapja* (14. 5. 1938). Přetištěno in: Tibor Sándor, *Órsékváltás*. Budapest: Magyar Filmintézet 1994, s. 112–119.

9) L. Zsolnai, A 20 %. Předchozí oficiální statistiky počtu herců a hereček ve filmu a divadle ukazují, že v roce 1930 bylo přibližně 24 % profesionálních herců židovského původu. Vyšší bylo zastoupení Židů v Budapešti, kde tvořili téměř třetinu hereckého stavu. Srov. VI. Táblázat — A zsidók száma és aránya az egyes fontosabb értelmiségi pályák keresői közt Magyarországon a főváros kiemelésével (1890–1930). In: Ferenc L. Lendvai – Anikó Sohár – Pál Horváth (eds.), *Hét évtized a hazai zsidóság életében I.rész*. Budapest: MTA Filozófiai Intézet 1990, s. 193.

10) K tehdejší definici Žida srov. David Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary. The Tragedy of Success, 1929–44*. London: I.B. Tauris 2017, s. 182–191. Srov. také G. Gergely, *Hungarian Film 1929–1947*, s. 20–26. Gergely tvrdí, že používáním pojmu „Žid“ způsobem, jakým se to dělo ve 30. a 40. letech 20. století, napomáháme reprodukovat tehdejší antisemitské předsudky. I když jeho argument chápou, jako historik používám tento pojem k reprodukci tehdejšího způsobu uvažování, ne k vyjádření současné morálky. Využívám

cionalisté, přímo posedlí vyloučením všech Židů a všeho „židovského“ z maďarské filmové produkce — takováto očista se stala ústředním bodem jejich konceptu národního filmového průmyslu. Proslov předsedy vlády Kálmána Darányiho v dubnu 1937 podporoval představu, že Židé a Maďaři jsou odlišní a jejich kultury jsou nesmiřitelné a nekompatibilní. Na základě tohoto přesvědčení pak prosazoval legislativu, která měla omezit nezaměstnanost mezi maďarskými nežidovskými „intelektuály“, a to s cílem vrátit maďarskou kulturu jejímu „přirozenému“ křesťanskému stavu.¹¹⁾ Takové názory jen posilovaly antisemitskou pravici, jejíž publicisté a aktivisté volali po znovudobytí maďarského prostoru pomocí „árijské filmové produkce“. V dubnu 1938 navrhla pravicová organizace Turul, aby byla zakázána účast Židů na veškerých kulturních aktivitách a aby byla bojkotována židovská kulturní produkce. Současně Turul lobbboval za vznik vládních odborů určených k propagaci maďarské kultury a k vytěšňování kultury židovské.¹²⁾

Také další vlivné segmenty maďarské společnosti, od armádních generálů až po přední spisovatele, se shodovaly, že je potřeba židovský vliv potlačit a veřejnou sféru kristianizovat a nacionalizovat. Armáda žádala po maďarském vůdci regentu Horthym, aby inicioval „nový, rozhodný a nekompromisní program budovaný na národních, křesťanských a lidových základech“ s cílem omezit židovský vliv zejména v oblasti tisku, divadla, filmu a kulturního života vůbec.¹³⁾ Uznávaný populistický spisovatel László Németh Židy označil za „Maďary jen na povrchu“ a jeho kolega Gyula Illyés na ně zaútočil jako na „parazity umění“.¹⁴⁾ V důsledku se pravice snažila definovat Židy jako cizí element, jako cosi esenciálně „jiného“, a to především z toho důvodu, že demonizace Žida byla mnohem snazší než definování sebe sama.

Židovští filmoví výrobci neseděli se založenýma rukama a veřejně deklarovali, že jsou v první řadě Maďary a že jejich kulturní produkty jsou zcela maďarské obsahem, formou i ideologií. Ale ani s pomocí maďarských liberálů se jim nepodařilo zastavit vlnu protizidovských nálad.¹⁵⁾ V letech 1938 a 1939 přijalo Maďarsko během pouhých dvanácti měsíců

byl velmi cíleně proti všemu, co se stavělo na odpor pravici. Radikální a nacionalistická pravice a nakonec také maďarský právní systém označily za Žida jak nepraktikující členy židovských rodin, tak ty, kdo konvertovali ke křesťanství. Jakkoli to můžeme považovat za nesmyslné, velká většina kulturní a politické elity horthyovského Maďarska věřila, že židovství nabývá materiální podobu a filmy se mohou stát jeho nositelem už jen díky původu herců.

11) Srov. János Pelle, *Sowing the Seeds of Hatred*. Boulder: East European Monographs 2004, s. 16–68.

12) Művészi és írói kamarákak sürgetett a Turul Szövetség Szépmíves Bajtársi Törzsének Nagytáborá, *Bajtársi* (April 1938), cit. in T. Sándor, *Örségváltás*, s. 109, 111.

13) Carlile A. Macartney, *October Fifteenth: A History of Modern Hungary, 1929–44*, vol. I. Edinburgh: Edinburgh University Press 1957, s. 213; Deák, Hungary. In: H. Rogger a E. Weber (eds.), *The European Radical Right: A Historical Profile*. Berkeley: University of California Press 1966, s. 393–394; Paul Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary. Religion, Nationalism, and Antisemitism, 1890–1944*. Ithaca: Cornell University Press 2006, s. 141.

14) Németh, cit. in J. Pelle, *Sowing the Seeds...*, s. 37; Gyula Illyés, *Magyarok-Naplójegetek*. Budapest 1938, s. 276–277.

15) Nejznámějším příkladem protestu liberálů je petice podepsaná řadou předních osobností maďarské kultury, včetně Bély Bartóka a Zoltána Kodályho, které volaly po veřejném odmítnutí protizidovských zákonů a zdůrazňovaly, že by v Maďarsku neměly existovat dvě striktně oddělené vrstvy občanů. Petici podrobněji komentuje Nathaniel Katzburg ve své knize *Hungary and the Jews* (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press 1981, s. 111) a také Vera Rankiová v práci *The Politics of Inclusion and Exclusion: Jews and Nationalism in Hungary*. New York: Holmes & Meier 1999.

Rozšíření maďarského území v letech 1938–1941



■ Hranice Maďarska podle Trianonské smlouvy (1920)

▨ První vídeňská arbitráž (1938)

■ Okupovaná Podkarpatská Rus (1939)

■ Druhá vídeňská arbitráž (1940)

▨ Obsazená jugoslávská území (1941)

¹ Území okupované nacistickým Německem

ců dva protižidovské zákony. První z nich, zákon č. XV z roku 1938, nabyl účinnosti v polovině května 1938. Nijak neskrývaným cílem bylo vytvoření „efektivnějších pojistek“ pro vytvoření „rovnováhy“ v maďarském hospodářství, a to snížením počtu Židů na maďarských univerzitách a v dalších povoláních a propagováním spíše maďarských než židovských kapitalistů a podnikatelů v oblasti kultury.¹⁶⁾ Vláda pak v průběhu následujícího roku vydávala vyhlášky, jež umožňovaly zákon aplikovat v oblasti jednotlivých průmyslových a obchodních odvětví. Na konci srpna 1938 vznikla Maďarská filmová a divadelní komora [Szinművészeti és Filmművészeti Kamara],¹⁷⁾ jejíž hlavním cílem bylo „vynutit si ve filmových a divadelních kruzích respektování národního ducha a křesťanské morálky“.¹⁸⁾ Komora tak s velkou slávou vyrazila na svoji misi obnovit maďarskou kulturu na rasově-národnostním základě.

Ovšem ještě předtím, než mohla komora vůbec stanovit podmínky členství, došlo k radikální změně politické a geopolitické situace. Rakousko zmizelo z mapy a Československo bylo okleštěno způsobem, z něž těžilo také Maďarsko, a to připojením velké části

16) Zákon XV/1938, cit. in Yehuda Don, *Anti-Semitic legislations in Hungary and their implementation in Budapest — an economic analysis*. In: R. L. Braham (ed.), *The Tragedy of Hungarian Jewry. Essays, Documents, Depositions*. Boulder: East European Monographs 1986, s. 49; János Gyurgyák, *A Zsidókérdés Magyarországon*. Budapest: Osiris Kiadó 2001, s. 138.

17) Srov. nařízení předsedy vlády č. 6090/1938 M.E. sz. a 6095/1938 M.E. sz.

18) Nařízení vlády č. 6.090/1938 M.E. sz. A szinművészeti és filmművészeti kamara felállítása tárgyában, Paragraf 2.

slovenského území po První vídeňské arbitráži. Na domácí politické scéně sílil tlak maďarské extrémní pravice, navíc podporované představiteli německého nacistického režimu, na realizaci konkrétních opatření proti „filmovým Židům“, což přimělo úřady jednat. V květnu 1939 vstoupil v platnost nový zákon, který definoval Židy jako svěbytnou „rasovou, fyziologickou, mentální a emoční jednotku“, a který měl za úkol ještě víc omezit „nepřijatelný rozsah vlivu, který vykonává židovstvo prostřednictvím tisku, divadla a filmu“. Tento druhý protizidovský zákon stanovil šestiprocentní limit pro podíl Židů na univerzitách a v různých povoláních a zakázal Židům zastávat vedoucí pozice v maďarské kultuře.¹⁹⁾

Pravicoví nacionalisté nový zákon přijali s nadšením a blouznili o tom, že konečně dojde k očistě a obnově maďarské kultury.²⁰⁾ V tisku, ale také na chodbách maďarského parlamentu se samozvaní křesťanští nacionalističtí filmaři chvástali, že jen oni dokáží stvořit novou (popřípadě obnovenou starověkou) národní kulturu, ducha a styl.²¹⁾ Pomocí celonárodního konsenzu a jasné vize toho, co je skutečně maďarské, prý dokáží napravit, co jejich židovští předchůdci záměrně deformovali. Tvrdili, že se ve filmové produkci zrodí něco autentického a vpravdě národního, když odstraníme překážku, která tomuto vývoji dosud bránila, tedy Židy.²²⁾

Není nijak překvapivé, že se z této atmosféry žádná nová národní forma nezrodila, dokonce se z počátku nerodilo vůbec nic: od ledna do července 1939 obavy z dopadu nových zákonů prakticky zastavily chod filmového průmyslu. Židovští investoři se drželi zpátky, majitelé kin nekupovali filmy a někteří přední židovští herci a režiséři z Maďarska odešli. Výsledkem byla stagnace: jestliže v letech 1937 a 1938 vznikalo přes třicet pět filmů ročně, pak za první polovinu roku 1939 to bylo jen pět snímků a společnost Hunnia se ocitla na pokraji bankrotu.

Tato krize ještě silněji propojila kapitalismus a „peněžní otázky“ s Židy. Křesťanští nacionalisté tvrdili, že „kapitál má být organizován na morálním základě“ a že dokud tomu tak nebude, žádné investice neposkytnou.²³⁾ Pokrytectví takového požadavku je zjevné na první pohled: údajná morálnost oběhu kapitálu byla jen zástěrkou pro získání výhod, trůh a zisků.²⁴⁾ Někteří příslušníci nové křesťanské gardy si brzy uvědomili, jak obtížné je natá-

19) US National Archives [NARA] — RG 59 [State], M-1206, Roll 6, 864.4016/Jews, s. 1, 21–22. Návrh zákona omezujícího podíl Židů na kulturním a ekonomickém životě, předložený předsedou vlády Bélou Imrédym a ministrem spravedlnosti Andrásem Tasnádi-Nagyem maďarskému parlamentu 23. prosince 1938.

20) Do poloviny července 1939 vyrobila maďarská filmová studia jen osm filmů — pět ve studiu MFI a pouhé tři v Hunnii.

21) Nemzeti magyar filmművészet! *MF* 1, 1939, č. 24 (29. 7.), s. 1–2.

22) Jako příklad radikálně antisemitských aspirací mohou sloužit následující výroky: „Konečným cílem personální výměny nebylo zbavit židovské herce, režiséry a producenty jejich zaměstnání, ale zajistit, aby filmová produkce křesťanského Maďarska přinášela maďarskou národní kulturu, ducha a styl.“ *MF* 1, 1939, č. 24 (29. 7.), s. 1–2; „Maďarští herci, kteří se zbaví vlivu cizí mentality, naleznou prostřednictvím své umělecké práce v nových maďarských filmech vznešené maďarské myšlenky a skutečné maďarské srdce“. Béla Mihályfi, viceprezident Filmové a divadelní komory, Útravaló. *MF* 1, 1939, č. 1 (18. 2.), s. 3.

23) Dr. Péter Bajusz, *Ceterum censeo*. *MF* 1, 1939, č. 13 (květen), s. 3–4.

24) Martin Dean je jedním z autorů poukazujících na zásadní roli, kterou sehrály v německém antisemitismu krádeže a konfiskace. Totéž platí také pro Maďarsko, pouze s tím rozdílem, že v Maďarsku s jeho pěti procenty židovského obyvatelstva bylo příležitostí ke krádežím ještě mnohem více. Srov. Martin Dean, *Robbing the Jews: The Confiscation of Jewish Property in the Holocaust, 1933–1945*. Cambridge: Cambridge University Press 2008.

čet filmy bez finančních prostředků, i skutečnost, že budování nového křesťanského národního filmového průmyslu se bez dočasné pomoci „Židů“ neobejde. I ti největší cynici nakonec pochopili, že bez pracovních příležitostí nelze nabírat zkušenosti a že národní kulturu nelze budovat bez kulturní produkce.²⁵⁾ Filmový průmysl nakonec z krize roku 1939 povstal v podobě hybridního systému, který alespoň zčásti uspokojil touhy pravice po centralizaci, posílení vládní kontroly a minimalizaci rizika. Nicméně i po přijetí ještě tvrdšího protizidovského zákona v roce 1941 znamenala takováto restrukturalizace vědomé přehlížení, a někdy dokonce záměrnou podporu opětovného zapojení právě toho „židovského“ kapitálu a kreativního potenciálu, na který pravice neustále útočila.

Systém vytvořený po roce 1939 představoval podivnou směs: obsahoval řadu rozporů, byl rozpolcený mezi ideologickými cíli a finančními zájmy a odkázaný na sémantickou frázi „křesťanského nacionalismu“, která narážela na zásadní pragmatické rozpory. Přesto vykazoval podivuhodně vysokou míru sebedůvěry a imperialistických ambicí. Díky okleštění maďarského území po 1. světové válce se musel stát spolehnout především na kulturní diplomacii.²⁶⁾ V roce 1939 započalo Maďarsko s další intenzivní diplomatickou ofenzívou na poli kultury, která se snažila — podobně jako předchozí pokusy — o revizi hranic a obnovu vlivu v podunajské oblasti. I když se Maďarsko zdrželo otevřené agrese až do dubna 1941, vypuknutí války v září 1939 i předchozí mezinárodní nestabilita posilovaly kulturní vliv Maďarska.

Po dvouletém období, během kterého filmový průmysl v Maďarsku dosáhl téměř úplného sebezničení, se najednou vyšvihl do evropské špičky, a to díky zásadnímu růstu exportu. Následkem anšlusu Rakouska, okupace Československa, rozdrčení Polska a naprostého rozložení Malé dohody se zásadně proměnily vztahy ve střední Evropě, včetně filmových trhů. V meziválečném období pouze Československo, Rakousko a Polsko disponovaly kapacitou nutnou k tomu, aby rozvíjely zvukovou produkci a sekundovaly tak Německu a Maďarsku, ale filmový průmysl těchto tří zemí byl jejich dobytím nacisty buďto zlikvidován, nebo výrazně restrukturován.²⁷⁾ Změny způsobené válkou ostatně proměnily podmínky filmové produkce na celém kontinentě. Pro francouzské, britské a také hollywoodské filmy bylo těžší dostat se do kin v ostatních evropských zemích, a porážka Francie v roce 1940 dokonce vedla k dočasnému zastavení výroby francouzských filmů. Stovky snímků, jež dosud plnily program kin po celé Evropě, náhle zmizely z jejich nabídky, a řada evropských zemí tak byla nucena poohlédnout se jinde, pokud chtěla uspokojit

25) György Guthy, *Miért szünetel a magyar filmgyártás? Mozi-és Filmvilág* 2, 1939, č. 6 (červen), s. 1–2.

26) Srov. Zsolt Nagy, *Grand Delusions: Interwar Hungarian Cultural Diplomacy, 1918–1941*. Disertační práce. Chapel Hill: University of North Carolina 2012.

27) Rakouský filmový průmysl se dostal pod plnou kontrolu nacistických úřadů během několika málo dnů po anšlusu, což vedlo k dočasnému zastavení a poté k centralizaci veškeré výroby. Česká produkce postupně klesala až na úroveň jedné pětiny předválečného období a proslulé barrandovské studio bylo vyvlastněno nacisty. Filmový průmysl v Polsku byl kompletně zničen a v letech 1940–1945 se zde žádné hrané filmy netočily. Srov. Robert von Dassanowsky, *Austrian Cinema: A History*. Jefferson – London: McFarland 2005, s. 77–80; Klaus Kreimeier, *Die Ufa Story. Geschichte eines Filmkonzerns*. Munich: Wilhelm Heine Verlag 1992, s. 396–397; Marek Haltof, *Polish National Cinema*. New York and Oxford: Berghahn 2002, s. 44–45; Peter Hames, *Czech and Slovak Cinema: Theme and Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2009, s. 10–11; Victoria de Grazia, *Irresistible Empire. America's Advance through Twentieth-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press 2005, s. 327–329.

poptávku. V této nouzi se úřady i publikum obracely stále častěji k Maďarsku, pro které šlo o příležitost k získání nevídaného vlivu na filmový průmysl a jeho produkty. A daná situace také výrazně ovlivňovala vztah s nacistickým Německem.

Maďarsko se zapojilo do imperialistického dobrodružství v Jugoslávii, během nějž uvedlo v období od prosince 1939 do dubna 1941 téměř všechny své zvukové filmy v jugoslávských kinech.²⁸⁾ Díky jejich úspěchu se Maďarsku poprvé podařilo získat významný podíl na některém zahraničním trhu a toto vítězné tažení maďarských filmů následně vedlo k intenzivnější kulturní výměně. V polovině roku 1940 došlo k výraznému nárůstu vývozu týdeníků a rozhlasových pořadů a také ke zvýšení počtu v Jugoslávii vydávaných maďarskojazyčných časopisů.²⁹⁾ Navíc vyprodaná bělehradská kina vedla distributory i z dalších zemí k dovozu maďarských filmů, které se tak staly zbožím celoevropského významu.³⁰⁾ Vývoz do Bulharska vyletěl z pouhých tří filmů v roce 1939 na více než padesát v roce následujícím³¹⁾ a v případě Řecka se za stejné období jednalo o nárůst z nuly na více než dvacet filmů. Zájem však dalece přesahoval oblast Balkánu — větší objem maďarské produkce začaly dovážet, nebo se k tomu alespoň zavázaly, také Švédsko, Finsko, Norsko, Švýcarsko, Itálie, Turecko, Španělsko, Írán, Sýrie a Egypt,³²⁾ ve druhé polovině roku 1940 dokonce vzrostl vývoz do USA.³³⁾

Maďarské ministerstvo zahraničí se ocitlo ve víru filmového nadšení a v létě 1940 zahájilo kampaň na propagaci filmově-exportních smluv v zemích Střední a Jižní Ameriky s cílem podpořit „distribuci a rozvoj nejen maďarské kinematografie, ale celé maďarské kultury“.³⁴⁾ V produkční sezóně 1940–1941 se díky eliminaci samostatné české, polské, francouzské a rakouské filmové produkce a omezením dovozu z USA a Velké Británie ocitla maďarská kinematografie mezi evropskými filmovými velmocemi. Z pohledu roční produkce hraných filmů se dostala v kontinentální Evropě na třetí místo hned za Německo a Itálii.

28) Srov. David S. Frey, A Smashing Success? The Paradox of Hungarian Cultural Imperialism in Nazi New Order Europe, 1939–1942. *Journal of Contemporary History* 51, 2016, č. 3, s. 577–605.

29) *Bundesarchiv (Dahlewitz-Hoppegarten Zwischenarchiv [dále BADH])*, R 4902, Deutsches Auslandswissenschaftliches Institut, Zeitungsausschnittsammlung [hereafter DAIZ], Nr. 9680, Ung-Jugo Kulturbeziehungen, 1939–1941.

30) Dopis Miklóse Kozmy, politika a úředníka s mimořádným vlivem na maďarská média, vedoucímu tiskového oddělení maďarského ministerstva zahraničí Antálu Ullien-Reviczkému, 19. května 1940. [*Hungarian National Archives*] — KM, K 66, 474 csomó, 1940, III-6/c, s. 404.

31) Do roku 1941 ještě Maďarsko podepsalo s Bulharskem dvoustrannou kulturní dohodu a plánovalo několik filmových koprodukcí. Zároveň se Maďarsko stalo druhým nejdůležitějším vývozcem filmů do Bulharska. *BADH*, R 4902, DIAZ, Nr. 11404, Bulgarien-Ungarn Kulturaustausch, 1939–1942.

32) Andor Lajta, Az év története. *Filmművészeti évkönyv* 1941, s. 178. Skandináviától Kis-Ázsiáig. *MF* 2, 1940, č. 41 (12. 10.), s. 1–2. Dokonce i Rumunsko, soused, ale také tradiční soupeř Maďarska, podepsalo smlouvu na výrobu několika filmů v maďarských filmových studiích, třebaže svůj domácí trh pro maďarské filmy neotevřelo.

33) Srov. Kimutatás...[a] bemutató magyar filmokról, Maďarský národní archiv [MOL], KM, K 66, 475 csomó, 1940, III-6/c; K 66, 517 csomó, 1941, III-6/c; and K 66, 653 csomó, 1944, III-6/c. Z korespondence z prosince 1940 lze vyčíst, že v produkčním roce 1939–1940 se v důsledku vypuknutí války vývoz do USA propadl na 5 filmů z přibližně 25 exportovaných v roce předchozím. Koncem roku 1940 se ale opět odrazil ode dna a dosáhl počtu mezi 21 a 30 snímků (zdroje se v tomto údaji liší).

34) Srov. dokumenty in: MOL, KM, K 66, 475 csomó, 1940, III-6/c. Citát pochází z dopisu Jánose Bingerta ministrovi zahraničí, 26. červen 1940, s. 55–56.

Přípravy na vstup Maďarska do války a souběžné parlamentní diskuze o třetím protizidovském zákoně v dubnu 1941 představují důležitý kontext pro porozumění třem klíčovým faktorům, které ovlivňovaly maďarskou kinematografii a její produkci: vnitropolitický tlak na vymýcení „Židů“ a veškerého „židovského vlivu“ na maďarský národ, náhlý vzestup Maďarska mezi evropskou produkční elitou a proměna Evropy nacistickým Německem.³⁵⁾ Tyto faktory byly rozhodující pro definování maďarského experimentu s národní křesťanskou kinematografií, který probíhal ve válečném období. Přitom každý z nich obsahoval řadu vnitřních rozporů a protikladných tendencí. Dobrým příkladem může být skutečnost, že většina Maďarů židovského původu byla z účasti na filmovém průmyslu vyloučena, ale přesto je všemožné „křesťanské“ společnosti najímaly do klíčových pracovních pozic. Tajná ujednání, skrytá autorství či systém bílých koní, to vše přispívalo k zachování kontinuity stylu i obsahu mezi filmy předválečných a válečných let. Druhý příklad rozporů představuje úspěch maďarského filmu v Jugoslávii. Maďarská filmářská elita vnímala svou zemi jako filmovou velmoc a sebe sama coby nejdůležitější šířitele maďarských hodnot v podunajských státech. Také tyto imperiální ambice, podporované exportními úspěchy, směřovaly proti nějaké radikální proměně filmového průmyslu. Většina producentů nebyla ochotna ohrozit své výdělky tím, že by přešla na produkci nějakých ultranacionalistických filmů, o které by publikum za hranicemi Maďarska nemělo zájem. Pro řadu vlivných maďarských podnikatelů představovalo nacistické Německo důkaz, že přehnaná politizace může zničit eskapistickou přitažlivost filmu. Právě ta podle jejich názoru vedla k tomu, že maďarské filmy předčily svými výsledky v jugoslávských kinech německou produkci. Nicméně tu byl přítomen i vnější tlak, který nutil Maďarsko k dalšímu posilování antisemitského nacionalismu. Přicházel z Německa, které sice bylo pro Maďarsko spojencem, a navíc vyvolalo růst exportního potenciálu maďarského zboží, ale současně jej začalo vnímat jako ekonomickou a ideologickou hrozbu. Představitelé nacistického režimu začali vyjadřovat pochybnosti nad tím, že tolik maďarských filmů má „židovský tón“ a že se na jejich výrobě podílejí Židé. Odbor kultury při německém ministerstvu zahraničí si stěžoval, že publikum v Jugoslávii — zejména etničtí Němci — je ohroženo „maďarskými filmy, které distribuují Židé“. Důvodem mělo být, že maďarští „Židé od filmu“ představují hlavní zdroj protiněmecké propagandy v jihovýchodní Evropě.³⁶⁾ Tyto faktory, společně s dojmem, že se Maďarsko vzpěčuje dalším nacistickým opatřením, vedly k přímé intervenci Německa do maďarské filmové produkce, distribuce a uvádění.³⁷⁾ Německo skoupilo řadu maďarských společností a kin a došlo to tak daleko, že exportní možnosti maďarského filmu byly podrobeny omezením ze strany Mezinárodní filmové komory a společnosti Transit Film. Součástí nátlaku byla dokonce hrozba úplného zasta-

35) Tento třetí protizidovský zákon (Act XV/1941) byl v parlamentu projednáván počátkem dubna 1941, tedy v době, kdy se Maďarsko podílelo na invazi do Jugoslávie. Podle Paula Hanebrinka znamenal tento zákon definitivní proměnu Maďarska v „rasový stát“. P. Hanebrink, *In Defense of Christian Hungary*, s. 170.

36) Dopis Kolba na vyslanectví v Budapešti, 30. červen 1940, Kult K 6753/40. AAA, Gesandtschaft Budapest, Fach 27, Kult 12, Nr 4a, 'Ungar. Filmpropaganda in Jugoslawien'.

37) I když faktorů zhoršujících německo-maďarské filmové vztahy bylo více, jedním z nejdůležitějších byla skutečnost, že ministerstvo vnitra odmítlo povolit maďarské armádě, aby promítala zdarma nacistický propagandistický film *Žid Süss*. Toto opatření vyvolalo mezi oběma zeměmi hodně zlé krve. Srov. United States Holocaust Memorial Museum Archives, RG 39.004M — Hungarian Royal Home Defense (M.kir. Honvédelmi Minisztérium), 1940, I.31 Fond, Reel 8. Filmek bemutatása a honvédség részére 1941.

vení vývozu filmové suroviny do Maďarska, což by zcela zablokovalo maďarskou produkci.³⁸⁾ Ta se ocitla pod tlakem, aby vytvořila novou reprezentaci toho, co je maďarské, určila, kdo se takové reprezentace může chopit, a našla své místo v nacisty kontrolovaném světovém řádu.

Válečné období: kontinuita a národně-křesťanská nespokojenost

Maďarské filmy se sice během války změnily, ale pokusy o vytvoření specifického stylu nebo specifických žánrů, stejně jako snahy o filmy, které by mohli křesťanští nacionalisté označit za archetypální a reprezentativní příklady vytoužené nové vize národa, dosáhly jen omezeného úspěchu. Těmto heroickým životopisným filmům o „velkých mužích“, historickým dramatům, filmům se sociální tematikou či explicitně antisemitským dílům činilo potíže se prosadit z řady důvodů — některé snímky zcela selhaly u publika, jiné byly příliš nákladné, další zase moc demokratické. K rozčarování křesťanských nacionalistů a radikálních antisemitů, kteří se neustále dovolávali potřeby záchrany a oživení maďarské filmové kultury, se všechny tyto projekty ukázaly být nepřijatelné či do budoucna neudržitelné.

Křesťanští nacionalisté byli přesvědčeni, že publikum potřebuje „vážnější“ filmy, které realisticky ztvární život v Maďarsku — a že po takovýchto filmech dokonce touží. Takovéto filmy měly odstranit zatuchlé stereotypy maďarské kultury, jako jsou kovbojové z pusty, vyšívané kroje a donekonečna opakované hudební motivy. Křesťanští nacionalisté dále požadovali eliminování údajně umělých, urážlivě satirických a rasově cizorodých „židovských“ komedií 30. let, které měly být načichlé „městskou kulturou“ a „prázdnou duchaplností“.³⁹⁾ Takovéto filmy měly být nahrazeny filmovým vyjádřením „autentického Maďarska“ a pravými Maďary.

Při snaze dosáhnout takovéto nové skutečnosti nabízeli prostřednictvím vládního filmového týdeníku *Magyar Film* a pravicově orientovaných časopisů nebo na setkáních Národního filmového výboru (Országos Nemzeti Filmbizottság) několik alternativ. První z nich měl být návrat k tématům maďarské literatury a historie, bez ohledu na to, že k takovým námětům se filmaři pravidelně uchýlovali už ve 30. letech.⁴⁰⁾ Druhou variantou měly být „hrdinské“ filmy, tedy propagandistické životopisné snímky o „vědcích a učencích, státnících a jiných velíkánech“. Obhájci těchto „hrdinských“ filmů byli přesvědčeni, že takovéto hagiografie zajistí, aby maďarští občané prošli adekvátní nacionalizací a naby-

38) K tématu německé intervence do maďarského filmového průmyslu srov. David Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 286–312, a též, Competitor or Compatriot? Hungarian Film in the Shadow of the Swastika, 1933–44. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika. The International Expansion of the Third Reich*. London – New York: Palgrave Macmillan 2011, s. 159–171. Pro postavení Mezinárodní filmové komory během války srov. Benjamin G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*. Cambridge: Harvard University Press 2016, s. 180nn.

39) Ádám Szücs, Van-e magyar filmstílus? *MF* 2, 1940, č. 29 (20. 7.), s. 4–5.

40) Takové návrhy se příležitostně objevovaly v časopise Andora Lajty *Filmkultura* a pravidelněji v časopise Gézy Ágotaie *MF* (tato dvě periodika reprezentovala filmařskou komunitu) a také v dalších časopisech zaměřených na filmový průmysl. Velkým zastáncem tohoto přístupu byl i předseda Národního filmového výboru Gyula Wlassics.

li představy o „skutečném Maďarsku“. ⁴¹⁾ Třetí návrh, který zazníval hlasitě zejména na počátku 40. let, směřoval k natáčení filmů o všedních starostech, například o tom, „jak se žije v Maďarsku“, či o každodenní dríně běžných Maďarů. ⁴²⁾ Tyto realistické filmy, ukazující „rostoucí problémy spojené s maďarskou půdou, rasou a pracujícími“, představovaly příležitost, jak vytvořit legitimizovanou skupinu národních filmů a jak směřovat k „obnově“, která by sloužila skutečným „národně-politickým zájmům“. ⁴³⁾ Natáčely by se bez jakékoli účasti maďarských Židů a byly by součástí „umělecké, etické i produkční“ očisty maďarské kultury, po které zdejší publikum údajně toužilo. ⁴⁴⁾

Můžeme samozřejmě najít hmatatelné důkazy, že v letech 1939–1944 k využívání populistických témat a k výrobě „přesvědčovacích“ filmů na státní zakázku skutečně docházelo. Filmy o rolnících, kterým se dostalo přístupu do vládnoucích aristokratických kruhů, např. *FÖLDINDULÁS*, *ISTVÁN BORS* nebo *JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN*, byly vysokorozpočtové snímky navazující na dřívější úspěchy tohoto typu produkce. Filmy o hrdinech z nižší střední třídy, kteří dokázali porazit vypočítavé a nevlastenecké kapitalisty, mezi něž spadá například *A HARMINCADIK*, *ANDRÁS* nebo *ŐRSÉGVÁLTÁS*, patřily ve válečných letech k těm nejúspěšnějším a nejocěňovanějším. Hojnou návštěvnost měly i snímky z maďarských dějin, například *RÁKOCZI NÓTÁJA* nebo *ÖRDÖGLOVAS*. Další skupinu divácky úspěšných a kritikou oceňovaných filmů tvořily ty, které napomáhaly přepisovat imaginární topografii Maďarska v návaznosti na měnící se maďarské hranice, například nacionalistické snímky idealizující vazbu maďarství na Transylvánii skrze rolnickou národní kulturu a její dějiny, tedy *ELNÉMULT HARANGOK*, *EMBEREK A HAVASON* a *EGY ÉJSZAKA ERDÉLYBEN*. ⁴⁵⁾

Třebaže takovéto filmy dokládají zřetelný a úspěšný pokus reprezentovat esenci maďarské identity, tucet filmů ještě netvoří národní kinematografii. Tyto snímky představovaly spíše výjimku, navíc problematickou. Jen velmi málo nových křesťansko-nacionalistických filmů se pokoušelo narušit stylistické konvence 30. let a ty, které se snažily, byly ze strany nacionalistů spíše ignorovány. ⁴⁶⁾ István Nemeskürty v kapitole věnované letům 1939–1944 dochází k závěru, že žánrově byly filmy v daném období podobné těm, které

41) Szücs, Van-e magyar filmstílus?, s. 5. S podobnými doporučeními přicházeli kromě Szüce i další představitelé pravicové a fašistické kulturní pravice. Srov. Tibor Sándor, *Őrségváltás után: zsidókérdés és filmpolitika 1938–44*. Budapest: Magyar Filmintézet 1997, s. 165.

42) Szabó Dezső előadása a filmről. *Magyar Film* 3, 1941, č. 23 (7. 6.), s. 6.

43) János Dáloky, *Igy készül a magyar film. A magyar film múltja és jelene, kulisszatitkai és problémái. A könyv többszáz érdekes képpel világítja meg a magyar filmek születését*. Budapest: „Forrás” Nyomdai Műintézet és Kiadvállalat Rt. 1942, s. 184–185. Autorem předmluvy byl Gyula Wlassics. Srov. také J. Dáloky, Die neue ungarische Filmakademie. *Interfilm* 7, 1943, (23. 11.), s. 109.

44) J. Dáloky, *Igy készül a magyar film*, s. 185.

45) Gábor Gergely tyto filmy spojuje s podobnou produkcí před rokem 1938 a používá pro ně souhrnné označení „exploatace lidové tematiky“ (folksploitation). I když jde o chytrý a částečně správný postřeh, Gergely se mýlí v tom, že tehdejší komentátoři tyto filmy vznikající před rokem 1938 ignorovali či o nich nevěděli. Je ale pravda, že především antisemitská pravice se odvolávala primárně na pozdější produkci, vznikající po roce 1939. Srov. G. Gergely, *Hungarian Cinema 1929–1947*, s. 135–143.

46) Rané maďarské varianty neorealismu či noirového filmu, ve kterých hlavní roli hrála Katalin Karádyová, sice konvence narušovaly a byly také oblíbené u diváků, ale pravicoví nacionalisté je odmítali coby nápodobu dosavadní tradice a kritiku stávajícího politického řádu. Kromě toho nesnášeli Karádyovou, její politické postoje a skutečnost, že na psaní scénářů k jejím filmům se podíleli Židé. Karádyová se ocitla v otevřeném sporu ohledně antisemitismu s prezidentem Filmové komory Ferencem Kissesem. K tomu srov. László Pusztaséri, *Karády és Ujszászy. Párhuzamos életrajz történelmi háttérrel*. Budapest: Kairosz 2008, s. 164–165.

vznikaly ve 30. letech, a lišily se jen obsazením, postavami a tématy. Početně převládaly „komedie všednosti“, kam spadalo 90 z 227 filmů natočených mezi roky 1939 a 1944.⁴⁷⁾ Tento trend byl důsledkem řady faktorů, přičemž jedním z nejdůležitějších byla potřeba zaujmout zahraniční publikum a dosáhnout exportního úspěchu. Například fakt, že film FÖLDINDULÁS byl sice úspěšný v Maďarsku, ale nacisté jej zakázali kvůli způsobu zobrazování etnických Němců, zásadně limitoval možnosti jeho vývozu.⁴⁸⁾ Za těchto podmínek tak vzniklo jen málo — sotva víc než dvacet — tzv. „vážných“ filmů, které by se výslovně zabývaly problémy soudobého Maďarska, a i ty nakonec vyvolávaly spíše kontroverzní reakce.⁴⁹⁾ Když se Maďarsko zbavilo těch, které označilo za Židy, tedy filmařů s mezinárodními zkušenostmi, již stáli za naprostou většinou produkce natočené před rokem 1938, ocitlo se filmové řemeslo v rukou zcela nezkušených pracovníků. Pokud tajně nespolupracovali s Židy vyloučenými z oboru, uchylovali se tito zelenáci k postupům němé éry, oživeným ve stylu německého „filmu lidového svérázu“ (*Heimatifilm*), tedy k opakujícímu se zobrazování krajiny, atraktivních míst a historických pamětihodností.⁵⁰⁾ K tomu pak maďarští režiséři přimíchávali specifické prvky jako například lidové kroje, aristokratickou okázalost, představitele feudální vrchnosti, švihácké, ale obvykle zadlužené vojáky, šlechtické tradice — tedy právě ty stereotypy, které řada nacionalistů odsuzovala pro jejich neautentičnost. Slavný filmový režisér István Szóts situaci zpětně popsal takto: „Poté, co v roce 1939 došlo k „výměně stráží“, se v kvalitě či duchovních východiscích filmové tvorby nic nezměnilo; nanejvýš byly filmy prošpikovány poněkud stupidními politickými proklamacemi nebo nacionalisticky zabarveným operetním maďarstvím.“⁵¹⁾ Kromě těchto menších změn došlo také ke změně hlavních postav: městské hrdiny ze středních vrstev, jací se objevovali v „kosmopolitních“ filmech poloviny 30. let, nahradili vesničtí naivové.⁵²⁾

Nový směr maďarské kinematografie, který tak halasně ohlašoval Ferenc Kiss, nebyl pro tehdejší publikum a filmaře příliš rozpoznatelný. Výsledky návštěvnosti ukazují, že až na několik výjimek se oblibě těšily stejné typy filmů jako ve 30. letech. V roce 1941 patřily k nejdéle premiérováným filmům komedie, k nimž psali scénáře oficiálně zakázaní autoři židovského původu István Békeffy a Károly Nóti. Tito dva scenáristé a také Jenő Szatmári, další autor, na kterého se vztahovaly protizidovské zákony, napsali během války řadu scénářů.⁵³⁾ V září 1940 Gyula Wlassics, předseda Národního filmového výboru, tedy organi-

47) István Nemeskürty, *Word and Image. History of the Hungarian Cinema*. Budapest: Corvina 1974, s. 118. Manchinová oproti tomu tvrdí, že lze u těchto komedií rozpoznat zcela zásadní rozdíl. Manchin, *Fables of Modernity*, s. 282n.

48) MOL — KM, K66-cs474, 1940, III- 6/ c. KM [Perczel] na Národní výbor pro přezkum filmů (Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság — OMB), 17. červenec 1940, KM 34.198/ 3 – 1940.

49) I když budeme chápat filmy řešící sociální problémy velmi široce a zahrneme do nich i všechny snímky otevřeně propagandistické či ty, které se snaží exploatovat téma rolnického života na venkově, nedostaneme číslo vyšší než 50 (z 227 filmů, které byly v Maďarsku během války natočeny).

50) Pro pokračující fungování Židů ve filmovém průmyslu i po zákazu srov. D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 220–269, zejména s. 241–244.

51) István Szóts, *Szilánkok és gyaluforgácsok*. Budapest: Osiris 1999, s. 29.

52) I. Nemeskürty, *Word and Image*, s. 118.

53) K tomu, jak se maďarští Židé nadále podíleli na filmové produkci i po přijetí protizidovských zákonů, srov. D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 240–245. Srov. také poválečné svědectví Károlyho Nótiho. BFL — Károly Nóti testimony, 6. červenec 1945, 'III. Jgykv', 17. Felvéve a Nb. által a MMSZF- ához kiküldött 289/ b. számu IB, 6. červenec 1945. MFSzSz XVII 647/ 1 – 287 B, Erdélyi István.

zace schvalující veškerou filmovou produkci, vyčínil filmařům za nedostatečné výsledky práce na národní obrodě.⁵⁴⁾ Přidali se k němu další kritici, mimo jiné z řad křesťanských nacionalistů: filmoví tvůrci prý nadále spoléhají na „cikánskou hudbu“, „zmatené rolníky“ a „vesnický oděv“ jako příznaky maďarského charakteru jejich děl, což prý jen zdůrazňovalo, že se pravého maďarství filmům nedostává.⁵⁵⁾ Radikálně pravicový poslanec maďarského parlamentu Zoltán Meskó si na konci roku 1941 stěžoval, že pro venkov je potřeba zajistit kvalitní lidová a historická díla, ale filmaři v tomto úkolu selhali a ohrozili proces národního sebeuvědomování.⁵⁶⁾ Jedním z požadavků, které nacionalisté vznášeli na filmaře, bylo, aby se stali vůdci a učitelé mas, a ne aby se nechali masami sami vést. V tom byl však kámen úrazu, který byl pro filmaře jen obtížně řešitelný. Na jedné straně zde byly požadavky početných populistických křesťanských nacionalistů, kteří byli přesvědčení, že srdce maďarského národa bije na venkově a že národ posílí, když obyvatelé měst prostřednictvím filmu uvidí, jak se tam žije. Pak tu ale byli také ti, kteří nedůvěřovali primitivním masám, propagovali didaktický nacionalismus a lid rozhodně nevnímali jako zdroj národní identity. Ti se rekrutovali především z byrokratické elity kolem regenta Miklóse Horthyho a z různých filmových a cenzurních institucí.

Nefunkční nacionalistické experimenty: významné osobnosti a populistické filmy o sociálních problémech

Kontinuita s předválečným stylem a náměty a odpor k rasově-nacionalistické homogenizaci měly řadu příčin. Je poněkud ironické, že právě touha Maďarska po úspěšném exportu a tlak nacistického Německa na to, aby Maďarsko obsadilo specifický „exotický“ segment mezi národy tvořícími evropský „Nový řád“, vedly k uchování starých forem, stylů, žánrů a stereotypů, a ne k experimentování s novými postupy.⁵⁷⁾ Další důvod spočíval v neschopnosti vybudovat vzdělávací a praktické programy, které by vychovávaly mladé tvůrce — ti tak zůstali, ať už veřejně nebo skrytě, žáky filmařů židovského původu. A k tomu lze připočítat také vliv rozporných politických příkazů a mikropolitiky filmového průmyslu.

Pro představu, jak se tyto problémy projevovaly, se nyní podíváme nejprve na deformování historických dramát o „velkých mužích“ a poté na otázku populistických filmů o sociálních problémech natáčených ve válečném období. První pokus o maďarský historický film představoval životopis ve Vídni žijícího maďarského lékaře Ignáce Semmelwei-

54) Baron Gy. Wlassics, Komoly hivatástudatot várunk a magyar filmek alkotóitól. *MF* 2, 1940, č. 38 (21. 9.), s. 1.

55) István György, A magyar film nyomában. *MF* 3, 1941, č. 25 (21. 6.), s. 2. Jediný praktický návod, který György poskytl pro natáčení filmů tak, aby byly více maďarské, zněl: namísto (výše zmíněných) stereotypů do nich dostaňte více „vůně, chuti, barev a intimity, které jsou tak svůdné pro cizince přijíždějící do Maďarska“.

56) A kultuszminiszter válasza a magyar filmet ért támadásokra a Képviseletől. *MF* 2, 1941, č. 46 (17. 11.), s. 2.

57) K nacistickému konceptu kulturního „Nového řádu“ srov. B. G. Martin, *The Nazi-Fascist New Order for European Culture*, zejména s. 137. Srov. také D. Frey, *A Smashing Success?*, s. 594–599, a B. G. Martin, „European Cinema for Europe!“ *The International Film Chamber, 1935–42*. In: Roel Vande Winkel – David Welch (eds.), *Cinema and the Swastika*, s. 25–30.



Obr. 1: Doktor Semmelweis v podání Tividara Uraye hovoří ke studentům lékařské fakulty (SEMMELEWEISS /André de Toth, 1940/). MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archívum és Filmintézet)

se, jež vyprávěl o jeho boji s horečkou omladnic. Na scénáři z roku 1939 se podílelo několik autorů a natočit jej přijel z Německa slavný režisér André de Tóth. Snímek byl uveden do kin na začátku roku 1940 a zcela propadl.⁵⁸⁾ Tento snímek měl i podporu německých představitelů, kteří jej ohlašovali jako pokus o vytvoření nového maďarského hrdiny, moderního vědce, který přispěje k evropskému pokroku. Němci připsali neúspěch snímku tomu, že maďarské publikum nezná historická fakta, a tak neví, kdo Semmelweis byl, a část publika se filmu prý vyhnula proto, že jméno hlavního hrdiny zní „až příliš německy“.⁵⁹⁾ K neúspěchu filmu mohl přispět i fakt, že podstatnou část budapešťského publika stále tvořili maďarští Židé, kteří dost možná film ignorovali.

Maďarští režiséři, poněkud vystrašení tímto neúspěchem, se k životopisnému žánru „velkých mužů“ vraceli jen pomalu. Představitelé Národního filmového výboru a filmového studia Hunnia a přední producenti si stěžovali, že existuje jediná cesta, jak natočit úspěšný historický film, a tou jsou extravagantní kostýmní dramata na způsob MADAME DUBARRY, protože samotné dějiny jako námět nikdy nepřilákají dostatečně velké publikum, jež by zajistilo ziskovost takového projektu. Extravagantní výpravné produkce s úžasnou scénografií a stovkami členů komparsu představovaly ověřený recept vysokorozpočtových historických dramát 20. a 30. let a jen málokterý maďarský scenárista byl ochotný proti této tradici vystoupit. V důsledku tedy platilo, že pokud Maďarsko chtělo zahájit produkci historických filmů, muselo počítat se zcela mimořádnými náklady. A protože finančního kapitálu byl nedostatek kvůli omezením uvaleným na židovské podnikatele, nemluvě o nákladech spojených s válkou, byly vysokorozpočtové projekty takovýchto rozměrů na počátku 40. let nemyslitelné.

58) István Langer, *Fejezetek a filmgyár történetéből, I-II.rész, 1919–48*. Nепublikovaný rukopis. Budapest: Magyar Filmintézet 1980, s. 221.

59) Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes, GsB, Fach 27, Kult 12, Nr. 4a, 'Filmwesen Ungarn'. Folder 'Ignaz Semmelweis'. Společnost Hunnia označila snímek za „morální úspěch“ a odlišila jej tak od *ÁLL A BÁL* a *5 ÓRA 40*, tedy od „obchodních úspěchů“. *BFL* — Hunnia Filmgyár Rt. – Cg 29830 – 3949. 'Közygűlés', 25. červen 1940. Je poněkud ironické, že v roce 1950 natočilo Semmelweisovu biografii východoněmecké studio DEFA (ZACHRÁNCE MATEK).

Přesto navrhlo v polovině roku 1942 ministerstvo propagandy Kállayovy vlády připravit scénáře filmů o nejrespektovanějších postavách maďarské historie, jakými byli kníže František II. Rákóczi, hrabě István Széchenyi nebo Lajos Kossuth.⁶⁰ Státem kontrolované filmové studio Hunnia se rozhodlo začít s příběhem protihabsburského revolucionáře z 18. století, Františka Rákócziho. Zadal tento úkol jednomu z nejlepších scenáristů a režisérů té doby Józsefu Dároczyemu, jemuž při psaní vypomáhal další přední scenárista Miklós Asztalos. Do filmu byla obsazena jedna z nejoblíbenějších maďarských hereček Klári Tolnayová. Ministerstvo kultu a vyučování zapůjčilo kostýmy z Národního divadla a Národní opery, architekti Hunnie vystavěli nevidaně rozsáhlé kulisy a exteriéry se točily v Košicích, Mukachevu a Sárospataku. Ministerstvo propagandy si vyžádalo scénář ke kontrole, aby ověřilo, že je prosycený „národním patosem, patriotismem a ochotou sebeobětování“.⁶¹ Po premiéře v listopadu 1943 nazval časopis *Magyar Film* výsledný snímek RÁKÓCZI NÓTÁJA „prvním maďarským historickým filmem“ a vychvaloval jej za to, že byl natočen zcela podle „amerických standardů“.⁶² Film slavil okamžitý úspěch a dosáhl bezmála rekordních tržeb, i tak ale 380 000 pengő, které film utržil, pokrylo jen něco přes polovinu produkčních nákladů (714 000 pengő).⁶³ Film byl kasovní trhák — a současně finanční pohroma.

Už před premiérou RÁKÓCZI NÓTÁJA se ozývaly skeptické hlasy, že pokusy o tento žánr nemohou dopadnout dobře. Strukturní problémy, díky kterým se v Maďarsku dříve historická kostýmní dramata netočila, nadále přetrvávaly. Redaktor časopisu *Magyar Film* Géza Matolay, který ještě před několika měsíci takovéto filmy sám propagoval, nyní varoval, že si Maďarsko nemůže dovolit, aby byly všechny filmy vysoce ztrátové. Poukázal na to, že témata z maďarských dějin nejsou v ostatních evropských zemích známá, a producenti tak nemohou počítat, že by si vynahradili ztráty z domácího trhu pomocí prodeje do zahraničí. Ze sousedních zemí mohli snad jen Bulhaři a Chorvati mít nějaký zájem na promítání filmů, jež by podávaly výklad minulosti z maďarské perspektivy.⁶⁴ Režisér a scenárista János Vaszary se vyjádřil přímočařeji, když ještě před premiérou filmu RÁKÓCZI NÓTÁJA prohlásil žánr historického filmu za mrtvý a předpovídal, že „doba maďarských historických filmů už minula“.⁶⁵ Přestože se před koncem války objevilo v maďarských kinech ještě několik snímků s historickými tématy, žádný z nich neměl charakter didaktického filmu posilujícího nacionalistické cítění, ani se nesnažil o explicitní budování nového národního stylu. Plánované hagiografické filmy o hraběti Széchenyim nebo Lajosi Kossuthovi nikdy nevznikly. Namísto toho se točily méně politické a snadněji exportovatelné milostné příběhy postavené na historických tématech. Dobrým příkladem může být film ÖRDÖGLOVAS, ve kterém elegantní přeborník v jízdě na koni okouzlí dceru prince Klemense Václava Lothara Metternicha.⁶⁶

60) T. Sándor, *Őrségváltás után*, s. 200.

61) MOL-Ó — Hunnia, Z1123, R 1, D 3, 1943–45, s. 63. 11. červen 1943. Jegyzőkönyv — Hunnia Igazgatósági ülésrőrl, s. 2.

62) Amerikai méreteken készül az első magyar történelmi film. *MF* 5, 1943, č. 26 (30. 6.), s. 3.

63) MOL-Ó — Hunnia, Z1123, R 1, D 3, 1943–45, s. 41. 16. února 1944. Jegyzőkönyv — Hunnia Igazgatósági ülésrőrl, s. 9. Odhad nákladů přebírám z: I. Langer, Fejezetek a filmgyár történetéből, s. 316.

64) Dr. Géza Matolay, Filmkritika és szakértelem. *MF* 5, 1943, č. 26 (30. 6.), s. 1–2; Dr. Géza Matolay, Miért nem gyártunk történelmi filmet? *MF* 5, 1943, č. 31 (4. 8.), s. 1–2.

65) Vaszary János komoly nyilatkozata a vidám filmről. *Mozi Ujság* 3, 1943, č. 30 (2. – 3. 7.), s. 2.

66) Dále je možné zmínit například filmy FUTÓTÚZ a SZOVÁTHY ÉVA.



Obr. 2: Z filmu JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN (Viktor Bánky, 1942).
MaNDA (Magyar Nemzeti
Digitális Archívum és
Filmintézet)

Ještě předtím, než definitivně selhal pokus o historické biografie velkých mužů, snažila se maďarská kinematografie o žánr, který považovali nacionalisté za nejslibnější, tedy o populistické filmy o sociálních problémech. Populismus byl v meziválečném Maďarsku poněkud matoucí koncept — měl totiž svoji levicovou i pravicovou verzi.⁶⁷⁾ Všechny formy populismu ovšem prosazovaly lepší postavení rolnictva a porozumění pro jejich způsob života. Jedním z nejúspěšnějších a politicky nejdůležitějších filmů tohoto žánru, který se snažil podat obraz venkovského života, byl JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN. Premiéru měl v dubnu 1942 a v Budapešti se hrál ve třech špičkových premiérových kinech po rekordních 119 dnů.⁶⁸⁾ Tento hit vypráví kapitoly ze života slavného profesora historie, jenž pocházel z rolnické rodiny ze severního Maďarska, studoval na univerzitě a stal se uznávaným vědcem. Když má dojít k jeho sňatku s dcerou zbohatlického právníka, Adou Tatárovou (kterou hraje Erzs Simorová), setká se Kovács a jeho rodina s rodiči Ady (ty hrají György Kürthy a Margit Ladomerszkyová) a jejich synem Tiborem (představovaným Tiborem Puskásem). Tibor, naprostý budižkničemu, je znechucen a pohoršen Kováčsovým prostým původem. Zasnoubení je zrušeno a Kovács si nakonec bere svoji dětskou lásku Ágnes Baloghovou (Júlia Tóthová), která je také z rolnické rodiny.

Kováčsovo manželství, stejně jako jeho přednášky o maďarských tradičních, lidových, s východní Evropou spojených kulturních kořenech, názorově rozštěpí celé město. Místní

67) Populismus (*népi mozgalom*) se coby sociokulturní fenomén až do konce 20. let 20. století opakovaně vynořoval v maďarské politice. Jeho kořeny sahají k pozemkové reformě z konce 19. století, výraznější oživení ve 20. letech pak bylo způsobeno tehdejšími zvýšeným literárním a antropologickým zájmem o život rolnictva. Koncept populismu v tomto okamžiku ještě oslovoval širokou škálu myšlenkových proudů, kterým bylo společné uctívání rolnictva: patřili k němu komunisté bojující za přerozdělení půdy, liberální demokraté prosazující pozemkovou reformu, křesťanské autority podporující sociální spravedlnost, stejně jako protiliberálně naladěni reakcionáři, podle kterých je možné dosáhnout obnovy Maďarska jen s pomocí nacionalismu „krve a půdy“. Na konci 30. let už ale jednoznačně převládla rasově-nacionalistická varianta, která měla největší vliv na filmovou produkci válečného období. Srov. k tomu D. Frey, *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary*, s. 88–90.

68) *Interfilm*. Sonderheft 1 (Spielfilm-Produktion 1942), s. 50–51.

šlechta se Kovácsovy manželky straní kvůli jejímu nízkému původu. Tibor, mladší bratr Kovácsovy bývalé snoubenky, dokonce Ágnes urazí a Kovács mu uštědří políček. Mezi oběma rodinami se rozhoří spor, ale univerzita se postaví na stranu Kováče.

Když rodinný přítel Tatárů, který má německy znějící jméno, obviní Kováče, že na svých přednáškách podněcuje rebelii, Kovács se svého učitelského místa vzdá, ovšem po sledu urážek, skandálů a rezignací nakonec zvítězí. Maďarský triumvirát, představovaný vládními byrokraty, vojenskými důstojníky a představiteli církve, podpoří Kováče a jeho teorie o čistotě a obrodě maďarského národa. Vrací se na univerzitu a dostává se mu zado-stiučnění, když ministr školství políbí ruku jeho ženě a symbolicky tak dá jasně najevo, že v legitimních vládnoucích maďarských kruzích nehraje původ žádnou roli. I při implicitním protiněmeckém tónu se jednalo o kopii německé ideologie „krve a půdy“, proklamující klíčovou roli pracujících a „hlubokých maďarských kořenů“ v rolnictvu.⁶⁹⁾

Reakce, jež tento film vyvolal, výborně ukazují, jak střet vzájemně rozporných nároků na koncepci národa zabránil, aby vznikl nový maďarský filmový styl postavený na populismu. V první fázi rozhodl cenzurní orgán poměrem 5:1 o tom, že film do kin vůbec nepůjde — cenzoři se obávali „náporu národovecké demokracie“, kterou film propaguje, zdola prosazovaného „práva na rovnost“ a „sociálně-politických obav“, které by film mohl vyvolat. Došli k závěru, že film je příliš provokativní a že by mohl ohrozit sociálně-politickou rovnováhu nutnou pro zachování stávající maďarské společnosti.⁷⁰⁾ Jinak řečeno, domnívali se, že film, který fakticky umlčuje a kolonizuje rolnictvo a nechává za ně hovořit Kováče jako jeho intelektuálního mluvčího, byl ještě příliš populistický a ideologicky příliš blízký demokracii. Plná demokracie stále ještě představovala existenční hrozbu pro stát, v němž byla řada opatření omezujících volný obchod a kde byla vláda kontrolována malým segmentem společnosti.

Na obavy cenzorů zareagoval ministr náboženství a školství a požadoval, aby byl film upraven. Režisér Viktor Bánky některé scény zkrátí a vložil do filmu nový prolog, který měl utlumit motiv třídního konfliktu. Po těchto změnách se výrazně změnilo celkové vyznění filmu (vycházejícího z díla židovského divadelního autora Sándora Hunyadyho) — ten nyní začínal scénou, v níž doktor Kovács vysvětluje, že Židé a buržoazie se proti němu spikli, početně jich ale ubývá a v novém Maďarsku pro ně není místo. Takové změny uklidnily oligarchy, kteří obsadili pozice v maďarské byrokracii — nový prolog přesměroval vinu za sociální konflikty od aristokracie ke snobské židovské buržoazii.

Jakmile se však film dostal na plátna kin, přilákal rekordní počet diváků a vyvolal přesně ty reakce, jakých se cenzoři obávali. Podle některých filmových kritiků se jedná o první film, jenž reprezentuje nový národní styl a jenž má odvahu čelit problémům maďarské společnosti.⁷¹⁾ Film, který úřady původně zakázaly, se stal hlavním filmovým tahákem roku a přivedl do kin diváky, kteří nebyli zvyklí je navštěvovat.⁷²⁾ Recenze populistického

69) Srov. John Cunningham, *From Arcadia to Collective Farm and Beyond. The Rural in Hungarian Cinema*. In: Catherine Fowler – Gillian Helfield (eds.), *Representing the Rural. Space, Place and Identity in Films about the Land*. Detroit: Wayne State University Press 2006, s. 297.

70) Rozhodnutí cenzurního úřadu ve věci filmu JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, 4. prosince 1941. BFL — László Balogh, Nb. 1699/1945, s. 565, 567–568.

71) István Somody, *Az első lépés a magyar film útján. Magyarság* (12. dubna 1942), nestránkováno.

72) V premiérových kinech se hrál už zmíněných 119 dnů, což bylo o sedm dnů déle než film, který skončil hned za ním, tedy GENTRYFÉSZEK. *Interfilm Sonderheft 1* (Spielfilm-Produktion 1942), s. 48–55.

spisovatele Gézy Féjiho v provládním časopise *Magyarország* vysvětlovala fenomenální úspěch následovně:

Na JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN chodí jiné publikum než na ostatní populární hity. Většina diváků přichází v obnošených šatech, někteří si s sebou dokonce přinášejí vlnu dílen, továren, malých obchůdků. Není sporu o tom, že na tento film chodí převážně úplně obyčejní lidé, kteří v setmělém sále vždy propukají v bouřlivý potlesk. [...] Jen se podívejte na ty tváře po představení, které jsou poznamenané prožitou katarzí. Tento film nabízí lidem cosi, co jinde hledali marně.⁷³⁾

Právě v tom spočívala hrozba, před kterou varovali cenzori: pro vybudování stabilního základu křesťanského národního filmového průmyslu bylo potřeba přilákat nové dělnické publikum, avšak oslovování tohoto segmentu publika si současně vyžádalo přinášet na plátna kin potenciálně destabilizační sociální témata. Noviny referovaly o „nenávisti vůči šlechtě“, kterou film vyvolává, a o panické hrůze středních vrstev, že by film mohl rolníky inspirovat k tomu, aby „si o sobě moc mysleli“.⁷⁴⁾ Takové reakce vystrašily cenzory a další vládní byrokraty: začali se totiž obávat, že nedokáží kontrolovat významy přisuzované filmu jeho publikem a že domnělé téma národní jednoty by mohlo být snadno chápáno naopak jako podpora odlišnosti. Současně to byla především pravice, kdo film nadšeně vítal coby úspěšný překlad těch pravých maďarských „myšlenek“ a „společenských pravd“ do filmu. Časopis *Magyar Film* snímek vychvaloval coby důkaz potenciálu nové národní filmové produkce a příznak schopnosti masových médií reflektovat a formovat názory veřejnosti.⁷⁵⁾

Navzdory své přitažlivosti byl potenciál dosažení konsensu ohledně populistické identity maďarského národa tak velký, že se ho maďarské úřady zalekly a zablokovaly jej. Filmové instituce zareagovaly na třídně definované ohlasy na JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN — a také na hrozbu, kterou představovalo radikálně pravicové hnutí Šípových křížů — tím, že až do roku 1944 potlačovaly populistický potenciál maďarských filmů. Příkladem míry, do jaké státní orgány zasahovaly do filmové tvorby, jsou úpravy filmu *A HARMINCADIK*, který režíroval László Cserépy. Premiéru měl v říjnu 1942, jen pár měsíců od premiéry snímku JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, a vypráví příběh dělníků bojujících proti mocnému uhlobaronovi. V jedné hornické osadě na peštském předměstí se dělníci chystají založit školu. Získají potřebné finanční prostředky a najmou učitele Gábora Nagye — toho hraje Antal Páger, velmi viditelná tvář pravicových populistů. Nagy srdnatě bojuje za otevření školy, ale jeho úsilí zmaří poskoci majitele dolů, kteří budovu školy přestaví na garáž. Neschopný manažer dolů cituje předpisy, ustupuje tlaku majitele a vymlouvá se, že zákon umožňuje otevření školy pouze za podmínky, že se do ní přihlásí nejméně třicet žáků. Učitel a jemu věrní horníci vytrvají v úsilí a problém s počtem žáků se vyřeší s příchodem nových rodin — i díky podpoře manažera je nakonec škola otevřena.

73) Géza Féja, Dr. Kovács István. *Esti Magyarország* (25. dubna 1942), s. 3, přeloženo in: T. Sándor, *Popular Film in Hungary: History, Politics, Film (A Workshop Study), 1938–1944. MozgóKépTár. Magyar filmtörténeti sorozat*, CD 1: Játékfilmek a kezeitektől 1944-ig. Budapest: Magyar Filmintézet 1996.

74) T. Sándor, *Popular Film in Hungary*.

75) A sajtó és az új magyar népi film. *MF* 4, 1942, č. 18 (5. 5.), s. 1.

Na první pohled se zdá, že film představuje stejný třídní konflikt jako JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN. Róbert Bánky, který hrál jednu z postav, po válce před soudem tvrdil, že státní úřady se chystaly film zakázat, přestože by tím odepsaly 300 000 pengö výrobních nákladů. Nakonec byl problém vyřešen tím, že veškerá vina za třídní konflikt byla ve filmu svedena na majitele dolů, zatímco kapitalismus samotný za nic nemohl. Ve scénáři se na onoho uhlobarona jen nepřímo odkazovalo a sám se objevil jen v jediné scéně, ovšem aby byly uspokojeny návrhy cenzorů, stal se z něj Žid a byly připsány nové scény, které ho ukazovaly jako proradného a bezcitného člověka, jemuž činilo potěšení zneužívat své dělníky a bránit ve vzdělání jejich dětem.⁷⁶⁾ Další, už menší úpravy učinily z manažera dolů člověka ochotného postavit se za práva pravých Maďarů proti svému židovskému šéfovi.⁷⁷⁾

Během roku 1942 se vládním úředníkům jevílo stále jasněji, že čistý populismus představoval díky určité podobnosti se socialismem a demokracií pro režim skutečnou hrozbu. Tento fakt vysvětluje, proč populistická témata nakonec neuspěla, přestože je můžeme nalézt v mnoha maďarských filmech natočených během války, zejména ve filmech o sociálních problémech. Přestože od politické pravice zaznívalo neustálé volání po upřímných, realistických filmech zabývajících se problémy „maďarského lidu“, tato témata se mohla ve skutečnosti objevit v realizovaných snímcích jen za určitých podmínek. Nepřípustnými tématy byla například pozemková reforma či principy skutečné demokracie. Třídní rozdíly bylo možné reflektovat jen za podmínky, že nakonec převážil třídní soulad nebo pokud byl třídní konflikt zobrazen jako umělý, především jako důsledek židovské manipulace společenským systémem. Občasné pokusy o odlišné traktování těchto témat byly zmařeny, a to bez ohledu na profesionální status příslušného tvůrce.

Na konci roku 1942 natočil Viktor Bánky pod názvem SZERETŐ FIA, PÉTER snímek kritizující tradiční šlechtu, jehož zápletka se točí kolem přiznání umírající manželky zemědělského dělníka (Bella Bordyová) svému synovi Péterovi (Antal Páger). Na smrtelné posteli mu prozradí, že je nelegitimním synem majitele pozemků, hraběte Pálóssyho (Artúr Somlay). Hrabě přijme tuto novinku s hrdostí, že je otcem čestného, tvrdě pracujícího muže. Problém je ovšem v tom, že Péter je zobrazen jako hodnotnější člověk než Béla (Zoltán Várkonyi), legitimní syn a dědic hraběte. Tento mravně zkažený, odpudivý před-

76) BFL — Robert Bánky [Bánki] (a.k.a. Robert von Bánky), 17670/1949. Dopis Roberta Bánkiho soudu, 28. prosinec 1949, s. 29–34. Robert Bánky (který nebyl nijak spřízněný s režisérem Viktorem Bánkym) měl jen menší roli hereckou, ale velkou ve financování celého filmu. Měl podíl ve společnosti Iris Film, která film produkovala. Režisér tvrdil, že změny byly vynucené a že si byl vědom, že natáčí radikálně pravicový propagandistický film, třebaže to nebyl jeho původní záměr. BFL — László Cserépy, B. 19334/1949, s. 21–26. László Cserépy, Gyanusított kihallgatásáról jegyzőkönyv, Magyar Államrendőrség Budapesti Főkapitányságának Politikai Rendészeti Osztálya zpráva 3298/1946, 27. února 1946. Bánkyho a Cserépyho verzi událostí víceméně potvrdil také Ernő Gottesmann, ačkoli všechny tyto výpovědi jsou v protikladu s tím, jak se předseda OMB Alfréd Szöllösy během těchto let choval, když jako zástupce ministra vnitra Ference Keresztese-Fischera spíše tlužil, než aby rozněcoval protizidovské nálady. Gottesmann tvrdil, že ministr vnitra prostřednictvím Szöllösyho ovlivňoval natáčení filmu a Szöllösy měl producentům oznámit, že film bude povolen do distribuce jen pod podmínkou, že bude mít jednoznačně protizidovské vyznění. Gottesmann film označil za „kontrolovaný“, tj. natáčený pod tlakem vlády, takže konečná verze se velmi lišila od původního scénáře a plánované realizace. BFL — László Cserépy, B. 19334/1949. Ernő Gottesmann, Tanúvallomási Jegyzőkönyv, Magyar Államrendőrség Budapesti Főkapitányságának Politikai Rendészeti Osztálya zpráva 430sz./1946, 25. února 1946.

77) BFL — Robert Bánky [Bánki] (a.k.a. Robert von Bánky), 17670/1949, s. 39. Scénář filmu A HARMINCADIK, scéna 20, s. 4.



Obr. 3: SZERETŐ FIA (Viktor Bánky, 1942). Muž v klobouku je Antál Páger, zřejmě největší mužská filmová hvězda maďarského filmu válečného období a jeden z vůdčích představitelů antisemitské skupiny filmařů

stavitel pozemkové šlechty nemá na práci nic lepšího než kout pikle. Rozhodne se zkazit Péterovi život tím, že svede jeho snoubenku. Právě ve chvíli, kdy se chystá svůj plán realizovat na lovecké chatě (dost možná se jednalo o vtipný odkaz na tragickou milostnou aféru na záměčku v Mayerlingu), vlivem opilosti havaruje v autě. Najde ho Péter, který pečuje o chátrající Bélúv dům a který se obětavě nabídne, že daruje krev, aby zachránil dosti bídný život svého polovičního bratra (srov. obr. 3).

Film měl premiéru 25. prosince 1942 a v předních budapeštských kinech se hrál téměř tři týdny, než cenzoři přehodnotili své rozhodnutí a licenci k uvádění zrušili. Samotné cenzurní rozhodnutí už nelze v archívech dohledat, ale nepřímé doklady jasně naznačují, že se film nelíbil ministrovi vnitra a ministrovi propagandy a Kállayova vláda své rozhodnutí změnila.⁷⁸⁾ Podle producenta Istvána Erdélyiho bylo důvodem změny cenzurního rozhodnutí to, že film zpochybnil ustavené třídní hierarchie, byl zaměřen proti pozemkovým vlastníkům a podporoval rolníky. Erdélyi po válce také tvrdil, že podle zpráv, které se k němu donesly, by bývalo stačilo vložit do filmu protižidovsky laděný prolog, podobně jako v případě snímku JEJÍ NEJKRÁSNĚJŠÍ DEN, a film by byl vzápětí opět povolen.⁷⁹⁾ Filmaři zřejmě takový krok odmítli učinit, ať už jako výraz odporu k antisemitismu, nebo proto, že nevěděli, jak svést vinu za třídní rozpory na Židy. SZERETŐ FIA, PÉTER tak zůstal zakázaný až do konce války.

Stažení tohoto filmu z kin filmařským prostředím otrásl: nejvíce byli zaskočeni finančníci investující do filmové produkce, kteří se začali bát, že by zcela nepředvídatelné stažení filmu z kin ohrozilo jejich investici. Ředitel studia Hunnia a filmový režisér János Bingert interpretoval tento krok jako smrtící úder pro všechny populisticky zaměřené filmy. V reakci na námět, který odmítl přijmout do produkce, Bingert napsal:

78) Gyula Wlassics to komentuje v textu: Nyilatkozatok egy film betiltása körül. *MF* 5, 1943, č. 4 (3. 2.), s. 5. Srov. také Tibor Sándor, Szeretõ fia, Péter. *Filmhu* (3. duben 2001). Dostupné online: <<http://magyar.film.hu/filmhu/magazin/szereto-fia-peter-elemzes.html>>, [cit. 15. 1. 2019].

79) *BFL* — *MFSzSz*, XVII 647/6 — 287 B. Výpověď dr. Istvána Erdélyiho. Zápisy z jednání certifikačního výboru, předložené Národní radou Svobodné odborové organizace, 14. srpna 1945.

Od okamžiku, kdy se vláda rozhodla zakázat film SZERETŐ FIA, PÉTER [...], se filmáři neodvážují prosazovat politická či sociálně kontroverzní témata. Taková opatrnost [...] je, domnívám se, oprávněná, protože vláda zřejmě nechce filmy s takovými náměty. Proto nemá smysl jednat o natáčení předloženého filmu.⁸⁰⁾

A jestliže byl Bingert, tehdy pravděpodobně nejmocnější figura filmového průmyslu, přesvědčen, že vláda si populistické filmy nepřála, pak si je skutečně nepřála,⁸¹⁾ takže jejich éra byla velmi krátká.⁸²⁾

Maďarský experiment s Damoklovým mečem: antisemitské propagandistické filmy

Předchozí kapitola mohla vyvolat dojem, že maďarská vláda a filmový průmysl přijaly strategii, podle níž jsou antisemitské postoje automatickou součástí obsahu filmů a už tento fakt sám o sobě lze identifikovat jako křesťanskou nacionální estetiku či obsah — a není pochyb, že silný antisemitismus se skutečně do filmů natáčených ve válečném období promítal. Na druhou stranu je nutno poznamenat, že filmů s bezostyšně antisemitskými náměty, jako byl A HARMINCADIK, vznikalo jen málo. Patřil k nim ŐRSÉGVÁLTÁS, tedy maďarská verze ŽIDA SÜSSE napsaná Miklósem Tóthem, režírovaná Viktorem Bánkym a uvedená do kin po dlouhých úředních tahanicích v chaotickém období léta roku 1942. Film byl premiérován 91 dnů, což znamenalo „mimořádný úspěch“.⁸³⁾ Časopis *Magyar Film* prezentoval snímek jako „pravdivý obraz židovské okupace Maďarska“, film o aktuálním problému, pro jehož řešení nazrál čas.⁸⁴⁾

Příběh inženýra Pétera Takáce, křesťana, který bojuje proti machinacím židovského vedení velké průmyslové firmy, byl výrazně antisemitský. Takács zjistí, že předchozí židovští majitelé firmy vyvádějí její majetek do zahraničí, zabrání tomu a je vládou jmenován do pozice technického ředitele firmy. Jeho vítězství nad židovským materialismem symbolizuje, že nejen průmysl, ale celé Maďarsko se vrátilo do rukou oprávněných křesťanských majitelů.

Podobně jako u jiných filmů tematizujících sociální problémy, ke kterým patřily snímky A HARMINCADIK nebo JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN, je i v tomto případě patrné, že vláda přistupovala k filmům rozdílně v závislosti na jejich ideologii a působivosti. Režisér filmu

80) MOL-Ó — Z1124, Hunnia, R 4, D 44. korespondence ředitele dr. Jánose Bingerta, 1942–1944. Dopsis Bingerta László Temesvárymu, 7. únor 1943. Cit. in T. Sándor, *Őrségváltás után*, s. 179–180.

81) Dalším dokladem toho, že se vláda skutečně vzdala filmového populismu, je skutečnost, že v roce 1943 Národní filmový výbor odmítl populisticky laděný scénář Szakadék autorů Józsefa Darvase a László Ranódyho. I. Nemeskürty, *A képpé varázsolt idő*, s. 639. K Bingertovi srov. rozhovor Davida Freye s Imre Hechtem, 18. červen 2007.

82) Populistické filmy i jejich hlavní hvězda Antal Páger zažili comeback v první etapě komunistického režimu, který na počátku 50. let hledal prostředky, jak vyvolat dojem autenticity a získat veřejnou podporu.

83) MOL — MFI, K 675, 2 cs, 13 t. Zápisy z jednání výkonného výboru pro týdeníková kina / Maďarskou telegrafickou agenturu a MFI, 1938–42, s. 1125. Back. 32.számú jegyzőkönyv — 1942.augusztus 25 -szeptember 1-ig. Doba premiérování je převzata z *Interfilm Sonderheft 1* (Spielfilm-Produktion 1942), s. 54–55.

84) Ernő Gyimesy Kásás, Őrségváltás. MF 4, 1942, č. 33 (18. 8.), s. 8.

Viktor Bánky v poválečném svědectví tvrdil, že chtěl utlumit antisemitismus filmu tím, že bude věnovat větší pozornost třídnímu konfliktu. Obvinil cenzory, že vystříhli některé důležité scény, které by bývaly výrazně změnily vyznění filmu.⁸⁵⁾ Většina vládních úředníků si totiž nepřála tematizovat třídní konflikty, pokud film neodhaloval jako jejich zdroj právě Židy. Je ale pravda, že otevřený antisemitismus filmu *ÖRSÉGVÁLTÁS* dělal některým umírněnějším členům vlády starosti. Místopředseda Národního filmového výboru László Balogh po válce vzpomínal na dlouhé debaty členů vlády, které se odehrávaly mimo běžné cenzurní postupy a které se týkaly toho, jak by měl tento film ve výsledku vypadat a zda bude možné ho pustit do distribuce. Diskuze se účastnil předseda výboru Wlassics a ministři vnitra a propagandy. Podle Baloghových vzpomínek ministr vnitra Ferenc Keresztes-Fischer odmítal, aby se ve filmu výslovně zmiňovali Židé, a stavěl se proti jakémukoli „zneužívání Židů“. Cenzoři prý měli po dokončení filmu obavy z toho, že by mohl vést k posílení pozice extremistických skupin, a schválili jej jen s výhradami — a ty byly natolik důrazné, že Filmový výbor uspořádal speciální projekci pro Radu předsedy vlády, tedy fakticky pro všechny klíčové členy Kállayovy vlády. Náčelník generálního štábu generál Ferenc Szombathelyi se postavil proti uvedení filmu s odůvodněním, že by mohl „narušit klid v zemi“. Keresztes-Fischer odvolal povolení k distribuci a přikázal, aby byl film přepracován. Poté, co se tak stalo, měl snímek v srpnu 1942 premiéru.⁸⁶⁾

Když se na *ÖRSÉGVÁLTÁS*, podobně jako předtím na *A HARMINCADIK, JEJÍ NEJKRÁSNEJŠÍ DEN* a několik dalších filmů s o něco méně křiklavými antisemitskými či populistickými tendencemi, začaly hrnout davy diváků, bylo nutné, aby maďarské mocenské elity dosáhly nějakého konsensu. Právě v době, kdy u Stalingradu probíhala katastrofální porážka německé armády, maďarští úředníci odmítli přijmout čistý populismus coby základní kámen nového nacionalismu, navzdory — nebo možná kvůli — tomu, že přitahoval množství diváků. Po experimentu s *ÖRSÉGVÁLTÁS* začali také s vylučováním otevřeně antisemitských témat z produkce. V době, kdy se *ÖRSÉGVÁLTÁS* dokončoval ve studiu MFI, napsal režisér Arzén Cserépy, který měl dlouholetou zkušenost s natáčením v Německu, dopis řediteli studia Hunnia Jánosi Bingertovi. Vyjádřil v něm zájem natočit „film o Židech“, který by vycházel ze sociologicky laděné studie neokonzervativního politika z přelomu století Miklóse Barthy „On the Kazár Lands“ a který by byl tím skutečným maďarským *ŽIDEM SÜSSEM*. Podle filmového historika Tibora Sándora Bingert dvakrát Cserépyho odmítl, snad proto, že už vytušil blížící se zvrat ve válce.⁸⁷⁾ Podobně skončil i pokus dvou spi-

85) Bánkyho tvrzení, že se snažil protizidovskému vyznění filmu vyhnout, mohlo být vy kalkulované. Prohlašoval ale také, že mu hrozilo povolání do armády a že by mohl uvrhnout do nebezpečí svoji ženu, která byla údajně Židovka, kdyby odmítl na filmu pracovat. Třetí protizidovský zákon, který vstoupil v platnost v srpnu 1941, prohlásil manželství křesťanů s Židy za nezákonná a Bánkyho tak dostal do nebezpečné situace. *BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 81–82. Svědectví Viktora Bánkyho in: Bánki Gyula Viktor, *Filmrendező, Nő* 4959/1945, 8. srpen 1945. Je poněkud ironické, že Bánky podle jiného svého svědectví spolupracoval s židovským scenáristou Károlym Nótím a porušoval tak protizidovské zákony, čímž byl vystaven na milost a nemilost některým radikálně orientovaným vládním úředníkům. Tato Bánkyho slova potvrzovali i další filmaři. *Srov. BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 198–199, 206. ‘Jegyzőkönyv’, Nb.VI.2.540/1945/16, 25. červen 1947.

86) *BFL* — Victor Bánky [Bánki], Nb. 2540/1945, s. 103. Svědectví Dr. László Balogha, *Népügyészség* 5050/1 – 45, 17. červenec 1945, ze složky Dr. László Barly, spolumajitele Mester Filmu.

87) T. Sándor, *Örségváltás után*, s. 177–179.

sovatelů pracujících pro Ministerstvo propagandy Györgyho Patkose a Sándora Nagye, kteří společně napsali scénář o soudu s obviněnými z rituální vraždy ve vesnici Tiszaeszlár, ale díky odporu ze strany filmového studia Hunnia k realizaci nedošlo.⁸⁸⁾ Štvavá podoba antisemitismu se nestala významnou součástí politiky či filmové produkce v období Kállayovy vlády v letech 1942–1944, tím méně pak po porážce maďarské 2. armády na Donu.⁸⁹⁾ Přijatelným pro filmové ztvárnění byl pouze pasivní antisemitismus, který představuje Maďarsko coby čistě křesťanský národ a exploatační podobu kapitalismu spojuje s židovstvím. Cokoli radikálnějšího ovšem hrozilo vyvoláním masových nepokojů, podporou radikálně pravicové agendy Šípových křížů a dalším ustupováním německým požadavkům. Po březnu 1944 měl už sotva kdo z čelných politiků na takové věci sebemenší chuť. To bylo hořké zklamání pro neaktivnější nacionalisty, kteří si nepřestávali stěžovat, že filmový průmysl nedokázal vyvinout autentickou formu národní kinematografie.

Závěr

Filmová historička Mette Hjortová upozorňuje na to, že „[F]ilmy jsou kulturní produkty, umožňující (národní) komunitě, aby zprostředkovala své morální zásady a sdílené principy širokému publiku, a přispěla tak něčím podstatným k široké diskuzi.“⁹⁰⁾ Pokusil jsem se v tomto textu analyzovat filmy, které jiní historici chápou jako typický výraz esence maďarského národa v období 2. světové války, jako reprezentanty morálních zásad a sdílených principů v tom smyslu, v jakém o nich Hjortová hovoří. Ukázalo se, že tyto filmy nejsou ani tak ukazatelem radikální proměny témat a stylu soudobých filmů, jako spíše dokladem neustálého tříštění konceptu maďarského národa, který v období 2. světové války postrádal jakoukoli jednotu. Záměr definovat národ a jeho identitu pomocí filmů neúprosně narážel na realitu estetických, materiálních, politických, dobových, masových, didaktických a transnacionálních aspektů kultury. Meziválečná i válečná maďarská společnost byla rozpolcená, což se projevovalo v problémech, které zakoušel filmový průmysl, a ve sporech kolem natočených filmů. Křesťansko-nacionální filmařské elity nebyly schopné překonat rozpory spojené s jejich pozicemi. Radikální nacionalisté požadovali odstranit z filmové produkce veškeré transnacionální a materiální prvky, protože je považovali za typicky židovské. Prosazovali tyto požadavky bez ohledu na to, že jejich realizace by minimalizovala šance na vývoz filmů a poškodila dlouhodobý výhled na prosperitu filmového průmyslu, a to právě v okamžiku, kdy exportní možnosti Maďarska razantně

88) BFL — Dr. Nagy Sándor — Nb 3482/1946, výpověď Andráse Bródyho, 14. září 1945; výpověď Istvána Radó, 12. září 1945. Podle zpráv v německých a maďarských periodikách se nejvíc přiblížil své realizaci v období německé okupace Maďarska, kdy scénář přepsali novináři pracující pro noviny *Függetlenség*, Lajos Marschalko a György Patkos. *Film Híradó* 2, 1944, č. 22 (1. – 7. 6.) & *Deutsch Zeitung in Ungarn*, z BADH – R 63, Fach 353, 'Pressestelle. Vertrauliche Mitteilung' 140. Kb. aus SOE, 29. květen – 4. červen 1944, s. 12.

89) Tím v žádném případě nechci naznačovat, že se Židům dařilo za Kállayovy vlády dobře. I když byli uchráněni před deportací do nacistických vyhlazovacích táborů, většina jich přišla o svá základní práva, desítky tisíc byly nasazeny na nucené práce, mnoho Židů zemřelo následkem přepracování, obtížných životních podmínek či násilí ze strany vojáků Rudé armády.

90) Mette Hjort, *Small Nation, Global Cinema. The New Danish Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005, s. x.

narůstaly. Umírněnější cíle vládnoucí oligarchie zase směřovaly k prosazení filmového pojetí národa a k takovým verzím nacionalismu, které se snaží masu včlenit do národa, ale nevybavovat je podílem na moci. Obavy z reakcí prostých občanů ji vedla k usměrňování scenáristické práce směrem k příběhům o židovském zneužívání Maďarska až do okamžiku, kdy se i takové směřování jevílo nepřijatelně štvavé.

Porozumět důvodům, proč filmařská elita nebyla schopná ani dočasné shody na vymezení křesťanské národní kultury a produktů, které by ji reprezentovaly, je důležité z více důvodů. Pomáhá nám pochopit, že analýza kulturního objektu, jež nepřihlíží k užšímu kontextu produkce a k širším politickým a geopolitickým souvislostem, nás může svést k naturalizaci a esencializaci konceptů národa.⁹¹⁾ Klíčový moment představuje, když vezmeme v úvahu vnitropolitické spory a jejich dopad na to, jak probíhá filmová cenzura, jak jsou upravovány scénáře či blokován kontakt s filmovými studii. Bez tohoto přístupu sotva pochopíme, proč i skutečně zanícení antisemité nakonec ustoupili od prosazování protizidovských témat nebo proč komerční úspěch některých žánrů mohl paradoxně znamenat jejich konec, jako se to stalo v případě filmů o sociálních problémech. A když se porozhlédneme za hranicemi Maďarska, můžeme zase porozumět příčinám, ze kterých se filmy o významných postavách maďarských dějin či nacionalisticky zaměřených profesorech chrlicích „pravdy“ o nadřazenosti maďarské krve nikdy nestaly efektivním nástrojem, jak vyjádřit jedinečnost maďarského národa — nebyly totiž exportovatelné. Tyto faktory mařily úsilí o jednotnou podobu a hodnotovou očistu filmů, a prozrazují tak mnohé jak o širším kontextu, tak o limitech maďarské filmové produkce v období 2. světové války. Díky nim lépe pochopíme ono zklamání, které zažívali radikální antisemité a nacionalisté v naději, že kinematografie dokáže jasně vyznačit hranice nového maďarského „křesťanského“ národa. Kromě toho nás porozumění těmto prvkům přivede ke komplexnějšímu chápání vzájemného vztahu mezi antisemitismem a tou verzí konstrukce národa, jaká se objevovala během nejnacionalističtější éry v dějinách Maďarska. A nakonec nemůžeme pominout ani skutečnost, že nám zmíněné faktory umožňují lépe pochopit potíže, se kterými se tato země potýkala při budování kulturní a politické pozice v Novém řádu nacistické Evropy, přestože její filmová produkce se ve stejnou dobu těšila dosud nebývalým možnostem.

Z anglického originálu určeného pro *Iluminaci* přeložil Pavel Skopal.

Dr. David S. Frey je profesorem historie a vedoucím Centra pro studium holocaustu a genocidy (CHGS) na Vojenské akademii ve West Pointu ve Spojených státech amerických. Je autorem knihy *Jews, Nazis, and the Cinema of Hungary: The Tragedy of Success, 1929–44* (IB Tauris, 2017) a spoluautorem *Ordinary Soldiers: A Study in Law, Ethics and Leadership*. Publikoval řadu studií a kapitol v knihách o maďarském filmu, německé historii a genocidě, mimo jiné v *Journal of Contemporary History* a *Nationalities Papers*.

91) K problematizaci pojetí kultury a k potřebě chápat kulturní změnu jako vícesměrnou srov. Valentina Vitaliová a Paul Willemsen (eds), *Theorising National Cinema*. London: British Film Institute 2006, s. 6–7.

Citované filmy:

5 óra 40 (André de Toth, 1939), *A Harmincadik* (László Cserépy, 1941), *Áll a bál* (Viktor Bánky, 1939), *András* (Viktor Bánky, 1941), *Egy éjszaka Erdélyben* (Frigyes Bán, 1941), *Elnémult harangok* (László Kalmár, 1940), *Emberek a havason* (István Szóts, 1942), *Földindulás* (Arzén Cserépy, 1939), *Futótűz* (Zoltán Farkas, 1943), *Gentryfészek* (Félix Podmaniczky, 1942), *István Bors* (Viktor Bánky, 1939), *Její nejkrásnější den* (Dr. Kovács István; Viktor Bánky, 1942), *Madame DuBarry* (William Dieterle, 1934), *Ördöglovas* (D. Ákos Hamza, 1944), *Örségváltás* (Viktor Bánky, 1942), *Rákóczi nótája* (József Daróczy, 1943), *Semmelweis* (André de Toth, 1940), *Szerető fia, Péter* (Viktor Bánky, 1942), *Szováthy Éva* (Ágoston Pacséry, 1943), *Uz Bence* (Jenő Csepreghy, 1938), *Zachránce matek* (Semmelweis — Retter der Mütter; Georg C. Klaren, 1950), *Žid Süss* (Jud Süß; Veit Harlan, 1940).

SUMMARY

Which Path to Christian Nationalism?*Wartime Hungarian Cinema in New Order Europe*

David Frey

This article examines the transformation of the Hungarian film industry, focusing on the wartime years, when Hungary became the third most prolific feature film producer in continental Europe, when rhetoric about the nation-producing role of film and its corollary, antisemitism, reached a crescendo across the continent. Despite what appeared to be ideal conditions for the right-wing advocates of Hungarian Christian nationalism, David Frey's article demonstrates how difficult it was for Hungary to conceive of and sustain a viable film industry meant to define the nation in the midst of war, poverty, cultural crisis, and political instability while under the umbrella of Nazi Germany, Hungary's a sometimes ally, sometimes competitor. To understand how Hungarian filmmaking elites attempted to articulate and shape 'Christian national' culture during the World War II era, Frey proposes that a multivalent analysis is necessary. At the micro-level, forces within the film industry played a major role in establishing the parameters of what was Christian national. However, those forces were unleashed and constrained by developments within the Hungarian state, country-wide discourses about antisemitism and the nature of the Hungarian nation, and perhaps most importantly, by Nazi Germany's ideology, its continent-wide aggression, and attempt to create a cultural and economic 'New Order'. The author also argues that to fully grasp wartime understandings of Hungarian Christian nationalism, we must examine not only what state-led industries created, but what they rejected. Attempts that failed, as well as those that seemed to succeed, likewise expose resistance to and divisions within national narratives we might otherwise miss. Frey considers three archetypes of the so-called Christian national film style. He probes the categories of great man films, populist social problem films, and overtly antisemitic propaganda films. He explains why each was unable to produce the nation-building synthesis their producers dreamt they would. In the process, Frey elucidates why Hungarian antisemitism transformed as it did prior to the German occupation of Hungary in March 1944, and why Jews, ironically, remained so central to the production of 'Christian' Hungarian culture.

keywords: Hungarian Film, Christian nationalism, antisemitism, populism, Nazism

klíčová slova: maďarská kinematografie, křesťanský nacionalismus, antisemitismus, populismus, nacismus