

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

Bakalářská práce

Anna Šípová

**Oči, ve kterých je všechno: hvězdný obraz Jany Brejchové
v kostýmních dramatech 70. let**

The eyes that hold everything: the star image of Jana Brejchová in the
costume dramas of the 1970s

Praha 2024

Vedoucí práce: doc. Mgr. Lucie Česálková, Ph.D.

Prohlášení:

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

V Nové Pace, dne 25. července 2024

Anna Šípová

Klíčová slova (česky)

Kostýmní drama, historický film, hvězdný obraz, star studies, normalizace, herec, herectví

Klíčová slova (anglicky)

Costume drama, period film, star image, star studies, normalisation, actor, acting

Abstrakt (česky)

Tato bakalářská práce přináší analýzu hvězdného obrazu herečky Jany Brejchové ve vymezeném období let 1970–1975. Rozbor tohoto obrazu vychází z teorie výzkumu hvězdných systémů (*star studies*), konkrétně z monografie *Stars* (1979) Richarda Dyera. Studie shrnuje specifické aspekty československého hvězdného systému a zvláštní zřetel klade na výjimečné postavení Jany Brejchové, které v tomto systému zaujímala. Analýza dobového tisku i filmů Brejchové (se zvláštním zřetelem na kostýmní dramata) odhaluje její konkrétní hvězdný obraz romantické hrdinky a ztělesnění ideální podoby ženství. Dále se ve studii zamýšlím nad oblibou historického žánru ze strany filmařů v normalizační období. Bakalářská práce tak poukazuje na provázanost normalizačního hvězdného obrazu Brejchové s tehdejší trendem historizující produkce.

Abstract (in English):

This bachelor thesis presents an analysis of the star image of actress Jana Brejchová in the defined period of 1970–1975. The analysis of this image is based on the theory of star studies, specifically on Richard Dyer's monograph *Stars* (1979). The study summarises specific aspects of the Czechoslovak star system and pays special attention to the exceptional position of Jana Brejchová in this system. An analysis of the contemporary press and Brejchová's films (with special attention to costume dramas) reveals her particular star image as a romantic heroine and the embodiment of the ideal image of womanhood. Furthermore, my study reflects on the filmmakers' popularity of the historical genre during the normalization period. The thesis thus highlights the interconnectedness of Brejchová's normalization star image with the then trend of historicizing production.

Na tomto místě bych ráda s vděkem poděkovala mé školitelce doc. Mgr. Lucii Česálkové, Ph.D. za cenné postřehy, vstřícnou spolupráci a opravu mnoha ostudných gramatických chyb. Dále patří mé díky Mgr. Šárce Jelínek Gmitterkové, Ph. D., z Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU, jejíž studie pro mne celou disciplínu „star studies“ objevily. V neposlední řadě také děkuji doktorandce Mgr. Miroslavě Papežové z Katedry filmových studií FFUK za inspiraci a za dlouhé rozhovory na téma „Janička“ Brejchová.

OBSAH

1 PŘEDMLUVA	7
2 HERECKÉ HVĚZDY A JEJICH OBRAZY – ÚVOD DO TEORETICKÉHO DISKURZU STAR STUDIES	10
2.1 FILMOVÁ HVĚZDA V ÉŘE STÁTNÍHO SOCIALISMU.....	11
3 DISKURZ O JANĚ BREJCHOVÉ V ČESKOSLOVENSKÉM TISKU 1970– 1975.....	14
3.1 NAŠE HVĚZDA Č. 1.....	15
3.2 SOUKROMÝ ŽIVOT KRÁLOVSKÉHO PÁRU	17
3.3 BREJCHOVÁ – ROMANTICKÝ TYP	19
4 FILMOVÝ OBRAZ JANY BREJCHOVÉ 1970–1975	22
4.1 NORMALIZACE A HISTORICKÝ FILM	23
4.2 STAR VEHICLE JANY BREJCHOVÉ	24
4.2.1 Tragická krása Jany Brejchové.....	26
4.2.2 „Ty víš, jak toužím k tobě blíž“ aneb fetišistické motivy kostýmních dramat	32
4.2.3 Láska za času normalizace	34
5 ZÁVĚR.....	38
6 PRAMENY A LITERATURA.....	40

1 Předmluva

Kariéru populární československé herečky Jany Brejchové dodnes provází označení „naše největší hvězda“, „česká Bardotka“ nebo poněkud výstřední „sen tisíce mužů“.¹ Současné „hvězdné“ přívlastky nicméně nebyly v období zestátněné kinematografie pro oblíbené herce tak samozřejmé, jako je tomu dnes. Ba právě naopak: označení hvězda se například v padesátých letech používalo jako hanlivé pojmenování skandály opředených herců a hereček kapitalistické kinematografie. V tomto světle je označení Jany Brejchové jako „jediné československé hvězdy“ výjimečným titulem, který jí v socialistickém zábavním průmyslu zajišťoval bezprecedentní prestiž a postavení.

Jana Brejchová byla pro film objevena již v pouhých třinácti letech – konkrétně šlo pro roli Píďalky ve filmu *Olověný chléb* (1953, r. Jiří Sequens). V následujících letech spolupracovala například s Jiřím Krejčíkem (*Morálka paní Dulské* (1958), *Probuzení* (1959), *Vyšší princip* (1960)). V šedesátých letech pak natáčela v západním Německu, kde se stala velmi populární herečkou,² objevila se ale i v několika evropských koprodukčních snímcích (například jako partnerka slavného Pierra Brice v koprodukčním filmu *Výstřely ve tříčtvrtečním taktu* (1965, r. Alfred Weidenmann)). Nabízenou prestižní smlouvu Bavaria filmu však odmítla a namísto toho přijala experimentálnější role ve spolupráci se začínajícím Evaldem Schormem (*Každý den odvahu* (1964), *Návrat ztraceného syna* (1966), *Farářův konec* (1968)).³ Vedle uměleckých projektů se Brejchová objevila i po boku tehdejších hudebních hvězd v muzikálu *Kdyby tisíc klarinetů* (1964, r. Ján Roháč, Vladimír Svitáček) nebo v mezinárodně úspěšné televizní *Ztracené revui* (1961, r. Zdeněk Podskalský) a v mnoha dalších snímcích.

V padesátých letech (ale i v následujících dekadách) bylo výjimečné, aby filmoví herci nepocházeli z divadelního prostředí – Janě Brejchové ovšem její amatérské začátky nebránily v popularitě a divácké oblibě (již v roce 1958 vyhrála anketu o nejpopulárnější

¹ Viz Cucina_Rc, Jana Brejchová: biografie. *Česko-Slovenská filmová databáze*. Dostupný na <<https://www.csfd.cz/tvurce/1107-jana-brejchova/biografie/>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2024].

² V anketě o nejpopulárnější herečku se umístila na osmém místě a překonala tak dokonce i Brigitte Bardot. Tereza Brodská, Jana Podskalská, *Moje máma Jana Brejchová*. Praha: Universum 2022, s. 107.

³ Tamtéž, s. 105.

československou herečku, tehdy jí bylo teprve osmnáct let).⁴ Od konce padesátých let byla také nazývána „naší jedinou hvězdou“, což dále potvrzuje její bezprecedentní pozici v československé kinematografii.

Brejchová až do konce své kariéry natočila 120 filmů a seriálů a dodnes si ponechává svou jedinečnou hvězdnou auru – kritická reflexe její herecké osobnosti je tak určitě na místě. O jejím životě a hereckém působení, kromě mnoha „fanouškovských“ biografii, a ne příliš obsáhlých memoárů *Moje máma Jana Brejchová*, které sesbírala její dcera Tereza Brodská, zatím nevzniklo mnoho odbornějších prací. Za zmínku stojí článek pro časopis *Cinepur* Lukáše Skupy „Jako jedna z nás – filmová hvězda Jana Brejchová“⁵ a studie o Olze Schoberové od Vladimíry Chytilové (kde je několik podnětných pasáží věnováno i Brejchové a československému hvězdnému systému šedesátých let).⁶

Tato bakalářská práce se zabývá jen výsekem Brejchové obsáhlé kariéry, a to konkrétně normalizačními lety 1970–1975. V tomto období je znatelný posun v typologii rolí, které Brejchová ztvárňovala: od civilních hrdinek a dívek „jako jedna z nás“ z padesátých a šedesátých let k „femmes fatales“ let sedmdesátých. Ve sledovaném období byla Brejchová nejvíce obsazována do historických kostýmních dramát, která se svým duchem liší od její předchozí kariéry. V práci se budu věnovat hvězdnému obrazu Brejchové v tomto období a tomu jak jeho podobu formovaly zmíněná kostýmní dramata. Jakou podobu ženy Brejchová v těchto filmech (ale i v dobovém mediálním diskurzu) ztělesňovala? Jak byl reflektován její herecký výkon? V neposlední řadě budu hledat důvod a smysl provázanosti normalizační kinematografie právě s žánrem historického filmu a kostýmního dramatu.

Teoretický úvod práce se věnuje vymezení klíčových termínů studia hvězdných systémů (*star studies*) a čerpá zejména z monografie *Stars* amerického filmového teoretika Richarda Dyera. Představí některé z jeho pojmů pro výzkum hvězd, jako je „obraz hvězdy“ a *star vehicle*. Dále se tato kapitola věnuje i specifickému prostřední hvězdného systému kinematografie východního bloku, které se v mnohém odlišovalo od hollywoodského nebo obecně kapitalistického modelu propagace herců jako filmových hvězd.

⁴ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 92.

⁵ Lukáš Skupa, Jako jedna z nás. Filmová hvězda Jana Brejchová. *Cinepur*, 2008, č. 60, str. 21–23.

⁶ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 87–112.

Druhá kapitola s názvem „Diskurz o Janě Brejchové v československém tisku 1970–1975“ zkoumá, jakým způsobem byl její hvězdný obraz prezentován. V této části vycházím ze studia dobových materiálů ve formě recenzí, rozhovorů s Brejchovou i jiných propagačních materiálů filmů, a to jak z „lifestylových“ časopisů (jako jsou *Květy*, *Vlasta* nebo *Mladý svět*) tak i z periodik zabývajících se uměleckou kritikou a publicistikou (*Film a divadlo*, *Tvar* nebo *Záběr*).

Třetí, nejobsáhlejší, kapitola „Filmový obraz Jany Brejchové 1970–1975“ analyzuje vybrané kostýmní filmy, které jsou pro hvězdný obraz období dle mé počáteční hypotézy nejformativnější. Tato kapitola je rozřazena do tematických bloků, které se věnují konkrétním narativním motivům a klíčovým konstantám líčení, kostýmů a herectví Jany Brejchové.

2 Herecké hvězdy a jejich obrazy – úvod do teoretického diskurzu *star studies*

Zkoumáním fenoménu hvězdných systémů, zrodu, existence a vnímání herecké hvězdy se angloamerická filmová historie a teorie zabývá již od 70. let. Za klíčové dílo (avšak ne jediné) počátků tohoto bádání je v dnešní době považována monografie *Stars* Richarda Dyera z roku 1979.⁷ Jeho práce poskytla komplexní rámec pro pochopení kulturních a ideologických funkcí hvězd, do té doby akademicky zpracovávaných spíše po pouze životopisné stránce jejich působení. Dyer naopak přistupoval ke hvězdám jako ke komplexním společenským textům – jeho interdisciplinární metodologie kombinuje sémiotické, sociologické a psychoanalytické přístupy. Ačkoliv se Dyer ve svém díle věnuje pouze hollywoodské kinematografii klasického období, jsou některé jeho pojmy a myšlenky přenositelné i do specifického produkčního prostředí.

Níže vysvětluji dva základní termíny Richarda Dyera pro zkoumání hvězd a jejich významu v produkci a spotřebě v rámci kinematografického průmyslu, které se dají aplikovat i do specifického produkčního prostředí československé kinematografie:

1. **Obraz hvězdy (star image).** Hvězdný obraz Dyer definuje jako „strukturovanou polysémií“, která je složená ze čtyř typů textu: z propagace hvězdy a jejích filmů, z publicistického diskurzu kolem ní (který má zdání vysoké míry autenticity oproti prefabrikované propagaci), z reflexe a kritiky jejích výkonů (tedy zejména z recenzí) a v neposlední řadě také z filmů samotných.⁸ V hollywoodském studiovém systému klasického období (třicátá až šedesátá léta) byl hvězdný obraz podle Dyera konstruován a ovládán samotnými studii. Ta disponovala takzvanou „stájí“, v které měla na několik let nasmlouvané herečky a herce – mohla je tedy dle libosti obsazovat do typizovaných rolí a na jejich základě propagovat jejich hvězdný obraz.

Příkladem může být hvězdný obraz Marilyn Monroe jako jednoduché blondřaté sex bomby, Marlene Dietrich jako nebezpečné femme fatale nebo Marlona Branda coby horkokrevného drsňáka. Obrazy hvězd jsou uměle vytvořené a jako

⁷ Šárka Gmíterková, České filmové hvězdy. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 25.

⁸ Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998, s. 60–64.

takové mohou obsahovat i různé rozpory a střety (např. zjevná kontradikce nevinnosti a smyslné erotiky u již zmiňované Monroe).

2. „**Star vehicle**“. Do českého jazyka tento termín pro neexistenci výstižného ekvivalentu nebývá překládán a používá se běžně v nesklonném tvaru.⁹ Tento termín vychází z výrobního žargonu hollywoodského studiového systému a osvětluje praxi vytváření filmů herečkám a hercům na míru jejich hvězdného obrazu. Film typu „star vehicle“ vytváří typovou roli, prostředí nebo žánrová specifika, která jsou spojovaná z již existujícím hvězdným obrazem.¹⁰

Modelovým příkladem „star vehicle“ jsou například filmy režiséra Josepha von Sternberga s herečkou Marlene Dietrich – jejich stále se opakující estetika, struktura narace a charakteristické vlastnosti hlavní postavy-hvězdy vytvořily konzistentní fenomén, který by mohl být označen za svébytný žánr.

2.1 **Filmová hvězda v éře státního socialismu**

Dyerův počáteční vklad do reflexe jedinečného (a od zbytku světa v lecčems specifického) amerického hvězdného systému byl impulsem pro zkoumání hvězd i v menších národních kinematografiích. Odlišné fungování hvězdného systému v evropském prostředí se například věnovala britská akademička Ginette Vincendeau v monografii *Stars and Stardom in French Cinema*. Podle ní se produkce zdejšího filmového průmyslu nedá srovnávat s vysoce integrovaným studiovým systémem Hollywoodu od třicátých do šedesátých let a nelze tedy o ní mluvit jako o hvězdném systému. Například francouzská výroba je roztržštěná mezi vysoké množství hráčů produkčních společností. Tyto společnosti „nevlastní“ herce jako v americkém případě a nemají tedy možnost na jejich obrazu bezkonkurenčně ekonomicky prosperovat. Francouzské hvězdy tak mají v dikci i tvorbu vlastního hvězdného obrazu a nejsou v něm ovlivňovány ekonomickými požadavky studií. I přes to představují hvězdy podle Vincendeau hodnotnou komoditu (zejména jako záruka mediální odezvy a propagace filmů).¹¹

⁹ Šárka Gmitterková, *Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930-1945*. (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010), s. 11.

¹⁰ Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998, s. 62.

¹¹ Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, London: Continuum 2000, s. 11.

Jakkoliv mohly v Československu od třicátých let vznikat zárodky hvězdných systémů,¹² vývoj po roce 1948 jim zcela zamezil. V novém ekonomickém systému, který byl v případě kinematografie centralizován do podoby jednoho produkčního subjektu Československého filmu, nebylo místo pro kapitalistické přežitky, a to filmové hvězdy nevyjímaje. Monopolní ČsF neměl v poúnorových počátcích v úmyslu svým hercům budovat hvězdný status, naopak tuto zahraniční praktiku eliminoval.¹³ Pojem „hvězda“ byl v tomto období v tisku používán pouze v pejorativním významu, a to ve smyslu kritiky povrchní popularity západních hereček a herců.¹⁴ Preferovaným označením pro československé herce pak bylo slovo „umělec“, které implikovalo kvality jejich talentu a schopnosti dobře ztvárnit látku.¹⁵

Přesto toto ideologické odmítnutí hvězdného systému (které trvalo až zhruba do poloviny 60. let) je nepopíratelné, že některé herečky a herci si přesto u diváku vydobyli popularitu, která by v kapitalistickém systému náležela hvězdám – příkladem může být obliba tzv. „marvanovských“ komedií.¹⁶ Za zmínku stojí i výjimečné postavení Jany Brejchové, která byla již na konci padesátých let v tisku nazvána „malou českou hvězdou“.¹⁷

V současné době panuje mylná představa, podle které byla kinematografie východního bloku šedivá, nevábná a tím pádem i neschopná dosáhnout patřičného pozlátka a přitažlivosti pro zrod a existenci hereckých hvězd.¹⁸ Tomuto zažitému stereotypu se v článku „Stars and Stardom in Eastern European Cinema“ věnuje Gábor Gergely. Falešný dojem, že hvězdy v těchto kinematografiích buď vůbec neexistovaly, nebo byly zanedbatelné vychází ze stereotypního předpokladu, že tyto průmysly ve své tvorbě nijak

¹² Šárka Gmitterková, *Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930-1945*. (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2010), s. 12.

¹³ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 88.

¹⁴ Tamtéž.

¹⁵ Tamtéž, s. 89.

¹⁶ Radoslav Horák, Od Mohykána k Andělovi: ideologizace typu „nerudného autoritáře“ na přelomu čtyřicátých a padesátých let. *Filmový přehled*. Dostupný na <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/od-mohykana-k-andelovi-ideologizace-typu-nerudneho-autoritare-na-prelomu-ctyricatych-a-padesatych-let> [vyšlo nedat.; cit. 26. 6. 2024].

¹⁷ Vladimír Bystrou, Rendez-vous s poválečnou hereckou generací (II.). *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 396.

¹⁸ Gábor Gergely, Stars and Stardom in Eastern European Cinema. *Studies in Eastern European Cinema* 13, 2022, č. 2, s. 123.

neakcentovaly poptávku diváků. Gergely dochází k závěru, že i přes jejich (ve srovnání s hollywoodským systémem) menšinový význam, měly hvězdy v produkci a spotřebě kinematografie východního bloku své pevné místo a význam.

Zásadní změnu prodělal československý „hvězdný diskurz“ v druhé polovině 60. let, kdy se v tisku začaly častěji objevovat články, pravděpodobně přímo přejaté ze zahraničních médií, o soukromí zahraničních herců.¹⁹ Postupně byl rehabilitován i hvězdný diskurz o československých hercích a pojem „hvězda“ byl zbaven negativní konotace. Tento diskurz přesto až do změny režimu po roce 1989 nikdy nenabyl – zvláště kvůli neexistenci bulvárních periodik – takových rozměrů, jaké jsou známe z dobových médií západních zemí.

¹⁹ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 90.

3 Diskurz o Janě Brejchové v československém tisku 1970–1975

V průběhu 60. let se v dobové publicitě Jany Brejchové ustálil její hvězdný obraz jako „jedné z nás“.²⁰ Na nebývalou popularitu (která se projevila například v nově ustanovených diváckých anketách a žebříčcích) začínající herečky bylo v tisku poukazováno jako na výsledek její profesionality a herecké píce. Její úspěch tak byl plodem kladného vztahu k herecké práci – přesně díky imperativu socialistických hodnot (nikoliv díky kapitalistickému hvězdnému modelu založeném na marketingu, skandálnosti a sexuální vyzývavosti).

Označení „naše filmová hvězda“ poukazovalo také na exkluzivitu: hvězdou byla v dobovém tisku nazývána vedle Brejchové jen Olga Schoberová, která ztělesňovala pro Československo netypický západní model vyzývavé sex bomby. Role, v kterých se Brejchová v 60. letech objevovala, naopak nevytvářely jeden specifický ustálený typ ale širokou škálu různých hereckých příležitostí: od žánrových snímků založených na atraktivitě jejího vzhledu – *Kdyby tisíc klarinetů* (1964, r. Ján Roháč, Vladimír Svitáček), *Zámek Gripsholm* (1963, r. Kurt Hoffmann), *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969, r. Oldřich Lipský); přes civilní role, které vyžadovaly rafinovanější podání psychologie postavy – *Vlčí jáma* (1957, r. Jiří Weiss) , *Noc nevěsty* (1967, r. Karel Kachyňa) – až po „novovlnné“ experimenty – *Každý den odvahu* (1964, r. Evald Schorm), *Návrat ztraceného syna* (1966, r. Evald Schorm). Společným jmenovatelem většiny jejích rolí se ale stal předobraz obyčejné moderní dívky. I skutečný životní příběh Brejchové, která pocházela z chudých poměrů a filmovou herečkou se stala bez předchozí divadelní průpravy, dotvářel obraz vydřené kariéry a zaslouženého úspěchu. Její „nehvězdný“ hvězdný obraz ji představoval jako dívku, s problémy a životem jejích vrstevnic.²¹ Případ Jany Brejchové je tak průkopnickým momentem rodícího se hvězdného systému v dikci požadavků komunistické kulturní politiky přelomu 50. a 60. let.

Richard Dyer chápe hvězdný obraz jako „strukturovanou polysémii“ – která se (mimo filmy samotné) sestává jak z propagace hvězdy (*promotion*), její publicity, tak i z kritického výkladu jejího herectví a z reflexe ztvárněných rolí obecně (*criticism and commentaries*). Na rozdíl od Hollywoodu klasického období v československém kontextu

²⁰ Lukáš Skupa, Jako jedna z nás. Filmová hvězda Jana Brejchová. *Cinepur*, 2008, č. 60, str. 21–23.

²¹ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, c. 1, s. 99.

nebyl žádný subjekt, který by propagoval hvězdy samotné. V tomto ohledu se dá mluvit jen o Ústřední půjčovně filmů, což byla státní distribuční společnost, která měla v diki také propagaci filmů, nikoliv však herců. Dyerova kategorie marketingu hvězdy samotnými studii je tudíž v tomto ohledu nepoužitelná. K jisté formě propagace hvězd a herců obecně v Československu přece jenom docházelo, a to hlavně na stránkách filmových magazínů a lifestyleových časopisů zaměřených na laické diváky (např. *Kino*, *Květy*, *Mladý svět*, příloha *Ahoj na sobotu* atd.) Následující podkapitoly jsou tedy rozlišeny podle tohoto klíče: první analyzuje publicitu i propagaci Jany Brejchové jako osobnosti, profesionálky, ženy, ale také hvězdy; druhá shrnuje kritickou reflexi jejich výkonů a snaží se také pojmenovat „podobu hereckého typu“, který v očích dobové kritiky let 1970–1975 Brejchová představovala.

3.1 Naše hvězda č. 1

V sedmdesátých letech už filmový ani popularizační tisk nepochyboval, že Jana je „naše hvězda č. 1“. Hlavním tématem rozhovorů, ale i recenzí snímků je zdůraznění její špičkové profesionality a oddanosti hereckému řemeslu, ale také amatérských začátků, ze kterých se Brejchová vypracovala v populární hvězdu. Herecký medailonek z časopisu *Květy* například shrnuje její dosavadní kariéru a velkou pozornost věnuje okolnosti, že Brejchová nemá divadelní průpravu: „Mezi českými herci je Jana Brejchová výjimkou nejen svým hereckým typem, ale i tím, že hraje jen ve filmu, nemá a nikdy neměla divadelní angažmá.“²² Tento nezvyklý hendikep ale autorka považuje za zjevnou známku prestiže a silného postavení, které si Brejchová sama u filmu svým osobním kouzlem vydobyla. Podobně se nad tímto úspěchem Brejchové zamýšlí i Ivan Soeldner v popularizačním časopisu *Kino*. Úspěch Brejchové, která „byla zralou herečkou v době, kde se většina jejich kolegyň učila básničky pro přijímací zkoušky na DAMU“ zdůvodňuje osobitým hereckým typem. Tento typ je podle něj vždy více Brejchovou než danou rolí, což považuje za „vlastnost skutečné hvězdy“.²³

Praktika zavádění hereckých typů je naopak kritizována ve článku „Naše herecké mládí“ z *Filmového magazínu* (fanouškovského občasníku věnovaného profilům populárních herců): „Nemáme gladiátory ani kovboje, tajemné cizince ani mořské vlky. Málokdy se u nás objeví nějaký extrémní typ, jako s čistě hvězdnou kariérou Olinka

²² Jaroslava Kopecká, Zadáno pro Janu Brejchovou. *Květy* 22, 1972, č. 8, s.42–42.

²³ Ivan Soeldner, Už je ve slovníku. *Kino* 25, 1970, č. 9., s. 6.

Berová.²⁴ Popularitu Brejchové si dále autor článku vysvětluje neobvyklou hereckou přirozeností a talentem.

Jak je tedy vidět, i v 70. letech pokračoval hvězdný diskurz Jany Brejchové v podobných mantinelech jako v 60. letech, i když její hvězdnost byla v komentářích jejích výkonů z pravidla prezentována jako obecně uznávaný fakt (viz „naše hvězda č. 1“²⁵ nebo „největší hvězda českého poválečného filmu“²⁶). Vyskytují se ale i texty, které její bezprecedentní popularitu rámuji v takřka západním stylu „kultu hvězd“. Pozoruhodná reportáž Daniely Umlaufové s názvem „Hledá se další Jana Brejchová aneb invaze dívek na Barrandov“ přináší svědectví z castingu dublů Brejchové pro připravovaný film *Slečna Golem* Jaroslava Balíka. Text začíná úvodem o „vzniku hvězd“ a cestě ke slávě – pozastavuje se nad velkým zájmem dívek o inzerát hledající dvojnici Brejchové: „Byla z nich cítit touha po stříbrném plátně, obdivu, zvědavosti spolu se snahou proniknout do zákulisí a tajů filmového čarování, odvaha až hříšná.“²⁷ Dalším příspěvkem, který hvězdný obraz Jany Brejchové posouvá do rovin zbožštění její osobnosti je humoristický sloupek z lifestylevého týdeníku *Ahoj na sobotu* Ivana Osvalda s příznačným názvem „Snění“.²⁸ Osvald v něm popisuje snový zážitek pravého filmového fanouška, kterému se poštěstí být aspoň na okamžik filmovým hrdinou i milovníkem. Kromě série dobrodružství se mu totiž podaří stát se objektem touhy hned tří „blond ikon“ a oblíbených hvězd: Kim Novak, Brigitte Bardot a Jany Brejchové. Brejchová je zde vykreslena jako afektovaná herečka znuděná světovou slávou („Co záleží na jménu, když je život naplněn prázdnotou. Stále jen bankety, recepce, natáčení, festivaly, Los Angeles, Cannes, Mar del Plata, Benátky, Manheim, Gottwaldov, Kroměříž, Olomouc ... Nuda!“), zároveň je ale i ženou, která je bytostným zosobněním sex appealu (mluví „hlasem přeplněným touhou“) a dokonce sama vyzve snícího hrdinu, aby s ní v hotelovém pokoji strávil noc (!). Jak je tedy vidno, hvězdný obraz Brejchové není jednoznačně „asexuální“, nevyzývavý a profesionální, jak to bylo

²⁴ Jiří Hrbas, Naše herecké mládí. In: Jiří Hrbas (ed.), *Filmový magazín 71/72*. Praha: Orbis, 1971, s.13–14.

²⁵ an., Telefonické popovídání. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 3, 1971, č. 47, s. 7.

²⁶ an., Neokondelici a hlavně ti druzí. *Mladý svět* 12, 1970, č. 12, s. 15.

²⁷ Daniela Umlaufová, Hledá se další Jana Brejchová aneb invaze dívek na Barrandov. *Záběr: časopis filmového diváka* 5, 1972, č. 10, s. 6.

²⁸ Ivan Osvald, Snění. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 3, č. 4, s. 11.

artikulováno v počátcích její kariéry.²⁹ Nejde tedy popřít, že by popularita Jany Brejchové nebyla založená na jejím vzhledu a pro některé diváky snad i na sexuální přitažlivosti.

3.2 Soukromý život královského páru

Dalším výrazným rysem publicistického diskurzu Brejchové byla i strana „rubu slávy“ a soukromí herecké hvězdy. Častým okruhem otázek na Janu Brejchovou se staly dotazy na manželské soužití s Vlastimilem Brodským. Jak poznamenala Vladimíra Chytilová ve své analýze hvězdného obrazu Olgy Schoberové, informace o soukromí herců nebyly v československém diskurzu běžné a odpovídají spíše onomu „západnímu“ typu hvězdnosti.³⁰ Přesto právě Schoberová a Brejchová měly v tomto ohledu výjimečnou publicitu: u Brejchové zejména co se týče jejího manželského života.³¹ Manželská dvojice Brodský – Brejchová spolu ve sledovaném období ztvárnila hned tři filmové manželské páry (a to ve dvou komediích Zdeňka Podskalského *Ďábelské líbánky* a *Noc na Karlštejně* a také ve snímku Petra Schulhoffa *Hodíme se k sobě, miláčku?*),³² je tedy pochopitelné, že publicita směřovala i k jejich vztahu a ke společné výchově dcery Terezy. Zprávu o natáčení *Noci na Karlštejně*, a hlavně pohled do zákulisí šatny „královského páru“ tak například přináší filmový časopis *Záběr*.³³ Rozhovor ze slovenského časopisu *Film a divadlo*³⁴ je veden ještě v o poznání důvěrnějším duchu, kdy se reportér Alois Joneš vyptává manželů na okolnosti jejich seznámení, slavení výročí, řešení manželských konfliktů, trávení společného volného času. Zazní i otázka na výchovu jejich dcery Terezy (na Brodského tento dotaz očekávatelně nesměruje). Brejchová se svěřila, že kvůli časové náročnosti kariéry není schopná se o ni postarat – péči o dceru tedy zcela přenechala své starší sestře.

²⁹ Viz Lukáš Skupa, Jako jedna z nás. Filmová hvězda Jana Brejchová. *Cinepur*, 2008, č. 60, str. 21–23.

³⁰ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, c. 1, s. 95.

³¹ Časopis *Květy* například informoval o narození jejich dcery, a dokonce jejich společné foto použil hned na obálce čísla, viz an., Soukromá role Jany Brejchové. *Květy* 19, 1969, č. 3, s. 1.

³² V těchto filmech se ovšem manželé „nesetkali“ poprvé, předcházela jim i řada komedií z 60. let, například *Farářův konec* (1968), *Ženu ani květinou neuhodíš* (1966) nebo *Ztracená tvář* (1965).

³³ Daniela Umlaufová, Den na Barrandově s Nocí na Karlštejně. *Záběr: časopis filmového diváka* 6, 1973, č. 7, s. 3.

³⁴ Alois Joneš, Keď sa manžel zamiluje do manželky. *Film a divadlo* 18, 1974, č.26, s.4–7.



Obálka *Ahoj na sobotu* 4, 1972, č. 1.

Tato fotografie manželů Brejchové a Brodského nepochází z připravovaného filmu, ale byla pro účely obálky časopisu samostatně nafocena. V popisce se mimo jiné píše „Dovolte, abychom vás vůbec nezdržovali představováním herecké a manželské dvojice, kterou beztak moc dobře znáte a kterou fotograf zastihl v nevšední situaci.“ Tento text mimo jiné dokládá prestižní postavení a diváckou oblibu, kterým se oběma dostávalo.³⁵

Z předchozích dvou odstavců je patrné, že otázky na soukromí a odvrácenou stránku života hvězdy byly ve vztahu k Brejchové atraktivním tématem. Brejchová ale proslula i neochotou odpovídat na rozhovory a ankety a je tedy zřejmé, že si své soukromí snažila hlídat, případně podobné otázky vždy odváděla do sféry herecké profesionality a odpovědnosti. Mnohem častěji se proto její rozhovory točí kolem jejích začátků u filmu,³⁶ názorů na herectví³⁷ nebo se věnují připravovaným a roztočeným projektům.³⁸

³⁵ I když o jednoznačné divácké rozpoznatelnosti Brodského by se možná dalo pochybovat – v následujícím čísle týdeníku totiž muselo přijít vysvětlení (na základě čtenářských dotazů), že se jedná o Vlastimila Brodského, nikoliv Miloše Kopeckého (!). Viz an., *Záhada fotografie definitivně rozluštěna. Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 4, 1972, č. 16, s. 2.

³⁶ Ivan Soeldner, Už je ve slovníku. *Kino* 25, 1970, č. 9., s. 6.

³⁷ Petr Adler, Pampeliškový med Jany Brejchové. *Mladý svět* 17, 1975, č. 23, s. 20–21.

³⁸ an., Telefonické popovídání. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 3, 1971, č. 47, s. 7.

3.3 Brejchová – romantický typ

V předchozí kapitole jsem rozebírala publicistický diskurz, který „propagoval“ Janu Brejchovou jako ženu a herečku, nyní se budu zabývat diskurzem Brejchové jako představitelky konkrétních rolí. V analýze používám především recenze, které komentují její herecké schopnosti a volbu jejího obsazení. Klíčovým tématem je pro mě konkrétní herecký typ, který Jana Brejchová představovala a také to, jak ho doboví kritici vnímali.

Filmem s Janou Brejchovou, který ve sledovaném období vzbudil největší pozornost i kritický ohlas, byl bezesporu *Luk královny Dorotky* režiséra Jana Schmidta z roku 1970. Povídkový film vychází z Vančurovy literární předlohy – tři krátké příběhy spojuje téma lásky, nevěry, milostných intrik – a také hlavní role Brejchové. Ve všech povídkách představuje objekt touhy mužů. V recenzích je hojně akcentováno trefné obsazení Brejchové do této trojrole: „ona je středem, ženou, kolem níž se otáčí svět“ – zdůvodňuje její obsazení v rozhovoru pro *Svět práce* Schmidt.³⁹ V recenzi pro *Lidovou demokracii* je v podobném duchu chválen přínos Brejchové, která se dokonale zhostila performance „proměnlivého ženství“.⁴⁰ O pár řádků níže recenzent přímo vyzdvihuje Brejchové ztvárnění role Boženy (proti ostatním ahistorickým povídkám silně stylizované do přepychovějšího ornamentálního stylu secese). Excelenci a hereckou přirozenost Brejchové v této roli zdůvodňuje typovou charakteristikou role Boženy, které herečka „nejsnáze vklouzla do kůže“.

Typové souznění Brejchové a jejích rolí v historických kostýmních snímcích bylo v analyzovaných recenzích zmiňováno zhusta. V rozhovoru k připravovanému muzikálu *Noc na Karlštejně* režisér Podskalský trefně komentuje propojení její osoby s romantickým typem:

„Nebylo dost dobře možné udělat z této komedie něco jiného, než je – romantická hra z konce minulého století od Jaroslava Vrchlického. Tedy ani pouhou legraci, ani syrovou skutečnost života 14. století. Uvedu příklad: královna Eliška by patrně – jako to ostatně dokládá i Parlěřův portrét z triforia chrámu svatého Víta – musela být obsazena Helenou Růžičkovou. Protože asi tak ve skutečnosti vypadala kolem svých šestnácti let,

³⁹ Libuše Hofmanová, *Krásná hra aneb Vladislav Vančura potřetí*. *Svět práce* 3, 1970, č. 31, s. 11.

⁴⁰ an., *Luk královny Dorotky*. *Lidová demokracie* 27, 1971, č. 47, s. 6.

když si Karla brala. (...) Musíme a snažíme se v našem filmu vyhovět romantičnosti Vrchlického pojetí, a proto královnu hraje půvabná Jana Brejchová.“⁴¹

Tento romantický typ plný gracie a zasněného půvabu, který pro dobové tvůrce zosobňovala Brejchová se neomezoval jen na historickou látku. Petr Schulhoff ho zmiňuje v rozhovoru k plánované komedii ze současnosti *Hodíme se k sobě, miláčku*. Roli romantičky Marty, která z nudné přítomnosti uniká do světa fantazie, miluje starožitnosti, zdobnost a zapomenutou kavalírskou galantnost napsal podle svých slov Brejchové přímo na tělo.⁴²

Poetickou auru a grácii Brejchové se nezdá snažili pisatelé navodit i přímo formou svých textů. Recenze z časopisu *Vlasta* začíná nostalgickou úvahou na téma lásky („Je láska vládyní a cílem lidského počínání? Rytíři a kavalíři už dnes sice nezápolí o srdce své dámy mečem nebo rapírem, ale škoda, říkáme si někdy, musely to být vzrušující chvíle...“⁴³). Brejchová jako spektakl půvabu z dob dávno minulých je představena i v hereckém medailonu „Zadáno pro Janu Brejchovou“ časopisu *Květy*.⁴⁴ Jaroslava Kopecká sloupek uvozuje takřka filmově (a také s patričnou dávkou voyeurského požitku):

„Je slunný, ale už mrazivý podzimní den. Z Radničních schodů na Hradčanském náměstí sbíhá do záběrů kamer herečka. Je oblečena v růžovou secesní róbu s hlubokým výstřihem bez rukávů. Otáčí se, usmívá se a někomu mává... Záběr se opakuje. Dvakrát, třikrát, čtyřikrát... Herečka běží v dlouhých šatech vždy s touže lehkostí, opakuje týž milý, plachý a něžný úsměv. Teploměr ukazuje pár stupňů nad nulou. Zvědavci, kteří okukují známou tvář, se hlasitě dohadují o sumě, kterou za natáčenou roli obdrží. Padají neuvěřitelné a fantastické částky.“

Kritické reflexe její hereckých výkonů napovídají, že jakkoliv byla Brejchová oceňována jako profesionální herečka, pozitivního hodnocení se její projev vždy nedočkal. Její herecký styl byl popisován jako „stereotyp úsměvů a pohledů“⁴⁵ – a skutečně obzvlášť márnivé pohyby jejích víček a hloubka jejích tmavých očí jsou předností a klíčovým vizuálním znakem, které bývají s Brejchovou spojovány. Podobně smířlivě její údajně

⁴¹ Daniela Umlaufová, Den na Barrandově s Nocí na Karlštejně. *Záběr: časopis filmového diváka* 6, 1973, č. 7, s. 3.

⁴² Dana Braunová, Hodíme se k sobě, miláčku? *Záběr: časopis filmového diváka* 7, 1974, č. 26, s. 6.

⁴³ Libuše Hofmanová, Tři podoby lásky. *Vlasta* 24, 1970, č. 52, s. 8.

⁴⁴ Jaroslava Kopecká, Zadáno pro Janu Brejchovou. *Květy* 22, 1972, č. 8, s. 42–43.

⁴⁵ dk., Filmová podoba Vrchlického veselohry. *Tvorba: list pro kritiku a umění* 1974, 1974, č. 36, s.

okouzující, ale herecký neobratný výkon Čechovovy milenky v televizním filmu *Mé ironické štěstí* hodnotí i v kulturním periodiku *Tvorba* („v osobitém pojetí se představila rovněž Jana Brejchová, jejíž půvab místy suploval promyšlený herecký výkon“⁴⁶). I přes tyto výhrady bylo vnímáno bytostné (spíše než herecké) spojení Jany Brejchové s romantickými rolemi jako pozitivní fakt, takřka jako by ani nehrála, jen představovala sama sebe. V některých případech byla její neumělost před kamerou považována i za přednost a důkaz její hvězdnosti („Ani na jednom jejím filmu jsem neměl pocit, že splýnula s postavou: vždycky je to víc Jana Brejchová než Gwen či Kateřina Paarová. Její osobnost dominuje nad hereckou kreací. Ale to není chyba – to je právě vlastnost skutečné hvězdy.“⁴⁷).

Ve sledovaném období ovšem netočila Brejchová pouze filmy s romanticky typovými rolemi – například *Pokus o vraždu* (1973) je detektivka, *Lekce* (1971) špionážní thriller a jako takové vyžadovaly odlišné civilnější pojetí, než historizující (nebo alespoň romantikou prodchnuté) počiny. Její výkony v obou zmíněných snímcích se nicméně nesetkaly s pozitivními ohlasy⁴⁸ – což svědčí o ustanovení hvězdného obrazu Brejchové jako bytostně sentimentální, půvabem a okázalou grácií prodchnuté hrdinky a herečky. Ostatně i sama Brejchová v roce 1975 v rozhovoru s Petrem Adlerem bilancovala⁴⁹ dosavadní kariéru a konstatovala, že do té doby představovala specifický typ mladých hrdinek, jejichž čas se pro ni jako herečku již definitivně naplnil.⁵⁰ V první polovině 70. let zaznamenal hvězdy obraz Jany Brejchové změnu a posun směrem od civilních a bezprostředních hrdinek k stylizovanějšímu ztělesnění ženské krásy, půvabu a šarmu.

⁴⁶ ab., Týden před obrazovkou 3.7. – 14.7. *Tvorba*: list pro kritiku a umění 1974, 1974, č. 30, s. 14.

⁴⁷ Ivan Soeldner, Už je ve slovníku. *Kino* 25, 1970, č. 9., s. 6.

⁴⁸ Viz dk., Film o nedůvěře. *Tvorba*: list pro kritiku a umění 1973, 1973, č. 43, s. 15; an., *Lekce*. Film a divadlo 16, 1972, č.2, s.12.

⁴⁹ Kolem roku 1975 měla herečka období útlumu nabídek na filmové role.

⁵⁰ Petr Adler, Pampeliškový med Jany Brejchové, *Mladý svět* 17, 1975, č. 23, s. 20.

4 Filmový obraz Jany Brejchové 1970–1975

Normalizační léta pro Janu Brejchovou znamenala kariérní změnu v mnoha ohledech. Přestože sama nebyla za svou předchozí činnost perzekuovaná a její osoba nebyla pro nový establishment nijak problematická,⁵¹ nedostávala tolik nabídek na hereckou spolupráci jako v předchozí dekádě.⁵² I proto se v této době poprvé pokoušela proniknout na divadelní prkna, a to ve spolupráci s režisérem Zdeňkem Podskalským i manželem Vlastimilem Brodským v romantické komedii *Liga proti nevěře*.⁵³

Ve sledovaném období přesto natočila 18 filmů (z toho 8 televizních) a výpravny seriál *F. L. Věk* (1970–1971). I v její filmografii se projevila všeobecná tendence normalizačních 70. let – tedy obrat k žánrovosti. Zahrála si ve třech detektivkách,⁵⁴ ve dvou komediích s Brodským,⁵⁵ ve dvou dramatech z druhé světové války,⁵⁶ v maďarském psychologickém dramatu⁵⁷ a v retro sci-fi.⁵⁸ V neposlední řadě v tomto výčtu nicméně dominovala právě historická kostýmní dramata (převážně z produkce Československé televize), a to s počtem devíti filmů a jednoho seriálu, kterým se budu více věnovat dále v textu.

V typologii jejích rolí ve sledovaném období je vidět silná tendence k jednoduššímu herectví a celkově k variaci jednoho typu hrdinky: výjimečně krásné ženy. V šedesátých letech naopak Brejchová ztvárňovala širokou škálu různých postav: od nekonvenčních dívek pod režii Evalda Schorma (*Každý den odvahu* (1964), *Návrat ztraceného syna* (1966), *Farářův konec* (1968), *Král a žena* (1967)), vzdorujících rebelek (*Probuzení* (1959, r. Jiří Krejčík), *Vyšší princip* (1960, r. Jiří Krejčík), *Maratón* (1968, r. Ivo Novák)) až po mysteriózní jeptišku (*Noc nevěsty* (1967, r. Karel Kachyňa)). V sedmdesátých letech se

⁵¹ Brejchová dokonce získala v roce 1979 čestný titul Zasloužilá umělkyně. Tereza Brodská, Jana Podskalská, *Moje máma Jana Brejchová*. Praha: Universum 2022, s. 257.

⁵² Tamtéž, s. 247.

⁵³ Tamtéž, s. 254–261.

⁵⁴ *Smrt černého krále* (1971) r. Jiří Sequens, *Pokus o vraždu* (1973) r. Jiří Sequens, *Motiv pro vraždu* (1974) r. Július Matula, Jiří Svoboda, Tomáš Svoboda.

⁵⁵ *Ďábelské líbánky* (1970) r. Zdeněk Podskalský, *Hodíme se k sobě, miláčku...?* (1974) r. Petr Schulhoff.

⁵⁶ *Lekce* (1971) r. Dušan Klein, *Půlpenny* (1974, televizní film) r. Eva Sadková.

⁵⁷ *Vteřiny úzkosti* (1974) r. Mara Luttor.

⁵⁸ *Slečna Golem* (1972) r. Jaroslav Balík.

naopak přesouvá k patetickému stereotypu stylizovaných postav, které více „hraje“ svým vzhledem a osobností, než hereckou invencí a zručností.

4.1 Normalizace a historický film

V období po srpnových událostech roku 1968 došlo v ČsF k omezení výběru námětu filmů vlivem zpřísnění cenzury. Klíčovým aspektem látky měl být perspektivou nové dramaturgie ideologický přínos pro současnost – renesanci zaznamenaly zejména životopisné snímky (*Božská Ema* (1979), *Julek* (1979), *Putování Jana Amose* (1983), *Veronika* (1985)), příběhy z dějin dělnického hnutí (*Dvacátý devátý* (1974), *Vítězný lid* (1977)) monumentalizující velkofilmy (*Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974), *Osvobození Prahy* (1976)).⁵⁹ Historický film se stal ale i populárním polem pro odlehčenou únikovou tvorbu (jak dokládají například dodnes oblíbené komedie Oldřicha Lipského *Slaměný klobouk* (1971), *Adéla ještě nevečeřela* (1978), *Tajemství hradu v Karpatech* (1981)). Jak píše Hudec a Václavková, zvláště období 19. století, respektive počátku 20. se stalo únikovým materiálem pro mnoho psychologicky laděných kostýmních dramát, literárních adaptací nebo poeticky pojatých životopisů umělců (například *Petrolejové lampy* (1971), *Morgiana* (1972), *Paleta lásky* (1976), *Příběh lásky a cti* (1977), *Koncert na konci léta* (1979), *Lev s bílou hřívou* (1986), *Mág* (1987)).⁶⁰

Sedmdesátá léta byla v československém kinematografickém prostředí obdobím obratu k žánrovosti (oproti nekonvenčním „novovlnným“ 60. letům) – což dokládá i zvýšená produkce detektivek, komedií i zmíněných historických filmů na úkor autorské tvorby a společenskokritických filmů ze současnosti. Obliba historické látky u filmařů mohla být způsobena i tím, že to byl jediný způsob, jak v dobové kinematografii natočit výpravný film plný luxusu i ornamentálního přepychu. Svědčí o tom i imaginativní výtvarná koncepce snímků s historizující stylizací, která jde za hranu obyčejného pokusu o autenticitu kostýmů a mizanscény (jako je to například v *Morgianě* (1972) nebo v *Noci na Karlštejně* (1973) s výpravou podle návrhů Ireny Greifové). Devatenácté a počátek dvacátého století bývají v historickém filmu hojně zobrazovány jako „zlatý věk“ rozkvětu umění, zábavy a vzestupu střední třídy. Tato nostalgická představa Evropy a její „starobylé“ historie jako kolébky západní kultury je podle Andrewa Higsona společným sentimentem evropských (i

⁵⁹ Zdeněk Hudec, Miluše Václavková, Historický film. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 327–331.

⁶⁰ Tamtéž, s. 328.

amerických) historických filmů.⁶¹ Na adresu adorace secese a její vizuální kultury se vyjádřil i historik James Laver, který si její neskomírající atraktivitu „belle époque“ (náhle ukončené první světovou válkou) vysvětluje převládající kulturní představou této doby jako „posledních dobrých časů (..), kde i veselé barvy šatů odrážely rozzářený optimismus těch, kteří měli co utrácet“.⁶²

Půvab romantismu, milostných dramát i krásné hudby a výpravy představoval únikové téma, které hojně těžilo z literární adaptace a vymykalo se tak ideologicky angažovaným životopisům z „velkých dějin“. Typickým je pro tyto filmy posun od celospolečenské tematiky k privátní sféře intimních prožitků lásky, rodinných vztahů a vnitřního rozpoložení hrdinů.⁶³ Ve sledovaném období se filmografie Jany Brejchové orientovala právě na tento typ romantických hrdinek z pera světových, českých i slovenských spisovatelů. Jak rozeberu v následující kapitolách, její hrdinky představovaly nostalgický a poetický únik z účelové modernity, ale i ze specifické ahistorické atmosféry období normalizace.

4.2 *Star vehicle* Jany Brejchové

V letech 1970–1975 Jana Brejchová účinkovala v 18 filmech a jednom seriálu (*F. L. Věk*) – v tomto výčtu jednoznačně dominoval historický žánr. Jak sama Brejchová vzpomíná, na počátku 70. let klesl zájem o její hereckou osobnost, a proto hojně přijímala „vděčnější herecké příležitosti“ v televizních inscenacích.⁶⁴ Její filmový obraz byl tedy v tomto období zásadně určován historickým žánrem a specifickou stylizací její herecké osobnosti. Richard Dyer ve své studii *Stars* nazývá tuto synergii žánru a hvězdy *star vehicle*. *Star vehicle* je podle něj korpus filmů, který sdílí určité vizuální, narativní a ikonografické

⁶¹ Andrew Higson, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003, s. 3–4.

⁶² James Laver, *Costume and Fashion: A Concise History*. New York: Thames and Hudson 2002, s. 220.

⁶³ Libor Vodička, Triumf skepse (Dvojitý způsob historismu v českém dramatu a činoherní dramaturgii po 21. srpnu 1968). In: Erik Gilk, Lukáš Foldyna (eds.), *Studia moravica V*. Olomouc: Univerzita Palackého 2007, s. 115.

⁶⁴ Přejít k televizním inscenacím pak ve vzpomínkách přičítá přítelkyni Evě Sadkové, která s ní v této dekádě natočila hned šest filmů. Tereza Brodská, Jana Podskalská, *Moje máma Jana Brejchová*. Praha: Universum 2022, s. 247.

konstanty, které dávají hvězdě příležitost „předvést se v tom, co umí“⁶⁵ (v případě Jany Brejchové jde například o melancholické herectví smutných ale uhrančivých očí). Na standardizovaný obraz hvězdy, který *star vehicle* vytváří, pak reaguje i diskurz mimo samotný filmový text – tedy články, rozhovory, recenze a propagace dané hvězdy.

Jak ukázala předchozí kapitola o mediálním obrazu, byla Jana Brejchová považována za romantický typ, svým vzhledem a osobností spojený zejména s láskyplnými hrdinkami dob dávno minulých. Nostalgický obraz romace, kavalírství a emocionality čerpal zejména z literárních adaptací 19. století. Pro přiblížení specifického obrazu Jany Brejchové se prizmatem termínu *star vehicle* podívám na opakující se motivy jejich historických rolí, které využívají jejího romantického hvězdného obrazu. Do užšího výčtu tohoto obrazu Brejchové zahrnuji následující filmy a televizní inscenace: *Romanetto* (r. Eva Sadková, 1970, televizní film), *Luk královny Dorotky* (r. Jan Schmidt, 1970), *Hostinec U létavého draka* (r. Eva Sadková, 1971, televizní film), *Jeden ze soubojů* (r. Eva Sadková, r. 1971, televizní film), *Dva bratři* (r. Petr Weigl, 1972, televizní film), *Dotek motýla* (r. Juraj Herz, 1972, televizní film), *Noc na Karlštejně* (r. Zdeněk Podskalský, 1973), *Mé ironické štěstí* (r. Eva Sadková, 1974, televizní film)⁶⁶, *Pani Heléne* (r. Vido Hornák, 1975, televizní film) a seriál *F. L. Věk* (r. František Filip, 1970–1971).

Všechna tato díla spojuje obsazení Jany Brejchové do hlavní role (s výjimkou *F. L. Věka*, kde ovšem hraje nejvýraznější hrdinku a pro titulního hrdinu osudovou a nikdy nedostupnou ženu). Vycházejí z literární předlohy náležící do kánonu uznávaných děl (ze světové literatury Čechov, Lermontov, Turgeněv, Le Fanu, z české Arbes, Jirásek, Vančura, Vrchlický a ze slovenské M. T. Mitrovský) – ačkoliv jde o odlišná díla různých žánrů a období, spojuje je postava Jany Brejchové jako mladé hrdinky, jejíž krása se stane hlavní motivací vyprávění a počínání mužských postav. Výběr literárních námětů není nijak konsistentní, snad kromě inscenací z produkce Československé televize – Jana Brejchová zde spolupracovala zejména z Evou Sadkovou (se kterou ji pojilo i přátelství), která ve své různorodé tvorbě často sahala do klasické ruské literatury (to se však týká i Herzova *Doteku motýla* podle Turgeněvovy povídky a Weiglových *Dvou bratrů* podle stejnojmenné Lermontovovy hry). Tento častý výběr ruských klasiků má jisté zdůvodnění: naplňoval totiž

⁶⁵ Richard Dyer, *Stars*. London: British Film Institute 1998, s. 62.

⁶⁶ Tento film z produkce ČsT se bohužel nezachoval, ale literární předloha, fotografické materiály, kritiky i anotace z *Týdeníku československé televize* odpovídají analyzovanému typu romantického *star vehicle*.

požadavky ideově-tematických plánů literárně-dramatického vysílání po adaptaci sovětské látky, aniž by těmto vesměs autorským filmařům ubíral možnosti uměleckého vyjádření.⁶⁷

I mimo adaptace ruských klasiků se ale objevuje jasná tendence ztotožnění herečky Jany Brejchové s tématem lásky, osudovosti a historie (jak mimo jiné často odkazují i kritiky a recenze těchto snímků). Postavy těchto filmů varíují opakující se osobnostní rysy, mezi které patří hlavně výjimečná krása a nešťastná zamilovanost, případně jiné komplikované vztahové propletence, a takřka nadpřirozená svůdnost, která k nim fatálně připoutává mužské hrdiny. Například v *Doteku motýla* neznámému mladíkovi stačí jediný její pohled, aby se do ní zamiloval a snažil se odkrýt její tajemství, v *Luku královny Dorotky* se Brejchová třikrát objevuje v roli ženy, kvůli které muži svádějí boje, intrikaří a pro niž jsou ochotni vsadit vše co mají, v kartách.

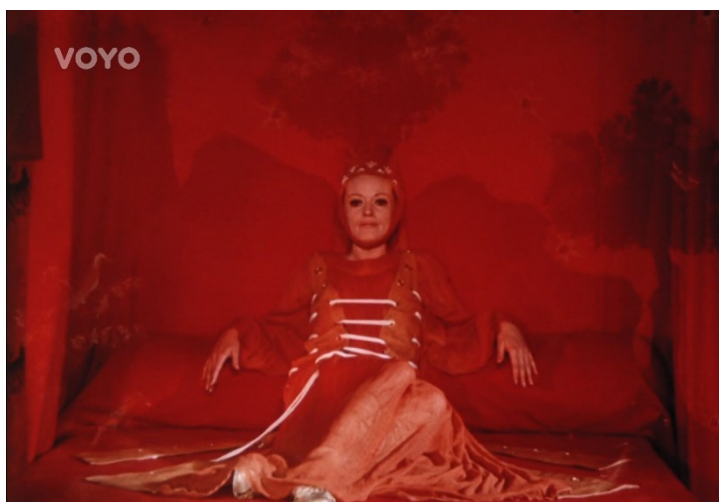
Figury, které Brejchová představuje jsou nejčastěji aristokratky (v *Noci na Karlštejně* dokonce i královny), umělkyně (malířka v *Pani Heléne*) nebo konvencemi nsvázané ženy (prostitutka, hospodská a nevěrná frivolní manželka v *Luku královny Dorotky*). Jejich postavení jim umožňuje žít rozmarný život s okázalým šatníkem, lehkou koketerií nebo idylickou zahálkou. Jedno mají ale společné: všechny žijí pro pravou lásku (i když se její provedení liší). V *Romanettu* hlavní hrdinka hystericky touží po manželově pozornosti, ale nezvládne svou potřebu ukojit jinak, než že ho podvede. Malířka z *Pani Heléne* zase hledá ideálního muže, který ji bude milovat nejen pro její krásnou tvář – na paty se jí ale lepší jen okouzlení a žárliví zoufalci. V *Noci na Karlštejně* se královna Eliška Pomořanská rozhodne za každou cenu dostat k svému manželovi – i když to obnáší převlékání se za muže. V *Luku královny Dorotky* všechny tři hrdinky z povídek spojuje jejich touha po milování, dobývání a flirtu nehledě na to, o jakého muže se zrovna jedná. Ve *Dvou bratřech* je zase láska kněžny Věry natolik štědrá, že miluje tři muže naráz.

4.2.1 Tragická krása Jany Brejchové

Ve všech výše zmíněných filmech spojuje hrdinky Jany Brejchové ještě jeden motiv: jejich okouzující krása. Jejich přitažlivost ovšem nespočívá v jednoduché erotizaci těla, přesto ale všechny postavy oplývají jistým druhem svůdnosti nebo přímo vyzývavosti. S ohledem na historizující zpracování jsou její postavy oděny v dobových kostýmech – jejich tradiční ženská linie, množství krajek, závoju i kožešin se vymykají autenticitě

⁶⁷ Jakub Jiříš, *Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize v období konsolidace*. Praha: Katedra filmových studií 2012, s. 101.

historické módy a oděvních zvyků. Namísto autenticity slouží tyto kostýmy jako nezbytný doplněk poetickému tématu lásky a romantismu starých časů. Nostalgický náboj, zasněná melancholie i ornamente zdůrazněná ženskost těchto figur formuje Janu Brejchovou do neměnné podoby efektní historické podívané vystavené na obdiv. Tato estetická forma „spektáklů“ prochází jejími historickými filmy takřka v nezměněné podobě, jen v různých kostýmních variacích a historických epochách.



Historizující, ale dobově neautentický, kostým rámuje romantizující půvab rolí Jany Brejchové (nahore Hostinec U létavého draka a Pani Heléne, dole Luk královny Dorotky a Noc na Karlštejně).

Společným vizuálním prvkem filmového obrazu Jany Brejchové jsou její blond vlasy – jejich barva není náhodná, bez nich by její figury nebyly považovány za ideály ženské krásy. Jak Richard Dyer poznamenal ve své studii o Marilyn Monroe, bílá blond žena je nejopatrovanějším symbolem a majetkem západního patriarchy.⁶⁸ A výjimkou nejsou ani hrdinky ztvárněné Brejchovou, které díky své kráse nabývají v očích mužských postav rysy posvátnosti a zbožštění.

⁶⁸ Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2006. s. 42.



Zlatavá koruna rámuje obličej Jany Brejchové a dotváří tak auru andělského ženství a milostné sensibility. (Nahoře *Noc na Karlštejně* a *Hostinec U létavého draka*, dole *Dotek motýla* a *Luk královny Dorotky*).

Z dostupných fotek z mládí Brejchové je patrné, že není přirozenou blondýnou – konzistentní volba odbarvení tedy určitě není náhodná. Jak dokládá filmografie Brigitte Bardot nebo Marilyn Monroe, už samo odbarvení vlasů předurčuje určitý typ hvězdnosti ženských hereček. Ve studii o Monroe Dyer dále poznamenal, že blond barva je nositelkou mnoha rozporuplných významů. Na jednu stranu znamená nevinnost (která je tradičně v západní kultuře spojována s bělostí), pojí se ale i se sexualitou a vyzývavostí (jako je tomu například u Brigitte Bardot). Blond vlasy mohou nositelce propůjčit svrchovanou andělskou auru, mohou ji ale zařadit i do stereotypního pojetí hloupé naivní dívky. Jejich barva připomíná třpyt zlata a je díky tomu pojena s luxusem (jako je tomu v muzikálovém čísle Monroe *Diamonds Are A Girls Best Friend* z filmu *Páni mají radši blondýnky* (1953)),⁶⁹ odkazují ale i k prostým venkovským filmovým hrdinkám (jako je tomu ve hvězdném

⁶⁹ Ginette Vincendeau, Introduction: the blond issue. *Celebrity studies* 7, 2016, č. 1, s. 1–5.

obrazu Jiřiny Štěpničkové).⁷⁰ V případě *star vehicle* filmů Jany Brejchové jsou její blond vlasy nejčastěji zvýrazněny opulentními parukami, které ve složitých spletech rámuji její tvář. Tyto paruky, ve stejném duchu jako kostýmy, dávají namísto dobové autenticity přednost vyprázdněné historizující ornamentálnosti a přepychu. Některé účesy pro svou přebujelost a zlatavý lesk působí takřka uměle a nadbytečně zdobně. Dlouhé vlasy, plné objemu a síly jsou zkrocené do množství loken, drdolů i copů, podobně jako jsou tyto tragické hrdinky uzavřené do svazujících ale zato zdobných živůtků, které jim neumožní pořádně dýchat ani žít. Blondatá světlá barva bývá pro svou jemnost a subtilnost považována za vrcholně ženskou, stejně jako jsou postavy Brejchové ve svých příbězích pokládány za dokonalé ideály ženství a krásy. Tato „nadbytečná ženskost“ (*excess of femininity*), se projevuje přehnaně zdobnými kostýmy, parukami, melodramatickým herectvím a zdůrazňováním hereččiných fyzických rysů (v případě Brejchové blond vlasů a očí). Podle Mary Ann Doane tento „nadbytek“ spektakularizuje ženskost, která diváky i mužské postavy fascinuje. Zároveň je tato „nadbytečná ženskost“ přehnaná až do té míry, že působí jako pouhá maska, která pouze předvádí (a tím i zpochybňuje) tradiční patriarchální konstrukce ženy.⁷¹

Nejvýraznějším atributem, kterým Jana Brejchová ve svých filmech disponuje, jsou ale velké tmavé oči. Historické snímky typu *star vehicle* tento potenciál využívají naplno hlavně díky způsobu, jakým je tvář Brejchové snímána. Ve všech filmech bez výjimky je jejímu pohledu věnováno mnoho detailů. Ginette Vincendeau tuto praktiku specifického snímání, nebo rámování hvězd nazývá *star treatment* (zacházení s hvězdou).⁷² Zasněné pohledy, pomalé mrkání a sklápění víček spolu s lehce pootevřenými rty tvoří stálý herecký výrazový prostředek Jany Brejchové. Svůdně záhadnou atmosféru dodává Brejchová svým hrdinkám i osobitou mimikou úst: neusmívá se, ale ani nevyjadřuje nedostupnost, opovržení nebo jiné odmítavé emoce, zřetelná je pouze lehká tenze obsažená v sotva viditelných vráskách podél tváří. Jako by melodramatická tíže příběhu byla zahrána právě díky lehce zaslzeným očím a mysterióznímu „úsměvu Mony Lisy“, které vyjadřují veškeré hrdinčino utrpení i krásu.

⁷⁰ Šárka Gmitterková, Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945). *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 46.

⁷¹ Mary Ann Doane, Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator. *Screen* 23, 1982, s. 80-82.

⁷² Ginette Vincendeau, *Stars and Stardom in French Cinema*, London: Continuum 2000, s. 27.

V *Hostinci U létavého draka* je to pohled neznámé hraběnky, kvůli kterému se do ní mladík zamiluje a následně i dramatické odvrácení zraku, které ji usvědčí z jeho vraždy. Nejvíce z tohoto typu herectví těží seriál *F. L. Věk*, kde Brejchová hraje němou krásku Paulu a v komunikaci, flirtu i ve vyjádření vlastního neštěstí si vystačí s vyplašeným výrazem doširoka rozevřených očí. Důležitost jejího „všeříkajícího“ pohledu kromě snímání v detailech ilustruje i make-up, který je typickou konstantou hvězdného obrazu Jany Brejchové. Černé linky na horních víčkách, spolu s výrazně namalovanými řasami zvýrazňují tmavé oči.⁷³ Brejchové typické herectví, které se projevovalo hlavně pohyby jejích očí, tklivými úsměvy a nepatrně neobratným, jako by zasněným mluveným projevem bylo v dobovém tisku často zmiňováno, a dokonce i kritizováno (viz kapitola o mediálním obrazu Jany Brejchové).

Ve zmíněných filmech typu *star vehicle* je smutný pohled jejích očí nosným prostředkem, který vyjadřuje tragiku i krásu jejích hrdinek, a přispívá tak ke spektakularizaci jejího hereckého vystupování a osobního šarmu. K nostalgickému obrazu nehybné krásy z minulosti přispívají i hudební motivy, se kterými jsou propojeny scény, ve kterých Brejchová vystupuje. Rozněžněná romantická melodie rámuje její postavu do poetického hávu. Ve dvou případech jsou její figury dokonce ztotožněny se zpěvem Heleny Vondráčkové. Jde o film *Dotek motýla*, kde se opakovaně objevuje melancholická píseň *Ty víš*⁷⁴ a o muzikál *Noc na Karlštejně*, jehož nejznámější melodií a zároveň hudebním motivem postavy královny Elišky je neorenesanční píseň *Lásko má já stůňu*.⁷⁵ Ačkoliv mi nejsou známy žádné produkční materiály, které by osvětlovaly spojení Brejchové se zpěvem Heleny Vondráčkové, existují určité indicie, které tyto dvě hvězdy propojují. Předně je to jejich hvězdný statut, kterému se obě v sedmdesátých letech těšily (Vondráčková se na přelomu šedesátých a sedmdesátých proslavila na řadě světových tour), ale i amatérské začátky kariéry – Brejchová byla objevena pro film *Olověný chléb* (1953) již ve třinácti letech, Vondráčková uspěla na soutěži „Hledáme nové talenty“ v roce 1964.⁷⁶ Blízké jsou si ve sledovaném období i typově – kaskáda rozpuštěných blond vlasů, tmavé linky

⁷³ Tento styl úpravy očí je pro Brejchovou natolik typický, že se od šedesátých let až objevuje skoro ve všech jejích rolích i na fotografiích v „civilu“.

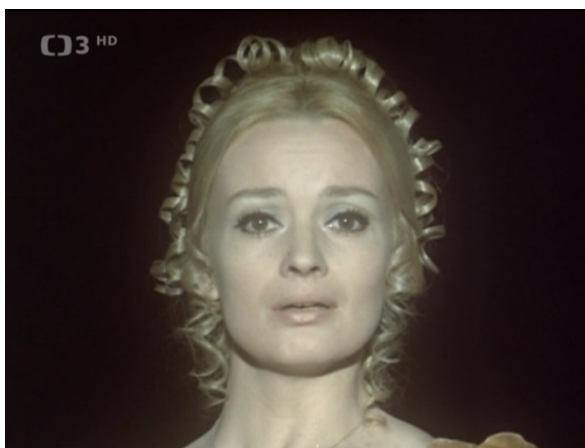
⁷⁴ Píseň složil skladatel Luboš Fišer a v roce 1988 vyšla i na desce Heleny Vondráčkové *Skandál*.

⁷⁵ Hudbu složil skladatel Karel Svoboda, text Jiří Štáidl.

⁷⁶ Petr Kouba, *Život a doba zpěvačky Heleny Vondráčkové*. *PrahaIN.cz*. Dostupný na: <<https://www.prahain.cz/celebrity/zivot-a-doba-zpevacky-heleny-vondrackove-6656.html>> [vyšlo 24. 6. 2022; cit. 16. 7. 2024].

zvýrazňující široké oči, i charakteristická „kulatost“ hlasu tak dělají z Vondráčkové pěveckou „dvojnici“ Brejchové (která se netajila tím, že zpívat neumí).⁷⁷ V některých televizních písničkách je patrná i podobnost vystupování obou žen. Například v klipu k písni *Ostrov pokladů* (1970) nebo v televizním recitálu *Dovolená s Helenou* (1975, r. Vít Hrubín) je tvář Vondráčkové snímána v podobném stylu jako ve *star vehicle* snímcích Brejchové, tj. detail očí, graciézní pohledy skryté v bohatém blond účesu, pomalé éterické pohyby hlavou.

Posledním opakujícím se prostředkem, který slouží ke spektakularizaci obrazu Jany Brejchové, je i užití zpomalených záběrů, které znehybňují její hrdinku a zároveň ji tím objektivizují a nabízejí k pohledu. Nejvýrazněji jsou tyto zpomalené záběry užity v *Doteku motýla*, kde Brejchová představuje tajemnou krásku, jejíž půvab skličuje mladého hrdinu ve snech i v denních vidinách.



Tragika nešťastného pohledu (nahore *Romanetto* a *Dotek motýla*, dole *Dva bratři* a *Hostinec U létavého draka*).

⁷⁷ Přesto o její transmediální pěvecké působení zájem byl, což dokládá například milostný duet *Živá láska*, který pro ni složil Karel Černocho. Brejchová svůj part nicméně spíše zarecitovala. Viz Tereza Brodská, Jana Podskalská, *Moje máma Jana Brejchová*. Praha: Universum 2022, s. 245.

Základním prvek filmů typu *star vehicle* s Janou Brejchovou je historický žánr, konkrétně literární adaptace s jednou (pro mužské postavy) osudovou hrdinkou, která vyniká svou krásou. Klíčovou konstantou historického spektaklu figur Jany Brejchové je jejich blond účes a výrazné tmavé oči, které umocňují její subtilní romantický půvab a spolu s opulentní historickou mizanscénou a kostýmy ji obklopují ornamentálním přepychem.

4.2.2 „Ty víš, jak toužím k tobě blíž“ aneb fetišistické motivy kostýmních dramát

Zasazení romantické osobnosti Jany Brejchové do žánru kostýmních dramát odpovídá fetišistické tendenci historického žánru, kterou ve studii *Desire and the Costume Film* rozklíčovala Stella Bruzzi. Podle ní v kostýmních dramatech (na rozdíl od životopisných filmů) slouží historie jako dějiště příběhů touhy a ženské sexuality provázené s dobovým oděvem. Typickým principem těchto filmů je nedostatek autenticity historického kostýmu (který slouží jako vyprázdněný znak historičnosti a jako takový navozuje atmosféru nostalgického pohledu do minulosti) a frivolnost nadbytku oděvních ornamentů a doplňků. Kostým neslouží jako věrné zobrazení doby, ale představuje emocionální svět jeho nositelů.⁷⁸ Od počátku 19. století se ženská a mužská móda začala zřetelně odlišovat co do zdobnosti a praktičnosti oděvu. Omezující oděvní praktiky (známý je případ korzetu, ale rozhodně nejde o jediný) formovaly ženské tělo a potvrzovaly tím důležitost mentálního i fyzického oddělení genderů. Spolu s vymezením ženského a mužského vznikla i kategorie fetišizovaných zástupných symbolů femininní erotiky – z širokého výčtu lze jmenovat ty nejtypičtější: satén a krajkou (připomínající spodní vrstvy ženského oděvu), střevíce a šněrovací boty na podpatku nebo samet a kožešinu (dle Freuda připomínající pubické ochlupení). Přitažlivost těchto zástupných textilií Sigmund Freud odůvodňuje tvrzením, že jde o poslední dámské oděvní komponenty, které chlapec spatřil před traumatickým a iniciačním odhalením „ženského nedostatku“ – kastrace (tedy doslova absence penisu).⁷⁹

Odlišné pojetí fetišismu ženského oděvu nabízí ve své studii *Masochism, Masquerade and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich* mediální teoretička Gaylyn Studlar. Souhlasí s tvrzením, že kostým může přitahovat pozornost k sexuálnímu spektaklu ženského těla. Namísto tradičního freudiánského přístupu, který zvolila i Laura Mulvey, volí ale teorii masochismu Gillesse Deleuze, která klasické pojetí oidipovského komplexu

⁷⁸ Stella Bruzzi, *Undress Cinema, Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge 1997, s. 35–38.

⁷⁹ Tamtéž, s. 40.

převrací. Podle Mulvey ženský kostým zastírá nositelčinu kastraci tím, že nedostatek penisu symbolicky nahrazuje zástupným fetišem. Podle Deleuze masochismus (oproti sadismu teoretizovaném právě Mulvey) neusiluje o ponížení ženy, ale naopak o její zbožštění. Masochista touží být zbožštěným ideálem ženy potrestán a podvědomě se tak splynutím s mateřskou figurou odstříhnout od otcovského vlivu.⁸⁰

Ve filmech typu *star vehicle* je Jana Brejchová vždy vykreslována jako ideál ženství, jako postava bytostně spojená s romantikou a emocionalitou. V těchto příbězích se často variuje stejný vzor: nezkušený mladík se zamiluje do neznámé krásky, která však náleží jinému muži, a jejich láska je tedy podle společenské morálky nemožná. V *F. L. Věkovi* je František vášnivě zamilován do Pauly, která je tajně zasnoubená s jeho starším přítelem a morálním vzorem Thámem – mladík tak zažívá muka odloučení, ale i požitek z nečekaných okolností, díky kterým může Paulu spatřit a zahledět se do jejích očí. Podobný milostný trojúhelník trápí hlavního hrdinu v *Doteku motýla*: snaží se rozkrýt identitu neznámé krásky, která se mu zjevuje jako nepolapitelná milostná chiméra. Slova doprovodné písně Heleny Vondráčkové *Ty víš, že vím, že víš, jak toužím k tobě blíž* ještě potrhují mladíkovu slastnou bolest z hledání a odloučení. Ona jeho lásku odmítá a zcela se ho zřekne kvůli jinému muži. V *Hostinci U létavého draka* je dokonce Brejchová jako hraběnka provdána za odporného majetnického starce, který si jí na rozdíl od mladého obdivovatele ani trochu neváží. Nakonec rukou hraběnky dojde i k pokusu o otrávení nic netušícího hrdiny omámeného slastnou láskou. Motivem odkrývání identity neznámé ženy šílené láskou je určeno vyprávění *Romanetta*. Milostným čtyřúhelníkem je definováno směřování *Dvou bratrů*, kde je Brejchová jako kněžna Věra nešťastně provdána za starého muže, i tak ale poskytuje dvěma bratrům falešné milostné naděje. Opakující se postavy starých mužů, kteří jsou pro mladíky jak morálními autoritami, tak milostnými soupeři, koresponduje právě s nevědomým vzepřením se otcovskému vlivu, díky splynutí se zbožštěným ideálem ženy-matky.

Podle Studlar se ani v masochismu nevyhne ženino tělo fetišistickému zacházení, které nemá za cíl její ponížení, ale naopak její idealizaci a touhu po opětovném spojení s ní.⁸¹ S odkazem na přitažlivost postav Jany Brejchové jsou ve zmíněných filmech hojně užívané

⁸⁰ Gaylyn Studlar, *Masochism, Masquerade and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich*. In: Jane Gaines, Charlotte Herzog, *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge 1990, s. 230–244.

⁸¹ Tamtéž, s. 244.

i zástupné erotické symboly. V kostýmním řešení se tato fetišizace odráží v schovávání jejího melancholického a uhrančivého pohledu za zdobné vějíře, krempy širokých secesních klobouků, do stínu závojų. V *Hostinci U létavého draka* se její postava hraběnky na plese skrývá pod tmavou parukou a škraboškou zakrývající její oči: dvě klíčové estetické konstanty krásy Jany Brejchové – tedy tmavé oči a blond vlasy – jsou zamilovanému muži odeprény. V *Doteku motýla* zase nepřekonatelnou distanci a chladný nezájem krásy pomáhají mladíkovi překonat zástupné fetiše jejího těla: ztracená stuha a opuštěný střevíc. Nejradikálněji příběh fetišistického zbožštění postavy Jany Brejchové vypráví *Pani Heléne*. Brejchová zde představuje talentovanou malířku v bohémském kruhu jí oddaných umělců. Umělkyni ale její krása a otravná přítomnost mužů po čase začne obtěžovat (cítí že je uctívána pro svou nezaslouženou krásu, nikoliv pro svůj talent) a rozhodne se všechny opustit. Žárlivost, kterou tím mezi uctívači vzbudí, se jí ale stane osudnou. V milostném amoku ji jeden z nich raději uškrtí, než by se s ní dokázal navždy rozloučit. Tragická událost se rychle roznese mezi ostatními milenci, ti se sejdou na místě činu, aby se s ní naposledy rozloučili. Místo pohledu na mrtvé tělo je její smrt rámována v záběrech na krajkovanou kaskádu rozházených spodniček, odhalených nohou a nehybné ruky s prstenem.



Fetišizace Jany Brejchové (vlevo *Hostinec U létavého draka*, vpravo *Pani Heléne*).

4.2.3 Láska za času normalizace

Hvězdný obraz Jany Brejchové ji formuje do podoby ideálního ženství, oplývajícího krásou a aurou poetické romantiky. V následující podkapitole rozeberu, jak tento nostalgický a silně historizující obraz ženy odpovídal temporalitě a mentalitě období normalizace. Richard Dyer ve své monografii *Heavenly Bodies* zmiňuje, že hvězdy není možné vnímat jako od společnosti oddělené herecké entity, ale naopak jako (byť nevědomé) nositele dobových kulturních témat. Obraz Marilyn Monroe jako sex-bomby by podle něj

nevznikl, kdyby americká společnost 50. let nebyla otázkou ženské sexuality přímo fascinovaná (což se týkalo moralistů i čtenářů časopisu *Playboy*).⁸²

Normalizační období se vyznačovalo silnou ahistoričností a bytím mimo přítomnost. V eseji „Časy normalizace“ historik Kamil Činátl definuje toto dějinné období jako dobu, která vzdorovala lineárnímu směřování času, a naopak na dlouhá léta ustrnula v bezčasi.⁸³ Polarita dobra a zla a participační nadšení z budování nového systému, které dominovaly poválečným 50. letům, byly nahrazeny strnulým étosem „poučení z krizového vývoje“. Konsolidační proces uzavřel lineární historické dění, po kterém následuje etapa bez „narativního potenciálu“. Namísto příběhů velkých dějin (které jsou dobojovány) nastal čas osobních příběhů a hypertrofie soukromého času. V kinematografii normalizačního bezčasi nejsou společensko-kritická témata, která by bylo možné točit: nastává žánrový rozkvět detektivek, komedií, pohádek i historických snímků (jak koneckonců dokládá i filmografie Jany Brejchové). Zvláště k minulosti má normalizace podle Činátla silné pouto, neboť v ní spočívá i krizový rok 1968, který sloužil jako odstrašující případ pro již zmíněné „poučení“. Dále srovnává normalizaci s obdobím *biedermeieru*: pro oba je společným jmenovatelem útek do soukromí a zaměření se na udržování rodinného štěstí tváří v tvář vnějšímu mocenskému tlaku. Veliké oblíbenosti se těšily estrádní pořady, seriály a televizní filmy, které (na rozdíl od televizního zpravodajství) nebyly přímo zatíženy primární ideologií.⁸⁴ V případě Jany Brejchové jde zejména o velice oblíbený seriál *F. L. Věk*, který byl na obrazovky nasazen v začátcích konsolidačního období, tedy v roce 1970. Jeho vlastenecký apel kritizoval (v souladu s výkladem kritického roku 1968) zahraniční vlivy na český národ: v případě Jiráskovy předlohy zejména německou hegemonii, která utlačovala svéráz českého jazyka a kultury. Přesto je zde viditelná tendence přenosu konfliktů současnosti do světa minulosti, v případě *F. L. Věka* do staromilského opěvování národního obrození.

Vedle série epických ideologických velkofilmů, z „velkých dějin“ (*Dny zrady* (1973), *Sokolovo* (1974), *Osvobození Prahy* (1976)), je ale viditelná a početná tendence zobrazovat minulost jako prostředí osobních příběhů (*Petrolejové lampy* (1971), *Morgiana* (1972), *Koncert na konci léta* (1979), *Hra o královnu* (1981), *Lev s bílou hřívou* (1986), *Mág* (1987)). Nostalgický obrat do idylického a neproblematizovaného času minulosti ukotvuje

⁸² Richard Dyer, *Heavenly bodies: film stars and society*. London: Routledge, 2006. s. 17.

⁸³ Kamil Činátl, Časy normalizace. In: Petr A. Bílek, Blanka Činátlová, *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius a Olšanská 2010, s. 166–183.

⁸⁴ Tamtéž, s. 167.

melancholické ohlžení normalizace mimo historický kontext. Minulost je nabízena jako „prostor úniku, který je oddělen od narativně vyprázdněné normalizační temporality a vytváří iluzi příběhu a intenzivního prožitku časovosti lidské existence“. ⁸⁵ I kostýmní dramata a literární adaptace klasické literatury s Janou Brejchovou se dají chápat jako únik do minulosti, která není zatížena politikou a namísto toho řeší jen osobní problémy lásky. ⁸⁶

Neméně důležitým důsledkem normalizačního obratu k soukromému vyžití času je i důraz na rodinou pospolitost a pohodu. Obrat ke tradiční podobě rodiny a k hierarchickému nastavení genderových rolí je dalším, se 70. lety provázaným, faktorem. Při pohledu na zdůrazňování tématu lásky a milostných pletek v historických snímcích by se mohlo zdát, že romantická Jana Brejchová představuje dobový ideál ženy. Při pohledu do dobové vztahové literatury se ale vyjeví, že tomu tak není. Široce přijímaný konsensus, že rodina je základ státu totiž nebyl postaven na vizi milujících partnerů, ale na čistě pragmatickém svazku za účelem plození. ⁸⁷ V dobové vztahové a sexuologické literatuře byla láska naopak považována za nepraktický výmysl románů. Bestsellerem se stala například příručka sexuologa Miroslava Plzáka *Klíč k výběru partnera pro manželství* z roku 1975, kde romantické cítění v partnerských vztazích doslova nedoporučoval:

„Nechce se nám nic slyšet o tom, že manželství potřebuje řád, protože stále a stále otročíme *secesním* představám manželství a myslíme si, že manželství má být především háj lásky, v němž manželé milostně skotačí, a bráníme se tvrzení, že manželství musí být také instituce čili „ouřad“.“ ⁸⁸

Onu „secesní představu“ lásky dost možná ztělesňují právě figury ze *star vehicle* filmů Jany Brejchové. Ona osudovost, tragika a žití pro lásku je přímo negací tradičního pokojného rodinného kruhu. Postavy Brejchové jsou i svou absencí mateřskosti doslova „antitezí“ normalizačního rodinného imperativu: hrdinky, které Brejchová ztvárňuje nejsou nikdy matkami nebo dítě sice mají, ale postrádají k němu pouto. V *Romanettu* představuje

⁸⁵ Tamtéž, s. 178.

⁸⁶ K ahistoričnosti kostýmních dramát, které (na rozdíl od životopisů) netouží po dobové autenticitě a zobrazování skutečných událostí, ale historičnost používají jako vyprázdněný znak poukazující na nostalgickou hodnotu námětu jsem se vyjadřovala v předchozí podkapitole.

⁸⁷ Kateřina Lišková, *Politika touhy: sex a věda v komunistickém Československu*. Brno: Host 2022, s. 251.

⁸⁸ Miroslav Plzák, *Klíč k výběru partnera pro manželství*. Praha: Avicenum 1975, s. 38.

Brejchová hysterickou ženu, které její nemanželský syn připomíná její prohřešek a ona se proto ze všech sil brání jeho projevům lásky. V druhém případě, jako Paula v seriálu *F. L. Věk*, zase o dítě přijde krátce po porodu.

Historické *star vehicle* filmy Jany Brejchové ve světle předchozích zjištění představují vyhraněný prostor pro nepraktický sentimentalismus minulých dob, s roztouženými a křehkými hrdinkami – tedy prostor pro pocity, které uvědomělá a praktická normalizační společnost vyčleňuje do nerealistického světa umění. I přes toto odmítavé vydělení romantického cítění zůstává normalizace obdobím bezčasí, pro které je historický žánr nadměru přitažlivý.

5 Závěr

Tato práce se věnovala podobě hvězdného obrazu Jany Brejchové v normalizačních letech 1970–1975. V úvodu práce byly nastíněny základní pojmy výzkumu hvězdných systémů tak, jak je formuloval Richard Dyer v monografii *Stars*. Za klíčové termíny, které jsou aplikovatelné na kariéru Jany Brejchové, jsem zvolila hvězdný obraz (*star image*) a *star vehicle*. V první kapitole jsem se také věnovala některým specifikům hvězdných systémů kinematografií východního bloku včetně té československé, mezi něž patří například zprvu odmítavý postoj ke kultu hvězd, který v šedesátých letech prošel revizí a zbavil pojem „hvězda“ pejorativního významu.

Hvězdný obraz strukturuje divákovu představu o hvězdě – nejde tedy o konkrétní obraz, ale o obsáhlou nadmnožinu sestávající se z konkrétních filmů, fotografií, ale i rozhovorů, propagace hvězdy a reflexe jejích výkonů. Proto jsem v druhé kapitole přistoupila ke studiu recenzí a rozhovorů s Brejchovou ze sledovaného období let 1970–1975. Společným jmenovatelem, který podle mé analýzy tisku vystihoval mediální obraz Brejchové, je její ztotožnění s „romantickým“ typem hrdinky i ženy. Tento typ zmiňovali jak tvůrci, kteří jím obhajovali obsazení Brejchové, tak publicisté, kteří jej rozpoznali v jejích rolích a vystupování.

Provázanost obrazu Brejchové s romantickým typem je nevyhnutelně spjatá s historickými kostýmními dramaty, kde bez výjimky hraje vždy krásné a osudové ženy. V druhé kapitole jsem krátce vymezila kontext československého historického filmu a období normalizace. Definovala jsem výběr typu *star vehicle*, tedy kostýmních dramát napsaných přímo pro „romantický“ typ hvězdnosti Jany Brejchové.

Následně jsem analyzovala snímky *star vehicle* a pojmenovala jsem variované motivy na rovině příběhu, ale i ve vizuálních konstantách jejích kostýmů, účesů, líčení a také v charakteristickém hereckém výrazu a mimiky. Společným jmenovatelem všech hrdinek, které Brejchová ztvárnila, je jejich krása, která si podmaňuje (zejména mladé) muže. Hlavními atributy jejího podmanivého šarmu jsou její blond vlasy a tmavé „všeříkající“ oči. Blond vlasy jsou v západní kultuře nositeli rozporuplných významů: značí andělskou nevinost i sex-appeal; svou zlatou barvou jsou spojovány s přepychem a luxusem, ale i s prostotou a mládím. V případě Brejchové však blond barva, spolu s komplikovanými, ornamentálními a takřka umělými účesy, vytváří hyperbolizovanou podobu ženství (*excess of femininity*), která působí jako maska přehrávající idealizovanou představu ženy. Tuto

feminní stylizaci potruhuje i historický kostým, který klade důraz na oddělení ženského oděvu (a jeho nadbytečnou zdobnost a spektakularizaci) od toho mužského. Na historizující spektakularizaci Brejchové dále navazuje i podkapitola, která rozebírá některé fetišistické motivy, které jsou typické pro kostýmní dramata a vyskytují se tak i v jejich *star vehicle* snímcích.

Dalším významným aktérem (a stálou konstantou jejího hereckého výrazu) jsou její oči – tragika ale i svůdnost jejích rolí byla ve všech analyzovaných filmech sdělována právě oním proslazeným pohledem spolu s nepatrným stažením pootevřených úst, která se ani neusmívala, ani ji nedělala chladnou a nepřístupnou. Brejchové typické herectví, které se projevovalo hlavně pohyby jejích očí, tklivými úsměvy a pomalou, takřka hypnotizující dikcí, pro ni bylo do té míry charakteristické, že bylo dokonce často v dobovém tisku zmiňováno (a kritizováno).

Práci uzavírá krátké zarámování kostýmních dramát a historického žánru obecně do kontextu normalizačního životního stylu a vnímání časovosti. Oblibu únikového historického žánru si vysvětlují normalizační vyprázdněnou temporalitou, která je zakotvená v minulosti (podle konsolidačního imperativu „poučení z krizového vývoje“). Zde jsem, mimo jiné za pomoci dobových vztahových manuálů a sexuologických příruček, objevila i zajímavou paralelní tendenci odmítavého postoje k sentimentalismu a „secesním“ představám lásky, jejímiž jsou *star vehicle* filmy i samotný „romantický“ hvězdný obraz Jany Brejchové představiteli.

Hvězdná osobnost Jany Brejchové je nosným tématem, které otvírá cestu k chápání dobových (anti)ideálů ženy, umělkyně, matky i herečky. Tato práce je velmi úzce zaměřeným příspěvkem do debaty, kterým Brejchové zářivá kariéra rozhodně není vyčerpána: vzhledem k její často skloňované výjimečné kráse se například nabízí téma zmapování stárnutí této herečky na plátně, které by mohlo mimo jiné mohlo prozradit mnoho o fenoménu mizení seniorních žen ze záře reflektorů i z veřejného prostoru.

6 Prameny a literatura

Sekundární literatura:

BRODSKÁ Tereza, PODSKALSKÁ Jana, *Moje máma Jana Brejchová*. Praha: Universum 2022.

BRUZZI Stella, *Undress Cinema, Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge 1997.

ČINÁTL Kamil, Časy normalizace. In: Petr A. Bílek, Blanka Činátlová, *Tesilová kavalérie: popkulturní obrazy normalizace*. Příbram: Pistorius a Olšanská 2010, s. 166–183.

DOANE Mary Ann Doane, Film and the Masqueurade: Theorising the Female Spectator. *Screen* 23, 1982, s. 74–87.

DYER Richard, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: Routledge, 2006.

DYER Richard, *Stars*. London: British Film Institute 1998.

GERGELY Gábor, Stars and Stardom in Eastern European Cinema. *Studies in Eastern European Cinema* 13, 2022, č. 2, s. 123–127.

GMITERKOVÁ Šárka, České filmové hvězdy. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 25–30.

GMITERKOVÁ Šárka, Filmová ctnost je blond: Jiřina Štěpničková (1930–1945). *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 45–69.

GMITERKOVÁ Šárka, *Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930-1945*. Praha: Katedra filmových studií 2010.

HIGSON Andrew, *English Heritage, English Cinema: Costume Drama since 1980*. Oxford: Oxford University Press 2003.

HUDEC Zdeněk, VÁCLAVKOVÁ Miluše, Historický film. In: Luboš Ptáček (ed.), *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico 2000, s. 327–331.

CHYTILOVÁ Vladimíra Chytilová, Olga Schoberová, filmová hvězda v kontextu československé kinematografie 60. let. *Illuminace* 24, 2012, č. 1, s. 87–112.

JIŘIŠTĚ Jakub, *Proměny literárně dramatického vysílání Československé televize v období konsolidace*. Praha: Katedra filmových studií 2012.

LAVER James, *Costume and Fashion: A Concise History*. New York: Thames and Hudson 2002.

LIŠKOVÁ Kateřina, *Politika touhy: sex a věda v komunistickém Československu*. Brno: Host 2022.

PLZÁK Miroslav, *Klíč k výběru partnera pro manželství*. Praha: Avicenum 1975.

SKUPA Lukáš, Jako jedna z nás. Filmová hvězda Jana Brejchová. *Cinepur*, 2008, č. 60, str. 21–23.

STUDLAR Gaylyn, Masochism, Masquerade and the Erotic Metamorphoses of Marlene Dietrich. In: Jane Gaines, Charlotte Herzog, *Fabrications: Costume and the Female Body*. London: Routledge 1990, s. 229–249.

VINCENDEAU Ginette, Introduction: the blond issue. *Celebrity studies* 7, 2016, č. 1, s. 1–5.

VINCENDEAU Ginette, *Stars and Stardom in French Cinema*, London: Continuum 2000.

VODIČKA Libor, Triumf skepse (Dvojí způsob historismu v českém dramatu a činoherní dramaturgii po 21. srpnu 1968). In: Erik Gilk, Lukáš Foldyna (eds.), *Studia moravica V*. Olomouc: Univerzita Palackého 2007, s. 111–118.

Dobové články:

ab., Týden před obrazovkou 3.7. – 14.7. Tvorba: list pro kritiku a umění 1974, 1974, č. 30, s. 14.

ADLER Petr, Pampeliškový med Jany Brejchové. *Mladý svět* 17, 1975, č. 23, s. 20–21.

an., Lekce. Film a divadlo 16, 1972, č.2, s.12.

an., Luk královny Dorotky. *Lidová demokracie* 27, 1971, č. 47, s. 6.

an., Neokondelíci a hlavně ti druzí. *Mladý svět* 12, 1970, č. 12, s. 15.

an., Telefonické popovídání. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 3, 1971, č. 47, s. 7.

an., Záhada fotografie definitivně rozluštěna. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 4, 1972, č. 16, s. 2.

BRAUNOVÁ Dana, Hodíme se k sobě, miláčku? Záběr: časopis filmového diváka 7, 1974, č. 26, s. 6.

BYSTROV Vladimír, Rendez-vous s poválečnou hereckou generací (II.). *Film a doba* 4, 1958, č. 6, s. 36.

dk., Film o nedůvěře. Tvorba: list pro kritiku a umění 1973, 1973, č. 43, s. 15.

dk., Filmová podoba Vrchlického veselohry. Tvorba: list pro kritiku a umění 1974, 1974, č. 36, s. 11.

HOFMANOVÁ Libuše, Krásná hra aneb Vladislav Vančura potřetí. *Svět práce* 3, 1970, č. 31, s. 11.

HOFMANOVÁ Libuše, Tři podoby lásky. *Vlasta* 24, 1970, č. 52, s. 8.

HRBAS Jiří, Naše herecké mládí. In: Jiří Hrbas (ed.), *Filmový magazín 71/72*. Praha: Orbis, 1971, s.13–14.

JONEŠ Alois, Keď sa manžel zamiluje do manželky. *Film a divadlo* 18, 1974, č.26, s.4–7.

KOPECKÁ Jaroslava, Zadáno pro Janu Brejchovou. *Květy* 22, 1972, č. 8, s.42–42.

OSVALD Ivan, Snění. *Ahoj na sobotu: příloha Svobodného slova* 3, č. 4, s. 11.

an., Soukromá role Jany Brejchové. *Květy* 19, 1969, č. 3, s. 1.

SOELDNER Ivan Soeldner, Už je ve slovníku. *Kino* 25, 1970, č. 9., s. 6.

UMLAUFOVÁ Daniela, Den na Barrandově s Nocí na Karlštejně. *Záběr: časopis filmového diváka* 6, 1973, č. 7, s. 3.

UMLAUFOVÁ Daniela, Hledá se další Jana Brejchová aneb invaze dívek na Barrandov. *Záběr: časopis filmového diváka* 5, 1972, č. 10, s. 6.

Internetové zdroje:

Cucina_Rc, Jana Brejchová: biografie. *Česko-Slovenská filmová databáze*. Dostupný na <<https://www.csfd.cz/tvurce/1107-jana-brejchova/biografie/>> [vyšlo nedat.; cit. 18. 7. 2024].

KOUBA Petr, Život a doba zpěvačky Heleny Vondráčkové. *PrahaIN.cz*. Dostupný na: <<https://www.prahain.cz/celebrity/zivot-a-doba-zpevacky-heleny-vondrackove-6656.html>> [vyšlo 24. 6. 2022; cit. 16. 7. 2024].

HORÁK Radoslav, Od Mohykána k Andělovi: ideologizace typu „nerudného autoritáře“ na přelomu čtyřicátých a padesátých let. *Filmový přehled*. Dostupný na <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/od-mohykana-k-andelovi-ideologizace-typu-nerudneho-autoritare-na-prelomu-ctyricatych-a-padesatych-let>> [vyšlo nedat.; cit. 26. 6. 2024].

Seznam citovaných filmů:

Adéla ještě nevečeřela (1978, r. Oldřich Lipský)

Božská Ema (1979, r. Jiří Krejčík)

Dny zrady (1973, r. Otakar Vávra)

Dotek motýla (1972, r. Juraj Herz)

Dovolená s Helenou (1975, r. Vít Hrubín)

Dva bratři (1972, r. Petr Weigl)
Dvacátý devátý (1974 r. Antonín Kachlík)
Ďábelské libánky (1970, r. Zdeněk Podskalský)
Farářův konec (1968, r. Evald Schorm)
F. L. Věk (1970–1971, r. František Filip)
Hodíme se k sobě, miláčku...? (1974, r. Petr Schulhoff.)
Hostinec U létavého draka (1971, r. Eva Sadková)
Hra o královnu (1981, r. Karel Steklý)
Jeden ze soubojů (1971, r. Eva Sadková)
Julek (1979, r. Ota Koval)
Každý den odvahu (1964, r. Evald Schorm)
Kdyby tisíc klarinetů (1964, r. Ján Roháč, Vladimír Svitáček)
Koncert na konci léta (1979, r. František Vlácil)
Král a žena (1967, r. Evald Schorm)
Lekce (1971, r. Dušan Klein)
Lev s bílou hřívou (1986, r. Jaromil Jireš)
Luk královny Dorotky (1970. r. Jan Schmidt)
Mág (1987, r. František Vlácil)
Maratón (1968, r. Ivo Novák)
Mé ironické štěstí (1974, r. Eva Sadková, 1974)
Morálka paní Dulské (1958, r. Jiří Krejčík)
Morgiana (1972, r. Juraj Herz)
Motiv pro vraždu (1974, r. Július Matula, Jiří Svoboda, Tomáš Svoboda)
Návrat ztraceného syna (1966, r. Evald Schorm)
Noc na Karlštejně (1973, r. Zdeněk Podskalský)
Noc nevěsty (1967, r. Karel Kachyňa)
Olověný chléb (1953, r. Jiří Sequens)
Osvobození Prahy (1976, r. Otakar Vávra)
Paleta lásky (1976, r. Josef Mach)
Pani Heléne (1975, r. Vido Horňák, 1975)
Páni mají radši blondýnky (*Gentlemen Prefer Blondes*, 1953, r. Howard Hawks)
Petrolejové lampy (1971, r. Juraj Herz)
Pokus o vraždu (1973, r. Jiří Sequens)

Probuzení (1959, r. Jiří Krejčík)
Příběh lásky a cti (1977, r. Otakar Vávra)
Půlpenny (1974, r. Eva Sadková)
Putování Jana Amose (1983, r. Otakar Vávra)
Romanetto (1970, r. Eva Sadková)
Slaměný klobouk (1971, r. Oldřich Lipský)
Slečna Golem (1972, r. Jaroslav Balík)
Smrt černého krále (1971, r. Jiří Sequens)
Sokolovo (1974, r. Otakar Vávra)
Tajemství hradu v Karpatech (1981, r. Oldřich Lipský)
Veronika (1985, r. Otakar Vávra)
Vítězný lid (1977, r. Vojtěch Trapl)
Vlčí jáma (1957, r. Jiří Weiss)
Vteřiny úzkosti (1974, r. Mara Luttor)
Vyšší princip (1960, r. Jiří Krejčík)
Výstřely ve tříčtvrtečním taktu (*Schüsse im Dreivierteltakt*, 1965, r. Alfred Weidenmann)
Zabil jsem Einsteina, pánové... (1969, r. Oldřich Lipský)
Zámek Gripsholm (*Schloss Gripsholm*, 1963, r. Kurt Hoffmann)
Ztracená revue (1961, r. Zdeněk Podskalský)