

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

**Katedra filmových studií**

**Diplomová práce**

Bc. Jakub Egermajer

**Stát a historický film  
(1945-1956)**

**The State and Historical Film (1945-1956)**

**Vedoucí práce:** prof. PhDr. Ivan Klimeš

**2024**

*V první řadě děkuji vedoucímu této diplomové práce prof. PhDr. Ivanu Klimešovi. Děkuji mu za to, že ve mne vzbudil zájem o problematiku žánru historického filmu, za to, že dokázal mé bádání správně nasměrovat, a také za trpělivost s mým pracovním tempem. Dále děkuji Národnímu filmovému archivu, který mi vždy vycházel vstříc coby badateli i jako stále studujícímu zaměstnanci. Za pomoc jsem vděčný kolegům Jaroslavu Lopourovovi a Luboši Markovi. Za podporu a trpělivost děkuji kolegům a přátelům z katedry, své rodině a Jenovi.*

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Bc. Jakub Egermajer 18. 1. 2024

## Abstrakt

Předkládaná diplomová práce se zabývá vývojem žánru historického a historicko-životopisného filmu v československé kinematografii v období třetí republiky a stalinistické diktatury, tedy zhruba v letech 1945 až 1956. Zkoumá úlohu, kterou díla tohoto žánru zastávala v oficiální poválečné a poúnorové kulturní politice. Bere při tom v úvahu jak realizované, tak nerealizované filmové projekty z vymezeného období. Vnímá je jako součást jednoho volného cyklu, umělecky i ideově propojeného a spadajícího do širší kulturní tendence známé jako historismus.

Rozebírané filmy navazují na starší české kulturní tradice a to jak v oblasti výtvarného zpracování, tak v ideovém sdělení. Vizuální pojetí reprodukuje zejména konvence historické malby devatenáctého století, v době vzniku snímků všobecně známé. Pohled sledovaných projektů na české dějiny pak navazuje na obrozeneckou historiografii (zejména na díla Františka Palackého) a na její pozdější popularizátory (zejména na Aloise Jiráska).

Tento výklad české historie, dominantní již od pozdní fáze národního obrození, ovšem ve zkoumaných filmech poválečného a poúnorového období doznává změn. Mnohdy implicitních a z hlediska delšího časového odstupu těžko rozpoznatelných. Tyto změny spočívají zejména v pronikání prvků vyhoceně třídního hlediska a v upozadování náboženského a mnohdy též nacionálního rozměru staršího popularizačního výkladu českých dějin.

Tato práce se pokouší určit do jaké míry lze tento ideologický posun považovat za odraz dobové společenské atmosféry, a do jaké míry se jedná o záměrný důsledek širší kulturně-politické koncepce prosazované poválečným a poúnorovým režimem a zejména činovníky Komunistické strany Československa.

Ačkoliv zkoumané projekty tvoří po formální i stylové stránce souvislý celek, liší se v nuancích svého vyznění i samotného přístupu k českému historickému povědomí. Práce se proto podrobně zabývá každým snímkem i nerealizovaným filmovým projektem. Zkoumá jejich genezi, schvalovací proces, distribuční využití a přijetí ze strany kritiků i státních a stranických činitelů.

Práce si také klade za cíl dát téma do širšího kontextu vývoje žánru historického filmu, zejména v českém prostředí. Pokouší se naznačit specifický vztah české kinematografie i celé odborné veřejnosti k zobrazování dějin a to nejen v primárně sledovaném období, ale rovněž v meziválečné éře.

**Klíčová slova:** Historismus — historický film — životopisný film — třetí republika — padesátá léta — ideologie — žánr — Filmová rada — ústřední dramaturgie — schvalovací proces — produkční historie — distribuce — Otakar Vávra — Václav Krška — Martin Frič

## **Abstract**

This master thesis deals with evolution of the historical and historical-biographical film genre in the cinematography of the Third Czechoslovak Republic and the subsequent Stalinist dictatorship, that is in the years 1945 to 1956. It examines the role played by motion pictures of this genre within the official cultural policy of the post-war and post-1948 era. The thesis deals with both realized and unrealized film projects of the said period. It suggests that those form a single free cycle connected by its ideology and included in the wider cultural tendency known as Historicism.

The examined films follow up on older Czech cultural traditions, both in terms of artistic treatment and of ideological message. In particular their visual conception reproduces the historical paintings of the 19th century, which were well known to general public at the time of the films' production. Pictures analysed in the main part of this thesis view Czech history in a manner, that is — at least in general terms — consistent with historiography of the 19th Century National Rebirth (e.g. František Palacký) and its later popularizers (e.g. Alois Jirásek).

However that view of Czech history, dominant since the later stages of the National Rebirth, is presented in the examined films with significant changes, most of the time implicit and hardly noticeable when seeing them from a temporal or geographical gap. Main change is constituted by inclusion of a resolutely class-conscious point of view and mitigation of the religious and — to a lesser extent — nationalist dimension of the older interpretation of Czech history.

This thesis aims to determine, to which extent this ideological shift results from the general atmosphere of the era and how much of it was a deliberate consequence of a wider strategy of cultural policy enforced by the post-war and post-1948 régime a mainly by the functionaries of the Communist Party of Czechoslovakia.

Eventhough the examined projects form a continuous whole from a point of view of both style and form, they differ in the nuances of their message and even in their very approach towards Czech historical memory. Therefore the thesis deals with each picture and unrealized film project in detail. It describes their genesis, approval process, distribution and the reaction of both critics and representatives of the Party and the State. The thesis aims to put the subject to a wider context of the evolution of historical film genre, mainly with regard to Czech cinematography. It tries to imply a specific relationship of both Czech film industry and entire cultural élite towards the representation of history, not only in the examined era, but also in the interwar years.

**Keywords:** Historicism — historical film — biographical film — Third Czechoslovak Republic — 1950s Czechoslovakia — ideology — genre — Film Council — Central Script Development Office — approval process — production history — distribution — Otakar Vávra — Václav Krška — Martin Frič

## Obsah

1. Úvod
2. Poválečná kulturní politika a její kořeny
3. Proměny kulturní politiky v letech 1945 až 1956
4. Historický film jako otisk doby svého vzniku a nástroj kulturní politiky
  - 4.1. Obecný přehled
  - 4.2. Československo před druhou světovou válkou
    - 4.2.1. Zvláštní případ *Svatého Václava*
    - 4.2.2. Historický film v hnutí na obranu republiky
  - 4.3. Protektorát
5. Vymezení kánonu
6. Realizované projekty
  - 6.1. *Nezbedný bakalář*
  - 6.2. *Jan Roháč z Dubé*
  - 6.3. *Alena a Portáši*
  - 6.4. *O ševci Matoušovi*
  - 6.5. *Revoluční rok 1848*
  - 6.6. Životopisný cyklus Václava Kršky
  - 6.7. *Temno*
  - 6.8. *Císařův pekař — Pekařův císař*
  - 6.9. *Velké dobrodružství*
  - 6.10. *Staré pověsti české*
  - 6.11. *Tajemství krve*
  - 6.12. *Psohlavci*
  - 6.13. Husitská trilogie Otakara Vávry
  - 6.14. *Synové hor*
7. Nerealizované projekty
  - 7.1. Nerealizované jiráskovské projekty
  - 7.2. Nerealizované životopisné projekty
  - 7.3. Nerealizované projekty se středověkou tematikou
8. Závěr
9. Prameny a literatura
  - 9.1. Publikace
  - 9.2. Novinové články
  - 9.3. Prameny dostupné online
  - 9.4. Archivní fondy
  - 9.5. Knihovní sbírky
  - 9.6. Audiovizuální díla

## 1. Úvod

Předkládaná diplomová práce si dává za úkol zmapovat vztah československého státu vůči specifické části produkce jím znárodněné kinematografie, žánru historického a historicko-životopisného filmu. Soustředí se při tom na léta 1945 až 1956.

První kapitoly popíší obecné principy oficiální kulturní politiky formované po osvobození republiky a zejména po únorovém převratu. Naznačí rozdíl mezi dvěma pojetími této politiky – aparátnickým (formulovaným zejména Kulturně-propagačním oddělením Ústředního výboru Komunistické strany Československa neboli Kultpropem) a státním (praktikovaným ministerstvem informací a jemu podřízenými orgány). Předem je třeba uvést, že tato pojetí mají daleko k jasně vymezené kulturně-politické dogmatice. Spíše je lze označit za obecnější kulturně-politickou strategii (v případě Kultpropu), respektive taktiku (v případě ministerstva).

Termín (státní/oficiální) kulturní politika musí proto práce užívat v poměrně širokém významu. Nezahrnuje do něj státem neformálně podporované kulturní tendence, které si lze spojit s obdobím meziválečné republiky, protektorátu a do značné míry i let 1945 až 1948. Nicméně i tyto širší společenské tendence musí text reflektovat. Bude se přitom soustředit zejména na samotný vztah poválečné a poúnorové kulturní politiky k dějinám.

Následná kapitola pak podrobně popíše vývoj sledovaného žánru v české kinematografii do roku 1945. Zvláštní ohled vezme na vztah starších historických snímků k dobové společenské atmosféře a na jejich politický kontext.

Šestá a sedmá kapitola práce budou pracovat s konkrétně vymezeným kánonem filmových projektů (realizovaných i nerealizovaných filmů) spadajících do určeného období a žánru. Jsou výsledkem výzkumu archivních materiálů, scénářů i výsledných snímků. Pokusí se podat komplexní výpověď o vztahu těchto projektů k dobovým společenským okolnostem i o jejich úloze v záměrech oficiální kulturní politiky. Nastíní produkční historii snímků (i nerealizovaných projektů), jejich distribuční využití a kritické a divácké přijetí. Podrobí je analýze se zaměřením na ideologické vyznění a politikum obecně.

Z hlediska času je výzkum vymezen do období tzv. třetí republiky a následného období vrcholného stalinismu. Za rokem 1945, který představuje konec německé okupace a zestátnění československé kinematografie, se skrývá dostatečně jednoznačný řez, jenž nepotřebuje obhajoby. Horní hranice výzkumu, tedy rok 1956, je podstatně fluidnější a nevyhnutelně slouží spíše k orientačním účelům. Jejím ospravedlněním není ani tak pozvolný počátek politické destalinizace východního bloku po dvacátém sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, jako spíše výrazné změny, které ve stejné době začala doznávat estetika českého historického filmu, filmová výroba obecně i samotná kulturní politika československého státu.

Uznávám, že toto ohraničení je arbitrární a vytváří jisté paradoxy. Práce se například nebude zabývat filmem režiséra Miloše Makovce *Ztracenci* (1956), ačkoliv byl do kin uveden v květnu roku 1957, tedy dobrých pět měsíců předtím, než mohli čeští diváci spatřit poslední díl husitské trilogie Otakara Vávry *Proti všem* (1956). Druhý zmíněný titul je ještě provázán s interpretací dějin, která byla v předcházejících letech postupně povýšena na popularizační dogma, a s uměleckou tendencí historismu. Naproti tomu *Ztracenci* tuto interpretaci již problematizují a svým skromným provedením se od historismu výrazně odlišují.

Jak již bylo uvedeno, rozhodl jsem se do výzkumu zahrnout období obvykle označovaná jako “třetí republika” (1945 až 1948) a “stalinismus”, případně “vrcholný stalinismus” či přeneseně a nepřesně jako “padesátá léta” (1948 až 1956). Práce tedy bude sledovat vývoj ve dvou režimech, které jsou obvykle vnímány odděleně. Vedou mne k tomu především filmovo-průmyslové a institucionální aspekty. Při sledování tendencí českého historického filmu je zřejmé, že rok 1948 předznamenává spíše postupnou proměnu ideologického akcentu, než radikální a náhlou proměnu celého žánru.

Obdobně tak většina institucí, jejichž fungování a výstupy budou prací sledovány, vzniká ještě před nástupem otevřeně nedemokratického režimu. Koneckonců klíčovým prvkem projevů státní kulturní politiky na snímcích historického žánru ze sledované periody je fakt, že tyto jsou produktem kinematografie, jež prošla znárodněním. A k tomu došlo již v roce 1945.

Ke geografickému vymezení práce považuji na nutné zdůraznit pouze to, že se výzkum týká pouze českých zemí. Adjektivum “československý” užívám v textu ve spojení se státními, stranickými, kulturními a dalšími orgány pouze proto, že Čechy, Morava a Slezsko neměly ve zkoumané době samostatné, tj. výhradně české instituce. Slovensku byla naproti tomu na konci druhé světové války přiznána omezená autonomie, která se projevovala mimo jiné v kulturní politice. Ta se ve východní části republiky tudíž vyvíjela rozdílně oproti plně centrálně řízeným českým krajům.

Nyní k vymezení samotného tématu. Na jednu stranu sledovaného vztahu klade práce “stát”. Jde o zjednodušující termín zastupující široké spektrum institucí. Po roce 1948 se k nim připojují i orgány (existující již dříve, ale teprve po převratu akutně relevantní), které nejsou spojeny se státní správou jako takovou, nýbrž s Ústředním výborem Komunistické strany Československa.

“Stát”, případně “státní” a později “stranicko-státní aparát”, v tomto textu představují tvůrci a činitelé toho, co se nazývá “kulturní politikou”, tedy orgány vázané na znárodněný filmový průmysl (Filmový umělecký sbor, zejména pod něj náležící Aprobační komise pro schvalování českých filmů, později ústřední dramaturgie, ústřední ředitel státního filmu, rozdělovna filmů), na ministerstvo informací, později informací a osvěty, školství a osvěty, nakonec kultury (především na přelomu let 1948 a 1949 vzniklá Filmová rada, jejíž zasedání byla hlavním dějištěm diskuzí nad ideologickými otázkami kinematografie) a na sekretariát ÚV KSČ (kulturně-propagační oddělení, následně oddělení kultury a umění, krátce rovněž Kulturní rada).

Nutno předznamenat, že vyjmenované orgány nepředstavovaly ani po roce 1948 zcela jednotnou sílu. Jejich koexistence byla ovlivňována ideologickými i osobními neshodami, které zejména v období hledání vnitřních nepřátel mohly přerůst až do skutečného mocenského boje, jak dokazuje známý případ sporu ministra informací Václava Kopeckého s vedoucím Kultpropu Gustavem Barešem.

Na druhém konci sledovaného vztahu se nacházejí samotné filmové projekty a jejich tvůrci. Poměr mezi mocenským aparátem a filmovými pracovníky přitom nelze *a priori* stavět jako vztah pána a sluhy, a už vůbec ne jako kliše o umělcích a represivních cenzorech. Kinematografie po roce 1948 nebyla režimem “pouze” kontrolována, byla jeho integrální součástí.

Vzápětí po ustavení tzv. košické vlády v roce 1945 (v níž komunisté získali mj. klíčový resort informací, odpovídající i za kinematografii) a osvobození republiky KSČ upnula síly k postupnému ovládnutí Sboru národní bezpečnosti, armády, státní správy, ale také formálně nadstranických veřejných organizací jakými byly například Revoluční odborové hnutí, Československý svaz žen či Svaz české mládeže, a rovněž kulturních institucí.

Již v době třetí republiky, kdy stranictví nebylo osobní kuriozitou, nýbrž základním atributem aktivního občana, v československém filmu jednoznačně dominovali členové KSČ. Spíše než únorové vyakčňování a následné čistky, jsou tak pro jeho definitivní sovětizaci možná důležitější události předchozího léta. Filmový umělecký sbor byl tehdy doplněn o členy z řad aparátu Ústředního výboru KSČ. V čele všech šesti reorganizovaných výrobních skupin stanuli komunisté nebo lidé mající důvěru strany.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup>Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri 2004, s. 33-34.



KSČ nejen ovládala příslušný vládní resort, ale měla již své vlastní orgány zabývající se kulturní politikou, které byly připravené po převratu otevřeně převzít její vedení. Kopeckého ministerstvo se v tomto ohledu ukázalo být Kultpropu nadřazeným soupeřem. To je ovšem vnitrostranická záležitost.

Tvůrci, kterými se tato práce bude zabývat, byli všichni buď členy komunistické strany, nebo alespoň navenek jejími konformními spolupracovníky. Filmové projekty se rodily ze spolupráce uměleckých pracovníků a stranicko-státního aparátu. Nešlo však v žádném případě o spolupráci rovnocennou, spíše o kombinaci vyjednávání a úslužného předcházení možných námitek schvalovacích sborů. Jistá míra tvůrčí svobody poskytovaná některým autorům (především Otakaru Vávrovi a Janu Werichovi) byla dána protekcí z vyšších míst, spolehlivostí, případně uměleckou prestiží.

Klíčová část této práce vychází z badání souvisejícího s celkem dvaceti jedna hotovými filmy a třiceti čtyřmi nerealizovanými projekty (nepočítáme-li pouze nápady pak pouze dvaceti). Všechny vznikly nebo vznikaly mezi lety 1945 až 1956 a spadají do historického nebo historicko-životopisného žánru.

Konkrétněji výběr vymezují tendencí k poněkud vágnímu směru zvanému historismus, slovníkově definovanému jako "kulturní hnutí navazující na historické jevy minulosti a obnovující je".<sup>2</sup> Tento směr nabral v české kinematografii sledovaného období podobu děl odehrávajících se v minulosti a doprovázených jednoznačným výkladem historie a jejích aktérů a bohatou výpravou navazující na dosavadní umělecké konvence v zobrazování daného dějinného období.

Filmový historismus coby umělecká tendence je z principu spojen s interpretací historie, která se, alespoň v explicitní rovině, shoduje s názory většiny společnosti. Pro diváky je atraktivní nejen svou nevyhnutelnou spektakularitou, ale také proto, že potvrzuje teze a hodnoty obsažené v jejich historickém povědomí. Ale právě proto je současně vhodným prostředkem pro politickou výchovu diváka. Pokud ideologický posun aplikovaný na historické povědomí nenaruší jeho klíčové kontury, je přes okulibé vizuální pojetí snímku těžko rozpoznatelný.

Daný výběr filmů není tedy určen pouze dobou a žánrovým zařazením, ale také ideologií (popularizačním výkladem národní historie zdůrazňujícím "pokrokové" jevy údajně předznamenávající komunistické hnutí, soustředěním se na pantheon českých velikánů) a společnými stylistickými a formálními znaky (spektakulárním výtvarným pojetím navazujícím zejména na malbu devatenáctého století, přísně srozumitelnou narací, hereckými výkony balancujícími mezi civilností a patosem).

Z obsahového hlediska se přitom jedná o filmy různorodé. Výběr obsahuje životopisné filmy situované do devatenáctého století či do počátku století dvacátého, stejně jako dvojdílný film Martina Friče *Císařův pekař – Pekařův císař* (1951), historická komedie s fantaskními prvky. Loutkový snímek Jiřího Trnky *Staré pověsti české* (1952) nepatří do kánonu dobové historizující tvorby o nic méně, než spektakly z doby husitství nebo takzvané doby pobělohorské.

Vezmeme-li v úvahu bezprostředně poúnorovou terminologii, neformálně formulovanou ústřední dramaturgií a Filmovou radou 2. února 1949, práce bude zkoumat projekty spadající do kategorií "filmy historické", "filmy životopisné" a "historické veselohry". Tato různorodě široká označení se v plánu výroby uměleckých filmů vyskytují vedle podstatně specifitějších kategorií jako "filmy se současnou, pracovně budovatelskou nebo politicko-ideologickou tematikou", "filmy okupační" a podobně.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Slovník cizích slov ABZ.cz*, heslo historizmus-historismus. Dostupné z: [slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/historizmus-historismus](http://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/slovo/historizmus-historismus).

<sup>3</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Seznamy filmů*, ref. ozn. 2/1/2//4.

Výběr nazahrnuje projekty spadající do dobové kategorie “filmy z historie dělnického hnutí”<sup>4</sup>. Snímky tohoto — v Československu nového — subžánru vznikaly se zaměřením na mnohem užší linii historického vývoje, která se neobracela k tématu “národa” jako celku. Zatímco zkoumaná díla kombinují nacionální akcenty se sociálními prvky, “dělnicko-historické” filmy jsou jednoznačně internacionalistické, zabývají se výhradně třídními otázkami a vznikly ve výrazně jednosměrnější spolupráci se stranickými ideologi.

U rozebíraných snímků převažují ve vztahu ke staršímu zavedenému výkladu národní historie kontinuitní prvky. Filmy z dějin dělnického hnutí se místo toho otevřeně obracejí na socialistické tradice devatenáctého a dvacátého století, stojící mimo zavedené pojetí českého nacionálního příběhu.

Popsané rozdíly naznačují, že ve zkoumaném období existovaly tedy dvě pomyslné minulosti — minulost národa a minulost třídy. První byla poučným režimem adoptována, druhá jí byla zkonstruována (samozřejmě s oporou v realitě života několika generací). Možnosti diplomové práce dávají prostor zabývat se pouze filmy první z uvedených historických linek.

Do zkoumaného kánonu jsem se dále rozhodl nezařadit filmy odehrávající se sice před první světovou válkou, nicméně neodkazující přímo na dobové historické okolnosti, tedy především adaptace literárních děl Nikolaje V. Gogola (*Podobizna*, 1947, Jiří Slavíček), Boženy Němcové (*Divá Bára*, 1949, Vladimír Čech), Jaroslava Haška (*Haškovy povídky ze starého mocnářství*, 1952, Miroslav Hubáček, *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava*, 1955, Oldřich Lipský, *Dobry voják Švejk*, 1956, a *Poslušně hlásím*, 1957, obojí Karel Steklý), Svatopluka Čecha (*Jestřáb kontra Hrdlička*, 1953, Vladimír Borský), Fráni Šrámka (*Měsíc nad řekou*, 1953, a *Stříbrný vítr*, 1954, obojí Václav Krška) a Josefa Kajetána Tyla (*Strakonický dudák*, 1955, Karel Steklý). Dále se práce blíže nezabývá filmovou adaptací historické opery Bedřicha Smetany *Dalibor* (1956, Václav Krška), neboť libreto Josefa Wenziga z roku 1866 nebylo tvůrci nijak výrazněji pozměněno, což rozbor se zaměřením na ideologické posuny činí nadbytečným.

Za historizujícími filmy let 1945 až 1956 stojí celé století utváření dominantního výkladu české historie, v němž roli velkých vše určujících hnutí zastávají husitství a národní obrození. Po druhé světové válce nabírá v této interpretaci na síle sociální akcent (přítomný však již dříve). Nový režim v osvětové rovině tento zavedený výklad, zpopularizovaný Aloisem Jiráskem a starší historickou prózou obecně, převezme a upraví ke svému obrazu. Ohlížení se do minulosti a sugerování dějinné správnosti a nevyhnutelnosti poválečného a poučného vývoje se stane důležitým prvkem nové kulturní politiky. Následující strany se pokusí objasnit úlohu historického filmu v této evoluční proměně oficiálně prezentovaného historického vědomí.

Tento záměr lze shrnout do několika otázek:

1. Korespondují vybrané filmové projekty s dobovými historiografickými dogmaty a oficiální ideologií třídního determinismu?
2. Jakou roli hrál historický film v intencích kulturní politiky praktikované státem a KSČ?
3. Liší se vztah poválečného a poučného režimu k historismu od předchozího vztahu české společnosti k téže tendenci?

Nejprve je však potřebné krátce popsat poválečnou kulturní politiku jako takovou.

---

<sup>4</sup> Tamtéž.

## 2. Poválečná kulturní politika a její kořeny

Pojmem “kulturní politika” bývá označován soubor opatření vlády určitého státu, samosprávné jednotky či jakékoli jiné organizace týkající se podpory, případně také regulace kulturního života. Jedná se o funkci, jejíž úplná absence je v dnešním pojetí státu již v podstatě nepředstavitelná. V případě států autoritářských a tím spíše totalitních nebo totalizujících se (což je případ Československa ve sledovaném období) je kulturní politika zásadním aspektem aplikace moci, kterou má stát či vládnoucí strana nad společností.

V plně rozvinutém stalinském režimu je podoba kulturního života země určována stranicko-státním aparátem. Obsahem související politiky tak již není podpora nezávislých činitelů, ale řízení “kulturní fronty” jako celku a určování ideologického rozměru veškeré aktivity v tomto směru. Součástí kulturní politiky ve stalinském státě tak je přímočará propaganda, stejně jako skutečně či zdánlivě apolitická tvorba, ne nutně iniciovaná vyšší mocí, ale v každém případě existenčně závislá na její dobré vůli.<sup>5</sup>

Předchozí odstavec v podstatě shrnuje klíčové atributy kulturního života v Československu po únorovém převratu. Ovšem, jak již bylo naznačeno, kořeny tohoto stavu lze najít již v časech tzv. třetí republiky. Komunistická dominance v kulturních institucích a brzký vznik příslušného oddělení stranického sekretariátu sice nemohou svědčit o tom, že situace před rokem 1948 byla totožná se situací po převratu, avšak napovídají, že budoucí kulturní dogmata zaujímal již v době omezené (dobovou terminologií “socializující”) demokracie dominantní postavení.

Poválečná KSC přitom byla, co se veřejného vystupování týče, velmi rozdílná od své prvorepublikové inkarnace. Ta se v souladu s leninským učením a jako jediná nadnárodní strana v předválečném Československu (tj. jediná sdružující členstvo všech národností) původně prezentovala jako striktně internacionální. To ji v očích českojazyčného obyvatelstva, jež teprve krátce před tím získalo státoprávní samostatnost a horlilo pro vše národní, stavělo do role nejen protistátní, ale i protinárodní síly.<sup>6</sup>

První známky rétorického příklonu komunistické strany k českému nacionalismu lze pozorovat po nástupu nacistického režimu v Německu, v čase pokusů o tzv. lidovou frontu spojující všechny antifašistické síly. Straničtí historici jako Závěš Kalandra nebo Jan Slavík a publicisté jako Jan Šverma tehdy začali vyzdvihovat již dostatečně vyzdvížená období národních dějin jako husitství a národní obrození a reinterpretovat je s důrazem na sociální rozměr konvenující marxistickému svět názoru. V případě husitství sice např. Šverma ještě zmiňuje jeho internacionální charakter, ovšem již samotné přilnutí marxisticko-leninistických ideologů k obdobným tématům svědčí o změně stranické strategie v oslovování veřejnosti.<sup>7</sup>

Tato strategie, spočívající v apropriaci a adaptaci českého nacionalismu, se dále rozvinula v řadách komunistického exilu v Moskvě za druhé světové války a, jsouc v souladu s obecnými náladami, pronikla po osvobození do vlasti v již komplexní podobě. KSC (aniž by přitom ztratila střídmeji prezentované myšlenky internacionalismu) tak již nemohla být vnímána jako protistátní ani protinárodní síla. Naopak nijak nezaostávala za tradičně národoveckými národními socialisty. Spolu s nimi a se sociálními demokraty vytvořila tzv. socialistický blok, jenž by se zrovna tak mohl nazývat blokem nacionalistickým a jenž v opozici k mírnějším lidovcům a slovenským demokratům

---

<sup>5</sup> Donald W. Treadgold — Herbert J. Ellison, *Stalin's Cultural Policy 1927-1945*. Donald W. Treadgold (ed.), *Twentieth Century Russia*. Milton Park: Routledge 1999, s. 11.

<sup>6</sup> Jan Randák, *V září rudého kalicha. Politika dějin a husitská tradice v Československu 1948-1956*. Praha: NLN 2015, s. 59-61.

<sup>7</sup> Tamtéž.

prosadil tvrdý kurz ve věci hospodářských reforem i odsunu sudetoněmeckého obyvatelstva.<sup>8</sup>

Čeští komunisté se v poválečném období začali explicitně prezentovat jako pokračovatelé historických národních aspirací. Nejznámějším projevem tohoto tvrzení se stala publikace *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*, kterou v roce 1946 vydal historik a muzikolog Zdeněk Nejedlý, tehdy ministr školství a osvěty za KSČ.<sup>9</sup>

Strategie, jejímž cílem bylo komunisty profilovat jako všenárodní stranu a usnadnit tak její převzetí absolutní moci, by ale těžko byla funkční nebýt změn v českém kolektivním vědomí, které byly autentickou a pochopitelnou reakcí na dobové okolnosti. Dojem “zrady Západu”, pramenící v mnichovské dohodě z roku 1938, způsobil značnou nedůvěru vůči této domovině nových uměleckých směrů a kosmopolitismu obecně. Rozhodující úloha Sovětského svazu při osvobození republiky naopak oživila panslavistické sympatie, které šly ruku v ruce s kulturním konzervatismem. Porážka Německa a vyhnání českých, moravských a slezských Němců zase způsobily ještě větší adoraci, připomínání a ožívování národního obrození, jehož měl být odsun vítězným zakončením.<sup>10</sup>

Vedle toho si stát vzápětí po válce osvojil dosud nevídanou moc nad kulturním životem v zemi. Znárodnění kinematografie bylo jen jedním z projevů tohoto procesu. Série výnosů ministerstva školství a osvěty z léta 1945 například zrušila všechny dosud platné divadelní koncese a zkonfiskovala divadelní budovy a fondy. Provoz divadel byl napříště svázán výhradně s právníckými osobami, tedy se státem, samosprávou, masovými organizacemi, družstvy, armádou, apod. Všechny tyto orgány byly formálně či neformálně ovládány Národní frontou, ve většině případů tedy byly od začátku pod vlivem komunistů. Nejedlého ministerstvo navíc již v roce 1945 založilo tzv. Divadelní radu coby poradní orgán pověřený koordinací divadelnictví v českých zemích.<sup>11</sup> Tato instituce byla zjevným vzorem pro Filmovou radu založenou po Únoru.

“Demokratizace kultury”, jak byl popsán proces označován, vycházela přímo z košického vládního programu. Pod tímto pojmem se skrývá navázání veškeré kulturní činnosti na Národní frontu Čechů a Slováků. To se týkalo nejen kinematografie a divadelnictví, ale také nakladatelství, žurnalistiky, neprofesionálních uměleckých spolků, atd.<sup>12</sup> NF byla tehdy ještě stále vnitřně pluralitní organizací, což bránilo skutečnému kulturnímu diktátu. Ovšem tato “demokratizace” způsobila již před rokem 1948 dominanci uměleckého konzervatismu, národovectví a historizujících tendencí v kulturním životě.

Obrat k národnímu obrození a minulosti obecně je v poválečném umění všudypřítomný srovnatelně s glorifikací boje proti Německu. V repertoáru divadel a hudebních těles, stejně jako ve školních osnovách, převládá Nejedlého pantheon národních velikánů: Bedřich Smetana, Božena Němcová, Alois Jirásek, Mikoláš Aleš. Tak zvaná demokratizace znamená také přibližování kultury lidu. Očekává se, že vše bude srozumitelné, staromódně krásné a kompatibilní s obecně rozšířenou představou o dějinách i současnosti.

---

<sup>8</sup> Srov. Lenka Kalinová, *Východiska, očekávání a realita poválečné doby. K dějinám české společnosti v letech 1945-1948*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2004.

<sup>9</sup> Zdeněk Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*. Praha: Československý spisovatel 1950.

<sup>10</sup> Tamtéž.

<sup>11</sup> Knapík, *Únor a kultura*, s. 40-41.

<sup>12</sup> Tamtéž.

V době, která se zaklíná pokrokem, tak v kultuře převládají konzervativní, ba přímo archaické tendence. V kinematografii (v níž ovšem nalezneme v tomto údobí rovněž velký počet inovativních děl reagujících na zahraniční vývoj filmu v předcházejících letech) je reakcí na tento trend rozvoj historického žánru, v předválečné produkci jen řídce zastoupeného. Většina plnohodnotných exemplářů poválečné mutace historismu bude uvedena do kin až po únorovém převratu. Nicméně kořeny této kulturní tendence leží právě v popsaném širším kulturní obratu.

Komunistická strana tento obrat podporovala a dokázala jej využít pro vlastní legitimizaci. Bylo by však značně zjednodušující označovat zkoumané filmové projekty jako propagandistická díla a dávat je naroveň tak zvaným budovatelským filmům nebo zpracováním dějin dělnického hnutí. Jejich podoba je ve většině ohledů výsledkem kompromisu mezi zavedenými konvencemi ve vnímání národních historie (jejichž kořeny lze v některých případech vysledovat až k Františkovi Palackému) a požadavky “nové doby”. Tyto požadavky přitom nebyly stranicko-státní mocí nikdy explicitně stanoveny.

Sledovaná díla jsou tak vlastně obrazem osobních strategií tvůrců ve vztahu k vágně formulovaným požadavkům vycházejícím ze společenských i mentálních změn způsobených především tím, co ministr Kopecký nazval “rozhodným přelomem”.<sup>13</sup> Ve zmíněných osobních strategiích se navíc neodráží pouze schopnosti daných tvůrců, jejich estetické cítění či další osobní specifika, ale také jejich postavení, stejně jako sám vývoj dobové kulturní politiky. Ideologický rozměr analyzovaných děl tedy nebyl oktrojován jakýmsi pomyslným vrchním ideologem, nýbrž je stejně jako všechny další aspekty díla výsledkem rozhodnutí vícero činitelů — individuálních i kolektivních, identifikovatelných i anonymních.

---

<sup>13</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Projev ministra informací a osvěty Václava Kopeckého*, ref. ozn. 2/1/1/3.

### 3. Proměny kulturní politiky v letech 1945 až 1956

Dominance Komunistické strany Československa v českém kulturním životě začala vzápětí po osvobození republiky v roce 1945 a přes několik období rozsáhlého uvolnění skončila v pravém smyslu slova až s pádem státně socialistického režimu na podzim roku 1989. Kulturní politika, která je v diktatuře jedním z ukazatelů vztahu oficiální moci k širšímu obyvatelstvu, se po většinu uvedeného období vyvíjela v přímé souvztáhnosti k proměnám obecného společensko-politického klimatu. Ve vyhrocených období paranoii vůči vnějším i vnitřním nepřítelům (stalinské období, raná a vrcholná "normalizace"), kdy strana (parafrázujeme-li notoricky známý výrok Bertolta Brechta) nechovala ke svému lidu plnou důvěru, se "kulturní fronta" dostávala pod bedlivější drobnohled stranicko-státních institucí. V letech, kdy si buď byla KSČ jista "znormalizovanou a konsolidovanou" společností (pozdní normalizace), nebo kdy ztrácela vlivem vnitřní slabosti kontrolu nad situací (krátká doba po roce 1956, pozdní fáze Novotného režimu, Pražské jaro, období tzv. přestavby), bedlivost onoho drobnohledu klesala.

V čase mezi osvobozením Československa a prvními nespěšnými náznaky destalinizace (tedy mezi lety 1945 až 1956) lze fungování státní kulturní politiky rozdělit na několik období. Kulturní historik Alexej Kusák označuje v publikaci *Kultura a politika v Československu 1945-1956* první poválečná léta (1945 až 1947/1948) za dobu zrodu a rozvoje tzv. lidovědemokratické ideologie, předchůdkyně explicitního stalinismu prosazovaného po Únoru<sup>14</sup>. Jako projev této ideologie v kulturní rovině pak Kusák vnímá již výše zmíněnou "demokratizaci kultury", tedy důraz na srozumitelnost díla širokým masám, obracení se do minulosti (historismus), ožívování nacionalistických a panslavistických ideí kombinovaných s radikálně demokratickým až socialistickým nádechem.<sup>15</sup>

Období od přelomu let 1947 a 1948 do roku 1952 Kusák vnímá jako dobu "kulturního dogmatismu". Pro toto období byla typická na jedné straně centralizace řízení veřejného života, ale na straně druhé rovněž jistá interní pluralita projevující se v kulturní sféře v podobě zápasu mezi "radikály" (vedenými Gustavem Barešem z Kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ a jistěnými generálním tajemníkem Rudolfem Slánským) a "umírněnými" (reprezentovanými zejména Vítězslavem Nezvalem, vedoucím filmového odboru na ministerstvu informací, a skrze něj ministrem Václavem Kopeckým), který skončil jednoznačnou porážkou prvních jmenovaných.<sup>16</sup>

Počátky uvolnění kulturního života pak Kusák klade již do roku 1952, kdy po porážce "radikálů" skončily pokusy o programovou diskontinuitu s předúnorovým uměním. Došlo tak například k částečné rehabilitaci moderního výtvarného umění a některých nekomunistických prvorepublikových autorů (mj. Karla Čapka).<sup>17</sup>

Na film, kterému se Kusák věnuje pouze okrajově, lze ovšem toto dělení aplikovat jen s obtížemi. Jednak proto, že kinematografie představuje podstatně těžkopádnější sféru kulturní produkce, než je literární či výtvarná tvorba, tím spíše výstavnictví, divadelnictví a vydavatelství. Produkční historie mnohých púnorových filmů se táhne dva i více roků. Například *Psohlavci* Martina Friče, uvedení do kin v roce 1955, začali být připravováni již v roce 1949. Především však boj "radikálů" a "umírněných" skončil ve státní výrobě hraných filmů v podstatě již v roce 1951, kdy došlo k naprosté centralizaci

<sup>14</sup> Alexej Kusák, *Kulturní politika v Československu 1945-1956*. Praha: Torst 1998, s. 143.

<sup>15</sup> Kusák, c.d., s. 143-146.

<sup>16</sup> Kusák, c.d., s. 264.

<sup>17</sup> Kusák, c.d., s. 398.

dramaturgie a výroby v podobě Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu a k odstranění Barešových exponentů z Filmové rady.

Ztotožňujeme-li spolu s Kusákem počátek “uvolnění” s decentralizací, pak jej v případě kinematografie musíme umístit do roku 1954, kdy bylo Kolektivní vedení SUF zrušeno a v rámci výroby hraného filmu došlo ke vzniku tvůrčích skupin, jejichž autonomie v následujících letech postupně posilovala. Napříště již nebylo možné ptát se, zda bude státní film “Kopeckého” nebo “Barešův”. Decentralizace znemožnila, aby jediný orgán (s pochopitelnou výjimkou moci nejvyšší, tedy předsednictva ÚV KSČ) či dokonce člověk sám určoval kulturní politiku ve vztahu ke kinematografii.

Obdobně komplexní přehled vývoje české kulturní politiky (byť pouze v zúženém časovém vymezení) lze nalést v publikaci historika Jiřího Knapíka *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*, která s Kusákovým přístupem rozsáhle polemizuje. Zatímco Kusák opíral své závěry zejména o vzpomínky, ať již vlastní nebo jiných pamětníků, Knapík vychází především z rozsáhlého studia dobových archivních materiálů. Dochází tak k podložitelnějším závěrům, týkajícím se koncepce kulturní politiky. Oproti Kusákovi však věnuje menší pozornost její neméně důležité praktické stránce.<sup>18</sup>

Zrod státní kulturní politiky určované již výhradně komunistickými činiteli Knapík vidí v jednáních Kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ na konci jara roku 1948.<sup>19</sup> Kultprop, založený již v roce 1945, ale v roce 1947 reorganizovaný a kompetenčně posílený, byl následně až do roku 1951 veden novinářem Gustavem Barešem a ovládán “aparátníky”, tedy spojenci generálního tajemníka Slánského. Spor mezi Kultpropem a Kopeckého ministerstvem informací se tak v tomto období netýkal koncepce kulturní politiky (protože ta byla zcela určována Kultpropem neboli “první garniturou kulturní politiky”), ale její praktické aplikace.<sup>20</sup>

Podle Knapíka bylo až do roku 1951 Barešovo oddělení vůči Kopeckého skupině ve výhodě.<sup>21</sup> Tím si lze také vysvětlit přítomnost několika exponentů Kultpropu v prvním složení Filmové rady (tedy poradního orgánu Kopeckého coby ministra) jmenovaném v předjaří 1949. K Barešovým lidem patřil mimo jiných první předseda rady Bohdan Rosa. Spor těchto dvou táborů (jehož počátek řadí právě až na začátek roku 1949) nicméně Knapík nepovažuje za tak klíčový aspekt v dějinách pounorové kulturní politiky, jaký popisuje Kusák.<sup>22</sup>

V září 1948 nabrala KSČ tzv. tvrdý kurs, který byl reakcí na sovětské výhrady k nerevolučnímu provedení převratu a na vyhrocující se mezinárodní situaci (první berlínská krize a Titova roztržka se Stalinem). V oblasti kultury se zrychlení totalizace země projevilo v listopadu, kdy se ústřední výbor shodl na tzv. ideologickém utužení, tedy “užívání mocenských prostředků při prosazování kulturní politiky”<sup>23</sup> koncipované již na jaře.

---

<sup>18</sup> Srov. Milan Drápala, Jiří Knapík: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948—1956. Dějiny a současnost* 2006. Dostupné na: [dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/jiri-knapik-v-zajeti-moci/](http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/jiri-knapik-v-zajeti-moci/).

<sup>19</sup> Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri 2006, s. 39-40.

<sup>20</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 60-61.

<sup>21</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 62.

<sup>22</sup> Tamtéž.

<sup>23</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 39-40.

Definitivní podobu získalo utužení na sjezdu v květnu 1949, kdy bylo včleněno do generální linie strany.<sup>24</sup>

Při popisu poučnorové kulturní politiky Knapík rozlišuje dvě oddělené, ale vzájemně propojené roviny: negativní a pozitivní. Negativní kulturní politikou míní cenzurní a represivní zásahy režimu vůči určitým oblastem kultury a některým jejím představitelům, tedy částečné či úplné zákazy určitých tvůrců, živých i mrtvých, jinými slovy jejich “vyvrhnutí z kulturního organismu” v případě živých někdy spojené s účelovými trestněprávními postihy. Jako pozitivní zásahy historik označuje aktivní kroky aparátu, které měly vést “k vytváření žádoucího modelu socialistické kultury.”<sup>25</sup>

V oblasti kinematografie stalinského období výrazně převažuje pozitivní strana kulturní politiky. Odmítavý postoj orgánů k určitým filmovým projektům nelze vnímat jako represii v pravém slova smyslu, spíše jako nespokojenost s autory, kteří — snad přes upřímnou snahu — nedokázali naplnit (velmi obecné a často proměnlivé) požadavky aparátu.

“Vyvrhnutí z kulturního organismu” se týkalo spíše konkrétních snímků (níže rozebíraní *Portáši*, 1947, Václav Kubásek, a *Alena*, 1947, Miroslav Cikán, dále např. *Parohy*, 1947, František Sádek a Alfréd Radok, *Svědění*, 1948, Jiří Krejčík, *Daleká cesta*, 1949, a *Divotvorný klobouk*, 1952, oba Alfréd Radok), než osob jejich tvůrců.

Ani o osobách přechodně nebo na trvalo propuštěných státním filmem, jako byli Radok či jeho kolega režisér Vladimír Borský, nelze hovořit v termínech užívaných Knapíkem, neboť odchod z Barrandova jim nebránil v působení na divadle. Represivní zásahy proti některým umělcům spojeným s kinematografií jsou spíše záležitostí prvních poválečných let, jejich retribučních dekretů a národních soudů. Tyto represe, stejně jako poučnorové perzekuce některých filmových umělců (např. Sádka, Vladimíra Valenty, Jiřiny Štěpničkové), ovšem zpravidla nesouvisely s jejich tvorbou.

Kulturní politika “první garnitury” (1948-1951), tedy Barešova Kultpropu, byla charakteristická výrazným radikalismem a programovou diskontinuitou s předchozím obdobím. Nekriticky přejala teze sovětského ideologa Andreje Ždanova. Veškerá kultura měla na přístě sloužit “lidově demokratickému státu”. Poučnorovou koncepci kulturní politiky nicméně nelze vnímat jako pouhou instalaci sovětských vzorů do českého prostředí (odtud problematičnost výrazu “sovětizace”). Její kořeny lze stejně tak dobře nalézt v koncepcích některých kulturních pracovníků ÚV KSČ z meziválečného období (vzniklých nezávisle na Ždanovovi).<sup>26</sup> Nehledě na původ této koncepce, ovšem její deklarace na přelomu let 1948 a 1949 znamenala podle Knapíka “narušení kontinuity vývoje české kultury”.<sup>27</sup>

Na tomto místě je však opětovně nutné oddělovat koncepci kulturní politiky od její praxe. V kinematografii, kterou na (oproti pozdějším fázím režimu stále ještě velmi vlivné) vládní úrovni řídil Slánského a Barešův protivník Kopecký, to platí obzvláště.

Koncepce prosazená v obecné kulturní rovině Kultpropem sdílela s praxí objevující se ve státním filmu a jeho dozorových orgánech totožné cíle (přizpůsobit vše nové době) i slovník (zaklínání se sovětskými vzory). Ovšem zatímco stranický aparát prosazoval radikální reinterpetaci dosavadních konvencí a “národních tradic”, ministerstvo informací bylo více nakloněné zachování zdání kontinuity s oněmi tradicemi. Kopeckému, stalinstovi s přímým spojením na Moskvu, tak Knapík i Kusák paradoxně přisuzují úlohu

---

<sup>24</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 40.

<sup>25</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 8.

<sup>26</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 41.

<sup>27</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 12.



ochránce alespoň některých předpřevratových (režimu vyhovujících) umělců před Barešovými radikály, kteří pro “kulturní frontu” připravovali stejný osud, který postihl armádní důstojnický sbor, tedy odstranit starou elitu a nahradit jí vlastní kastou mladých stranických fanatiků. V kinematografii do kategorie Kopeckého chráněnců lze zařadit renomované režiséry s pozitivním vztahem ke KSČ jako byli Vávra, Frič, Weiss, Krška, atd. Tito zkušeni tvůrci se nejčastěji dostávali do sporů s Barešovými lidmi.<sup>28</sup>

Byl to právě ministr Kopecký, kdo v projevu na zahájení činnosti Filmové rady 26. ledna 1949 obhajoval předúnorovou filmovou tvorbu (vyjma třech již zmíněných filmů, které označil za “vyloženě špatné”: *Alena*, *Parohy* a *Portáši*), čímž vlastně protirečil tezím Kultpropu a přítomného Bohdana Rosy o radikálním řezu, všeobecné ideologické revizi a reinterpretaci. Sám užil mírnějšího termínu “rozhodný přelom”, jenž se týkal spíše obecné politicko-společenské roviny, než kinematografie jako takové.<sup>29</sup>

V naprosté většině snímků historického nebo životopisného žánru vzniklých po roce 1948 lze jen těžko najít stopu radikálního přístupu stanoveného koncepcí kulturně-propagačního oddělení. Ve státním filmu se Barešovi exponenti vyskytovali především mezi mladými, stranicky spolehlivými, ale nepřiliš úspěšnými tvůrci, a dále v řadách obdobně mladých technických pracovníků.<sup>30</sup> Tito “kádři” plně převládali v některých nově vzniklých jednotkách, např. v desátém dělnickém tvůrčím kolektivu vedeném Josefem Jüptnerem (vzniklém v lednu 1949) či v o rok mladším dvanáctém TK Československého svazu mládeže, který vedl Pavel Hanuš. Nepřátelství mezi nimi a zkušenými filmovými umělci bylo jedním z projevů sporu mezi jejich ochránci, tedy Barešem a Nezvačem, který zase zapadal do širšího kontextu mocenského zápasu mezi Slánským a Kopeckým.

Dobu po definitivní porážce koncepce Slánského a Bareše (1951 až 1953) nazývá Knapík přílehavě “podivné ‘tání’ ve stínu šibenic”.<sup>31</sup> Toto údobí charakterizovala první výrazná poúnorová revize kulturní politiky a nástup její “druhé garnitury”, vázané na signifikantně posílená ministerstva informací a školství a na vládu obecně. V rámci odstraňování “slánštiny” byl vyhlášen boj s “vulgarisátory” a se “schematismem”. Stranicko-státní moc, konfrontovaná se strnutím kulturní produkce předchozích let, sice vyzývala tvůrce k autonomním uměleckým projevům, nicméně tyto výzvy nedoprovázela odpovídající institucionální liberalizací.<sup>32</sup> V případě státního filmu znamenal rok 1951 a vítězství Kopeckého vlivu naopak maximální možnou centralizaci v podobě zrodu Kolektivního vedení SUF.

Období let 1953-1956 pak Knapík vnímá, narozdíl od Kusáka, jako oddělenou třetí etapu poúnorové kulturní politiky, v níž se změny již začínají promítat do institucionální roviny. V uměleckých svazech, řízení divadel a také v organizaci státního filmu se vývoj postupně obrací směrem k decentralizaci.<sup>33</sup> Na Barrandově jsou ustaveny tvůrčí skupiny, jejichž moc se postupně rozrůstá, ústřední dramaturgie postupně slábne a Filmová rada jako hlavní ideologicko-dozorový orgán vstupuje do své závěrečné agónie.

---

<sup>28</sup> Petr Szczepanik, “Machři” a “diletanti”. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2011, s. 49.

<sup>29</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Projev ministra informací a osvěty Václava Kopeckého*, ref. ozn. 2/1/1//3.

<sup>30</sup> Szczepanik, “Machři” a “diletanti”, s. 74.

<sup>31</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 109-110.

<sup>32</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 165.

<sup>33</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 169.

Soustředíme-li se na oblast kinematografie, jejíž produkce je časově a personálně podstatně náročnější, než jiná umělecká tvorba, nemůžeme kulturní politiku ztotožňovat pouze s konceptuální rovinou. Zvláště při pohledu na léta 1948 až 1951 musíme brát v potaz i její praktickou aplikaci, která se s koncepcemi Kultpropu zdaleka neshodovala. Ministr Kopecký pokračoval se svými exponenty i po roce 1948 v duchu kulturního konzervatismu, který komunisté za účelem přivlastnění si národních tradic adoptovali již vzápětí po osvobození. Jedním z projevů tohoto konzervatismu byl velký důraz na zpracovávání vhodných historických látek, které se staly divácky žádanou a prestižní součástí filmové produkce již v době třetí republiky.

Co se týče intenzity a rigoróznosti stranického ideologického dohledu na filmovou produkci, můžeme ve zkoumaném období vysledovat dvě tendence. Mezi lety 1945 a 1951/1952 se tento dohled postupně zintenzivňuje, nejdříve neformálně, po roce 1948 i formálně. Pád “první garnitury” tuto trajektorii začal obracet a následující roky znamenaly oproti předchozím třem “budovatelským letům” jisté uvolnění. Je samozřejmě nutné podotknout, jak zmiňuje Knapík, že se jednalo o uvolnění řízené, velmi pomalé a navíc časově se kryjící s vrcholnou fází stalinské totality.

Z hlediska organizace výroby pak můžeme ve stejném období vysledovat dvě další obecné tendence, které se s výše popsány časově a významově překrývají. Po přechodném období prvních dvou poválečných let, kdy způsob práce výrobních skupin připomínal ještě spíše staré soukromé výrobny a byl v zásadě postaven na kapitalistickém principu soutěže<sup>34</sup> (jak dosvědčuje mj. proslov ústředního ředitele Lubomíra Linharta na schůzi krajských ředitelů kin 12. února 1947)<sup>35</sup>, nastupuje s létem 1947 a první reorganizací skupin (kdy se jejich vedení soustřeďuje do rukou uměleckých šéfů) centralizační tendence. Ta je současně spojená s neustálými organizačními změnami motivovanými snahou najít efektivní produkční model. Vrcholem centralizační tendence jsou pak léta 1951 až 1954 a zavedení Kolektivního vedení SUF. Neefektivita tohoto modelu následně trajektorii vývoje obrátí směrem k opětovné postupné decentralizaci, která vrcholí v druhé a třetí třetině šedesátých let.

Po vzetí na vědomí těchto dvou hledisek můžeme tedy při zkoumání kulturní politiky ve vztahu k filmu v letech 1945 až 1956 vydělit tři základní období. Pro první, vymezené lety 1945 až 1948, je charakteristické to, co Kusák nazývá lidovědemokratickou ideologií. KSČ v těchto letech ještě neměla na filmovou výrobu institucionálně zakotvený vliv (nepočítáme-li všudypřítomnou Národní frontu), nicméně její moc ve všech složkách států a společnosti, tedy i v kinematografii, postupně sílila. Komunisté v těsně poválečném období upozadili antinacionalistický rozměr svého světonázoru a hráli roli státotvorných, vlasteneckých sil a údajných nástupců husitů a obrozenců. Všeobecný příklon doleva, který se rozvíjel v překvapivé symbióze s národovectvím, kulturním staromilectvím, lidovostí a historismem, KSČ tuto proměnu výrazně usnadňoval.

Státní kulturní politika ve vztahu k filmu se v těchto letech nesla v duchu obecných představ o nutnosti “nové” kinematografie a byla formována spíše obecnými společenskými tendencemi, než nějakou formou ústředních ideologických orgánů. Aprobační komise pro schvalování českých filmů, vzniklá roku 1946 v rámci Filmového uměleckého sboru, realizovala vládní preference v oblasti kinematografie skrze udělování predikátů a prémie. Její činnost se ovšem v tomto ohledu podstatě nelišila od aktivity předválečného Filmového poradního sboru. Žádný státní orgán explicitně určený k

---

<sup>34</sup> Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: NFA 2016, s. 74-75.

<sup>35</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Projev ústředního ředitele Lubomíra Linharta*, ref. ozn. 7/1/1.

formování kulturní politiky (jakým byla za korporativistické druhé republiky Národní kulturní rada) mezi lety 1945 až 1948 neexistoval. Nepočítáme-li samotné ministerstvo informací a osvěty, které v praxi mělo velkou moc zejména nad tiskovinami (díky absolutní kontrole nad přidělování nedostatkového papíru).<sup>36</sup> Navzdory silící komunistické dominanci veřejného prostoru jde třetí republiku ještě stále označit za období ideologicky (omezeně) pluralitní.

Druhé období, které lze vymezit lety 1948 a 1954, se kryje s obdobím vrcholného stalinismu. Nese se v duchu monopolizace moci KSČ a její totalizace ve všech oblastech života. Ve filmové výrobě se tato tendence projevuje plně propuknuvší centralizací a snahou o ústředně plánované tovární uspořádání.

Jak uvádí Petr Szczepanik, “z ekonomického hlediska fungoval filmový průmysl v Československu (a podobně i v jiných socialistických zemích) převážně jako vnitřně integrovaný, částečně soběstačný systém, v němž produkci financovaly příjmy z distribuce domácího, a především importovaného zboží. Studia – alespoň oficiálně – vyráběla na základě dlouhodobých plánů a fixních rozpočtů. Jejich personál se členil do striktně oddělených kategorií, jimž příslušely pevně dané stálé platy, bez ohledu na výkonnost a případný komerční či umělecký úspěch konkrétních filmů – reálný výkon a hodnocení kvality se promítaly v omezené míře pouze do pohyblivých odměn (příplatků), rovněž určených pevnými sazbami. Administrativní model organizace přiděloval jednotlivým sektorům a oddělením úkoly shora, a to většinou podle kvantitativních ukazatelů odvozených z předpokládaných objemů produkce, nákladů a příjmů, a nikoli podle reálné poptávky či tržní hodnoty produktů. Filmová produkce podléhala ideologické i estetické kontrole ve všech fázích výrobního procesu, počínaje schvalováním námětů a scénářů a konče cenzurou hotových filmů, i když míra této kontroly se v jednotlivých výrobních fázích lišila. Tento byrokratický model ztěžoval diferenciaci produktů a brzdil rozvoj především plnohodnotného komerčního filmu, jenž by hypoteticky mohl koexistovat s propagandisticky a umělecky zaměřenou tvorbou. Tato omezení centrálně plánované ekonomiky vedla k efektu permanentního nedostatku.”<sup>37</sup>

Na přelomu let 1948 a 1949 vznikla Filmová rada jako orgán odpovědný za dozor nad přípravou a výrobou filmů. Jak uvádí Petr Hasan, dohled rady probíhal “ve smyslu ideovém, kulturně a státně politickém”. K jejím úkolům patřila i příprava ročních tematických plánů a organizace filmové kritiky.<sup>38</sup> Plánování výroby dostává podobu naplňování předem určených (žádaných) žánrových položek.

Například v plánu výroby dlouhých hraných filmů na rok 1949, schváleném v únoru 1949, se vyskytují tyto kategorie (seřazené od nejšířejí po nejužejí zastoupených): “filmy se současnou, pracovní budovatelskou nebo politicko-ideologickou tematikou”, “filmy z historie dělnického hnutí”, “filmy historické”, “historické veselohry”, “filmy životopisné”, “veselohry soudobé”, “filmy okupační”, “filmy vojenské”, “filmy sportovní”, “detektivky”, “filmy vědecké” a “filmy dětské”.<sup>39</sup>

Vedle toho se státní kinematografie v tomto období začala ve velkém účastnit plnění širších kulturních záměrů, mimo jiné (pro tuto práci nejrelevantnější) tzv. jiráskovské akce. Plánování výroby a hlavně distribuce bralo oproti předchozím letům více v potaz například výročí událostí blízké i vzdálenější minulosti (dále například třicáté výročí vzniku

---

<sup>36</sup> Knapík, *Únor a politika*, s. 23.

<sup>37</sup> Szczepanik, *Továrna Barrandov*, s. 36

<sup>38</sup> Petr Hasan, *Filmová rada (1948) 1949–1955. Illuminace*, ročník 27, 2016, č. 1, s. 166.

<sup>39</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Seznamy filmů*, ref. ozn. 2/1/2//4.

KSČ v roce 1951, každoroční výročí květnového osvobození ČSR Rudou armádou, tzv. Alšův rok 1952, apod.).

Ideologický dohled vykonávala v letech 1949 až 1954 v první řadě Filmová rada. Na jejích poradách byly podrobně probírány politické dispozice námětu a právě tam docházelo ke konfrontaci různých kulturně-politických přístupů. Obdobně dohledovou funkci vykonávaly v menší míře také ústřední dramaturgie, řadoví dramaturgové i *ad hoc* přiřazení posuzovatelé. Docházelo i k přímým zásahům výše postavených představitelů režimu, zejména ministra Kopeckého.

Velká pozornost byla věnována politicko-ideové koherenci scénáře a jeho shodě s "veřejným zájmem". Nicméně abstraktnost tohoto pojmu i celé stranické kulturně-politické koncepce tento úkol členům dozorových orgánů i samotným tvůrcům komplikovala. Ve výsledku byli odkázáni na vlastní výklad toho, co je po nich vlastně požadováno. I v tomto období nejpřísnějšího ideologického dohledu se tedy filmová výroba nemohla vyhnout jisté omezené ideové pluralitě.

Málokde jsou tyto nesrovnalosti tak markantní jako v dobových filmech s historickou a životopisnou tematikou. Některé vybrané snímky kladou důraz na lidovost protagonistů a vyšší třídy vykreslují výhradně negativně. Jiné nabízejí vyváženější, psychologicky uvěřitelnější pohled. Část snímků se až otrocky drží materialistické teze třídní dynamiky jako základu všech historických událostí, zatímco jiné filmy se stejnými vroceními se vztahují pozitivně k osobní náboženské víře.

Mocenský boj mezi Kopeckým a Barešem končící vítězstvím prvního jmenovaného se v praxi projevil pouze v míře dogmatiky dozorových orgánů, původně ještě zahrnujících exponenty Kultpropu. Omezenost vlivu Barešových aparátníků na kinematografii zapříčinila, že pro film neznamenal "podivné tání" po roce 1951 tak zásadní změnu jako pro jiná umělecká odvětví. Projevilo se snad pouze ve větším respektu obrozené Filmové rady (v níž nově zasedal podstatně vyšší počet lidí spjatých s filmovým uměním) k autorským záměrům některých tvůrců a v boji proti "schematismu" předchozích let, jehož opožděným manifestem se stal Kopeckého projev proti "sucharům" na sklonku roku 1953.<sup>40</sup>

Třetí období, vymezené lety 1954 až 1956, lze považovat za přechodnou etapu mezi stalinistickým centralismem a počátkem skutečnějšího kulturního uvolnění na přelomu let 1956 a 1957. V těchto letech začíná opětovná decentralizace filmové výroby, ustupuje rigidní plánování a dochází k uvolnění ideového dohledu. Všudypřítomný historismus předchozích let ustupuje, což se projevuje také v úbytku výroby filmu s dějepisnou tematikou. Produkční historie Vávrovy husitské trilogie, Fričových *Psohlavců* a Krškova filmu *Z mého života* sahají hluboko do předchozího vymezeného období. Oproti tomu snímek Čenka Duby *Synové hor* (1956) svým uměleckým zpracováním i málo ideologicky podmíněným obsahem spíše již předjímá filmy post-stalinského období. Adaptace Jiráskovy povídky *Ztracenci* (1956) vzniklá v režii Miloše Makovce pak svým humanistickým protiválečným vyzněním již do této další etapy vývoje českého filmu patří jednoznačně.

Ministerstvo informací v tomto období již neexistovalo. Kopecký zůstal ještě do prosince roku 1954 v čele nově vzniklého (a podstatně slabšího) resortu kultury, v němž byl následně nahrazen literárním kritikem Ladislavem Štollem. Poté do své smrti v roce 1961 působil jako místopředseda vlády bez zpřesněné odpovědnosti. S kinematografií jej pojil pouze rychle slábnoucí nepřímý vliv.

Ministr školství Zdeněk Nejedlý se pro mnohé stal živým symbolem komunistické kulturní politiky pounorových let, ale na věci spojené s kinematografií neměl přes své snahy v podstatě žádný přímý vliv. Nejedlý byl ze svého ministerstva odstraněn již krátce

---

<sup>40</sup> Knapík, *V zajetí moci*, s. 212.

před smrtí Klementa Gottwalda, a sice pro nesouhlas s chystanou druhou školskou reformou (kterou nicméně po jejím provedení chválil ve své pravidelné rozhlasové relaci).<sup>41</sup> Do prosince 1954 zůstal místopředsedou vlády. Do smrti v roce 1962 byl ještě zcela formálním ministrem bez portfeuille a předsedou Československé akademie věd.

Zvýšená přítomnost historických a životopisných snímků v české produkci let 1945 až 1956 byla dána společenskou a následně také mocenskou objednávkou. Zájem o tyto žánry projevoval tisk stejně jako představitelé státu a komunistické strany. Zatímco aparátníci Kultpropu nepřipisovali například biografiím osob mimo komunistické hnutí (případy filmů o Josefu Božkovi, Mikoláši Alšovi, Aloisi Jiráskovi či připravovaného snímku o Zdeňce Havlíčkové) valnou důležitost, pro Kopeckého skupinu, která v otázkách kulturní politiky kladla větší důraz na kontinuitu s národními tradicemi, šlo o vhodný prostředek legitimizace nového režimu v očích širšího obyvatelstva. Ministrova konzervativní taktika v kinematografii zcela dominovala a nakonec se ukázala úspěšnou minimálně v tom, že porazila radikální strategii aparátníků.

Historický a historicko-životopisný žánr nikdy dříve (ani později) nedosáhl tak intenzivní a programově řízené přítomnosti v české kinematografii jako v tomto období postupného nástupu KSČ k absolutní moci, hledání účinné kulturně-politické koncepce a snahy o legitimizaci nového režimu. Nicméně v domácí filmové výrobě měl tradici již z meziválečných let.

---

<sup>41</sup> Jiří Křesťan, *Zdeněk Nejedlý: Politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka 2012, s. 463-464.

## 4. Historický film jako otisk doby svého vzniku a nástroj kulturní politiky

### 4.1. Obecný přehled

Historický film je v podstatě tak starý jako kinematografie sama. Patrně prvním známým zástupcem tohoto žánru je osmnáctivteřinový snímek *The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895), který pro společnost Thomase Edisona natočil Alfred Clark. V následujících dekádách se žánr rozvíjel a diferencoval na subžánry. V desátých letech dvacátého století se zejména v Itálii rozšířil žánr filmového antického eposu, jehož nejnámějším zástupcem je patrně *Boj o světovládu (Cabiria)* (1914) režiséra Giovanni Pastroneho. Ve Spojených státech patřil mezi průkopníky historického velkofilmu D. W. Griffith se svými spektáky jako *Zrození národa (The Birth of a Nation)* (1915), *Intolerance* (1916) či *Děti velké revoluce (Orphans of the Storm)* (1921). Mezi německými filmy Ernsta Lubitsche nalézáme dvě historicko-životopisná díla: *Madame DuBarry* (1919) a *Anna Boleynová (Anna Boleyn)* (1920).

Obzvláště inovativní podobu dal biografickému žánru Abel Gance ve svém pět a půl hodinovém snímku *Napoleon (Napoléon)* (1927), na nějž plánoval navázat celou filmovou sérií o francouzském císaři. Jedním z prvních celovečerních amerických životopisných filmů byl *The Life of General Villa* (1914, Raoul Walsh), v němž mexický revolucionář ztvárnil sám sebe. Mimořádný úspěch filmu *Disraeli* (1929, Alfred E. Green) pak v očích Hollywoodu životy známých i neznámých historických osobností definitivně povýšil na divácky oblíbený námět.<sup>42</sup>

V uměleckém zpracování historických událostí je politikum přítomné téměř vždy. Film nepředstavuje výjimku. Naopak coby masové médium je z principu účinným prostředkem k výchově diváka, tedy i výchově politické. Zvláště efektivním prvkem takové výchovy jsou historické reminiscence, historizující alegorie i vyloženě účelový výklad dějin. Zkoumaný žánr proto obvykle tvoří nemalou část filmové produkce v autoritářských a totalitních režimech — v sovětském stalinistickém, německém nacistickém, italském fašistickém, španělském frankistickém, československém poučnickém apod. Slavná národní historie patří mezi nejčastější tropy krajně pravicové autoritářské propagandy. Ovšem i státně socialistickým režimům mohou historické odkazy dobře posloužit, zejména při jejich vlastní legitimizaci.

Nicméně i v rámci demokraticky uspořádaných zemí se filmová výroba často dopouští v zobrazování historie ahistorických a účelových kroků, někdy motivovaných přesvědčením autorů, jindy dobovou společenskou atmosférou. Rasistický revizionismus *Zrození národa* vyvolal již ve své době výraznou kontroverzi. Dostalo se mu nicméně oficiálního posvěcení v osobě amerického prezidenta, Jižana Woodrowa Wilsona. *Zrození národa* se stalo vůbec prvním snímkem, který byl poctěn promítáním v Bílém domě.<sup>43</sup>

Další Griffithův film *Děti velké revoluce*, natočený v době tzv. první rudé paniky, zase v úvodním titulku ahistoricky nazývá režim Maximiliena de Robespierre "bolševickým". Pastroneho *Boj o světovládu* se takto otevřené aktualizace nedopouští, ale lze těžko považovat za náhodu, že tento snímek, který se odehrává během války Říma se severoafrickým Kartágem (a pod jehož scénářem je podepsán básník Gabriele D'Annunzio, jeden z hlavních teoretiků fašismu a propagátor italské imperiální expanze), vznikl krátce po italské invazi do Libye a během pokračujícího odboje tamních kmenů.

Nakonec i historické filmy, které nelze podezřívat z politické podjatosti, se často musí v zájmu zaujetí diváka postavit jednoznačně na jednu stranu. Typický produkt

---

<sup>42</sup> Rick Altman, *Film/Genre*. Londýn: BFI Publishing 2000, s. 39.

<sup>43</sup> Srov. Mark E. Benbow, Birth of a Quotation. Woodrow Wilson and "Like Writing History with Lightning". *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, ročník 9, 2010, č. 4, s. 509-533.

klasického Hollywoodu stavěl stejně jako velká část soudobé evropské kinematografie na jasném vystavění děje mezi protagonistou (či antihrdinou) a antagonistou (byť i protagonista může chybovat a antagonistista může mít dobré motivace).

Lubitschova *Madame DuBarry* sice titulní hrdinku příliš neidealizuje, ale dauphinku Marii Antoinettu staví jako metresinu hlavní protivnici do role zlé mocichtivé fúrie. Americký film *Marie Antoinetta* (*Marie Antoinette*, 1938, W. S. Van Dyke) naopak svou protagonistku obhájí až idealizuje a madame du Barry prezentuje coby vypočítavou intrikánku. Zobrazení animozity mezi Alžbětou Tudorovnou a Marií Stuartovnou v různých filmech o těchto dvou panovnicích je snad ještě lepším příkladem těžko vyhnutelné duality v práci se sympatiemi diváka. Hollywoodští a němečtí filmaři přitom těžko mohli mít pro popsání tvůrčí rozhodnutí politický motiv. Učinili je (snad ani ne plně vědomě) v zájmu emočního apelu děje.

Film Williama Dieterleho *Juarez* (1939) pak lze vnímat jako dobrý příklad nezvládnutí této emoční duality. Hrdinou filmu je v názvu uvedený mexický prezident. Nicméně jeho protivníkem není skutečný antagonista příběhu (v místě hlavního děje nepřítomný Napoleon III., aktualizačně stylizovaný do fašistického diktátora), nýbrž dosazený císař Maxmilián. Tomu snímek věnuje stejný, ne-li větší prostor než Juárezovi, a činí jej ve výsledku nejsympatičtější postavou. Absence konfrontace mezi dvěma hlavními postavami v kombinaci s tragickým závěrem filmu — s Maxmiliánovou popravou a dodatečně natočeným výjevem Juárezova prosícího císařovu mrtvolu za odpuštění (tedy jako by boj hlavního hrdiny za osvobození Mexika nepřinesl nic pozitivního) — přispěly ke kritickému i diváckému neúspěchu Dieterleho snímku.<sup>44</sup>

Ne všechny formy výchovy diváka historického filmu jsou tedy ideologicky motivovány. A ne všechna ideologická podmíněnost má svůj původ v oficiální státní ideologii. Mohou být výsledkem individuálního přesvědčení tvůrců i společenské atmosféry, která postrádá institucionální zakotvení. Toto je třeba mít na paměti zejména při zkoumání československých historických filmů vzniklých v letech třetí republiky, ale do jisté míry i při analýze snímků pounorového období.

## 4.2. Československo před druhou světovou válkou

Historický a životopisný žánr je v československé kinematografii přítomen již od přelomu desátých a dvacátých let. Přítomen je nicméně poměrně skromně. Důvod lze hledat jak ve finanční náročnosti spojené s kostýmními náměty a zejména s klasickým pojetím historického filmového eposu, tak i v méně materiálních rizicích, které tento typ látek výrobcům přináší.

Vznik samostatné Československé republiky v roce 1918 sice znamenal faktické naplnění české národní emancipace započaté s nástupem obrození v druhém polovině osmnáctého století, nicméně nepřinesl uvadnutí národoveckých vášní typických pro etnika, jímž se vlastní stát odpírán. Naopak — jak uvádějí Ivan Klimeš a Jiří Rak: “výrazným rysem českého popřevratového vlastenectví byl jeho vypjatý historismus. Všechny veřejné projevy... se hemžily historickými reminiscencemi, jimiž se veřejní činitelé přihlašovali k odkazu naší ‘slavné minulosti’, jimiž zdůrazňovali českou dějinnou velikost (nejčastěji husitství) nebo národní utrpení (‘třistaletou porobu’).<sup>45</sup>

Většina politické reprezentace včele s prvním prezidentem republiky Tomášem Garriguem Masarykem se minimálně v rétorické rovině hlásila k odkazu husitství, jak předznamenal už jeden z prvních výroků hlavy státu po návratu do vlasti: “Tábor je náš

<sup>44</sup> Srov. Robert von Dassanowsky, Maximilian and Juarez in 1939. Dieterle's Juarez Film as Mitteleuropa Metaphor. *Central Europe*, ročník 3, 2005, č. 2, s. 143-150.

<sup>45</sup> Ivan Klimeš — Jiří Rak, Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Illuminace*, ročník 1, 1989, č. 2, s. 24.

program!” Pozemková reforma, zahájená v roce 1919, si pak kladla za cíl “odčinit Bílou horu”. Historicistní reference nalézáme i v mnohých dalších výročních dobových politických, společenských i odborových představitelů týkajících se vnitřních, ba i vnějších záležitostí (např. v tom, jak ministr zahraničí Edvard Beneš vytrvale nazýval Polsko a Maďarsko “feudálními státy”).<sup>46</sup>

Atmosféra doznívající (či pokračující) národní emancipace kladla samozřejmě na filmové zpracování námětů z českých dějin značné nároky. Případný neúspěchem se výrobce mohl vystavit nejen velké finanční ztrátě, ale také značné kritice. Vedle toho je třeba připomenout, že historické povědomí nebylo ani u širší veřejnosti jednotné. Navzdory růstu Českobratrské církve evangelické a vzniku Církve československé zůstala většina obyvatelstva republiky u katolického vyznání. Lidová strana, součást vládních koalic od roku 1921 až do konce první republiky, samozřejmě dominantní výklad českých dějin nesdílela. Nelze pominout ani fakt, že etničtí Češi tvořili v novém státě jen něco málo přes polovinu obyvatel.

Při připomenutí tohoto kontextu se již nezdá tak překvapivé, že v první republice, jejíž politická elita povýšila Palackého výklad husitství (tehdy již v akademické sféře soustavně revidovaný Josefem Pekařem a jinými) zdůrazňující národní aspekty tohoto hnutí a vyzdvihující jeho radikální část, tedy tábority a sirotky, na *de facto* oficiální ideologii, nebyl realizován žádný z tolika připravovaných a kritikou žádaných filmů o Janu Husovi nebo Božích bojovnících.<sup>47</sup>

“Národní historický film” jako takový představoval pro českou odbornou veřejnost zejména na počátku dvacátých let jednu z největších uměleckých aspirací. Tato tužba byla paradoxně motivována kosmopolitně: snahou ukázat světu slavné tuzemské dějiny i schopnosti českých filmařů. Expanze historického spektaklu v Itálii, Německu, Francii i Spojených státech filmové publicisty utvrzovala v přesvědčení, že právě díla tohoto žánru jsou známkou prestiže té které národní kinematografie.<sup>48</sup>

Mnohé, většinou skromnější, projekty s historickou nebo historicko-životopisnou tematikou se ovšem realizace v době první republiky dočkaly. Nemalá část z nich se buď věnovala životu postav národního obrození, nebo vycházela z literárních děl Aloise Jiráska, jednoho z nejoblíbenějších dobových autorů próz a dramát s historickou tematikou.

Z “národních velikánů” se portétů dočkali Josef Kajetán Tyl (stejnomený film Svatopluka Innemanna z roku 1925), Karel Havlíček Borovský (dva stejnojmenné filmy, první z roku 1925 režírovali Karel Lamač a Theodor Pištěk, druhý z roku 1931 natočil Svatopluk Innemann) i Karel Hynek Mácha (stejnomený film režisérky Zet Molas z roku 1937). Z novějších ikon (tedy mimo vymezení historického žánru užívaného v této práci) se filmové biografie dočkali Jaroslav Hašek (*Poslední bohém*, 1931, Svatopluk Innemann) a Milan Rastislav Štefánik (stejnomený film Jana Svitáka z roku 1935).

Náročný úkol zobrazení středověké nebo raně novověké minulosti si vytkli například Karel Degl s Antonínem Novotným (*Stavitel chrámu*, 1919), stejně jako pražský Němec Willy Hamburger (*Rabbi Löw*, 1919), americký Slovák Jaroslav Siakel' (*Jánošík*, 1921) a Jan Just-Rozvoda (nedochovaný snímek *Koryatovič*, 1922). Tato čtveřice snímků ovšem mnohem více odpovídá tomu, co Klimeš a Rak nazývají “romantickou koncepcí historického filmu”, jež je typická pro zahraniční tvorbu, než v českém tisku požadované

---

<sup>46</sup> Antonín Klimek, *Boj o Hrad I. Hrad a pětka /1918-1926/*. Praha: Panevropa 1994, s. 208-210.

<sup>47</sup> Klimeš — Rak, *Idea národního historického filmu...*, s. 25.

<sup>48</sup> Viz Ivan Klimeš — Jiří Rak, “Husitský” film. Nesplněný sen české meziválečné kinematografie. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*, Praha: ČSFÚ 1992, s. 69-135.



“koncepti ideologizující”.<sup>49</sup> Koneckonců pouze jeden z těchto filmů (*Stavitel chrámu*) byl natočen českým režisérem a současně se věnuje námětu z českých národních dějin.

Realizace filmu *Vězeň na Bezdězi* (1932, V. Ch. Vladimírov), natočeného v ČSR ruskými emigranty a pojednávajícího o zajetí královice Václava Otou Braniborským, nebyla dokončena. Natočené materiály se do dnešních dnů bohužel nezachovaly a z přehledu děje nelze vyvodit, do jaké míry by snímek následoval tendenci romantickou, či ideologizující.

Zkušený režisér Svatopluk Innemann zfilmoval v roce 1931 Jiráskův román *Psohlavci*, který se o dvacet tři let později dočká nové – rozdílně pojaté – adaptace. Režisér této pozdější adaptace, neméně zkušený Martin Frič, zase v roce 1935 natočil v pořadí již druhé filmové zpracování příběhu legendárního slovenského zbojníka Juraje Jánošíka (podle scénáře Karla Hašlera vycházejícího z divadelní hry Jiřího Mahena).

Ideologické vyznění většiny uvedených snímků lze ztotožnit s dobovou atmosférou ve většině etnicky české společnosti, která byla ve své většině zaměřena republikánsky, pokrokářsky, prohunitsky a obecně národovecky. Habsburskou monarchii filmy vykreslují jako represivní a navíc (v případě *Psohlavců* a obou filmů o Borovském) jako zkorumpovanou. Barokní šlechtu zobrazují coby negativní cizorodý prvek utlačující české (*Psohlavci*) nebo slovenské (*Jánošík*) obyvatelstvo. Rozsáhlejší protiněmecké vyznění v zatím vyjmenovaných snímcích ovšem nenalezneme, což se vzhledem k etnickému složení republiky nezdá překvapivé. V žádném zrealizovaném prvorepublikovém historickém snímku pak nenajdeme negativní portrét katolické církve, a to přesto, že například Tovaryšstvo Ježíšovo patřilo již od závěrečné fáze obrození mezi velké padouchy formujícího se českého národního příběhu (jak napovídá např. Jiráskovo *Temno*, román Svatopluka Čecha *Václav z Michalovic*, jakož i známý epigram Borovského o hubitelích českých knížek).

#### 4.2.1. Zvláštní případ Svatého Václava

V prvorepublikové filmové produkci naopak lze nalézt snímek, který na první pohled vybočuje z husovské (evangelické, pokrokářské) tradice českých dějin, a hlásí se k druhé velké ideologické lince historie této země, tedy k tradici svatováclavské (katolické, konzervativní)<sup>50</sup>. Je jím *Svatý Václav* režiséra Jana S. Kolára (1930). Do té doby nejnákladnějším tuzemským filmu (rozpočet se vyšplhal na celkem čtyři miliony Kč), natočenému u příležitosti domnělého milénia světcovy smrti, se dostalo pocty stát se prvním audiovizuálním dílem, na jehož vzniku se finančně podílela československá vláda. Jednalo o jednorázovou dotaci ve výši jednoho milionu korun.

Může se zdát překvapivé, že stát finančně podpořil právě snímek, který jen málo korespondoval se světonázorem většiny české politické elity. Vysvětlení lze hledat v událostech, na jejichž počátku stojí známá Marmaggiho aféra z roku 1925. U příležitosti mohutných oslav pětistého desátého výročí upálení Jana Husa (kterýžto den, 6. červenec, byl tehdy nově prohlášen památným dnem) nechal prezident Masaryk vyvěsit na Pražském hradě černý husitský prapor s rudým kalichem. Podle historika Antonína Klimka se ze strany hlavy státu jednalo o záměrnou provokaci motivovanou Masarykovou nespokojeností s politikou vlády, dle prezidentova názora příliš vstřícnou vůči katolické církvi.<sup>51</sup> Apoštolský nuncius Msgre. Francesco Marmaggi reagoval podle prezidentova očekávání a na protest opustil Prahu.

---

<sup>49</sup> Klimeš – Rak, *Idea národního historického filmu...*, s. 29.

<sup>50</sup> Srov. Jiří Rak, *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*, Praha: H+H 1994.

<sup>51</sup> Klimek, *Boj o Hrad I.*, s. 336.

Vztahy ČSR a Svatého stolce se definitivně napravily až sjednáním tzv. *modu vivendi* v lednu 1928 (zásluhou ministra zahraničí Beneše a vatikánského státního sekretáře kardinála Gasparriho). To již v Československu déle než rok úřadovala středopravicová vláda tzv. panské koalice složená z českých a německých agrárníků, českých a německých lidovců, slovenských ľudáků, národních demokratů a živnostenské strany. Jednalo se o jediný ideologicky koherentní kabinet za celou dobu trvání první republiky, a zároveň o kabinet s největším vlivem katolických a konzervativních sil. U administrace s tímto ideovým vymezením se speciální dotace pro filmový portrét katolického světce zdá pochopitelnější, než u vlád rudozelené, všenárodní či široké koalice.

Podporu Kolárovu snímku, produkovánému nově založenou společností Milenium-Film Praha, tak lze vnímat jako součást snahy československé vlády o usmíření s Vatikánem i s domácím katolictvem, a tudíž jako první příklad spojení mezi kinematografií a státní kulturní politikou. K prestižnímu postavení projektu přispěla také veřejná soutěž na filmové libreto, která byla vypsána pod záštitou České akademie věd a umění (administrativně spadající pod politickou správu Země české). Porota, v níž zasedal mimo jiné historik Josef Pekař, posuzovala předložené náměty se speciálním zaměřením na historickou věrohodnost.<sup>52</sup>

*Svatý Václav* se nicméně při premiéře neseťkal s velkým diváckým úspěchem. Mimo jiné z toho důvodu, že byl uveden se značným zpožděním — až 4. dubna 1930, tedy půl roku po oslavách milenia a v době, kdy se v československých kinech již hrálo množství snímků zvukových.

K neúspěchu *Svatého Václava* nicméně mohly přispět i kontroverze týkající se samotných oslav milenia na podzim 1929. Jejich patronát přijal stát ze stejného důvodu, proč finančně přispěl na Kolárovův snímek — pro učinění vstřícného kroku vůči katolické církvi. Krátce před vyvrcholením slavností na konci září se ovšem v podstatě rozpadla panská koalice a prezident republiky vyhlásil na poslední říjnovou neděli předčasné parlamentní volby. Začátek volební kampaně tak vyvolal zejména u socialistických stran ve vztahu k oslavám katolického světce rozpaky, v některých případech i otevřený odpor. Také v sekretariátech některých nelevicových stran (hlavně agrárníků) se začaly objevovat obavy, že stát podporou svatováclavských festivit v podstatě přispěl na kampaň Československé strany lidové.<sup>53</sup>

“Klerikální” podstata svatováclavské tradice vedla některé představitele levicových stran v přípravném výboru slavností k pokusu o jejich reinterpretaci v duchu bližším “duchu republiky”. Sociální demokrat Vojta Beneš (bratr ministra zahraničí, podle Klimka “často myslící spíše srdcem než mozem”<sup>54</sup>) tak navrhoval stanovit jako ústřední téma svatováclavského milenia toleranci a vyzvednout při této příležitosti osobnost, která českou tradici tolerance “nejskvěleji vyjadřovala”. Tou osobností neměl být nikdo jiný, než Jan Hus.<sup>55</sup>

Neúspěch podobných snah vedl nakonec k tomu, že část politického spektra vrcholnou část oslav, která spočívala ve dvou velkých shromážděních na Václavském náměstí (27. a 28. září), bojkotovala. Akce se odmítli zúčastnit především zástupci

---

<sup>52</sup> Martin Klos, Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky. *Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů. Illuminace*, ročník 32, 2020, č. 1, s. 47.

<sup>53</sup> Antonín Klimek, *Boj o Hrad II.: Kdo po Masarykovi? /1926-1935/*, Praha: Panevropa 1998, s. 223.

<sup>54</sup> Klimek, *Boj o Hrad II.*, s. 221.

<sup>55</sup> Klimek, *Boj o Hrad II.*, s. 221-222.

Československé obce legionářské, socialistických stran, komunistů, stejně jako silná protestantská křídla agrárníků a národních demokratů.<sup>56</sup> Nevyhnutelná dominance “klerikálních” sil na slavnostech ovšem vedla v socialistických a liberálních kruzích jen k růstu paranoie. Jak uvádí Klimek, na Pražský hrad chodily v posledním zářijovém týdnu například poplašné zprávy informátora Ladislava Henycha (levicového novináře, kterému se podařilo infiltrovat do fašistických kruhů) o tom, “že Vatikán zneužije oslav pro své plány na ovládnutí světa, papež bude žádat ‘nadvládu křesťanů nad všemi nekřesťany’, vyzve křesťany, ‘aby přerušili styky se židovstvem’, k čemuž se připojí agrárníci, národní demokraté, Stříbrného strana [míněna fašizující Radikální strana – slovanští socialisté, pozn. a. dipl. pr.], atd.”<sup>57</sup>

Tomáš Garrigue Masaryk se však sám vyvrcholení oslav zúčastnil a na shromáždění 27. září přednesl projev, v němž vyzdvihl svatého Václava jako “knížete míru”, jenž “ale statečně hájil přemyslovského státu a uhájil jej.” Parafrazoval také svůj starší výrok “Ježíš, ne Caesar”, když dodal “Václav, ne Boleslav.”<sup>58</sup> Masarykova slova se v podstatě shodují se zobrazením světce v Kolárově filmu. Václav je v něm ukázán jako mírumilovný, ale názorově pevný kníže, který má daleko k poddajnosti, kterou mu později přisoudila německá propaganda.

Prezidentovo vystoupení bylo ve vztahu ke světci známkou názorového posunu, jehož motivaci lze pouze domýšlet. Ještě v době první světové války se Masaryk zasadil o to, aby bylo v názvu prvního legionářského střeleckého pluku na Rusi Václavovo jméno nahrazeno Husovým. 27. září 1929 na Václavském náměstí tentýž Masaryk předal za přítomnosti papežského legáta arcibiskupa Roncalliho (budoucího Jana XXIII.) prapor Osmému jezdeckému pluku, který nově získal přídomek “Knížete Václava Svatého”.

Prezidentova účast nicméně kontroverznost “klerikálních” oslav nemohla plně zastínit. V rámci volební kampaně například socialistický a komunistický tisk využil nákladnosti celé akce k útokům na pravicovou vládu.<sup>59</sup>

O několik měsíců později vstoupil do kin Kolárův *Svatý Václav*. Slavnosti milénia již tehdy byly minulostí a navíc samy neměly na československou společnost zdaleka tak pozitivní a jednotící účinek, jak bylo zamýšleno. První přímé spojení kinematografie se státními kulturně-politickými záměry tak skončilo diváckým neúspěchem, finanční ztrátou a konkurzem společnosti Milenium-Film.

#### 4.2.2. Historický film v hnutí na obranu republiky

Významným impulsem pro historický žánr i československou kinematografii obecně se stalo rostoucí ohrožení republiky ze strany nacistického Německa v druhé polovině třicátých let. Mezi snímky řazené k tzv. hnutí na obranu republiky<sup>60</sup> patří i dvě díla tehdy velmi mladého režiséra Otakara Vávry: adaptace Jiráskovy novely o událostech roku 1848 *Filosofská historie* (1937) a renesanční komedie *Cech panen kutnohorských* (1938). Oba filmy představují divákovi napínavý a zábavný příběh v historických kulisách,

---

<sup>56</sup> Klimek, *Boj o Hrad II.*, s. 222.

<sup>57</sup> Tamtéž.

<sup>58</sup> Světlá Mathauserová, Aktualizace symbolu sv. Václava. K Masarykovu pojetí svatováclavského odkazu. *Tvar*, ročník 4, 1993, č. 6, s. 12.

<sup>59</sup> Mathauserová, Aktualizace symbolu sv. Václava, s. 14.

<sup>60</sup> Srov. Jiří Rak, Český film za hnutí na obranu republiky. Petr Klučina — Petr Hofman (eds.), *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. Praha: Historický ústav Čs. armády, ČSFÚ 1992.

sympatické hrdiny a jasné rozdělení dobra a zla. Oba rovněž vyznění svého příběhu dodávají aktualizační rozměr.

*Filosofská historie* je věrným zpracováním Jiráskovy předlohy z roku 1877. Dění let 1847 až 1848 nahlíží očima čtveřice studentů filosofie, kteří se nejdříve zapojí do organizace metternichovským režimem zakázaného Majáles a později se účastní bojů na barikádách během pražského červnového povstání. Tyto dějinné události se propojují s milostnou zápletkou. Nešťastně zamilovaný student Špína vstupuje v polovině děje do kláštera milosrdných bratří. Právě on — již jako řeholník — hrdinsky padne na barikádě.

Od literárního díla se Vávruv scénář výrazněji odchýlí pouze v samém závěru, když filmu, jenž by jinak mohl působit až eskapisticky, dodává otevřeně aktualizační nádech. Student Vavřena se obrátí přímo na diváky a pevným hlasem svého představitele Ladislava Boháče dává výstrahu “našim dětem a dětem jejich dětí, aby byli vždycky bdělí a připravení bránit svoji svobodu”.

(Post)metternichovský režim je tak (spíše z dobové příhodnosti, než z hlubší souvislosti) ztotožněn s nacistickým nebezpečím. Vzhledem k tomu, že v roce 1937 znamenal habsburský policejní stát pro českou veřejnost stále ještě jedinou zkušenost s autoritářským útlakem, je tato s odstupem let naivně působící alegorie pochopitelná.

*Cech panen kutnohorských* vychází ze hry Ladislava Stroupežnického *Paní mincmistrová* (dějový motiv nevěrné paní Žofky přejímá z jiné autorovy divadelní komedie *Zvíkovský rarášek*). Vávra a jeho spoluscénarista (a současně hlavní představitel) Zdeněk Štěpánek při přípravě filmu vycházeli také z pamětí protagonisty, renesančního bouřliváka Mikuláše Dačického z Heslova. Pro režisérovu tvorbu na poli historického žánru se práce s primárními prameny později stala obvyklým postupem.

Ústřední linií rozvětveného příběhu, který se odehrává v Kutné Hoře na konci šestnáctého století, je snaha Dačického a jeho přátel prokázat finanční machinace cizích (tj. německých) úředníků a zachránit život havíře Jakuba, odsouzeného na šibenici za to, že úředníky veřejně obvinil. Příběhu se tak daří propojit nacionální a sociální vyznění. Oproti poválečným a zejména pounorovým filmům však *Cech panen kutnohorských* má za hlavního hrdinu příslušníka nižší šlechty, zatímco představitele dělného lidu staví pouze do role oběti. Ve snímku se navíc vůbec nepracuje s možností, že by se za Jakuba jakkoliv postavili také jeho kamarádi havíři. Kdyby film vznikl o deset či patnáct let později, byl by v něm tento motiv pravděpodobně přítomen.<sup>61</sup>

Když na začátku snímku německý hofmistr oznamuje snížení platů, jeden z havířů poznamená “Pánům z vysokých platů zapomněli strhnout!” V době, kdy ještě doznávaly důsledky velké hospodářské krize, si těžko lze představit aktuálnější a divácky srozumitelnější alegorii spojující strádání pracujících s nepřáteli republiky.

Sociální dimenze příběhu ovšem národoveckou formuli “pociví chudí Češi vs. nepociví bohatí Němci” překračuje, ba narušuje. Kutnohorští patricijové nejsou “cizáci”, nýbrž domáci. Narozdíl od císařských úředníků se ovšem nedopouštějí žádné nepocivosti (byť se zdá že např. hejtman Vodňanský o machinacích ví), film na ně tak nahlíží pouze jako na komické figurky, nikoliv vyloženě záporné postavy. Na konci příběhu jsou němečtí úředníci z města vypovězeni, zatímco patricijové se žádného postihu nedočkají.

Stroupežnického předlohy přitom vyostřený nacionalistický tón naprosto postrádají. Narozdíl od filmu přitom reprodukuje náboženskou různorost renesančních Čech. Ovšem ani přitom se nedopouštějí démonizace té či oné strany. Určitou

---

<sup>61</sup> Možná vyjádřený stávkou v odkazu na skutečnou vzpuru kutnohorských havířů v roce 1496. Adaptace dramatu Josefa Kajetána Tyla, který události vzpoury zpracovává, byla v pounorovém období připravována, jak popíše kapitola o nerealizovaných projektech se středověkou tematikou.

harmoničnost, kterou dal Stroupežnický svému fikčnímu světu do vínku, Štěpánek a Vávra nahradili všudypřítomnými stopami bujícího nacionálního a sociálního konfliktu.<sup>62</sup>

Vávruv film nicméně věnuje nemalou pozornost (jak napovídá už název) také komediálním zápletkám týkajícím se Dačického milostných dobrodružství a jeho sporů s kutnohorskou honorací, v kterémžto ohledu zůstává Stroupežnického dílu věrný.

Aktualizací předlohy se tvůrcům v *Cechu panen kutnohorských* podařilo vytvořit divácky atraktivní film spojující obranně vlastenecké (nebýt doby vzniku chtělo by se napsat “xenofobní”) vyznění, aktualizační sociální rozměr, komedii, romanci a historické kulisy. K aktualizaci příběhu si tentokrát Vávra nemusel dopomoci varovným monologem v závěru. Podařilo se mu ji vyjádřit silnou a dostatečně srozumitelnou alegorií.

Dvojice uvedených Vávrových filmů nevznikla na státní objednávku. Hnutí na obranu republiky koneckonců nebylo oficiální státní akcí. Jsou nicméně prvními příklady zapojení historického žánru do širokého společenského hnutí a využití dějinných alegorií k vyjádření se ke konkrétnímu dobovému politickému dění. Jsou tak v jistém smyslu přelomovými díly. Zejména to platí o *Cechu panen kutnohorských*, který umným spojením národního a sociálního předznamenává ideologickou formuli typickou pro snímky zkoumané v pozdějších kapitolách této práce.

### 4.3. Protektorát

V českojazyčném prostoru představovala historie vždy politikum. Národní obrozenci, formující se politické elity druhé poloviny devatenáctého století i první republika (a později státně socialistický režim) — ti všichni využívali historizující odkazy pro legitimizaci svého programu. V kultuře byla historie také často nástrojem útěchy v těžkých časech (v českých zemích i v zahraničí).

Alois Jirásek se pyšnil dopisy českých vojáků z první světové války o tom, jak jim román *Temno* (1913-1915) dodává sílu vydržet.<sup>63</sup> Také mnohé romány Jiráskova polského současníka Henryka Sienkiewicze (zejména trilogie *Ohněm a mečem*, 1884 — *Potopa*, 1886 — *Pan Wolodyjowski*, 1888, ale také *Křižáci* publikovaní v letech 1897 až 1899) jsou psány s evidentním záměrem posílit krajany v době, kdy ani nemají vlastní stát. Obdobné předsevzetí si v úvodu k prvnímu dílu *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě* kladl již o půl století dříve František Palacký.<sup>64</sup> Nakonec i v Československu ve dvou letech po sovětské okupaci v srpnu 1968 lze najít tendenci k podobným únikům do — často, ale ne vždy, alegoricky aktualizované — minulosti, jejímž nejvýraznějším produktem je patrně televizní seriál Františka Filipa *F. L. Věk* (1970), ne náhodou opět adaptace Jiráska.

Hnutí na obranu republiky představuje ve vývoji českého alegoricky aktualizovaného historismu výjimečné období. Jeho cílem nebyla pouze útěcha národa, ale také výzva k sebeobraně.

Pro rozvoj tohoto obranného historismu neznamenal mnichovská konference a okupace Čech a Moravy v březnu 1939 tak radikální předěl, jak by se dalo očekávat. V protektorátní kultuře se obrat k minulosti ještě zintenzivnil. Autoři jako Vladislav Vančura, František Hrubín či Jaroslav Seifert, v jejichž předchozí tvorbě by šlo národovectví hledat pouze těžko, se náhle vracejí k českému středověku a národnímu obrození.

---

<sup>62</sup> Podrobné srovnání Štěpánkova a Vávrova zpracování s předlohou nabízí Ivan Klimeš, *Cech panen kutnohorských z hlediska nacionálního (svědecký dialogů)*. Kolektiv autorů, *Nacionalismus a film. Sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film*. Olomouc: ÚPOL 2002.

<sup>63</sup> Alois Jirásek, *Z mých pamětí I*. Praha: J. Otto 1920, s. 14.

<sup>64</sup> František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě I. Od prvověkosti až do roku 1253*. Praha: L. Mazáč 1936, s. 5-9.

Jak uvádí Elmas Klos, “český literární odkaz minulého [tj. devatenáctého] století tvořil významnou námětovou základnu, ze které v kritických dobách nacistické okupace těžila naše kinematografie.”<sup>65</sup>

Filmová tvorba se pak často obracela k námětům zasazeným do doby pozdní monarchie. Životopisný snímek o skladateli Františku Kmochovi *To byl český muzikant* (1940, Vladimír Slavínský), adaptace románu Karla Václava *Raise Pantáta Bezoušek* (1941, Jiří Slavíček), drama podle Jindřicha Šimona Baara *Jan Cimbura* (1941, František Čáp) i secesní komedie *Z českých mlýnů* (1941, Miroslav Cikán) jsou vyjádřením neskrývané nostalgie po jednodušších časech habsburského mocnářství. Prvorepubliková kinematografie oproti tomu na “starý režim” pohlížela téměř vždy s kritickým či satirickým odstupem. Ten po roce 1939 zmizel.

Adaptace novely Boženy Němcové *Babička* (1940, František Čáp) je nostalgickým vlastenectvím, spíše zemským, než nacionálním, přímo přeplněna. Je idealizací českého venkova, krajiny a nedávné (ale přesto tak odlišné) minulosti. Vyhýbá se aktualizaci, nicméně obsahuje explicitní apel určený filmové Barunce (a skrze ní i divákům), aby dívka vždy milovala svoji zemi. Čápvův film je tak národní útěchou v krystalické podobě.

V tomto ohledu jsou výstižná Klosova slova o tom, že “základním rysem celé protektorátní tvorby” jsou “úniky a skrytá podobenství.”<sup>66</sup>

Radikální změnu všeho života v okupované zemi znamenal nástup Reinharda Heydricha, jenž byl následován rozsáhlým omezováním veškeré české kultury. Historický žánr v následujících letech z české filmové produkce v podstatě zmizel.

Žádný dokončený vyloženě pronacistický snímek v protektorátní kinematografii nenalezneme. Pro účely této práce je pozoruhodné, že jeden z mála takových projektů, které se dostaly do pokročilejší fáze příprav, se věnoval výsostně historickému námětu. *Kníže Václav* (1942) režiséra Františka Čápa a jeho spoluscenáristů Alžběty Birnbaumové a Zdeňka Štěpánka měl nákladnou a atraktivní formou převyprávět příběh přemyslovského světce v souladu s dobovou německou propagandou a protagonistu zobrazit jako věrného poddaného německé říše. Zostřování německého přístupu k českému obyvatelstvu však projekt, jehož přípravy byly tvůrci navíc záměrně protahovány, učinil zbytečným. V červenci 1944 jej společnost Lucernafilm v tichosti zlikvidovala.<sup>67</sup>

Historické náměty se do české produkce navrací až na samém konci války. *Počestné paní pardubické* Martina Friče (1944) stavbou děje (několik linek, včetně romantické, odhalení cizokrajných podvodníků na závěr) i jeho umístěním (bohaté město, tentokrát ovšem — neobvykle — v době baroka) navazují na *Cech panen kutnohorských*, jak napovídá už název. Fričův snímek ovšem postrádá vážné vyznění Vávrova snímku a především se vyhýbá nacionálnímu komentáři. Nastoluje ovšem vzhledem k době vzniku znepokojivé téma společenského vyloučení (byť způsobené povoláním dané osoby, nikoliv etnickým původem).

Vávrovo renesanční milostné drama *Rozina sebranec* (1945), adaptace Zikmunda Wintera, sice zobrazuje i jednu událost “velkých dějin” (vpád pasovských vojsk v roce 1611), ale obecně spadá spíše do romantického pojetí historického filmu bez výraznějšího ideologického sdělení.

*Počestné paní pardubické* a *Rozinu sebrance* lze přesto vykládat jako pravý počátek souvislého historicistního filmového cyklu, který skončil až rokem 1956. Snímky

---

<sup>65</sup> Elmas Klos, *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: ČSFÚ 1987, s. 62.

<sup>66</sup> Klos, c.d., s. 45.

<sup>67</sup> Jaroslav Lopour, *Protektorátní Kníže Václav. Filmový přehled — Revue*, 2016. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/protektoratni-knize-vaclav](http://filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/protektoratni-knize-vaclav)

sice postrádají historicko-aktualizační a obecně ideologický rozměr, nicméně další znaky poválečné produkce dějepisného žánru jako jsou spektakulární výprava, kombinace stylizovaného a civilního herectví a melodramatická směs vážných, romantických i komických prvků, v nich jsou již plně přítomny. Po válce se tyto atributy smísí s národovecko-sociální ideou, kterou Vávra prezentoval již v *Cechu panen kutnohorských*, a která má hlubší kořeny v Jiráskovi i Palackém.

Dobově podmíněný historismus, ať již bojovný nebo útěšný, je v české kinematografii přítomen již od jejích počátků v samostatném státě. V literatuře i výtvarném umění se výraznou tendencí stal již v průběhu devatenáctého století (po většinu trvání první republiky v těchto uměních naopak spíše upadá). Na konci třicátých let, v době ohrožení státu, si v podobě *Cechu panen kutnohorských* nachází konkrétnější ideologickou formu, která je odrazem aktuálních společenských potřeb, nikoliv pouze obecné atmosféry. V umírněné, poddajnější podobě pak historicistní tendence pokračují i v období protektorátu.

Do nové republiky historický spektákl tuzemské výroby vstupuje jako etablovaný a divácky oblíbený žánr. Po ideologické stránce poválečná tvorba navazuje na národovecko-sociální formuli naznačenou ve Vávrově renesanční komedii. Dále ji rozvíjí a přizpůsobuje nové době, potřebám znárodněné kinematografie i formující se státní kulturní politice.

## 5. Vymezení kánonu

Následující dvě kapitoly diplomové práce si kladou za cíl představit produkční historii filmových projektů ze sledovaného období odpovídajících předem stanoveným kritériím (ze zvláštním zaměřením na fázi scenáristické geneze), popsat jejich status a využití v systému státem řízené kinematografie a filmové distribuce a v neposlední řadě analyzovat a interpretovat tato díla s ohledem nejen na jejich ideové zakotvení, ale rovněž na širší dobový kontext. Práce se tedy pokusí ilustrovat na konkrétních případech praxi produkčních, uměleckých a významotvorných postupů, institucionálních vztahů a kulturně-ideologických předsevzetí nastíněných v předchozích kapitolách.

Od osvobození Československa v roce 1945 do roku 1956 vzniklo celkem dvacet jedna českojazyčných filmů, které lze zařadit do historického nebo historicko-životopisného žánru. Z důvodů popsaných v úvodu práce jsem se z tohoto výčtu rozhodl vyřadit projekty věnující se událostem a osobnostem spojených s vývojem dělnického hnutí, a rovněž ty neodkazující na širší kontext svého historického zasazení.

Do vymezeného kánonu tedy patří snímky *Nezbedný bakalář* (1946, Otakar Vávra), *Housle a sen* (1946, Václav Krška), *Jan Roháč z Dubé* (1947, Vladimír Borský), *Alena* (1947, Miroslav Cikán), *Portáši* (1947, Václav Kubásek), *O ševci Matoušovi* (1948, Miroslav Cikán), *Revoluční rok 1848* (1949, Václav Krška), *Temno* (1950, Karel Steklý), *Posel úsvitu* (1950, Václav Krška), *Císařův pekař — Pekařův císař* (1951, Martin Frič), *Mikoláš Aleš* (1951, Václav Krška), *Velké dobrodružství* (1952, Miloš Makovec), *Mladá léta* (1952, Václav Krška), *Staré pověsti české* (1952, Jiří Trnka), *Tajemství krve* (1953, Martin Frič), *Psohlavci* (1954, Martin Frič), *Z mého života* (1955, Václav Krška), *Synové hor* (1956, Čeněk Duba) a husitská trilogie Otakara Vávry (*Jan Hus*, 1954, *Jan Žižka*, 1955, a *Proti všem*, 1956).

Práce se dále bude věnovat nerealizovaným filmovým projektům splňujícím stanovené podmínky. Dvacet z nich bylo rozpracováno alespoň do podoby ideové črty. Dalších čtrnáct nepřekročilo podobu veřejně proneseného a zaznamenaného nápadu.

Následující dvě kapitoly si tedy určují tyto úkoly, které pomohou k zodpovězení otázek stanovených v úvodu diplomové práce:

1. Popsat vývoj zkoumaných projektů, v případě těch dokončených od geneze až po distribuční exploataci a kritické přijetí.
2. V případě dále rozpracovaných projektů popsat nuance jejich ideového zakotvení a určit jejich význam v kontextu dobových kulturních tendencí a státní kulturní politiky.
3. Postihnout dynamiku vztahu jednotlivých činitelů podílejících se na

Bádání, jehož výsledkem je následující text, se soustředilo především na primární prameny, které jsou uloženy v Národním filmovém archivu a Národním archivu České republiky. Tyto prameny mají většinou formu zápisů ze schůzí, posudků, zaznamenaných projevů, podkladů a korespondence. Součástí bádání byly i rozsáhlé rešerše dobového tisku.

Vzhledem k tomu, že se velká část zkoumaného období kryje s nejradiálnějši fází diktatury komunistické strany, je potřeba mít vždy na paměti, že mnoho zaznamenaných výroků má vedle zjevného smyslu i implicitní rozměr odkazující na mocenské vztahy a širší dobový kontext.

Na závěr tohoto úvodu považuji za nutné poukázat na neúplnost některých zdrojových materiálů. Část souvisejících dokumentů dosud nebyla archivně zpracována, proto nemohu zaručit úplnost některých svých rešerší. V případě písemností týkajících se ústřední dramaturgie jsem si pak musel vystačit s posudky, které tato instituce překládala Filmové radě, a s její korespondencí s ostatními orgány. Zápisy z jednání ÚD, pokud byly vůbec vyhotovovány a/nebo archivovány, se dnešním badatelům nezachovaly. Popis schvalovacího procesu, v němž ÚD hrála důležitou roli, je tak nevyhnutelně neúplný.



Při snaze zaplnit alespoň některé existující mezery (stejně jako při symptomatickém čtení primárních pramenů) se pokouším vyhnout nedostatečně podloženým spekulacím a tezovitost omezit na minimum. Uspokojivost výsledku sám nemohu soudit, nicméně doufám, že uvedená předsevzetí nezůstala pouhými zbožnými přáními.

## 6. Realizované projekty

### 6.1. Nezbedný bakalář

Prvním historickým snímkem, který byl po druhé světové válce uveden do českých kin, byla *Rozina sebranec* (1945) režiséra a scenáristy Otakara Vávry. Romantické melodrama odehrávající se v renesanční Praze (mimo jiné na pozadí vpádu pasovských vojsk roku 1611) mohli diváci poprvé vidět 14. prosince 1945 v pražských kinech Blaník, Moskva a Sevastopol.<sup>68</sup> Předlohou velmi nákladného a divácky atraktivního filmu, v němž hlavní role ztvárnili Marie Glázrová, Ladislav Boháč a Zdeněk Štěpánek, se stala stejnojmenná novela Zikmunda Wintera vydaná v roce 1905. Přestože film spatřil světlo světa již pod záštitou Československé filmové společnosti v osvobozené republice, v podstatě celý (vyjma několika přetáček) byl vyprodukován ještě v rámci protektorátní kinematografie.

Vedle *Počestných paní pardubických* (1944) Martina Friče a nikdy nedokončeného *Knižete Václava Františka Čápa* předznamenal Vávruv film bezprostředně pozdější sílu a popularitu historického žánru, v okupovaném českomoravském prostoru po jistém rozmachu v letech 1939 a 1941 v podstatě absentujícího.

Vávra a Štěpánek, kteří se rudolfínské době věnovali již v *Cechu panen kutnohorských*, se po válce a úspěšném uvedení *Roziny sebrance* rozhodli oživit projekt, který předtím již dvakrát odložili. Jednalo se filmovou adaptaci jiné Winterovy prózy, *Nezbedného bakaláře*, kterou Štěpánek pro film v první verzi upravil již po úspěchu *Cechu panen kutnohorských*.

Právě na předválečný snímek *Nezbedný bakalář* v mnoha prvcích a tvůrčích rozhodnutích navazuje: zasazením do rudolfínského prostředí provinčního města (v *Cechu* Kutné Hory, v *Bakaláři* Rakovníka), tématem sporu vzdělaného svobodomyšlného světáka s úzkoprsými, lakomými a většinou hloupými měšťany, obsazením (Zdeněk Štěpánek v hlavní roli, dále František Smolík, František Kreuzmann, Theodor Pištěk, atd.) i umnou kombinací veseloherních prvků s vážnými. Oba filmy také předávají jasně rozpoznatelné ideologické poselství. Zatímco *Cech* v tomto ohledu spojuje nacionalistické sdělení se sociálním podtextem (čímž navazuje na starší tradice českého národovectví a současně předznamenává postupy typické pro padesátá léta), *Bakalář* se, možná překvapivě vzhledem k roku vzniku, soustředí výhradně na sociální rozměr a protiněmecké vyznění neobsahuje.

Oba snímky patří ke komediálnímu žánru, ba dokonce předznamenávají populární subžánr hedonistické historické veselohry, jejímiž patrně nejznámějšími českojazyčnými zástupci z pozdějších let jsou dva filmy o Vokovi z Rožmberka vzniklé v režii Karla Steklého.<sup>69</sup> Nicméně v *Cechu panen kutnohorských* i *Nezbedném bakaláři* slouží komediální epizody pouze jako (byť výrazný) doplněk k ústřední dějové lince, která je velmi vážná. Štěpánkuv lehkomyšlný protagonista (Mikuláš Dačický z Heslova, resp. bakalář Jan) je konfrontován s událostmi, v nichž se jedná doslova o lidský život. Dačický zachraňuje havíře odsouzeného na smrt za (pravdivá) nařčení o nepoctivosti německých úředníků. Bakalář oproti tomu čelí systematictější a dlouhodobější nespravedlnosti, které se rakovníčtí konšelé dopouštějí na něm samém, ale především na jeho chudých žácích a méně majetných obyvatelích města obecně. Tato nespravedlnost je v krizové části děje zhmotněna do osudu vážně nemocného chlapce Martina, kterému se nikdo z měšťanů neobtěžuje pomoci.

<sup>68</sup> *Filmový přehled* — databáze. Dostupné na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396007/rozina-sebranec>.

<sup>69</sup> *Svatby pana Voka* (1970, Karel Steklý) a *Pan Vok odchází* (1979, Karel Steklý).

Základní rozdíl mezi *Cechem panen kutnohorských* a *Nezbedným bakalářem* vycházející z rozdílné práce s nacionálními a sociálními akcenty byl již v podstatě popsán. V prvním jmenovaném jsou do záporné úlohy stavěni nepoctiví cizí úředníci, tedy „cizáci“ (čtème „Němci“), zatímco domácí („čeští“, byť ne nutně etnicky) měšťané zůstávají přes své mnohé záporné vlastnosti spíše komickými až výsměchu hodnými, ale nikoliv vyloženě negativními figurkami. Nelze opomenout ani veskrze pozitivní portréty císařského mincmistra, jeho choti a syna (tedy šlechtické rodiny) a samotného Rudolfa II.

Zápornou roli v *Bakaláři* zastává výhradně českojazyčné (a navíc utrakvistické, byť tento rozměr není ve výsledném filmu rozváděn) měšťanstvo. Zatímco v *Cechu* je na patricije pohlíženo pouze se satirickou břitkostí (převzatou z divadelních předloh Ladislava Stroupežnického), *Bakalář* je karikuje již s vyloženě nepřátelským podtónem. Jejich individuální negativní vlastnosti jako požívačnost, lakota, puritánství a samolibost jsou ve své explicitnosti dovedeny někdy až *ad absurdum*. Tlustý konšel Hruška ztvárněný Sašou Rašilovem (kterému byly v pozdějších letech a v nemálo filmech rozebíraných v této práci svěřovány podobné role) je v úvodní scéně poprvé ukázán s uvařenou prasečí hlavou, kterou si drží před vlastním obličejem. Obžerství měšťanů, odnepaměti nejoblíbenější karikaturní prvek, je ve snímku dáváno do ostrého až krutého kontrastu se sociálně nevyhovujícími podmínkami bakaláře a především jeho chudých mendiků. Již v roce 1946 tak nalézáme v české produkci film rozvíjející zavedené představy o společenské dynamice české historie do podoby bližší třídně deterministickému pojetí.

Rakovnický renesanční mikrokosmos film dělí na třídně určené pozitivní a negativní či zpátečnické síly. Do první skupiny film řadí nemajetné a znevýhodněné (bakaláře a jeho doprovod, chudé městské děti, vojenského vyslužilce), do druhé pak majetné a privilegované (konšely). Oproti podobně „třídně uvědomnělým“ filmům vzniklým po roce 1948 *Nezbedný bakalář* používá pro diferenciaci kladných a negativních sil výraznějším způsobem také otázku vztahu ke vzdělanosti a umění. Bohatí měšťané jsou z většiny nevzdělaní, nekulturní a učenlivostí i uměním pohrdají. Konšel-kovář dokonce několikrát pronese větu „Vzdělanost patří na hnůj!“. Proti této ignoranci stojí jednak vzdělaný a inteligentní bakalář a jeho dovezení studenti, a dále také znevýhodnění obyvatelé města, kteří učenému bakaláři prokazují úctu.

V patrně nejpůsobivější scéně filmu přiláká do třídy během školního představení (jež většina měšťanů okázale ignoruje) sborový zpěv písně *Stala se jest divná věc* městskou chudinu. Motiv afinity nejnižších vrstev k umění (opět stojící v kontrastu ke kulturnímu barbarství vrstev vyšších) se objevuje i ve Vávrově pozdějším a nepříliš známém filmu *Komediant* (1984), odehrávajícím se v Německu v době třicetileté války.

Naznačené dělení narušují pouze pozitivní postavy hostinské Anny, řezníka Mikuláše, utrakvistického děkana Šimona Cerasýna a konšelů Šmardocho (věčně opilého) a Gryllova (vzdělaného a zcestovalého). Nicméně kladné charakterové rysy těchto postav (dvou příslušníků buržoazie, kněze a — moderní terminologií — dvou živnostníků) nemají pro sociální linku filmu hlubšího významu. Ani tito měšťané nevyvíjejí zvláštní snahu situaci chudých chlapců zlepšit (děkan například na dřevo pro školu přispěje místo peněz pouhým požehnáním). Z lidského hlediska jsou dobrými lidmi. Z třídního hlediska patří přese vše k negativním společenským silám a film tudíž divákům brání vytvořit si k nim hlubší sympatie.

Narozdíl od *Cechu panen kutnohorských* není poválečný snímek zakončen klasickou katarzí, kdy by bylo zlo potrestáno a dobro zvítězilo. Bakalář nenachází ve městě žádného skutečného spojence, a proto (ve shodě s předlohou) nakonec z Rakovníka i se svými mendiky odchází hledat lepší podmínky jinde.

Třídně určené prvky se tedy v *Nezbedném bakaláři* omezují na sféru společenské kritiky — přítomné, byť v podstatně méně černobílé podobě, již ve Winterově předloze — a snímek nenabízí žádné řešení zobrazené nespravedlnosti.

Původní adaptace Winterových povídek ze sbírky *Rakovnické obrázky*, pod níž je podepsán Josef Neuberg je datována k roku 1940. Ve stejné době herec a literát Zdeněk Štěpánek Winterovy povídky adaptoval do podoby divadelní hry *Nezbedný bakalář*, která se s autorem v hlavní roli hrála v Prozatímním divadle od 14. ledna do 28. září 1941. V Zemském divadle v Brně se Štěpánkova komedie hrála již od 6. června 1940 do 27. dubna 1941.<sup>70</sup>

Štěpánek sám napsal ještě v roce 1940 filmové libreto. Následujícího roku dokončil spolu s Otakarem Vávrou hotový scénář. Záměr zfilmovat Winterovo dílo zapadá do historicistní tendence započaté na konci třicátých let a pokračující i v prvních letech okupace.

Teprve v přepracované, poválečné verzi se sociálně kritický tón příběhu vyostřuje do podoby známé z filmu. Protektorátní verze příběhu ještě připomíná lehčí, klasicky satirický tón *Cechu panen kutnohorských*. Mnohem větší pozornost je věnována bakalářovu nezřízenému životu a jeho milostným pletkám. Nebergova povídka z roku 1940 pak obsahuje také výrazné melancholické prvky a titulního hrdinu zobrazuje jako svého druhu ztracenou existenci, která v životě prohrála vše, co prohrát šlo.

Protektorátní zpracování také věnuje mnohem větší pozornost postavě pátera Cerasýna, u kterého se pedagog ubytuje, a o němž se ve městě mluví jako o luteránovi, který pouze "předstírá, že je pod obojí".<sup>71</sup> Nejvýraznějším poválečným doplňkem do scénáře je pak celá linka o nemocném chlapci, pro něhož se bakalář snaží získat novou obuv. Definitivní verze také obsahuje množství replik, jenž jsou v protektorátním technickém scénáři ručně vyškrtány a to zcela zřejmě z politických důvodů. Všechny obsahují reference na českou zemi či národ, českého krále, "Karla IV., otce vlasti", pražskou univerzitu (v roce 1939 uzavřenou), na údajnou zradu, která měla podle vyprávění bubeníka Matěje způsobit porážku Ludvíka Jagellonského u Moháče ("jako ve všem u nás vždycky")<sup>72</sup>, i na to, jak konšelé "před cizími se kloní a na sebe jen bublají".<sup>73</sup>

Překvapivě však po válce nedošlo k návratu zmínek o "novém světě", do něhož bakalář na konci technického scénáře z roku 1941 odvádí své mendiky, a o němž při cestě z Rakovníka chlapci sborově zpívají. Zvláště bakalářova původně vyškrtnutá replika

---

<sup>70</sup> Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945. Magisterská diplomová práce.* Brno: FF MUNI, s. 105. Dostupné na: [is.muni.cz/th/ahfcp/Filmy\\_soukromych\\_vyroben\\_v\\_zestatnene\\_kinematografii.pdf](http://is.muni.cz/th/ahfcp/Filmy_soukromych_vyroben_v_zestatnene_kinematografii.pdf).

Archiv Národního divadla v Praze. Dostupné na: [Archiv Národního divadla Brno. Dostupné na: \[<sup>71</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-127-FP; Josef Neuberg, \\*Nezbedný bakalář\\*, Praha: Nationalfilm 1940, s. 12.\]\(http://ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=6045>.</a></p></div><div data-bbox=\)](http://archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&sz=0&ti=2407&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>;archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=3698&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa&sz=0&zz=OPR&fo=000>.</a></p></div><div data-bbox=)

<sup>72</sup> K NFA, Sběrka scénářů, sig. S-127-TS; Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*, Praha: Nationalfilm 1941, s. 156.

<sup>73</sup> K NFA, Sběrka scénářů, sig. S-127-TS; Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*, Praha: Nationalfilm 1941, s. 196.

“Všechno staré a shnilé ať shoří, před námi je nový svět!”<sup>74</sup> by se v poválečné atmosféře jistě setkala s příznivým přijetím.

Povědomí o popsaných cenzurních zásadách, které nakonec produkci filmu v době okupace zcela zastavily, dodala scénáři jistou prestiž “okupanty zakázaného díla”, která mu ve třetí republice byla k užitku. Méně se již tvůrci mohli chlubit dvojicí antisemitských narážek přechodně se objevivších ve Štěpánkově libretu z roku 1940.<sup>75</sup>

Část kritiků právě starší původ scénáře přiměl zaujmout vůči filmu, jehož rozpočet vystoupal na do té doby rekordních dvacet dva milionů korun, přehlíživé stanovisko. Sociální demokracii blízký Jaroslav Brož v časopise *Filmová práce* kritizoval snímek, který vstoupil do kin 6. září 1946, právě za to, že byl natočen “ne ze žhavé potřeby doby, nýbrž jako východisko z nouze”.<sup>76</sup> Narážel tím na fakt (který Vávra sám přiznával)<sup>77</sup>, že režisér se ke scénáři vrátil prostě proto, že žádný jiný neměl po válce připravený.

Ani výrazné zesílení sociálního aspektu tak nestačilo k tomu, aby *Nezbedného bakaláře* zbavilo nálepky zpožděného protektorátního filmu, který ještě nenaplnuje požadavky nové doby a nové znárodněné kinematografie.<sup>78</sup> *Svobodné* (dříve *Lidové*) *noviny* pak Vávru kritizovaly mimo jiné za formu zpracování sociálního akcentu s tím, že se jedná o “konvence nehodné jeho formátu (nemocný hoch, škorně...)”.<sup>79</sup>

Sám Vávra byl z přijetí snímku zklamán (vykládal jej přílišnou depresivitou příběhu) a s odstupem let se stavěl kriticky nikoliv snad k samotnému filmu, nýbrž v načasování jeho uvedení.<sup>80</sup> Zůstává však otázkou co tyto režisérovy výčitky způsobilo, neboť film se setkal při uvedení u diváků s velkým úspěchem. Ve čtenářské anketě *Filmových novin* o nejlepší československý film uvedený mezi květnem 1945 a prosincem 1946 se *Nezbedný bakalář* dostal na druhé místo.<sup>81</sup>

Aprobační komise pro schvalování českých filmů udělila snímku 2. prosince 1946 predikát “umělecky hodnotného filmu” a několik štědrých premií určených pro režiséra (40 tisíc korun), hudebního skladatele Jiřího Srnku (50 tisíc), kameramana Jana Rotha (35 tisíc), architekta Jana Zázvorku (10 tisíc) a scenáristickou dvojici Vávra-Štěpánek (společně 10 tisíc korun).<sup>82</sup> Střihači Antonínu Zelenkovi a zvukaři Josefu Zavadilovi se od

<sup>74</sup> K NFA, Sběrka scénářů, sig. S-127-TS; Zdeněk Štěpánek, Otakar Vávra, *Nezbedný bakalář*, Praha: Nationalfilm 1941, s. 213.

<sup>75</sup> K NFA, Sběrka scénářů, sig. S-127-LS; Zdeněk Štěpánek, *Nezbedný bakalář*, Praha: Nationalfilm, s. 7 a 43.

<sup>76</sup> Jaroslav Brož, Winter – Štěpánek – Vávra. „Nezbedný bakalář“ – druhý český film festivalového pořadu. *Filmová práce*, ročník 2, 1946, č. 33.

Jaroslav Lopour, *Nezbedný bakalář – pozadí vzniku a uvedení filmu. Filmový přehled – Revue*, 2016. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu](http://filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu).

<sup>77</sup> Otakar Vávra, *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama 1982, s. 156-157.

<sup>78</sup> Jaroslav Lopour, *Nezbedný bakalář – pozadí vzniku a uvedení filmu. Filmový přehled – Revue*, 2016. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu](http://filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu).

<sup>79</sup> jj, *Film Nezbedný bakalář. Lidové noviny*, 14. 8. 1946, s. 5.

<sup>80</sup> Vávra, *Zamyšlení režiséra*, s. 158-159.

<sup>81</sup> *Filmový přehled – databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396019/nezbedny-bakalar](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396019/nezbedny-bakalar).

<sup>82</sup> Tamtéž.

komise dostalo nehonorovaného uznání za “velmi dobrou práci”.<sup>83</sup> Filmová kritika nebyla ve většině ochotna přiznat *Nezbednému bakaláři* výjimečné umělecké kvality. Veřejnost i státní kulturně-politické instituce měly ovšem jiný názor.

Zřejmě největší pocty se *Nezbednému bakaláři* dostalo v podobě vyslání na 1. mezinárodní filmový festival v Cannes v září a říjnu 1946, kde reprezentoval ČSR spolu s okupačním dramatem Františka Čápa *Muži bez křídel* (1946). Vávrův film byl uveden také na 1. filmovém festivalu v Československu s mezinárodní účastí v první polovině srpna 1946 (rozloženém ještě mezi Karlovy Vary a Mariánské Lázně). Přes původní odmítnutí snímku britskými partnery (zdůvodněné jeho uvedením v Cannes) jej mohli shlédnout také britští diváci na Dnech československého filmu v Londýně v květnu 1947.<sup>84</sup>

*Nezbedný bakalář* patří k produktům přechodného období mezi soukromě vlastněnou, ale výrazně regulovanou protektorátní filmovou produkcí, a znárodněnou kinematografií. Posuny ve scénáristickém zpracování v průběhu šestileté scénáristické geneze filmu týkající se vlasteneckých narážek a (podle kritiky nedostatečného nebo špatně provedeného) zesílení sociálního rozměru příběhu samy o sobě slouží jako vhodná ilustrace proměn veřejného prostoru v českých zemích v prvních dvou třetinách čtyřicátých let.

Při pohledu na požívačné a lakomé rakovnické měšťany ve výsledném filmu se před divákem objevuje zjevná a úmyslná paralela s prvorepublikovou a protektorátní “buržoazií”. Odpudivost těchto karikatur, nesrovnatelná s charakteristikou obdobných figurek v *Cechu panen kutnohorských*, tak lze interpretovat jako svědectví o zostřujícím se politicko-společenském klimatu. A možná také jako indicii o jisté kontinuitě animozity v české společnosti od konce třicátých let až do uvolnění stalinistického režimu. O animozitě směřované v roce 1938 jen vůči “cizákům”, o osm let později již vůči domácí buržoazii a po roce 1948 navíc vůči církevní hierarchii a všem “vnitřním nepřátelům”.

## 6.2. Jan Roháč z Dubé

V letech 1946 až 1947 se české kinematografii konečně podařilo zrealizovat hraný film s husitskou tematikou. Stal se jím první československý celovečerní barevný snímek *Jan Roháč z Dubé*, adaptace divadelní hry Aloise Jiráska v režii Vladimíra Borského. Film, který vstoupil do běžné distribuce 28. března 1947, byl nositelem ještě dalšího prvenství. Jednalo se o první historický snímek poválečné kinematografie, jehož produkční historie nesahala do časů okupace. Jako takovému mu domácí kritika věnovala podstatně větší pozornost, než *Nezbednému bakaláři*, a to přesto, že se vesměs shodovala na problematické úrovni řemeslných a uměleckých kvalit Borského filmu.

*Jan Roháč z Dubé* zobrazuje dění v Čechách po porážce radikálních husitů u Lipan v roce 1434, přijetí císaře Zikmunda za krále tzv. panskou jednotou, hrdinný leč marný odboj titulního hrdiny, jeho popravu, následné povstání a Lucemburkův útěk. Jiráskovo drama bylo poprvé uvedeno v Berouně v červnu roku 1914. Představení v Národním divadle znemožnila válečná cenzura, která si byla vědoma nacionalistického náboje hry. Pražská premiéra se tak nakonec konala až 25. října 1918. V atmosféře blížící se státoprávní emancipace se setkala s bouřlivým úspěchem.

Adaptace se dramatu drží relativně věrně a přebírá z něj i většinu dialogů. Vynechává úvodní obrazy odehrávající se před lipanským střetem. Místo toho děj otevírá dvojicí předmluv. První, psaná, je citátem z Palackého úvodu k prvnímu dílu *Dějiny národu českého*. Po ní následuje voice-over, který je kompilací úryvků ze dvou předválečných textů komunistického mučedníka Jana Švermy: *Proti panské jednotě* (1936) a *Hus, Tábor*

<sup>83</sup> Tamtéž.

<sup>84</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Festival československého filmu v Londýně*, ref. ozn. 13/77.

*a naše doba* (1937). Pozoruhodné je především zařazení Švermovy teze o tom, že zápas mezi "českým revolučním lidem" a panskou jednotou "trvá v našem národě podnes".<sup>85</sup> Zdroj voice-overu není ve filmu snímkem jmenován, nicméně využití Švermových textů svědčí o vzrůstající dominanci komunistické interpretace v popularizačním výkladu husitství i o sílícím vlivu KSČ na kinematografii obecně.

O růstu komunistického kulturního vlivu vypovídá i samotný film. Změn oproti předloze dostal hlavně závěr příběhu. Jiráskova hra končí scénou, kdy rozlíčený a těžce nemocný Zikmund rozkazuje zatčené obránce hradu Sionu v čele s Roháčem oběsit. Přítomní šlechtici Hynce Ptáček z Pirkenštejna a Kašpar Šlik se jej od tohoto záměru pokouší odradit. Varují, že poprava rebelů by mohla zahájit nové povstání českého lidu. Ptáček Zikmundovi oznámí, že po jeho smrti si čeští páni za krále chtějí zvolit polského krále Vladislava, nikoliv císařova zetě Albrechta Rakouského. Panovník přikáže Ptáčka uvěznit, ale jeho rozkaz nikdo nesplní. Se slovy "Prokletý Roháč! Prokletí Roháči!" (míněni všichni Češi) se Zikmund v záchvatu bolesti zhroutí do Šlikových rukou.<sup>86</sup>

Povstání, kterým končí film, je tak ve hře pouze anticipováno. Borského snímek také významně mění obraz české šlechty. Oproti dramatu přidává zápornou postavu Oldřicha z Rožmberka coby Zikmundova podporovatele a výjev (opět ke konci děje) setkání vysokého panstva a prelátů na krumlovském hradě. Ptáčkův prostor filmový scénář výrazně omezuje a ze závěrečného výstupu hry vynechává jeho konfrontaci s umírajícím císařem. Adaptace tak nabízí z třídního hlediska podstatně černobílejší obraz. Vysoké panstvo zobrazuje zcela negativně a velkou část nižšího panstva (reprezentovanou hlavně Bořkem z Miletínka, jemuž hra věnuje podstatně menší prostor) staví do role zmýlených váhaviců, kteří přispějí k lipanské "porážce", ale nakonec se vrací na z hlediska filmu správnou stranu.

Motiv opětovného celonárodního spojení proti nepříteli, který je v dopsaném závěru akcetován přísahou Bořka a husitského kněze Jakuba Vlka, nicméně pochází z Jiráskovy hry. Ta se nese primárně v nacionalistickém duchu. Proto například, co se týče padoušství, nedává nikoho z českých šlechticů na roveň Zikmunda a kumánského velitele Országha. Film v tomto zastává hledisko bližší třídně deterministickým principům, nicméně důraz na nacionální akcent zachovává a vyostřuje. Országha mění v krvežiznivou kreaturu málo připomínající člověka a Zikmunda v karikaturu vilného cholerickeho starce. Umírněnější portrét katolických prelátů Jana z Palomaru a Filiberta z Coutances vcelku odpovídá předloze.

Akcent na motiv národního sjednocení proti vnějšímu nepříteli přítomný v Jiráskově hře se setkal s velkým úspěchem již při pražské premiéře v říjnu 1918. Velkou odezvou našel také v roce v únoru 1939, kdy bylo drama inscenováno na Lidové scéně Unitaria režisérem Antonínem Kuršem. Představené *Jana Roháče* se před vyprodaným divadlem hrálo naposledy 14. března téhož roku. Krátce na to výrazně levicově orientované divadlo zaniklo.<sup>87</sup> Právě úspěch této inscenace mohl po válce vést k nápadu Jiráskův film zfilmovat. Napovídala by tomu u herecká účast Kurše v Borského snímku v roli Jakuba Vlka.

Poválečný film motiv všennárodní jednoty oživuje a aktualizuje coby ideologicky podmíněnou alegorii oslavující "pokrokové síly" sjednocené v Národní frontě. Je proto

---

<sup>85</sup> Jan Šverma, *Hus, Tábor a naše doba*. František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: SNPL 1953, s. 316.

<sup>86</sup> Alois Jirásek, *Jan Roháč. Historická hra o pěti jednáních*. Praha: 1914, s. 508-515. Dostupné na: [alouisjirasek.cz/wp-content/uploads/2020/10/Jan-Rohac.pdf](http://alouisjirasek.cz/wp-content/uploads/2020/10/Jan-Rohac.pdf).

<sup>87</sup> Alena Zemančíková, Příspěvek k výročí Československé republiky. *Deník Referendum*, 2018. Dostupné na: [denikreferendum.cz/clanek/21533-prispevek-k-vyroci-ceskoslovenske-republiky](http://denikreferendum.cz/clanek/21533-prispevek-k-vyroci-ceskoslovenske-republiky).

příznačné, že zatímco předloha neobsahuje žádnou vyloženě zápornou českou postavu, film děj obohacuje o přítomnost Oldřicha z Rožmberka a dalšího vysokého panstva coby zástupců "domácí reakce". Toto tvůrčí rozhodnutí emblematicky vyjadřuje zostřující se politickou atmosféru v československé společnosti, která si již v roce 1945 vymohla vyloučení pravicových stran (agrárníků, národních demokratů, živnostenské strany, atd.) z politického života.

Film tak v zásadě naplňuje slova Zdeňka Nejedlého o tom, že "naše ideologie nás učí a naše zkušenost nás naučila velmi dobře rozeznávat všelijaké složky národa. My ne každého a ne všechny pokládáme za národ a národní lidi. My víme, že národ je složen ze tříd, že je složen i z rozličných vrstev, a že tyto třídy a vrstvy nesterjně reprezentují národ a ne všechny stejně jsou nositeli národních tradic."<sup>88</sup>

Drama i jeho adaptace se více méně shodují v malém důrazu na náboženský rozměr husitství. Nepočítáme-li Zikmundovu pražskou korunovaci (jež se ve skutečnosti odehrála již v roce 1420) hra i film obsahují jedinou scénu husitské bohoslužby. Tato byla navíc při pozdějším sestřihu z filmu odstraněna. Scénář zachovává část biblických odkazů z Jiráskových dialogů (např. "Králi babylonský! Přijde hněv velikého hněvu Božího!"), jiné vynechává (např. "Při živém Bohu přísahám!"). Věroučné otázky, v dramatu alespoň zmíněné v souvislosti s probíhajícím basilejským koncilem, zcela ignoruje.

Absenci náboženského rozměru kritizovalo zejména periodikum Církve československé *Kostnické jiskry*<sup>89</sup> a rovněž národně socialistické *Slovo národa*.<sup>90</sup> Tisk strany lidové, jediné nesocialistické strany povolené v českých zemích, se pak rozsáhleji vymezoval proti vypjatému nacionalismu a "třídnímu determinismu" filmu.

Oporu v předloze má i silně panslavistický tón *Jana Roháče z Dubé*. Jeho nositelem je zejména postava polského husity Výška Račinského, která husitům v úvodu nabízí ochranu svého panovníka. Na otázku Jana Rokycany, zda snad Češi mají hledat svého krále v cizině, opáčí: "Je Polska pro vás cizinou? Zem je to slovanská. Tak jako družná Rus. A jestli je vám potřeba se s někým spojit, spojte se s námi ve slovanskou zem, a císaře Němců vyžeňte!"

Tato replika je přejata z první verze hry. V pozdějších zkrácené verzi z dvacátých let chybí, stejně jako většina Výškových výstupů. Nicméně její význam v roce 1947 se podstatně odlišuje od smyslu zamýšleného literátem v roce 1914. Post-obrozenecký panslavismus (který se jinak u Jiráska vyskytuje velmi málo), v politické rovině reprezentovaný zejména Karlem Kramářem, se vzhlížel v síle Ruské říše a Srbského království. Prosazoval také užší vztahy s polským národem (aniž by bral ohled na reálné politické aspirace našich severovýchodních sousedů). Období po roce 1945 dalo panslavismu nový náboj. Podle Kusáka se stal součástí "lidovědemokratické ideologie", jež byla pro stále ještě názorově pluralitní společnost přijatelnější, než marxistickoleninské ideje.

Panslavismus byl v poválečné ČSR všudypřítomný. Filmové týdeníky se často zmiňovaly o československé "slovanské zahraniční politice", čímž byla míněna čím dál jednoznačnější příslušnost země k rodícímu se sovětskému bloku. Edvard Beneš publikuje v roce 1946 svou *Novou slovanskou politiku* a v roce uvedení *Jana Roháče z Dubé Úvahy o slovanství*. Panslavismus popisuje jako legitimní reakci na německé válečné štváctví.<sup>91</sup> Pravidelně začíná vycházet sborník *Slovanský přehled*. V souvislosti se slovanstvím se

---

<sup>88</sup> Nejedlý, c.d., s. 15.

<sup>89</sup> Autor neuveden, Jan Roháč z Dubé. *Kostnické jiskry*, 3. 4. 1947, s. 4.

<sup>90</sup> V. Kantor, Jan Roháč z Dubé. První český barevný film. *Slovo národa*, 6.4. 1947, s. 5.

<sup>91</sup> Edvard Beneš, *Úvahy o slovanství. Hlavní problémy slovanské politiky*. Praha: Čin 1947, s. 41.



koná řada konferencí a dalších akcí. Jen v roce 1947 například vědecká konference v Praze na téma vztahů mezi slovanskými národy, které se účastní mimo jiné Jan Masaryk, Sjezd slovanských učitelů v Praze, nebo celorepublikové Dny slovanské vzájemnosti. Všudypřítomný panslavismus, který zprostředkovává i Borského film, tak podporoval ukotvení Československa ve východním bloku.

*Jan Roháč z Dubé* byl veřejnosti poprvé předveden v předpremiéře 21. března 1947 v obci Dubá v severočeském okrese Česká Lípa, které se zúčastnil také ministr Kopecký. V souvislosti s událostí byla jedna z ulic vesnice přejmenována na památku protagonisty snímku.<sup>92</sup> Filmoví distributoři i místní národní výbor se nicméně zmýlili, co se týče původu Roháčova rodu. Zaniklý hrad, který dal severočeské Dubé jméno, náležel pánům z Dubé z rodu Ronovců. Jiráskův hrdina ovšem pocházel ze stejnojmenné panské rodiny z rodu Benešoviců, jíž patřil hrad Stará Dubá nedaleko středočeských Představlk u Čerčan. Tento fakt byl znám již Františku Palackému.<sup>93</sup> Nepodařilo se nicméně dohledat, že by na omyl někdo v dobovém tisku upozornil. Předpremiéra zapadla do záměrů vlády kulturně povznášet pohraničí. Byla také jistě vítanou příležitostí upozornit na českou historii v ještě nedávno převážně německém kraji. Ulice nesoucí Roháčovo jméno zůstává v severočeské Dubé dodnes.

1. dubna byl film uveden v Rokycanech jako součást oslav údajného pětistého padesátého výročí narození husitského arcibiskupa Jana Rokycany.<sup>94</sup> Ten přitom paradoxně ve filmu není ukázán jako ryze kladná postava, spíše jako napravený hříšník.

Slavnostní premiéra se konala již 28. března v pražském kině Sevastopol. Na seznamu hostů nalézáme mimo jiné prezidenta Beneše, všechny členy vlády, představitele parlamentu, Českého zemského národního výboru, prezidentské kanceláře a hlavního štábu armády, vysoké státní úředníky (včetně Vítězslava Nezvala) a členy diplomatického sboru.<sup>95</sup> Účastníky vítala venkovní výzdoba, jíž dominovala velká kartonová podobizna Otomara Korbelaře v roli husitského hejtmana.

Pražská premiéra filmu byla možná nejslavnostnější jednorázovou filmovou událostí třetí republiky, což potvrzuje důležitost, kterou zestátněná kinematografie Borského snímku přikládala. Kritika — s přirozenou výjimkou tiskovin vázaných na lidovce či na katolickou církev — přijala snímek s výhradami k technickému a uměleckému provedení, nicméně obecně pozitivně. Komunistická a sociálně demokratická periodika využila příležitosti k oslavě znárodnění kinematografie, které mělo umožnit vznik "skutečně kvalitních národních historických filmů"<sup>96</sup>. Národně socialistický tisk se k filmu stavěl kritičtěji, nicméně přišel s výzvou navázat na *Roháče* filmovými zpracováními dalších událostí husitské epochy.<sup>97</sup>

---

<sup>92</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Slavnostní premiéry*, ref. ozn. 7/5/2/1/4.

<sup>93</sup> František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě III.: Od roku 1403 až do roku 1439*. Praha: L. Mazáč 1937, s. 379.

<sup>94</sup> Autor neuveden, Slavnostní premiéra filmu v Rokycanech. V rámci oslav 550. narozenin M. Jana. *Svobodný směr*, 1. 4. 1947, s. 4.

<sup>95</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Slavnostní premiéry*, ref. ozn. 7/5/2/1/4.

<sup>96</sup> Autor neuveden, Jan Roháč z Dubé. *Rudé právo*, 6. 4. 1947, s. 9.  
Autor neuveden, Československý barevný film. *Právo lidu*, 9. 4. 1947, s. 5.

<sup>97</sup> V. Kantor, Jan Roháč z Dubé. První český barevný film. *Slovo národa*, 6. 4. 1947, s. 5.

Zejména komunističtí kritici (např. Rudolf Patera ve *Filmových novinách*<sup>98</sup>) pak vyjadřovali přesvědčení, že snímek si najde úspěch i v zahraničí, a že bude náležitě reprezentovat český národ, jeho historii a znárodněnou kinematografii. *Jan Roháč z Dubé* se však mimo Československo velké obliby nedočkal. Kromě již zmíněné Přehlídky československého filmu v Londýně se jeho jediné zahraniční festivalové uvedení konalo koncem června 1947 na Světovém festivalu krásných umění a filmu v Bruselu pod názvem "Les Combattants de la Foi" ("Bojovníci víry").

Kritika snímku ze strany belgické kritiky je tak výjimečně sžíravá, že si z ní dovoluji (v překladu ze shrnutí zahraniční kritiky určeného pro Československou filmovou společnost) odcitovat větší úseky. Jean Pasteur napsal v *L'Indépendant*: "Jistý Vladimír Borský je zodpovědný za režii a fabulaci 'Bojovníků víry'... Režie se snaží všelijak nakupit tu vznešené šlechtice, hloupé poddané a bojovníky, nutí je zajímat se, osvobozovat, objímat se, ženit se, zabíjet se, znovu se lapat, znovu se barikádovat, aniž by třebaš i odborník v saloonových historkách mohl najít souvislost nebo důvod. To všechno se upřímně mele před téměř statickou kamerou a dokazuje, že nestačí hodně peněz a barva někdy krásná k tomu, aby vznikl dobrý a cenný film."<sup>99</sup>

Denis Marion ve večerníku *Le Soir* nejprve na příkladu Borského filmu a amerického *Down to Earth* (1947, Alexander Hall) zkritizoval dle něj nevkusné užívání Agfacoloru a Technicoloru, a následně poznamenal, že *Jan Roháč z Dubé* "je jednou z těch historických rekonstrukcí, do kterých jsou Češi zbláznění. [!] To neznámá, že by neměli mít živý zájem o evokaci své historie, tato látka však se zdá nesdělitelnou pro cizince. Neboť právě tak, jak jen Američan ví, jaký rozdíl je mezi demokratem a republikánem, je třeba se narodit mezi Prahou a Plzní, aby se vyznal v rozličných odrůdách Husitů, kteří se bez konce navzájem pobíjejí, po celou délku filmu."<sup>100</sup>

Belgická kritika zde dokázala (narozdíl od většiny kritiky české) pojmenovat hlavní nedostatky Borského snímku jako je zmatené vyprávění, až operně teatrální herecké výkony a — zvláště v porovnání s pozdější Vávrovou trilogií — nepřilíš imaginativní režie. Většina snímku českého historického filmového cyklu z let 1945 až 1956 (stejně jako starší podobné snímky Vávry a Friče) kombinuje stylizované herectví vycházející z divadelní tradice s civilností, projevující se zejména u vedlejších postav, sympatických i nesympatických. *Jan Roháč z Dubé* tento civilní prvek zcela postrádá a připomíná spíše Innemannovy obdobně teatrální *Psohlavce* (1931). Pozoruhodná a těžko vysvětlitelná je Marionova zmínka o českém zbláznění se do "historických rekonstrukcí".

Aprobační komise se nicméně zahraničními ohlasy nenechala ovlivnit a na svém zasedání v říjnu 1947 udělila filmu nejvyšší predikát "film národního významu". Vedle toho udělila prémie Borskému (za režii a scénář celkem 60 tisíc korun), kameramanu Janu Stallichovi (35 tisíc), hudebnímu skladateli Otakarovi Jeremiášovi (15 tisíc) a architektu Janu Zázvorkovi (10 tisíc). Maskérům Karlu Holkovi, Oldřichu Machovi, Otakarovi Košťálovi a Karlu Vítovi udělila čestné uznání, stejně jako Borskému "za zpracování námětu a pojetí látky".<sup>101</sup> Snímek se kromě toho (jako teprve druhý český poválečný film po *Mužích bez*

---

<sup>98</sup> Rudolf Patera, Film *Jan Roháč z Dubé*. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 14, s. 5.

<sup>99</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Festival krásných umění a filmu v Bruselu*, ref. ozn. 13//10.

<sup>100</sup> Tamtéž.

<sup>101</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396046/jan-rohac-z-dube](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396046/jan-rohac-z-dube).

*křídlel*) podařilo prodat do Sovětského svazu, o čemž nadšeně informovaly *Filmové noviny*.<sup>102</sup>

Ještě na konci čtyřicátých let<sup>103</sup> (přesnější časové zařazení se nepodařilo najít) byl film téměř o půl hodiny zkrácen. Od té doby je v kinech i v televizi uváděna výhradně tato zkrácená, třiaosmdesát minut dlouhá verze. Stříhové zásahy ještě více znepřehlednily již tak zmatený děj. V závěru například podivně spojují dění na Krumlově a v Praze. Zkrácení snímku bylo pravděpodobně motivováno požadavky distribuce, nikoliv politickou nevhodností. Je ovšem hodné pozornosti, že jednou z obětovaných sekvencí byla právě scéna tajné husitské bohoslužby. Kompletní verze filmu není v současnosti veřejnosti dostupná. Je uložena v Národním filmovém archivu (včetně digitálního přepisu), stárnutí materiálu nicméně agfacolorové barvy zabarvilo do temně fialového odstínu.

Česká kinematografie otevřela husitskou tematiku příběhem ze samého konce pozdně středověkých válek. Nacionalistický a panslavistický tón Jiráskovy předlohy, zdůrazňující nutnost národní jednoty, konvenoval požadavkům poválečné doby a komunistické taktice lidovědemokratické ideologie. Ideový náboj díla byl nicméně postaven do kontextu výrazně odlišného od doby vzniku dramatu.

Pro znárodněnou kinematografii i československý stát jako takový byl *Jan Roháč z Dubé* prestižním projektem. Tento prestižní status vycházel z námětu i z národního prvenství v oblasti celovečerního užití Agfacoloru, a ignoroval mnohé nedostatky filmu i negativní přijetí v zahraničí. Pozitivní divácké přijetí potvrzuje, že snímek konvenoval dobové politicko-sociální atmosféře. Z uměleckého a technického hlediska nicméně mohl být pro tvůrce pozdějších historických barevných spektáklů spíše výstrahou, než vzorem.

### 6.3. *Alena a Portáši*

V roce 1947 se dočkaly premiéry tři snímky, které navazují na v dalších letech již zcela mizící romantické pojetí historického snímku a postrádají tudíž výraznější ideologické poselství. Jednomu z nich — nazvanému *Housle a sen* — se bude věnovat podkapitola o životopisném cyklu Václava Kršky. Zbylé dva stručně představí následující text.

8. srpna byla do kin uvedena historická komedie s fantastickými prvky *Alena* (1947), kterou natočil zkušený režisér Miroslav Cikán. Předpremiéra se odbyla již o tři dny dříve v Mariánských Lázních na druhém československém filmovém festivalu s mezinárodní účastí. Snímek je zpracováním stejnojmenné povídky Františka Kubky ze sbírky *Karlštejnské vigilie*. Odehrává se na českém pozdně gotickém maloměstě a vypráví o žárlivém platněři, jeho mladé manželce Aleně a ďáblu v lidské podobě, který je pověřen ženu hlídat v manželově nepřítomnosti.

Jak v týdeníku *Filmové noviny* referoval Oldřich Kautský, snímek se na festivalu nesetkal s valným přijetím. Kritik se k tomuto názoru připojuje a vyjadřuje přesvědčení, že snímek vůbec neměl vzniknout, neboť “tato látka by mohla být realizována jedině ve Francii. Nejsme schopni jí dát vše, co potřebuje: “jemnou erotiku, pohádkovou lehkost, snovou poesii”. Charakter celé veselohry Kautský označuje za “pochybený”: “Zdá se být totiž nečeská, svou atmosférou tíživě německá, připomínajíc spíše postavy z města Hammeln, navštíveného krysařem, než českého města, na jehož půdě stanul čert. Právě tak hudba Dalibora C. Vačkáře spíše vybavuje orient...”<sup>104</sup>

<sup>102</sup> Autor neuveden, “Jan Roháč z Dubé” do SSSR. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 32, s. 1.

<sup>103</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396046/jan-rohac-z-dube](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396046/jan-rohac-z-dube).

<sup>104</sup> Oldřich Kautský, *Žena chytřejší čerta*. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 33, s. 8.

Více či méně negativně se o filmu vyjádřila v podstatě veškerá filmová kritika. Některým recenzentům vadily zmíněné cizokrajné rysy, jiní kritizovali špatné vedení herců a nepřirozené dialogy.<sup>105</sup>

Aprobační komise v roce 1947 vybavila snímek nižším predikátem “zábavný film”. Prémie udělila pouze kameramanu Ferdinandu Pečenkovi (20 tisíc korun) a skladateli Vačkářovi (15 tisíc). Autorovi povídky Františku Kubkovi, který se na tvorbě filmu ovšem přímo nepodílel, udělila čestné uznání.

24. října 1947 mohli diváci poprvé shlédnout historické romantické drama *Portáši* (1947) režiséra Václava Kubáaska. Slavnostní premiéra se konala o dva dny později ve Vsetíně.

Filmový námět překladatelky Mileny Tomáškové získal druhé místo v soutěži pořádané ústřední dramaturgií v roce 1946. Tato soutěž byla výsledkem jisté bezradnosti znárodněné kinematografie v otázce hledání filmových příběhů. O umístění se text Tomáškové dělil s prací reportéra Mirka Paška, která se stala podkladem pro secesní komedii *Parohy*, uvedenou do kin v témže roce. První cena nebyla udělena.<sup>106</sup>

Námětu o portáších (strážcích moravsko-uherské hranice na konci osmnáctého století) a jejich konfliktu s maďarskými zloději dobytka, se chopil režisér Kubásek a spolu s autorkou a Josefem Machem jej rozpracoval do podoby filmového scénáře. Velká část snímku byla natáčena v exteriérech v okolí východomoravských Velkých Kralovic.<sup>107</sup>

Kritika byla k *Portášům* mírnější než k *Aleně*. Přesto se ke Kubáskovu filmu postavila spíše odmítavě, coby k příběhu, jehož potenciál se tvůrcům nepodařilo využít. Vyloženě kladně byla přijata pouze inovativní kameranská práce Jana Rotha. Film byl ceněn za obsazení nových hereckých tváří (např. Eva Karellová či Josef Bek), ale současně kritizován za to, že jim nedal dostatečný prostor ukázat případný talent.

Recenze v legionářském *Národním osvobození* snímku vytkla, že “povídka M. Tomáškové v literárním zpracování jinak zcela slušná, ztratila ve filmové realisaci všech půvab staré doby. Zůstala z ní běžná historka, odděná pouze do starých krojů”.<sup>108</sup> *Filmové noviny* (šifra O.K. patrně značí zmiňovaného Kautského) se ve článku nazvaném “Ani ryba, ani rak” k *Portášům* postavily vyloženě negativně. Kritizovaly především, že film se nedostatečně soustředí na práci titulních hrdinů, jejichž “funkce není dosti jasná” a že děj bez hlubšího smyslu vyplňuje “lidovými obyčejí”. Režisér dle článku “zaplnil tedy film veselící, přerušenu bojem”.<sup>109</sup>

Aprobační komise *Portášům* udělila střední predikát “film odborné úrovně” a několika tvůrcům opět přiznala prémii: Kubáskovi (20 tisíc korun), kameramanu Rothovi (35 tisíc), hudebnímu skladateli Rudolfu Kubínovi (15 tisíc) a zvukaři Františku Šindelářovi (8 tisíc).<sup>110</sup>

V již zmíněném projevu Václava Kopeckého při zahájení činnosti Filmové rady v lednu 1949 se *Aleně* a *Portášům* dostalo pomyslné anticeny v tom smyslu, že je ministr označil za jedny z mála vyloženě špatných snímků, které znárodněná kinematografie v uplynulých letech vyprodukovala. Konkrétní motivace tohoto vyjádření není známa (*Rudé*

<sup>105</sup> Anna Tučková, Alena proti očekávání zklamala. *Rovnost*, 7. 8. 1947, s. 2.

<sup>106</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396038/portasi](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396038/portasi).

<sup>107</sup> Kolektiv autorů, *Přehled filmů vyrobených Státní filmovou výrobou v letech 1945, 1946 a 1947*. Praha: ČSF 1948, s. 183.

<sup>108</sup> Autor neuveden, *Portáši*. *Národní osvobození*, 30. 10. 1947, s. 4.

<sup>109</sup> O.K., Ani ryba, ani rak. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 44, s. 7.

<sup>110</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396038/portasi](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396038/portasi).

*právo* ani další ústřední tiskoviny KSČ snímky nerecenzovaly). Vedle špatného kritického přijetí obou filmů se však jako důvod nabízí nekompatibilita s komunistickými kulturně-politickými požadavky. Filmy skutečně působí, jako by vznikly mimo prostor a především čas.

*Portáši* obsahují potenciální ideologický náboj v tématu ochrany zemských hranic (navíc před Maďary). Zcela jej však ignorují a soustředí se na romantické, dobrodružné a folklorní prvky. *Alena* vedle satirického zobrazení kněze a negativního znázornění šlechtického majitele města neobsahuje ani náznak ideologického vyznění a zůstává lehkou apolitickou zábavou.

Jiné zcela apolitické veselohry (mj. *Posledního mohykána*, 1947, Vladimír Slavínský) nicméně Kopecký ve zmíněném projevu naopak vyzvedl jako vzor “dobré lidové zábavy”. *Alena* a *Portáši* jsou ovšem vedle toho historickými snímky a historie představovala nejen pro marxismus-leninismus, ale též pro “lidovědemokratickou ideologii” (a do jisté míry pro celou českou společnost již od časů obrození) principiální politikum.

Mezi premiéry rozebíraných filmů uveřejnil publicista Bohumil Brejcha (později barrandovský vedoucí výroby, scenárista a nakonec dokumentarista) úvahu s názvem “Film a historie”. Obhajoval v ní oprávněnost politických požadavků na filmové zobrazení historie. “Neříkejme, že politik nemá pravdu, hledá-li pro svá tvrzení opory v minulosti. Kolikrát jsme se my dívali do minulosti a čerpali jsme odtud posílení,” uvádí Brejcha. Zmiňuje známý spor Masaryka s Josefem Pekařem, v němž se staví na stranu prvorepublikového prezidenta a jeho představ o dlouhodobých idejích, jež formují dějiny, a které nelze popsat pozitivistickou vědou.<sup>111</sup>

Text končí slovy: “Náš národ se může pochlubit tím, že velká část jeho historie je bojem o hodnoty mravní, které nejčastěji byly smyslem našich dějin. A proto našemu historickému filmu musí jít o to, aby dovedl z minulosti národa vyhmátnout epochy, které mluví svým mravním odkazem.”<sup>112</sup>

Aniž by bylo mým záměrem přeceňovat význam tohoto zapomenutého článku, domnívám se, že Brejcha v něm obzvláště dobře vystihl dobový posun týkající se uměleckých zpracování dějin. Na přístě se ideologické sdělení stalo nevyhnutelným prvkem žánru historického filmu. *Alena* a *Portáši* působily v této atmosféře jako anachronismy a kritika i kulturně-politické instituce to jejich tvůrcům daly najevo.

#### 6.4. O ševci Matoušovi

Rok 1948 byl v Československu plný nejen přelomových aktuálních událostí (únorový puč, smrt Jana Masaryka, přijetí lidovědemokratické ústavy, volby pod jednotnou kandidátkou, abdikace a následná smrt Edvarda Beneše, volba Klementa Gottwalda prezidentem, začátek otevřeného represivního tažení KSČ), ale rovněž významných výročí spojených s etablovanou národní mytologií. 28. března si čerstvě zbolševizovaná republika veřejně připomněla sté výročí zrušení roboty. I dalším výročím spojeným s rokem 1848 jako jsou slovanský sjezd (2.-12. červen) a svatodušní bouře (12.-17. červen) byla věnována v tisku velká velká pozornost. Naopak stého výročí vydání *Komunistického manifestu* (21. únor) si vzhledem k probíhajícímu puči všimlo pouze *Rudé právo* a navíc s několikadenním zpožděním<sup>113</sup>. Pokus oslavit sté výročí prvního slovanského sjezdu

---

<sup>111</sup> Bohumil Brejcha, Film a historie. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 32, s. 4.

<sup>112</sup> Tamtéž.

<sup>113</sup> Autor neuveden, Před sto lety... *Rudé právo*, 27. 2. 1948, s. 2.

uspořádáním nového (dvanáctého) v Praze<sup>114</sup> ztroskotal kvůli roztržce mezi Sovětským svazem a Jugoslávií a následnému rozpuštění mezinárodního Všeslovanského výboru (sídlicího v Bělehradě).

Československá kinematografie se události roku 1848 rozhodla oslavit dvěma historickými filmy. Scenáristická práce na obou začala již (nebo až) v roce 1947. Snímkem, který svou schůzku s dějinným jubileem stihl, je adaptace románu Antala Staška *O ševci Matoušovi* (1948; ve filmové podobě bez dodatku "a jeho přátelích"), kterou natočil Miroslav Cikán. Film vstoupil do pražských kin 26. března 1848, tedy dva dny před stým výročím zrušení roboty patentem císaře Ferdinanda. Předpremiéra se odehrála v rámci Dnů slovanského filmu konaných ve vícero městech republiky od 1. do 5. března.<sup>115</sup>

Rozsáhlý román Antala Staška odehrávající se v letech 1847 až 1851 byl v adaptaci J. A. Novotného výrazně zkrácen.<sup>116</sup> Snímek začíná popisem útlaku poddanského lidu, radostí z císařova příslibu přijmout konstituci a ze zrušení roboty. Pokračuje neúspěšným pokusem venkovské Národní gardy zapojit se do bojů na pražských barikádách a následnou perzekucí rebelů ze strany neoabsolutistického režimu. V jádru se však příběh soustředí na titulního hrdinu Matouše, opakovaně vězněného nadšence vzhlížejícího k utopickému socialismu, a na věčné téma milostného trojúhelníku.

Vzhledem k tomu, že byl film uveden jako připomínka událostí roku 1848, je překvapivé, že Novotný a spoluautor výsledného scénáře Jiří Fried odstranili z příběhu část odehrávající se v Praze během červnového povstání. Stejně překvapivé je rozhodnutí vynechat z děje zmínku o revolucionářské dráze Matoušova přítele Vojtěcha a o *Komunistickém manifestu*. Filmové zpracování naopak doplnilo (v předloze absentující) obdivnou zmínku o Karlu Sabinovi a Emanuelu Arnoldovi, dvou průkopnících českého socialismu. Pochopitelnější je odstranění všeho, co protagonistu ukazuje v jiném, než ideálním světle, zejména jeho milostného poměru s vdanou Rózou.

Oproti literární předloze je v Cikánově filmu při zobrazení venkovské společnosti poloviny devatenáctého století výrazně zdůrazněn třídní rozměr. Zástupci venkovské vyšší střední vrstvy (sedláci, obchodníci, rychtář) a inteligence (učitel Jíra, Matoušův sok v lásce) sice vítají zprávy o konstituci, ale obávají se vyhocení situace a odmítají vydat se Praze na pomoc. Představitelé venkovského proletariátu (chalupníci, drobní řemeslníci jako Matoušův otec) jsou oproti tomu odhodlaní riskovat vše, jako by skutečně neměli "co ztratit, leda své okovy".

Sedláci jsou v pozdější části filmu ukázáni již vyloženě negativně. Po zrušení poddanství se pokouší uzmout si bývalou panskou půdu bez ohledu na chalupníky, kteří ji obdělávají. Jeden z přítomných je častuje slovy: "Máte plnou hubu konštytuce jako by byla jen pro vás! Jste stejný jak páni!"

Chalupníci, připravení o živobytí, tak jsou nuceni hledat si práci v nedaleké přádelně. "Ve fabrice zrovna jako na robotě," říká jeden z nich a výprasky od dozorců mu dávají za pravdu. Snímek tak v podstatě zobrazuje přechod od feudálně uspořádané společnosti ke kapitalistické, přičemž obě společenské formy zobrazuje stejně negativně. Bohatí sedláky a továrníky staví na úroveň feudálních velkostatkářů. Skrze vrstvu, dobovou českou společností tradičně negativně vnímanou (šlechtu), tak film útočí na továrníky a sedláky.

---

<sup>114</sup> Autor neuveden, Slovanská iniciativa. *Svobodné slovo*, 27. 8. 1947, s. 3.

<sup>115</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Československá filmová společnost II.: Slavnostní premiéry*, ref. ozn. 7/5/2/1/4.

<sup>116</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1565-FP; J. A. Novotný, *O ševci Matoušovi a jeho přátelích. Filmová povídka v tištěné podobě*. Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů, 1947.

Přes přítomnost vyhrcočně třídní dynamiky se ovšem Cikánův snímek přímé oslavě Karla Marxe a rodícího se komunistického hnutí vyhýbá. V souladu s předlohou jsou Matouš a jeho strýc Verunáč ovlivněni spíše utopickým socialismem. Narozdíl od předlohy není sice ve filmu spis Thomase Mora *Utopie* zmiňován, ale jeho základní myšlenka je Verunáčem synovci popisována.

V Cikánově snímku je také výrazně přítomen prvek pokrokového křesťanství. Negativní postava faráře Dudka, jehož přátelství v panském správcem symbolicky ilustruje spojení "trůnu a oltáře", je vyvažována sympatickým páterem Šímou podporujícím revoluční a emancipační snahy. Pozitivní postavy (včetně Matouše) navíc často argumentují křesťanskými dogmaty o rovnosti před Bohem.

Co ve filmu (v souladu s předlohou) výrazně absentuje, je nacionalistický rozměr. Továrníci sice hovoří směsicí češtiny a němčiny (narozdíl od předlohy), nicméně národnostní otázka není ve filmu dále rozváděna.

Podobně jako film Karla Steklého *Siréna* (1947) také *O ševci Matoušovi* ukazuje živelné, neorganizované a nakonec neúspěšné dělnické povstání. Cikánův film končí (několikátou) hrdinovou porážkou a jeho nadějeplným odchodem do exilu, symbolizovaného obzorem zahaleným do mlhy. Nositelem zmíněné naděje je dítě: syn chalupnice Bedrníkové, kterou Matouš na začátku příběhu zachránil před hněvem panského hajného.

Snímek končí titulkem: "Jako semínko se uchytlí jeho [Matoušova] touha v dítěti, v paměti dospělých. Klíčí tam... a jednoho dne vzroste..." Tedy otevřenou, byť básnický vyjádřenou, aktualizací.

K soudobým (tedy již poúnorovým) poměrům film vztahovala i většina kritiků. Oldřich Kautský v recenzi *Filmových novin* nazvané "Neprohráli nadarmo" pozoroval, že "kdyby byl tento film natočen v době, kdy socialismus byl ještě programem boje, ne smyslem veřeného [sic] života a systémem státu, v němž žijeme, byl by ponurou, nesmírně smutnou baladou. Dnes, kdy se naplnily sny bouřliváků typu ševce Matouše, je básnickým dokumentem o éře v dějinách českého lidu, aby několik nadšenců, myslících a cítících rychleji, než jejich současníci, zažehlo jiskru boje." Kautský film přirovnal k sovětskému snímku *Dětství Gorkého* (*Детство Горького*, 1938, Mark S. Donskoj) a uvedl že pro Cikána je rehabilitací "po nešťastné 'Aleně'".<sup>117</sup>

Karel Vaněk v *Rudém právu* označil film za až na pár uměleckých výtek výjimečné dílo, "jehož síla je ve věrném zobrazení slavné doby a jejích lidí i v celkovém uchopení látky. Jen houšť takových filmů, k nimž by teprve nedávno zestátněná kinematografie mohla položit základy."<sup>118</sup>

Snímek tak byl (podobně jako *Jan Roháč z Dubé*) vnímán jako úspěch znárodněné kinematografie, kterého by v kapitalistických podmínkách nešlo dosáhnout. Obdobně jako v případě Borského filmu bylo také *O ševci Matoušovi* využito v kulturně-politických záměrech státu, konkrétně při připomínce významné dějinné události.

Aprobační komise udělila Cikánovu dílu výjimečný predikát "film státotvorného významu a rozdala prémie v celkové výši 83 tisíc korun: 20 tisíc režisérovi, celkem 20 tisíc kameramanům Janu Stallichovi a Václavu Hanušovi, 15 tisíc hudebnímu skladateli Vačkářovi, scenáristům Novotnému a Friedovi každému po 10 tisících a 8 tisíc střihači Antonínu Zelenkovi. Komise také vyslovila čestná uznání hlavnímu představiteli Ladislavu

---

<sup>117</sup> Oldřich Kautský, *Neprohráli nadarmo. Filmové noviny*, ročník 2, 1948, č. 14, s. 7.

<sup>118</sup> Karel Vaněk, *Recenze: O ševci Matoušovi. Rudé právo*, 27. 3. 1948, s. 4.

Peškovi, autorovi adaptace Novotnému a architektu Zázvorkovi. Film byl také doporučen pro školní představení.<sup>119</sup>

Film *O ševci Matoušovi* je přelomovým dílem v tom smyslu, že vznikl na obecně akceptovaném historickém přelomu. Natočen byl ještě v době třetí republiky, nicméně uvedení se dočkal až měsíc po komunistickém puči. Z ideologického hlediska je však snímek ještě pevně zakotven v prvním jmenovaném období. Vyhýbá se explicitním dogmatům třídního determinismu (byť implicitně je reprodukuje), ideově zůstává v rovině obecnějšího pokrokářství a navíc obsahuje vcelku pozitivní obraz lidového křesťanství.

### 6.5. Revoluční rok 1848

Druhým a ambicióznějším snímkem, kterým zestátněná kinematografie oslavila sté výročí tzv. Jara národů, se stal *Revoluční rok 1848* (1949) natočený režisérem Václavem Krškou podle scénáře, který byl první společnou prací dvojice Otakar Vávra a Miloš V. Kratochvíl. Ovšem podobně jako *Svatý Václav* (1930), koncipovaný na památku mučedníkovy milénia, a *Zborov* (1938), jenž měl být uveden na oslavu dvacátého výročí slavné bitvy, také Krškův film svou plánovanou jubilejní premiéru nestihl. Do běžných kin vstoupil až na samém konci roku 1949, 23. prosince. Toto zpoždění bylo způsobeno nejen technickou náročností historické fresky, ale také přepisováním původního literárního scénáře spisovatele K. J. Beneše nazvaného ještě pouze "1848".

Pro Beneše bylo "Jaro národů" dlouhodobým tématem. V roce 1932 sestavil rozsáhlou antologii *Rok 1848 v projevech současníků*.<sup>120</sup> Později se této revoluci věnoval v celkem čtyřech románech — *Mezi dvěma břehy* (1950)<sup>121</sup>, *Studentský hrdina* (1956)<sup>122</sup>, *Dračí setba* (1957)<sup>123</sup> a *Útok* (1963)<sup>124</sup>.

Zpracování, které literát odevzdal páté výrobní skupině (Vávra-Feix) v roce 1947, se opíralo o konzultace s odborníkem na revoluce roku 1848 Václavem Čejchanem, a snad právě proto mělo oproti výslednému filmu širší tematický záběr zachycující podrobněji průběh slovanského sjezdu a dění ve Vídni i později zcela vynechaný pražský pobyt Michaila A. Bakunina. Samotná dějová chronologie prodělala Kratochvílovým a Vávrovým přepisem značných změn. Oběma zpracováními je vlastní explicitně edukativní nádech vyznačující se (někdy polopaticky) explikačními dialogy. Ovšem zatímco Beneš takto ilustruje kontext evropské politiky a širšího revolučního hnutí, Vávra s Kratochvílem se drží českého prostředí a obohacují děj přítomností mnoha ikon pozdního národního obrození, které v původním pojetí absentují.

Právě toto rozhodnutí adaptátorského dua dalo *Revolučnímu roku 1848* charakter "obrozeneckého orloje", později parodovaný například filmem *Jára Cimrman ležící, spící* (1983, Ladislav Smoljak). Emblematickým výjevem je z tohoto hlediska hned úvodní scéna sdružující v jednom salóně Františka Palackého, Karla Havlíčka Borovského, Boženu Němcovou, Josefa Mánesa, Bedřicha Smetanu, Josefa Františka Friče a jeho syna Josefa Václava, Františka Augusta Braunera, Pravoslava Trojana a Josefa Šmidingera. Uvedení činitelé českého veřejného života se v zájmu lepší orientace diváka oslovují příjmeními.

---

<sup>119</sup> *Filmový přehled* — databáze. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396061/o-sevci-matousovi](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396061/o-sevci-matousovi).

<sup>120</sup> K. J. Beneš, *Rok 1848 v projevech současníků. Rozšířené vydání*. Praha: Melantrich 1948.

<sup>121</sup> K. J. Beneš, *Mezi dvěma břehy*. Praha: Československý spisovatel 1950.

<sup>122</sup> K. J. Beneš, *Studentský hrdina. Obraz z bouřlivého roku 1848*. Praha: SNDK 1956.

<sup>123</sup> K. J. Beneš, *Dračí setba*. Praha: Československý spisovatel 1957.

<sup>124</sup> K. J. Beneš, *Útok*. Praha: Československý spisovatel 1957.



Jejich maskérská charakteristika navíc většinou odpovídá dobovým perokresbám. Někteří národní velikáni dokonce citují své vlastní známé výroky — Palacký pronáší věty z úvodu k *Dějinám národu českého*, Borovský je identifikován dvěma svými epigramy.

Jak již bylo zmíněno, jinou historickou ikonu, ruského revolucionáře Bakunina, Kratochvíl s Vávrou naopak z děje zcela odstranili. Důvod je zřejmý: jeden z nejznámějších anarchistů nepatřil v době nástupu státního socialismu k osobnostem, které by bylo záhodno oslavovat. Tím spíše, když měl revolucionář podle Benešova scénáře pronášet důležité poselství týkající se samotného smyslu revoluce. Reprodukují úryvek nezrealizovaného dialogu mezi Bakuninem, protagonistou Fričem mladším a jeho přítelem Mikovcem:

“Bakunin: ...Ten sjezd, to nadšení, ta vaše víra ve Slovanstvo. Kají se. Kořím se před vámi. Nevěděl jsem nic o vás, nic o rakouských Slovanech. Představte si: nic, pranic!

*Frič se zmateně ohlédne na Mikovce, který se trpce usmívá.*

Mikovec: Kdyby vás tak slyšel Kollár, Michale Alexandroviči! Jan ten věří v naši spásu Ruskem!

Bakunin vybuchne: Dnešním Ruskem? Drahý příteli, ruský lid se nejprve musí sám osvobodit. Teprve, až my svrheme cara a vy císaře...

Frič: Michale Alexandroviči, my nebojujeme proti dynastii, my bojujeme o konstituci.

Bakunin: Vaše chyba! Buď Vídeň — nebo svoboda. Tisíckrát vás Vídeň již oklamala — víte to dobře. Ne proti Windischgrätzovi, proti císaři stavte barikády!

Frič: Ne, ne Michale Alexandroviči, my toliko chceme, aby císař uznal, že Slované tvoří v Rakousku většinu a že si nedají ani omezit, ani vzít konstituční svobodu.”<sup>125</sup>

Na samém konci vyprávění, při odchodu do exilu, pak dává Frič Bakuninovi za pravdu. Následující dialog jasně ustavuje poselství filmu: pro lepší budoucnost (osvobození) je potřeba potřeba plně odhodlaná revoluce, která svrhne monarchie. Osud Čechů pak scénář, navzdory vymezení se vůči konzervativnímu panslavismu Jána Kollára, spojuje s Ruskem, byť budoucím, republikánským:

“Frič: Bakunin měl pravdu. Buď my — nebo Vídeň.

*Vykročí po silnici.*

Nosek: A Rusko bez cara. Ale dožijem se toho, Pepo?

Frič: Co na tom záleží? Národ se dožije.

*Jdou a zanikají v perspektivě silnice a v houstnoucím šeru.*

*KONEC.”*

Benešovo pojetí tedy koresponduje s rusofilními tendencemi třetí republiky. Vávrovo a Kratochvílovo přepracování naproti tomu slovanskou linku postrádá (vyjma dějově izolovaných scén červnového sjezdu). Soustředí se na národní, protirakouský a protiněmecký aspekt. Negativní zobrazení německých liberálů propagujících českou účast na frankfurtském sněmu v původním scénáři absentuje. Bakunin v něm naopak naznačuje cíl své další cesty slovy: “Do Německa. Co se nepodařilo v Praze, podaří se tam.” Zdůrazňuje tak internacionální a demokratickou podstatu revoluce.

Přepracovaný scénář z roku 1948 a výsledný film naproti tomu zapracovávají obsáhlou linku o pražském dělnictvu, která je v Benešově pojetí pouze naznačena. Tím se Kratochvílovo a Vávrovo pojetí více blíží levicovému výkladu dějin. Původním hrdinům

---

<sup>125</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-416-LS; K. J. Beneš, 1848. *Literární scénář*. Praha: ČEFIS 1947.

červnového povstání, studentům, tak přicházející na pomoc dělníci z továren barona Portheima, které organizuje a vzdělává Karel Sabina.

Pouňorové zpracování (trochu paradoxně) přidává do děje sympatickou postavu buditelského kněze Šmidingera. Oproti tomu výrazně pozměňuje Benešem popsany výjev, který lze vnímat jako jistou poctu Jiráskově *Filosofské historii* a studentovi Špínovi: františkána stojícího na barikádě a čelícího císařským vojskům. Zatímco v původním scénáři má mít řeholník v jedné ruce šavli, v druhé český prapor a velet k útoku, v přepracované verzi drží františkán v ruce pouze kříž, vojákům vzdoruje jen pasivně a vzápětí padá mrtev k zemi. Představitelé církve mohli být ještě v prvních pouňorových letech zobrazováni jako pozitivní součást české společnosti, ale ukazovat jejich vstup do světského života (zde navíc ve velící pozici) by odporovalo snahám režimu o jejich izolaci a podřízení sekulární moci. Nakonec i pozitivní kněžská postava je v úvodní scéně "vyvážena" Havlíčkovou zmínkou o tom, že "páter Šmidinger roznáší mezi lidmi tolik knížek, co jich spálil jeho kolega Koniáš."

Také další složka "reakce", česká zemská šlechta, je v přepracované verzi zobrazena výrazně negativněji, než v Benešově scénáři. Ten mimo jiné zachycuje zasedání Svatováclavského výboru, jemuž předsedá hrabě Deym. Scénář rovněž zmiňuje jeho pozdější zatčení. Ve výsledném filmu tak kromě ryze záporné postavy knížete Windischgrätze představuje aristokracii pouze zákeřný hrabě Thun, bývalý zastánce české autonomie, který se během revoluce jednoznačně staví za represii povstání.

Vávra a Kratochvíl dávají daleko větší prostor ikonám národního obrození, zejména Palackému, Borovskému a Pavlu Josefu Šafaříkovi. Ovšem tím, že zachovávají J. V. Friče jako hlavního hrdinu a zmíněné jinak pozitivně prezentované osobnosti staví (v souladu s historií) do odporu k jeho radikalismu, nutí diváka (spíše nedopatřením) k nuancovanému přístupu vůči postavám.

Filmový přehled proto považoval za nutné vůči publiku předeslat toto varování: "Bude třeba [divák] udiven, až spatří Palackého, jak se staví ostře proti revoluci a Havlíčka, jak nabádá mladé revolucionáře k zdrženlivosti. Každá doba si vytvářela pohled na význačné osobnosti minulosti podle svých názorů a pod vlivem historiků. My však nesmíme zapomínat, že i ony se postupně vyvíjely po všechna léta svého života, že i ony platily na své cestě omyly a že naopak omyly je svým poučením uváděly na správnou cestu. [...] Nechtějme proto přikládati revoluci před sto lety a jejím bojovníkům požadavky dneška, poučeného zkušenostmi, jejichž kořeny právě rostou z tehdejší půdy."<sup>126</sup>

Uvedení Krškova snímku na konci prosince 1949 bylo zastíněno ani ne tak neaktuálností výročí, které měl film oslavit, nebo blížícími se vánočními svátky, ale spíše doznívajícími oslavami údajných sedmdesátin Josifa V. Stalina. I ryze filmová periodika jako *Kino* zařadila recenzi *Revolučního roku 1848* na několikátou stranu — první listy se věnovaly výhradně článkům o sovětském vůdci. Umělecko-kritický týdeník *Tvorba* pak vyhradil Stalinovi celé číslo z 21. prosince a části několika čísel předchozích a následujících.<sup>127</sup>

Kritické přijetí filmu však bylo výrazně pozitivní. Jan Žalman ve své dvojdílné recenzi využil filmu k opětovné pochvalě znárodněné kinematografie za to, že umožňuje vznik ideologicky vyspělých historických filmů, které nejsou pouhými spektakly. Mezi kategorie takových nákladných filmů s "myšlenkovou hodnotou ohromné bubliny" zařadil *Svatého Václava* (1930), *Rozinu sebrance* (1945) a trochu překvapivě i *Jana Roháče z Dubé* (1947).<sup>128</sup> Revoluční rok 1848 pak označil jako "první český historický film, který si

<sup>126</sup> št, *Revoluční rok 1848. Filmová kartotéka*, ročník 11, 1949, č. 45.

<sup>127</sup> Srov. *Tvorba. Časopis pro kritiku a umění*, 21. 12. 1949.

<sup>128</sup> Jan Žalman, *Revoluční rok 1848. Kino*, ročník 4, 1949, čísla 26-27, s. 404.

zplna zaslouží tohoto názvu.” Žalman chválil “jasné myšlenkové zaměření, kritický dějinný názor a svědomitě vypracovaný scénář”. Režisér Krška se dle něj “zařadil mezi naše nejlepší filmové tvůrce — tedy výsledek, jakého nedocílil žádným ze svých předchozích filmů.” Kritik vyzdvihl také kameramanskou práci Jana Stallich a film přirovnal k “sovětským filmům o nejslavnějších událostech revolučního Října.”<sup>129</sup> Největší Žalmanovu pochvalu si však vysloužil samotný přístup k zobrazení historické události, kterým tvůrci “neposluhují měšťácké třídní ideologii”.

“I když nám ukazují české měšťanstvo” — pokračuje recenze — “v údobí, kdy právě ono je hlavou boje proti tmářskému absolutistickému režimu a proto i vedoucí složkou společenského pokroku, nepropadají nekritickému chvalořečení. Ukazujíce na jedné straně bouřlivý elán mladé měšťácké generace, [...] dovedou na druhé straně výrazně podtrhnout, s jakou opatrností a prozíravým sobeckým instinktem našlapují ‘zkušení’ vůdcové české buržoasie na horké revoluční půdě. [...] A čím se tento film nejrázněji vymyká měšťácko-profesorským historickým metodám, je okolnost, že nezamlčuje, jakou úlohu v revolučním kvasu a varu hrál už v této rané kapitalistické době český proletariát. [...] Je proto možno říci, že po stránce ideového provedení a názorové jasnosti je ‘Revoluční rok 1848’ úspěšným začátkem a spolehlivým ukazatelem nové cesty naší historické kinematografie.”<sup>130</sup>

Kladnou odezvu tedy vyvolal především “marxistický” přístup tvůrců k historii, který je především dílem Vávry a Kratochvíla. Původní Benešovo zpracování se soustředí téměř výhradně na demokratickou podstatu revoluce a pražské události staví do mezinárodního kontextu.

Přepracovaný scénář dokonce ze sociálně-revolučního tématu činí poselství celého filmu, když děj končí výjevem dělníků pročítajících si revoluční leták. Podobně jako *O ševci Matoušovi* i Kratochvílův a Vávruv scénář vkládá naději do budoucna do dítěte. Dělníka Průchu nechává významně pohlédnout na malého chlapce a poznamenat: “Tadyhle Frantík to příště nesmí prohrát!”<sup>131</sup>

Výsledný film pak socialisticko-revoluční tón přeci jen zmírňuje. Úlohu dítěte, do něhož je vkládána naděje na lepší příští, alespoň implicitně přejímá “Honzík Nerudů z Malý Strany”, který K. H. Borovského varuje před policií. Vyprávění končí Fričovým rozloučením s Havlíčkem, v němž je ustaven hlavní význam viděného: “Jsou okamžiky, kdy je národ povinen chopit se zbraně! Kdybychom nebyli nic jiného nedokázali, než že naši lidé přestali být davem zbabělců a ztročilým šosáků, dost jsme udělali!”

Nesrovnalosti v charakteristice postav *Revolučního roku 1848* byly kritikou vykládány jako výsledek přísně historického (a správně ideologicky podmíněného) přístupu k látce. Pravděpodobnější však je, že jsou výsledkem kombinace dvou rozdílných a mnohdy protichůdných přístupů — Benešova na jedné straně, Vávra a Kratochvílova na druhé. Druhý jmenovaný přitom v podstatě postrádá skutečný historiografický podklad a je pouze výsledkem snahy o přizpůsobení látky pounorovým požadavkům.

Dramaturgické kvality původního scénáře z roku 1947 byly právě těmito ideologicky podmíněnými zásahy výrazně poškozeny. Jak uvádí historik Jiří Rak v závěru svého textu o Krškově filmu: “I pro historický film se tak potvrzuje platnost poznatku, že v zájmu

---

<sup>129</sup> Jan Žalman, *Revoluční rok 1848*. *Kino*, ročník 5, 1950, číslo 1, s. 12.

<sup>130</sup> Jan Žalman, *Revoluční rok 1848*. *Kino*, ročník 4, 1949, čísla 26-27, s. 404.

<sup>131</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-416-TS-2; Otakar Vávra — Miloš V. Kratochvíl, *Revoluční rok 1848*. *Technický scénář*. Praha: ČEFIS 1948.

zamýšlené tendence je sice možno historická fakta různě interpretovat, jejich opuštění se ale vždy vymstí a mnohdy působí přímo protichůdně.”<sup>132</sup>

Veřejnost se však dramaturgickými nedostatky snímku nenechala odradit. Režisérovi byla udělena Národní cena “za umělecké a ideové zvládnutí dlouhého hraného filmu.”<sup>133</sup> Dost možná právě *Revoluční rok 1848* (jistě mnohem více, než *Housle a sen*) Krškovi pomohl etablovat se v poúnorovém období jako odborník na filmy zobrazující národní velikány ne tak dávné minulosti.

## 6.6. Životopisný cyklus Václava Kršky

Václav Krška se k filmové režii dostal poměrně pozdě (na prahu čtyřicátého roku života) a atypicky. Krátce po německé okupaci českých zemích byl společností Lucernafilm přizván k režii filmové adaptace vlastního románu *Odcházeti s podzimem* (1930)<sup>134</sup>, která získala atraktivnější název *Ohnivě léto* (1939). Tato poetická romance se přitom stala režijním debutem nejen pro Kršku, ale též pro jeho spolurežiséra Františka Čápa, již poměrně etablovaného scenáristu.

Až do té doby byl Krška nepříliš známým spisovatelem poeticky zabarvené prózy a regionálně známým režisérem ochotnického divadla. Žil a působil v okolí jihočeského Písku a, jak uvádí Jan Dvořák, “byl povahou venkovan, dlouho vzdálený pražskému kulturnímu centru. Místo robustního suveréna, v němž si filmové profese libovaly, přichází snadno zranitelný, přecitlivělý jedinec. Introvert. Myšlením metaforik.”<sup>135</sup>

Období, kterým se zabývá tento text (v případě Kršky léta 1946 až 1955) znamená pro tohoto nepravděpodobného filmaře umělecký přelom. Lyrismus Krškových prvních snímků, stylově korespondující s jeho literární tvorbou, sice s rokem 1948 nemizí, nicméně transformuje se do podoby více korespondující s estetickými požadavky znárodněné kinematografie a “zdemokratizované kultury”.

Většinu režisérovy tvorby z vymezeného období tvoří volný životopisný cyklus o českých velikánech devatenáctého století. Patří do něj snímky *Housle a sen* (1946), pojednávající o virtuóзовi Josefu Slavíkovi, *Posel úsvitu* (1950) o mechaniku Josefu Božkovi, *Mikoláš Aleš* (1951) o známém kreslíři a malíři, *Mladá léta* (1952) pojednávající o spisovateli Aloisi Jiráskovi, a životopis skladatele Bedřicha Smetany *Z mého života* (1955).

K cyklu lze přiřadit i již rozebíraný *Revoluční rok 1848*, který sice nepatří k biografickému žánru, ale s vyjmenovanými snímky sdílí časové zařazení děje i téma národních velikánů. Zatímco u svých předchozích i následných filmů se Krška buď sám podílel na scénáři, nebo si alespoň zachovával z uměleckého hlediska poměrně volnou ruku, *Revoluční rok 1848* lze z hlediska scénáře a také ideologického poselství považovat především za dílo Otakara Vávry (v jehož tvůrčím kolektivu snímek vznikl) a Miloše V. Kratochvíla, kteří společně přepracovali původní libreto K. J. Beneše. Krška, ač byl s projektem spojován již před autorským vstupem Kratochvíla a Vávry, převzal hotový scénář, kterého se věrně držel. Jeho následující životopisné filmy, nad nimiž měl již větší tvůrčí kontrolu, z hlediska ideového zabarvení i celkového uměleckého připomínají spíše *Revoluční rok 1848*, než Krškův snímek o Josefu Slavíkovi uvedený 31. ledna předchozího roku. Nicméně již v tomto díle se objevují dějotvorné prvky, které *Posel*

---

<sup>132</sup> Jiří Rak, *Film Revoluční rok 1848 v kontextu českého historického myšlení*. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický I*, Praha: ČSFÚ 1988, s. 148.

<sup>133</sup> Filmový přehled — databáze. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396094/revolucni-rok-1848](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396094/revolucni-rok-1848).

<sup>134</sup> Václav Krška, *Odcházeti s podzimem*. Praha: Ot. Štorch-Marien 1930.

<sup>135</sup> Jan Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: ČSFÚ 1989, s. 9-10.

úsvitu, *Mikoláš Aleš*, *Mladá léta* a do jisté míry také film *Z mého života* přejímají, rozvíjejí a reinterpretují.

*Housle a sen* jsou prvním Krškovým příspěvkem biografickému žánru, a současně prvním českým poválečným životopisným filmem. Režisér je pod snímkem, prezentovaným jako "filmová báseň"<sup>136</sup>, podepsán současně jako jediný autor námětu i scénáře. Uvedený přídomek snímek dobře vystihuje a současně dosvědčuje, že si filmová distribuce byla vědoma, že divákům předkládá neobvyklé dílo.

Osud houslisty Slavíka, předčasně zesnulého ve dvaceti sedmi letech, film představuje v horečnaté, až expresionistické atmosféře. Hlavní hrdina, prototyp zmučeného umělce se neustále potýká mezi vášní, zoufalstvím, rezignací a nadšením. Útržkovité, nicméně chronologické vyprávění je doplněno vyloženě lyrickými výjevy, v nichž Krška vizuálně ilustruje krásu hudby pomocí známých uměleckých děl (např. Botticelliho *Zrození Venuše*) i prostých litografických výjevů moře a italských měst.

V oblasti ideologie říkají *Housle a sen* divákovi velmi málo. Důrazem na Slavíkův prostý původ a negativním zobrazením vyšší společnosti se v podstatě shodují s lidově demokratickými idejemi třetí republiky. Jak již bylo zmíněno dříve, film spíše navazuje (podobně jako *Alena a Portáši*) na romantické pojetí historického snímku a rozvádí je pod zřejmým vlivem poetického směru ve francouzské a italské kinematografii.

Dobová kritika tento rozměr filmu identifikovala a přirovnávala ho zejména k filmům Marcela Carného *Návštěva z temnot* (*Les Visiteurs du Soir*, 1942) a *Děti ráje* (*Les Enfants du Paradis*, 1942), které se po válce dostaly do československých kin.<sup>137</sup> Novátorství filmu bylo recenzenty většinou oceněno. Karel Vaněk označil v *Rudém právu* Krškovu koncepci za "v české kinematografii nevšední a průbojnou". Nicméně ani největší obhájci Krškovy poetiky se nevyhli výtkám zejména ve vztahu k nedostatečné práci s herci (u Jaromíra Spala, Václava Vosky i dalších vedoucí k "divadelně teatrálním" a "křečovitým" výkonům)<sup>138</sup> a zmatenému vyprávění.

Aprobační komise udělila *Houslím a snu* predikát "umělecky hodnotný film". Krška obdržel prémii 40 tisíc korun za režii, dalších 20 tisíc za scénář a k tomu uznání za námět. Honorováni byli i další tvůrci: kameraman Pečenka (35 tisíc), autor hudby František Škvor (30 tisíc), architekt Štěpán Kopecký (10 tisíc), střihač Jan Kohout a zvukař Miroslav Prokeš (každý po 8 tisících). Vlastě Fabianové bylo uděleno uznání za "velmi dobrý herecký výkon."<sup>139</sup>

Film byl také promítán na již vzpomínaných dnech československého filmu v Londýně. Československé filmové nakladatelství také ještě v roce 1947 vydalo Krškův scénář přepracovaný do románové podoby.<sup>140</sup>

Krškovy pozdější životopisné snímky opouštějí lyrismus *Houslí a snu* a blíží se čím dál více prosazovanému realistickému pojetí. Umenšují také milostnou linku, ve Slavíkově portrétu dominantní, ve prospěch protagonistovy práce a jejího širšího společenského významu. Poúnorové kulturně-politické utužení naopak přečkal typický Krškův hrdina — mladý muž, který se nachází v konfliktu s (buržoazní) společností. I tato figura však prochází proměnou.

---

<sup>136</sup> Ba-V-pk, *Housle a sen*. *Filmová kartotéka*, ročník 9, 1947, č. 1.

<sup>137</sup> Oldřich Kautský, *Cestou nevyšlapanou*. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 6, s. 7.

<sup>138</sup> Karel Vaněk, *Housle a sen*. *Rudé právo*, 1. 2. 1947, s. 6.

<sup>139</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396024/housle-a-sen](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396024/housle-a-sen).

<sup>140</sup> Václav Krška, *Housle a sen*. *Románový film*. Praha: ČFN 1947.

V *Houslích a snu* je tento hrdina rozervaným zneuznaným umělcem zmítaným vášněmi. Jistý odraz Slavíka lze najít i v zobrazení mladého Friče v *Revolučním roce 1848*. Politická činnost mladého radikála ve filmu zcela nezastiňuje jeho (politicky angažovanou) básnickou tvorbu, obdiv k lordu Byronovi, milostné vzplanutí k Palackého neteři Marii, ani tragickou málo opěťovanou lásku čisnice Filoménky. Vávřův a Kratochvílův přepis Friče ovšem více přiblížil dělnickému hnutí a ubral mu z jeho rozervanosti.

Jak píše Dvořák: “Krška začal tlumit onen dráždivý osten vnitřního nepokoje a nahrazovat ho důrazem na aktivizující a hledačskou podstatu mládí. Tento odklon ovšem v sobě nemá plynulost, je náhlý, zvrtný, do jisté míry ovlivněný dobovými potřebami.”<sup>141</sup>

Protagonisté *Posla úsvitu*, *Mikoláše Alše* a *Mladých let* proto sice rovněž jsou mladými geniálními rebely, ovšem postrádají expresivní emocionalitu Friče a především fatalistického Slavíka. Hrdiny se v těchto snímcích stávají společensky uvědomnělí, sebejistí, mladí, ale mentálně plně dospělí jedinci, kteří sice nepatří k dělnické třídě, ale implicitně jsou vsazeni do role nositele “pokroku”.

Krška se tak dostává do zajímavého kontrastu zejména vůči tvorbě Otakara Vávry. Vávřovi pokrokoví protagonisté jsou obvykle zralí zkušení muži, často se chovající vyloženě otcovsky (a stejně často ztvárňovaní Zdeňkem Štěpánkem). Podobné typy u Kršky naopak hrají rozporuplnou (Palacký, Brauner a Trojan v *Revolučním roce 1848*, ředitel Tille v *Mladých letech*) nebo vyloženě negativní úlohu (prof. Gerstner v *Poslvi úsvitu*).

Vávra je v tomto ohledu bližší praxi dobového sovětského historického filmu, v němž dominují paternalistické vůdcovské figury připomínající Stalina, které rozvázně, laskavě a s pevnou vůlí vedou lidovou masu k vítězství. Příkladem této tendence jsou například filmy *Petr Veliký* (*Петр Первый*, 1937, Vladimir Petrov), *Alexandr Něvský* (*Александр Невский*, 1938, Sergej M. Ejzenštejn a Dmitrij I. Vasiljev), *Ohnivá stopa* (*Минин и Пожарский*, 1939, Vsevolod I. Pudovkin a Michail I. Doller), dvojice filmů o admirálu Ušakovovi (*Hrdina Černého moře — Адмирал Ушаков*, a *Koráby útočí — Корабли штурмуют бастионы*, oba 1953, oba Michail I. Romm) a do značné míry i první díl *Ivana Hrozného* (*Иван Грозный I.*, 1944, Sergej M. Ejzenštejn).

Podobně tak hrdinové biografických snímků *Akademik Pavlov* (*Академик Иван Павлов*, 1949, Grigorij L. Rošal), *Skladatel Glinka* (*Композитор Глинка*, 1952, Grigorij V. Alexandrov) a *Michajlo Lomonosov* (*Михайло Ломоносов*, 1955, Alexandr G. Ivanov) sice začínají svou dějovou pouť v pozdním mládí, ale většina filmu je zobrazuje již jako postarší otcovsky vystupující postavy. Z Krškových děl se tomuto postupu blíží *Posel úsvitu*. Pouze v případě Bedřicha Smetany ve filmu *Z mého života* se tvůrci rozhodli věnovat větší část pozornosti pozdní části skladatelova života.

*Posel úsvitu* je volnou adaptací románu J. R. Vávry (bratra známého režiséra) *Pára v hrnci* vydaného roku 1947. Na přelomu let 1948 a 1949 prózu zadaptoval do podoby filmové povídky Jaroslav Klíma.<sup>142</sup> Definitivní scénář, který je dílem Klímy a Kršky, byl tvůrčímu kolektivu Otakara Vávry odevzdán v březnu 1950.<sup>143</sup> Natáčení pak proběhlo v druhé polovině roku. Snímek byl poprvé uveden na 6. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v červenci 1951, kde byl snímek oceněn Cenou za nejlepší životopisný

<sup>141</sup> Dvořák, c.d., s. 29.

<sup>142</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-434-FP; Jaroslav Klíma, *Posel světla. Filmová povídka podle románu J. R. Vávry*, Praha: ČSF 1949.

<sup>143</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-434-TS; Jaroslav Klíma — Václav Krška, *Posel světla. Technický scénář*, Praha: ČSF 1950.

film “za obraz boje českého vynálezce a prostých lidí o uskutečnění smělých myšlenek technického pokroku”.<sup>144</sup>

Tato cena byla festivalovou novinkou (nicméně samotný festival získal soutěžní charakter teprve v roce 1949). Porota ji udělila ještě následujícího roku (polskému snímku *Chopinovo mládí — Młodość Chopina*, 1951, Aleksander Ford).<sup>145</sup> Po pauze festivalu v roce 1953 již cena nebyla obnovena. Její existence svědčí o důležitosti, kterou biografickému žánru přisuzovalo Československo a celý východní blok, na jehož tvorbu se karlovarská přehlídka v těchto letech v podstatě omezovala. Do běžných kin se *Posel úsvitu* dostal až 28. září.<sup>146</sup>

Záměr zfilmovat román J. R. Vávry byl od počátku přijímán institucemi kulturní politiky kladně. Plánovaný film Alfréda Radoka o *Prokopu Divišovi*, který měl mít premiéru v roce 1950, nemohl vzhledem k protagonistově kněžskému statusu v atmosféře silícího antiklerikalismu vstoupit do výroby, a ústřední dramaturgie uvítala námět, který naplňoval předepsanou položku “filmy životopisné”, a současně obsahoval výrazné sociální tóny.

Autor předlohy v *Poslovi úsvitu* J. R. Vávra na zasedání Filmové rady vysvětloval svůj tvůrčí záměr snahou přiblížit čtenáři počátky moderní techniky v českých zemích a současně ilustrovat přechod od feudálního zřízení ke kapitalistickému.<sup>147</sup>

Příběh vynálezce, který není konformní se ziskuchtivostí, jež v jeho době motivuje technický pokrok, vytváří podle zástupce pracujících Osvalda správný kontrast k tomu, jak “dělníci, kteří dnes mají nápady, mohou je realizovat. Tento Božek [sic] je klasický doklad, jak se dříve s vynálezcem zacházelo. Když se nedaly vydělat z toho peníze, věc je nezajímala.”<sup>148</sup>

Rada měla k námětu i výslednému scénáři pouze dílčí připomínky. Na její zásah byla proškrtána pozitivní postava hraběte Buquoye (dle zápisu Wallise, ale je míněn Buquoy)<sup>149</sup>, které nicméně zůstala úloha Božkova mecenáše. Zbytek aristokratů (nepočítáme-li malého syna Clam-Martiničových) je ve filmu ukázán vyloženě negativně. Podobný osud potkal i zástupce církve (arcibiskup Salm) a rodící se buržoazie (továrník Knopp).

Úsvit, jehož má být Josef Božek poslem, značí pokrok. Tato srozumitelná metafora má v evropském umění dlouhou tradici, a je obdobným způsobem použita také v závěru filmu *Temno* ze stejného roku. Oním pokrokem je v případě *Posla úsvitu* míněn pokrok technický, který podle snímku podmiňuje pokrok sociální. Film tak navzdory absenci aktualizační propagandy (kterou naznačoval Osvald), plně souzní s marxistickou historiografií podmiňující společenské změny proměnami materiální základny. Tento dehumanizující historický materialismus je však ve snímku zlidštěn. Film ukazuje i temnou stránku technického pokroku v podobě propouštění nově přebytečných pracovních sil. Dělníci, kteří podobně jako v Anglii luddité začnou stroje rozbíjet, jsou v *Poslovi úsvitu* nahlíženi s pochopením, přestože o jejich omylu nenechá Božek nikoho na pochybách. On sám není viníkem propouštění. Doufá, že jeho vynálezy pouze lidem ušetří námahu. Tento jeho záměr se naplní, když zmrzačenému dělníkovi úspěšně sestrojí mechanickou protézu.

<sup>144</sup> Filmový přehled — databáze. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396124/posel-usvitu](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396124/posel-usvitu).

<sup>145</sup> Tamtéž.

<sup>146</sup> Tamtéž.

<sup>147</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/11//3.

<sup>148</sup> Tamtéž.

<sup>149</sup> Tamtéž.

Národně obrozenecké snahy se v *Poslvi úsvitu* objevují pouze jako marginální motiv. Výzva předsedy Filmové rady Bohdana Rosy, aby byl ve filmu zdůrazněn “typ nového vlastenectví”<sup>150</sup>, byla tedy vyslyšena jen částečně.

Film naproti tomu obsahuje náznak panslavistické rusofilie, v následných Krškových životopisných filmech ještě více zdůrazňované: v reakci na zprávu o neúspěchu Napoleonovy invaze do Ruska začnou pražští dělníci na ulici hrát ruskou lidovou hudbu a tancovat. V *Mikoláši Alšovi* pak titulní hrdina pronáší svou (historicky doloženou, byť ve filmu zkomolenou) větu o tom, že “s náma bude dobře, až budou kozáci na Staroměstském rynku!” K “funkčnímu využití” tohoto výroku nabádalo tvůrce přímo předsednictvo Filmové rady.<sup>151</sup>

V *Mladých letech* je ruská linka nejvýraznější: pokrokoví vlastenci (včetně Jiráska) jsou zarmouceni zprávou o údajné porážce carské armády ve válce s Tureckem. Někteří nacházejí úlevu v přesvědčení, že tato potupa snad konečně donutí cara k demokratizačním reformám, což ovšem jiní mají za planou fantazii. Litomyšlská honorace, složená s vlastenčích maloměšťáků i poněmčenců, naopak turecké vítězství bouřlivě oslavuje. Vzápětí je ovšem konsternována zjištěním, že zpráva byla předčasná, a že Rusko rozhodující bitvu ve skutečnosti vyhrálo.

V porovávání s *Houslemi a snem*, ale také s *Revolučním rokem 1848*, věnuje *Posel úsvitu* velmi malý prostor osobnímu životu svého protagonisty. Zatímco Slavík a Frič jsou rozpolceni mezi dvěma ženami (jednou z vyšších kruhů, druhou z nižších), Božek se do své nastávající Josefíny — neteře továrníka Knoppa, jež ovšem pracuje jako posluhovačka — zamiluje na první pohled a jejich bezproblémovému soužití nestojí nic v cestě. Dějová úloha Josefíny se omezuje na to, že podporuje svého nadaného manžela a stará se o domácnost. V podstatě stejně omezená úloha připadne Marině Alšové i Marii Jiráskové. Ani o nich se mimo vztah s protagonistou divák v podstatě nic nedozví. A ani mezi nimi a jejich manželky nikdy neproběhne žádný náznak konfliktu. *Posel úsvitu*, *Mikoláš Aleš* a *Mladá léta* jsou i na svou dobu a žánr extrémně androcentrické filmy. Lehce větší prostor dostává pouze druhá manželka Bedřicha Smetany Bettina ve filmu *Z mého života*.

Filmová povídka o malíři Mikolášu Alšovi a následný literární scénář jsou dílem Jana Poše a kunsthistorika Miroslava Míčka. Obojí bylo předloženo v průběhu roku 1950, tedy dvě léta před mohutnými oslavami tzv. Alšova roku, tedy stého výročí umělcova narození.

Předsednictvo Filmové rady zaujalo k Pošovu a Míčkovu zpracování velmi pozitivní postoj. Domnívala se nicméně, že scénář dostatečně nezdůrazňuje Alšovu “lidovost” a “význam jeho umění pro náš národ”. O týden později (21. listopadu 1950) se předsednictvo rady rozhodlo pověřit režii filmu a spoluprací na přepisu scénáře Václava Kršku, který se o projekt sám zajímal. Jiří Krejčík, o němž přítomní též uvažovali, byl tehdy zaměstnán na přípravě filmu *Císařův pekař — Pekařův císař*.<sup>152</sup>

Krška a Poš společně přepracovali zejména poslední třetinu příběhu. Zdůraznili konflikt mezi Alšem a mladočeským politikem a nakladatelem Eduardem Grégrem. Přidali také impozantní závěrečnou davovou scénu, vyzdvihli malířovu úctu k zesnulému Josefu Mánesovi a jeho náklonnost ke Slovákům. Tu zdůraznili především užitím lidové písně *Na Kysuci pána není*, která v orchestrální verzi zazní i na samém konci filmu.

Přednosta Odboru kulturního a tiskového Kanceláře prezidenta republiky František Nečásek neúspěšně navrhoval, aby byl snímek končil Alšovou prací na kartonu *Probuzení národa*, který dostal Gottwald k narozeninám, a jenž “nejlépe symbolisuje únor”. Dle něj by

---

<sup>150</sup> Tamtéž.

<sup>151</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/51//1.

<sup>152</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/51//1.



se tím ukázalo “jak Aleš dopadl v dnešním režimu. Osud tohoto obrazu bychom mohli exponovat již v začátku filmu. Lidé by pak nejlépe viděli ten rozdíl [mezi přístupem k umění a umělcům v lidovědemokratickém režimu a za kapitalismu].”<sup>153</sup>

*Posel úsvitu* nese poměrně kosmopolitní poselství — naději v obecný všelidský pokrok, kterému se zabeđená šlechta brání. *Mikoláš Aleš* je oproti tomu zabarven spíše konzervativně a nacionalisticky, až populisticky. Jako hlavní malířovu hodnotu prezentuje jeho spojitost s českým lidem, zejména venkovským. Aleš se ve filmu vyhraňuje proti snaze hledat učitele pro českou malířskou akademii v cizině a vyjadřuje se posměšně zejména o německých malířích. Ti jeho kolegové, kteří k západním školám vzhlížejí, jsou ukázáni výhradně jako špatní umělci. Malíř Soběslav Pinkas (jenž sám studoval v Paříži) dokonce pozanemává, že “moderní evropský vzduch není vždy čerstvý.” Hrdina sám se obdivuje zejména polskému malíři velkých historických pláten Janu Matejkovi. V tomto ideologickému posunu oproti snímku jen o rok staršímu lze vnímat vliv utužujícího se odříznutí Východu a Západu.

Ztotožnění se s Alšovým kulturním konzervatismem také autory vede pozoruhodnému přístupu k české politice druhé poloviny devatenáctého století. Předák liberálních (a dle Nejedlého tehdy ještě “pokrokových”) mladočechů Grégr, Alšův velký kritik, je ve filmu ukázán negativně. Vůdce konzervativních staročechů, malířův příznivec František Ladislav Rieger (tehdy již taktický spojenec zemské šlechty, později sám člen Panské sněmovny s titulem svobodný pán) se dočkal naopak pozitivního zobrazení. Z hlediska Nejedlého koncepce vývoje národních pokrokových sil přitom byli mladočeši jednoznačně pozitivnější silou, než staročesi.<sup>154</sup>

S Nejedlého koncepcemi naopak souzní celá linka o Alšově spjatosti s lidem. Protagonista při jedné příležitosti říká: “Kolik je na té naší vesnici umělců! Více, než na akademii!” Jindy je malířova lidovost využita ke zdůraznění toho, že kapitalistické zřízení si neváží umění: “Měšťáky nikdy nepřinutíte, aby si vážili umělců. To až se osvobodí náš lid...! Ten má tu pravou úctu k umění. A já věřím, že slovanský lid se osvobodí první, protože nejvíce trpěl.”

*Mikoláš Aleš* byl uveden do kin 11. ledna 1952, tedy v samém počátku Alšova roku. V rámci této rozsáhlé akce byl v Praze i dalších velkých i menších městech uspořádán nespočet výstav umělcových děl, jejichž cílem bylo ukázat, že se “mistrův odkaz stal majetkem těch, pro něž své dílo tvořil: prostých pracujících lidí, v něž věřil, z nichž vzešel, mezi nimiž žil.”<sup>155</sup> Alšovy knižní ilustrace byly znovu vydávány (v rámci reedicí daných knih i samostatně) ve velkém nákladě. 17. listopadu, v předvečer malířova výročí, se konaly hned dvě velké jubilejní slavnosti najednou: jedna v jeho rodných Miroticích, druhá v pražském Národním divadle. Většina podniků spojených s Alšovou památkou pokračovala až do druhé poloviny roku 1953.<sup>156</sup>

V květnu byla Krškovi za film udělena Státní cena I. stupně za “politicky průkopnické zobrazení a zpopularizování sociálního a uměleckého zápasu našeho nejlidovějšího malíře s reakční buržoazní společností za národní a vlastenecké umění ve filmu” s odměnou v hodnotě 100 tisíc korun. Stejně byl oceněn a honorován také představitel hlavní role Karel Höger<sup>157</sup> (Filmová rada původně navrhovala jako Alšova

<sup>153</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/51//2.

<sup>154</sup> Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*, s. 32.

<sup>155</sup> šbk, Alšův rok. *Filmový přehled*, ročník 4, 1953, č. 49.

<sup>156</sup> Tamtéž.

<sup>157</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396135/mikolas-ales](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396135/mikolas-ales).

představitele Ladislava Peška)<sup>158</sup>. Scenárista Poš, kameraman Pečenka a asistent režie Jaroslav Beránek odřeli od ministra informací umělecké prémie.<sup>159</sup>

Námět *Mladých let* je dílem literátů Vladimíra Neffa a Jiřího Mareše. Dvojice na něm začala pracovat před stým výročním narozením Aloise Jiráska v roce 1951, v době vrcholící jiráskovské akce. Ústřední dramaturgie a Filmová rada nicméně z neznámého důvodu nevyužily příležitosti zařadit biografický snímek o tomto spisovateli do tematického plánu na rok 1951.<sup>160</sup> *Mladá léta* se objevují až v plánu na rok následující.<sup>161</sup>

Literární scénář, který je výhradně dílem Neffa, se dostal na pořad schůze pléna Filmové rady 13. prosince 1951. Přes velké výhrady členky rady, poslankyně Anny Jungwirthové, které vadilo mimo jiné pozitivní zobrazení Jiráskova přítele, konzervativního historika Václava Vladivoje Tomka, orgán přijal zpracování obecně kladně. Větší výhrady panovaly pouze kolem časových skoků (nevyhnutelných vzhledem k tomu, že snímek popisuje přes dvě dekády spisovatelova života). Otázky se vynořily zejména ve spojitosti se zobrazením prusko-rakouské války. Scénář, který původně využíval voice-over a také vnitřní monology Jiráska, se blízce soustředil na příčiny rakouské porážky. Marie Pujmanová a spisovatel Karel Konrád požadovali dát větší důraz na oběti, které válka na českém národě zanechala. Zároveň však panovaly obavy, aby film nepůsobil drasticky.<sup>162</sup> Výsledný snímek nakonec výsledek bojů zcela ignoruje, a zobrazuje pouze obavy civilního obyvatelstva po začátku války. Nakonec zazněly také typické výzvy “obklopit Jiráska skutečně lidem, jak vyplývá z celého jeho povahového, lidského založení.”<sup>163</sup>

V této době byl již s projektem spojován Krška, který o něj sám jevil velký zájem<sup>164</sup> (ačkoliv jako potenciální náhrada byl zmiňován Vladimír Borský). Autoři s režisérem podle všeho konzultovali již literární scénář a právě on přišel s nápadem zapojit do filmu Jiráskovu poezii. Její přítomnost byla nicméně na přání Filmové rady umenšena, s odůvodněním, že není příliš dobrá.<sup>165</sup>

Na zasedání orgánu došlo také k úsměvné výměně vztahující se k poetice starších Krškových děl:

“s. [A. M.] Brousil: ...Velmi bych varoval před prolínačkami a vnitřními hlasy. Kdyby byl s. Krška neřekl, že se se scénářem setkává po prvé, řekl bych, že je to přání s. Kršky.

s. Krška: Já už jsem se těchto věcí zbavil. Viz Aleš.

s. Brousil: Každý jiný ve veřejnosti, by se však domníval, že se k tomu vracíš. Jsou proti tomu dva důvody. Je to jednak nebezpečně nerealistické a jednak by Tě to zavádělo tam, odkud ses dostal...”<sup>166</sup>

---

<sup>158</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/51/1.

<sup>159</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396135/mikolas-ales](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396135/mikolas-ales).

<sup>160</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/34/4.

<sup>161</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/2.

<sup>162</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/13/2.

<sup>163</sup> Tamtéž.

<sup>164</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/2.

<sup>165</sup> Tamtéž.

<sup>166</sup> Tamtéž.

Prolínačky, vnitřní monology a také voice-over byly při přepracování ze scénáře odstraněny. Technický scénář pak psal Krška již bez účasti původních autorů a za spolupráce pomocného režiséra Jaroslava Beránka.

K výslednému filmu pak již nezbyvá mnoho dodat. S historickou postavou i společenskými reáliemi devatenáctého století pracuje obdobně jako předchozí dva Krškovy filmy. Aloise Jiráska, pozdějšího senátora za pravicovou národní demokracii, snímek ukazuje jako mladého pokrokáře a upřímného vlastence, který se rychle dostane do sporu s litomyšlskou maloměstskou "vlastenčící" společností i se svými nadřízenými a kolegy (včetně komicky, ale přesto záporně zobrazeného katechety Holuba).

Scenáristé spisovatelovy promluvy vyplnily odkazy na jeho díla, které protagonista předjímá v běžném hovoru. Film také zobrazuje, jak autor dochází k námětům svých nejslavnějších knih. Tento nápad vyvolal u Filmové rady velký ohlas.<sup>167</sup> Sám Jirásek ve filmu nevystupuje jako socialista a narozdíl od Alše, Brože a Friče ani nepřijde do kontaktu s dělnictvem. Hovoří pouze o obecné mezilidské pospolitosti. Přesto je okresním hejtmánem Párysem v jedné chvíli označen za "rudého sociála".

Jistou náhradou za proletariát, u nějž zmínění hrdinové předchozích Krškových snímků našli oporu, jsou v případě *Mladých let* gymnazisté, kteří se za oblíbeného profesora v rozhodující chvíli postaví slovy "My chceme Jiráska!" Podobně tak se za Mikoláše Alše staví tiskárenští dělníci, když odmítnou tisknout článek, jenž zmíněného umělce haní "jen proto, že kreslí po našem." V *Revolučním roce 1848* zase dělnický předák Průcha vážně pronáší "Havlíčkově věříme. Ten je náš!" Paternalistický vztah hrdiny s dělnickou třídou je tak v *Mladých letech* nahrazen přirozeněji působícím motivem obdivu studentů k učiteli.

Film byl uveden do kin 27. února 1953. Krška, Beránek, kameraman Pečenka, architekt Karel Škvor, střihač Jan Kohout a maskér Josef Kobík byly Kopeckým odměněni uměleckou prémie.<sup>168</sup>

Krškův volný biografický cyklus uzavírá snímek *Z mého života*, vyprávějící o zhruba poslední třetině života Bedřicha Smetany (přibližně léta 1860 až 1883). Je adaptací románu Jiřího Mařánka *Píseň hrdinného života* (1952). Již na konci září 1951, tedy před vydáním prózy, Filmová rada doporučila, aby zpracovatelem filmového námětu o Smetanovi, navrženého do tematického plánu na červnové schůzi, "byl soudruh Jiří Mařánek, který spolu s KV [Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu] a s designovaným režisérem Laureátem státním [sic] ceny Martinem Fričem shromáždí a přizve ke spolupráci kapacity, smetanovské znalce a bude námět zpracovávat v dohodě se soudruhem ministrem Dr Z. Nejedlým."<sup>169</sup>

Samotný nápad natočit film o Smetanovi se na agendu Filmové rady dostal již 30. března 1949. Předseda Rosa tehdy podle zápisu přečetl orgán dopis jisté Marie Kašparové, v němž pisatelka "doporučuje udělat film o Smetanovi, /barevný/ a zároveň posílá k němu námět". Rada se usnesla, že s realizací filmu o Smetanovi souhlasí, "postupuje dopis a námět ústřední dramaturgii".<sup>170</sup> Další osudy tohoto námětu se nepodařilo zjistit. Jeho existence dosvědčuje dlouhodobý záměr zfilmovat Smetanovu biografii. Když však k její realizaci došlo, na Kašparovou a její text si pravděpodobně už nikdo ani nevzpomněl.

---

<sup>167</sup> Tamtéž.

<sup>168</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396152/mlada-leta](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396152/mlada-leta).

<sup>169</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/2/7//1.

<sup>170</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/9//4.

Smetana patřil, podobně jako Jirásek a Aleš, do Nejedlého pomyslného pantheonu největších českých umělců. V případě starších dvou Krškových biografických snímků se ovšem nepodařilo najít doklady o tom, že by při přípravě byl na ministra školství, jemuž byl na kinematografii již od roku 1945 cíleně upírán vliv, brán ohled. Smetana byl ovšem jiný případ. Nejedlý o skladateli ve dvacátých a třicátých letech publikoval sedmidílnou monografii, své nejrozsáhlejší (dokončené) dílo.<sup>171</sup> Konzultace s ministrem tedy byly v tomto případě nevyhnutelné. O jejich průběhu a formě se ovšem nezachoval záznam. Již Mařánek ovšem patřil mezi Nejedlého studenty a jeho román na akademikovo monumentální dílo přímo navazuje. Filmová povídka, kterou Mařánek odevzdal ještě v roce 1951, dokonce počítá s polodokumentárním úvodem ke snímku. Za zvuků Smetanova *Vyšehradu* a na vizuálním podkladu Národního divadla měl Nejedlý pronášet mluvený prolog skládající se z úvodu ke smetanovské monografii a z vlastního projevu na zahájení tzv. smetanovské pětiletky.<sup>172</sup>

Mařánek měl zkušenost nejen s historickým žánrem (je podepsán mimo jiné pod romány tzv. rožmberské trilogie z let 1938 až 1942), ale, ač nebyl nikdy členem komunistické strany, také s řízením kulturně-politických záležitostí. Vzápětí po válce úspěšný spisovatel vstoupil na výzvu Vítězslava Nezvala do služeb ministerstva informací. V letech 1946 až 1948 pak působil ve Filmovém uměleckém sboru a v Aprobační komisi pro schvalování českých filmů. Následně se stal zaměstnancem státního filmu.<sup>173</sup>

Martin Frič projekt v roce 1952 přepustil Václavu Krškovi, který o filmy s životopisnou tematikou projevoval živý zájem. Nově designovaný režisér následně povídku rozpracoval za spolupráce Mařánka do podoby literárního scénáře. Případný Nejedlého vliv na tuto fázi přípravy a další etapy vzniku filmu nejde doložit. Členka Filmové rady Pomazalová se sice v červenci 1953 ptala, „jak dalece je s. Nejedlý informován o scénáři“, nicméně případná odpověď na její otázku se v zápisu nenachází.<sup>174</sup> Jediným oficiálním odborným poradcem snímku byl skladatel a muzikolog Josef Plavec.

Literární scénář si na další vývoj musel několik let počkat z důvodu Krškova záměru nejdříve filmově zpracovat dvojici děl Fráni Šrámka *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954).

Nejasnosti panovaly kolem názvu celého projektu. Označení „Z mého života“, odkazující na Smetanův kvartet z roku 1876, bylo původně vnímáno ryze pracovní. Technický scénář z roku 1954, který Krška vypracoval s pomocným režisérem Beránkem, nese název „Píseň česká“, s poznámkou, že i v tomto případě se jedná o název pracovní. Nedostatek vhodnějších názvů nakonec přesvědčil tvůrce a výrobce zůstat u „Z mého života“ a to přesto, že snímek není vyprávěn samotným Smetanou. Omezený voice-over poskytuje pouze nezúčastněný vypravěč.

Snímek se natáčel v letech 1954 až 1955 a do běžných kin vstoupil 28. října 1955. Tento den byl od roku 1952 slaven pouze jako „Den znárodnění“ (s odkazem na znárodnovací dekret z roku 1945, ve skutečnosti podepsaný již 24. října). Nasazení filmu s vlasteneckou tematikou však paradoxně odpovídá spíše dřívějšímu (a dnešnímu) vnímání

---

<sup>171</sup> Zdeněk Nejedlý, *Bedřich Smetana I.-VII. díl*. Praha: Orbis 1950.

<sup>172</sup> Knihovna NFA Praha, Sbírká scénářů, sig. S-333-FP; Jiří Mařánek, *Z mého života. Název Smetanova svéživotopisného kvarteta určuje - zatím nedefinitivně - označení filmové povídky o životě a díle Bedřicha Smetany*. Praha: ČSF 1951, s. 1.

<sup>173</sup> Marika Kupková, „I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píše básníci a literáti“. Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*, 2016. Dostupné na: [slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/440](http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/440).

<sup>174</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/60//2.

28. října. V pražském kině Lucerna se *Z mého života* hrálo nadstandartně dlouho — celých dvanáct týdnů.<sup>175</sup> Premiéra filmu se konala již na 16. mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách (25. srpna až 10. září 1955), kam byl vyslán jako náhrada za Jana Husa, odmítnutého na zásah Vatikánu. Režisér Krška byl v Benátkách oceněn zvláštní medailí, byť pouze “za první účast na festivalu.”<sup>176</sup>

Mezi Mařánkovou předlohou, povídkou, literárním scénářem a výsledným filmem existuje řada rozdílů, byť v oblasti ideologického zabarvení je jen malá část z nich hodna pozornosti. Literární scénář výrazně ometil přítomnost F. L. Riegera, narozdíl od *Mikoláše Alše* tentokrát ukázaného negativně — jako Smetanova odpůrce. V literárním scénáři se také nově objevuje postava Smetanova přítele Franze Liszta a protagonistův pobyt ve Švédsku (na samém začátku příběhu). Tyto změny dodávají jeho významu mezinárodní rozměr u Mařánka nepřilíš přítomný. Krškův vliv lze spatřovat v zařazení dlouhých operních sekvencí (následujícího roku režisér uvedl do kin filmovou verzi Smetanovy opery *Dalibor*).

Na zasedání Filmové rady 9. července 1953 se otázka zaměření pozornosti příběhu podrobně probírala. V posudku Kolektivního vedení SUF byly tvůrci vyzýváni, aby více obsáhli sociální okolnosti Smetanovy doby. K podobnému postupu vyzýval i A. M. Brousil, který dokonce navrhoval umenšit důraz na protagonistovu hudbu, a někteří další členové rady. Jiní, včetně skladatele Jana Kapra, se Krškovy a Mařánkovy koncepce zastávali. Porada skončila výzvou autorům, ať se před další prací uskuteční “rozpravu s představiteli Svazu čs. skladatelů a filmových tvůrčích pracovníků.” Jinak dostali tvůrci v podstatě volnou ruku, a fokus snímku zůstal zaměřen na Smetanovu tvorbu. *Z mého života* se tak sice vyjadřuje k politickým reáliím druhé poloviny devatenáctého století (s protagonistou coby představitelem pokrokové lidovosti, která se nezamlouvá konzervativním sférám), nicméně činí tak pouze přes hrdinovu hudbu a její přijímání společností.

Sociální aspekt je tudíž ve zkoumaném filmu podstatně méně přítomen, než v předchozích snímcích Krškovy životopisné série. Nacionální, respektive antiněmecký, akcent ve snímku rovněž chybí, což jej jistě lépe disponovalo k zahraničnímu distribučnímu využití. Ideologické vyznění *Z mého života* se tak vedle obecného pokrokářství nese spíše v rovině neagresivního vlastenectví realizovaného mimo jiné Smetanovým steskem po domově při pobytu ve Švédsku, častými záběry na krásu české krajiny i zpěvem *Kde domov můj* na konci snímku.

Film také oproti *Poslu světla*, *Mikoláši Alšovi* a *Mladým letům* dává větší prostor hrdinovu osobnímu životu i situaci jeho rodiny a jejímu významu pro něj. Nicméně tento motiv, výrazně přítomný v Mařánkově předloze i filmové povídce (kde obsahuje i krátký spor mezi Smetanou a jeho druhou ženou), byl přesto v literárním scénáři a výsledném filmu omezen.

Krškův a Mařánkův literární scénář obsahuje některé dialogy či celé sekvence, které nakonec nebyly zrealizovány. Jedná se především o sekvenci Smetanova útěku z Prahy během prusko-rakousko války. Dále pak ze scény pražských oslav třístého výročí narození Williama Shakespeara vypadla recitace veršů Emanuela Františka Züngela na bardovu počest. Je nápadné, že autory vybrané části básně výrazně akcentují motiv svobody:

“posvátná svobody předc idea,  
touha po osvětě a láska k umění  
jim v mrzku zášť zahořet nedají.  
Kdo za svobody spěje praporem, jiného dohoniv, neptá se ho,

<sup>175</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396210/z-meho-zivota](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396210/z-meho-zivota).

<sup>176</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396210/z-meho-zivota](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396210/z-meho-zivota).

zda Čech, zda Vlach, zda Frank neb Angličan.”<sup>177</sup>

Oproti filmové povídce pak scénář a výsledný film vynechaly úplný závěr Smetanova života a jeho pohřeb. Snímek končí obnoveným otevřením Národního divadla v roce 1883 uvedením opery *Libuše*, kterého se účastní i plně hluchý a všemi opomíjený Smetana. Nadšený potlesk při závěrečné kněžnině árii přejde ve veřejnou poctu skladateli, když všichni v hledišti povstanou a začnou zpívat českou hymnu, jejíž normálně mírný ráz se překvapivě koherentně spojí s ráznými tóny Smetanovy hudby. Tento typ konců je pro Krškovy historické filmy typický. *Mikoláš Aleš* rovněž končí mocným davovým zpěvem, *Revoluční rok 1848* a *Posel úsvitu* pak alespoň silící hudbou předpovídající lepší příští. *Mladá léta* uzavírá podobný hudební postup, tentokrát však odkazující na Jiráskovo spojení s minulostí české země.

Krškův volný životopisný cyklus představuje ucelený celek z hlediska tematiky i formy, výlučný i v rámci obecně koherentní české filmové tvorby na poli historického žánru v letech 1945 až 1956. Zatímco *Housle a sen* byly ceněny spíše pro originální ideu svého filmového vyjadřování, než pro své vlastní kvality, následující režisérovy historické a životopisné snímky se setkaly již s jednoznačně vřelým přijetím. Kritici si byli vědomi Krškova rostoucího spojení s životopisným žánrem a pozitivně komentovaly jeho “umělecký růst”.<sup>178</sup> Pouze v případě *Z mého života* některé kritiky vytýkaly, že se film více, než Smetanovi, věnuje jeho hudbě, a že je útržkovitý. Režisérovo zaměření na biografický žánr mu také pomohlo přejít období stalinismu, aniž by natočil jediný vyloženě propagandistický film. Krška dokázal svou osobitou poetiku přizpůsobit pounorovým kulturně-politickým požadavkům, a to aniž by ji úplně zavrhl.

O uměleckém úspěchu této fáze režisérovy tvorby by šlo debatovat donekonečna. Jeden z průkopníků poválečné filmové dramaturgie Elmas Klos, který v roce 1952 režijně (společně s Jánem Kadárem) debutoval s propagandistickým dramatem *Únos*, se s odstupem let vůči Krškovi, dalším tvůrcům biografických filmů a potažmo k samotným tvůrcům kulturní politiky počátku padesátých let stavěl značně kriticky:

“...vzešla dlouhá řada filmových životopisů vědců, umělců, cestovatelů a vynálezců. Naštěstí jsme v minulosti neměli nikdy nouzi o schopné nadšence, kteří bohužel naopak nouzi měli jako stálého průvodce, a když náhodou zrovna nouzí netrpěli, naráželi alespoň na pochopení, závist a jiná protivenství svých vrstevníků, dokud jsme je s poctami nepohřbili na Slavíně. Tak vznikly biografie Boženy Němcové [až v roce 1962], Mikoláše Alše, Bedřicha Smetany, mladého Aloise Jiráska, Josefa Božka, Emila Holuba, dr. Janského a dalších mužů a žen [sic], kteří si určitě zasloužili vylíčení svých životních zápasů pro poučení potomků, ale nezasloužili si, že se tak většinou dělo v podobě dojímavých ‘rührstücků’ [německé označení pro divadelní hru, jejímž účelem je diváka rozplakat] v duchu někdejší maloměšťácké sentence ‘tři sta let jsme trpěli’”.

Domnívám se, že Klosův soud je příliš příkrý. Vždyť právě v pounorovém období se Krškova poetika spíše odprošťuje sentimentality jeho předchozích děl. Expresivní emocionalita *Houslí a snu* i (v menší míře) *Revolučního roku 1848* je v *Posloví úsvitu*, *Mikoláši Alšovi*, *Mladých letech* a ve filmu *Z mého života* málo přítomná. Nenajdeme ji ani v Makovcově *Velkém dobrodružství* a Fričově *Tajemství krve*.

Zmíněné snímky naopak jistě korespondují s onou “maloměšťáckou sentencí”, jíž Klos zmiňuje, a kterou lze s odstupem dekád jen těžko nekriticky přejímat. Nicméně převzetí této zavedené teze bylo zaprvé nedílnou součástí poválečné kulturně-politické

---

<sup>177</sup> Emanuel František Zügel, *Proslov k slavnosti 300leté památky zrozenin Shakespearových*. Dostupné na: [cs.wikisource.org/wiki/B%C3%A1sn%C4%9B\\_\(Z%C3%BCngel\)/Proslov\\_k\\_slavnosti\\_300let%C3%A9\\_pam%C3%A1tky\\_zrozenin\\_Shakespearov%C3%BDch](https://cs.wikisource.org/wiki/B%C3%A1sn%C4%9B_(Z%C3%BCngel)/Proslov_k_slavnosti_300let%C3%A9_pam%C3%A1tky_zrozenin_Shakespearov%C3%BDch)

<sup>178</sup> n, *Z mého života*. *Filmový přehled*, ročník 2, 1951, č. 38.

strategie komunistické strany a zadruhé stejně signifikantním prvkem kolektivního vědomí majority české společnosti, filmové tvůrce nevyjímaje. Lze kritizovat filmaře za to, že se v jejich dílech odráží většinové názory jejich doby, po desítky let budované a potvrzované?

### 6.7. *Temno*

Film režiséra a scenáristy Karla Steklého *Temno* je jedinou adaptací díla Aloise Jiráska vzniklou v rámci tzv. jiráskovské akce, koncipované Zdeňkem Nejedlým a formálně vyhlášené prezidentem Gottwaldem 10. prosince 1948 s deklarovaným úmyslem zajistit během necelých tří let zbývajících do stého výročí jeho narození literátovi masovou popularitu. Skutečným účelem akce byla samozřejmě legitimizace nového režimu. Přihlášení se poúnorové vlády k populárnímu klasikovi vlastenecké literatury bylo v jistém smyslu vyvrcholením již zmiňovaného ideologického obratu KSČ směrem k českému nacionalismu a jeho tradicím. Tento obrat byl však současně spojen s ideologickým posunem aplikovaným na veřejný obraz českého národovectví (viz Nejedlého teze o tom, že "třídy a vrstvy nestejně reprezentují národ a ne všechny stejně jsou nositeli národních tradic")<sup>179</sup> i oněch tradic (viz zdůrazňování sociálního aspektu husitství i dalších "pokrokových" hnutí českých dějin).

V případě Jiráskova díla se tento ideologický posun odehrával na dvou rovinách. Tu první tvořila redakce nových knižních vydání, která pod dohledem Nejedlého do publikací zařadila nové předmluvy, doslovy a bohatý poznámkový aparát. Ministr školství zasahoval (údajně na základě Jiráskova vlastního povolení) i do samotných základních textů.<sup>180</sup>

Druhá rovina zmíněného posunu se odehrávala na úrovni divadelních inscenací a filmových adaptací Jiráskových děl. Zestátněná kinematografie si vzala za úkol natočit v rámci akce co nejvíce snímků vycházejících z jubilantových předloh. Četnými nezrealizovanými náměty z toho období se bude práce zabývat níže v rámci zvláštní kapitoly. Do stejné kategorie náleží také *Psohlavci*, uvedení do kin až v roce 1955, a do jisté míry *Proti všem* (premiérované v roce 1957) a celá husitská trilogie Otakara Vávry.

Ideová črta Karla Steklého adaptující *Temno*, jeden z Jiráskových nejpobulárnějších románů, situovaný do doby vlády Karla VI., byla Filmové radě předložena v březnu 1949. První zmínku o *Temnu* lze najít v tematickém plánu na rok 1949. V kategorii "filmy historické" strojopisný dokument, vypracovaný ÚD a předložený radě 2. února 1949, uvádí jiráskovské adaptace "Skaláci" (dle rozsáhlé povídky téhož jména pojednávající o době pobělohorské), "Praha Mozartova" (adaptace části románu *F. L. Věk* publikovaného v letech 1888-1906) a "Na dvoře vévodském" (dle stejnojmenného románu z roku 1877, situovaného do doby národního obrození). Dokument je proškrtaný a doplněný o tužkou dopsané poznámky. U prvního zmíněného projektu je naznačeno zpoždění produkce o rok ("50" místo přeškrtnutého "49"), u dalších dvou se pak objevuje rok "49" a výrazný otazník. Na konec tohoto výčtu jsou dopsány projekty "Psohlavci", "Temno" a "Marilla" (míněna adaptace Jiráskovy romantické povídky *Maryla*, vydané roku 1885 a odehrávající se na přelomu panování Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad). K většině projektů je rovněž připsán návrh na režiséra, u položky "Temno" tomu tak však není.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*, s. 15.

<sup>180</sup> Petr Šámal, Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády. Robert Novotný — Petr Šámal (ed.), *Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy*. Praha: Paseka 2011, s. 470.

<sup>181</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/2//3.

Steklého stručná "ideová črta" byla Filmovou radou přijata bez připomínek a její autor byl pověřen rovnou vypracováním literárního scénáře. Ten dokončil v květnu 1949. Technický scénář pak Steklý, zkušený scenárista a režisér na benátském filmovém festivalu oceněné *Sirény*, odevzdal tvůrčímu kolektivu Jana Kloboučnicka v červenci téhož roku. Teprve poté začala Filmová rada celý projekt podrobněji projednávat.

Steklého zpracování, bez vnějších zásahů rozvíjející se od ideové črty až po technický scénář, je spíše reinterpetací Jiráskova románu, než jeho adaptací. Autor velmi výrazně potlačil náboženský aspekt příběhu. Zachoval obraz jezuitského řádu (potažmo celé katolické církve) jako represivní instituce, ba jej ještě zdůraznil. Z pátera Koniáše, v předloze se vyskytujícího spíše málo, učinil hlavní zápornou postavu příběhu. Pozitivní postavu jezuitu Daniela (který je českým vlastencem) naopak redukoval na němou figuru známého "paliče knih" doprovázející. Na druhé straně Steklý podstatu útlaku v "době temna" sekularizoval, jak jen to bylo možné. Jiráskův román reprodukuje mnohé pasáže z jezuitů zakázaných evangelických knih. Postavy filmového zpracování o této literatuře sice opakově hovoří, ovšem nikdy z ní nahlas nečtou. I tajné luteránské kázání na vinici připomíná spíše diskuzi o společenském uspořádání, než náboženský obřad. Konfesní otázka byla tudíž ve filmu omezena jen na míru nutnou pro logiku příběhu.

Steklý rovněž z velké části odstranil nacionální aspekt Jiráskova vyprávění a naopak vyzdvihl, v předloze velmi úzce zastoupený, prvek sociální. Výsledný film začíná scénami nelidského utrpení poddaného lidu, které v románu nemají oporu. Původní črta i následné scénáře počítaly dokonce s ambiciózní, až avantgardně působící úvodní sekvencí, která měla ilustrovat dřinu a utrpení stojící za každou krásnou barokní sochou (kamenné skulptury měly být montáží dány do kontrastu s krvácejícími lidskými těly v kostýmech svatých).

Třídní rozměr příběhu byl podstatně zradikalizován. Panskému regentu Lhotskému Steklý vzal veškeré kladné vlastnosti přisouzené Jiráskem (včetně odporu k jezuitům, v původních verzích scénáře alespoň ještě naznačeného). Z patricijského mladíka Jiřího, katolíka zamilovaného do kališnice Helenky, udělal poblázněného floutka. Vztah dvou lidí, kterým upřímná živá víra, jeden z nedílných atributů barokního člověka, brání v lásce, patří mezi čtenářsky nejatraktivnější motivy Jiráskova románu. Ve filmové adaptaci ovšem není důvodem k rozchodu Heleny a Jiřího neslučitelnost jejich vyznání a nepřátelství hochovy rodiny, ale spíš jeho třídne determinovaná povýšenost (v rozčlenění připomene své milé, že je u jeho rodiny "pouze v poddanství"). Ani divácky atraktivní linku beznadějně lásky tedy Steklý neváhal obětovat reinterpetaci v duchu vyhoceného třídního determinismu. Motiv "třídního vědomí" Jiřího je sice přítomný už v ideové črtě filmu, nicméně zesílen byl hlavně po projednávání technického scénáře na Filmové radě v srpnu a září 1949.

Nejrozsáhlejší posudek o Steklého zpracování, na jehož tvorbě se v žádné fázi nepodílel oficiální historický poradce, napsal ministerský rada resortu sociální péče Alois Jedlička. Otázky, které text pokládá, svědčí o tom, že si stranicko-státní orgány byly plně vědomy důležitosti filmového plnění jiráskovské akce v rámci kulturně-politických otázek.

Jedlička se ptá: "Jaké otázky tímto filmem chceme, máme a musíme dnes pro zítřek řešit? Co chceme a co potřebujeme našemu lidu říci? [...] Jak by napsal Jirásek 'Temno' dnes? Jak by Karel Steklý napsal filmovou dramatisaci dnes /exkomunikace, Katolická akce/. Jaký je poměr mezi církví, státem a lidem a jaké jsou vývojové perspektivy tohoto poměru pro dobu jednoho až dvou let, kdy film bude předváděn?"<sup>182</sup>

Ministerský rada v uvedených otázkách mimo jiné naráží na otázku vztahů pounorového státu a katolické církve. V době, kdy posudek psal, se režim ještě pokoušel získat část katolických věřících a nižších duchovních na svou stranu v rámci organizace

---

<sup>182</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/25/7.



Katolická akce založené 10. června 1949.<sup>183</sup> Jedlička proto v posudku navrhuje obsáhnout v ději pozitivní postavu “katolického kněze, který pochopil dobu a jde s lidem.”<sup>184</sup> Tento požadavek je obsažen také v usnesení z porady Filmové rady 3. září s tím, že se dále Steklý má vyhnout “všem formulacím, které by se mohly nepříznivě dotknout náboženského citění neuvědomnělých a prostých příslušníků církve.” V následujících měsících nicméně Katolická akce skončila neúspěchem, zejména díky tomu, že kněží, kteří se do organizace zapojili, episkopát exkomunikoval. Stát následně přešel vůči církvím do represivní ofenzivy. Steklého černobílému obrazu katolictví tedy nic nestálo v cestě.

Tajemník poslaneckého klubu KSČ Oldřich Mandák ve svém stručném posudku naopak antiklerikální podstatu příběhu a zejména jeho zpracování vítal, a volal po zesílení přítomnosti jezuitského teroru (i tento požadavek se v usnesení objevuje a byl naplněn). Podle Mandáka “film 'Temno' má za úkol ukázat dnešnímu člověku, jak nevybíravými prostředky a hrubými methodami potlačovala římsko-katolická církev každé jiné náboženské hnutí. Film má být odpovědí dnešní katolické hierarchii na její demagogický pokřik o náboženské svobodě.”<sup>185</sup>

Další posudky (stejně jako Jedličkův) pak volají po zesílení třídního determinismu, zejména co se týče ne plně nesympatických postav Jiřího a regenta Lhotského. Chlapcův otec měšťan Březina pak měl být (a byl) vystaven jako “dravý, rodící se kapitalista a lichvář”. Jedlička volal též po lepším vykreslení postav tajného evangelíka Svobody a studenta Hubatia, coby představitelů “rodící se inteligence, která jde s lidem.”<sup>186</sup>

8. září 1949 informoval osobní tajemník Václava Kopeckého Filmovou radu o ministrově souhlasu s realizací Steklého scénáře (při zpracování připomínek), a o jeho žádosti, “aby církevní stránka scénáře byla schválena dr. Hubem z církevní komise ÚAV [Ústředního akčního výboru Národní fronty]”.

Tvůrci kulturní politiky si byli dobře vědomi důležitosti církevní otázky ve vztahu ke vznikajícímu filmu i osvětě jako takové. Kontury portétu katolické církve v *Temnu* tak vlastně závisely na aktuálním vývoji vztahu mezi státem a náboženskými organizacemi.

Další aktualizační rozměr byl přisouzen otázce emigrace Helenina otce (myslivce Machovce) a bratra. V závěru příběhu se dívka se svou rodinou znovu shledá, neboť otec a bratr se pro ni vrátili z exilu v Lužici. Jedlička požadoval, aby bylo lépe vysvětleno “proč Machovec neodešel do ciziny a proč se vrátil/. Zdůvodnění považuji za politicky velmi závažné, zejména dnes /emigrace/.”<sup>187</sup>

Konec Steklého scénáře byl obecně vnímán jako neuspokojivý. Přesto ani v přepisu z přelomu let 1949 a 1950 nebyl výrazně změněn. Scénář končí slovy Machovce o tom, že se svými dětmi bude pomáhat šíření evangelické literatury. Říká, že lid po knihách “hladoví, touží po knihách, v nichž je poznání pravdy. Hledá světlo, které ho vyvede z tohoto hrozného temna.”

Předsednictvo Filmové rady, jemuž byl hrubý setřih *Temna* předveden 20. června 1950, nebylo s tímto závěrem spokojeno (stejně jako s několika dalšími scénami).<sup>188</sup>

---

<sup>183</sup> Stanislav Balík — Jiří Hanuš, *Katolická církev v Československu 1945-1989*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004, s. 23-33.

<sup>184</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/25//7.

<sup>185</sup> Tamtéž.

<sup>186</sup> Tamtéž.

<sup>187</sup> Tamtéž.

<sup>188</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/41//1.

Tvůrci proto dopsali a dotočili několik sekvencí včetně nového závěru navazujícího na starý. Ve výsledné podobě filmu následuje po slovech o temnu a hledání světla stříh, po němž jako by Machovec doplňoval svůj předchozí monolog: stojí ve stodole v davu lidí a káže jim. Jako skutečný táborový řečník hřímá: “Ale nestačí jen číst, planě mudrovat, a čekat, že poroba sama přestane! Musíme jít mezi lid, burcovat ho, a zažehnout v něm plamen husitského boje proti pánům! Jděte, bruste kosy a kovejte cepy! Nepřítel se nelekejte a na množství nehleďte.” Následně odchází spolu s dcerou synem vstříc nadějeplným červánkům na horizontu.

Tento konec definitivně posouvá filmové *Temno* do kategorie historických snímků nejen aktualizačních, ale přímo burcujičích. Náboženská podstata zápletky je nahrazena motivem sociálního útlaku a (v předloze zcela absentující) vzpoury. Film tak vlastně realizuje závěrečnou tezi z Nejedlého doslovu k Jiráskově románu: “Proto i dnes čtème *Temno* a učme se z něho. Velmi nás poučí i posílí v boji proti dnešnímu Temnu...”<sup>189</sup>

Míra ideologického posunu přítomná ve Steklého filmu je v rámci zkoumaných filmů skutečně výjimečná.<sup>190</sup> Tento posun je přitom pouze částečně dílem orgánů stranicko-státního aparátu. Z velké části vychází z vlastního pojetí scenáristy a režiséra, snad ovlivněného radikálním kurzem kulturní politiky, který KSČ nastavila na podzim 1948. Jak bylo zmíněno, v otázce zobrazení katolické církve se Filmová rada dokonce po určitou dobu pokoušela Steklého mírnit. Pozoruhodné pak je, jak úzce provázána byla tato otázka s aktuálním děním ve vztahu státu a církvi.

Tento nepříliš chytře provedený významový posun, blížící se skutečné ideologické reinterpretaci, aplikovaný navíc na dílo všeobecně známé a hojně čtené, se setkal s rozpačitým přijetím. Antonín Navrátil věnoval filmu rozsáhlou recenzi v *Mladé frontě*. Svě výtky paradoxně (podle svého chápání) směřuje výhradně k “uměleckému ztvárnění”, nikoliv k “obsahu”. Tvůrci se dle něj “málo poučili u Jiráskova [...] nedosáhli ve svém filmu oné úžasné, silné životné reality, kterou k nám promlouvá Jiráskovo dílo [...] se jim nepodařilo postihnout vnitřní lyriku na jedné a hrdost i tvrdost Jiráskových myšlenek na druhé straně. Film nevystihuje dostatečně myšlenky, jimiž je prodchnut Jiráskův spis.”<sup>191</sup>

Navrátil ovšem nedodává důvod těchto nedostatků. Tím je právě fakt, že Steklý se zcela oprostil od smyslu a vnitřní dynamiky předlohy, a z ideového hlediska (velmi důležitého vzhledem k tomu, že se jedná o román o náboženství) z ní zachoval pouze vnější fasádu. Žádný ze zkoumaných snímků (starších ani mladších) se o natolik explicitní aktualizaci a výrazný posun diváckého chápání národní mytologie nepokouší.

*Temnu* se dostalo (byť neveřejné) kritiky i z velmi vysokých míst. Na zasedání Filmové rady 11. června 1951, tedy dva měsíce před uvedením snímku do běžné distribuce, poslanec a člen ÚV KSČ Jiří Pelikán (přesvědčený stalinista, v šedesátých

---

<sup>189</sup> Zdeněk Nejedlý, Doslov. Alois Jirásek, *Temno*. Praha: Melantrich, 1950, s. 659.

<sup>190</sup> Je paradoxem, že přes svou ideologickou rigiditu (možná právě díky ní) se Steklého snímek asi nejvíce ze zkoumaných pouťorových filmů nabízí k podvratnému čtení. Pro dnešního diváka není příliš těžké spatřit ve filmovém portrétu surových jezuitů Státní bezpečnost, v evangelické literatuře díla autorů zakázaných po Únoru a v represích tajných “kacířů” represe antikomunistů. Habsburská vláda byla koneckonců v české kultuře dlouho používána jako historická alegorie k různým aktuálnějším nedemokratickým zřízením: v druhé polovině třicátých let k nacistickému nebezpečí (např. rozebíraná *Filosofská historie* nebo *Zborov*, 1938, J. A. Holman a Jiří Slavíček), v letech semdesátých a osmdesátých zase — zcela implicitně — k aktuálnímu normalizačnímu režimu (např. *Božská Ema*, 1979, Jiří Krejčík, *Záchvěv strachu*, 1984, Jaroslav Soukup, či *Veronika*, 1985, Otakar Vávra). Tuto paralelu ovšem tvůrci *Temna* jistě nezamýšleli a pravěpodobně jim ani nepřišla na mysl.

<sup>191</sup> Antonín Navrátil, Film o dobách temna. *Mladá fronta*, 24. 8. 1951, s. 3.

letech představitel reformního proudu a po roce 1968 emigrant) otevřeně konstatoval, že první jiráskovský film pounorové výroby “nedopadl tak, jak bychom potřebovali.”<sup>192</sup>

*Temno* mohli diváci poprvé spatřit již 27. července 1950 na 5. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech (tedy pouhý měsíc poté, co předsednictvo FR shlédlo hrubý sestřih, stále postrádající následně dotáčené scény!).<sup>193</sup> Distribuce si však širší uvedení zatím jediného “jiráskovského” filmu šetřila na literátovo výročí.

24. srpna 1951, sto let a jeden den poté, co se Alois Jirásek v Hronově narodil, byl film Karla Steklého uveden do pražských, českobudějovických, libereckých, královéhradeckých, ústeckých, gottwaldovských, ostravských, jihlavských, bratislavských a košických kin. Distribuční premiéra tvořila část celorepublikových oslav, které vyvrcholily 2. září národní poutí na Bílou Horu a otevřením Jiráskova muzea v letohrádku Hvězda.<sup>194</sup> Kameraman Jan Stallich byl již 28. srpna předešlého roku za *Temno* odměněn Národní cenou “za vysokou uměleckou kvalitu barevné fotografie uměleckého filmu”.<sup>195</sup>

### 6.8. *Císařův pekař – Pekařův císař*

Dvojdílná barevná historická komedie *Císařův pekař – Pekařův císař* byla premiérově uvedena v pražském kině Lucerna 28. prosince 1951. Na programu pražských kin zůstala přes tři měsíce. Příběh s fantastickými až pohádkovými prvky, odehrávající se v rudolfínské Praze a vydatně odkazující na židovskou historii českého hlavního města, tak byl divákům po téměř třech letech příprav představen v době opětovného rozmachu antisemitismu ve veřejném prostoru.

Po zatčení bývalého generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského 23. listopadu téhož roku se v československých sdělovacích prostředcích totiž začaly objevovat většinou nepřímé, ale vždy jasně čitelné narážky na židovský původ zadrženého i mnohých jeho údajných kompliců. Slánský byl v dobových karikaturách zobrazován například coby chobotnice, která brzdila lodní šroub (společné úsilí v budování socialismu)<sup>196</sup>, či jako hammelnský krysař se špičatým nosem následovaný svými exponenty v podobě hlodavců.<sup>197</sup> Další dehumanizující tropy jako zpodobnění “spikleneckého centra” coby klubka zmijí<sup>198</sup> se dostaly až do projevu prokurátora Josefa Urválka při procesu se Slánským a spol. na konci roku 1952.

Ze zpětného hlediska se může zdát absurdní představa člověka, který si v roce 1952 prohlíží v *Dikobrazu* nebo v jiném periodiku popsané antisemitské karikatury, případně si čte věty Ivana Olbrachta o lámanou češtinou mluvících “typických kosmopolitech, lidech bez cti, bez charakteru, bez vlasti, bez jakéhokoli přátelského vztahu k českému a slovenskému národu a jeho lidu, chtivých, nemilosrdných, upjatých svými myšlenkami jen na boj o moc, na kariéry, na osobní obchody a ovšem na peníze,

---

<sup>192</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/71//2.

<sup>193</sup> bs, Filmová premiéra Jiráskova “Temna” na MFF. *Lidová demokracie*, 29. 7. 1950, s. 4.

<sup>194</sup> Autor neuveden, Československý státní film k oslavám stého výročí Jiráskova narození. *Filmové informace*, ročník 2, 1951, č. 33, s. 21-22.

<sup>195</sup> *Filmový přehled – databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396119/temno](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396119/temno).

<sup>196</sup> Viz *Dikobraz*, ročník 8, 1952, č. 50, s. 3.

<sup>197</sup> Viz *Dikobraz*, ročník 8, 1952, č. 51, s. 2.

<sup>198</sup> Viz *Dikobraz*, ročník 8, 1952, č. 49, s. 3.

peníze, peníze”<sup>199</sup>, aby se večer šel podívat do kina na film, který začíná drancováním synagogy a v němž vystupuje Golem, mýtické stvoření z pověsti o rabbim Löwovi.

Popsaný paradox lze jen těžko vysvětlit či racionalizovat. Na jedné straně je důsledkem zdlouhavé produkční historie *Císařova pekaře – Pekařova císaře*, na straně druhé pak absurdního a mnohdy schizofrenního charakteru každodenního života ve stalinském Československu.

Nákladný snímek, který (nakonec) režíroval Martin Frič, je volnou a nepřiznanou adaptací revuální hry Jiřího Voskovce a Jana Wericha *Golem*<sup>200</sup>, která měla premiéru v Osvobozeném divadle 4. listopadu 1931 v režii Jindřicha Honzla. Cesty autorské dvojice, v předchozích dvaceti letech pevně spojené, se po komunistickém převratu rozešly. Zatímco Voskovec se vrátil do amerického exilu, Werich v Československu zůstal a na podzim 1948 se dostal do čela šestého tvůrčího kolektivu státního filmu. Poúnorový režim měl velký zájem na zapojení oceňovaného a populárního Wericha do filmové výroby a do oficiální kultury obecně. Vzhledem k umělcovým osobním vlastnostem to ovšem nebyl jednoduchý úkol. *Císařův pekař – Pekařův císař* se tak nakonec stal jediným dokončeným projektem Werichova barrandovského kolektivu.

Možnost vzniku filmu vycházejícího z revuální hry se objevila již před druhou světovou válkou. Inscenace stála na počátku produkční historie filmu Juliána Duviviera *Golem (Le Golem, 1936)*. Temné drama má však s dílem Voskovce a Wericha (mimo uvedení autorů v úvodních titulcích) málo společného.

Werich se k námětu vrátil v poúnorových letech, a to s novým spoluautorem – literátem, výtvarníkem, filmařem a publicistou Jiřím Brdečkou. Vzhledem ke svému postavení měl ve výběru námětů velkou volnost. Po nedotaženém komediálním námětu s názvem “Tmavomodrý svět”, projednávaném v roce 1949, proto Werich přišel s nápadem přepracovat divadelního *Golema* do podoby celovečerní historické komedie.

Filmovou povídku, stále ještě nazvanou “Císařův pekař aneb Pekařův císař” (s podtitulem “Historická groteska”), dopsal společně s Brdečkou na přelomu jara a léta 1949.<sup>201</sup> Text z původní hry sice převzal velkou část dějových motivů (císařovu posedlost alchymíí, podvodné dvořany, ožívování Golema a – zde skutečně umělé – Sirael, apod.), ale změnil základní schéma příběhu a charakteristiku protagonistů.

Revue se odehrává během jediné karnevalové noci v roce 1600, povídka oproti tomu předpokládá delší časový úsek. Císař Rudolf II. je v *Golemovi* excentrický romantik, zatímco poúnorové zpracování z něj činí postavu kombinující excentricitu se senilitou a stařeckou chlípností. Jednotliví dvořané pak mají rozdílné úlohy: Alessandro Scotta je ve hře zápornou postavou, Edward Kelley a maršál Russworm<sup>202</sup> tam absentují a tvůrcem Sirael je dvorní astrolog. Hlavní rozšířením, které příběh v roce 1949 prodělal, je ovšem celá zápletka kolem pekaře Matěje, jeho záměny za císaře a lásky k Sirael/Kateřině (Sirael se v revue zamiluje do svého tvůrce astrologa, zatímco k ní vzplane láskou Golem). Z příběhu také – vzhledem ke změně žánru pochopitelně – vypadly postavy, které v revue ztvárnila autorská dvojice: dvořané Popel a Prach. To, že Werich ztvární dvojroli císaře a Matěje, bylo součástí koncepce filmu patrně od samého počátku.

---

<sup>199</sup> Ivan Olbracht, Konec zrádcův. *Rudé právo*, 28. 11. 1952, str. 2.

<sup>200</sup> Viz Jiří Voskovec – Jan Werich, *Golem*. Praha: DILLIA 1991.

<sup>201</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1303-FP; Jan Werich – Jiří Brdečka, *Císařův pekař aneb Pekařův císař. Historická groteska*. Praha: ČSF 1949.

<sup>202</sup> Tuto efemérní, leč skutečnou historickou postavu rudolfínské doby tvůrci zapracovali možná na základě románu Miloše V. Kratochvíla *Osamělý rváč* z roku 1941. Viz Miloš V. Kratochvíl, *Osamělý rváč*. Praha: ELK 1941.

Filmová povídka tedy příběh zásadně mění. Oproti pozdějším verzím scénáře a výslednému filmu nicméně ještě zachovává některé prvky pocházející z *Golema*. Zejména jde o fakt, že titulní homunkulus má ještě v povídce částečně lidské rysy a dokonce hovoří.

K filmovému projektu přizval Werich režiséra Jiřího Krejčíka, tehdy dvaatřicetiletého. Podle filmařových slov se tak stalo na základě jeho filmu *Svědomy* (1948) a zejména způsobu, jakým dokázal herecky pracovat s Milošem Nedbalem. Designovaný režisér zpracoval spolu s Werichem a Brdečkou povídku do podoby literárního scénáře, který se již z velké části shodoval s výsledným filmem, a to přesto, že Krejčík nakonec v titulcích nebyl vůbec uveden. Na jednání předsednictva Filmové rady byl snímek rozsáhleji probírán až v podobě technického scénáře na schůzi 13. června 1950. Revidovanou verzi pak orgán diskutoval 10. října téhož roku.

Usnesení předsednictva tvůrce chválí za “naprosto správný třídní pohled na historii” a za zobrazení “tvůrčí síly lidu”, přičemž v závěru se “ukazuje, že to je nejen síla tvořivá, nýbrž i síla mírová”.<sup>203</sup> Scénář vzniklý za Krejčíkovy účasti ještě počítal s mluvícím polo-lidským Golemem. Členové orgánu nicméně již v této fázi, kdy umělá bytost ještě nepřipomínala děsivý nelidský stroj, chválí scénář jako základ pro “dobrou bojovnou veselohru proti válečnému zneužití atomové energie”.<sup>204</sup> Není zcela jisté, kdy se tato aktualizací paralela v příběhu objevila. Mohla být součástí Werichova, Brdečkova a Krejčíkova deklarováního záměru, nicméně jejich zpracování ji ještě nezbytně nepředpokládá. Význam *Golema* jako alegorie k atomové energii může být také výsledkem interpretace scénáře ze strany kulturně-politických orgánů. V každém případě tvůrce tento výklad přijali za svůj a zmíněnou alegorii do děje nakonec zařadili jako zcela explicitní motiv.

V té době však už projekt převzal po Jiřím Krejčíkovi zkušenější filmař Martin Frič, režisér několika předválečných filmů *Voskovce* a *Wericha*. Krejčíkův odchod od *Císařova pekaře* byl důsledkem problémů, které výrobu filmu (započatou v lednu 1951) provázely od samého začátku. Velmi vysoký rozpočet snímku (30 milionů korun) budil u členů Filmové rady, zejména pak u Friče a Otakara Vávry, nedůvěru (a snad též žárlivost) vůči Krejčíkovi, jenž s podobně nákladnými projekty neměl zkušenosti. Werichovo divadelní angažmá a jeho životospráva způsobily promrhání mnoha natáčecích dní. K tomu se přidaly konflikty mezi režisérem a hlavním představitelem, způsobené dle Krejčíkových slov tím, že vzhledem k Werichově dvojité úloze herce a vedoucího tvůrčího kolektivu byl současně jeho nadřízeným i podřízeným. Vrcholem všeho bylo Werichovo vážné poranění při natáčení scény v koupelně, kdy se pořezal o vázu, v níž měl uvíznout nohou.<sup>205</sup>

O Krejčíkově odvolání bylo nakonec rozhodnuto na neformální schůzi Kulturní rady ÚV KSČ za účasti režiséra, Wericha i předsednictva Filmové rady. Ministr Kopecký a kulturně-političtí činitelé obecně, sledovali natáčení s velkými obavami, což je vzhledem k rozpočtu projektu a jeho prestiži pochopitelné. Krejčík vzpomínal, že ještě předtím byli na závodní radě filmového studia on a Werich obviněni, že se promrháváním rozpočtu dopouštějí sabotáže.<sup>206</sup>

Krejčíkův technický scénář (v revidované podobě projednávaný na předsednictvu FR v říjnu 1950) byl kritizován zejména pro svou rozsáhlost. Vávra, Frič a scenárista

---

<sup>203</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/49//3.

<sup>204</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/41//1.

<sup>205</sup> *Císařův pekař: Pamětník vzpomíná — režisér Jiří Krejčík*. Dostupné na: [youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab\\_channel=filmexporthomevideo](https://www.youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab_channel=filmexporthomevideo).

<sup>206</sup> Tamtéž.

Václav Wassermann se již na červnové schůzi nabízeli s libretem pomoci.<sup>207</sup> Vedle toho členům rady vadily hlavně některé údajné pozůstatky humoru Osvobozeného divadla, jako byla plánovaná scéna Matějova rozhovoru s “živým” kostlivcem v hladomorně. Slovy scenáristy Františka A. Dvořáka: “Ti skeleti mi však automaticky připomínají koncentráky.”<sup>208</sup> Orgán také opakovaně zdůrazňoval výzvy, aby se tvůrci více věnovali pekaři Matějovi, “skutečnému lidovému hrdinovi”, než Rudolfovi.<sup>209</sup>

Poté co projekt převzal Frič, ztratila Filmová rada nad projektem bezprostřední kontrolu, kterou vykonávala během Krejčíkova angažmá. Krizová situace v níž se natáčení ocitlo, si vyžádala přepsání scénáře i další tvůrčí změny. Kromě režiséřského postu byl vyměněn i zamýšlený hudební skladatel (Julius Kalaš místo Václava Trojana) a část hereckého obsazení: Irenu Kačírkovou (Kateřina/Sirael) nahradila Nataša Gollová, Ljubu Herrmannovou (hraběnka Stradová) Marie Vášová, Karel Högera (Kelley) Jiří Plachý a Sašu Rašilova (Scotta) František Černý. Golem definitivně získal podobu obrovské hliněné sochy postrádající lidské rysy (podle návrhu sochaře Jaroslava Horejce).

Scénář byl Werichem, Fričem a Brdečkou přepisován zatímco natáčení již probíhalo. Filmové radě byl v červnu 1951 předložen pouze změněný bodový scénosled (kterému mnozí členové podle vlastních slov nerozuměli)<sup>210</sup>. Natočené sekvence byly průběžně předváděny rovnou Václavovi Kopeckému.<sup>211</sup> Pokračující problémy s rozsahem příběhu (dle slov předsedy FR Jiřího Hendrycha “film nemá mít víc než 2 800, nanejvýš 2 900 metrů”<sup>212</sup> — výsledný snímek tvoří materiály o délce 4 400 metrů<sup>213</sup>) byly nakonec vyřešeny rozdělením filmu do dvou částí. Tak se z *Císařova pekaře aneb Pekařova císaře* staly dva díly: *Císařův pekař* a *Pekařův císař*, uváděné ovšem naráz.

Hotový film byl promítnut nejprve Kolektivnímu vedení SUF a Kopeckému. Setkal se s nadšeným přijetím. Kopecký na schůzi pléna Filmové rady 29. září 1951 zmínil, že snímek “viděli sovětští soudruzi [režisér Vsevolod I.] Pudovkin, [patrně diplomat Vladimír S. nebo malíř Alexandr M.] Semjonov a [herec Nikolaj K.] Čerkasov a také se jim líbil.” Teprve později byl film předveden Filmové radě.<sup>214</sup>

Výsledné pojetí se v zásadních ohledech shoduje se scénářem z roku 1950. Postrádá některé scény a mění velkou část dialogů. V obecné rovině lze říci, že původní pojetí se blížilo spíše filmové grotesce (jak napovídá již podtitul filmové povídky), zatímco Fričův nástup film přesunul spíše do roviny konverzační komedie. Z fyzického humoru ve snímku zbyl v podstatě pouze gag s dvořany uklouzávajícími po Scottově “zázračném” leštidle. Přepsán byl také závěr: zatímco se zrádnými dvořany se měl původně vypořádat sám Matěj, Fričova verze tuto funkci nechává oživenému Golemovi.

Konečný film je politický na dvou úrovních. Ta (alespoň částečně) implicitní spočívá v již zmíněné alegorii atomové energie. Ztožnění homunkula se zbraněmi masového ničení bylo v konečném scénáři dovedeno do roviny snadno čitelné i pro méně všímavé diváky.

---

<sup>207</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/41/1.

<sup>208</sup> Tamtéž.

<sup>209</sup> Tamtéž.

<sup>210</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/72/2.

<sup>211</sup> Tamtéž.

<sup>212</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/41/1.

<sup>213</sup> Ivana Tibitzlová (ed.), *Český hraný film III (1945-1960)*. Praha: NFA 2011, s. 46.

<sup>214</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/22.

Mimo jiné díky přidání Russwormova maniakálního monologu o vraždění a ničení, po němž následuje jeho smrt vinou vlastní možné zbraně — Golema. Maršál i ostatní dvořané díky této rovině přestávají být (na pohádkový žánr odkazujícími) archetypy “zrádných rádců” a stávají se evidentní alegorií na domnělé válečné štváče západního imperialismu, které má nakonec zničit jejich vlastní krvežíznivost. Využití Golema k pohonu pecí na chleba je pak výzvou k mírovému užití atomové energie a odkazem na sovětský program stavby jaderných elektráren (první komerční reaktor na světě byl připojen do sítě v Obninsku v roce 1954).

Implicitní politikum se v *Císařově pekaři — Pekařově císaři* samozřejmě objevuje i v charakteristice postav (senilní císař nevěnující se vládě, zrádní dvořané, inteligentní pekařský tovaryš Matěj, jeho vychytralý mistr, prostý lid zachraňující situaci a odhodlaný ke společnému dílu) a také v některých slovních narážkách (heslo spiklenců “Jménem civilizace!”).

Explicitní ideologické poselství má ve filmu podobu opakované písně *Ten dělá to a ten zas tohle* (s textem Wericha a Zdeňka Petra) a rovněž konfrontace mezi císařem a Matějem v závěru filmu (koncipovaná už v povídce), během níž pekař mocnáře poučuje o údajné logice dějin. V těchto sekvencích film v podstatě opouští vlastní příběh a vyslovuje se přímo k době svého vzniku. Činí tak s neobyčejnou přímostí a sebejistotou.

V úvodu zmiňovaná židovská tematika je sice ve filmu přítomna, nicméně pouze v omezené podobě. Rabbi Löw ani žádný jiný příslušník jeho národa ve filmu nevystupují (absentují ovšem již v divadelní hře). Motivace pro vznik Golema (v jedné verzi pověsti na obranu židovské komunity) je ve filmu zamčena. Matěj pouze na začátku filmu vypráví, že Löw “poznal, že ve hmotě spí náramná síla”.

Filmová rada ani ústřední dramaturgie pak židovské motivy příběhu nikdy neprojednávaly. Usnesení rady z 10. října 1950 se sice zmiňuje o “kosmopolitech”, ale tím jsou míněni dvořanští spiklenci.<sup>215</sup> Židovskou tematiku nerefletovala ani dobová kritika.

Poválečné a poúnorové české filmy se židovským postavám spíše vyhýbaly. *Daleká cesta* Alfréda Radoka Židy zobrazuje pozitivně, nicméně výhradně coby (většinou pasivní) oběti. *Temno* pak obsahuje dvě krátké scény se sympatickou postavou židovského obchodníka Lazara. I ten je ovšem zasazen do úlohy oběti: myslivec Machovec se jej zastane proti panskému správci.

Stalinova sílicí antisemitská paranoia, rapidně se zhoršující vztahy s Izraelem a kampaň po zatčení Slánského vztah kulturní politiky k Židům výrazně ovlivnily. Na několik let z československé kinematografie zcela zmizeli. V *Mikoláši Alšovi* se pak objevuje fiktivní postava nakladatele obrázkových kalendářů Čestmíra Hlaváče, která zjevem i chováním naplňuje mnohé rasistické stereotypy o vychytralém židovském obchodníkovi. Jeho víra či etnicita ovšem nejsou ve scénáři ani ve filmu zmíněny, takže se nemusí jednat o zamýšlený antisemitský prvek.

Kritika přijala Fričův a Werichův snímek s nadšením. Zejména alegorické sdělení o využití atomové energie našlo velký ohlas.<sup>216</sup> Jan Werich získal za film Státní cenu I. stupně s odměnou ve výši 100 tisíc korun “za pokrokovou myšlenku, účinné scenáristické zpracování a vynikající herecký výkon ve dvoudílném filmu.” Frič, Brdečka, kameraman Stallich, architekt Zázvorka, maskér Gustav Hrdlička, střihač Jan Kohout a Jiří Trnka, který

---

<sup>215</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/49//2.

<sup>216</sup> Vlastimil Brabec, Poučná filmová veselohra o Golemovi a atomu. *Svobodné slovo*, 30. 12. 1951, s. 4.

Miloš Fiala, Za radost pro děti, za mír! *Svět práce*, 10. 1. 1952, s. 11.

je tvůrcem dodnes obdivovaného výtvarného pojetí filmu, byli odměněni uměleckými přemiemi.<sup>217</sup>

Do zahraničí byl *Císařův pekař – Pekařův císař* vyslán ve zkrácené jednodílné verzi, z níž byly odstraněny ideologicky explicitní sekvence. 6. mezinárodní filmový festival v Edinburghu jej v roce 1952 ocenil čestným uznáním. Český tisk v následujících letech nadšeně informoval o úspěchu snímku v SSSR a dalších zemích východního bloku, ale rovněž ve francouzských, italských, rakouských, britských, skandinávských, australských, amerických i dalších západních kinech.<sup>218</sup> Jiná jednodílná zkrácená verze vznikla na konci padesátých let pod dohledem Martina Friče.<sup>219</sup>

*Císařův pekař – Pekařův císař* je film explicitně ideologický. Nicméně byl by možná ideologicky ovlivěný snad ne více, ale prvoplánověji, kdyby Filmová rada a ústřední dramaturgie neztratily v závěrečné části prepisu scénáře a natáčení nad snímkem přímý dohled, a vynutily si větší pozornost pro “lidového hrdinu” Matěje již v prvním díle a umenšení role císaře Rudolfa. Výsledný film byl natáčen v relativní tvůrčí autonomii (v podstatě pouze pod dohledem ministra Kopeckého). Podobné podmínky Werichovi zaručovalo už jeho výjimečné postavení. Ideologické vyznění snímku je tedy z velké části dílem samotných tvůrců. Pokračující úspěch neustále reprizované Fričovy historické komedie lze vnímat jako důkaz o kvalitách přítomných ve snímku bez ohledu na tento ideologický rozměr, a o tom, že onen rozměr si lze poměrně snadno odmyslet.

## 6.9. Velké dobrodružství

Životopisný film o českém cestovateli a etnografu Emilu Holubovi *Velké dobrodružství* natočil režisér Miloš Makovec. Snímek spadá do širšího cyklu životopisných filmů sledovaného období. S biografickými díly Václava Kršky jej spojuje velká část formálních prvků (především pokrokový protagonista a jeho konflikt s dobovým establishmentem a ztotožnění vědeckého pokroku s pokrokem sociálním). Ve stylistické oblasti se ovšem *Velké dobrodružství* odlišuje. V porovnání s Krškovými filmy věnuje například větší pozornost protagonistově družce, jež je v Makovcově snímku více charakterově vykreslenou postavou. Její hlavní dějovou úlohou je sice podpora manžela, ovšem Růžena Holubová při tom překračuje dobové genderové stereotypy. V souladu se skutečností svého manžela doprovází na cestě po Africe a aktivně se podílí na jeho výzkumu.

Také sám Emil Holub se typově výrazně odlišuje od hrdinů *Posla úsvitu*, *Mikoláše Alše* a *Mladých let*. Film jej od počátku staví do role již etablovaného, byť v akademických kruzích kontroverzního, badatele. Úlohu pokrok přinášejícího mládí proto ve *Velkém dobrodružství* přejímá vedlejší postava novináře Červenky. Právě tomuto Holubovu obdivovateli se ve filmu dostane označení “rudý sociál”, o němž se dělí s Jiráskem z *Mladých let*.

*Velké dobrodružství*, postrádající Krškovu specifickou poetiku, tak se svým paternalisticky působícím protagonistou patrně nejvíce z českých snímků připomíná dobové životopisné sovětské filmy. O sovětským vzorech se zmiňuje dokonce i zápis ze schůze předsednictva Filmové rady 12. září 1950, na níž byl projednáván již přepsaný literární scénář Jiřího Brdečky a Jiřího Mareše, vycházející z filmové povídky též autorů a stále ještě nesoucí název “K pramenům Nilu”. V usnesení se můžeme dočíst mimo jiné tyto dva nezvykle specifické požadavky:

---

<sup>217</sup> *Filmový přehled – databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396131/cisaruv-pekar-pekaru-cisar](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396131/cisaruv-pekar-pekaru-cisar).

<sup>218</sup> Tibitanzlová, c.d., s. 47.

<sup>219</sup> Tibitanzlová, c.d., s. 46.



“Film musí jasně ukázat, čím Holub přispěl k rozvoji české a světové vědy, t. zn. prohloubit a rozšířit některé scény a ukázat konkrétní výsledek Holubových cest a ještě více po příkladu sovětských životopisných filmů všechny jeho životní příběhy uvést ve vztah k jeho badatelské činnosti. V technickém scénáři bude nutno na nezbytnou míru omezit scény, líčící prostředí českých maloměšťáků, ve kterých se v podstatě opakují stejné situace. Je to velmi důležité pro to, aby bylo jasno, že hlavní příčina nezdaru Holubovy výpravy netkvěla v tak zvané malosti českých poměrů, nýbrž v tom, že v Africe se střetával Holubův badatelský zájem s kořistnickými zájmy britských imperialistů a kolonizátorů.”<sup>220</sup>

Členové kulturně-politického orgánu dávali tvůrcům za příklad konkrétní biografické filmy o slavných ruských vědcích. Slo o snímky *Život v květech* (Мичурин, 1948, Olexandr P. Dovženko), *Akademik Pavlov* (1949) a *Vládce vzduchu* (Жуковский, 1950, Vsevolod I. Pudovkin a Dmitrij I. Vasiljev).<sup>221</sup>

Ignorovali při tom jednu fundamentální potíž: zatímco Mičurin, Pavlov, Žukovskij a koneckonců i Božek byli vědci, Holub byl na poli etnografie a biologie “pouze” nadaným amatérem. Tuto připomínku vznesl na Filmové radě Jan Werich, v jehož tvůrčím kolektivu (a následně — po plné centralizaci v roce 1951 — dramaturgické skupině) film vznikal: “... Holub není vědec. Jeho zásluha je ve sbírkách, které nashromáždil na svých cestách. On nic neobjevil — on objevil surovinu, kterou zpracoval, on vlastně přiblížil světu africkou kulturu tím, že ji nashromáždil ve sbírkách. V očích měšťáků byla jeho práce šarlatánstvím. Holubovým cílem bylo, aby tyto sbírky se dostaly mezi lid...”<sup>222</sup>

Tvůrci se nakonec dokázali s tímto požadavkem Filmové rady vypořádat, aniž by Holubovy vědecké zásluhy zveličovali. Vyzvedli právě téma zpřístupnění vědeckého poznání široké veřejnosti, které tvoří také závěrečné poselství snímku. Zpracovali také motiv Holubova spojení s dělnickou třídou — přidali zmínku o jeho proletářském původu, a nechali financování jeho druhé africké výpravy podpořit dělnickou sbírkou a dobročinným představením. Nerealizovali však požadavek, aby protagonista dělnickému obecenstvu přímo přednášel či s ním debatoval o kolonialismu.<sup>223</sup> Na cestovatelovo popularizační nadšení také autoři navázali celý jeho konflikt s českou přírodovědeckou obcí v čele s prof. A. V. Fričem. Film vedle toho, podobně jako *Posel úsvitu*, ale ještě výrazněji, akcentuje kritiku české malosti, pasivity a “zápecnictví”.

Na základě připomínek kulturně-politických orgánů scenáristé také postupně zesilovali antikolonialistické vyznění filmu, které v něm nakonec tvoří hlavní ideologickou linku. Jako kontrast k Holubovi, kterému jde o vědecké poznání, *Velké dobrodružství* staví britského cestovatele Stanleyho, jenž do Afriky cestoval nejdříve pro své sportovní vyžití a následně jako koloniální guvernér ve službách krále Leopolda II. Belgický panovník (v titulcích chybně uveden jako “Leopold III.”) správu tzv. Konžského svobodného státu původně nabízí právě Holubovi, který znechucen odmítá.

Ještě prudší kontrast vůči českému sběrateli tvoří bezskrupulózní dobrodruhovité Rhodes a (fiktivní) Wayne. Poslední zmíněný je vybaven zvláště odpudivými vlastnostmi: na Afričany vůbec nepohlíží jako na lidské bytosti, týrá svého dětského sluhu, pokrytecky se odvolává na Boha, ale ke křesťanskému chování má daleko.

---

<sup>220</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/45//1.

<sup>221</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/45//2.

<sup>222</sup> Tamtéž.

<sup>223</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Velké dobrodružství (K pramenům Nilu)*, ref. ozn. 2/1/45//3.

Antiimperialistické a antikoloniální vyznění *Velkého dobrodružství* navazuje na politickou linii států východního bloku v čele se SSSR, který podporoval africká hnutí za nezávislost jako prostředek k oslabení západních koloniálních mocností.<sup>224</sup> Činil tak nepřekvapivě především z globálně politických důvodů, jak dosvědčují některé odchylky od této politiky. Na konci čtyřicátých let například Sověti podporovali zachování italské přítomnosti v Libyi, neboť očekávali, že se v Itálii dostane k moci koalice komunistů a socialistů.<sup>225</sup>

Poselství Makovcova filmu však má bezpochyby kořeny také v údajné paralele mezi kolonizovanými národy a českým “utrpením pod habsburským jhem”, které snímek sám implicitně sugeruje.

Popsaný ideologický náboj dostává ráz odkazující na socialistický internacionalismus díky hrdinově replice o tom, že na světě jsou jen dva národy: “bohatí a mocní bez ohledu na národnost a všichni ostatní, černí i bílí”, a také závěrečnou výzvou k boji za “lepší svět”. Makovcův snímek dává antikoloniálnímu vyznění širší rozměr také tím, že (stejně jako Krškův *Mikoláš Aleš*) zapracovává opovržlivou zmínku o genocidě severoamerických Indiánů.

Filmové zobrazení zobrazení Holuba je na druhou stranu značně zidealizované a jeho protiimperialistické názory jsou z velké části invencí tvůrců, ústřední dramaturgie a Filmové rady.<sup>226</sup> Z pohledu dnešního diváka se navíc film může sám o sobě zdát problematický: protagonista filmu, který dle vlastních slov pracuje, “aby si člověk podrobil přírodu, nikoliv lidi”, se sice vymezuje proti suprematistickému přístupu Evropanů, ale k Africe sám přistupuje jako k objektu, který čeká, až jej bílý Evropan objeví, zmapuje a jeho flóru a faunu přenesení do muzeí.

Ve své době se nicméně *Velké dobrodružství* setkalo s diváckým i kritickým úspěchem.<sup>227</sup> Premiéru mělo 7. mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, konaném od 12. července do 3. srpna 1952. Film tam získal čestné uznání, jehož zdůvodnění jako obvykle deklarovalo spíše politické cíle státní (nejen kulturní) politiky, než kvality konkrétního díla: “za historické zhodnocení životního díla českého vědce, cestovatele dr. Emila Holuba, jehož průkopnická práce byla smělym bojem za poznání světa, bojem proti utlačovatelské koloniální politice imperialistů”. Kameraman Vladimír Novotný a architekt Miroslav Hrachovec byli za film oceněni uměleckými prémie.

Do normální distribuce pak *Velké dobrodružství* vstoupilo 21. listopadu. Již 1. listopadu se konala předpremiéra v Holubově rodišti Holících na Pardubicku.<sup>228</sup>

Makovcův film mnohem více než Krškovy životopisné filmy stylově navazuje na dobové sovětské vzory. Přesto se jedná o snímek, jehož ideologické vyznění ani s odstupem let nepůsobí excesivně rušivým dojmem. Sebejisté režijní a scenáristické pojetí, civilní herecké výkony, na svou dobu nezvyklá — téměř úplná — absence patosu a viditelná snaha rekonstruovat ve filmu (natáčeném výhradně v Československu) co nejdokladnější africké prostředí jsou kvality, které snímku zaručily pokračující oblibu. Z

---

<sup>224</sup> Srov. Yahia H. Zoubir, The United States, the Soviet Union and Decolonization of the Maghreb, 1945-62. *Middle Eastern Studies*, ročník 31, 1995, č. 1, s. 58-84.

<sup>225</sup> Srov. tamtéž.

<sup>226</sup> Srov. Tomáš Winter (ed.), *Emil Holub*. Praha: Artefactum a Národní muzeum 2023.

<sup>227</sup> Autor neuveden, Velký úspěch filmu o cestovateli Holubovi. *Práce*, 20. 7. 1952, s. 5. B. Šerák, Nový český film — Velké dobrodružství. *Naše pravda*, 23. 12. 1952, s. 8.

<sup>228</sup> Filmový přehled — databáze. Dostupné na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396147/velke-dobrodruzstvi>.

hlediska státní kulturní politiky se přitom jednalo o film s cíleným a jasně čitelným politickým posláním.

### 6.10. *Staré pověsti české*

*Staré pověsti české* Jiřího Trnky jsou jediným filmem ze zkoumaného kanónu, který nespadá do oblasti hraného filmu. Tak jako animovaná tvorba představuje v české poválečné a pounorové kinematografii unikátní a oddělenou kategorii, tak i Trnkova adaptace literární sbírky Aloise Jiráska vznikala v podmínkách odlišných od ostatních dobových filmů s historickou tematikou. Důvodem nebyla jen institucionální příslušnost ke Krátkému filmu Praha, který nebyval vystavován politickým tlakům srovnatelným s výrobnou hraných snímků, ale také samotné téma. Zasazení vyprávění do předhistorického období raného českého středověku v podstatě vylučovalo možnost ideologického posunu směrem ke třídnímu determinismu, kterého se husitskému hnutí alespoň částečně dostalo ve Vávrově a Kratochvílově trilogii a pobělohorskému kryptoevangelictví v *Temnu* Karla Steklého.

Projekt adaptace *Starých pověstí českých* byl loutkovému filmu a kolektivu animátorů pod vedením Jiřího Trnky přidělen v rámci tzv. jiráskovské akce. Sám režisér (mj. díky úspěchu *Špalíčku* z roku 1947 již mezinárodně renomovaný) nebyl podle všeho z látky obzvláště nadšený, protože pochyboval o její vhodnosti pro loutkové zpracování. Podnět zfilmovat Jiráskovy pověsti přišel snad od výrobního ředitele Československého státního filmu Vladimír Václavíka.<sup>229</sup> Trnka počátkem padesátých let chystal film o loutkáři Matěji Kopeckém, který bude krátce zmíněn v podkapitole o nerealizovaných životopisných projektech, a který musel animátor kvůli adaptaci pověstí odložit a v podstatě zrušit.<sup>230</sup>

Nápad filmově zpracovat téma starých Slovanů na agendě Filmové rady a ústřední dramaturgie objevuje již v září 1949 při projednávání stručného (a bohužel nearchivovaného) námětu scenáristy A. F. Šulce s názvem "Slovanský dávnověk", napsaného za konzultace se zakladatelem moderní české archeologie Jaroslavem Böhmem a blíže neidentifikovaným "dr. Polákem". Ze záznamu jednání není zcela jasné, zda Šulcova původní idea byl vznik krátkého filmu nebo celovečerního, ani do jaké míry se mělo jednat o hrané či dokumentární dílo. Vedoucí Kultpropu Václav Kejval v každém případě konstatoval, na tuto "krásnou látku", by se jistě "daly navázat i jiné věci a udělat z toho velkofilm."<sup>231</sup>

Filmová rada měla k samotnému zpracování výhrady, nicméně velmi kvitovala staroslovanskou tematiku. Předseda Rosa na schůzi zdůraznil, že "tento námět musí být vědecký v našem slova smyslu, ve všem [sic] musí být stranickost a rozhodně nesmí být samoučelný [...] námět musí být zpracován z hlediska marxistické vědy." Ministerský rada na vnitru Bedřich Pokorný pak tvůrce vyzval, aby si správnost svého zpracování ověřovali "z oficiálních pramenů vědy sovětské".<sup>232</sup>

Šulcova idea byla na poradě schválena. Pravděpodobně však nikdy nepřekročila fázi stručného námětu. Mezi *Slovanským dávnověkem* a animovanou adaptací *Starých pověstí českých* neexistuje přímá doložitelná souvislost. Nicméně Šulcův námět lze

---

<sup>229</sup> Martin Čuřík, "Zatím je to trochu suché." Průběh schvalovacích řízení filmu *Staré pověsti české*. Lucie Česáková (ed.), *Staré pověsti české*, Praha: NFA 2015, s. 45-48.

<sup>230</sup> Pavel Horáček, Němci mají Nibelungy, Britové Artuše, my máme *Staré pověsti*. Rozhovor s Janem Trnkou, synem Jiřího Trnky. Lucie Česáková (ed.), *Staré pověsti české*, Praha: NFA 2015, s. 142.

<sup>231</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/27//4.

<sup>232</sup> Tamtéž.

považovat za první vyjádření snahy zpracovat v podmínkách pouťorové kinematografie tematiku předhistorického období. Tedy záměru, který se později zhmotnil právě v Trnkově snímku.

Námět *Slovanského dávnověku* neměl s Jiráskem a jiráskovskou akcí nic společného, opíral se pravděpodobně především o dobové archeologické poznatky. Současně, pokud by tvůrci uposlechli výzev Rosy, museli by se více držet historického materialismu, který je zcela v rozporu s Jiráskovým pojetím, a soustředit se patrně na témata zrodu třídní nerovnosti a feudalismu.

Nicméně i zpracování Jiráskovy literární sbírky, jehož autory jsou Trnka, Miloš V. Kratochvíl a Jiří Brdečka, obohacuje zdrojový materiál o archeologické poznatky a vychází rovněž přímo z Kosmovy *Chronicy Bohemorum* a také z *Obrazů z dějin národa českého* Vladislava Vančury. Posouvá tak Jiráskovu předlohu, která je dílem literárním, nikoliv kronikářským či dokonce odborně historiografickým, směrem k dobovým představám o "historické věrohodnosti". A tím paradoxně tuto věrohodnost dodává také Jiráskovi, jehož dílo pouťorový režim pod vlivem Zdeňka Nejedlého v podstatě povýšil na legitimní dějepisný zdroj.

Kratochvíl sám uváděl, že od ministra Kopeckého dostal instrukce "držet se co nejvíc Jiráska" a pamatovat, "že tento film v rámci svých poetických možností má splnit určitý didaktický úkol, jednak ve výběru témat, jednak v tom, že má upozornit na místa, kde jde o reálie /práce, obřady, atd./, a přitom, že se má držet co nejvíc historické skutečnosti."<sup>233</sup>

Původní Kratochvílova filmová povídka se Jiráskem pouze volně inspiruje a předpokládá originální komentář. Zpracovává (alespoň částečně) pověsti o Praotci Čechovi, Bivojovi, Libuši a Přemyslovi a lucké válce. Poslední zmíněný příběh přitom (v rozporu se všemi zpracováními pověsti i pozdějšími scénáři a výsledným filmem) zasazuje do časů vlády Přemyslovy, nikoliv Neklanovy. Mýtického hrdinu bitvy u Turska Čestmíra nechává Kratochvíl padnout dříve, než Jirásek, s tím že velení následně přejímá "jeden z Čestmírovy družiny".<sup>234</sup>

Filmová rada měla k tomuto zpracování (v té době již rozpracovanému do podoby literárního scénáře, který ale FR ještě neměla k dispozici) velké výhrady. Doporučila především více vycházet z Jiráskovy předlohy a sestavit z toho literárního zdroje i filmový komentář. Členové vyjadřovali zklamání, že povídka nevěnuje dostatečnou pozornost příchodu Čechů a že nezpracovává pověsti o dívčí válce a Horymírovi, Libušin soud a její proroctví. Marie Pujmanová pak vyzývala rovněž k zapracování pověsti o Durynkovi. Kratochvíl koncept obhajoval s tím, že v souladu s Kopeckého instrukcemi se držel těch pověstí, které mají největší váhu.<sup>235</sup>

"Dívčí válku," pokračoval scenárista "jsme vynechali hlavně proto, že je to krutá záležitost a nebylo by správné ukazovat mládeži masakry při vraždění žen. Horymíra jsme vynechali ze tří důvodů. Na této pověsti je ovšem úžasně dramatický Horymírovův skok, ale jinak je celý osud tohoto českého vojvody, který vypálil hornické příbytky, zasypal šachty a měl za to být potrestán, epizodou jednoho člověka, který nám nesymbolisuje žádný úsek starých českých pověstí, kdežto ostatní symbolisují."<sup>236</sup>

Filmová rada tedy při debatě o pověstech zastávala kulturně konzervativní stanovisko, zatímco Kratochvíl navrhoval větší odklon od Jiráska a více bral v úvahu

---

<sup>233</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/68//2.

<sup>234</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Staré pověsti české*, ref. ozn. 2/1/68//3.

<sup>235</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/68//2.

<sup>236</sup> Tamtéž.

ideologické hledisko, jak dosvědčují jeho zásahy do příběhu o Čestmírovi a neochota zapracovat pověst o Horymírovi (v němž se vypravěč staví na stranu šlechtice proti horníkům).

Připomínky dozorového orgánu nicméně nakonec byly Trnkou, Kratochvílem a Brdečkou z velké části zapracovány a autoři se v dalším přepracování vrátili blíže k Jiráskovu pojetí. Výsledný film tak zobrazuje příchod Čechů do “země zaslíbené” a pověsti o Bivojovi, Libušině soudu, Přemyslovi, dívčí válce, Horymírovi a válce lucké. Vedle toho snímek obsahuje dlouhé sekvence ilustrující život prostého lidu (počátek zemědělství, práce na poli, lidové písně, rybaření, včelařství) a staré slovanské náboženství (oběti Perunovi, strach z polednice a jezerních panen).

Libušinu věštbu o slávě Prahy film nezobrazuje. Filmová rada se přitom shodla na tom, že snímek by ji obsáhnout rozhodně měl. Slovy Jiřího Hendrycha: “To je určitý symbol — představa /Hradčany/ a to všechno je symbol krásy a velikosti naší země. Je to něco jako Moskevský Kreml.” Hendrych dokonce navrhol, že věštbou by měl film končit, což by narušilo chronologickou kompozici filmu.<sup>237</sup>

Pozoruhodné a poněkud úsměvné jsou pak nezpracované připomínky Pujmanové — “Nešlo by dát do filmu více lánů polí, úrody, atd., než ukazovat tolik válek?” — a poslankyně Heleny Leflerové — “Nevím, zda bychom měli dramaticky líčit, že myšlenku Čecha a Lecha na pochod do jiné země vyvolala bída, nedostatek a z toho pramenící sváry [ve staré vlasti].” K obsažení postavy Čechova bratra Lecha, praotce Poláků, pak vyzýval herec Vladimír Šmeral.<sup>238</sup>

Konečný film do podstaty a sdělení pověstí nijak významně nezasahuje. Na některých místech pouze vybírá ty motivy, které pounorovému režimu ideologicky vyhovovaly (Přemyslův lidový původ a jeho apel na rovnost, Neklanova zbabělost). Z hrdinného velmože Čestmíra činí film Neklanova “mladého poddaného”, čímž posiluje jeho charakterizaci coby “lidového hrdiny”.

Politické tlaky na tvůrce filmových *Starých pověstí českých* se týkaly spíše toho, aby se snímek více držel Jiráskovy všeobecně známé předlohy. V otázce výtvarného zpracování pak Trnkovi mělo být dle rozhodnutí Kopeckého a Filmové rady vzorem dílo Mikoláše Alše.<sup>239</sup>

Na 14. mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách, kde byl film uveden 27. srpna 1953, sice hlavní porota, údajně pod politickým tlakem, neudělila snímku žádné ocenění, ale satisfakce se mu dostalo v podobě stříbrné medaile dodatečně udělené prezidentem festivalu režisérovi, symbolického stříbrného lva vyšlého z hlasování publika a také čestného uznání poroty souběžně konaného 5. festivalu filmů pro děti a mládež (v jehož rámci byla promítána pouze sekvence o Bivojovi).<sup>240</sup>

Film byl oceněn také na filmových festivalech v Locarnu v roce 1953 (za část o lucké válce), v Montevideu roku 1954, v Mar del Plata v témže roce, ve Varšavě v roce 1955 a v Londýně v roce 1958 (za část o lucké válce). Jiří Trnka za film získal uměleckou prémii.<sup>241</sup>

Do domácích kin *Staré pověsti české* vstoupily 11. září 1953, kdy je začaly hrát pražské biografy Paříž a Kino Mladých. Jen v prvním týdnu snímek v těchto dvou kinech

---

<sup>237</sup> Tamtéž.

<sup>238</sup> Tamtéž.

<sup>239</sup> Horáček, c.d., s. 142.

<sup>240</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/398728/stare-povesti-ceske>.

<sup>241</sup> Tamtéž.

vidělo více než šestnáct tisíc diváků.<sup>242</sup> Kritické přijetí filmu bylo obecně kladné, byť některé recenze vytýkaly filmu přílišnou ponurost, špatnou srozumitelnost, formalismus a údajnou odchýlenost od Jiráskovy předlohy.<sup>243</sup>

Přes absenci přímého politicko-výchovného rozměru *Staré pověsti české* zapadají do poúnorové kulturní politiky a především do obecnějších dobových historizujících tendencí. A to přesto, že umělecké zpracování pověstí se od představ Kopeckého a dalších rozhodujících činitelů nepochybně odchýlilo. Nicméně Trnkova díla a animovaná tvorba obecně představovaly pro československý stát prestižní artikl, obdivovaný i v západní části světa.

### 6.11. *Tajemství krve*

Životopisný film o doktoru Janu Janském, který významně přispěl k objevu krevních skupin, *Tajemství krve* vstoupil do kin na Boží hod vánoční roku 1953. Jeho produkční historie, jak je u poúnorových filmů vytíženého režiséra Martina Friče obvyklé, je ovšem dlouhá několik roků. Konkrétně sahá až do února 1948, kdy Vladimír Müller a produkční šéf Zdeněk M. Reimann odevzdali Fričově tvůrčí skupině scénosled s názvem “Dr. Janský” [sic!]. Jednalo se o “filmovou parafrázi” textu, jehož autorem byl lékař a cestovatel Josef Aula. Ten nápad na snímek o Janském nosil v hlavě patrně velmi dlouho. Již za druhé světové války jej měl představit filmovému teoretikovi (pozdějšímu děkanovi FAMU, rektorovi AMU a také členovi Filmové rady) A. M. Brousilovi.<sup>244</sup>

Idea natočit film Janském, českém vědci světového významu, nicméně až do té doby v podstatě zcela zapomenutém, sice v prvních poúnorových letech zapadla, ale nakonec si k tvůrcům kulturní politiky našla cestu. Životopisný žánr, jak již bylo zmíněno, byl po sovětském vzoru (být nikoliv jeho kopírováním) vnímán jako perspektivní směr filmové tvorby, který by ve znárodněné a “obrozené” kinematografii neměl být zanedbáván.

Müllerův a Reimannův text přepracoval v roce 1951 spisovatel Vladimír Neff do podoby nové filmové povídky. Ústřední dramaturgie ji však z blíže neurčených důvodů nedoporučila k dalšímu vývoji.<sup>245</sup>

Projekt životopisného snímku o doktoru Janském se ovšem na agendu filmové výroby nečekaně vrátil při tvorbě tematického plánu na rok 1952. Na schůzi pléna Filmové rady 29. září 1951, jíž se zúčastnil také ministr Kopecký, členové Kolektivního vedení SUF a velká část filmařů, jej při hledání námětů nadnesl již zmíněný A. M. Brousil. Jeho poutavý výklad, doplňovaný scenáristou Jiřím Lehovcem a novinářem Karlem Konrádem, vzbudil v ministrovi živý zájem.<sup>246</sup> Reprodukuji úryvky ze zápisu:

“s. Kopecký: Mnoho našich vynikajících lidí ještě neznáme. Na př. neznáme biologa [Jiřího] Procházku a Sověti ho znají.

s. Brousil: [...] Je to [Janský] skutečně krásné thema a já se domnívám, že jsme povinni odhalit našim lidem tohoto velkého člověka.

s. Kopecký: Často se dovídáme [sic] ze sovětských filmů, kdo co vynalezl. Na př. [Nikolaj I.] Pirogov — vítěz nad smrtí — první přišel na používání narkosy a sádrový obvaz, další Dr Semelweis [Ignaz Philipp Semmelweis]. Myslím, že Dr Janský je

<sup>242</sup> Lucie Česálková (ed.), *Staré pověsti české*, Praha: NFA 2015, s. 177.

<sup>243</sup> Lucie Česálková (ed.), *Staré pověsti české*, Praha: NFA 2015, s. 180-193.

<sup>244</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/1/2.

<sup>245</sup> Tamtéž.

<sup>246</sup> Tamtéž.

thema, které by mělo být zpracováno. Neff by to jistě udělal. Znovu si to přečtete ve FR a KV [SUF]. Neff je pilný člověk!  
s. [Miloslav] Fábera: Nadaný a pilný.”  
s. Kopecký: Že je nadaný, to jsem si myslel vždycky.  
s. [Marie] Pujmanová: Vladimír Neff je velmi nadaný člověk. Bylo by dobře ho vést.”<sup>247</sup>

Neffovi a námětu, který později získal název “Tajemství krve”, se tedy znenadání dostalo posvěcení téměř nejvyššího.

Neffova povídka se od té Müllerova a Reimannova scénosledu výrazně liší. Text z roku 1948 v mnohém připomíná experimentálnost kinematografie třetí republiky. Začíná tajuplnou cestou Prahou za silvestrovské noci roku 1901, která diváky dovede do psychiatrického ústavu, v němž Janský baví své svěřence maškarním bálem. Co se vlastně děje, ovšem divák zjistí až po chvíli, když do zběsilého reje zasáhne nadřizený prof. Kuffner.<sup>248</sup>

Scénosled napovídá, že jej tvůrci psali přímo pro Martina Friče. Starší režisérovy filmy často používají obdobně matoucí úvodní scény, vzápětí dospívající k nečekané pointě (gangsteři, ve skutečnosti číšníci, v *Kristianovi*, 1939, rytířský turnaj ve *Škole základu života*, 1938, apod.).

Müllerovo a Reimannovo pojetí se sice soustředí na celé dvě poslední dekády Janského života (Neffovo zpracování otevírá děj o pár měsíců či let dříve), nicméně zůstává úzce zaměřeno na lékařovu práci v psychiatrickém ústavu, na jeho objev a následnou válečnou zkušenost. Velmi se soustředilo také na doktorův soukromý život (včetně neopětované lásky dvou zdravotních sester). Téma nepotismu a kritiky lékařského establishmentu, v Neffově verzi prominentní, je v původním zpracování pouze naznačeno.

Neffova povídka a následný literární scénář (předložený dramaturgickou skupinou Jana Wericha), který Filmová rada projednávala 5. června 1952, na starší scénosled naopak navazuje v charakteristice protagonisty. Janský má daleko k dokonalým hrdinům Krškových filmů a *Velkého dobrodružství*. Je prchlivý, poněkud floutkovský, k manželce se často chová sobecky, nicméně divákům zůstává sympatický díky svému zapálení pro vědu, etickým zásadám a také odvaze. V druhé polovině příběhu je Janský opakovaně konfrontován s neúspěchy a v jednu chvíli dokonce v záchvatu zoufalství dá v práci výpověď a rozhádá se s manželkou. Také postavě hrdinovy choti, Hedvy, se ve všech zpracováních i ve výsledném filmu dostává realističtějšího ztvárnění, než v případě družek Božka, Alše, Jiráska, ba i Holuba. Janský své ženě slibuje, že bude čas dělit mezi vědu a rodinu rovnocenně. Tento slib nicméně nedodrží. Hedva svého muže sice podporuje, má s ním trpělivost a před Kuffnerem k němu vyjadřuje obdiv, ale k jeho povaze i počínání se opakovaně staví kriticky.

Filmová rada vyjadřovala Neffovu scénáři téměř výhradně chválu. Části členů vadil pouze depresivní závěr (Janského smrt následovaná titulkem o lékařově posmrtném uznání) a úloha, kterou v rozuzlení příběhu hraje náhoda (vojenský lékařský asistent omylem zamění dva vzorky krve, čímž způsobí neúspěch transfúze, stejný asistent je později zatčen, když se umírajícímu Janskému snaží sehnat léky).<sup>249</sup> První připomínka byla následně zapracována (Janskému je po smrti vzdán lékařskou obcí hold), druhý

---

<sup>247</sup> Tamtéž.

<sup>248</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-656-FP; Vladimír Müller — Zdeněk M. Reimann, *Dr. Janský. Filmová parafráze*. Praha: ČEFIS 1948, s. F a 1-6.

<sup>249</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/61//3.

výstup, kterému ve Filmové radě předcházela dlouhá debata o roli náhody v umění, nikoliv.

Neff do příběhu zapracoval dva výrazné prvky. Jednak silnou postavu doktora Kozdery, který se pro výzkum krve nadchne téměř stejně jako Janský, a později zahyne v marocké válce (na straně povstalců), do níž se vydal, aby vyzkoušel teorii krevních skupin v praxi. Druhým výrazným přidaným prvkem je zápleтка s dělnickým manželským párem, která filmu umožňuje vyjádřit se k dobovým sociálním otázkám, od nichž by příběh byl jinak zcela odtržen. Pro Neffova Janského je to záminka zdůraznit před Kuffnerem opomíjený vliv otřesných sociálních podmínek na psychické zdraví.

Film vedle toho zdůrazňuje, že psychiatrie jako obor stojí v kapitalistickém zřízení na okraji zájmu státu. Což při projednávání scénáře přijala Filmová rada zvláště pozitivně. S kladnou reakcí se setkal také fakt, že Neffův Janský se jako postava vyvíjí, slovy členů rady "roste s prací", podobně jako Kozdera.<sup>250</sup> Vážnější výhrady ke scénáři měl pouze Brousil, tedy paradoxně ten kdo námět vrátil do povědomí tvůrců kulturní politiky. Jeho výtky vycházely z vlastního studia medicínské historie, jehož závěry se neshodovaly s Neffovým pojetím. Scenárista se však dokázal obhájit a Brousil se, dle vlastních slov, "podrobil" většině.<sup>251</sup>

Literární scénář již nese název "Tajemství krve". Jako režisér byl vybrán Martin Frič, který se kolem projektu pohyboval od samého začátku. Výběrem hereckého obsazení film navázal na jiné soudobé životopisné snímky: Janského ztvárnil Vladimír Ráž (hlavní představitel v *Revolučním roce 1848* a *Poslu světla*, vedlejší v *Mikoláši Alšovi*), Kuffnera Zdeněk Štěpánek a Hedvu Jiřina Petrovická (Rážova partnerka z *Revolučního roku 1848*).

Vznikl film, který postrádá výraznější ideologické vyznění. Důvod tohoto snad paradoxního výsledku lze hledat už v samotné motivaci pro oživení projektu v roce 1951. Byla jí představa nutnosti natočit film o velkém Čechovi, který (narozdíl od ostatních portrétovaných velikánů) zůstával veřejnosti navzdory závažnosti svého objevu v podstatě neznámým. Navzdory výzvam člena Filmové rady plukovníka Jaroslava Kučery ze zmíněného námětu ovšem větší politikum vytěžit prostě nešlo (leďa by autoři přistoupili k vyložené ahistorické fabulaci).<sup>252</sup>

Domnívám se, že *Tajemství krve* představuje unikátní produkt své doby. Jeho vznik nebyl motivován snahou režimu přizpůsobit respektovanou historickou osobnost svým požadavkům, nýbrž prostším účelem připomenout veřejnosti zapomenutého jedince, jehož objev měl ovšem světový význam. Za touto motivací stál jednoduchý záměr dát na odív (doma i v zahraničí) význam české vědy. Také předem dané rozhodnutí uvést film na Západě omezovalo možnosti ideologicky podjatého pojetí námětu.

Premiéra filmu se konala 27. srpna 1953 na 14. mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách. Tentýž den byl film poprvé předveden plenu Filmové rady, kde se setkal s velkým úspěchem. Rovněž posudek Kolektivního vedení SUF označil *Tajemství krve* "za jeden z nejlepších našich životopisných filmů po stránce ideové i umělecké."<sup>253</sup>

S tímto nadšením je těžké nesouhlasit. *Tajemství krve* se daří v několika chvílích (zvláště v druhé polovině filmu) vybudovat napětí, které na počátku padesátých let šlo najít jen v málo českých snímcích. Frič a Neff komunikují s divákem inteligentním způsobem, pro dobu vzniku filmu atypickým. Především využívají opakující se motivy, jejichž význam se v průběhu filmu (někdy radikálně) mění: "chybějící" nebo přebývající čárku nad "a" v

---

<sup>250</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/2/27//2.

<sup>251</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/61//3.

<sup>252</sup> Tamtéž.

<sup>253</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Tajemství krve*, ref. ozn. 2/2/61//5.



Janského jméně a Kozderův pečetní prsten. Filmové postavy pak mají daleko k šablonovitosti.

Domácí veřejnosti bylo *Tajemství krve* poprvé představeno 22. listopadu 1953, kdy bylo promínuto v pražském Filmovém klubu v rámci besedy se sovětskými delegáty na téma československé a sovětské kinematografie.<sup>254</sup> Do běžných kin snímek vstoupil mezi Vánocemi a svátkem Tří králů. V tisku se film setkal s jednoznačně kladným přijetím, zejména pro svou “uvěřitelnost” a “lidskost”.<sup>255</sup> Jisté zklamání přineslo zahraničí. V Benátkách snímek nevyvolal výraznou reakci a mimo východní blok byl prodán pouze do Západního Německa, Austrálie a Jižní Afriky.<sup>256</sup>

Domácí úspěch filmu nicméně zajistil, že se *Tajemství krve* stalo po oceňovaných *Zocelených* (1949) a “záchraně” *Císařova pekaře — Pekařova císaře* dalším příspěvkem k umělecké prestiži Martina Friče. Tvůrci filmu získali kolektivně Státní cenu I. stupně.<sup>257</sup>

## 6.12. *Psohlavci*

Adaptace Jiráskových *Psohlavců* začala být připravována již od počátku roku 1949. S projektem byl dlouhodobě spojen režisér Martin Frič a právě jeho vytíženost jinými filmy způsobila, že se film začal natáčet až na podzim roku 1953 a do kin vstoupil 25. března 1955.<sup>258</sup>

V materiálech Filmové rady se první zmínka o *Psohlavcích* objevuje hned v lednu a únoru 1949 při projednávání tematického plánu výroby na rok 1949. V seznamu filmů, který radě předložila ústřední dramaturgie, se projekt původně nevyskytoval, ale byl tam na základě jednání FR dopsán ručně, s poznámkou že by se filmu měl ujmout scenárista Jan Kloboučník.<sup>259</sup> Předloženou filmovou povídku<sup>260</sup> Jiřího Mařánka pak — teprve se etablující — rada schválila bez připomínek.<sup>261</sup>

Kloboučník a Mařánek povídku rozpracovali do literárního<sup>262</sup> a následně (zjevně již za spolupráce Friče, jehož jméno však není na strojopisu uvedeno) technického scénáře.<sup>263</sup> Ten byl předložen Filmové radě v září 1949.<sup>264</sup> Dějově technický scénář

<sup>254</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396162/tajemstvi-krve](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396162/tajemstvi-krve).

<sup>255</sup> Autor neuveden, Úspěšný film “Tajemství krve”. Pochodeň, 1. 1. 1954, s. 6.

<sup>256</sup> Autor neuveden, “Tajemství krve” v Záp. Německu. *FPZT*, 15. 6. 1955, s. 49.

Autor neuveden, Australský tisk o “Tajemství krve”. *FPZT*, 29. 10. 1954, s. 33.

Autor neuveden, Jihoafrický tisk o našich filmech. *FPZT*, 29. 10. 1954, s. 32.

<sup>257</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396162/tajemstvi-krve](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396162/tajemstvi-krve).

<sup>258</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396208/psohlavci](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396208/psohlavci).

<sup>259</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Seznamy filmů*, ref. ozn. 2/1/2//4.

<sup>260</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-298-FP; Jiří Mařánek, *Psohlavci. Filmové zpracování*. Praha: ČSF 1949.

<sup>261</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/3//3.

<sup>262</sup> Literární scénář je zmíněn v zápisu z 29. schůze Filmové rady 5. října 1949. NFA jej nearchivuje. NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/30//4.

<sup>263</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-298-TS; Jan Kloboučník — Jiří Mařánek, *Psohlavci. Technický scénář*. Praha: ČSF 1949.

<sup>264</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/30//4.

zachovává poměrnou věrnost předloze, nicméně výrazně mění dialogy, které byly doplněny mnohými aktualizačními odkazy.

Tvůrci změnili také závěr, kdy nechali postavu lékaře zdůraznit, že Lomikar zemřel na mrtvici, tedy “žádný boží soud.”<sup>265</sup> Tento důraz na racionální vysvětlení Jiráskova rozuzlení zůstal (byť v mírnějších formách) zachován ve všech následujících prepisech až do výsledného filmu.

Další osudy scénáře byly podstatně složitější, než se původně mohlo zdát. Dobový kontext začínající kolektivizace a opevňování státních hranic (oficiálně proti “vnějším nepřátelům”) umožňuje pochopit obavy vyjádřené předsedou Rosou: “Ukázat Chody jako ochránce hranic, poukázat na nebezpečí od západu, nesmí z toho vyjít boj o zachování gruntů.” Vojtěch Trapl naproti tomu kritizoval přílišné zásahy do Jiráskových dialogů, zejména “vsunuté dovětky o obraně proti západu”. Další námitka ryze ideologického charakteru se týkala postavy Lomikarovy manželky, jež byla v souladu s románem ukázána poměrně pozitivně (vzhledem ke své dobročinnosti).<sup>266</sup>

Správné ideologické vyznění *Psohlavců* představovalo pro tvůrce kulturní politiky natolik zásadní otázku, že rada jmenovala zvláštní tříčlennou komisi pro dohled nad revizí scénáře. Zasedli v ní Alois Jedlička, ministerský rada v resortu sociální péče, plukovník Josef Vozovský z ministerstva národní obrany a za ústřední dramaturgii Zdeněk Míka (jež nebyl členem FR).<sup>267</sup>

Kloboučník, Mařánek a Frič scénář opravili podle připomínek rady: mimo jiné úlohu Chodů coby obránců hranic zdůraznili na několika nových místech a naznačili, že kněžnina charitativnost je pouhým pokrytectvím.<sup>268</sup> 19. října autoři odevzdali revidovaný scénář komisi.<sup>269</sup> O tři týdny později při schůzce Kloboučníka s Jedličkou, Vozovským a Míkou byly ještě opraveny některé dialogy.<sup>270</sup> Mimo jiné slovo “země” bylo v jednom případě nahrazeno výrazem “vlast”. Na dvou místech se objevila jistá aktualizace předpovídající, že “skála proti všem nepřátelům” může být na hranicích “brzy” zase potřeba.<sup>271</sup> Význam této aktualizace je jasně čitelný. Chodské tradice bylo později cíleně využíváno pro legitimizaci Pohraniční stráže, založené roku 1951. Pohraničníci dokonce přejali emblém s psí hlavou.

Poněkud překvapivě (ovšem v souladu s psaným posudkem Vozovského) byly ze scénáře odstraněny ony “dovětky o obraně proti západu”.<sup>272</sup> Plukovník k nim uvedl: “To je zcela pochybené. Chodové bránili hranice českého království, hlídali zemské cesty a

---

<sup>265</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Psohlavci*, ref. ozn. 2/1/30//5.

<sup>266</sup> Tamtéž.

<sup>267</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/1/30//3.

<sup>268</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-298-TS; Jan Kloboučník — Jiří Mařánek, *Psohlavci. Technický scénář*. Praha: ČSF 1949.

NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Psohlavci*, ref. ozn. 2/1/30//5.

<sup>269</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Psohlavci*, ref. ozn. 2/1/30//5.

<sup>270</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Psohlavci*, ref. ozn. 2/1/30//5.

<sup>271</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-298-TS; Jan Kloboučník — Jiří Mařánek, *Psohlavci. Technický scénář*. Praha: ČSF 1949.

<sup>272</sup> Tamtéž.

stezky, ale nikdy nebránili svobodu proti nějakému západu. Konečně jakou svobodu měl lid za doby feudální?”<sup>273</sup>

Kloboučník se v původním scénáři pokoušel o ideologickou aktualizaci příběhu tím nejjednodušším způsobem — pomocí přidaných dialogů. Našel při tom podporu u členů rady blízkých ÚV KSČ, zejména u Bohdana Rosy. Konzervativnější tvůrci kulturní politiky se ovšem k této přílišné vulgarizaci postavili negativně. Přepracovaný scénář tak ideologické vyznění podává více alegorickým způsobem připomínajícím zejména práci Kratochvíla a Vávry na husitské trilogii.

17. listopadu požádala Filmová rada o souhlas Václava Kopeckého se započítím realizace *Psohlavců* v režii Martina Friče. Tento souhlas však ministr neudělil<sup>274</sup> a literární scénář byl v následujících měsících Kloboučníkem a Mařánkem znovu přepsán. Největší proměny doznal závěr, který se nově pokusil o přímočařejší optimistické vyznění. Motivací Lomikarova strachu se nově nestává ani tak Kozinova kletba, ale masa lidu. Po pánově skonu ještě tvůrci zařadili výjev rozhovoru Kozinovy matky a starého Příbka (prolnutý na modrou oblohu) vyjadřující naději pro další generace.

Opravená verze byla předložena ústřední dramaturgii a Filmové radě v září 1950.<sup>275</sup> Posuzovatelé požadovali, aby byl zmírněn “radikalismus” mladého Příbka (který jej vrhá do částečně negativního světla) a ukázána “síla lidové armády” (tedy chodských povstalců). Největší výtky se týkaly konce. Zatímco scénář z roku 1949 se z velké části držel Jiráskova zakončení příběhu, nové zpracování se pokusilo, dle slov Kloboučníka “jít nad Jiráska”, ale “v duchu Jiráskově”. Tím ovšem autoři ztratili původní alibi, tedy věrnost předloze za každou cenu. František Nečásek (z kanceláře prezidenta republiky) požadoval ještě optimističtější závěr, chtěl jít “nad Jiráska” daleko více, “sepnout všechny vedoucí ideové linie, které máme v dialogích a Psohlavci musí nám vyznít tak jak mají a mohou.”<sup>276</sup>

Kloboučník přiznal, že závěr dělá tvůrcům problémy, a že pracují s několika různými verzemi. Tento problém ovšem vychází ze samotné předlohy. V Jiráskově románu je vyvrcholením děje Kozinova poprava. Je to vyvrcholení tragické a následná Lomikarova smrt je pouhým stručným dovětkem, dodávajícím příběhu rozměr metafyzické spravedlnosti. Filmová adaptace Svatopluka Innemanna z roku 1931 naopak umístila důraz na závěrečnou hororovou konfrontaci Lomikara s Kozinovým duchem a šlechticovu následnou smrt. Toto řešení ovšem po únoru 1948 vzhledem k zásadám socialistického realismu nepřipadalo v úvahu.<sup>277</sup>

Kloboučník, Mařánek a Frič v původním zpracování kladli důraz (v souladu s Jiráskem) na Kozinovu popravu coby tragické vyvrcholení příběhu. Ve scénáři z roku 1950 se pokusili dodat příběhu optimistické vyznění. To však nešlo pouhým dodáním jedné scény (při absenci zásadnějších změn). Konečné (zrealizované) zpracování filmové povídky zvolilo funkčnější, byť stále dramaturgicky pokulhávající cestu. Převzalo Lomikarův strach z mlčící masy Chodů (podporující jeho obavu způsobenou Kozinovou kletbou), a více vygradovalo růst tohoto strachu několika krátkými výjevy, v nichž šlechtice tento strach náhle zachvacuje. Hudební doprovod E. F. Buriana ony momenty propojuje s dřívějším záběrem na mlčící Chody, čímž zdůrazňuje “realistický” původ pánových obav. Po Lomikarově smrti při hostině (v důsledku dalšího náhlého záchvatu

---

<sup>273</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Psohlavci*, ref. ozn. 2/1/30//5.

<sup>274</sup> Tamtéž.

<sup>275</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/22//2.

<sup>276</sup> Tamtéž.

<sup>277</sup> Za tento poznatek děkuji Mgr. Jaroslavu Lopouroví.

strachu) následuje ještě ikonický výjev Choda střežícího hranice, ve filmu podkreslený impozantní variací na husitský chorál.

Výsledný dojem se tedy blíží Jiráskovu pojetí. Minimalizuje však metafyzický rozměr zobrazené "spravedlnosti" a dodává jí spíše charakter psychologicky zprostředkované, leč stále racionální lidové pomsty. V zájmu dodržení socialisticko-realistických dogmat tedy film paradoxně přistupuje k psychologizaci. Komunikuje ji poměrně vyspělým způsobem: pouze prací kamery a střihu, herectvím Miloše Nedbala a v neposlední řadě hudbou.

Ani přepracovaný Kloboučnickův a Mařánkův scénář však nebyl zrealizován. Důvodem mohla být nespokojenost s literárním zpracováním, čemuž nasvědčuje fakt, že při oživení projektu byla filmová povídka zpracována zcela nově. Pravděpodobnějším důvodem však byla vytíženost Friče na důležitějších projektech a jeho neochota se *Psohlavců* vzdát (nebo neschopnost státního filmu režiséra nahradit). Frič v následujících měsících dokončil snímek *Zocelení* (1949) a následně natočil filmy *Past, Bylo to v máji* (oba 1950), *Císařův pekař – Pekařův císař* (1951) a *Tajemství krve* (1953). Podle vzpomínek Jiřího Krejčíka Frič plánoval adaptaci Jiráskova románu oživit po dokončení *Bylo to v máji*, tedy na přelomu let 1950 a 1951, právě když byl vyzván, aby místo Krejčíka režíroval *Císařova pekaře*.<sup>278</sup>

Když se projekt v roce 1952 konečně vrátil do výrobních plánů, bylo tak již v novém zpracování. Jeho autory jsou Frič a režisérův obvyklý spolupracovník z této doby Otakar Kirchner. V titulcích filmu byl vedle nich nakonec uveden i Mařánek, jenž se však na tomto zpracování podílel pouze coby konzultant. Podle slov Friče na zasedání Filmové rady byl Mařánek vyzván k práci na dialozích.<sup>279</sup> Zmíněný literát však toto při zjevně napjaté slovní výměně popřel. Podle rozhodnutí rady se na následném přepisování scénáře již Mařánek podílel.<sup>280</sup>

Rada přitom kritizovala zejména dialogy Fričova a Kirchnerova scénáře. Tvůrci z nich totiž z velké části odstranili chodské nářečí. Zdůvodnili to potenciálně směšným dojmem, který by film s převážně pražskými herci mohl vzbudit na Chodsku. Filmová rada na přejmutí Jiráskem rekonstruovaného nářečí ovšem trvala.<sup>281</sup> Po konzultacích s etnografem Jaroslavem Kramaříkem se tak do filmu nářečí plně vrátilo. Problematickým se jako obvykle ukázal konec děje. Frič a Kirchner se tak jako jejich předchůdci pokusili o jednoznačnější optimistické vyznění příběhu, když za Lomikarovu smrt zařadili scénu chodské veselice slavící Lomikarovu smrt. Posuzovatelům se však takový závěr jevil jako nevkusný. Marie Pujmanová vystihla instrukce tvůrcům slovy: "Závěr musí být v tomhle [v poselství, že síla v lidu zůstala]. Ne si nalhávat, že vyhráli, nýbrž že měli pravdu."<sup>282</sup>

Režisér Jiří Weiss zase dával autorům příklad ze sovětského filmu *Alexandr Něvský*, který končí titulkem "Kdo s mečem přijde, mečem zahyne!"<sup>283</sup> Následující bezradná výměna, ilustrující rozličné aktualizační výklady Jiráskovy předlohy ze strany jednotlivých radních, si zaslouží doslovnou reprodukci:

---

<sup>278</sup> *Císařův pekař: Pamětník vzpomíná – režisér Jiří Krejčík*. Dostupné na: [youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab\\_channel=filmexporthomevideo](https://youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab_channel=filmexporthomevideo).

<sup>279</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/22//2.

<sup>280</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/2/22//1.

<sup>281</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/22//2.

<sup>282</sup> Tamtéž.

<sup>283</sup> Tamtéž.

“s. [náměstek ministra zemědělství Jiří] Koťátko: On to totiž Něvský vyhrál.  
s. Weiss: Kozina to v Jiráskovi také vyhrál.  
s. Koťátko: To vyhrála pravda. Žádný duch si pro něj nepřišel.  
s. Weiss: Duch nepřišel, Kozina si pro něj přišel.  
s. Pujmanová: Jako když Dimitrov si vyvolal před soudem Göringa.  
s. [funkcionář Čs. svazu mládeže František] Vacek: Tu pravdu musíš nějak ztělesnit.  
s. Pujmanová: To je filmově velmi těžké.”<sup>284</sup>

Filmová rada také zmírnila některé drastické scény jako Kozinovo zbičování na zámku a (z Jiráska nevycházející) střelbu do vesničanů, která si vyžádá oběti i z řad dětí.<sup>285</sup>

I po provedení těchto oprav musel film kvůli režisérovi vyčkat na realizaci ještě celý rok. Výběr hlavních představitelů (Vladimíra Ráže a Jany Dítětové) byl proveden koncem srpna 1953 na Filmové radě za přítomnosti ministra Kopeckého.<sup>286</sup> O natáčení snímku, kvůli jehož realizaci byla za barrandovskými studii postavena celá chodská vesnice, pravidelně referoval tisk.<sup>287</sup>

Výsledný film se předlohy drží poměrně věrně (zvláště v porovnání s Kloboučnickovým zpracováním). Převládá v něm spíše národovecký akcent než sociální. Lze jej tudíž zařadit mezi díla, která zachovávají kontinuitu se zavedenými národními mýty a postrádají reinterpretační rozměr. Internacionální linka do *Psohlavců* vstupuje jen několika replikách jako “Nejčko vidíme, že panstvo je všude stejný, doma jako za hranicema” (říká chodská deputace poté, co jejich žalobu odmítne apelační soud). Aktualizační rozměr se pak objevuje v patetické výzvě, kterou matka Kozinová směřuje k pánům: “Hale dejte pozor, abysme jednou nesoudili vás!”

Náboženský rozměr (vyjma nevyhnutelného motivu “Božího soudu”) pak ve snímku zcela absentuje, tím se ovšem adaptace nijak neliší od předlohy. Burianova práce s husitskými hudebními motivy nicméně chodské povstalec explicitně propojuje s tezí přetrvávající “husitské revoluční tradice”.

Do distribuce *Psohlavci* vstoupili 25. března 1955 v pražských kinech Alfa a Aero.<sup>288</sup> Slavnostní premiéra se konala až následujícího dne v Domažlicích.<sup>289</sup> List západočeské krajské organizace KSČ *Pravda*, referoval o premiéře s denním předstihem. Článek osvětlil především historický kontext příběhu. Neopomněl zmínit, že z rodu Víta Pelnáře, jednoho z Kozinových hrdinných druhů, pochází i “nynější předseda KNV [Krajského národního výboru] v Plzni Jan Pelnář.”<sup>290</sup>

Autor ukončil článek slovy: “Jan Sladký Kozina, hlavní postava chodského odboje, nezemřel nadarmo, neboť vývoj dal za pravdu Kozinovi. Laminger [sic] zemřel do roka,

---

<sup>284</sup> Tamtéž.

<sup>285</sup> Tamtéž.

<sup>286</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/61//3.

<sup>287</sup> Mj. Autor neuveden, K natáčení filmu *Psohlavci*. *Filmové informace*, ročník 4, 1953, č. 41, s. 6.  
Autor neuveden, Natáčí se “*Psohlavci*”. *Lidová demokracie*, 6. 12. 1953, s. 6.  
Autor neuveden, Z natáčení “*Psohlavců*” v barrandovských atelierech. Taneční scéna šlechtického panstva. *Kino*, ročník 8, 1953, č. 26, s. 406-407.

<sup>288</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396208/psohlavci](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396208/psohlavci).

<sup>289</sup> Josef Pelnář, Několik poznámek k filmu “*Psohlavci*”. *Práce*, 25. 3. 1955, s. 3.

<sup>290</sup> Tamtéž.

jeho statky přešly v držení cizích osob, zmizela šlechta i se svými výsadami v propadlišti dějin a potomci týraných a vysmívaných poddaných robotníků jsou dnes svobodni a svými volenými zástupci rozhodují o svých osudech.”<sup>291</sup>

Samotný film byl však přijat spíše s rozpaky. Většina článků o filmu postrádá charakter recenze, oslavuje spíše Jiráskova a schopnost znárodněné kinematografie literátovo dílo programově adaptovat. Kritika literárního historika a tehdejšího ředitele pražské Univerzitní knihovny Jana Petrmichla v *Literárních novinách* sice popisuje živý zájem diváků o film, na nějž se stály fronty, nicméně samotný snímek vnímá spíše negativně. Kritizuje především jeho dějovou přehlcnost (ve snaze co nejvíce z předlohy převést do filmové podoby) a současně absenci hlubší charakteristiky postav a jejich motivací.<sup>292</sup>

“Scenaristé jako by zapomněli,” pokračuje Petrmichl “že film má jiné zvláštní umělecké zákonitosti než prozaikova věta, která může obsáhnout i zasáhnout skutečnost mnohostranněji. [...] A není také náhodné, že umělecky nejpřesvědčivěji vystupuje z dějové spleti filmu postava nenáviděného pána Chodů Lammingera, kterého dovolil scénář zahrát výbornému Miloši Nedbalovi ve všech ‘lidských’ rozměrech, v celé jeho panské povýšenosti a věrolomnosti. [...] Avšak ilustrační přepis Psohlavců nakonec nedovolil, aby správná ideová koncepce díla našla rovnocenný výraz v lidských dramatech jednotlivých lidových hrdinů.”<sup>293</sup>

Recenzent dále kritizoval některé herecké výkony a stacionaritu kamery, projevující se zejména ve scénách bojů (chování statistů přirovnal ke “špatně režírovanému opernímu sboru”). Vyzdvihl naopak Burianovu hudbu. Recenzi uzavřel s myšlenkou, “že to u našich diváků vyhrává opět daleko více Jirásek nežli filmaři.”<sup>294</sup>

28. dubna 1955 byl Fričův film uveden na 8. mezinárodním filmovém festivalu v Cannes. *Filmové informace* referovaly o nadšeném přijetí snímku komunistickým deníkem *L’Humanité*, jenž jej označil za “krásný film, prodchnutý vlastenectvím a národní hrdostí” a žhavého kandidáta na některé ocenění. Tento názor ovšem porota nesdílela a *Psohlavci* opustili Cannes s prázdnou.<sup>295</sup> V následujících měsících byl Fričův film uveden v několika zemích východního bloku a dále v Rakousku, Itálii a Belgii.<sup>296</sup>

Vlažné přijetí *Psohlavců* lze vnímat jako jeden z prvních příznaků proměny většinového uměleckého vkusu v důsledku začínající kulturní liberalizace. Fričův film byl koncipován již roku 1949 a scenáristicky připraven v roce 1952. Prodleva mezi dopsáním technického scénáře, realizací a uvedením do kin snímek oddálila kontextu a atmosféře, pro nějž byl zamýšlen.

Spektakulární historismus se čím dál více jevil jako přežitek. Již v červnu roku 1954 na desátém sjezdu KSČ konstatovala sekce zprávy ústředního výboru týkající se kinematografie, že “pozornost filmových pracovníků se příliš upíná na filmy historické” a

---

<sup>291</sup> Tamtéž.

<sup>292</sup> Jan Petrmichl, *Psohlavci*. *Literární noviny*, ročník 4, 1955, č. 17, s. 5.

<sup>293</sup> Tamtéž.

<sup>294</sup> Tamtéž.

<sup>295</sup> Autor neuveden, Úspěch “Psohlavců” v Cannes. *Filmové informace*, 5. 5. 1955, s. 162.

<sup>296</sup> Autor neuveden, “Psohlavci” v italském tisku. *FPZT*, 31. 5. 1955, s. 51.

naproti tomu žádanější “filmy se současnou tematikou mají často nižší uměleckou úroveň.”<sup>297</sup>

Vedoucí představitelé scenáristického oddělení Kolektivního vedení SUF František Dvořák a Bohumil Šmída výtky ÚV KSČ, které se netýkaly pouze přebytku historických námětů na úkor soudobých příběhů, reflektovali v článku vydaném v srpnovém čísle časopisu odborové organizace státního filmu *Záběr*. Přes konstatování, že československá kinematografie dosáhla v historického žánru “jistých úspěchů”, kritiku přijali. Vinu na přebytku historických látek (jejichž příprava dle nich brzdí vývoj námětů s aktuálnější tematikou) dramaturgové přičkli jak autorům (kteří “stojí v rozpacích nad soudobou látkou”), tak dramaturgickým orgánům (které tyto tendence autorů dosud nebrzdily). Vyhýbání se námětům ze současnosti pak podle pisatelů představuje problém celé československé kultury. Nežádoucí situaci měla zhoršit také “nesprávně pochopená otázka boje proti schematismu”, která prý mnohé autory dovedla k práci na ryze eskapistických, “beztendenčních” látkách, mimo jiné s historickou tematikou.<sup>298</sup>

Za definitivní zúčtování s historismem pak můžeme považovat známý článek A. J. Liehma *Dva kroky zpět*, který 31. srpna 1957 reagoval na Vávrovo *Proti všem* a Krškovu orientální pohádku *Legenda o lásce* (1956).<sup>299</sup>

### 6.13. Husitská trilogie Otakara Vávry

Snímky režiséra Otakara Vávry a scenáristy Miloše Václava Kratochvíla *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956) popisují začátek husitského hnutí v Čechách, konkrétně léta 1412 až 1420. První díl filmové trilogie zobrazuje poslední léta života církevního reformátora Jana Husa, od jeho veřejného vystoupení proti prodeji odpustků, přes odchod z Prahy a kázání na venkově až po kostnický koncil a upálení. Samotný závěr filmu již předjímá začátek vlastní husitské revoluce, kterou kostnická exekuce vyprovokuje.

Druhá část trilogie se na rozdíl od prvního dílu a navzdory svému názvu (přirčnutému až v pozdější fázi scenáristické geneze) nesoustředí na jednoho ústředního protagonistu. Klade si za cíl dramaticky zpracovat formování husitského hnutí a začátek náboženské války v českých zemích. Po boku Jana Žižky z Trocnova se do čela Husových následovníků staví pražský kazatel Jan Želivský, který ve filmu dostává v podstatě stejný prostor jako titulní postava jednookého hejtmana, ne-li větší (zejména v první polovině snímku). Film začíná spontánním formováním husitského hnutí na venkově i v Praze. Tomu se snaží zabránit čeští páni, katoličtí i kališničtí, kteří se po smrti krále Václava IV. staví za jeho bratra Zikmunda, jenž je ovšem zaneprázdněn bojem proti Turkům. Sjednocena v panskou jednotu se vysoká šlechta pokouší zničit husitské vojsko, s nímž vytáhl Žižka k jihočeskému Táboru. V bitvě u Sdoměře je však poražena.

První dva díly sice v nějaké formě odkazují na předlohy Aloise Jiráka (konkrétně jeho divadelní hry *Jan Žižka* a *Jan Hus*, z let 1903, respektive 1911)<sup>300</sup>, nicméně nelze je označit za adaptace v pravém smyslu slova. Předlohou první části trilogie byla dvojice

---

<sup>297</sup> Zdeněk Štábla — Pavel Taussig, *KSČ a československá kinematografie. Výbor dokumentů z let 1945 - 1980*. Praha: ČSFÚ 1981, s. 73.

Srov. Klimeš, *K povaze historismu v hraném filmu pounorového období*.

<sup>298</sup> František Dvořák — Bohumil Šmída, O úkolech, které vyplývají pro filmovou tvorbu z usnesení X. sjezdu KSČ. *Záběr*, ročník 6, 1954, č. 8, s. 1-5.

<sup>299</sup> A. J. Liehm, *Dva kroky zpět*. *Literární noviny*, ročník 6, 1957, č. 35, s. 5.

<sup>300</sup> Alois Jirásek, *Jan Žižka. Historická hra o pěti jednáních*. Praha: SPN 1955.

Alois Jirásek, *Jan Hus*. Praha: J. Otto 1911.

vlastních Kratochvílových románů: *Pochodeň* (1950) a *Mistr Jan* (1951).<sup>301</sup> Vedlejší dějová linie o tajných návštěvách krále Václava v podhradí má původ v jiné scenáristově próze nazvané *Král obléká halenu* (1945).<sup>302</sup> Druhý díl má jistý literární ekvivalent ve dvou populárně-naučných Kratochvílových publikacích: *Jan Žižka* (1952) a *Jan Želivský* (1953).<sup>303</sup> Tyto ovšem vznikaly současně s psaním filmového scénáře. Jelikož ze stejnojmenné Jiráskovy hry si prostřední část trilogie nebere kromě pár podobných situací v podstatě nic, je možné scénář označit za původní dílo.

Zdrojově různorodou trilogii uzavírá *Proti všem*, adaptace Jiráskova stejnojmenného románu z roku 1893. Dějově je tento film od předchozích filmů oddělenější, než byl *Jan Žižka* od *Jana Husa*. Poněkud ploše pojaté vedlejší historicky nedoložené postavy z prvních dvou dílů jsou zde nahrazeny poměrně věrnou a zdařilou reprodukcí Jiráskových mnohovrstevnatých protagonistů (Ctibora z Hvozdna, jeho synovce Ondřeje, novicky Marty, matky Johové a jejich dětí), antagonistů (probošta louňovického kláštera a jeho sakristána) a tragických antihrdinů (Ctiborovy dcery Zdeny a pikartských kněží Kániše a Bydlínského). Teprve v druhé třetině snímku se děj naváže na události předchozího dílu s návratem Žižky, tábořské obce, Zikmunda, českých pánů a pražských univerzitních mistrů. V závěru filmu se do příběhu vrací rovněž Želivský.

*Proti všem* popisuje rozhodující období první fáze husitských válek: rozvoj tábořské obce, sílení husitských vojsk, neúspěšné pokusy Pražanů dojednat se Zikmundem mír, pikartské blouznění a nakonec královu křížovou výpravu do Čech končící rozhodným vítězstvím husitů v bitvě na Vítkově. Pro pochopení záměru tvůrců je vhodné již na tomto místě zmínit, že ač Vávruv film zůstává Jiráskově předloze obecně věrný, mění částečně dějovou chronologii. Konkrétně dění kolem radikálních chilialistických pikartů, končící jejich masakrem, klade Jirásek (v souladu s historií) až na samý konec příběhu, tedy po Žižkově vítězství na Vítkově. Vávra a Kratochvíl pořadí těchto dvou událostí přehazují a z Vítkova činí vyvrcholení příběhu následující po eliminaci pikartské sekty.

Z nastíněného shrnutí je patrné, že zatímco první a třetí část trilogie mají pevnou oporu v beletrii (*Jan Hus* v Kratochvílových vlastních románech, *Proti všem* v Jiráskovi), *Jan Žižka* je jakýmsi výplňovým dílem, jehož jediným účelem je propojit pěti lety oddělené zápletky *Husa* (přesněji řečeno románu *Pochodeň*) a *Proti všem*. Zachované scénáře a zápisy z jednání Filmové rady dokládají složitý vývoj Vávra ve výsledku ne zcela koherentního, celkem pět hodin a čtyřicet pět minut dlouhého filmového triptychu.

Režisér sám zpětně viděl zrod projektu ve svém rozhodnutí zfilmovat Kratochvílův román *Pochodeň*. Tento nápad měl následně v tandemu s autorem rozpracovat do konceptu trojdílné filmové série, v níž měla *Pochodeň*, popisující jednání kostnického koncilu, tvořit předlohu pro prostřední díl, pracovní zvaný "Kostnice". První díl měl sledovat život Jana Husa od jeho prvních konfliktů s církevní hierarchií do odchodu z Čech. Trilogii mělo v souladu s výsledkem uzavírat zpracování *Proti všem*. Tento koncept se zrodil v letech 1950 až 1951, ještě před vydáním *Pochodně*.<sup>304</sup> Patrně právě v rámci rozpracování tématu Kratochvíl napsal a publikoval *Mistra Jana*, prequel ke svému v oficiálních kruzích rozpačitě přijatému románu.

---

<sup>301</sup> Miloš V. Kratochvíl, *Pochodeň*. Praha: Československý spisovatel 1950.

Miloš V. Kratochvíl, *Mistr Jan*. Praha: Československý spisovatel 1951.

<sup>302</sup> Miloš V. Kratochvíl, *Král obléká halenu*. Praha: ELK 1945.

<sup>303</sup> Miloš V. Kratochvíl, *Jan Žižka*. Praha: Naše vojsko 1952.

Miloš V. Kratochvíl, *Jan Želivský*. Praha: Naše vojsko 1953.

<sup>304</sup> Otakar Vávra, *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha: BVD 2011, s. 164.



Na jaře 1951 Vávra a Kratochvíl předložili ústřední dramaturgii a následně také Filmové radě literární scénář k první části trilogie.<sup>305</sup> Jejich pojetí se nicméně nesetkalo s příznivým přijetím. Dozorové instituce kvitovaly záměr zfilmovat Jiráskův román, nicméně k prvním dvěma dílům se stavěly spíše odmítavě.<sup>306</sup>

Členové Filmové rady navrhovali husovské díly, které z principu nemohly obsahovat skutečně revoluční dění, sloučit do jednoho snímku. Funkcionář ÚV KSČ Jiří Hendrych, předseda rady, pak preferoval možnost natočit jako první *Proti všem*, tedy narušit chronologické pojetí trilogie, případně její zbytek tiše pohřbít.<sup>307</sup>

Ústřední ředitel státního filmu Oldřich Macháček při jedné příležitosti zmínil, že o *Proti všem* mají „veliký zájem“ v Sovětském svazu. Navrhl dokonce k úvaze, zdali by snímek neměl být realizován v koprodukcii se SSSR. Vávra s touto možností nesouhlasil, „protože sovětští soudruzi by určitě měli docela jinou koncepci, než my.“<sup>308</sup>

Trojdílná koncepce, kterou Vávra a Kratochvíl představili počátkem padesátých let, byla přitom – v rozporu s režisérovými memoáry – již jejich druhou, byť první plně rozvinutou. Produkční prehistorii projektu uvedeného do kin v letech 1955 až 1957 lze vysledovat až před únorový puč.

V květnu 1947 scenáristická dvojice dokončila za konzultace s evangelickým historikem Františkem Michálkem Bartošem filmovou povídku s názvem „Mistr Jan Hus“.<sup>309</sup> V krátké předmluvě přitom autoři deklarují záměr navázat na zamýšlený snímek dvěma pokračováními. Zatímco první díl „chce vyložit kořeny a vznik husitské revoluce a ukázat její ideu“, navazující *Tábor* měl „býti naplněním této a vyvrcholením této revoluční ideje“ a závěrečná část *Žižka a Prokop Holý* pak měl prezentovat „zrání a rozklad revoluce končící Lipany“.<sup>310</sup>

V tomto předběžném plánu si tak tvůrci dali vysoce ambiciózní úkol shrnout minimálně dvacet dva let české historie počátku patnáctého století (děj výsledných snímků pokrývá pouze rozpětí osmi let). Jenže ani tato koncepce, ani samotná filmová povídka se v následujících měsících a letech nijak nerozvíjely. Padesátistránkový text z května 1947 je nicméně pozoruhodným dokladem toho, jak dlouhodobě myšlenka husitské trilogie v hlavách Kratochvíla a Vávry zrála. Přestože povídka dává čtenáři představu o stylisticky výrazně rozdílném filmu (plném alegorických výjevů a až expresionisticky pojatých pasáží), základní kontury příběhu již předjímají snímek z roku 1954.

Na rozdíl od pozdějšího scénáře, který se setkal s nesouhlasem Filmové rady a ústřední dramaturgie, povídka ukazuje Husův příběh již celistvě, tedy od vystoupení proti kupčení s odpustky až po upálení v Kostnici. Vzhledem k dataci textu a účasti F. M. Bartoše na jeho vzniku je pochopitelné, že v zobrazení betlémského kazatele autoři kladou ve srovnání s pozdějšími verzemi větší důraz na jeho víru. Celkem dvakrát jej nechávají nahlas se modlit. Jednou se povídkový Hus dokonce upevňuje ve víře tím, že si pálí paži hořícím polenem.

<sup>305</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/62//2.

<sup>306</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Mistr Jan (Jan Hus)*, ref. ozn. 2/1/62//3.

<sup>307</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/62//2.

<sup>308</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/71//2.

<sup>309</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-164-FP/1; Miloš V. Kratochvíl — Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus. 1. část husitské epopeje*. Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů 1947.

<sup>310</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-164-FP/1; Miloš V. Kratochvíl — Otakar Vávra, *Mistr Jan Hus. 1. část husitské epopeje*. Praha: Státní výroba dlouhých hraných filmů 1947, s. 1.

Vyostřeně třídní perspektiva překračující Palackého a Jiráskovo pojetí husitství je ovšem přítomna již v tomto předúnorovém zpracování. Povídka prezentuje rodící se hnutí jako vzpouru proti vykořisťování „lidu“ (rolníků, městské chudiny, zemanů) ze strany panstva, církve (byť ještě výhradně vyššího kléru) a bohatých kupců. Vávra a Kratochvíl dokonce v úvodu otevřeně deklarují, že „je dnes již všeobecně přijímaným názorem, že nábožensky reformní husitství bylo revolucí sociální (s theologickou nomenklaturou) a jako taková chce býti v tomto dramatu podána.“<sup>311</sup>

Je pozoruhodné, že povídka obsahuje jako vedlejší postavu Jana Žižku, kterého dokonce nechává se několikrát setkat s Husem, naposledy před jeho upálením v Kostnici. Text také osvětluje hejtmanovu minulost, kdy jej vybavuje osobní nevraživostí k pánu z Rožmberka, který Žižku měl připravit o rodinu i majetek. V pounorovém zpracování jde jednooký vojevůdce proti vysokým šlechticům proto, že je má za škůdce království. V původním pojetí se však ještě autoři snažili ikonickou postavu pro diváky zlidštit.

Z popsaného pozadí je zřejmé, že Kratochvíl a Vávra k husitské látce od začátku přistupovali s vlastním autorským pohledem, který na Aloise Jiráka nijak přímo nenavazoval. Sami také přišli se sociální, ba třídně podmíněnou interpretací. Ideologický soulad konečných filmů s dobovými politickými požadavky tedy nelze považovat za výsledek zásahů stranických a státních institucí. Počáteční záměr zrozený před absolutizací moci KSČ se od výsledných děl po ideologické stránce nijak výrazně neodlišuje.

Byl to ovšem právě autorsky autonomní přístup tvůrčí dvojice, co u Filmové rady po oživení projektu v roce 1951 narazilo. Členům se nelíbila zejména představa prostředního dílu trilogie, který se měl coby adaptace Kratochvílovy *Pochodně* odehrávat celý na kostnickém koncilu.<sup>312</sup> O Kratochvílovo poutavé líčení mocenských intrik a teologických disputací nejevili tvůrci kulturní politiky zájem.

V posudku Kolektivního vedení ÚD na literárním scénář k *Mistru Janovi* je autorům vytýkáno mimo jiné to, že „Hus tohoto scénáře není Hus historický, nýbrž umělecky stylisovaný do velebné monumentality, procházející dějem jako symbol a předem již předurčený svému osudu.“<sup>313</sup> Historický Hus byl podle dramaturgů „vynikající lidový politik velkého rozhledu, osobní statečnosti, mravní síly, veselé povahy, jemuž šlo v první řadě o spravedlnost života a o boj proti konkrétním zlořádům své doby, nikoliv o věroučné spory.“<sup>314</sup>

Zatímco Vávra a Kratochvíl viděli v kazatelově volání po reformě církve dobové vyjádření boje za společenskou spravedlnost, pro jejich hodnotitele byla nevhodná už sama přítomnost teologických témat. Přes tyto pohledy ovšem náboženský význam, ač oproti předúnorové povídce výraz oslaben, nakonec zůstal ve Vávrově trilogii zachován.

O Vávrově sebevědomí svědčí kategorická slova na adresu členů rady: „Budťo uvěříte v naši uměleckou sílu nebo ne. My to nemůžeme jinak měnit. Husa nemůžeme dělat jinak, než jak ho cítíme. Nemůžeme ho vulgarisovat.“<sup>315</sup> Odpovědí byla floskuloidní výzva opakovaná hercem Vladimírem Šmeralem i jinými členy rady a typická pro první polovinu padesátých let, aby se autoři „ještě více opřeli o Jiráka.“<sup>316</sup>

---

<sup>311</sup> Tamtéž.

<sup>312</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/62//2.

<sup>313</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Mistr Jan (Jan Hus)*, ref. ozn. 2/1/62//3.

<sup>314</sup> Tamtéž.

<sup>315</sup> Tamtéž.

<sup>316</sup> Tamtéž.

V celkovém pojetí ovšem museli tvůrci ze svých záměrů ustoupit. K definitivní změně došlo mezi lety 1951 a 1952 patrně v rámci diskuzí s Kolektivním vedením ÚD, případně s vyššími stranickými a státními orgány.

Dva plánované filmy o betlémském kazateli byly spojeny v jeden stodvacetipětminutový celek, což znamenalo zejména odstranění všeho dění na koncilu, které se bezprostředně netýkalo Husovy věci. Výjimku představují pouze dvě krátké zmínky o zatčení vzdoropapeže Jana XXIII. Oproti tomu filmová povídka z roku 1947, která rovněž chtěla celý reformátorův příběh zpracovat v jednom filmu, věnovala kostnickému shromáždění podstatně více prostoru. Upravený literární scénář z roku 1952<sup>317</sup>, zrealizovaný v podobě filmu uvedeného v roce 1955, věnuje větší pozornost dění v Čechách, které bylo rozvinuto již v koncepci představené roku 1951.

Feudální útlak v tomto upravovaném pojetí již není prezentován strohými ikonickými výjevy jako tomu bylo v předúnorovém textu, nýbrž plnohodnotnou dějovou linkou, jejíž protagonistkou je služebná Johanka, její ženich kameník Martin a jejich přátelé. Johančin příběh se pak dále rozvíjí a tragicky uzavírá v druhém díle pozměněné trilogie. Ten dostal nejdříve název „Kdož jste boží bojovníci“. Po výtkách na přítomnost „bohů“ ve jméně i pro možnou záměnu s filmem *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950)<sup>318</sup> byl přejmenován na „Jana Žižku“.

*Žižka* vznikl, jak již bylo uvedeno, coby výplň spojující zpracování Husova příběhu, které vycházelo z původního záměru Vávry a Kratochvíla (a z literárních děl druhého jmenovaného), s adaptací *Proti všem*, kterou tvůrci začali plánovat v době vrcholící jiráskovské akce. K psaní prostřední epizody husitského triptychu tak autoři přistoupili až v pozdní fázi scenáristické přípravy trilogie.

Snad právě proto je na *Žižkovi* nejpatrnější vliv historika Josefa Macka, který se coby odborný poradce k projektu dostal v roce 1952, patrně z rozhodnutí vyšších funkcionářů, nikoliv z Vávrovy či Kratochvílovy iniciativy. Třicetiletý Macek patřil ke generaci poválečných marxisticko-leninských dějepisců, kteří se po roce 1948 chopili úkolu reinterpretovat československé dějiny a vytvořit jejich koherentní výklad odpovídající potřebám nového režimu. Jeho vliv na *Jana Husa* se podle všeho omezil na poskytnutí původních pramenů týkajících se reformátorova kázání na Kozím hrádku a několika dalších dílčích záležitostí.

V případě prostřední části trilogie, u jejíhož zrodu stál Macek coby poradce téměř od počátku, se ovšem jeho práce ukázala jako klíčová.<sup>319</sup> Lze v ní přímo rozpoznat vliv pounorové marxistické historiografie. Prostý lid, který se přidává k rodícímu se husitskému hnutí, je motivován výhradně sociálně: nelidským zacházením, kterého se mu dostává ze strany šlechty. Ta je pak na rozdíl od prvního dílu zobrazena výhradně negativně. Dokonce i pán z Dubé, jeden z Husových hlavních ochránců, se spolu s dalšími utrakvistickými šlechtici vrací na stranu „reakce“. V historicko-materialistickém výkladu je sociální zařazení ve výsledku jedinou determinantou názorů a zájmů člověka. I „pokrokový“ feudál tak v rozhodné chvíli zůstává feudálem. V literárním scénáři z roku

---

<sup>317</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/28//2.

<sup>318</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/51//3.

<sup>319</sup> Tamtéž.

1953<sup>320</sup> byla obdobně pojata i královna Žofie, kterou autoři nechali předat Čeňkovi z Vartenberka své šperky na „boj proti kacířům“.<sup>321</sup> Tento výjev byl však vypuštěn.

Mackův vliv lze vidět i v zobrazení Jana Želivského. Zatímco Hus zůstal navzdory různým tlakům přeci jen především kněžskou figurou, reformátorskou, nikoliv revoluční, Želivský se v husitské trilogii stal skutečným lidovým tribunem. Jeho výrok „Kdo nepracuje, ať nejí!“, volná citace z *Druhého listu Tesaloničtým*, ale současně staré socialistické heslo, zaskočil dokonce i členy Filmové rady. Vávra a Kratochvíl repliku obhajovali právě Mackovou autoritou.<sup>322</sup>

V zobrazení titulní postavy se *Jan Žižka* oproti tomu drží obrazu vytvořeného konzervativním historikem Václavem Vladivojem Tomkem, který převzal i Jirásek. Filmový hejtman je moudrou a rozvážnou otcovskou figurou, zběhlou jak v umění boje, tak ve správě veřejných věcí. Ovšem zatímco Žižkův obdivovatel Tomek popsal vojevůdce jako statného padesátníka<sup>323</sup>, Vávra a Kratochvíl jej zobrazují spíš jako prošedivělého nestora na hranici šedesátého roku života. Touto změnou (podle současné hranice poznání bližší realitě než Tomkův a Jiráskův Žižka) se tvůrci paradoxně přiblížili dílu poučným režimem zatracovaného a haněného velíkána české historiografie Josefa Pekaře<sup>324</sup>, z jehož popisu hejtmana vycházel i sochař Bohumil Kafka při tvorbě monumentálního pomníku umístěného na Vítkov.

Pro Macka byl hlavním individuálním hrdinou rané fáze husitské revoluce Želivský. Na nižšího šlechtice Žižku nahlížel jako na umírněného utrakvistu tendujícího k „vnitřní reakci“, tedy k pražskému měšťanstvu a utrakvistickým zemanům. Kazatel od Panny Marie Sněžné byl pro historika naopak vůdcem hlavní pokrokové síly, tedy pražské chudiny.<sup>325</sup>

Rozpor mezi Žižkou a Želivským, který nalézáme jak u Tomka, tak u Macka (a který dosvědčuje i definitivní vojevůdčův životopis z pera historika Petra Čorneje<sup>326</sup>), ve filmu absentuje a filmoví Janové působí coby sehrané duo představitelů ideologického a vojenského vedení revoluce.

Poté, co se Macek začal na vývoji scénářů jako odborný poradce podílet, vyjadřovala Filmová rada k trilogii již pouze dílčí výhrady (týkající se především dialogů – např. spisovatelce Marii Pujmanové vadila „vulgarita“ některých dialogů lidových vrstev)<sup>327</sup>. Jeho uznávaná erudice i význačné postavení ve stranickém aparátu se pro Vávru a Kratochvíla staly štítem proti jednotlivým radním, kteří se autory mnohdy pokoušeli ovlivnit svými osobními názory či estetickými preferencemi. Přesto se zdá, že mezi tvůrci a Mackem mohlo dojít k jistým konfliktům.

Trilogii zdaleka nelze označit za umělecké vyjádření poučného marxistickoleninského pohledu na husitství formulovaného mimo jiné Mackem a jeho kolegy

---

<sup>320</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-2756-LS; Miloš V. Kratochvíl — Otakar Vávra, *Kdož jste boží bojovníci / III. díl husitské trilogie /*. Literární scénář na původní námět. Praha: ČSF 1953.

<sup>321</sup> Tamtéž.

<sup>322</sup> Tamtéž.

<sup>323</sup> Srov. Václav Vladivoj Tomek, *Jan Žižka*. Praha: V Ráji 1993.

<sup>324</sup> Srov. Josef Pekař, *Žižka a jeho doba*. Praha: Odeon 1992.

<sup>325</sup> Srov. Josef Macek, *Husitské revoluční hnutí*. Praha: Rovnost 1952.

<sup>326</sup> Petr Čornej, *Jan Žižka. Život a doba husitského válečníka*, Praha: Paseka 2019, s. 563.

<sup>327</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/51//3.

Františkem Kavkou. Vedle zidealizovaného filmového obrazu Žižky, neodpovídajícímu kritickému výkladu marxistů, se příčinou hlavní neshody mezi Mackem a scenáristy stalo zobrazení pikartů, chilialistické sekty oddělivší se od většinové tábořské obce a nakonec zmasakrované husitskými hejtmany.

Historik viděl v pikartech, prominentně figurujících v *Proti všem*, vedle městské chudiny nejpokrokovější část kališnického hnutí.<sup>328</sup> Pro Macka, stejně jako pro Vávru s Kratochvílem i pro všechny stranické a státní funkcionáře zúčastněné na schvalování scénářů, byli husité předchůdci komunistického hnutí. Poúnorová historiografie vnímala celé husitství jako sice pozitivní, ale pořád odchytku od zákonného dějinného vývoje, který se měl teprve o několik staletí později posunout od feudální společnosti ke kapitalismu. Tragický konec pikartů, nesrovnatelně krutější oproti pozdějším porážkám sirotků a táboritů, Mackovi potvrzoval, že si sekta, dle něj pouze maskující primitivně komunistické aspirace za náboženské bloudění, zaslouží v trilogii pozitivní portrét.

Nicméně Vávra s Kratochvílem si protentokrát vzali k srdcím výzvu „opřít se o Jirásků“ a zachovali literátův individuálně empatický, nicméně v celku negativní obraz pikartů.

*Proti všem* je jediným dílem trilogie, v jehož úvodních titulcích není Macek uveden (přestože na přepracovaných scénářích jeho jméno — coby poradce — ještě nalezneme). Může se jednat o důsledek historikovy nespokojenosti s vyzněním filmu.

Rozpor mezi Vávrou a Kratochvílem na jedné straně a Mackem na straně nebyl fundamentální: obě strany přistupovaly k zobrazeným dějinám aktualizace a z historicko-materialistického hlediska. Rozdíl spočíval v různé míře přítomnosti obou těchto aspektů.

Husitská trilogie tak jak vznikla, tedy z ideového hlediska převážně jako autorské dílo Kratochvíla a Vávry (byť odpovídající požadavkům doby), je skutečným revolučním triptychem. Události let 1412 až 1420 prezentuje coby oblouk revolučního vývoje spějícího postupnou radikalizací k z marxisticko-leninského hlediska optimálnímu stavu vojensky organizované „pokrokové“ bojovnosti. Husovo učení v této alegorii zastává roli ještě nespecifikovaného sociálního pokroku, se kterým se dokáží ztotožnit i jiné vrstvy, než „proletariát“: velká část české šlechty, univerzitní mistři, dokonce i královna Žofie. Při konkretizaci a praktické aplikaci zmíněného „pokroku“ (tedy s událostmi následujícími po Husově smrti a definitivně po první pražské defenestraci) ovšem tyto vrstvy od „pokroku“ odpadají. Šlechta obou vyznání využívá ohrožení církve pro vlastní obohacení, ale jednoznačně se staví na stranu „reakce“ vedené králem Zikmundem. Pán z Dubé, Husův ochránce, se pokouší obhájit své jednání slovy o tom, že „učení Mistra Jana je zneužíváno k obyčejnému buřičství“. Českojazyčné měšťanstvo Nového města pražského se oportunisticky staví na stranu revoluční chudiny, ale čeká na první příležitost ke zradě (jak je vidět při pokusu o vraždu Želivského). Univerzitní mistři zastoupení zejména Jakoubkem ze Stříbra postrádají odvahu k čemukoli mimo akademickou disputaci. Jakoubek se při hovoru se Želivským snaží Husovo učení omezit na náboženský rozměr. Představuje tak socialisticko-realistický archetyp váhavého intelektuála bez revolučního potenciálu. Tak nějak nahlížela marxistická historiografie mimo jiné na Tomáše Garrigua Masaryka a jeho „revoluci hlav a srdcí“. Skutečnou revoluční silou se v prostředním díle trilogie stávají chudí rolníci a městská chudina a ti, kteří se stavějí do jejich čela, tedy především Žižka a Želivský.

Z této revoluční třídy v *Proti všem* vystupuje nejradikálnější křídlo: pikarti. Extrémnost a sebedestruktivnost jejich přesvědčení způsobuje, že přestávají být akceschopnou silou, stávají se pro revoluci přítěží a následně „vnitřním nepřítelem“, kterého se je třeba zbavit, aby revoluce mohla pokračovat. V rámci alegorie, kterou v husitské trilogii budují Vávra s Kratochvílem, tak pikarti zastávají roli, kterou popisuje

---

<sup>328</sup> Srov. Macek, *Husitské revoluční hnutí*.

Vladimír I. Lenin ve spisu *Dětská nemoc „levičáctví“ v komunismu*.<sup>329</sup> Tvůrci se mohli opřít i o slova Zdeňka Nejedlého na adresu pikartů o tom, že “ne každé levičáctví je skutečné levičáctví, a že komu to prospívá je naopak krajní pravice.”<sup>330</sup>

Téma boje proti vnitřním nepřátelům (jejichž existence má bránit v boji proti nepřátelům vnějším) navíc představovalo v polovině padesátých let, tedy krátce po procesu s Rudolfem Slánským a během pokračujících stranických čistek, jasné aktualizaci prorežimní poselství. K artikulaci tohoto poselství tvůrci neváhali změnit chronologii děje Jiráskova románu a zařadit boj s pikartou před vítkovskou bitvou.

Mackovy sympatie vůči pikartům nelze chápat jako náklonnost vůči neortodoxním marxistickým proudům. Domnívám se, že podstata neshody s Vávrou a Kratochvílem spočívá ve faktu, že Macek jako sice režimní, leč stále historik, trilogii odmítal chápat jako přímou alegorii k dělnickému revolučnímu hnutí devatenáctého a dvacátého století. Husitství vnímal jako hluboce pozitivní odchytku od zákonného dějinného vývoje, jako předzvěst dělnického hnutí, ale nikoliv jako jeho přesnou historickou paralelu. Nic mu proto nebránilo v sympatiích k té části hnutí, která dle něj svou dobu předběhla nejvíce, tedy právě k chilialistickým pikartům.

Pro poučovací historiky představovala husitská revoluční tradice předznamenání socialistického a následně komunistického hnutí. Scenáristé ovšem ve filmovém triptychu viděli přímoučařejší, i z hlediska marxistického dějepiscectví ahistorickou, ovšem pro režim velmi atraktivní aktualizaci alegorii. Mackovi i Vávrou s Kratochvílem šlo o oslavu konstruované husitské tradice. Přístup, který poslední dva jmenovaní zvolili, přijímal prizma marxisticko-leninské historiografie, ale v explicitní rovině navazoval na starší české tradice v zobrazování husitství. Umenšení náboženského rozměru hnutí nacházíme již u Františka Palackého a v celém nacionalisticky podmíněném obrozeneckém výkladu, který byl v době uvedení Vávrových filmů do kin součástí obecného povědomí. Toto povědomí již o dekády dříve ztotožňovalo vše husitské a etnicky české s především širokými lidovými vrstvami. Husitská trilogie pouze přesunula (s různou mírou v jednotlivých dílech) akcent z jednoho aspektu (národoveckého) na druhý (sociální).

Nacionalistické vyznění přitom zůstalo navzdory internacionalismu poučovací historiků ve snímcích zachováno. A s odstupem let právě ono došlo docenění, jak ukazují dosvědčené pozitivní reakce na televizní uvedení *Proti všem* po srpnové okupaci v roce 1968<sup>331</sup>, stejně jako například rozsáhlé využívání sekvencí z trilogie v oficiálních i neoficiálních klipech k četným národovecky zbarveným a na krajní pravici cílícím písním Daniela Landy s husitskou tematikou.

Silnější nacionalistický aspekt výrazněji absentuje (zejména oproti Jiráskově stejnojmenné divadelní hře) pouze v případě *Jana Husa*. Nicméně v tomto filmu zůstal jako doplněk sociálního aspektu zachován zase aspekt náboženský, byť byl historicko-materialistickým Vávrou i evangelicky vychovaným Kratochvílem výrazně odduševněn.

---

<sup>329</sup> Srov. Vladimír I. Lenin, *Dětská nemoc „levičáctví“ v komunismu*. Praha: Svoboda 1950.

<sup>330</sup> Zdeněk Nejedlý, *Doslovy k souboru spisů Aloise Jiráska „Odkaz národu“*, Praha: SNPL 1960, s. 41.

Petr Čornej, Husitská tematika v českém filmu (1953-1968). *Iluminace*, ročník 7, 1995, č. 3, s. 30.

<sup>331</sup> Petr Čornej, Husitská tematika v českém filmu (1953-1968). *Iluminace*, ročník 7, 1995, č. 4, s. 57.

Odmítnutí *Husa* benátským filmovým festivalem na naléhání Svatého stolce<sup>332</sup> a jeho manifestační přijetí filmovým festivalem v kalvinistické metropoli Edinburghu (kde byl film již předem chválen vedením festivalu a odměněn nadšeným potleskem a čestným uznáním)<sup>333</sup> svědčí o tom, že i mnozí zahraniční diváci nahlíželi snímek právě se zaměřením na náboženský význam.

Husitská trilogie je ve skutečnosti stejně jako *Temno* Karla Steklého příkladem výrazného ideologického posunu národních (post)obrozeneckých tradic, jejich aktualizace a apropriace ze strany režimu. Starší jiráskovská adaptace přistupuje k posunu otevřeně a ofenzivně. Vávra a Kratochvíl naproti tomu zvolili strategii implicitní významové úpravy již existujících narativů. Vytvořili tak díla daleko přístupnější dalším generacím diváků, než kdy může být Steklého film. Zafixovali atraktivně vytvořený obraz daného historického fenoménu a do značné míry určili pro další generace laiků argumentační pole při hodnocení jeho pozitivního i negativního vnímání.

Vávruv filmový triptych lze považovat na vrchol historického cyklu české kinematografie let 1945 až 1956. Jeho poslední část byla do kin uvedena až 4. října 1957 a narozdíl od předchozích dvou dílů se nesečkala s velkým úspěchem u domácí kritiky ani u zahraničních distributorů.<sup>334</sup> Změna poměrů daná odmítnutím Stalinova kultu osobnosti na dvacátém sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu na jaře 1956 a tzv. chruščovovským táním se v československém prostředí projevila především v kulturní sféře (a ještě dlouhá léta v podstatě v žádném sféře jiné).

Petr Čornej uvádí, že sám Josef Macek se krátce po XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu od "vulgárního zjednodušování dějin"<sup>335</sup> veřejně distancoval.

V předchozí podkapitole zmíněný Liehmův článek *Dva kroky zpět* reagoval na *Proti všem*, na Krškovu *Legendu o lásce* a v přeneseném smyslu na velkou část filmů rozebíraných v této práci následujícími slovy: "Není náhodou, že ten základní radostný akord udali ve filmové produkci posledního roku mladí tvůrci. Jasný, Hubáček, Makovec, Radok, Sequens, Vošmik, abychom jmenovali alespoň ty, kteří stojí zatím nepochybně v čele, každý po svém letos obohatili naši kinematografii o díla svěží a nová tím, co říkají, i tím jak se to snaží povědět. [...] Ve srovnání s filmy, ukazující cestu kupředu, je samozřejmě víc než kdy jindy patrné všechno, co jen přešlapuje na místě, čerpá z arsenálu filmové konvence..."<sup>336</sup>

Liehm se vymezil vůči celé historizující tendenci, která ve vizuální sféře navazovala na konvence dané výtvarným uměním, a v obsahové rovině reprodukovala (dodejme: mnohdy s důležitým významovým posunem) literární předlohy bez hlubšího autorského

---

<sup>332</sup> Petr Čornej, Husitská trilogie a její dobový ohlas. Petr Čornej, *Světla a stíny husitství (Události – osobnosti – texty – tradice)*. Výbor z úvah a studií. Praha: Karolinum 2020, s. 580.

Žlm, Jan Hus před koncilem – v Benátkách. *Kino*, ročník 10, 1955, č. 20, s. 327.

-ro-, Rakouský hlas o zákazu "Jana Husa" v Benátkách. *Kino*, ročník 10, 1955, č. 21, s. 335.

<sup>333</sup> Čornej, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*, s. 580.

Jiří Lehovec, Jan Hus ve Skotsku. *VP*, ročník 1, 1955, č. 137, s. 3.

Eduard Hofman, Naše filmy na skotském festivalu. *Kino*, ročník 10, 1955, č. 22, s. 354-355.

<sup>334</sup> Čornej, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*, s. 587-588.

<sup>335</sup> Petr Čornej, Husitská tematika v českém filmu (1953-1968). *Iluminace*, ročník 7, číslo 4, 1995, s. 57.

Původní zdroj neuveden.

<sup>336</sup> A. J. Liehm, Dva kroky zpět. *Literární noviny*, 1957, ročník 6, 1957, č. 35, s. 5.

pojetí: “Znovu se potvrzuje pravidlo, že bez vlastní umělecké koncepce může filmový tvůrce sebevětší literární předlohu jenom lépe (Vávra), nebo hůře (Krška) ilustrovat.”<sup>337</sup>

K samotné husitské trilogii článek uvádí: “Už po téměř jednoznačném úspěchu první části Vávrovy husitské trilogie, Jana Husa, jsme upozorňovali, nakolik je tento úspěch podmíněn jedinečným herectvím Štěpánkovým, velikostí látky, a jak mnoho je v režijní i scenáristické práci konvence, převládající nad několika i po stránce filmového vidění mistrovskými místy. Jan Žižka záhy potvrdil naše obavy, aby ilustrativní popisnost v dalších dílech husitské trilogie nezvítězila docela. A Proti všem Jana Žižku po této stránce jenom opakuje s jedním novým omylem, který není bez zajímavosti. Tento omyl patří zcela do oblasti práce scenáristické. Scénář Jana Husa kolísal mezi dramatem a historickým výkladem. Jan Žižka sklouzl už ve scénáři zcela na půdu pedagogické lekce slovem i obrazem. Scénář k filmu Proti všem chtěl nedostatek celkové koncepce naopak nahradit převzetím dramatické osnovy Jiráskova románu s důrazem právě na ty jeho části, jež jsou zdánlivě nejvíce nabity konflikty, nejbliže se dotýkají individualizovaných lidských osudů. Jenomže je na rozdíl od románu omezen určeným rozsahem a při převádění románového díla na filmové plátno dochází nutně k nebezpečí změny proporcí, přesunu těžiště. A tak se stalo, že dramatická epizoda (adamité), ústrojně vkomponovaná do rozsáhlého Jiráskova románu, stala se na plátně dějovým jádrem. Připočteme-li konečně celou metodu filmového zpracování, jeví se nám výsledek ani ne jako ilustrace Jiráskova románu (i to by už bylo málo), ale jen jako ilustrace některých kapitol.”<sup>338</sup>

Liehm naznačil hlavní nedostatky Vávrovy trilogie i velké části historicistního cyklu předchozích jedenácti let: didaktičnost, přehnanou literárnost, malou míru vlastní invence, spoléhání se na zavedené konvence, maskování nedostatků spektakularitou. Tyto nedostatky byly jen částečně výsledkem působení dozorových kulturně-politických orgánů. Tyto instituce dokonce v některých případech (*Tajemství krve*) invenci narušující zavedené šablony vítaly a chválily.

Z nemalé části jsou jmenované nedostatky výsledkem tvůrčích rozhodnutí jinak většinou (mnohdy velmi) talentovaných režisérů a scenáristů. Tato rozhodnutí ovšem nevznikala ve vzduchoprázdnu. Jsou výsledkem požadavků dobové kulturní politiky, jimž se tvůrci sami snažili vyhovět, i celkové společenské atmosféry.

Liehm výstižně pojmenovává neduhy historicistního cyklu. Politicko-sociální a kulturní kontext, který je jejich příčinou, ovšem nezmiňuje a zmínit dost dobře nemůže. Dochází tak k druhému extrému a viní výhradně konkrétní tvůrce. Přitom například dominance didaktičnosti nad dramatem, kterou kritik vyčítá husitské trilogii, vychází ze samotné úlohy kinematografie ve stalinistickém státě — tedy úlohy osvětového, případně výchovného či přímo propagandistického nástroje.

V letech následujících po *Proti všem* se česká tvorba na poli historického (a opět se rozvíjejícího válečného) filmu posunula směrem k originálnějšímu, skromnějšímu a méně ideologizujícím pojetím. I při zobrazování velkých dějinných událostí typu husitských válek nebo (ve válečném žánru) heydrichiády se nově soustředila spíše na individualizované psychologicky zpracované protagonisty a jejich vnitřní konflikty, než na osobnosti “velkých dějin” a mocné černobíle poddané zápasy o národní existenci a “pokrok”, na které byly poválečná a poúnorová kinematografie vpravdě fixovány.

#### 6.14. Synové hor

Posun historického a biografického žánru směrem popsáním v závěru předchozí podkapitoly naznačil životopisný snímek Čeňka Duby *Synové hor*, který do československých kin vstoupil již 21. prosince 1956, tedy dobrých tří čtvrtě roku před *Proti*

<sup>337</sup> Tamtéž.

<sup>338</sup> Tamtéž.



všem. Jednalo se o teprve druhý celovečerní film (po budovatelských *Vítězných křídlech* z roku 1950) režiséra, který předtím působil především jako dokumentarista. Tato profesní zkušenost se promítla i v *Synech hor*.

V první řadě v tom, že se snímek — v kontrastu k většině výše rozebíraných snímků — natáčel z velké části v reáliích zasněžených Krkonoší. V druhé řadě pak v civilním a uvěřitelném pojetí příběhu tragicky zahynuvších lyžařů Bohumila Hanče a Václava Vrbaty, jejich přátel a rodin. Kromě toho film ukazuje jen krátké období ze života svých hrdinů. Uvědomuji si, že to problematizuje jeho přináležitost k samotnému životopisnému žánru. Domnívám se nicméně, že přes své úzké časové rozkročení, má snímek ambici vystihnout život Hanče a Vrbaty jako celek. Klíčové roky závěru jejich života k tomu pouze využívá. To je rovněž zjevnou známkou ústupu monumentalismu přítomného ve filmových biografii předcházejících let.

*Synové hor* jsou adaptací stejnojmenné novely Františka Kožíka, publikované v roce 1954 a věrně reprodukcující reálné postavy i události počátku dvacátého století.<sup>339</sup> Film byl realizován v tvůrčí skupině Bohumila Šmídy a Vladimíra Kabelíka v letech 1955 až 1956<sup>340</sup> a je tudíž jediným filmem zkoumaným v této kapitole, jehož produkční historie spadá výhradně do poslední fáze sledovaného období, tedy fáze decentralizační a postupně liberalizační (1953-1956). V tomto období již slábl a postupně zcela mizel vliv Filmové rady, Václav Kopecký již neměl na filmovou výrobu přímý vliv a decentralizace v podobě tvůrčích skupin již začínala umenšovat bezprostřední kontrolu stranicko-státního aparátu na vývoj a realizaci filmů. Schválení námětu a scénáře, který společně napsali Kožík a Duba, také proto nedoprovázely žádné výraznější ideologické zásahy.

Výsledný film není zcela prost ideologických poselství. Postrádá ovšem aktualizační alegorie typické pro obdobné snímky z předchozích let. Duba a Kožík scénář oproti povídce doplnili o vedlejší linku věnující se česko-německému soužití v pohraničí. V souladu s poúnorovým internacionalismem snímek jasně rozlišuje mezi německými tkalci, které s jejich českými druhy pojí vzájemná solidarita, a nepřátelskou německou buržoazii. O té se ovšem v *Synech hor* pouze hovoří. Protiněmecký rozměr, byť "jen" třídně podmíněný, tedy film více méně postrádá.

Naznačená dopsaná linka, spojená především s Hančovým a Vrbatovým účinkováním v ochotnického divadelním souboru, slouží tvůrcům k obsáhnutí vlasteneckých myšlenek. Ochotníci, vedení "buditelským" učitelem Bucharem, ve filmu inscenují hru Aloise Jiráska *Gero* (1904), tragédii o polabských Slovanech.

Sociální vyznění se pak v *Synech hor* projevuje v podstatě pouze ve scéně, kdy místní faktor skupuje od tkalců jejich zboží. Výkupčí tkalcům (Čechům i Němcům) vytýká každou údajnou výrobní chybu a platí jim málo. Tento motiv nicméně není dále rozveden a žádná z postav se proti faktorovi nevzbouří.

Nejvýraznější politikum je ve filmu přítomné v samotném závěru při riskantním lyžařském závodu, který zasáhne sněhová bouře. Hančův hlavní sok, "Prušák" Emmerich Rath, nejprve působí nesympaticky. Tvůrci hrají na zavedené protiněmecké předsudky. V rozhodující chvíli, když se Hanč ztratí v závěji, se ovšem všichni přítomní lyžaři bez ohledu na národnost — včetně zesláblého Ratha — vydají riskovat vlastní život při záchraně kolegy. Mezinárodní sounáležitost sportovců je ve filmu prezentována již v samém úvodu. Dramatické vyvrcholení příběhu ji dodává zvláštní naléhavost.

U tohoto apelu na mezinárodní solidaritu se přímo nabízí souvislost s dobovou zahraniční politikou sovětského bloku. Po Stalinově smrti SSSR opustil strategii agresivní konfrontace se Západem a v zájmu obrany vlastních pozic začal klást důraz na mírové soužití dvou bloků s rozdílnými politicko-ekonomickými systémy (kapitalistického a

<sup>339</sup> Srov. František Kožík, *Synové hor*. Praha: M&V 2006.

<sup>340</sup> *Filmový přehled — databáze*. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/film/396253/synove-hor](http://filmovyprehled.cz/cs/film/396253/synove-hor).

socialistického). V důsledku této spíše rétorické, než politické změny, se mimo jiné Sovětský svaz začal účastnit mezinárodních sportovních mistrovství, kterým se dříve vyhýbal — do Olympiády se poprvé zapojil již v roce 1952, do světového šampionátu v hokeji o dva roky později a do fotbalového mistrovství v roce 1958.<sup>341</sup> Československo se podobných akcí účastnilo i během nejtvrděšího stalinismu, nicméně i pro něj znamenala změna v sovětské zahraniční politice větší otevření se Západu (míněno západním turistům a částečně západní kultuře, nikoliv vlastním občanům toužícím vycestovat za hranice).

Antimilitaristický akcent rané chruščovovské éry se výrazně podepsal například na již zmíněné jiráskovské adaptaci *Ztracenci*, jejíž premiéra se konala v roce 1957. Makovcův film se tak jednoznačně nachází mimo záběr této práce.

*Synové hor* jsou oproti tomu filmem stojícím na zlomu dvou estetik. Jejich ideologická základna se liší od starších životopisných a historických snímků. Hrdiny snímku jsou dva mimo lyžařskou komunitu nepříliš známí jedinci, nikoliv velikáni národního obrození. Postava Hančovy manželky Jaroslavy dostává ve filmu větší prostor, než družky protagonistů Krškových biografii (nicméně i k ní přistupuje manžel výrazně paternalisticky). Protagonisté se nicméně výrazněji nevyvíjejí a postrádají psychologickou charakteristiku typickou pro filmy následujících let.

Dubovu černobílému filmu byla distribucí věnována menší pozornost, než barevným spektáklům předchozích let — ve většině pražských kin byl hrán pouhý týden. Mezi nemnohými, ale veskrze pozitivními recenzemi vystupuje krátký článek Jana Piláta z deníku *Práce* nazvaný “Ani jediné silné slovo...”.

Kritik implicitně staví *Syny hor* do kontrastu s jinými obdobně zaměřenými filmy předchozí dekády: “Ani jediné silné slovo o vlasti — a přece je film ‘Synové hor’ dílem oslavujícím naši zem a upřímné vlastenectví jejího lidu. Naplní nás radostí i dojetím, hrdostí i odhodláním. [...] Ani jedno silné slovo není v tomto filmu. Zato jsou v něm dobře zobrazení silní čeští lidé.”<sup>342</sup>

Do minulosti hledící část české kinematografie následujících let na *Syny hor* v mnohém navázala. To neznamená, že by se filmaři Dubovým snímkem, který postupně bohužel spíše upadl do zapomnění, přímo inspirovali. Adaptace Kožíkova románu je pouze jedním z prvních českých filmů, na nichž se výrazněji projeví kulturní změny post-stalinské doby.

---

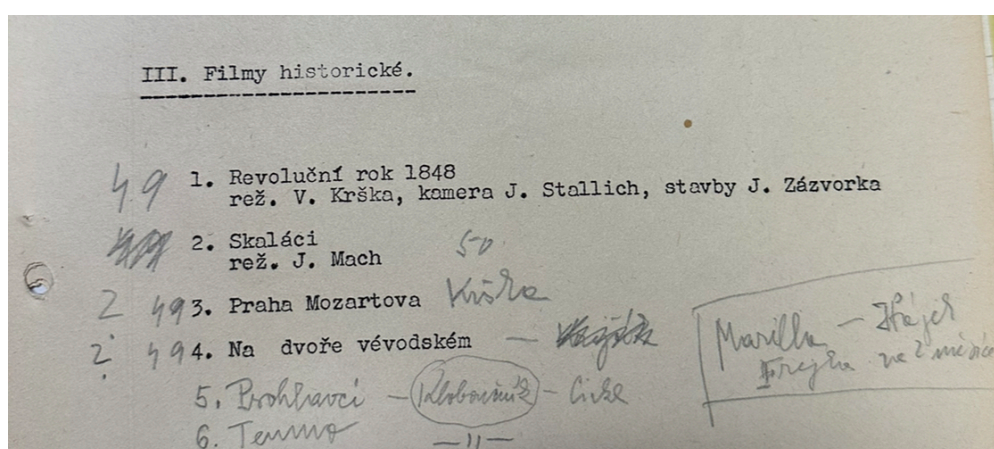
<sup>341</sup> Srov. Robert Edelman — Christopher Young, *The Whole World Was Watching. Sport in the Cold War*, Redwood: Stanford University Press 2020.

<sup>342</sup> Jan Pilát, Ani jediné silné slovo... *Práce*, 21. 12. 1956, s. 4.

## 7. Nerealizované projekty

### 7.1. Nerealizované jiráskovské projekty

Závazky státní kinematografie vůči jiráskovské akci, vyhlášené v prosinci 1948, jsou poprvé konkretizovány v tematickém plánu výroby dlouhých hraných filmů na rok 1949, který ústřední dramaturgie předložila nově vzniklé Filmové radě 2. února téhož roku. Kromě *Revolučního roku 1848* se v kategorii "Filmy historické" na předloženém seznamu vyskytují výhradně náměty vycházející z díla Aloise Jiráska. Zatímco zmíněný Krškův film v době projednávání plánu již vstupoval do výroby, z šesti pod ním uvedených jiráskovských projektů (tří navržených ÚD a další tři doplněných FR) byl pouze jeden (*Temno*) bez mnohaletých průtahů doveden až do kin.<sup>343</sup>



Úryvek ze seznamu projektů navržených ÚD do výroby na rok 1949.<sup>344</sup>

Stojí rovněž za povšimnutí, že z jiráskovských filmů navržených Kolektivním vedením ÚD nebyl nakonec zrealizován žádný. Ze tří projektů, které navrhla Filmová rada, byly naproti tomu zrealizovány dva — *Psohlavci* a *Temno*. Rada byla (zvláště v takto rané fázi své existence) na dramaturgii do značné míry závislá, neboť velká část radních neměla s kinematografií (natož jejím plánováním) do té doby co dočinění. Nicméně v otázkách ideologického vedení a praktické aplikace kulturní politiky neváhal nový dozorový orgán bezprodleně ustavit svou autoritu. Při projednávání plánu bylo nicméně původně schváleno pro další vývoj všech šest jiráskovských projektů.

Filmoví plánovači však evidentně nepočítali s realizací všech nastíněných námětů. Projekty byly pravděpodobně rozvíjeny s vědomím nutnosti rozhodnout, které z nich dostanou prioritu a které budou odloženy či zcela zrušeny. Zjevnou prioritu mělo od počátku *Temno*, jehož se chopil scenárista a režisér Karel Steklý. Barrandovský výrobní ředitel Vladimír Václavík pak 16. března 1949 informoval Filmovou radu, že je "pokud jde o

<sup>343</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Seznamy filmů*, ref. ozn. 2/1/2//4.

<sup>344</sup> Tamtéž.

zfilmování spisů Aloise Jiráska, máme [vedení ČSF] přislíbeno, že se s námi sejde ministr s. Nejedlý. Teď je na zdravotní dovolené.”<sup>345</sup>

Schůzka s Nejedlým, jež se podle všeho odehrála na neformální bázi, zjevně žádné konkrétní rady dramaturgii nepřinesla. Nejedlý je později pouze zmíněn jako původce nápadu zfilmovat novelu *Maryla* (na jejíž adaptaci se skutečně pracovalo, byť nebyla realizována) a román *Mezi proudy* (jenž v plánech FR a ÚD nefiguruje a jehož zpracování žádný tvůrčí kolektiv nepředložil).<sup>346</sup>

Adaptace Jiráskovy rané novely *Skaláci* (1875), odehrávající se za selských bouří v sedmdesátých letech osmnáctého století, byla již od počátku nahlížena jako méně důležitá, o čemž svědčí tužkou psané vročení “50” odkládající případnou výrobu filmu nejdříve na následující rok. Projekt byl po celou dobu své existence rozvíjen v rámci tvůrčího kolektivu Otakara Vávry. 28. března 1949 byl ústřední dramaturgií projednána adaptace, kterou ve formě “dějového schematu” (*de facto* filmové povídky)<sup>347</sup> napsal designovaný režisér Josef Mach společně s Karlem Feixem.<sup>348</sup> Následující měsíc se pak povídka dostala na agendu Filmové rady.

Oba orgány se ke zpracování stavěly značně kriticky. Kritizovaly zejména “romantické” pojetí, idealizaci postav Josefa II. a Marie Terezie, malý prostor věnovaný obrazu feudálního útlaku a celkovou dějovou přehlcenost. Dramaturgie navíc radila vyhnout se užití retrospektiv, které by mohly mást “průměrného venkovského diváka.” Oceněna byla naopak snaha tvůrců srozumitelně ukázat konflikt mezi šlechtou a církví (zejména kláštery) na jedné straně a z marxistického hlediska pokrokovějším osvícenským absolutismem na straně druhé.<sup>349</sup>

Nervozitu však vzbudil již samotný námět. Bohdan Rosa, František Vacek i Vítězslav Nezval se shodli na tom, že existuje nebezpečí, aby námětu o boji sedláků s vrchností nezneužila dobová “reakce”. Dle Vacka “bylo by zde třeba velmi citlivě zdůraznit boj za sociální práva. Aby film nesloužil jako obhajoba našich odbojných sedláků, kteří se stavěli proti vládní politice.”<sup>350</sup>

Mach a Feix byli pověřeni ujasnit si dějovou skladbu vypracováním fabulačního schematu (nebo synopse), který měla Filmová rada následně posoudit. Bylo jim rovněž uloženo více zdůraznit sociální motivy a napravit uvedené ideologické nesrovnalosti. Tvůrci dějovou synopsi skutečně sepsali, ale radě ji nepředložili. Místo toho adaptaci přepracovali rovnou do podoby technického scénáře. Tento snad přehnaně iniciativní přístup se u dozorových orgánů nesetkal s úspěchem.

Ke scénáři byly v červenci 1949 vysloveny velmi podobné výtky jako předtím k povídce. Filmová rada došla k závěru, že tvůrcům se nepodařilo dostatečně naplnit udělené instrukce. Kritizována byla zejména absence “feudálního útlaku” v první třetině

---

<sup>345</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/7//4.

<sup>346</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/28//4. Srov. Ivan Klimeš, K povaze historismu v hraném filmu pounorového období. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 2*, Praha: ČSFÚ 1991, s. 83.

<sup>347</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-78-SY; Autor neuveden, *Skaláci. Dějové schema*. Praha: ČSF 1949.

<sup>348</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Skaláci*, ref. ozn. 2/1/10//9.

<sup>349</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/10//4.

<sup>350</sup> Tamtéž.

příběhu. S velkými námitkami se setkaly také údajné anachronismy v dialozích (např. slovo “produktivita”). S obavou bylo přijato také zapracování zpěvu Selského otčenáše.<sup>351</sup>

Autoři byli pověřeni scénář rozsáhle revidovat a následně jej předložit ke kontrole předsedovi rady Rosovi.<sup>352</sup> 30. srpna 1949 Václav Kopecký schválil realizaci technického scénáře, pokud bude přepracován podle instrukcí ústřední dramaturgie a Filmové rady.<sup>353</sup> Posledně jmenovaný sbor ministři doporučil tak učinit, s tím, že “za předpokladu svědomité a zkušené režie bude film dobrým prostředkem pro uvědomění drobného venkovského pracujícího lidu.”<sup>354</sup>

Z realizací *Skaláků* však již nedošlo. Snad se Machovi a Feixovi nepodařilo scénář opravit do ideologicky vhodné podoby vyhovující Filmové radě. Roli mohla sehrát i dějová podobnost s politicky vhodnějšími *Psohlavci*, na jejichž adaptaci v této době již pracovali Jiří Mařánek a Jan Kloboučník. Uvedená podobnost byla dokonce již v dubnu 1949 zmíněna členem rady plukovníkem Vozovským.<sup>355</sup>

Již v květnu 1949 byla ředitelem vinohradského divadla Jiřím Frejkou předložena filmová povídka<sup>356</sup> adaptující Jiráskovu romantickou novelu *Maryla* (1885) odehrávající se na přelomu vlád Ladislava Pohrobka a Jiřího z Poděbrad. Právě postava husitského krále představovala od samého začátku problematický prvek, který nakonec vedl k zastavení projektu.

Při projednávání povídky se členové rady shodli na nutnosti zbavit Poděbrada Jiráskovy idealizace a obecně ji odsunout spíše do pozadí. Bohdan Rosa, Alois Jedlička, Oldřich Mandřák a Bedřich Pokorný se k realizaci *Maryly* stavěli obecně nepřátelsky, neboť námět — soustředící se v prvních dvou třetinách především na milostný motiv — považovali za “politicky velmi slabý”. Autor byl nicméně pověřen rozpracováním povídky do podoby scénáře.<sup>357</sup>

Divadelník Frejka vypracoval rovnou technický scénář, neboť od počátku plánoval sám se chopit režie. Jako spoluautoři strojopisu neuloženého v Národním filmovém archivu jsou v dokumentech ústřední dramaturgie uvedeni Ivan Činčera, Karel Kraus (pozdější dramaturg Národního divadla v Praze a spoluzakladatel Divadla za branou) a Zdeněk Bláha. Text byl ÚD předložen v srpnu 1949. V září 1949 se *Maryla* opět dostala na pořad schůze Filmové rady.<sup>358</sup>

Frejkův scénář dle zápisu ze zasedání rady zásadně změnil ideologické vyznění Jiráskovy novely a krále Jiřího zobrazil jako spojence katolíků, od něhož se pravověrní husité odvracejí. Proti této radikální reinterpetaci se postavil vedoucí Kulturního a propagačního oddělení závodu Křížík Čestmír Potůček, jenž v psaném posudku vyjádřil překvapení nad tím, že Poděbrad byl “vylíčen jako papeženec a odpadlík od víry Husovy. Zpracovatelé tu špatně ohodnotili pokrokovost Jiříka z Poděbrad a konservatismus zbytků

---

<sup>351</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Fragment usnesení*, ref. ozn. 2/1/23//1.

<sup>352</sup> Tamtéž.

<sup>353</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Skaláci*, ref. ozn. 2/1/23//2.

<sup>354</sup> Tamtéž.

<sup>355</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/10//4.

<sup>356</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2063-FP; Jiří Frejka, *Maryla. Filmová povídka*, Praha: ČSF 1949.

<sup>357</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/16//4.

<sup>358</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/28//4.

Táboritů. Poskytnout takovýto pohled divákům by bylo 'děláním si do vlastního hnízda'. Vždyť Jiří z Poděbrad byl skutečně lidový český král, vzorný hospodář a jeho vláda představuje kus historie, na kterou jsme hrdi."<sup>359</sup>

Většina přítomných se však vůči těmto názorům ohradila. Dle Mandřáka "je pravda, že Jiří z Poděbrad celým svým charakterem sešel a šel na kompromis s klerem."<sup>360</sup>

"Je to historická pravda," dodal Rosa "že to byla postava kompromisní".<sup>361</sup> Následující výměna názorů si zaslouží doslovnou reprodukci:

s. Mandřák: Je pochopitelné, že naši historii je nutno revidovat. Jestliže bychom vylíčili postavu Jiřího z Poděbrad jak navrhuje s. Potůček t.zn. podle Palackého, dostal by se tento film do rozporu s revidovanou historií.

s. Potůček: Jestliže tomu tak je, pak bude nutno před uvedením filmu našemu lidu vysvětlit a zdůvodnit postavu Jiřího z Poděbrad. Jestliže jim ukážeme Jiřího z Poděbrad jako oportunistu, kompromisníka, spojence kleru, nebudou tomu rozumět, protože ve škole je učili něco jiného.

s. Rosa: Tato otázka před námi vyvstane nyní častěji. Ve filmu 'Rok 1848' je postava Havlíčka ukázána v pravém světle, samozřejmě že se to liší od dřívějšího školního výkladu."<sup>362</sup>

Historiografická revize českých dějin v duchu marxismu, na níž radní narážejí, se ovšem v roce 1949 teprve rodila. Frejka i jeho hodnotitelé se tudíž pohybovali ve značně neprozkoumaném území a byli nuceni spoléhat na vlastní představy o "správném" pohledu na věc. S Poděbradem si přitom v jistém smyslu nevěděli rady ani marxističtí historici následujících let. František Kavka sice zvoleného panovníka viděl jako představitele konzervativního utrakvismu a tudíž nepřítel pokrokových sil, nicméně oceňoval jeho postup po opětovném vyhocení konfliktu s římskou kurií v roce 1462.<sup>363</sup> Kromě toho je třeba připomenout, že negativní názor poučlivých marxistických historiků například na Jana Žižku nebránil pozitivnímu filmovému ztvárnění této postavy v duchu starších konvencí.

Filmová rada se nakonec vzhledem k vnitřním neshodám rozhodla scénář předložit skupině historiků, v níž měl zasednout mimo jiné budoucí ministr kultury Ladislav Štoll. Vedoucí tvůrčího kolektivu, v němž byl scénář vyvíjen, Jiří Hájek (sám absolvent studia historie) navrhoval v zájmu "správného psychologického postupu" zařadit před celovečerní film vysvětlující krátký dokument, který by diváka upozornil, že Jiří "byl zvolen králem českým hlasy papeženců."<sup>364</sup>

Snad vzhledem k tomu, že zfilmování podporoval ministr Nejedlý (jenž dle slov Václavíka rovněž radil dát Poděbradovi co nejmenší prostor), byla nicméně *Maryla* rovnou zařazena do plánu výroby na rok 1951. Frejka byl vyzván, aby se primárně soustředil na adaptaci Tylova *Strakonického dudáka*. Teprve poté měl realizovat jiráskovskou látku.<sup>365</sup>

---

<sup>359</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Maryla*, ref. ozn. 2/1/28//5.

<sup>360</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/28//4.

<sup>361</sup> Tamtéž.

<sup>362</sup> Tamtéž.

<sup>363</sup> František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: SNPL 1953, s. 47.

<sup>364</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/28//4.

<sup>365</sup> Tamtéž.

Frejka — ač poučkový člen KSČ — se ovšem v této době již dostával do konfliktu s novým režimem. Po propuštění z vinohradské scény v roce 1950 se mu ještě podařilo (mj. na přímluvu Nezvala) získat místo uměleckého šéfa v Divadle československého státního filmu. Právě tyto okolnosti pravděpodobně zarazily Frejkovy filmařské ambice. Koncem října 1952 divadelník ukončil svůj život sebevraždou. Nakonec nenatočil *Strakonického dudáka, Marylu*, ani žádný jiný film.

Autorem scénosledu nazvaného "Praha Mozartova", který Filmová rada projednala 26. října 1949 jsou Rudolf Myzet a Jarmila Höfflerová. Tehdy jedenašedesátiletý Myzet se do dějin českého filmu nejvíce zapsal režii prvního českého sociálního dramatu *Šachta pohřbených idejí* (1921), které bylo dlouho pokládáno na ztracené. V letech 1923 až 1947 působil v Hollywoodu jako herec malých rolí. Poté se na vrátil do Československa. Podle svých vlastních slov přijel na osobní výzvu ministra Kopeckého, aby se v rámci znárodněné kinematografie vrátil k režii.<sup>366</sup>

Dramaturg Zdeněk Míka Filmovou radu informoval o tom, že uvedené téma bylo Myzetovi zadáno "vyššími instancemi". Scénosled vychází z filmové povídky stejného názvu, kterou sestavil Josef Schneider.<sup>367</sup> Ta volně adaptuje části Jiráskovy románové pentalogie *F. L. Věk* (1888-1906). Schneider vycházel i z další literatury, především z románu Eduarda Mörikeho *Mozartova cesta do Prahy* (1855). Výsledný příběh nepřiliš koherentně spojuje biografii Mozarta během jeho pražského pobytu s obrazem národního obrození (a osudů Věka, Josefa Dobrovského, V. M. Kramera a Václava Tháma) a snahou o vykreslení dobového kontextu (zejména konflikt Josefa II. se šlechtou a církví).<sup>368</sup>

Schneiderova povídka nebyla Filmovou radou (vyjma stručné zmínky při diskuzi o plánu na rok 1949<sup>369</sup>) a pravděpodobně ani ústřední dramaturgií nikdy probírána. Vznikla zjevně mimo standardní postupy jako látka pro protežovaného Myzeta.

Jeho zpracování se ovšem nesetkalo s kladným přijetím. Podle Jedličky "Praha Mozartova je Prahou německých feudálů. Toto prostředí, prostředí německých feudálů je líčeno velmi dobře. Ovšem není to podloženo hospodářským základem. Místy mi to připadá jako opereta."<sup>370</sup>

Vojtěchu Traplovi vadilo, že "ve scénáři není vidět na čí straně byla pravda a právo. Šlechta je zde líčena ve velmi příznivém světle." Mandřák došel k závěru, že námět spíše odpovídá "předmnichovským nebo okupačním" poměrům. Více členů kritizovalo špatné propojení dějových linek. Rosa přemítal nad vztahem Mozarta a českého lidu: "Dalo by se ukázat, že náš lid pochopil velikost Mozarta, kdežto ve Vídni ne."<sup>371</sup>

Myzet obhajoval svou koncepci s tím, že "film bude filmem žánrovým. Mě není možno dělat nějaký film ideologický, protože já dosud jako americký občan nemohu dělat něco, co by mi znemožnilo návrat do Spojených států. [...] Protože ve spojení s Mozartem musí vystupovat šlechta, musí tam být také císař. Totéž jako říjnová revoluce nemůže být bez Lenina a Stalina. Proto tam císař musí být. [...] Není možné, abych ve filmu řešil problémy sociální, protože ty nejsou ani v Jiráskovi. [...] Dialogy divákům říkáme: Vy se

<sup>366</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/1/2.

<sup>367</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2095-FP; Josef Schneider, *Praha Mozartova (prozatímní název)*. *Filmová povídka*. Praha: ČSF rok neuveden.

<sup>368</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/33/4.

<sup>369</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/3/3.

<sup>370</sup> Tamtéž.

<sup>371</sup> Tamtéž.

dnes bouříte proti nařízením vlády a zde kláštery zavírali, a ani papež nemohl nic dělat. Českou šlechtu nesmíme stavět do špatného světla a nesmíme je karikovat. O tom mluvil ministr Nejedlý. Ruský film také podává v historických filmech pravdivý popis. Šlechta tam nedělá nic správného ani špatného, oni se prostě bavili.”<sup>372</sup>

Jedlička na to namítal, že ale “podstata věci není v tom zda šlechta byla špatná či ne. Musíme vycházeti z toho, že v Čechách byl feudalismus nejbrutálnější na světě. [!!!] Venkov byl utlačován církví a ve městech utlačovala šlechta český lid.”<sup>373</sup>

Mandřák zase varoval, že v Myzetově pojetí si divák “po shlédnutí filmu řekne — to byla idylická doba.”

Po autorově odchodu z místnosti pak výrobní ředitel Václavík prohlásil před přítomnými, že Myzet “měl ukázat co umí. Stáli jsme před problémem co mu dát. Byli jsme toho názoru mu udělat zkušební film.”<sup>374</sup>

Bedřich Pokorný z ministerstva vnitra se k Myzetovi stavěl nepřátelsky. Varoval, že by nebylo rozumné, “abychom mu dali udělat za 10 mil. Kčs film a on pak až to zkazí odjede do Ameriky.” Mandřák se zase obával, že by se film mohl “obrátit proti nám. [...] Když to bude divák vidět, budou jeho sympatie na straně šlechty.”<sup>375</sup>

Míka zdůraznil, že celá Myzetova “záležitost je záležitostí lidí, kteří si ho pozvali. Daleko víc řežeme do věcí předložených našimi lidmi.” Jedlička konstatoval, že si nedokáže představit film “od člověka, který je lautr měšťák.”<sup>376</sup>

Předseda Rosa, se naopak k námětu stavěl poměrně příznivě, byť trval na lepším zachycení českého živlu a důrazu na sociální aspekty. Celkově se Filmová rada ztotožnila se spíše nepříznivým posudkem ústřední dramaturgie. Ten mimo jiné námětu vyčítal, že přejímá pojetí Josefa Pekaře, když nechává pátera Vydra mluvit o kulturních ztrátách zapříčiněných husitstvím. Tyto výroky ve skutečnosti vycházejí z Jiráskovy předlohy. Stejnou námitku reprodukoval i odborný posudek historika Arnošta Klímy. Podle něho “není možné, aby národní buditel [Vydra] zastával ve filmu tyto nesprávné Pekařovy názory.”<sup>377</sup>

Rada ustavila tříčlennou komisi, která měla na další zpracování látky dohlížet. Konečné rozhodnutí pak v podstatě nechala na ministrovi Kopeckém.<sup>378</sup>

Ručně psaná poznámka vedle titulu “Praha Mozartova” na tematickém plánu pro rok 1949 napovídá, že existovala i možnost, že by se projektu chopil Václav Krška.<sup>379</sup> Tato možnost se mohla probírat před Myzetovým vstupem i po negativním přijetí jeho koncepce.

Z rozhodnutí buď tříčlenné komise nebo přímo Kopeckého bylo Myzetovo pojetí následně odmítnuto. Myšlenka jako taková však ihned zavržena nebyla. V listopadu 1949

---

<sup>372</sup> Tamtéž.

<sup>373</sup> Tamtéž.

<sup>374</sup> Tamtéž.

<sup>375</sup> Tamtéž.

<sup>376</sup> Tamtéž.

<sup>377</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Praha Mozartova*, ref. ozn. 2/1/33//7.

<sup>378</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/33//4.

<sup>379</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Seznamy filmů*, ref. ozn. 2/1/2//4.



byla do tematického plánu na rok 1951 zařazena adaptace prvního dílu *F. L. Věka*.<sup>380</sup> Tento nápad se však dále nerozvíjel. Na podzim 1949 si při poradě Filmové rady za účasti Kopeckého i většiny filmařů Myzet stěžoval, že dosud nedostal příležitost režisovat. Bylo rozhodnuto svěřit mu hudební komedii *Písnička za groš*.<sup>381</sup> Ta se však nesetkala s úspěchem, což znamenalo faktický konec kariéry jejího autora.

Poslední z nerealizovaných projektů plánovaných v rámci jiráskovské akce je adaptace literátova raného románu *Na dvoře vévodském* (1877). Vznikala v rámci pátého tvůrčího kolektivu, který vedl Vítězslav Kocourek. Scenárista Vladimír Bor (pozdější vedoucí dramaturg tvůrčí skupiny Šebor-Bor) Jiráskův příběh, odehrávající se ke konci osmnáctého století na panství dobromyslného Petra Kuronského, zpracoval v průběhu roku 1949 nejprve do podoby filmové povídky<sup>382</sup> a následně literárního scénáře.<sup>383</sup> Obojí se poměrně věrně drží předlohy, která má ještě blízko k romantismu a v mnoha ohledech připomíná spíše pohádku, než historický román. Ústřední dramaturgie povídku kolektivu vrátila s instrukcemi, ať Bor ve scénáři více vyzdvihne sociální rozměr, zobrazí feudální útlak a vyzdvihne začínající emancipaci českého venkovského lidu.

*Na dvoře vévodském* se ještě objevuje na zmíněném plánu pro rok 1951. Ručně psaná poznámka u plánu pro rok 1949 pak napovídá, že s projektem mohl být spojován režisér Jiří Krejčík. Podobně jako Myzetův scénosled, ani Borův scénář se po konci roku 1949 zjevně dál nevyvíjel.

Již při zběžném pohledu na čtyři rozebírané projekty je patrné, proč se nedočkaly realizace, zatímco *Temno* a *Psohlavci* ano. Jiráskovská akce vyvolala nepřilíh organizovanou odezvu, při níž byli navrhovány adaptace nejrůznějších literátových děl bez ohledu na jejich ideologickou vhodnost. *Maryla*, *Praha Mozartova* i *Na dvoře vévodském* byly problémové látky již z podstaty svého vyznění, které málo korespondovalo s dobovými požadavky. *Skaláci* měli jistý potenciál najít si v poučkové kulturní politice místo, ale scenáristům Machovi a Feixovi se je nepodařilo upravit do vyhovující podoby. Proti realizaci hrála i dějová podobnost s politicky vhodnějšími *Psohlavci*. Adaptátoři tohoto románu naproti tomu dokázali dostatečně vyzdvihnout aktualizační rozměr. V případě *Temna* zašel Karel Steklý ještě dál.

Z hlediska dobové kulturní politiky rozebírané nerealizované adaptace nemohly být přínosem. Jejich zpracovatelé pouze uzpůsobovali nevyhovující dějové prvky podle námitek ústřední dramaturgie a Filmové rady. Nedokázali však svým příběhům dát skutečně aktuální rozměr, který by jejich realizaci dal význam.

Jednoznačné důvody, proč nebyly zmíněné projekty realizovány, však nejsou zaznamenány a nelze vyloučit, že měly prozaičtější charakter.

## 7.2. Nerealizované životopisné projekty

Poučkový rozvoj filmů biografického žánru vedl také k vývoji několika snímků, které se z různých důvodů nedočkaly realizace. Všechny tyto projekty zapadaly do dobové fixace na období národního obrození, respektive dlouhé devatenácté století (1789-1914). Přesto se některé z nich zdají ze zpětného hlediska překvapivé.

---

<sup>380</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/35//3.

<sup>381</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7//2.

<sup>382</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1996-FP; Vladimír Bor, *Na dvoře vévodském. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1949.

<sup>383</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1996-LS; Vladimír Bor, *Na dvoře vévodském. Literární scénář*. Praha: ČSF 1949.

Realizaci se nejvíce přiblížil záměr scenáristy J. A. Novotného a režiséra Alfréda Radoka natočit životopisný film o přírodovědci, léčiteli, ale také premonstrátském knězi Prokopu Divišovi, jenž žil v letech 1698 až 1765. Protagonistův kněžský status pro dozorující orgány od začátku představoval zdroj kontroverze, která mohla nakonec mít rozhodující podíl na zastavení příprav.

Novotného povídka<sup>384</sup> byla Filmovou radou projednávána 6. dubna 1949. Již o dva měsíce dřív se objevila v tematickém plánu na rok 1949 jako jediná položka v kategorii "filmy životopisné". Ze zpětného hlediska se může zdát překvapivé, že prvním poúnorový biografický snímek měl pojednávat o člověku, který nosil sutanu. Nicméně je třeba si připomenout, že v této době se režim ještě pokoušel získat prosté věřící i kněžstvo na svou stranu (oddělit je od "hierarchie" a Vatikánu).

Povídka Divišovo církevní postavení nijak nezamlčovala, ovšem pochopitelně se soustředila především na jeho fyzikální pokusy týkající se mimo jiné léčení (léčba slabým elektrickým proudem). Novotného Diviš se od počátku dostává do konfliktu se svým prostředím — jako hrdinové Krškových biografií. V původní povídce tuto negativní úlohu zastávají panští správci a venkovská honorace, spíše než faráři představení. Úhlavními nepřáteli premonstráta Divíše je nicméně Tovaryšstvo Ježíšovo. Novotný v tomto ohledu navázal na jiráskovskou tradici a jezuity vykreslil jako nepřátele všeho pokroku.

Filmová rada, ač text přijala s pochvalou, upozornila v usnesení na to, že "v povídce problematika místy sklouzává jako a jeví se jako spor mezi dvěma církevními řády — jesuity a premonstráty a nikoliv jako boj mezi církví a pokrokem. Bylo by třeba třeba ukázat, že i pokrokovost premonstrátského řádu je licoměrná."<sup>385</sup>

Usnesení také doporučilo vynechání scény, kdy Diviš křtí novorozence. "Proč propagovat křtění v kostele?" ptal se poslanec Mandáček. Celkově měl Novotný protagonistu vykreslit více jako "vědce a pracovníka", než faráře, a ukázat "falešnost církve a Vatikánu".<sup>386</sup>

"Nemůžeme stavět Divíše jako kněze," pronesl při rozpravě dramaturg Míka "ale jako pokrokového vědce. Musí být ve filmu ukázána úloha Vatikánu jako činitele tehdy a vlastně i dnes, který bránil tomuto vlasteneckému Čechovi v jeho pokrokových snahách."<sup>387</sup>

Choulostivost divišovského námětu dokazuje návrh Bedřicha Pokorného zaslat námět k posouzení Alexeji Čepičkovi<sup>388</sup>, který tehdy stál v čele Státního úřadu pro věci církevní, a rovněž následující úryvek z diskuze:

"s. Pokorný: Boj s církví se dále zostřuje. [...]

s. Rossa [sic]: Pokud se týče politické otázky: postaví-li Vatikán do pravého světla, a postaví-li postavu kněze dle připomínek, nemůže být nikdy pochybnosti o možnosti promítání filmu. Náboženské cítění nebude možno z lidu vymýtit ani za kolik let.

s. [zástupce šéfredaktora *Rudého práva* Vladimír] Koucký: Může se vytvořit situace, že věřící se budou cítit jako kolektiv pronásledování a budou se upínat na postavu

<sup>384</sup> Knihovna NFA, Sběrka scénářů, sig. S-3386-FP; J. A. Novotný, *Prokop Diviš. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1949.

<sup>385</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/10//4.

<sup>386</sup> Tamtéž.

<sup>387</sup> Tamtéž.

<sup>388</sup> Tamtéž.

Divišovu, která je může podproovat v odporu k lidové demokracii.

s. Rossa [sic]: Musíme přihlížet k tomu, že i když dojde ke konfliktu s Vatikánem, církev tím nezahyne. Nejvýše se vytvoří určitá církev, která se odkloní od politiky Vatikánu. Kněží však zde budou. Jak je to v Sovětském svazu: církev se postavila jasně na stranu státu a tím je její úloha dána.

s. Mandák: Boj proti církvi bude zaměřen především proti Vatikánu. Nebál bych se takového filmu. Nepůjde jim o potlačení drobných kněží, \ nebojí se ukázat takového kněze, který jde s lidem. Jsou jen proti těm, kteří kněžím jít s lidem brání.

s. Nezval: Pokládám za naprosto vyloučeno, že by se lidé cítili jako kolektiv býti nábožensky utiskováni. K tomu nemůže nikdy dojít.

s. Mandák: Byla by to špatná politika strany, kdyby k něčemu takovému mohlo dojít.

s. Trapl: Souhlasím se soudr. Mandákem, film se může stát užitečným, protože bude správně ukazovat pokrytectví a tmářství katolické církve. Divišovi je znemožněno církví pracovat jako vědci. Je třeba dotáhnout, aby si uvědomil, že jeho cesta je cestou vědce. A potom to bude užitečný film.

s. Pokorný: Církev se formuje jako největší nepřítel. [...] Teď se začínají rýsovat cíle jejich politiky. Beranovy pastýřské listy jsou jasným důkazem. Proti vládě a lidové demokracii budou úplně nepokrytí.

s. Rossa [sic]: [...] Učinit tím film jedním z prostředků boje právě proti nim."<sup>389</sup>

Navzdory Nezvalovým a Mandákovým deklarovaným přesvědčením, se státní církevní politika brzy nato proměnila v otevřenou represí nejen episkopátu, řeholníků, řeholnic a kněží, ale i samotných věřících. Rosou naznačený plán SÚVC způsobit schizma v československém katolictví pomocí tzv. Katolické akce, vytvořit náboženskou organizaci národního charakteru, která by se snad spojila s utrakvistickou Církví československou a (po vzoru ruské pravoslavné církve) by byla zcela pod státní kontrolou, neuspěl.<sup>390</sup> Plánům zpracovat filmově život Prokopa Diviše tyto události velké politiky neprospěly.

Novotný přesto ještě stihl zpracovat literární scénář, v němž z velké části požadavkům Filmové rady vyhověl, a z Divišova konfliktu s církví (a s "hloupostí lidskou"<sup>391</sup>) učinil hlavní téma příběhu.

S projektem byl původně spojován jako režisér Jiří Krejčík. Později o něj však projevil zájem Alfréd Radok, který Novotného práci zpracoval do podoby technického scénáře. Snad právě zostřující se agrese pounorového režimu vůči církvím a náboženskému životu další rozvoj filmu o páteru Divišovi znemožnily. Technický scénář nebyl Filmovou radou nikdy projednán. Obavy formulované Bedřichem Pokorným byly patrně sdíleny i výše postavenými představiteli režimu.

Ještě před *Prokopem Divišem* byl krátce projednáván námět (v podobě "thematické črty") Jiřího Lehovce s názvem "Oživlý stín", který se měl věnovat působení Viktora Ponrepa, jednoho z průkopníků české kinematografie a kinařství. Ústřední dramaturgie a rovněž někteří členové Filmové rady viděli v črtě potenciál ukázat "myšlenku technického pokroku". Dominantnější však byly obavy ze samoúčelnosti a "formalismu" námětu a z nebezpečí spojeného s "avantgardním zpracováním", které dle ÚD námět vyžadoval.<sup>392</sup>

---

<sup>389</sup> Tamtéž.

<sup>390</sup> Srov. Balík — Hanuš, c.d.

<sup>391</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-3386-TS; Alfréd Radok — J. A. Novotný, *Prokop Diviš*. Praha: ČSF 1949.

<sup>392</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/5//2.  
NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Oživlý stín (Ponrepo)*, ref. ozn. 2/1/5//7.

Lehovec dostal povolení rozpracovat *Oživlý stín* do podoby filmové povídky.<sup>393</sup> Ta nicméně zjevně nevyhovovala stanovených požadavkům, a dále již nebyla rozvíjena.

Životopis jiného průkopníka populární zábavy, loutkáře Matěje Kopeckého, se dostal až do fáze literárního scénáře.<sup>394</sup> S námětem, respektive ideovou črtou, přišel Jiří Trnka. Projekt byl podle vzpomínek Trnkova syna Jana připravován jako kombinace hraného a loutkového filmu. Hlavní roli měl údajně ztvárnit Vlasta Burian.<sup>395</sup> Filmová rada námět, přes varování týkající se neutěšenosti Kopeckého života, přivítala. K příbuzenství s Matějem Kopeckým se koneckonců hlásil (těžko ověřit zda podle pravdy) sám ministr informací.

Trnkovi FR přiznala značnou tvůrčí kontrolu. Mohl se dokonce podílet na výběru scenáristy.<sup>396</sup> Tím se nakonec stal již zmiňovaný J. A. Novotný. Literární scénář byl dokončen v květnu 1950. Realizaci projektu nicméně znemožnilo Trnkovo angažmá v důležitějším projektu, kterým byly *Staré pověsti české*. Podle Jana Trnky byl projekt ukončen proto, že námět byl na ÚV KSČ označen za "ideologické pochybení".<sup>397</sup>

Filmová povídka Františka Kožíka *Noc se mění v den* z roku 1950 vypráví o vynálezci Františku Křížíkovi. V zásadě dodržuje všechny dobové ideologické konvence, nicméně viditelně zápasí s faktem, že vypráví o člověku, který měl talent nejen technický, ale rovněž podnikatelský.<sup>398</sup> Na podzim 1951 bylo na rozšířené poradě pléna Filmové rady řečeno, že námět o Křížíkovi již nebyl dán rozvíjen, protože "ať to postavíte jakkoliv, pořád je to příběh o fabrikantovi."<sup>399</sup>

To filmový životopis Josefa Kajetána Tyla s podtitulem "Miláček národa"<sup>400</sup> rozpracovali v letech 1948 až 1949 Vladimír Borský a Otakar Růžička až do fáze technického scénáře. Nepříliš koherentní text se ovšem neseťkal s úspěchem u žádného z tvůrčích kolektivů, ani u ústřední dramaturgie. Borského přechodný odchod z Barrandova pak projekt definitivně pohřbil. 14. září 1949 měl být další osud scénáře diskutován Filmovou radou. Příslušný bod byl nicméně předem vyňat z pořadu.<sup>401</sup>

Nepočítáme-li Tyla, pak jedinou osobností z pomyslného pantheonu nejvýznamnějších velikánů pozdního národního obrození (jak jej zkonstruoval Zdeněk Nejedlý), která se v bezprostředně pounorovém období nedočkala filmového portrétu, je Božena Němcová. Biografický snímek o této literátce nicméně byl v letech 1949 až 1952 připravován.

---

<sup>393</sup> Tamtéž.

<sup>394</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-3386-TS; J. A. Novotný — Jiří Trnka, *Matěj Kopecký. Literární scénář*. Praha: ČSF 1950.

<sup>395</sup> Horáček, c.d., s. 143.

<sup>396</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/11/4.

<sup>397</sup> Horáček, c.d., s. 143.

<sup>398</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2119-FP; František Kožík, *Noc se mění v den (Křížík). Filmový příběh na námět života a práce Františka Křížíka*. Praha: ČSF 1950.

<sup>399</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/2.

<sup>400</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2112-FP; František Kožík, *Miláček národa. Filmová povídka o životě Josefa Kajetána Tyla*. Praha: S.I. 1949.

<sup>401</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/27/4.

Filmovou povídku s názvem “Božena Němcová” vypracovala pro tvůrčí kolektiv Otakara Vávry vážená prozaička realistického směru Anna Maria Tilschová.<sup>402</sup> Povídka byla odevzdána v prosinci 1949, přičemž již v listopadu figurovala *Božena Němcová* v plánu životopisných snímků na rok 1951.<sup>403</sup> Text Tilschové v zásadě odpovídá dobovým očekáváním a požadavkům: Němcovou staví v souladu s historií do sporu s rakouskými úřady, většinovou společností i “vlastenčícím” manželem. Prezентuje ji ovšem jako silnou a samostatnou ženu zmítanou krutým osudem. Byl-li by námět zrealizován, představovala by jeho protagonistka v androcentrickém světě poúnorových biografických filmů výraznou výjimku.

Pravděpodobně z důvodu vytížení Vávry, který se chtěl sám chopit režie, i celé skupiny, a také kvůli obecné krizi státního filmu na přelomu čtyřicátých a padesátých let, se ovšem projekt během následujících dvou let v podstatě nerozvíjel. Na agendu plánovacích orgánů se *Božena Němcová* vrátila až v červnu 1951, kdy Filmová rada diskutovala další práce Otakara Vávry.<sup>404</sup> Režisér přítomné informoval, že literární scénář podle povídky Tilschové zpracovává Jiří Fried.

FR v rozpravě rozhodla, že se Vávra má v první řadě věnovat natočení *Nástupu* (1952), adaptace stejnojmenného románu Václava Řezáče. Pak měla přijít na řadu *Němcová*, přičemž Vávra se zavázal, že oba filmy dokončí do konce roku 1952. Poté se měl věnovat husitské trilogii, jejíž koncepce v této době ještě nebyla ujasněna. *Božena Němcová* byla v souladu s tímto rozvrhem zařazena do plánu na roky 1952 a 1953.<sup>405</sup>

V létě 1952, kdy Vávra dokončil natáčení *Nástupu*, bylo nicméně pojetí husitské trilogie již ujasněno a přijato. Režisér, jehož vliv dosahoval v tomto období značné úrovně, se proto rozhodl využít příležitost co nejdříve filmy o Husovi a Žižkovi zrealizovat a biografii Němcové odložil na neurčito. Později se ke spisovatelčiným osudům vrátil ve filmech *Horoucí srdce* (1961) a *Veronika* (1985).

Anna Maria Tilschová se podílela rovněž na nerealizovaném biografickém filmu o vědci Janu Evangelistovi Purkyně. Obzvláště komplikovaná historie tohoto projektu začala v březnu 1949, kdy spisovatelé Ivan Kubišta a Václav Švarc začali práci na filmové povídce s názvem “Velký Purkyně”.<sup>406</sup> Na podzim 1949 byl film o Purkyně navržen do plánu na rok 1951.<sup>407</sup> Práce na povídce se (mimo jiné z důvodu nedostatku archivních materiálů a Kubištova onemocnění) protáhla až do konce léta 1951.

O projekt projevil zájem Václav Krška. Kubištovo a Švarcovo zpracování nicméně bylo považováno za nedostatečné a “málo filmové”. Autoři proto ke spolupráci přizvali Tilschovou. Dle přehledové zprávy 9. ledna 1952 ministr Kopecký “schválil uzavření nové smlouvy [...] za maximální honorář 80.000 Kčs. Jedna třetina honoráře vyplacena předem

---

<sup>402</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2472-FP; Anna Marie Tilschová, *Božena Němcová. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1949.

<sup>403</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/34//4.

<sup>404</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/71//2.

<sup>405</sup> Tamtéž.

<sup>406</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2273-FP/1; Ivan Kubišta — Václav Švarc, *Velký Purkyně. I. epocha*. Praha: ČSF 1951.

Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2273-FP/2; Ivan Kubišta — Václav Švarc, *Velký Purkyně. II. epocha*. Praha: ČSF 1951.

<sup>407</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/34//4.

pí. A. M. Tilschové. Kubišta a Švarc zálohu nedostali, protože neposkytují záruky kvalitní práce.”<sup>408</sup>

Tilschová v dubnu 1952 odevzdala filmovou povídku “podle námětu a za spolupráce Ivana Kubišty a Václava Švarce” s názvem “Jan Evangelista Purkyně.”<sup>409</sup> Původní autoři následně přišli s vlastní přepracovanou verzí, stále nazvanou “Velký Purkyně”.<sup>410</sup>

Kubišta a Švarc se dostali do tvůrčího sporu s Tilschovou a následně do ještě ostřejšího konfliktu s barrandovskými dramaturgy. Jejich verze byla odmítnuta a autoři byli od dalšího vývoje odříznuti. Kolektivní vedení SUF následně pověřilo vypracováním literárního scénáře Vladimíra Neffa.<sup>411</sup>

Kubišta a Švarc poté přepracovali své pojetí do podoby románu *Purkyně ve Vratislavi* (1953).<sup>412</sup> Posudek soudního znalce JUDr. Jiřího Bureše pro Filmovou radu potvrdil v dubnu 1953 autorské nároky původních autorů. Vyzval k tomu, aby byli přizváni k tvorbě literárního scénáře alespoň jako odborní poradci.<sup>413</sup> Napjaté vztahy mezi státním filmem na jedné straně a dvojicí Kubišta-Švarc (jíž náležela autorská práva na námět) na druhé nicméně další rozvoj projektu znemožnila. Literární scénář nebyl nikdy vypracován.

Další významnou osobností devatenáctého století, která se v poúnorové době nedočkala životopisného filmu byl Antonín Dvořák. Znárodněná kinematografie se v souvislosti s Dvořákem potýkala s fundamentálním dilematem. Na jedné straně panovalo přesvědčení, že by nějaký film o autorovi *Rusalky* měl vzniknout. Na druhé straně dramaturgové opakovaně docházeli k závěru, že v hudebníkově životě chybí jakékoli dramatictější období. Ideová črta Edvarda Valenty z roku 1952 nazvaná “Z nového světa”<sup>414</sup> se proto nevěnovala ani tak Dvořákovi, jako spíše Americe v době jeho tamního pobytu v letech 1892 až 1895. Do Čech je situována pouze menší část textu.

Črta staví do kontrastu evropskou úctu k umění a umělcům a americký kapitalismus, v němž je údajně kultura jen další ekonomickou položkou. Dvořáka také staví do role kritického pozorovatele novosvětské reality — třídních nerovností, korupce a rasismu.

Ve Filmové radě vyvolal Valentův text zdlouhavou, ale málo konstruktivní debatu o přístupu k dvořákovské tematice. Nakonec orgán rozhodl, že těžiště námětu by mělo spočívat v Dvořákova hudbě a v jeho vztahu k ní. Usnesení končí neurčitou výzvou, “aby se na látce pracovalo dále”.<sup>415</sup> Nepracovalo se a Dvořák si na filmový portrét musel počkat až do realizace *Koncertu na konci léta* (1980, František Vlášil).

---

<sup>408</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Jan Evangelista Purkyně*, ref. ozn. 2/2/32//3.

<sup>409</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2273-FP-2; Anna Marie Tilschová, *Jan Evangelista Purkyně. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1952.

<sup>410</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2273-FP; Anna Marie Tilschová — Ivan Kubišta — Václav Švarc, *Velký Purkyně. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1952.

<sup>411</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Jan Evangelista Purkyně*, ref. ozn. 2/2/32//3.

<sup>412</sup> Ivan Kubišta — Václav Švarc, *Purkyně ve Vratislavi*. Praha: Mladá fronta 1953.

<sup>413</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Jan Evangelista Purkyně*, ref. ozn. 2/2/32//3.

<sup>414</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2134-SY; Edvard Valenta, *Z mého života. Ideový nástin filmu ze života Antonína Dvořáka*. Praha: ČSF 1952.

<sup>415</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/60//2.

Realizace se nedočkal ani další biografický námět, na němž se podílel Edvard Valenta — *Josef Ressel*, pojednávající o známém česko-německém (ve Valentově pojetí českém) vynálezci první poloviny devatenáctého století. Filmová povídka z roku 1951<sup>416</sup> byla následujícího roku rozšířena a poté za spolupráce Elmara Klose zpracována do podoby literárního scénáře.<sup>417</sup> Zpracování Resselova života v zásadě zpracovávalo mnohé prvky dobových životopisných snímků: ztotožnění technického pokroku s pokrokem obecným, konflikt geniálního protagonisty s většinovou společností, solidarita tohoto hrdiny s utlačovanými vrstvami, androcentrismus.

Proč nebyl *Josef Ressel* realizován, se výzkumu nepodařilo přesně určit. Jako možní režiséři byli zvažováni Bořivoj Zeman a Miloš Makovec.<sup>418</sup> Na podzim 1951 se mělo o námět hlásit hned jedenáct režisérů, mimo jiné Rudolf Myzet.<sup>419</sup>

Posledním životopisným snímkem z určeného období, který se dostal alespoň do fáze námětu, je *Dcera národa*, příběh Zdeňky Havlíčkové, nešťastné dcery Karla Havlíčka Borovského. Filmovou povídku s tímto názvem napsali Zdeněk Štěpánek, režisér Jiří Weiss a novinář Stanislav Budín.<sup>420</sup> Stejní autoři ji vzápětí rozpracovali do podoby literárního scénáře.<sup>421</sup>

Filmová rada scénář projednávala poprvé koncem března 1952. Tragický příběh kritizující pokrytectví českých občanských politiků druhé poloviny devatenáctého století vyvolal příznivou reakci. Členové se nicméně shodli na tom, že zatímco kritika F. A. Braunera a F. L. Riegera je na místě, Palacký a Karolína Světlá (řazení v textu k "buržoazním" pokrytcům) by měli být negativního obrazu ušetřeni, protože ti dle slov Marie Pujmanové "jednali jistě bona fidae, v dobré víře".<sup>422</sup>

"Celý národ," pokračuje Pujmanová v psaném posudku "dnes právem čte a ctí dílo Jiráskovo a docela správně nikdo nepřipomíná bláhová mylná politická prohlášení, která učinil jako národně-demokratický senátor. I s Palackým a Světlou je třeba zacházet s tímž taktem, s jakým sovětští filmaři přecházejí dlouholeté reakcionářství velkého vědce Pavlova. Byli bychom věru bláhoví, kdybychom vynikající postavy našich kulturních dějin kompromitovali zcela zbytečně před očima nezasvěcených diváků."<sup>423</sup>

Spisovatelka, která přes deklarované "nadšení" ze scénáře k němu měla nejvíce připomínek, v debatě také kritizovala vykreslení Riegera: "Riegra jsem znala osobně. Jako malá žába jsem ho viděla dvakrát. Celý způsob, jak vystupoval a mluvil — oni nedělali dobré věci, ale byli ušlechtilí, noblesní, velkolepí a ne, že by si jako gangsteři odkrývali

---

<sup>416</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2174-FP; Edvard Valenta, *Josef Ressel. Filmová povídka*. Praha: ČSF 1951.

<sup>417</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2174-LS; Edvard Valenta — Elmar Klos, *Josef Ressel. Literární scénář*. Praha: ČSF 1952.

<sup>418</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Usnesení*, ref. ozn. 2/2/7/1.

<sup>419</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/7/2.

<sup>420</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Dcera národa*, ref. ozn. 2/2/20/3.

<sup>421</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1895-LS; Jiří Weiss — Stanislav Budín — Zdeněk Štěpánek, *Dcera národa. Literární scénář*. Praha: ČSF 1952.

<sup>422</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Dcera národa*, ref. ozn. 2/2/20/3.

<sup>423</sup> Tamtéž.

karty. Ústa měli plná ušlechtilosti, ale nebyli to dobří lidé. Potom němčina v rodině. Ve scénáři je strašně mnoho němčiny. Tak se v těch rodinách tehdy nemluvalo.”<sup>424</sup>

Pujmanová v těchto větech přímo ztělesňuje konzervativní kulturně-politickou strategii, jež se obecně zažitě představy snaží narušovat co nejméně a v zájmu režimu je pouze doplňuje o časovým odstupem daný “správný” pohled.

Rada doporučila přepracování scénáře. Přepis, pod nímž jsou podepsáni již jen Štěpánek a Weiss, připomínky orgánů bezvýhradně zapracoval.<sup>425</sup>

Upravený literární scénář byl v polovině října 1952 schválen bez připomínek. K hladkému přijetí jistě přispěly kladné posudky, které Ústřední dramaturgie obdržela od historiků Alberta Pražáka, Arnošta Klímy a Josefa Macka.<sup>426</sup>

Přes tato doporučení však státní film k realizaci *Dcery národa* nikdy nedal pokyn, protože projekt zjevně nepovažoval za důležitý. Z diváckého hlediska mohl vzniknout dojemný příběh opuštěné a všemi zrazené dívky. Z hlediska ideologického ovšem námětu chyběl pozitivní politický náboj. Jak uvedl v psaném posudku věčně nepřítomný člen FR plukovník Jaroslav Kučera, Havlíčková “sama o sobě v české společnosti žádnou pokrokovou úlohu nesehrála.”<sup>427</sup>

Následující životopisné náměty nikdy nepřekročily stádium pouhého nápadu. Devátý tvůrčí kolektiv se v srpnu 1949 tázal Filmové rady, zda-li by bylo žádoucí vypracovat námět o spisovateli Karlu Sabinovi, nechvalně proslulém “zrádci národa”, který ovšem současně patřil mezi průkopnické teoretiky českého socialismu. Rada práci na tomto tématu nedoporučila, s tím že “jedině tehdy, kdyby nová pátrání a zkoumání archivního materiálu přinesla patřičné objasnění Sabinova případu, mohla by svolit”.<sup>428</sup>

Při sestavování plánu na rok 1951 členové Filmové rady a ÚD životopisnými náměty přímo hýřili. Alois Jedlička navrhl jako téma Jana Nerudu, Františka Ladislava Čelakovského a Karla Sladkovského, s tím že druhý a třetí jmenované náměty by ukázaly “vztahy mezi námi a SSSR v dřívějšku”. Vedoucí tajemník Ústřední rady odborů Štěpán Kokeš přišel s Janem Amosem Komenským a bratranci Veverkovými. Sedmý tvůrčí kolektiv navrhl na pořad film o skladateli Josefu Myslivečkovi. Bohdan Rosa navrhoval jiné hudebníky, houslíky Otakara Ševčíka a Jana Kubelíka.<sup>429</sup>

Z pozdějších dob padla jména jako S. K. Neumann, Jiří Wolker, Bohuslav Vrbenský a Jaroslav Ježek. Rosa dokonce přednesl “vážený nápad zařadit film o s. Nejedlém”. Přiznal však, že je to “velmi choulostivá věc, jeho by se to mohlo dotknout.”<sup>430</sup>

### 7.3. Nerealizované projekty se středověkou tematikou

Ve sledovaném období se objevilo rovněž několik námětů na filmy odehrávající se (alespoň částečně) v době pozdního středověku. Otakar Vávra adaptoval počátkem roku 1949 hru Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně* (1884), odehrávající se na sklonku vlády Karla IV. Vávřův text není v Národním filmovém archivu uložen. Podle slov členů

---

<sup>424</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/20//2.

<sup>425</sup> Tamtéž.

<sup>426</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Dcera národa*, ref. ozn. 2/2/33//2.

<sup>427</sup> Tamtéž.

<sup>428</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Přípis IX. tvůrčímu kolektivu (film o K. Sabinovi a film k oslavám 1. máje)*, ref. ozn. 2/1/25//10.

<sup>429</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/34//4.

<sup>430</sup> Tamtéž.



Filmové rady ovšem autor “zpracoval pouze Vrchlického”, do dialogů a vyznění hry tedy patrně výrazněji nezasáhl.<sup>431</sup>

*Noc na Karlštejně* způsobila v nově ustavené Filmové radě zásadní kulturně-politickou diskuzi. Členové orgánu se střetli nad otázkou, zda je důležitější úcta k Vrchlickému nebo aktualizace politického vyznění.<sup>432</sup>

Alois Jedlička trval na tom, že ona “doba má hlubší kořeny a že bychom měli přijít s filmem, který by měl pravdivější pohled na epochu Karla IV.”<sup>433</sup>

Podobné názory zastávali i Vojtěch Trapl a Bohdan Rosa. Vítězslav Nezval a Čestmír Potůček naopak věrnou adaptaci Vrchlického obhajovali s tím, že bude třeba provést pouze dílčí změny.<sup>434</sup>

Jedlička reagoval slovy o tom, že “Rusové se dnes nerozpakují velké dílo rozpárat. Nejde o práci, ale o zásadní věc. Je to příliš načichlé klerikalismem.”<sup>435</sup>

Důvěryhodnosti nákladného projektu (rozpočet byl odhadnut na patnáct až osmnáct milionů korun) nicméně příliš neprospěl fakt, že Vávra se z důvodu vyčerpání sám režie nemohl chopit, a že jeho náhradou měl být Vladimír Borský, který dle Trapla měl “sklony k theatrálnosti”. Rada nakonec rozhodla nechat scénář přepracovat s tím, že je třeba docílit “potlačení postavy Arnošta z Pardubic, vynechání hojných projevů zbožnosti, návštěv kaplí, modlení a obracení se k bohu. I Karel IV. musí býti v této komedii více rozmarným feudálem, než zbožným vlastencím císařem a Otcem vlasti.”<sup>436</sup>

Technický scénář, který byl Vávrou a Borským předložen v dubnu 1949 podle mínění členů FR zmíněné připomínky dostatečně nezpracoval.<sup>437</sup> 16. dubna 1949 ministr Kopecký definitivně rozhodl přípravy filmu ukončit.<sup>438</sup> Kontroverzní námět, který si vyžadoval vysoké náklady a jehož se měl navíc chopit režisér budící malou důvěru, měl v podmínkách pouťové kinematografie těžko naději na realizaci. I navzdory nedostatku námětů, kterým státní film v této době trpěl.

Hra jiného klasika českého divadla, Josefa Kajetána Tyla, *Krvavý soud aneb Kutnohorští havíři* (1848), odehrávající se na konci patnáctého století, naopak díky své sociální tematice představovala atraktivnější filmový námět. V létě 1949 ji zpracoval do podoby filmové povídky Kamil Bednář.<sup>439</sup> Filmová rada přijala text poměrně kladně, s tím že by se práce na případném scénáři měl ovšem chopit zkušený scenárista, nikoliv básník Bednář.<sup>440</sup> Ve zpracování látky však následně nikdo nepokračoval.

---

<sup>431</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/3//3.

<sup>432</sup> Tamtéž.

<sup>433</sup> Tamtéž.

<sup>434</sup> Tamtéž.

<sup>435</sup> Tamtéž.

<sup>436</sup> Tamtéž.

<sup>437</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/10//4.

<sup>438</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Noc na Karlštejně*, ref. ozn. 2/1/10//8.

<sup>439</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2179-FP; Kamil Bednář, *Kutnohorští havíři. Filmová povídka volně podle divadelní hry Josefa Kajetána Tyla*. Praha: ČSF 1949.

<sup>440</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/17//4.

Ke *Krvavému soudu* se o pět let později vrátil Miroslav Hubáček, který drama rozpracoval do podoby literárního scénáře<sup>441</sup>. Divadelní předlohy se držel velmi věrně. Snad probíhající reorganizace státního filmu a upadající zájem o historické náměty však způsobily, že ani tentokrát se adaptací Tylova dramatu na Barrandově nepoštětilo.

Na poradě pléna Filmové rady na podzim 1951 navrhl Vítězslav Nezval — zjevně pod vlivem vznikajícího *Císařova pekaře* — vznik “kostýmního filmu o lidovém králi Václavu IV.”, s tím, že by to mohla být “veselohra pro Wericha.”<sup>442</sup> Nápadu se však zjevně nikdo nechopil.

Zbylé projekty jsou všechny tak či onak svázány s husitskou tematikou a tudíž nevyhnutelně také s tehdy již připravovanou husitskou trilogií.

Spisovatel Bohuslav Březovský připravoval na podzim 1949 námět s pracovním názvem “Nepřátel se nelekejte”. Cílem autora, dle jeho slov, bylo “postihnout kořeny revolučního hnutí, zaměřit celý námět hlavně na Prahu a ukázat souvislosti s venkovem.” Ústřední postavou měl být Jan Želivský, vedlejší pak Jan Žižka.<sup>443</sup>

Březovský byl na zasedání FR konfrontován s Otakarem Vávrou, neboť také jeho námět měl končit bitvou na Vítkově. Proběhla diskuze nad tím, zda by se zmíněný boj nedal točit pro dva nezávislé filmy současně a se stejnými herci. Rada nakonec navrhla, aby se v této otázce domluvili autoři a vedoucí tvůrčích kolektivů.<sup>444</sup> Výsledkem bylo, že Březovského námět nebyl dle všeho ani dopsán.

Sám Vávra nicméně hodlal obohatit chystanou trilogii jistým komickým doplňkem. Měla jí být adaptace povídky Svatopluka Čecha *Nový epochální výlet pana Broučka, tentokrát do XV. století* (1888). Čech, ač nebyl socialistou, byl jako břitký satirik své doby po roce 1948 respektován. Zpracování jeho románu *Jestřáb kontra Hrdlička* bylo právě v této době natáčeno režisérem Borským.

Literární scénář Vladimíra Neffa, schválený Filmovou radou 9. dubna 1953<sup>445</sup>, přidal příběhu sociální poselství. Rámový příběh zasadil do prvního máje 1889 a Broučka vykreslil jako oportunistu vyděšeného z mobilizujícího se proletariátu. Podstatou jeho hádky s dalšími hosty v hospůdce Na Vikárce pak nejsou (jako v předloze) tajné chodby pod Prahou, ale otázka ideologického přesvědčení husitů. V závěru Neff explicitně sugeruje spojitost mezi husity a dělnickým hnutím devatenáctého století.

Snímek měl režírovat sám Vávra. První ránu projektu zasadila smrt Saši Rašilova, s nímž režisér počítal jako s představitelem titulní role. Náhradou se měl stát Jaroslav Marvan. V roce 1956 ještě Vávra vypracoval technický scénář.<sup>446</sup> Výhrady vedení státního filmu k nákladnosti husitských projektů a pravděpodobně též vlažné přijetí *Proti všem* však vedly k tomu, že *Výlet pana Broučka do 15. století* nebyl nikdy realizován. Vávra se v příštích letech vrátil ke komornějším, psychologicky zaměřeným látkám.

---

<sup>441</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-2179-LS; Miroslav Hubáček. *Krvavý soud (Kutnohorští havíři)*. *Filmová úprava a literární scénář*. Praha: ČSF 1954.

<sup>442</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/71/2.

<sup>443</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/1/18/4.

<sup>444</sup> Tamtéž.

<sup>445</sup> NFA Praha, Fondy institucí, *Filmová rada: Zápis ze schůze*, ref. ozn. 2/2/51/2.

Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1280-TS; Otakar Vávra — Vladimír Neff, *Výlet pana broučka do 15. století. Technický scénář*. Praha: ČSF 1953.

<sup>446</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-1280-TS; Otakar Vávra — Vladimír Neff, *Výlet pana broučka do 15. století. Technický scénář*. Praha: ČSF 1953.

Trojici vedlejších projektů vázaných na Vávrův husitský triptych uzavírá povídka Zdeňka Endrise “k historickému filmu pro mládež” z roku 1952 s názvem “Práčata”.<sup>447</sup> Případná realizace tohoto výchovného filmu o dětských pomocnících Božích bojovníků měla — podobně jako v případě *Výletu pana Broučka* — přispět k plnějšimu využití nákladných dekorací a kostýmů z *Jana Žižky* a *Proti všem*.<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Knihovna NFA Praha, Sběrka scénářů, sig. S-3346-FP; Zdeněk Endris, *Práčata. Povídka k historickému filmu pro mládež*. Praha: Zdeněk Endris 1952.

<sup>448</sup> Podrobně o *Práčatech* srov. Petr Čornej, *Práčata — nerealizovaná povídka. Marginalia Historica*, svazek 1, Praha: PedF UK 1996, s. 7-19.

#### 4. Závěr

V úvodu této práce byly položeny tři základní otázky:

1. Korespondují vybrané filmové projekty s dobovými historiografickými dogmaty a oficiální ideologií třídního determinismu?
2. Jakou roli hrál historický film v intencích kulturní politiky praktikované státem a KSČ?
3. Liší se vztah poválečného a poúnorového režimu k historismu od předchozího vztahu české společnosti k téže tendenci?

Odpovídaje na první otázku, je třeba opět zdůraznit rozdíl mezi oficiální ideologií a z ní pramenící kulturní politikou na jedné straně, a hůře definovatelnou obecnější dobovou společenskou atmosférou. Kulturně-politická koncepce Komunistické strany Československa se ve veřejném prostoru stávala dominantní již před rokem 1948. Předúnorové filmy jako *Nezbedný bakalář*, *Jan Roháč z Dubé* i (až po Únoru uvedený) snímek *O ševci Matoušovi* sice nejsou nositeli vyhoceně třídní perspektivy, nicméně plně korespondují s dobovými ideologickými záměry KSČ, tedy s tím, co Kusák nazývá lidovědemokratickou ideologií. Navazují na konzervativní kulturní tradice (většinou včetně národovectví) a implicitně je ideologicky posouvají směrem k sociálnímu čtení. Konvenují tak současně dobové atmosféře, která nahrávala zájmům KSČ, ale kterou tato strana rozhodně nezplodila sama.

Většina poúnorových filmů přitom nezachází o moc dále. Vyznění explicitně reprodukcí třídní determinismu a materialistickou "logiku dějin" koncipovanou marxisticko-leninskou historiografií nalézáme jen u *Temna* a s jistou nadsázkou v *Císařově pekaři – Pekařově císaři* (konkrétně v dialogu pekaře Matěje a císaře Rudolfa). Vávrova husitská trilogie se sice dopouští obdobně fundamentálního ideologického posunu jako *Temno*, ale činí tak implicitnějším způsobem, který je účinnější, ale současně jej lze — oprostíme-li dílo od jeho dobového kontextu — snadněji ignorovat. Snímky Václava Kršky i většina dalších rozebíraných filmů pak pouze doplňují v zásadě eskapistické příběhy o dobově podmíněné prvky.

Naprostá většina zkoumaných filmů tedy koresponduje se zájmy KSČ. Jen málo z nich se ovšem blíží marxisticko-leninskému pohledu na historii, a ještě méně z nich přímo reprodukuje marxistické teze.

Téměř všechny rozebírané snímky předávají dogmata dobového vnímání minulosti. Po únorovém puči byl tento rozměr kontrolován a samotnými autory veskrze dodržován. Nicméně i filmy z předchozích let se shodují s (alespoň v povrchní rovině) nepřiliš rozdílnými představami o minulosti, které se — spíše díky dobové atmosféře, než přímému ideologickému tlaku — již za třetí republiky dostávaly do pozice dogmat.

*Housle a sen*, *Alena* a *Portáši* pak představují výjimky v předúnorové tvorbě stojící zdánlivě mimo čas, místo i dobovou atmosféru.

Před odpovědí na druhou otázku je třeba připomenout rozdílné koncepce kulturní politiky Kultpropu a ministerstva informací. Historické a historicko-životopisné filmy z naprosté většiny korespondují s pojetím, které praktikoval resort informací a podřízené instituce. Tento koncept byl kulturně konzervativní, navazoval na české národní tradice a mýty, ideologicky je aktualizoval a posouval a toho využíval k vlastní legitimizaci.

Historický film a všudypřítomný historismus tedy sloužily režimu k jeho legitimizaci v rámci konstrukce zdánlivě kontinuálního národního příběhu, v němž byli komunisté vykresleni jako nástupci husitů, pobělohorských kryptoevangelíků, obrozenců a vůbec všech "pokrokových" hnutí českých dějin.

Mnohé rozebírané filmy (např. ty poúnorové životopisné) navíc implicitně sugerují, že i národní velikáni minulých století měli vlastnosti, které by z nich v poválečné době učinily podporovatele KSČ. Realizují tak vlastně ve všeobecnější rovině tezi Zdeňka Nejedlého o tom, že "dnes by Hus byl hlavou politické strany a jeho tribunou by nebyla

kazatelna, ale pražská Lucerna anebo Václavské náměstí. A jeho strana by byla velmi blízko — o tom můžeme být přesvědčeni — nám komunistům.”<sup>449</sup>

Pro samotný režim pak rozebírané filmy představovaly rovněž prestižní projekty, vhodné k oslavě určitých výročí i k vysílání na festivaly a případný prodej do zahraničí.

A třetí otázka. Historické spektakly, z velké části natáčené v barvě, zažily v poválečném a pouťorovém období boom, který nemá v dějinách české kinematografie obdoby. Po formální i stylové stránce tyto filmy ovšem navazují na vzácné příklady předválečných historických filmů. Nejvíce pak patrně na Vávřův *Cech panen kutnohorských*, jenž poválečnou tvorbu předznamenává i ideologickým vyzněním.

Malé zastoupení historického spektaklu v české kinematografii před rokem 1945 ovšem nebylo způsobeno nezájmem publika či odborné veřejnosti o tento žánr, nýbrž omezenými finančními možnostmi soukromých výrobců. Češi byli již za první republiky fascinováni dějinami stejně jako po válce.

Tvůrci kulturní politiky z řad KSČ tuto posedlost sdíleli a současně ji dokázali využít ve svůj prospěch. Budovali totalitní režim a historii si totalitně přivlastnili. Divákům a kritikům ovšem dali to, o čem tito snili již od počátku dvacátých let — velké národní historické filmy. V českém prostředí historie vždy představovala politikum.

Toto vše se dělo paradoxně v době, kdy se v západoevropské kinematografii začínaly prosazovat nové, moderní tendence reagující na válkou způsobený otřes základních hodnot, a to i v historickém žánru. Nakonec i československé kritiky a diváky plnění snu o národním spektaklu omrzelo, a začali požadovat originálnější, hlubší a lidštější pojetí. S českým filmovým historismem, tak jak jej chápe tato práce, tak byl z velké části konec.

Jeho stopy nicméně lze spatřit i v mnoha filmech a televizních projektech vznikajících od sedmdesátých let dodnes. Divácká atraktivita historicistního pojetí historického snímku nadále láká filmové tvůrce. A některé snad přitahuje také možnost účinné a skryté ideologické výchovy diváka, kterou toto pojetí umožňuje narozdíl od přiznaně stylizovaného přístupu k audiovizuálnímu ztvárnění dějin (dominujícímu např. v české kinematografii šedesátých let), v němž se ideové poselství nedá skrýt za háv údajné historické věrohodnosti.

---

<sup>449</sup> Nejedlý, *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*, s. 25.

## 9. Prameny a literatura

### 9.1. Publikace

- ALTMAN, Rick. *Film/Genre*. Londýn: BFI Publishing 2000.
- BALÍK, Stanislav — Hanus Jiří. *Katolická církev v Československu 1945-1989*. Praha: Centrum pro studium demokracie a kultury 2004.
- BENBOW, Mark E. Birth of a Quotation. Woodrow Wilson and "Like Writing History with Lightning". *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, ročník 9, 2010, č. 4.
- BENEŠ, Edvard. *Úvahy o slovanství. Hlavní problémy slovanské politiky*. Praha: Čin 1947.
- BENEŠ, K. J. *Rok 1848 v projevech současníků. Rozšířené vydání*. Praha: Melantrich 1948.
- BENEŠ, K. J. *Mezi dvěma břehy*. Praha: Československý spisovatel 1950.
- BENEŠ, K. J. *Studentský hrdina. Obraz z bouřlivého roku 1848*. Praha: SNDK 1956.
- BENEŠ, K. J. *Dračí setba*. Praha: Československý spisovatel 1957.
- BENEŠ, K. J. *Útok*. Praha: Československý spisovatel 1957.
- ČESÁLKOVÁ, Lucie (ed.), *Staré pověsti české*. Praha: NFA 2015.
- ČORNEJ, Petr. *Jan Žižka. Život a doba husitského válečníka*. Praha: Paseka 2019.
- ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968). *Illuminace*, ročník 7, 1995, č. 3-4.
- ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. Petr Čornej, *Světla a stíny husitství (Události — osobnosti — texty — tradice)*. Výbor z úvah a studií. Praha: Karolinum 2020.
- ČORNEJ, Petr. Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti. *Acta Universitatis Carolinae. Historia Universitatis Carolinae Pragensis. Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy*, ročník 53, 2014, č. 1.
- ČORNEJ, Petr. Práčata — nerealizovaná povídka. *Marginalia Historica*, svazek 1, Praha: PeDF UK, s. 7-19.
- DASSANOWSKY, Robert von. Maximilian and Juarez in 1939. Dieterle's Juarez Film as Mitteleuropa Metaphor. *Central Europe*, ročník 3, 2005, č. 2.
- DRÁPALA, Milan. Jiří Knapík: V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948—1956. *Dějiny a současnost* 2006. Dostupné na: [dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/jiri-knapik-v-zajeti-moci/](http://dejinyasoucasnost.cz/archiv/2007/1/jiri-knapik-v-zajeti-moci/).
- DVOŘÁK, Jan. *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: ČSFÚ 1989.
- EDELMAN, Robert — YOUNG, Christopher. *The Whole World Was Watching. Sport in the Cold War*. Redwood: Stanford University Press 2020.
- HASAN, Petr. Filmová rada (1948) 1949 — 1955. *Illuminace*, ročník 27, 2016, č. 1.
- JIRÁSEK, Alois. *Jan Hus*. Praha: J. Otto 1911.
- JIRÁSEK, Alois. *Z mých pamětí I*. Praha: J. Otto 1920.
- JIRÁSEK, Alois. *Jan Žižka. Historická hra o pěti jednáních*. Praha: SPN 1955.
- JIRÁSEK, Alois. *Temno*. Praha: Český klub 2000.
- KALINOVÁ, Lenka. *Východiska, očekávání a realita poválečné doby. K dějinám české společnosti v letech 1945-1948*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 2004.
- KAVKA, František. *Husitská revoluční tradice*. Praha: SNPL 1953.
- KLIMEK, Antonín. *Boj o Hrad I. Hrad a pětka /1918-1926/*. Praha: Panevropa 1994.
- KLIMEK, Antonín. *Boj o Hrad II. Kdo po Masarykovi? /1926-1935/*. Praha: Panevropa 1998.
- KLIMEŠ, Ivan — RAK, Jiří. Film a historie III: Tradice a stereotypy v historickém filmu. *Film a doba*, ročník 34, 1988, č. 9.

- KLIMEŠ, Ivan — RAK, Jiří. Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Iluminace*, ročník 1, 1989, č. 2.
- KLIMEŠ, Ivan. K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 2*, Praha: ČSFÚ 1991.
- KLIMEŠ, Ivan — RAK, Jiří. "Husitský" film. Nesplněný sen české meziválečné kinematografie. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČSFÚ 1992.
- KLIMEŠ, Ivan. Cech panen kutnohorských z hlediska nacionálního (svědectví dialogů). Kolektiv autorů, *Nacionalismus a film. Sborník příspěvků z konference Nacionalismus a film*. Olomouc: ÚPOL 2002.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: ČSFÚ 1987.
- KLOS, Martin. Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky. Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů. *Iluminace*, ročník 32, 2020, č. 1.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri 2004.
- KNAPÍK, Jiří. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. Praha: Libri 2006.
- KOŽÍK, František. *Synové hor*. Praha: M&V 2006.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Osamělý rváč*. Praha: ELK 1941.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Král obléká halenu*. Praha: ELK 1945.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Pochodeň*. Praha: Československý spisovatel 1950.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Mistr Jan*. Praha: Československý spisovatel 1951.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Jan Žižka*. Praha: Naše vojsko 1952.
- KRATOCHVÍL, Miloš V. *Jan Želivský*. Praha: Naše vojsko 1953.
- KRŠKA, Václav. *Odcházeti s podzimem*. Praha: Ot. Štorch-Marien 1930.
- KRŠKA, Václav. *Housle a sen. Románový film*. Praha: ČFN 1947.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: Politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka 2012.
- KUBIŠTA, Ivan — ŠVARC, Václav. *Purkyně ve Vratislavi*. Praha: Mladá fronta 1953.
- KUPKOVÁ, Marika. "I o filmu platí, že na počátku bylo slovo, a to slovo píše básníci a literáti". Okolnosti vstupu Jiřího Mařánka do poválečné kinematografie. *Slovo a smysl. Časopis pro mezioborová bohemistická studia*, 2016. Dostupné na: [slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/440](http://slovoasmysl.ff.cuni.cz/node/440).
- KUSÁK, Alexej. *Kulturní politika v Československu 1945-1956*. Praha: Torst 1998.
- LENIN, Vladimír I. *Dětská nemoc "levičáctví" v komunismu*. Praha: Svoboda 1950.
- MACEK, Josef. *Husitské revoluční hnutí*. Praha: Rovnost 1952.
- MATHAUSEROVÁ, Světlá. Aktualizace symbolu sv. Václava. K Masarykovu pojetí svatováclavského odkazu. *Tvar*, ročník 4, 1993, č. 6.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Komunisté, dědici velkých tradic českého národa*. Praha: Československý spisovatel 1950.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. Doslov. Alois Jirásek, *Temno*. Praha: Melantrich 1950.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Bedřich Smetana I.-VII. díl*. Praha: Orbis 1950.
- NEJEDLÝ, Zdeněk. *Doslovy k souboru spisů Aloise Jiráska "Odkaz národu"*. Praha: SNPL 1960.
- PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě I. Od prvověkosti až do roku 1253*. Praha: L. Mazáč 1936.
- PALACKÝ, František. *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě III. Od roku 1403 až do roku 1439*. Praha: L. Mazáč 1936.
- PEKAŘ, Josef. *Žižka a jeho doba*. Praha: Odeon 1992.
- RAK, Jiří. Zrod novodobé husitské tradice. *Husitský tábor. Sborník Muzea husitského revolučního hnutí*, svazek 2, Tábor: MHRH 1979.

- RAK, Jiří. Film Revoluční rok 1848 v kontextu českého historického myšlení. Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický I*, Praha: ČSFÚ 1988.
- RAK, Jiří. Český film za hnutí na obranu republiky. Petr Klučina — Petr Hofman (eds.), *Obraz vojenského prostředí v kinematografii meziválečného Československa I*. Praha: Historický ústav čs. armády, ČSFÚ 1992.
- RAK, Jiří. *Bývali Čechové... České historické mýty a stereotypy*. Praha: H+H 1994.
- RANDÁK, Jan. *V záři rudého kalicha. Politika dějin a husitská tradice v Československu 1948-1956*. Praha: NLN 2015.
- SZCZEPANIK, Petr. "Machři" a "diletanti". Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2011.
- SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: NFA 2016.
- ŠÁMAL, Petr. Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády. Robert Novotný — Petr Šámal (ed.), *Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy*. Praha: Paseka 2011.
- ŠVERMA, Jan. Hus, Tábor a naše doba. František Kavka, *Husitská revoluční tradice*. Praha: SNPL 1953.
- TIBITANZLOVÁ, Ivana (ed.), *Český hraný film III (1945-1960)*. Praha: NFA 2011.
- TOMEK, Václav Vladivoj. *Jan Žižka*. Praha: V Ráji 1993.
- TREADGOLD, Donald W. — ELLISON, Herbert J. Stalin's Cultural Policy 1927-1945. Donald W. Treadgold (ed.), *Twentieth Century Russia*. Milton Park: Routledge 1999.
- VÁVRA, Otakar. *Zamyšlení režiséra*. Praha: Panorama 1982.
- VÁVRA, Otakar. *Paměti aneb Moje filmové 100letí*. Praha: BVD 2011, s. 164.
- VOSKOVEC, Jiří — WERICH, Jan, *Golem*. Praha: DILLIA 1991.
- ZEMANČÍKOVÁ, Alena. Příspěvek k výročí Československé republiky. *Deník Referendum*, 2018. Dostupné na: [denikreferendum.cz/clanek/21533-prispevek-k-vyroci-ceskoslovenske-republiky.120120](http://denikreferendum.cz/clanek/21533-prispevek-k-vyroci-ceskoslovenske-republiky.120120)
- ZOUHIR, Yahia H. The United States, the Soviet Union and Decolonization of the Maghreb, 1945-62. *Middle Eastern Studies*, ročník 31, 1995, č. 1, s. 58-84.

## 9.2. Novinové články

- jj, Film Nezbedný bakalář. *Lidové noviny*, 14. 8. 1946.
- Ba-V-pk, Housle a sen. *Filmová kartotéka*, ročník 9, 1947, č. 1.
- Karel Vaněk, Housle a sen. *Rudé právo*, 1. 2. 1947.
- Oldřich Kautský, Cestou nevyšlapanou. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 6.
- Autor neuveden, Slavnostní premiéra filmu v Rokycanech. V rámci 550. narozenin M. Jana Husa. *Svobodný směr*, 1. 4. 1947.
- Autor neuveden, Jan Roháč z Dubé. *Kostnické jiskry*, 3. 4. 1947.
- V. Kantor, Jan Roháč z Dubé. První český barevný film. *Slovo národa*, 6. 4. 1947.
- Autor neuveden, Jan Roháč z Dubé. *Rudé právo*, 6. 4. 1947.
- Autor neuveden, Československý barevný film. *Právo lidu*, 9. 4. 1947.
- Rudolf Patera, Film Jan Roháč z Dubé. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 14.
- Autor neuveden, "Jan Roháč z Dubé" do SSSR. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 32.
- Bohumil Brejcha, Film a historie. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 32.



- Oldřich Kautský, Žena chytřejší čerta. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 33.
- Anna Tučková, Alena proti očekávání zklamala. *Rovnost*, 7. 8. 1947.
- Autor neuveden, Slovanská iniciativa. *Svobodné slovo*, 27. 8. 1947.
- Autor neuveden, Portáši. *Národní osvobození*, 30. 10. 1947.
- O.K., Ani ryba, ani rak. *Filmové noviny*, ročník 1, 1947, č. 44.
- Autor neuveden, Před sto lety... *Rudé právo*, 27. 2. 1948.
- Oldřich Kautský, Neprohráli nadarmo. *Filmové noviny*, ročník 2, 1948, č. 14.
- Karel Vaněk, Recenze: O ševci Matoušovi. *Rudé právo*, 27. 3. 1948.
- št, Revoluční rok 1848. *Filmová kartotéka*, ročník 11, 1949, č. 45.
- Tvorba. Časopis pro kritiku a umění*, 21. 12. 1949.
- Jan Žalman, Revoluční rok 1848. *Kino*, ročník 4, 1949, č. 26-27.
- Jan Žalman, Revoluční rok 1848. *Kino*, ročník 5, 1950, č. 1.
- n, Z mého života. *Filmový přehled*, ročník 2, 1951, č. 38.
- Antonín o dobách Temna. *Mladá fronta*, 24. 8. 1951.
- bs, *Filmová premiéra "Temna" na MFF*. *Lidová demokracie*, 29. 7. 1950.
- Autor neuveden, Československý státní film k oslavám stého výročí Jiráskova narození. *Filmové informace*, ročník 2, 1951, č. 33.
- Dikobraz*, ročník 8, 1952, č. 49-51.
- Ivan Olbracht, Konec zrádcův. *Rudé právo*, 28. 11. 1952.
- Vlastimil Brabec, Poučná filmová veselohra o Golemovi a atomu. *Svobodné slovo*, 30. 12. 1951.
- Autor neuveden, Velký úspěch filmu o cestovateli Holubovi. *Práce*, 20. 7. 1952.
- B. Šerák, Nový český film — Velké dobrodružství. *Naše pravda*, 23. 12. 1952.
- šbk, Alšův rok. *Filmový přehled*, ročník 4, 1953, č. 49.
- Autor neuveden, K natáčení filmu Psohlavci. *Filmové informace*, ročník 4, 1953, č. 41.
- Autor neuveden, Natáčí se "Psohlavci". *Lidová demokracie*, 6. 12. 1953, s. 6.
- Autor neuveden, Z natáčení "Psohlavců" v barrandovských atelierech. Taneční scéna šlechtického panstva. *Kino*, ročník 8, 1953, č. 26, s. 406-407.
- Autor neuveden, Úspěšný film "Tajemství krve". *Pochodeň*, 1. 1. 1954.
- František Dvořák — Bohumil Šmída, O úkolech, které vyplývají pro filmovou tvorbu z usnesení X. sjezdu KSČ. *Záběr*, ročník 6, 1954, č. 8.
- Autor neuveden, Australský tisk o "Tajemství krve". *FPZT*, 29. 10. 1954, s. 33.
- Autor neuveden, Jihoafrický tisk o našich filmech. *FPZT*, 29. 10. 1954, s. 32.
- Josef Pelnař, Několik poznámek k filmu "Psohlavci". *Práce*, 25. 3. 1955.
- Autor neuveden, "Psohlavci" v italském tisku. *FPZT*, 31. 5. 1955.
- Autor neuveden, "Tajemství krve" v Záp. Německu. *FPZT*, 15. 6. 1955, s. 49.
- Jan Petrmichl, Psohlavci. *Literární noviny*, ročník 4, 1955, č. 17.
- Autor neuveden, Úspěch "Psohlavců" v Cannes. *Filmové informace*, ročník 5, 1955, č. 17.
- Jan Pilát, Ani jediné silné slovo... *Práce*, 21. 12. 1956.
- A. J. Liehm, Dva kroky zpět. *Literární noviny*, ročník 6, 1957, č. 35.

### 9.3. Prameny dostupné online

Filmový přehled — databáze.

Jaroslav Lopour, *Protektorátní Kníže Václav*. Filmový přehled — Revue, 2016.

Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/protektoratni-knize-vaclav](http://filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/protektoratni-knize-vaclav).

Jaroslav Lopour, *Nezbedný bakalář — pozadí vzniku a uvedení filmu*.

*Filmový přehled — Revue*, 2016. Dostupné na: [filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu](http://filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/nezbedny-bakalar-pozadi-vzniku-a-uvvedeni-filmu).

Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené*

- a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945. Magisterská diplomová práce.* Brno: FF MUNI 2015, s. 105.  
Dostupné na: [is.muni.cz/th/ahfcp/Filmy\\_soukromych\\_vyroben\\_v\\_zestattene\\_kinematografii.pdf](http://is.muni.cz/th/ahfcp/Filmy_soukromych_vyroben_v_zestattene_kinematografii.pdf).
- Archiv Národního divadla v Praze. Dostupné na: [archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&sz=0&ti=2407&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa](http://archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&sz=0&ti=2407&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa); [archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=3698&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa&sz=0&zz=OPR&fo=000](http://archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=3698&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa&sz=0&zz=OPR&fo=000).
- Archiv Národního divadla Brno. Dostupné na: [ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=6045](http://ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=6045).
- Alois Jirásek, *Jan Roháč. Historická hra o pěti jednáních.* Praha: 1914, s. 508-515.  
Dostupné na: [alouisjirasek.cz/wp-content/uploads/2020/10/Jan-Rohac.pdf](http://alouisjirasek.cz/wp-content/uploads/2020/10/Jan-Rohac.pdf).
- Emanuel František Zünger, *Proslov k slavnosti 300leté památky zrození Shakespearových.* Dostupné na: [cs.wikisource.org/wiki/B%C3%A1sn%C4%9B\\_\(Z%C3%BCngel\)Proslov\\_k\\_slavnosti\\_300let%C3%A9\\_pam%C3%A1tky\\_zrozen%C3%BDch\\_Shakespearov%C3%BDch](http://cs.wikisource.org/wiki/B%C3%A1sn%C4%9B_(Z%C3%BCngel)Proslov_k_slavnosti_300let%C3%A9_pam%C3%A1tky_zrozen%C3%BDch_Shakespearov%C3%BDch)
- Císařův pekař: Pamětník vzpomíná — režisér Jiří Krejčík.* Dostupné na: [youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab\\_channel=filmexporhomevideo](https://youtube.com/watch?v=c49VcpSKKks&ab_channel=filmexporhomevideo).

#### 9.4. Archivní fondy

- Národní filmový archiv Praha, Fondy institucí,  
*Československá filmová společnost II.*  
Národní filmový archiv Praha, Fondy institucí, *Filmová rada.*  
Národní filmový archiv Praha, *Československý státní film (nezpracovaný fond).*

#### 9.5. Knihovní sbírky

- Knihovna Národního filmového archivu Praha, Sbírká scénářů.

#### 9.6. Audiovizuální díla

- The Execution of Mary, Queen of Scots* (1895, Alfred Clark)  
*Boj o světovládu (Cabiria)*, 1914, Giovanni Pastrone)  
*The Life of General Villa* (1914, Raoul Walsh)  
*Zrození národa (The Birth of a Nation)*, 1915, D. W. Griffith)  
*Intolerance* (1916, D. W. Griffith)  
*Madame DuBarry* (1919, Ernst Lubitsch)  
*Stavitel chrámu* (1919, Karel Degl a Antonín Novotný)  
*Rabbi Löw* (1919, Willy Hamburger)  
*Anna Boleynová (Anna Boleyn)*, 1919, Ernst Lubitsch)  
*Děti velké revoluce (Orphans of the Storm)*, 1921, D. W. Griffith)  
*Šachta pohřbených idejí* (1921, Rudolf Myzet a Arnošt Ludvík Havel)  
*Jánošík* (1921, Jaroslav Siakel)  
*Koryatovič* (1921, Jan Just-Rozvoda)  
*Karel Havlíček Borovský* (1925, Karel Lamač a Theodor Pištěk)  
*Josef Kajetán Tyl* (1925, Svatopluk Innemann)  
*Napoleon (Napoléon)*, 1927, Abel Gance)  
*Disraeli* (1929, Alfred E. Green)  
*Svatý Václav* (1930, Jan S. Kolár)  
*Karel Havlíček Borovský* (1931, Svatopluk Innemann)  
*Psohlavci* (1931, Svatopluk Innemann)

*Poslední bohém* (1931, Svatopluk Innemann)  
*Vězeň na Bezdězi* (nedokončený film, 1932, V. Ch. Vladimírov)  
*Jánošík* (1935, Martin Frič)  
*Milan Rastislav Štefánik* (1935, Jan Sviták)  
*Golem (Le Golem)*, 1936, Julien Duvivier)  
*Petr Veliký (Пётр Первый)*, 1937, Vladimír Petrov)  
*Filosofská historie* (1937, Otakar Vávra)  
*Karel Hynek Mácha* (1937, Zet Molas)  
*Dětství Gorkého (Детство Горького)*, 1938, Mark S. Donskoj)  
*Marie Antoinetta* (Marie Antoinette, 1938, W. S. Van Dyke)  
*Alexandr Něvský (Александр Невский)*, 1938,  
 Sergej M. Ejzenštejn a Dmitrij I. Vasiljev)  
*Juarez* (1938, William Dieterle)  
*Cech panen kutnohorských* (1938, Otakar Vávra)  
*Škola základ života* (1938, Martin Frič)  
*Zborov* (1938, J. A. Holman a Jiří Slavíček)  
*Ohnivá stopa (Минин и Пожарский)*, 1939, Vsevolod I. Pudovkin a Michail I. Doller)  
*Kristian* (1939, Martin Frič)  
*To byl český muzikant* (1940, Vladimír Slavínský)  
*Babička* (1940, František Čáp)  
*Pantáta Bezoušek* (1941, Jiří Slavíček)  
*Jan Cimbura* (1941, František Čáp)  
*Z českých mlýnů* (1941, Miroslav Cikán)  
*Návštěva z temnot (Les Visiteurs du Soir)*, 1942, Marcel Carné)  
*Kníže Václav* (nedokončený film, 1942, František Čáp)  
*Počestné paní pardubické* (1944, Martin Frič)  
*Ivan Hrozný I. (Иван Грозный I.)*, 1944, Sergej M. Ejzenštejn)  
*Děti ráje (Les Enfants du Paradis)*, 1945, Marcel Carné)  
*Rozina sebranec* (1945, Otakar Vávra)  
*Muži bez křídel* (1946, František Čáp)  
*Nezbedný bakalář* (1946, Otakar Vávra)  
*Housle a sen* (1946, Václav Krška)  
*Jan Roháč z Dubé* (1947, Vladimír Borský)  
*Down to Earth* (1947, Alexander Hall)  
*Siréna* (1947, Karel Steklý)  
*Podobizna* (1947, Jiří Slavíček)  
*Alena* (1947, Miroslav Cikán)  
*Portáši* (1947, Václav Kubásek)  
*Parohy* (1947, František Sádek a Alfréd Radek)  
*Poslední mohykán* (1947, Vladimír Slavínský)  
*O ševci Matoušovi* (1948, Miroslav Cikán)  
*Život v květech (Мичурин)*, 1948, Olexandr P. Dovženko)  
*Svědění* (1948, Jiří Krejčík)  
*Akademik Pavlov (Академик Иван Павлов)*, 1949, Grigorij L. Rošal)  
*Divá Bára* (1949, Vladimír Čech)  
*Daleká cesta* (1949, Alfréd Radok)  
*Revoluční rok 1848* (1949, Václav Krška)  
*Zocelení* (1949, Martin Frič)  
*Vládce vzduchu (Жуковский)*, 1950, Vsevolod I. Pudovkin a Dmitrij I. Vasiljev)  
*Vítězná křídla* (1950, Čeněk Duba)  
*Past* (1950, Martin Frič)  
*Temno* (1950, Karel Steklý)

*Bylo to v máji* (1950, Martin Frič)  
*Posel úsvitu* (1950, Václav Krška)  
*Chopinovo mládí* (*Mlodość Chopina*, 1951, Aleksander Ford)  
*Císařův pekař — Pekařův císař* (1951, Martin Frič)  
*Mikoláš Aleš* (1951, Václav Krška)  
*Divotvorný klobouk* (1952, Alfréd Radok)  
*Skladatel Glinka* (*Композитор Глинка*, 1952, Grigorij V. Alexandrov)  
*Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952, Miroslav Hubáček)  
*Velké dobrodružství* (1952, Miloš Makovec)  
*Písnička za groš* (1952, Rudolf Myzet)  
*Nástup* (1952, Otakar Vávra)  
*Mladá léta* (1952, Václav Krška)  
*Staré pověsti české* (1952, Jiří Trnka)  
*Hrdina Černého moře* (*Адмирал Ушаков*, 1953, Michal I. Romm)  
*Koráby útočí* (*Корабли штурмуют бастионы*, 1953, Michail I. Romm)  
*Jestřáb kontra Hrdlička* (1953, Vladimír Borský)  
*Měsíc nad řekou* (1953, Václav Krška)  
*Tajemství krve* (1953, Martin Frič)  
*Stříbrný vítr* (1954, Václav Krška)  
*Psohlavci* (1954, Martin Frič)  
*Jan Hus* (1954, Otakar Vávra)  
*Strakonický dudák* (1955, Karel Steklý)  
*Michajlo Lomonosov* (*Михайло Ломоносов*, 1955, Alexandr G. Ivanov)  
*Z mého života* (1955, Václav Krška)  
*Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955, Oldřich Lipský)  
*Dobryj voják Švejk* (1956, Karel Steklý)  
*Jan Žižka* (1956, Otakar Vávra)  
*Dalibor* (1956, Václav Krška)  
*Synové hor* (1956, Čeněk Duba)  
*Legenda o lásce* (1956, Václav Krška)  
*Proti všem* (1956, Otakar Vávra)  
*Poslušně hlásím* (1957, Karel Steklý)  
*Horoucí srdce* (1961, Otakar Vávra)  
*F. L. Věk* (TV seriál, 1970, František Filip)  
*Božská Ema* (1979, Jiří Krejčík)  
*Koncert na konci léta* (1980, František Vlácil)  
*Komediant* (1984, Otakar Vávra)  
*Záchvěv strachu* (1984, Jaroslav Soukup)  
*Veronika* (1985, Otakar Vávra)