

## POSUDEK ŠKOLITELE

Jakub Egermajer: *Stát a historický film (1945–1956)*. Katedra filmových studií FF UK, Praha 2024.

Ve své bakalářské práci se Jakub Egermajer zabýval scenáristickou genezí husitské trilogie Otakara Vávry a mj. porovnával umělecký obraz s obrazem podávaným aktuální marxistickou historiografií. V své práci magisterské zůstal na témž poli časovém i „žánrovém“, jen soubor zkoumaných filmů a jejich genezí rozšířil o sadu další filmů vybraných podle poněkud účelového klíče. Nemám problém navrhnout autorovi v závěru *výborné* hodnocení a také tak učiním, ale je tu přece jen jedno velké ALE.

Pohybujeme se jednoznačně na poli základního výzkumu. Zásadním pramenem jsou autorovi protokoly z jednání Filmové rady při ministerstvu informací a dokumenty ze struktur státního filmu uložené v Národním archivu, autorově současném působišti. Bylo by jistě správné podívat se ještě do fondu ÚV KSČ v Národním archivu, mám konkrétně na mysli fond Ústřední výbor 1945–1989, Praha – oddělení kulturně propagační (ústřední kulturně propagační komise) 1945–1956, za starých časů nesl označení 19/7, na které se dá narazit poznámkovým aparátu prací staršího data. A je dobré mít stále na paměti, že pracujeme bez znalosti archiválií k produkčním historiím jednotlivých projektů z barrandovského archivu, kde se lze při troše štěstí nadít posudků a verdiktů Ústřední dramaturgie, resp. jejího kolektivního vedení, třebaže nejspíš dochované jen fragmentárně. Autor z archivních dokumentů bohatě cituje, což je jen dobře – vynořuje se tak před námi dobový způsob myšlení, artikulace myšlenek i argumentace postojů. V opravdu obsáhlé literatuře mi jeden titul přece jen chybí, a to disertační práce Věry Adiny Šefrané s názvem *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*.<sup>1</sup> Relevance takového novodobého zdroje je nabíledni, a třebaže to říkám nerad, svůj text autorka i proti mému přehlasovanému nedoporučení řádně obhájila, tudíž se stal legitimní součástí literatury k tématu.

Ne zcela uspokojivě zodpovězenou, resp. vlastně nepoloženou otázkou zůstává, co nám tyto prameny mohou poskytnout. Autor má sklon vnímat zásahy nesoucí podpis Filmové rady *a priori* jako ideologicky motivované akty institucionalizované cenzury. Ne že by tam cenzurní prvek nebyl přítomen, jistě byl, ale tím se dramaturgické působení tohoto vnějšího administrativního aktéra rozhodně nevyčerpává. Ono zvláštní laické hledání tvaru, jemuž prostřednictvím těchto dokumentů přihlížíme, má i svou dimenzi upřímně míněného dramaturgického promyšlení různých možností řešení. Obě tyto dimenze se mísí a nejsou vždy snadno oddělitelné. Filmová rada také procházela personálním vývojem, který do hry přece jen vpustil profesionály, takže fungování tohoto orgánu je přece jen komplikovanější a revize zatím velmi zjednodušeného přístupu k ní by byla na místě. (Kdybychom měli analogické materiály z různých dramaturgických těles od třicátých let do osmdesátých, možná bychom byli zaskočení, jak málo se od sebe liší. Vybavuji si, že třeba Elmar Klos zamítl Juráčkův scénář *Případu pro začínajícího kata* a Juráček v *Deníku* doufá v pomoc filmové komise Svazu československých spisovatelů.) Zásahy v procesu vývoje scénáře mohou být jistě aktem cenzurním, ale právě tak jednoduše projevem provedené volby z více možností, jako když v restauraci váháme nad jídelním lístkem, a pak přece jen jednomu jídlu dáme přednost. Ve Wassermanově „návrhu na film“ *Hej-Rup!* se pro Wericha psaný podvodně ožebračený milionář Jakub (Simonides) stává v závěru předsedou vlády, ve filmu tomu tak není. Byl to akt cenzury?

Ono ALE se týká výběru zkoumaných filmů, potažmo výzkumného cíle celé práce. Autor svůj výzkumný záměr vtělil do tří otázek (a/ korespondence s dobovými dogmaty, b/ role historického filmu v kulturní politice KSČ a c/ srovnání pounorového a tradičního historismu). Na všechny v podstatě známe v odpovědi předem, takže v této rovině víme, že nás autor ničím zásadním překvapit nemůže a přínos práce lze očekávat ve zpřesňování, dokreslování apod. Potvrdí nám to i pohled na obsah práce, z něhož okamžitě vyplyne, že autor bude brát jeden film za druhým, tedy že se vydal

---

<sup>1</sup> Věra Adina Šefraná: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Disertační práce Katedra divadelních, filmových a mediálních studií FF UP. Olomouc 2012, 339 s.

cestou deskripce, nikoliv nějakých analytických příčných tematických řezů, takže nejspíš nedospěje k nějakým zásadním závěrečným zjištěním. Než se na tuto cestu vydal, patřičně si ji umetl. Ze souboru zkoumaných filmů a nerealizovaných projektů vyřadil a) filmy o dělnickém hnutí a b) literární adaptace (vyjma Jiráska, resp. historické beletrie). Pracuje tedy s korpusem badatelsky již přece jen opotřebovaným a uzavřela se mu možnost komplexnějšího spatření celé problematiky. Sama skutečnost, že v poúnorovém období dochází k cílené parcelaci minulostního terénu na jakési samostatné „sekce“ – minulost národa a minulost vedoucí politické strany (pod pláštíkem dějin dělnického hnutí) –, by rozhodně stála za zevrubnější promyšlení. Jednak proto, že obě tyto dramaturgické sekce tvoří komplementární celek, a jednak proto, že mezi nimi neexistuje žádný ostrý předěl, právě naopak – v mnoha ohledech se zajímavě překrývají. V práci například nepadne, nemýlím-li se, jediná zmínka o Weissově filmu *Vstanou noví bojovníci*, a přece jde o naprosto standardně zpracovaný životopisný film o Ladislavu Zápotockém-Budečském, na jedné straně otci stávajícího premiéra, na straně druhé rokem narození (1852) generačního soupevníka Aloise Jiráska (1851), Mikoláše Alše (1852), Leoše Janáčka (1854), Emila Holuba (1847) či o něco staršího Antonína Dvořáka (1841). Weissův film bývá tradičně vnímán, jako by stál mimo kolekci ostatních životopisných filmů, ale on k ní pochopitelně patří – spisovatel, hudební skladatel, malíř, cestovatel, vynálezce, lékař-vědec a politik. Teprve takhle je ten vějíř poúnorové životopisné linie kompletní. Jako pojítka tu navíc bezděky působí i obsazení hlavní role Otomarem Krejčou, které mohlo o rok později inspirovat Miloše Makovce, aby postavu Emila Holuba svěřil těmúž herci.

Právě tak si můžeme klást otázku, proč se do filmových obrazů minulosti z produkce zestátněné kinematografie nevejde autorovi hornická stávka na Kladně v roce 1889 ze Steklého *Sirény*, když na tragický krkonošský závod v roce 1913 dojít mohlo (*Synové hor*). I vyřazení literárních adaptací tu způsobuje citelnou mezeru. Historismus pracuje s kulturní pamětí, kterou netvoří jen historické události a osobnosti, ale právě tak – a nejspíš silněji – fikční světy uměleckých děl vnímané společností jako klasické. Šrámkovy básnické obrazy maloměsta na přelomu století, Haškův smích nad pozdní monarchií, Tylovy a Klicperovy obrazy doby předbřeznové máme sklon vnímat jako pravdivostní normy. Na tuto celistvost minulostního obrazu autor bohužel zcela rezignoval.

Doporučuji práci Jakuba Egermajera k obhajobě a vzdor řečenému navrhuji, jak jsem avizoval, hodnocení **výborně**. Autorovi, jemuž rozhodně nelze upřít pečlivost a pracovitost, pak doporučuji, aby si téma svého dalšího výzkumného úkolu hledal v oblastech, kam noha badatelova dosud nevkročila, neboť tam kdekoliv kopne, vytryskne pramen.

V Chýnově 31. 1. 2024

Prof. PhDr. Ivan Klimeš