

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Katedra filmových studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Alena Šlingerová

**Obraz umělce v českých hraných filmech
poúnorových let**

**The Image of the Artist in Czech Feature
Films after 1948**

Praha, 2012

Vedoucí práce: doc. PhDr. Ivan Klimeš

Poděkování

Děkuji doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za trpělivost a cenné rady během vedení mé práce.

Prohlašuji, že jsem diplomovou 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 dne

.....

Alena Šlengerová

Abstrakt

Když došlo roku 1948 v Československu ke komunistickému převratu, získala absolutní moc také komunistická kulturní politika. Provedla v kultuře zásahy organizační, regulativní i esteticko-normativní. Tyto změny znamenaly zásadní přehodnocení statusu umělce ve společnosti. Umělci z řad inteligence se měli přizpůsobit potřebám nového zřízení. Jejich tvorba podléhala zakázkám a dohledu shora. Protežováni byli umělci vycházející z dělnické třídy a lidová tvořivost. Za vzor sloužilo umění SSSR a vybraní velikáni z dějin naší kultury. Kinematografie, na niž byl kladen především požadavek aktuálnosti, se na novém obrazu umělce také podílela. Dělo se tak především na poli životopisných snímků o našich klasikách a filmů exponujících folklór a kulturní život pracujícího lidu. Ve filmech PÍSNÍČKA ZA GROŠ a NEZLOB, KRISTINO se stalo ústředním tématem začlenění umělce do nové společnosti. Jako epizodní postavy se objevily též zcela negativní typy umělců, této nové společnosti nepřátelských. Toto spektrum odpovídá obecné typologii lidí, která byla používána v umění, publicistice a veřejném projevu vůbec – rozdělení na uvědomělé, kolísající a zcela nepřizpůsobivé, určené k vytěsnění. Pokud se vyskytuje postava umělce, kterou nelze jednoznačně přiřadit do žádné ze tří kategorií, je to v ojedinělých filmech, které nepodlehly oficiálním tematickým preferencím (většinou díky tomu, že začaly vznikat ještě za předúnorové dramaturgie).

Klíčová slova

kulturní politika, status umělce, český film, 1948-1956, socialistický realismus

Abstract

After the Czechoslovak coup d'état of 1948, the cultural politics of the Communist Party became the only power that should organize, regulate and evaluate cultural affairs. This brought radical changes of the status of artists. That artists who belonged to the rank of intellectuals had to follow needs of the new kind of society. They accepted orders from above and their activity was strictly controlled. Proletarian amateurs and folk art were officially encouraged. The examples of the progressive art were found in the USSR and also among personalities from the history of the national culture. Cinematography, to which was placed a requirement of topicality, also presented the new image of the artist. The most noticeable results were reached in biographical films about our classics and films exposing folklore and cultural life of the working class. The integration of an intellectual artist into the new society became a pivotal theme in movies *PÍSNÍČKA ZA GROŠ* and *NEZLOB, KRISTINO*. As episodic characters, we can find also completely negative types of artists – enemies of that new society. This spectrum corresponds to a general typology of people that was used in art, journalism and public speech in general: mature, confused and totally inadaptable (designed to be displaced). Exceptional cases of characters that cannot be unambiguously assigned to one of these three categories occurred in films that somehow did not succumb the official thematic preferences (mostly they were relicts of the pre-1948 dramaturgy).

Keywords

cultural politics, status of artist, Czech cinema, 1948-1956, socialist realism

Obsah

Úvod	7
Téma a cíl práce	7
Metoda.....	8
1. Postavení umělce v poúnorové společnosti	12
2. Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let.....	23
2.1 Poúnorové tematické preference v kinematografii	23
2.2 Filmová postava umělce.....	24
2.3 Pokrokový umělec	26
2.4 Umělec starého (cizího) světa	31
2.5 Kolísavý typ a jeho přerod.....	35
2.6 Hvězda.....	38
2.7 Umění v rukou lidu	41
2.8 Umělkyně	42
2.9 Umělcova duše.....	44
3. Případové studie	46
3.1 Obraz národního klasika ve filmu Mikoláš Aleš (1951)	46
3.2 Obraz současného umělce ve filmu Nezlob, Kristino (1956)	55
Závěr.....	60
Seznam použité literatury a pramenů.....	62
Přílohy	69

Úvod

Téma a cíl práce

Nastoupení cesty k socialismu znamenalo pro československou kulturu nejen institucionální reorganizaci, estetický diktát a omezení nebo zákaz tvorby některých umělců, ale také úplné přehodnocení úlohy umění a statusu umělce ve společnosti. Únorový převrat roku 1948 v řadě ohledů nebyl pro kulturu a její chápání určujícím mezníkem, protože marxistická a komunistická kulturní politika se v našem prostředí objevila již před válkou a důležité organizační změny v kulturním životě směrem k centrálnímu státnímu dohledu nad oblastí kultury se začaly uskutečňovat již v období třetí republiky. Nicméně poúnorová politika, jakožto tvůrkyně nového společenského řádu, z komunistického pojetí kultury udělala jediné možné, a co se mu vymykalo, se snažila zcela vytěsnit. Tak vznikl všeobjímající oficiální diskurz, do kterého chci svou diplomovou práci nahlédnout.

S novými podmínkami organizace umění se kinematografie střetla jednak jako umělecký obor, jehož fungování jim také podléhalo, jednak v samém obsahu tvorby, protože jakýkoli motiv z oblasti umění získával v novém kontextu zvláštní významy a často byl pro tento kontext rovnou účelově konstruován. Tématem mé diplomové práce jsou konkrétněji postavy umělců (i když jejich vazbě na situaci umění jako takového se nelze vyhnout), významy, ať už vyžádané, či druhotné, které se k nim pojí, a to, do jaké míry a podle jakých šablon byly konstruovány.

Při výběru filmů, ve kterých se objevují výrazné (ne vždy to znamená hlavní) postavy umělců, jsem se rozhodla přesáhnout hranice přísného schematismu poúnorové doby, jak zahrnutím snímků, které se, alespoň částečně, dobové doktríně vymykaly, tak i časově – obsáhnutím „doby tání“¹ v letech 1953-1956. Vrcholem tohoto období byl XX. sjezd KSSS. Spolu s Chruščovovou kritikou stalinismu i do uměleckého jazyka začal vnikat nový, lehce autorsky odvážnější tón. Režim sice umění nadále reguloval a hranici mezi oficiální a neoficiální sférou udržoval, ale ustával v produkci

¹ Pojem „doba tání“ se obvykle objevuje v novodobé odborné literatuře. Já jej přebírám od historika Karla Kaplana. Ten ho užívá zase po vzoru ruské literatury, a to jako označení doby postupného uvolňování stalinistického režimu, jež se započalo (spíše symbolicky) Stalinovou smrtí roku 1953 a vyvrcholilo Chruščovovou kritikou kultu osobnosti na XX. sjezdu KSSS v roce 1956. Viz Karel Kaplan, *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956*. Brno: Barrister & Principal 2005, str. 63.

závazných doktrín a norem (už v „době tání“ začínalo být evidentní, že absolutní lpění na socialistickém realismu je málo produktivní) a přehodnocoval některé původně zavržené umělecké směry. Znovu se například mohly konat výstavy kubistického malířství.² Také v českém filmu to znamená ne snad přímo osvobození od schematismu, ale jistou námětovou i estetickou pluralizaci tvorby. Proto bude rok 1956 přibližným mezníkem mého zkoumání. Přibližným proto, že filmová produkce je otázkou dlouhodobějších záměrů a procesů výroby, takže se logicky nemohla proměnit ze dne na den. Původně jsem zvažovala zahrnutí pozdější produkce a zachycení vývoje obrazu umělce v celých padesátých letech. Ovšem stačí uvést několik příkladů, jako je dirigent potýkající se s alkoholismem z filmu DNES NAPOSLED (1958), žoviální spisovatel v podání Josefa Beka v česko-polské koprodukci CO ŘEKNE ŽENA... (1958), mladý absolvent konzervatoře v dramatu o rozpadající se rodině KRUH (1959) nebo divadelní herec, studující roli Julia Fučíka, v psychologickém dramatu ZKOUŠKA POKRAČUJE (1959), a je zřejmé, že obsah práce by příliš překročil téma formulované jako „obraz umělce v českých hraných filmech pounorových let“. Navíc se ukázalo, že i volba kratšího časového úseku poskytuje při podrobnějším zkoumání dostatek příležitostí pro sledování a komparaci oficiálně ideologických i různě anomálních tendencí v zobrazování umělců jako filmových postav.

Cílem práce je tyto tendence na základě studia českých hraných celovečerních filmů zvoleného období systematicky popsat, a rekonstruovat tak pounorový obraz umělce, jak byl prezentován nebo podsouván širokým masám filmových diváků.

Metoda

Na začátku své práce jsem měla před sebou přibližně 8 let československé kinematografie, ve kterých jsem vybírala pro sémantickou analýzu filmy s postavami, které provozují (profesionálně nebo amatérsky) uměleckou činnost – hudbu (jako skladatelé či interpreti), tanec, výtvarné umění, divadlo, film, beletristické psaní a v několika případech též různé cirkusové a varietní profese.

Diplomovou práci jsem rozdělila do tří částí. V první části předkládám, s použitím uvedené odborné literatury i dobových pramenů, model umělce, jak ho

² Viz např. Vilém Jůza, Smutná léta padesátá. *Prostor Zlín* II, 1994, č. 5, str. 8.

prezentovala poučková kulturní politika. Jde jak o umělce ideální, režimem žádané, tak i o typy negativní, případně kolísavé. Nezabývám se příliš působením kulturní politiky v reálu, jejími dopady na skutečné umělce, spíše sleduji fiktivní obraz, který kulturně-politické texty vnášejí do širšího diskurzu.³ To však neznamená, že se budeme pohybovat jen v rovině teoretického uvažování o modelovém umělci. Dobové texty ani dále rozebírané filmy se nijak nezdráhají pracovat se známými jmény skutečných osob, což souvisí mimo jiné s tendencí československého komunistického režimu účelně přeinterpretovat naši dosavadní uměleckou tvorbu, potažmo celou historii.

Postavení umělce, jak ho určovala dobová kulturní politika a její realizace, bylo již v odborné literatuře do značné míry zpracováno. Také já jsem v rámci studia daného historického období použila publikace věnované dějinám jednotlivých uměleckých oborů na našem území a také dále citované studie Jiřího Knapíka, Alexeje Kusáka, Michala Bauera a dalších autorů, kteří se zabývají vztahem politiky a kultury, zvláště v dobách budování socialismu (viz seznam literatury na konci práce). Pro proniknutí do dobového diskurzu a studium re-prezentace umělce v něm obsažené bylo však nezbytné jít přímo k pramenům. Orientaci v jejich šíři usnadňuje jednak novodobá odborná literatura, ale také nepříliš velká rozrůzněnost (ze synchronního i diachronního hlediska) kulturně-politických textů daného období.

V první části práce mě tedy bude především zajímat obraz umělce vyabstrahovaný z oficiálního kulturně-politického bloku. Ten se stane oporou při následném rozboru obrazu filmového.

Druhá část práce je věnována analýze a interpretaci vybraných filmů, respektive těch jejich prvků, které se vztahují k tematice uměleckého života a tvorby. Předmětem analýzy je obsah filmů (se zohledněním některých relevantních vazeb na formální prostředky či dobový kontext realizace filmu), především způsob, jakým jsou v nich konstruovány postavy umělců. Ten průběžně komparuji s poznatky z první části. Zabývám se postavami, jejichž podoba je buď výrazně ovlivněna dobovou kulturní politikou, nebo v jejím kontextu nese zvláštní významy. Nebude se tedy jednat o zcela kompletní výčet umělců v českém hraném filmu let 1948-1956.

³ O tom, že model kultury v tomto veřejném diskurzu se lišil od plánů konstruovaných uvnitř politických kruhů se zmiňuje např. Karel Kaplan, *Nekrvavá revoluce*. Praha: Mladá fronta 1993, str. 215n.

Členění druhé části se zakládá na vypořádaných tematických okruzích. Nekoresponduje s filmovými žánry a často ani s tématem filmu jako celku, protože problematika umění může být v rámci děje jen dílčí. Přestože chci zachytit i jistý vývoj filmové tvorby, kterým prošla od období budovatelských filmů po bohatší produkci poloviny padesátých let, nemůžu postupovat chronologicky. Tento postup by práci vzhledem k mému primárnímu zájmu učinil nepřehlednou a také by mu ostatně bránil fakt, že výroba filmu od námětu po premiéru trvá různě dlouhou dobu, takže přesné časové zařazení filmu je vždycky trochu sporné.

Kromě sledování filmů samých nahlížím i do jejich scénářů, popř. literárních či divadelních předloh. Případné odchylky přítomné ve finálním filmovém tvaru totiž mohou o konstrukci obrazu umělcovy osobnosti mnohé vypovídat.

Další relevantní výpověď je i hodnocení filmu dobovou (oficiální) kritikou, až na výjimečné případy jednotnou. Proto (zvláště pokud jde o filmy s umělcem coby titulní postavou) čerpám i z ohlasů v tehdejších filmových a jiných časopisech a kulturních rubrikách denního tisku, ovšem bez ambice podrobného zmapování recepce filmu.

Třetí část rozvíjí dále témata načrtnutá v části druhé, a to pomocí dvou případových studií, věnovaných filmům MIKOLÁŠ ALEŠ (1951) a NEZLOB, KRISTINO (1956). První snímek je modelovým příkladem obrazu klasika v naší poúnorové kinematografii, druhý zase pokusem zpracovat téma současného umění a současných umělců.

Ve volbě přístupu ke studiu socialistické kultury pro mne byly základní inspirací sémiotické studie (nebo eseje) Vladimíra Macury, především ty v souboru *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Macura analyzuje vybrané symboly komunistické éry, jako byl komunistický vůdce, kult Julia Fučíka, ale také třeba boj s mandelinkou bramborovou nebo výstavba metra. Tyto skutečnosti s sebou v dobovém kontextu, včetně uměleckého projevu, nesou vždy několik dalších významů a ustálených konotací. Na základě divácké zkušenosti s poúnorovými filmy předpokládám, že podobně silné sémantické okruhy vznikaly kolem filmových postav umělců, ať šlo o charaktery pozitivní, či negativní. Blízká je mému postupu také studie Michala Bauera *Re-representace národního hrdiny*⁴, která se zabývá obrazem Julia Fučíka v české literární

⁴ Michal Bauer, *Re-representace národního hrdiny. Obraz Julia Fučíka v české literární vědě na počátku padesátých let*. [online]. [2009] [cit. 3. 3. 2011]. Dostupné z: <http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=90>.

vědě počátku padesátých let a tím, o čem podobné vykonstruované obrazy osobností veřejnost přesvědčovaly.

K dalším návodům jak pronikat do daného diskurzu patří například lingvisticky pojaté eseje Petra Fidelia sebrané do knihy *Řeč komunistické moci*. Také ty odhalují některé ustálené modely, vzniklé na rovině řeči, tentokrát řeči v užším slova smyslu.

1. Postavení umělce v poúnorové společnosti

Dopouštím se v této kapitole jistého zjednodušení, když se na kulturní politiku let 1948-1956 dívám jako na blok určujících tezí a opatření, který se utvořil na počátku tohoto období. Odborná literatura se shoduje na tom, že v první polovině padesátých let, zvláště po roce 1953 (doba „tání“), docházelo k pozvolné liberalizaci přístupu k umění (diskuze o dosavadních směrnicích a produktivitě socialistického realismu, svobodnější reflexe umění v tisku apod.), nicméně projevy této liberalizace nebyly natolik silné, aby zcela zrušily poúnorový kánon nebo zásadně změnily postavení umělců vzhledem ke státnímu a stranickému aparátu. Karel Kaplan píše, „že ani v roce 1954 [tj. roce X. sjezdu KSČ, pozn. AŠ] nenastala změna takového rázu, která by vytvářela podstatně příznivější podmínky pro uměleckou tvorbu, a odstranila alespoň nejhrubší projevy perzekuce tvůrců“.⁵ Podobně Vilém Jůza připouští např. příznivý vývoj od tendenčnosti k odbornosti v díle kunsthistorika Jaromíra Neumanna či liberálnější tón v textech o výtvarném umění po roce 1953, „X. sjezd KSČ však“ podle něj „ještě uvolnění nepřinesl“.⁶

Při synchronním pohledu na poúnorovou kulturní politiku je dobré poznamenat, že kultura byla vedena dvěma hlavními směry. Někteří mladí ideologové prosazovali striktní převzetí sovětského modelu kultury, po stránce organizační i estetické. Vedle toho existovala tendence obracet se k národní tradici. Jejím vlivným představitelem byl historik a v letech 1948-1953 ministr školství Zdeněk Nejedlý. Hlasy, které zněly mimo tyto koexistující směry, byly umlčovány a oficiální re-prezentaci nenarušovaly.

Základní fakt, od kterého se bude odvíjet celé mé následující zkoumání, je ten, že umění pro totalitní režimy znamená *nástroj*.⁷ S instrumentalizací⁸ umění souvisí jeho reorganizace směrem k absolutnímu dohledu státního, popř. stranického aparátu a

⁵ Karel Kaplan, *Nekrvavá revoluce*. Praha: Mladá fronta, 1993, str. 220.

⁶ Vilém Jůza, *Smutná léta padesátá. Prostor Zlín II*, 1994, č. 5, str. 6.

⁷ Z hlediska sociologa o vztahu totalitních režimů k umění pojednává Miloslav Petrušek. Viz např. Miloslav Petrušek, *Umění totalitních režimů jako sociální fenomén (K sociologické analýze estetizace strachu a zla)*. In: Petr Komenda (ed.), *Studia Moravica IV. Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2005, str. 15-26.

⁸ Pojem *instrumentalizace kultury* přejímám od Alexeje Kusáka, který jej však užívá při obecné charakteristice přístupu ke kultuře v českých dějinách. Kultura nemusí být jen nástrojem (totalitní) moci, ale politiky obecně. Srov. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Praha: Torst 1998, str. 20n.

také vytvoření norem, kterými se umělecká tvorba musí řídit. Tyto dva procesy s sebou nesou zásadní změnu postavení umělce ve společnosti. Došlo k němu i v *nové*⁹ poúnorové společnosti v Československu. Organizace a spolky umělců existující z minulých dob byly rušeny a nahrazeny několika politicky řízenými uměleckými svazy. Členství v těchto svazech a účast na organizovaných uměleckých aktivitách byly oproti dřívějšímu podmínkami oficiální existence. Ke zviditelnění některých umělců a také kladného poměru KSČ k umění sloužily tituly a ocenění. K již dříve zavedenému čestnému titulu *národní umělec* (propůjčoval prezident) přibyl v roce 1953 ještě *zasloužilý umělec* (udělovala vláda). Tyto tituly, stejně jako titul *laureát státní ceny*, byly hojně užívány v denním tisku, v titulcích filmů a podobně. (Je však nutné podotknout, že posedlost udělováním titulů se zdaleka netýkala jen oblasti kultury. Dobový tisk přinášel zprávy o vynikajících jedincích v nejrůznějších pracovních i jiných oborech, kteří se taktéž honosili řády, vyznamenáními a uznáními. A přinášel je v takovém množství, jako by se vynikající schopnosti stávaly normou.)¹⁰ Umělci pro režim nepoužitelní (např. katolicky orientovaní básníci, surrealističtí malíři) měli naopak očím veřejnosti doslova zmizet.¹¹

V teorii umění (nebo obecněji v myšlení o umění a také ve výstavnické a nakladatelské praxi) byli pohotově vystaveni do popředí naši klasikové z různých uměleckých oborů, jejichž život i dílo mohly v patřičné interpretaci podpořit tvrzení, že komunisté jsou dědici a pokračovatelé našich národních tradic. Hlavním představitelem této koncepce, která využívala mimo jiné jednoduché analogie mezi národním obrozením a obnovou republiky po druhé světové válce, byl Zdeněk Nejedlý.¹² Podobně byly využívány naše dějiny obecně. Důraz byl kladen především na

⁹ Adjektivum „nový“ budu používat jako termín podobně, jako bylo užíváno v komunistickém diskurzu. Shrnuje v sobě vše pozitivní, co přineslo uchopení moci dělnickou třídou.

¹⁰ Přehled nejvýznamnějších československých státních řádů, vyznamenání, čestných titulů a cen udělovaných v letech 1948-1967 podává: Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011, str. 1127-1136.

¹¹ Problematikou uměleckých svazů, obecně vztahem institucí a umění, napětím mezi oficiální a neoficiální sférou umění a represemi vůči umělcům se zabývá již poměrně velké množství novodobé odborné literatury, proto ji podrobněji nerozebírám. Pro svou práci jsem jako studijní materiál používala především studie Jiřího Knapíka, Michala Bauera, Alexeje Kusáka, Alessandra Catalana a Gertraude Zandové. Viz seznam použité literatury na konci práce.

¹² Obrozenskou koncepcí v díle Zdeňka Nejedlého i dalších komunistických ideologů se zabýval Vladimír Macura ve studiích *Obrozenský model v Nejedlého koncepci socialistické kultury*. In: *Zdeněk Nejedlý. Klasik naší vědy a kultury*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV 1978, str. 301-308. a

sociální aspekt husitského hnutí, politické a sociální významy díla i života našich národních buditelů, tradiční plebejskost české kultury a také mučednictví našich vlastenců: „[M]usil přijít komunista, aby i našim měšťákům vyložil a dokázal jedinečný národní význam nejnárodnějšího našeho umělce – Bedřicha Smetany. [...] [N]ositelem českých národních tradic byly vždy lidové vrstvy a ne panstvo. [...] Veliký Dobrovský byl syn prostého českého vojáka, člověka z lidu, a byl tolik proletářského původu, že ani dobře nevěděl, kde se narodil. [...] Nakonec: komunisté jsou plnoprávními dědici našich nejlepších lidí i v tom, jak jsou, stejně jako tito, k a c e ř o v á n i [proloženo ve zdrojovém textu].“¹³ Taková tvrzení například uvádí Zdeněk Nejedlý v knize příznačně nazvané *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Tato kniha vyšla poprvé už před únorem 1948. Je zřejmé, že argumentace tradicí byla pro stranické ideology velice spolehlivým nástrojem, který byl ihned po ruce. Pro jeho absolutnost je typický projev plný superlativů: Bedřich Smetana byl „nejnárodnější umělec“, Alois Jirásek zase „nejúplnější zachycovatel národních tradic“, Božena Němcová „1. v řadě našich komunistických a socialistických spisovatelek“, Národní divadlo, podle populárního mýtu zbudované za drobné peníze prostého lidu, je „nejrepresentačnější [sic!] budova národa“ apod.¹⁴

Složitějším úkolem bylo postavit se k současné kultuře, současným, žijícím umělcům. I z nich se sice v reálu občas stávaly ikony (Vítězslav Nezval, Jan Werich atd.), Václav Kopecký si jimi „vyšperkoval“ své ministerstvo informací,¹⁵ o oceněních a titulech již byla řeč výše, nicméně bezchybný ideál, použitelný jako vzor, chyběl. Ladislav Štoll mezi novodobými básníky vyzdvihuje Stanislava Kostku Neumanna, ale ten se „vítězného února“ již nedomohl (zemřel 28. 6. 1947). Typický byl fučíkovský model předčasně zesnulého velikána – Ladislav Štoll mnohokrát jmenuje coby básnický ideál Jiřího Wolкера (zemřel v roce 1924 ve 23 letech), Zdeněk Nejedlý zase na poli hudební

Obrození. In: Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, str. 131-146.

¹³ Zdeněk Nejedlý, *Komunisté – dědici velkých tradic českého národa*. Praha: Okresní výbor Komunistické strany Československa 1947, str. 6, 8, 17, 60.

¹⁴ Tamtéž, str. 6, 11, 50, 47.

¹⁵ Blíže o funkcích konkrétních umělců v politickém dění a také rozporech mezi stranickým ideologem Gustavem Barešem a ministrem informací Václavem Kopeckým ohledně těchto funkcí pojednal Knapík. Viz Jiří Knapík, *V zajetí moci*. Praha: Libri 2006, zvláště str. 60-66. Jiří Knapík, *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka 2000. Dá se mluvit o dvou různých koncepcích kulturní politiky (viz třeba postoj ke spolehlivosti Vítězslava Nezvala). Nicméně Barešova koncepce v roce 1952 zanikla spolu s jeho odvoláním z politických funkcí a zrušením týdeníku Tvorba.

skladby uvádí příklad svého syna Víta Nejedlého (zemřel v roce 1945 ve 32 letech).¹⁶ Jména žijících umělců padala v kulturně-politických textech spíše v souvislosti s nějakým problémem či podezřením. Velká část zdánlivě vyhovujících, tedy komunisticky orientovaných umělců měla za sebou nežádoucí avantgardní¹⁷ minulost.

Ideální současný umělec je tedy jen abstraktní figurou. Shrňme její základní rysy. Hlavní charakteristikou je celkem logicky to, že tvoří správné, tzn. *pokrokové, nové, pravé* umění. Takové umění bylo již tehdy označováno po sovětském vzoru jako socialistický realismus.¹⁸ V roce 1949 vyšla v češtině kniha *O umění* A. A. Ždanova, jež se nabízela jako umělecká doktrína. Skutečně se jí stávala a rychle vznikaly i české normativní texty. Tato norma předepisovala především realističnost (ovšem nikoli jen popisnou, nýbrž s důrazem na revoluční vývoj věcí), srozumitelnost a aktuálnost. Na její podrobný popis v rámci mé práce není prostor. Ostatně přesné vymezení ani není možné, v čemž můžeme spatřovat záměr: „Svou nejasností Ždanovovy zásady neustále udržovaly i státem vyznamenané umělce v napětí, že se netrefí do nepřesně formulované státní objednávky a budou perzekuováni.“¹⁹

Ovšem právě tehdy byli umělci opakovaně ujišťováni, že jsou svobodní – na rozdíl od doby, kdy jejich existence závisela na pohybu kapitálu a (ne)vkusu buržoazie: „[Socialistický realismus] je veliké historické vyústění a uvolnění socialismem osvobozených uměleckých tvůrčích sil, všech zdravých lidských potenci, citů, vlastností a emocí, jimž soukromé vlastnictví nedovoľovalo se projevit, které v člověku dusil temný soukromovlastnický instinkt.“²⁰ „[Z]tráta pro výtvarníky daleko není tak velká, jak se jim dlouho zdálo, ano, [...] není vůbec velká. Naopak osvobození znamená v mnohých směrech – osvobození z pout, jimiž buržoazie svírala výtvarníky.“²¹ Umělec

¹⁶ Viz např. Ladislav Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950. Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953.

¹⁷ Napětí mezi politickou orientací na Moskvu a uměleckou spřízněností se západní (francouzskou) avantgardou, kterou sovětská kulturní politika odmítala jako nesrozumitelnou a formalistní, čeští levicoví umělci prožívali už v době první republiky, tehdy ovšem na rovině diskuzí a polemik. Výklad o těchto dilematech a jejich přenesení do poúnorového kontextu najdeme například v publikacích: Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Torst: Praha 1998. Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V (1939-1958)*. Praha: Academia 2005.

¹⁸ Diskuze o socialistickém realismu se v Československu objevily už před válkou. Viz např. Alessandro Catalano, *Rudá záře nad literaturou*. Brno: Host 2008, str. 25nn.

¹⁹ Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha: Gallery 2002, str. 8.

²⁰ Ladislav Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950, str. 143.

²¹ Zdeněk Nejedlý, *O nové výtvarnictví*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953, str. 185.

má nyní nepřeborné množství inspiračních zdrojů. Zdeněk Nejedlý vyjmenovává cesty, jakými se může vydat kupříkladu současný výtvarník: vytvořit typ svazáka, zdůraznit kultivovanost české krajiny, zpracovávat historické náměty atd.²²

Umělec má také jistou odpovědnost. Ta však nemá být chápána jako omezení jeho tvůrčí svobody, nýbrž právě naopak: „Ano, poctivá a nadšená služba lidu a národu – toť jediná a nejvyšší tvůrčí svoboda inteligence, to je i způsob jejího největšího uplatnění.“²³ Tak promluvil 27. 2. 1948 k inteligenci prezident republiky. A takto shrnul 28. března 1948 ve Svobodných novinách povinnosti současných umělců jeden z nich – spisovatel Jan Drda: „Kultura a umění ve všech svých oborech nemohou dosáhnout poslání a posvěcení vyššího, než je radostně uvědomělá, vniterně svobodná služebnost potřebám národa, z jehož tvořivých sil vyšly a jimiž se samy oplodňují. Všecka odpovědnost za naplnění tohoto poslání padá na naše hlavy. Máme být ozřejmovateli nové mravnosti, raziteli nových radostných průhledů do šťastné národní budoucnosti, bojovníky konkrétní, socialistické lidskosti, nepřestajnými dobyvateli duchovních hodnot. Dokážeme to jen v nejužším spříznění s dělným národem, v nejjemnějším zaposlouchání do jeho žilobití, jež musí být i žilobitím naším, v naprostém ztotožnění s lidem, jímž jsme i my sami. A tehdy teprve doopravdy naplníme slovo, jímž se mnozí z nás daremně a neznale zaklínají: tehdy budeme vsutku moderní, tak jako je moderní v nejčistším smyslu slova dělník, jenž se stal hospodářem svého znárodněného podniku. A tehdy budeme i nadčasoví, neboť svědectví, jež vydáme o hrdinství své doby, slavně přejde do paměti dětí našich i dětí jejich dětí. Přátelé, v Čechách je bílý den! A ty růže kolem – za ty jsme před národem odpovědnými my!“²⁴

Současný umělec je v kulturně-politických textech poúnorového období někdo, kdo v nové společnosti existuje, koho tato společnost potřebuje, nicméně správné plnění jeho úkolu ještě není samozřejmostí. Řada kulturně-politických textů má proto příznačně charakter výzvy: „Veliké dni, v nichž se rozhoduje o osudu našeho národa i naší republiky, volají k přísné pohotovosti i odpovědnosti všechny poctivé vlastence, všechny lidi dobré vůle. V této historické chvíli se obracíme ke všem pracovníkům ducha,

²² Tamtéž, str. 197.

²³ Klement Gottwald, *Poselství k československé inteligenci* (dopis účastníkům veřejného projevu pokrokové inteligence v Lucerně z 27. února 1948. In: Klement Gottwald, *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954, str. 15.

²⁴ Jan Drda: Jaro národní kultury. Citováno dle sborníku *Sjezd národní kultury 1948*. Praha: Orbis 1948, str. 13. Článek je otištěn v úvodní části sborníku, věnované předsjezdovým dokumentům.

k celé tvořivé inteligenci národa, aby zaujala jasné místo po boku českého a slovenského lidu, jenž tak pohotově vystoupil na obranu vlasti. [...] Voláme vás všechny, mistry i dělníky národní kultury, abyste v této historické chvíli nezůstali stranou živé národní obce, abyste se výrazně postavili po bok pracujícího národa. Vstupujte do akčních výborů Národní fronty, pomáhejte zneškodňovat síly temna a zpátečnictví, účastněte se činně při formování pokrokových sil národa, které zajistí naší krásné zemi šťastnou a dobrou budoucnost. Kupředu, zpátky ni krok!“²⁵

Vyzyvatelem je v tomto modelu komunistická strana, což v logice mocenské rétorické hry znamená totéž co *lid*.²⁶ Komunističtí teoretikové/ideologové umění byli mluvčími lidu, který se podle nich dožaduje *nového* umění, který paradoxně lépe než sami umělci ví, jak má takové umění vypadat, a bude schopen ho patřičně ocenit. Vzniká tak zvláštní rozpor. Totiž správný tvůrce *nového* umění (nebo obecněji *nová* tvůrčí inteligence) samozřejmě sám musí být součástí lidu, jeho tvorba je chápána jako práce, ale zároveň je v kulturně-politických projevech z lidu vylučován, je postaven až za dělníky, zemědělce atd.: „Kdo znehodnocoval a znehodnocuje inteligenci, byl a je kapitalismus, který si cenil inteligence jen potud, pokud mu sloužila. [...] Ale falšovali bychom na druhé straně skutečnost – a to socialismus nikdy nedělá, právě že je založen na vědeckém zkoumání skutečností – kdybychom si neuvědomovali a nepřiznali, že jako celek naše inteligence zdaleka není ještě tím, čím by v tomto velkém dění dneška vedle dělníků a rolníků měla být.“²⁷

Zmíněné texty-výzvy, jak je patrné i z citací výše, mohou bez nadsázky připomínat mobilizační vyhlášky. Lexikum z oblasti vojenství a válečnictví je ostatně typické nejen pro kulturní politiku, ale pro celý dobový diskurz. Macura o tom pojednává ve své studii *Poslední bitva*.²⁸ Všimá si například toho, že román byl označován jako vyhraná bitva, báseň jako zbraň atd. Velmi často se operuje se slovem fronta: „Nezapomínejme ani na chvíli, že u nás, a právě v kultuře, jsou stále ještě dvě

²⁵ Provolání kulturních pracovníků z 25. února 1948 *Kupředu, zpátky ni krok!* Citováno dle sborníku *Sjezd národní kultury. Sběrka dokumentů*. Praha: Orbis 1948, str. 7-8. Text je otištěn na začátku sborníku jako první z předsjezdových dokumentů.

²⁶ O zaměnitelnosti pojmů v jazyce komunistické ideologie a jejich významech psal Petr Fidelius, *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda 1998.

²⁷ Zdeněk Nejedlý, *Dnešní úkoly pracující inteligence*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, str. 74-76.

²⁸ Vladimír Macura, *Poslední bitva*. In: Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, str. 36-47.

fronty: socialistická a reakční. [...] Mnozí, a mezi nimi i někteří spisovatelé [...] stále ještě myslí, že se zachrání kdesi v jakémsi středu. To je ovšem omyl. Kde je boj, tam není žádného středu, a jako ve všem, tak i v kultuře a tedy i v literatuře jde dnes boj, a ostrý a houževnatý. První úkol kritiky proto dnes jest, vyhnat tyto milovníky středu a duševního pohodlí z jejich skrýší a vytáhnout je na světlo boží, i donutit je ukázat svou pravou tvář. A druhý s tím souvisící úkol kritiky jest rozpoznat, kdo je náš spojenec a kdo náš nepřítel, kde jsou pokrokové a kde reakční síly.“²⁹ Rétorika antagonismů a boje patří ke komunismu, potažmo marxismu tradičně, je to projev dialektického myšlení.

Že v kultuře skutečně šlo o boj, říkali autoři nezřídka už názvy svých studií a článků. Typicky v nich užívali předložky *za* a *o* s akuzativem – *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (Ladislav Štoll), *Za kulturu lidovou a národní* (Zdeněk Nejedlý), *O hudbu zítřka* (Antonín Sychra) atd. Opět se to zdaleka netýká jen boje na kulturní frontě (podobně *Za zřehovnění a zkvalitnění organických povlaků, Za zdraví a hygienu ženy* atd.).

Je patrné, že ne všichni, kdo byli v předchozím období označováni jako umělci, jsou tohoto titulu hodni v nové společnosti. Dokonce si často nezaslouží v této společnosti vůbec existovat. Takoví umělci zbývající ze starých časů jsou označováni jako zpátečníci a reakcionáři nebo jsou jednoduše „umělci“ v uvozovkách či tzv. umělci, *prý* umělci, pseudorealističtí břídilové a podobně. Protiklad opravdového a takzvaného je jednou z nejčastějších figur textů Ladislava Štolla a Zdeňka Nejedlého: „Formalismus se často hájí i právem *prý* osobnosti, individuality na takovýto domněle osobní a osobitý projev.“³⁰

Hodnocení nekalých živlů na poli kultury může být však i mnohem radikálnější. Nejenže je jistým umělcům upírán jejich talent a význam, ale s naprostou samozřejmostí jsou tito umělci ztotožňováni se zločinci a fašisty. Jaroslav Bouček roku

²⁹ Zdeněk Nejedlý, *O úkolech naší literatury*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, str. 139.

³⁰ Zdeněk Nejedlý, *Ideové směrnice naší národní kultury*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, str. 43.

1950 označuje v *Tvorbě* existencialisty jako „píšící esesmany“, ³¹ v díle Ivana Andrenika podle Ladislava Štolla „dožívá mnichovanství a protektorát“. ³²

Vedle válečné metaforiky je typickým zdrojem obrazné komunistické řeči také boj s chorobami. Transparentního kontrastu zdraví a nemoci a emocionální působivosti fyziologických metafor hojně využívá například Ladislav Štoll (přestože dekadentním umělcům právě jejich zálibu ve fyziologii ostře vytýká): „Není pochyby o tom, že Halasova poesie je *svou podstatou* (nejde o jednotlivé vytržené verše) poesíí epochy rozkladu, nemoci, zániku, poesíí starého světa, a že měla, jak ještě ukáži, na nejmladší pokolení, na mládež vliv nanejvýš neblahý. Poesie Wolkerova je poesíí nového zdravého socialistického světa.“ ³³ Používá sousloví jako „zhoubná morbidní skepse“, „mikroby buržoasní ideologie“, „buržoasní ideologická otrava a infekce“. ³⁴ Metaforika boje (ať už válečného, či boje s nemocí) činí myšlení o literatuře narativním. Spolu s Ladislavem Štollem například sledujeme boj Vítězslava Nezvala s jeho chorobou (tj. surrealistickým poblouzněním): „Věřili jsme tehdy, že zdravá socialisticko-vlastenecká stránka v robustním Moravanovi zvítězí, přestože byla zasažena nebezpečným mikrobem.“ ³⁵ Léčba probíhala formou kritiky, a to pomocné kritiky kolektivu, ale v Nezvalově případě především „praktické kritiky dějin“ (kterou Štoll myslí moskevské procesy). ³⁶

Absence reálných vzorů mezi současnými tvůrci, o které jsem se zmínila na začátku této kapitoly, byla svým způsobem pro ideologii užitečná. Díky ní vynikala síla kolektivu a masy. Umělec rostl díky konstruktivní kritice. A ta pocházela od lidu. Proletářský lid, který už se oproti umělcům s předstihem octl v *novém* světě, dychtil po *novém* umění. Dva dny po převratu prezident Klement Gottwald efektně pohrozil nejen umělcům, ale celé inteligenci citátem Viktora Dyka: „Právě o poměru inteligence k lidu a k národu platí: ‚Opustíš-li mne, nezahynu. Opustíš-li mne, zahyneš.‘“ ³⁷ Ve svém

³¹ Dle Petr Šámal, *Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let*. In: Michal Příbáň, *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948-1958)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, str. 586.

³² Ladislav Štoll, *Třicet let bojů za československou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950, str. 131.

³³ Tamtéž, str. 74.

³⁴ Tamtéž, str. 82-83.

³⁵ Tamtéž, str. 97.

³⁶ Tamtéž, str. 100.

³⁷ Klement Gottwald, *Poselství k československé inteligenci (dopis účastníkům veřejného projevu pokrokové inteligence v Lucerně z 27. února 1948)*. In: Klement Gottwald, *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954, str. 14.

poselství rozvíjí především druhý z Dykových veršů, a to tvrzením, že poctivá a nadšená služba lidu a národu je „jediná a nejvyšší tvůrčí svoboda inteligence“.³⁸ Avšak i první polovina citátu symbolizuje jeden významný dobový fenomén. Někdy než by lid čekal, až umělci jeho požadavky pochopí, ujímá se tvorby sám (obdobně i v oblasti průmyslu – namísto čekání na pokrok vědy, dělníci sami podávají tzv. zlepšovací návrhy). „Vždyť lid je přece také umělec, to jest tvoří si i sám umění. A jaké umění!“ psal Zdeněk Nejedlý.³⁹

Nejednalo se jen o lidové umění v tradičním smyslu slova. Z řad lidu měla vycházet *nová* inteligence. Amatérští umělci byli (po vzoru SSSR) podporováni literárními, výtvarnými, hudebními, divadelními nebo scénáristickými soutěžemi a festivaly. Za všechny jmenujme třeba akci Pracující do literatury, která byla vyhlášena v roce 1949 po prvním sjezdu Svazu československých spisovatelů. Jak poznamenává Michal Bauer, který právě této akci věnoval jednu ze svých studií v publikaci *Ideologie a paměť*, podobné počiny stranického vedení na poli demokratizace kultury měly několikerý význam. Kromě zmíněného důkazu schopnosti lidu vyrovnat se se zadanými úkoly lépe než leckterý intelektuál, šlo i o součást snahy organizovat shora volný čas nebo také o vyžádanou chválu ze strany lidu na sebe sama (dělničtí básníci psali o své radostné práci, o Fučíkovi apod.).⁴⁰

Důležitým znakem kulturně-politického jazyka poúnorového období, který je dle mého třeba zdůraznit, je jeho pragmatičnost. S naprostou samozřejmostí jsou v psaní o umění užívána slova jako *směrnice* nebo *pětiletka*. Časopis Ústředního svazu československých výtvarných umělců *Výtvarné umění* byl roku 1952 přejmenován na *Výtvarnou práci*. O umělcích se hovoří jako o pracovnících či dokonce budovatelích. Jsou jim zadávány úkoly a nabízena okázalá škála témat vhodných ke zpracování. Jejich tvorba má podléhat plánování stejně jako práce v továrnách. Bohatým zdrojem dokladů tohoto věcného přístupu k umělecké tvorbě jsou články z denního tisku těsně poúnorového období. Například ve Svobodných novinách ze dne 4. dubna 1948 vypadalo uvažování o našich současných umělcích následovně: „Nezapomínejme, že

³⁸ Tamtéž, str. 15.

³⁹ Zdeněk Nejedlý, *O lidové tvořivosti*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953, str. 97.

⁴⁰ Srov. Michal Bauer, *Pracující do literatury*. In: Michal Bauer, *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H 2003, str. 215-273. Bauer v přílohách této knihy uvádí i výběr ukázek z dělnické poezie.

kariéra tanečníků je mnohem kratší, než kariéra jiných umělců. U žen pak musíme po dvacátém roce vždycky pamatovat na touhu po manželství a mateřství, která nám již odvedla mnoho tanečnic ze scény.“⁴¹ Ještě věcnější a navíc nemilosrdně kritický je Zdeněk Nejedlý: „Naši malíři dnes málo ještě umějí kreslit, a nejen tužkou, ale i štětcem kreslit. Potírat plochu určitou barvou uměli a umějí, ale mají-li podat, to jest třeba i barvami vykreslit živou figuru, strom, něco určitého, jsou v koncích.“⁴² Tato racionalizace a plánování umělecké tvorby působily i v reálu. Úkoly byly zadávány konkrétním umělcům, aniž by o ně jevíli zájem (proslulý je případ sochaře Otakara Švece a architekta Jiřího Štursy, kteří realizovali monumentální pomník J. V. Stalina na Letné). O postupu tvorby se diskutovalo v kolektivech. V novinových a časopiseckých referencích o nových filmech nacházíme informace o tom, kolik času a materiálu ušetřila práce v úderkách. Toto vše směřovalo k potlačení specifických autorských stylů, k unifikaci. Důsledkem také bylo, jak pro oblast výtvarného umění píše Tereza Petišková, že „[p]romyšleným systémem materiálního zabezpečení i poměrně jednoduše napodobitelným vzorem oficiální sovětské tvorby nabídl svaz možnost uplatnění řadě průměrných a neinventivních umělců.“⁴³

Lidovost, jak ji prezentují a vyzdvihují ideologické texty, se nesmí v žádném případě překrývat s konzumním kýčem, který lidu podsouvala buržoazie. Takový kýč měl být úplně vytěsněn a mezera, která po něm zůstane, měla být patřičně vyplněna (pomocí řízených edičních plánů, rozvíjením „demokratizace kultury“ atd.).⁴⁴ O těchto operacích vyloučení a nahrazení braku na poli literatury pojednává kniha Pavla Janáčka *Literární brak*. Janáček upozorňuje na fakt, že operace vyloučení neprobíhala jen v rámci praktických opatření (zastavení vydávání někdejší populární četby), ale byla též součástí tehdejšího společensko-kritického diskurzu. Pro kritiku literárního braku je typické, že ještě více než na autory, považované patrně za příliš bezvýznamné, útočí na

⁴¹ Věra Petříková, K založení československého sboru národních tanců. *Svobodné noviny* 1948, č. 80 (4.4.). Citováno dle sborníku *Sjezd národní kultury 1948*. Praha: Orbis 1948, str. 24. Článek je otištěn v úvodní části sborníku, věnované předsjezdovým dokumentům.

⁴² Zdeněk Nejedlý, *O programovosti v hudbě*. Předneseno na zasedání Svazu čs. skladatelů 5. února 1951, vyšlo ve Varu 15. července 1952. Zde citováno podle Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, str. 170-171.

⁴³ Tereza Petišková, *Oficiální umění padesátých let*. In: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění V (1939-1958)*. Praha: Academia 2005, str. 346.

⁴⁴ Viz hesla *demokratizace kultury*, *Nejlepší umělci – nejlepším dělníkům*, *Umění lidu* a další v encyklopedii: Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011.

jeho konzumenty (viz kreslené vtipy v *Dikobrazu*, které také Janáček ke své studii přikládá).⁴⁵ Ani seriózní kulturně-politické texty se nijak nezatěžují vytvářením modelu špatného umělce - kýčaře. Pokud je řeč o pokleslém umění, osobnost autora zůstává upozaděna a mluví se většinou obecně o buržoazní společnosti a jejím vkusu.

⁴⁵ Srov. Pavel Janáček, *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host 2004.

2. Obraz umělce v českých hraných filmech poúnorových let

2.1 Poúnorové tematické preference v kinematografii

K požadavkům, které byly po únoru 1948 kladeny na film, patří v první řadě aktuálnost námětů. Film měl reflektovat současné dění, a nejen reflektovat, měl „být bezprostředním činitelem v třídním boji, formovat fronty, strhovat kladnými příklady, utvrzovat přesvědčené, získávat kolísající a nerozhodné, odhalovat a izolovat nepřátele“⁴⁶. V dubnu 1950, tedy v době, kdy první zkušenosti s novými náměty měli již filmaři za sebou, vyšlo usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. Bylo částečně kritickým zhodnocením dosavadních pokusů a částečně směrnici do budoucna, několikrát na různých místech otištěnou a i později citovanou. Objevuje se zde opět motiv opoždění umělců (v tomto případě filmařů) za jinými pracovníky. Dosavadní tvorba ještě nenaplnuje výchovnou úlohu kinematografie na cestě k socialismu. Návodem jak dále pokračovat je, kromě přetrvávajícího základního požadavku socialistického realismu, dlouhý (a navíc zkratkou „atd.“ ukončený) výčet aktuálních námětů čekajících na filmové zpracování: „úloha ČSR ve světové frontě míru vedené SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr naší dělnické třídy k práci, projevující se v údernictví a socialistickém soutěžení, její heroismus při výstavbě našeho hospodářství a při mnohostranné práci na rozkvětu naší vlasti, přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu, svazek dělníků a drobných a středních zemědělců, spojitost práce dělníků v průmyslu se zvyšováním životní úrovně všeho lidu a zvláště venkova, otázky poměru ke společenskému vlastnictví, boj s třídním nepřítelem, práce a úloha národních výborů, nového soudnictví a všech jiných orgánů lidu, práce a nový život mládeže, problémy inteligence z dělnické třídy, pomoc vědy pracujícím, otázky školy a vůbec kulturních přeměn v našem státě, zvláště na závodech a na vesnici, pomoc SSSR a vděčnost i láska našich občanů k našemu osvoboditeli, život a vůdčí úloha strany, mezinárodní solidarita atd.“⁴⁷ Je poznamenáno, že zpracování těchto námětů musí vycházet „nikoli ze schematických pouček, ale ze skutečného

⁴⁶ Miloš Fiala, Československý film po Únoru. *Film a doba*, 1968, č. 2, str. 89.

⁴⁷ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. *Rudé právo* 1950, č. 92 (19. 4.), str. 1.

života“⁴⁸, že filmy mají ukazovat „příklad předních lidí naší doby v průmyslu, zemědělství, ve vědě, kultuře“⁴⁹.

Pro mou práci je z výše popsané rezoluce podstatné to, že v ní není tematika umělců uchopena jako specifický problém. *Nové umění* není nijak důrazně vyzdvíženo mezi preferovanými náměty, jako je tomu v případě současné vesnice. Tomu odpovídá situace, ve které jsem se ocitla při vyhledávání filmových titulů pro své rozbor. Jedná se z větší části o výběr dílčích motivů a epizodních postav. I výraznou skupinu životopisů klasiků musíme chápat spíše jako součást širší oblasti námětů z národních dějin než jako filmy o umění. Žádoucí chápání historických námětů vyslovuje usnesení následovně: „[P]ožadavek aktuálnosti vymezuje také správné zaměření a poslání historického filmu, který nesmí být proto ani pokusem o únik ze současné problematiky, ani samoučelným zobrazením určitého úseku nebo postavy dějin. Naopak, historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízkou a srozumitelnou řečí o těch myšlenkách, jež jsou součástí života a duševního bohatství dnešních lidí, i idejí, za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují. V historických filmech mají být zobrazeny jednak revoluční pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí, a jednak má být zobrazen boj dělnické třídy proti kapitalismu a slavná úloha, kterou v tomto boji sehrála komunistická strana, iniciátorka tohoto vítězného dějinného zápasu, jakož i rozhodný vliv Říjnové revoluce a Sovětského svazu na rozmach a úspěchy tohoto boje.“⁵⁰

2.2 Filmová postava umělce

Obecně lze filmové postavy umělců rozdělit do dvou hlavních skupin – na ty, které jsou zapojeny do děje filmu, a takové, které mají funkci podobnou kulisám, slouží k charakteristice prostředí. V případě druhé skupiny se sice nejedná o filmové postavy v pravém slova smyslu, často ani nejsou ztělesňovány herci, nýbrž například zpěváky a tanečnický, ale i některým z nich bude třeba v této práci věnovat pozornost, protože jsou ztělesněním určitého typu, záměrně do filmů umísťovaného.

Jednotlivé umělecké obory nejsou v souboru vybraných filmů zastoupeny stejným počtem postav. Na prvním místě co do četnosti výskytu jsou jednoznačně

⁴⁸ Tamtéž.

⁴⁹ Tamtéž.

⁵⁰ Tamtéž, str. 1, 3.

hudebníci. Umění skladby, zpěvu, hry na hudební nástroj, popřípadě tance se na rozdíl třeba od spisovatelství dá výhodně zakomponovat do celku audiovizuálního díla. Dalším důvodem je, zvláště v tzv. budovatelských filmech, oficiální obliba masové písně. Hudba je chápána jako umění s obzvláštním bojovným potenciálem (dědictví husitů), ale zároveň, jak napsal Zdeněk Nejedlý: „Až k nejnižším spodinám lidské duše dovede hudba sestoupit a sloužit těm nejnižším pudům člověka. Rozličné ty šantánové a jiné odrhovačky víc než nízké, přímo odporné úrovně jsou přece také hudba, a nevyhneme se tomu, jestliže to pohodlně vyloučíme z rámce hudby. I toto všechno je hudba, a nejen ty rozinky, které si vybíráme a uznáváme za hudbu. A zrovna pro společenský význam hudby je i taková hudba často přímo příznačná. Kdo potřebuje a kdo se to kochá takovouto hudbou? To nám jistě o společnosti v tom si libující mnoho poví.“⁵¹

Díla výtvarného umění či fotografie jsou sice ve filmech hojně využívána v podobě scény zaplněné plakáty a různými portréty, ale ve filmovém vyprávění většinou není prostor pro jejich autory. Filmařská sebereflexe je taktéž jevem výjimečným, a když už k ní dochází, je to spíše reflexe filmu jako média, nikoli jako umělecké tvorby. Užívá se v satirách pro vytvoření iluze sondy do společnosti: ZAOŠTŘIT, PROSÍM! (1956), slovenský film ČERT NESPÍ (1956). Na hranici mezi statutem umělce a řemeslníka se ocitají brusiči skla ve filmu VÍTĚZNÁ KŘÍDLA (1950) a především některé velice tradičně pojaté postavy z filmových pohádek či historických filmů (portrétista z PYŠNÉ PRINCEZNY, 1952, umělci na císařském dvoře v CÍSAŘOVĚ PEKAŘI – PEKAŘOVĚ CÍSAŘI, 1951, kameník v JANU HUSOVI, 1954 atd.).

Poměrně častá je práce s kontrastem protikladných uměleckých typů. Ve filmu PAN NOVÁK (1949) jeden mladík ve svém bytě produkuje neidentifikovatelné zvuky a říká si skladatel, zatímco kolektiv mladých lidí bez ambicí nazývat se umělci pilně secvičuje radostné nové písně. Podobná situace je ve VELIKÉ PŘÍLEŽITOSTI (1949), až na to, že jde o mladého pseudospisovatele a mládežnice, které si samy píší pásma, když „literáti nepíší“. Ve filmu ÚNOS (1952) najdeme mezi pasažéry uneseného letadla nápadného a veskrze prohnílého jazzového muzikanta, rychle se smiřujícího s nečekanou emigrací na Západ, a na druhé straně skromnou herečku, typ umělkyně-

⁵¹ Zdeněk Nejedlý, *O programovosti v hudbě*. In: Zdeněk Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953, str. 160.

pracovnice, která se naopak strachuje, zda stihne natáčení na Barrandově. Kulisu buržoazního prostředí v *ANNĚ PROLETÁŘCE* (1952) tvoří polonahé tanečnice a žebraví houslisté, zatímco mezi komunisty vzniká spontánní novodobé lidové umění. Film *KOMEDIANTI* (1953) přináší obraz jak poctivých, chudých kočovníků, tak i pseudoumělců z velkého cirkusu. V životopisných filmech geniální národní duch našich klasiků vyniká nad průměrné a špatné, odrodilé umělce, protežované buržoazii.

2.3 Pokrokový umělec

Pokud ve filmech poúnorového období hledáme stoprocentně kladné typy umělců, dopadneme obdobně, jako když jsme je hledali v kulturně politických komentářích Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla a dalších ideologů. Představitelem pokrokových sil je především pracující lid, nikoli inteligence. Pokud už narazíme na typ ideálního jednotlivce z řad umělců, je to postava některého našeho klasika 19. století.

Hned s několika národními klasiky se setkáváme ve filmu *REVOLUČNÍ ROK 1848* (1949) režiséra Václava Kršky. Tento film ale akcentuje přímý revoluční boj, nestaví před nás tedy ani tak postavy umělců, jako spíše politiků, revolucionářů a vlastenců. Samostatných životopisných filmů se v této době dočkali Zdeňkem Nejedlým propagovaní umělci Mikoláš Aleš (*MIKOLÁŠ ALEŠ*, 1951), Alois Jirásek (*MLADÁ LÉTA*, 1952) a Bedřich Smetana (*Z MÉHO ŽIVOTA*, 1955). Tyto snímky taktéž realizoval Václav Krška. Vznikly jako součásti rozsáhlejších projektů⁵² popularizace těchto tvůrců, a to součásti významné, jelikož film byl vnímán jako důležité médium s výchovným potenciálem (explicitně tento fakt přiznává například spisovatel Jiří Mařánek v úvodu ke své filmové povídce *Z mého života*). Jako v řadě dalších oblastí i v pěstění životopisného žánru byl vzorem Sovětský svaz. Sovětské životopisné filmy, jako byl *MUSORGSKIJ* (1950) nebo již předválečná *Donského trilogie o Gorkém* (*DĚTSTVÍ GORKÉHO*, 1938, *POUŤ ZA ŠTĚSTÍM/MEZI*

⁵² V roce 1951 bylo slaveno 100. výročí narození Aloise Jiráska (Jiráskův rok), o rok později měl stejné výročí Mikoláš Aleš (Alešův rok) a roku 1954 uplynulo 130 let od narození a 70 let od úmrtí Bedřicha Smetany. Oslavy jubilea posledního jmenovaného se započaly již roku 1949 (Smetanova pětiletka). Popularizace těchto klasiků neprobíhala jen formou jednorázových akcí, ale byla systematicky plánována jako dlouhodobý výchovný program, směřovaný na širokou veřejnost. Pro jeho financování byly zakládány fondy. V rámci Jiráskovské akce, která probíhala od podzimu 1948, bylo otevřeno Muzeum Aloise Jiráska v letohrádku hvězda, ve velkých nákladech byly vydávány jeho knihy, filmařům bylo zadáno točit jiráskovské látky atd. Viz hesla *Jiráskovská akce*, *Jiráskův fond*, *Jiráskův výbor*, *Smetanova pětiletka* a *Smetanovy fondy* v encyklopedii: Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011. Tamtéž viz i odkazy na další literaturu k tomuto tématu.

LIDMI, 1938, LÉTA DOZRÁVÁNÍ/MOJE UNIVERZITY, 1939), jsou v recenzích českých snímků zmiňovány coby nedostižené vzory. Ani v domácím prostředí nebyl biografický žánr novinkou, setkáváme se s ním průběžně už od dob němého filmu.⁵³ Po únoru 1948 byl silně zastoupen v beletrii⁵⁴ a také nerealizovaných filmových projektech (počítalo se např. s filmy o Boženě Němcové a o Janu Nerudovi⁵⁵).

I přes neustále zdůrazňovanou aktuálnost historických námětů můžeme v jejich volbě cítit jistou míru „únikovosti“. 19. století totiž filmařům umožňovalo zasadit hlavního hrdinu do nepřátelského, nechápavého prostředí, z čehož přirozeně vyplývají dramatické konfliktní situace. To je mnohem konkrétnější úkol než zobrazit kladného hrdinu existujícího v *novém*, respektive teprve budovaném světě.

Zmíněné nepřátelské prostředí 19. století představovaly buržoazie a orgány rakouské nadvlády. Pochopení pro svou srozumitelnou tvorbu a revolučnost myšlení se umělci dostávalo u prostého českého lidu. Umělcova pokroková politická východiska jsou vždy uvedena na začátku filmu nějakou persvazivní zkratkou či symbolem. Mikoláš Aleš v úvodní sekvenci uprostřed jihočeské krajiny vede se starým strýcem dialog o husitské tradici a sociálním útlaku, student Alois Jirásek ve školní lavici sní o tom, kterak bojuje po boku Jana Žižky, Bedřich Smetana se zase hned v prvních minutách filmu čelně střetává se zpátečnickými názory staročeského politika Františka Ladislava Riegera.

Českému umělci je kladeno nekonečné množství překážek, které neúnavně překračuje. Vede boj v oblasti umění (za jeho lidovost a národnost) i politiky. Jak jsem uvedla v první části práce, schéma boje bylo neodmyslitelně spjata s dialektickým založením komunistické kulturní politiky. Románové pásmo Jiřího Mařánka, podle něhož vznikl film o Bedřichu Smetanovi, se jmenuje příznačně *Píseň hrdinného života* (1952). Smetana je tu opakovaně ústy různých postav označován jako hrdina, jeho

⁵³ Ze snímků předválečných a protektorátních let známe například obraz Josefa Kajetána Tyla (JOSEF KAJETÁN TYL, 1925), Jaroslava Haška (POSLEDNÍ BOHÉM, 1931), Karla Havlíčka Borovského (KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ/1848, 1925, KAREL HAVLÍČEK BOROVSKÝ, 1931), Karla Hynka Máchy (KAREL HYNEK MÁCHA/NESMRTELNÝ MILENEC, 1937) nebo také kapelníka Františka Kmocha (TO BYL ČESKÝ MUZIKANT, 1940). V éře třetí republiky natočil Václav Krška film o houslistovi Josefu Slavíkovi HOUSLE A SEN (1947).

⁵⁴ Viz Pavel Janoušek (ed.), *Dějiny české literatury 1945-1989. II. 1948-1958*. Praha: Academia 2007, str. 297.

⁵⁵ Neruda se objevil jako malý a již angažovaný Honzík Nerudů v závěru REVOLUČNÍHO ROKU 1848 a pak jako přítel Bedřicha Smetany ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA a také ve středometrážní adaptaci svého fejetonu KAM S NÍM? (1955). Ta ale namísto obrazu národního velikána předkládá obraz nepraktického bohéma s přesnou maskou Nerudovy obecně zažité podoby.

nepřátelé jako „sdružený šik Smetanových odpůrců“⁵⁶ atd. „V životě, naplněném uměleckou prací, která je určena všem a posudku všech podléhá – v tom rušném životě ti ani nedovoluje prudká střída nových a nových zážitků i dojmů, abys na delší chvíli prodlel jen v okruhu svého soukromí. I z úsměvně zjasněné pohody rodinné selanky tě náhle polnice povinností zavolá přímo na kolbiště, kde máš umělecky měřit své tvůrčí síly, nebo jako dirigent s maršálskou holí taktovky v ruce osvědčit vůdcovské umění.“⁵⁷ Všechny tři pouťorové životopisy Václava Kršky jsou skutečně vyprávěny v tomto duchu, v podobě řetězení cyklů, v nichž se střídají úklady a výzvy, jejich hrdinné překonávání a optimistické tóny, přičemž hlavní hrdina nikdy nesmí rezignovat ani zpohodlnět. Život umělce provází „střída světla a stínů“, jak píše Mařánek.

Společným motivem je v životopisných filmech vyhnanství. Hlavní hrdina musí opustit centrum kulturního dění, tedy Prahu. Tak Mikoláš Aleš odjíždí k mecenáši Brandejsovi na Suchdol, Alois Jirásek je dosazen na místo gymnaziálního učitele v Litomyšli, nemocný Bedřich Smetana se uchyluje k dceři do Jabkenic. V těchto více méně vynucených odchodech z Prahy lze spatřovat odkaz na tradiční motiv Havlíčkova brixenského vyhnanství, tedy odstranění nebezpečného českého vlastence, ale zároveň vždy získávají v rámci filmu kladné konotace. Mimo velkoměsto má umělec blíže k lidem i k zemi (typické jsou malebné exteriérové záběry), i zde dokazuje svou tvůrčí sílu, ba vytváří díla z nejvýznamnějších.

Období „stínů“ jsou provázena i zdravotními komplikacemi. Jirásek, za přispění svých nepřátel dočasně oslepne (ve filmu je podrobně rozpracována sekvence, ve které plní nesmyslný úkol opisování katalogu), Smetana ztratí sluch. Nepřichází však v úvahu naturalistické líčení umělcových chorob, alkoholismu a podobně. Náš klasik snáší své mučednictví důstojně a nesmí být ohroženo národně a sociálně buditelské vyznění celého vyprávění.

Relativně nejpesimističtější je snímek Z MÉHO ŽIVOTA, který sleduje Smetanu až po druhé otevření Národního divadla, na které se dostaví na pokraji svých fyzických sil. Voice-over doprovázející tuto poslední scénu se opatrně dotýká i jeho psychických problémů. Nakonec ale tento ponurý výjev přechází ve velkolepé finále spontánního holdu, který publikum skladateli vzdává vstoje za zpěvu písně *Kde domov můj*.

⁵⁶ Jiří Mařánek, *Píseň hrdinného života*. Praha: Československý spisovatel 1952, str. 110.

⁵⁷ Tamtéž, str. 136.

Nápadná je ale především elipsa mezi komponováním *Hubičky* a zmíněným slavným uvedením *Libuše*. Veškeré dění v tomto mezidobí ve filmu nahrazuje záběr na střídající se notové archy s díly, která tehdy hluchý komponista složil. Není tu ani zmínka o neúspěšné premiéře *Čertovy stěny*, jak ji líčí Mařánek v předloze, a už vůbec ne o Smetanových nebezpečných záchvatech zuřivosti a pobytu v ústavu pro choromyslné. Obě verze Mařánkovy filmové povídky, které jsem měla k dispozici, překvapivě ještě líčí Smetanovu psychickou zkázu i scény z ústavu.⁵⁸ Poměrně dlouhá doba, která uplynula od vzniku těchto povídek po jejich výsledný filmový tvar (1951-1955), a hlavně zásadní scenáristické změny, ke kterým došlo, svědčí o tom, jaké dilema uchopení Smetanova osudu asi představovalo.⁵⁹ O rozpačitém výsledku náročné práce na smetanovském filmu mluví už dobová kritika, která sice film nehodnotí negativně, ale vytýká mu fragmentární strukturu a popisnost.

Zachytit dle hagiografického modelu celý život umělce až po jeho konec tedy rozhodně není ctižádostí životopisných filmů pounorových let. Naopak tematizace mládí je jejich neodmyslitelnou součástí. Filmy *MIKOLÁŠ ALEŠ* a *MLADÁ LÉTA* šly do kin za začátku padesátých let po boku mládežnických agitek a v řadě momentů samy odpovídají dobovému kultu mládí. Oba filmy se k němu hlásí už výběrem dílčího období z umělcova života, který film o Jiráskovi proklamuje i ve svém názvu. I Smetana, na samém konci filmu, kdy už už čekáme, že by příběh mohl končit tragicky, říká při pohledu do zrcadla pevným hlasem: „Tohle že jsem já? Ten starý šedivý pán [...] [...] Vždyť já se cítím jako sedmnáctiletý! A ne jako tenhle vousatý brejláč tady!“⁶⁰

Atribut mládí, podobně jako opakující se odkazy na husitské hnutí, jdou ruku v ruce s revolucionářstvím a bojovností. To jsou hlavní rysy pokrokového umělce. Dále je to národní charakter jeho děl. Českost Alšovy tvorby vyniká vedle jeho

⁵⁸ Tělesnou schránku Bedřicha Smetany na základě exhumace v roce 1987, skladatelových deníkových zápisků a jiných pramenů podrobně zkoumal lékař a antropolog Emanuel Vlček. Vedle výsledků jeho šetření obzvláště vyniká, jak eufemistické bylo Mařánkovo a Krškovo pojetí. Vlček mluví mimo jiné o syfilidě jakožto pravděpodobné příčině Smetanovy hluchoty. Viz Emanuel Vlček a kol., *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír 2001.

⁵⁹ Srov. Jan Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: Čs. filmový ústav 1989, str. 28n.

⁶⁰ Jistou roli tu nejspíš hraje i uchopení životopisů režisérem Václavem Krškou, pro něhož byly mládí a Šrámkův „stříbrný vítr“ celoživotními tématy. Do postavy Aloise Jiráska v *MLADÝCH LETECH* si dnešní divák může projektovat Jeníka Ratkina, kterého tentýž herec, Eduard Cupák, ztvárnil o několik měsíců později v adaptaci *STŘÍBRNÉHO VĚTRU* (1954, premiéra: 30.11.1956). O životopisných filmech v kontextu celé Krškovy tvorby pojednal ve své esejistické knize Jan Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: Čs. filmový ústav 1989.

kosmopolitních kolegů z akademie, Jiráskovo vlastenectví zase vedle litomyšlských pseudovlastenců, Smetana odkládá shakespearovskou *Violu*, aby zpracoval českou *Hubičku*.

Nezlomnost ducha, jež hrdinovi pomáhá donekonečna překonávat překážky, je mimo jiné ztvárněna v podobě jeho smyslu pro humor. Krškovy historické filmy mají daleko k žánru komedie,⁶¹ ale jejich hrdinové jsou charakterizováni jako lidé vtipní, kteří často baví společnost. Utápění se ve smutcích je dekadentní, zpátečnické. Přímo jako svou zbraň užívá humor Karel Havlíček Borovský, kterého ve filmu *REVOLUČNÍ ROK 1848* slyšíme citovat vlastní epigramy. Ostrovtipem v témže filmu vládne i mladý revolucionář J. V. Frič. Smysl pro humor slouží zároveň jako prostředek přiblížení hrdiny divákovi, zvláště pokud je to formou „pomrkávání“, jako je tomu třeba v dialogu českých umělců, kteří ve filmu *Z MÉHO ŽIVOTA* probírají spolupráci Smetany s jeho libretistkou Eliškou Krásnohorskou: „[Smetana:] Dostal jsem slíbenou *Hubičku* od slečny Krásnohorské. [Neruda:] No vida, teď už nemůžete nic zapírat, slečno Eliško, tajemství je prozrazeno. [Smetana:] Co to říkáš? [Krásnohorská:] Všichni mě tím zlobí. [Smetana:] Á, teď vás budou pronásledovat. Ale jaképak prozrazené tajemství. To naše *Tajemství* ještě nikdo nezná.“

Výše se ukázalo, že filmové schéma života národního velikána produkuje takové množství kladných rysů a na druhé straně zamlčuje tolik nežádoucích faktů, že není pochyb o snaze o maximální možnou idealizaci. Ještě připočtíme spořádaný rodinný život, porozumění s nejmladší generací (Aleš dětem kreslí, Jiráska poslouchají v jeho hodinách dějepisu tak zaujatě, že zapomenou jít domů, Smetanovu hudbu si jde venkovská drobotina poslechnout až k němu do pokoje) a v neposlední řadě upravený, prostý, ničím neprovokující zevnějšek. „[Ú]střední postavy [životopisných filmů] nevystupují pouze za sebe, ale ztělesňují nejednou symbol ideálních vlastností celého národa, které by dotyčný národ u sebe rád nalézal.“⁶² Ideální charakter a zároveň obyčejnost – *lidovost*, možnost se s naším velikánem ztotožnit, to je kombinace, která určuje obraz pokrokového umělce v našem pounorovém filmu.

⁶¹ O žánrech historického filmu a jejich tradičních omezeních v českém prostředí viz Ivan Klimeš – Jiří Rak, *Film a historie. Film a doba*, 1988, č. 3, str. 140-145, č. 6, str. 330-335, č. 9, str. 516-521.

⁶² Ivan Klimeš – Jiří Rak, *Film a historie II. Žánry historického filmu. Film a doba*, 1988, č. 6, str. 333.

Idealizaci podlehli i KOMEDIANTI (1953) Vladimíra Vlčka, inspirovaní povídkou Ivana Olbrachta *Bratr Žak* ze sbírky *O zlých samotářích* (1913). Podle Filmového přehledu (15/1954) je tento film „dramatem vyděděnců kapitalistické společnosti, dramatem lidí, jejichž láska k životu je protestem proti společenskému útisku“. I potulným artistům tedy bylo možné přiřknout pokrokovost. Baví obyčejné lidi, kteří jim platí svými drobnými penězi, k práci přistupují poctivě, mocní jim kladou překážky. Žak vystupuje jako sociální vizionář: „[Žak:] Víš, Olgo, táta má rád chudý lidi. Chtěl by je vždycky rozesmát. Ale je slaboch. [Olga:] A ty, Žaku? [Žak:] Já? Já věřím, že jednou bude jinak. My tři s Frickem se toho jistě dočkáme. Pojd’.“ Při tomto rozhovoru jsou mladí sourozenci zabíráni z mírného podhledu uprostřed rozkvetlé přírody, a když domluví, vykročí k otevřenému obzoru.

Hned několik styčných bodů s Krškovými životopisnými filmy má muzikálová adaptace komedie Václava Klimenta Klicpery DIVOTVORNÝ KLOBOUK (1952) režiséra Alfréda Radoka. Dva čeští umělci – muzikant a malíř – jsou mladí, plní optimismu, beze strachu odporují vrchnosti a cizákům, jejich místo je mezi prostými lidmi. Dokonce se objevuje i motiv vynuceného opuštění Prahy. Nomenklaturní kritika tento film odsoudila jako formalistický. Z dnešního pohledu vyniká spíše tím, že představitele pokrokových sil líčí jako bohému, lidi, kteří mají daleko k spořádanému rodinnému životu a jejichž hlavními zbraněmi jsou vychytralost a humor hrubšího ražení. Právě s jejich pomocí dokonale zesměšní lakomého a českým vlastencům škodícího kupce.

Když už se setkáme se vzornými umělci mimo nepřátelské historické prostředí, jde o nenápadné typy talentů z továren (sólita závodu Tesla v PÍSNÍČCE ZA GROŠ, 1952) či pilných umělců-pracovníků. Taková je herečka v ÚNOSU (1952), takový je s určitou nadsázkou výtvarník plakátů Pláňka v MUŽI V POVĚTRÍ (1955). Bizarním příkladem je veselohra CÍRKUS BUDE! (1954) o cirkusových umělcích, kteří jsou ochotni vystoupit ve svém volnu, aby nezklamali zájezd pracujících, který se na ně přijel omylem podívat v nesprávný den.

2.4 Umělec starého (cizího) světa

Buržoazní společnost umožňovala existenci umělcům, kteří pro *nový* svět již žádnými umělci nejsou. Jejich dílo vzniká jen pro vlastní uspokojení, z dlouhé chvíle nebo závisí na špatném vkusu buržoazního okolí. Jsou to dekadenti, kýčaři, zpátečníci,

pseudoumělci. V historických příbězích je takovým typem třeba malíř Rendl v MIKOLÁŠI ALŠOVI.

Buržoazně zhýčkanou umělkyní je manželka primáře Pokorného z PŘÍPADU DR. KOVÁŘE (1949), dialekticky koncipovaného filmu o třídních rozdílech a formování třídního boje v předválečné republice (začíná podle úvodního titulku v roce 1935). Paní Pokorná je příkladem elegantní, mondénní dámy, nepracující manželky dobře situovaného muže, tedy z perspektivy komunistické ideologie zbytečného člověka. Stejně zbytečné je i její umění. To se dostává do záběru ve chvíli, kdy k Pokorným přichází paní Vášová, jejíž muž, dělník, právě leží s těžkými popáleninami na oddělení pana primáře. Vášovou v předcházející scéně vidíme, jak si při praní cizího prádla máchá ruce v horké vodě (a za popálené ruce svého muže právě přichází orodovat). Proti tomu pak jasně vynikají malířčina křečovitě elegantní gesta, která provádí s paletou a štětcem. Oděna je tak, aby nebylo pochyb, že právě umělecky tvoří, nicméně její „pracovní“ bílý plášť je čistý a nažehlený. Maluje zátiší s jídlem, vínem a novinami dle skutečné předlohy, leč vznikající obraz je nerealistickou kompozicí barevných ploch bez perspektivy (vzdáleně může připomínat některá díla Henriho Matisse). Na kusu novin jsou zřetelná písmena PARIS ukazující na pařížskou orientaci, typickou pro naši teigovskou avantgardu. Je natolik zaujata svou tvorbou, že se po Vášové ani neohlédne, nýbrž ji jen povýšeným hlasem požádá: „Prosím vás, pojdte sem, ať na vás vidím.“ Pak ji ještě jednou „přesune“, aby jí nezacláněla modelové předměty, a konečně ji nechá vyslovit obavy z manželova stavu. Vášová vykládá, jaká by to byla pohroma pro dělnickou rodinu mít doma mrzáka, ale zaráží se se slovy: „Ale já vás zdržuju.“ Pokorná ji se strojenými sympatiemi odbude uklidňující frází o tom, že „nic není tak zlé, jak se zdá“. Při tom v zamyšlení uchopí tácek se šunkou, jako by snad uvažovala o humanitárním gestu.⁶³

Aby byla ještě více zdůrazněna zbytečnost paní Pokorné, je této postavě ironicky vloženo do úst přesvědčení o vlastním významu. Děje se tak ve scéně večírku,

⁶³ V technickém scénáři má tato scéna ještě tragikomický dovětek, který se do filmu nedostal: Pokorná ze svého modelu odebírá hrozen a jablka a dává je Vášové pro děti. Při tom je v poznámce zdůrazněno, že na rozdíl od ostatních předmětů (např. šunky) má tyto již domalovány. (viz Mojmir Drvota – Jaroslav Hulák – Emil Radok, *Povinnost*. Technický scénář filmu Případ dr. Kováře. Praha: Československý státní film 1949 [dále jen *Povinnost*, TS], str. 62) Scénář i jinak více akcentuje její pseudohumanismus, který je protipólem pevného sociálního citu ústřední postavy pokrokového intelektuála dělnického původu, mladého doktora Kováře.

který se odehrává formou posezení hrstky „lepších“ lidí v měkkých křeslech u přeplněného stolu za zvuků hudby. „Toužím po velkoměstě, ale vím, jaká je má úloha tady na venkově. I zde je zapotřebí inteligence, pane poslanče,“ říká hlas Pokorné, zatímco v záběru vidíme neuctivý obraz bohatého továrníka, kterému zrovna spadne do klína obrovský sloupec popela z doutníku. Kamera se otáčí na Pokornou a pana poslance, který se k ní nediskrétně naklání a vyjadřuje umělkyni svůj obdiv: „Ovšem, ovšem, milostivá paní. Vaše malířské nadání, váš půvab, vaše roztomilost hanebně tady uvadnou. Tady máte málo světla, málo prostoru.“⁶⁴

Podobně jsou s obdobím první republiky spojováni i další zbyteční umělci, především muzikanti, barové tanečnice a podobně, jak to můžeme vidět v *KAVÁRNĚ NA HLAVNÍ TRIDĚ* (1953).

Vedle kulaků a sabotérů, což byli typičtí „záporáci“ pouťových filmů ze současnosti, se nepřítel občas projektoval i do postavy umělce. Tito reakcionáři jsou často určeni už svou fyziognomií. Jistě není náhoda, že do role jazzového muzikanta v *PANU NOVÁKOVÍ* (1949) byl obsazen Karel Effa a v *ÚNOSU* (1952) Miloš Kopecký. Jedná se o herce výrazných, snadno zapamatovatelných rysů. (Naproti tomu nenápadnost a univerzální úsměv byly znaky kladných typů.) Vzhled Miloše Kopeckého také nezapře hercovy židovské předky. I to nese svůj význam, jelikož přelom čtyřicátých a padesátých let byl obdobím výrazně antisemitských nálad v KSČ,⁶⁵ jež se kryly tzv. kampaní proti sionismu (navazovala na kampaň proti kosmopolitismu).⁶⁶ Výrazná je u nepřátelských umělců i jejich stylizace. Budují si uměleckou image – mají nepřetržitě v ruce svůj instrument, oblékají se jinak než „obyčejní“ lidé. Nosí barevné, divoce vzorované oblečení. Typickým oděvem reakcionářských umělců, především jazzových muzikantů, byl kostkovaný oblek. „Vašek Kunc, oblečený s potápkovskou elegancí, drnká si jen lehce na banjo,⁶⁷ chodí místností.“ Tak zní charakteristika nepřítelů ve

⁶⁴ Pokud jde o reflexi malířčina díla, je technický scénář opět o něco bohatší. Návštěva přímo komentuje její obraz slovy: „To je skvostné, milostivá paní. Ta harmonie..“ „Se žlutou barvou dovede zacházet jen van Gogh kromě vás.“ „Ta šunka se vám opravdu povedla.“ (*Povinnost*, TS, str. 130)

⁶⁵ Děkuji doc. Klimešovi za upozornění na tuto souvislost.

⁶⁶ Viz heslo *sionismus* v encyklopedii: Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011. Tamtéž i odkazy na literaturu k tomuto tématu.

⁶⁷ Ve filmu hraje na kytaru.

scénáři filmu PAN NOVÁK. Odkazuje se zde na subkulturu potápků (popř. potápek), která u nás byla ve čtyřicátých letech⁶⁸ předchůdkyní tzv. pásků.⁶⁹

Nepřátelští umělci tedy nefigurují v kultuře, nýbrž v subkulturách. A subkultury, vymezující se proti kultuře většinové či oficiální, jsou podle nové logiky plně záležitostí kapitalistického Západu. Napojení na Západ je v obou zmíněných filmech vyjádřeno velice explicitně. Vašek říká Daně, jejíž tatínek byl jako nadbytečný úředník umístěn do továrny, že by se to v západních demokraciích nestalo. Trumpetista z uneseného letadla se pohotově asimiluje v západní kultuře, kterou představují vulgární tance a agresivní jazzová hudba.

Reakční umělci se vymykají dobové absolutní kolektivizaci všeho (se soukromým vlastnictvím jako by mělo zmizet soukromí vůbec – viz obraz milostných vztahů v budovatelských filmech). „Pokud se ‚dům‘, ‚domov‘ nepodrobil [...] procesu otevření veřejnému životu, byl přímo odmítán a zavržen stejně jako každá činnost uzavřená zdmi domu, čtyřmi stěnami pokoje.“⁷⁰ V souladu s tímto poznatkem Vladimíra Macury je zavrženíhodný životní styl Vaška Kunce. Symbolicky se s touto postavou seznamujeme prostřednictvím cedulky s nápisem VAŠEK KUNC – JAZZOVÝ SKLADATEL na zavřených dveřích. Jak existuje oboustranný zájem v případě pokrokových umělců a lidu, tak funguje mezi zpátečníky a lidem oboustranný nezájem. Mládežnice Dana při pohledu na opilého Vaška pronese: „Zbytečněj.“ Podle pravidel schématu jsou nepřátelští umělci potrestáni a zneškodněni – v případě Vaška Kunce se o to postarají kladné postavy filmu, muzikant z Únosu se stane obětí svého zhoubného západnictví.

⁶⁸ Potápkové provokovali už za dob Protektorátu, o čemž svědčí článek z lingvistického časopisu *Naše řeč* z počátku roku 1941, podepsaný šifrou J. Bš. Přisuzuje jim výstřední oblékání, účesy a chování, „výraz chtěné vznešené omezenosti“, napodobování amerického filmového herce Roberta Taylora, specifický jazyk i hlasový projev a vůbec to prý byly „zrůdné hříčky pražské přírody“. Jejich oblíbeným tancem byl swing. „Při ‚svinčení‘ potápka se svou tanečnicí dělá podřepy, potápějí se, mizejí a zas se vynořují na jiném místě sálu. Odtud dostaly název, jež považují za přezdívkou a urážku; reagují na ni velmi hrubě.“ J. Bš., „Potápky“ a „potápnice“. *Naše řeč* XXV, 1941, č. 1, str. 32.

⁶⁹ Srov. heslo *pásek* v encyklopedii: Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011.

⁷⁰ Vladimír Macura, *Domov*. In: Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, str. 81.

2.5 Kolísavý typ a jeho přerod

Některým „umělcům starého světa“, kteří se octnou ve světě *novém*, jsou v charakteristice přiděleny více či méně viditelné zárodky kladných rysů. Jsou prezentováni jako tzv. kolísavé typy. Do filmu s sebou tyto typy přinesly schéma přerodu⁷¹ (které bylo už dobovou kritikou vesměs zavrhováno jako málo přesvědčivé). Vybaví se nám na tomto místě Štollova „léčba“ poblouzněných básníků.

Veselohra PAN NOVÁK (1949) pojednává o těsně poúnorové likvidaci byrokracie a přesunu úředníků do dělnických profesí. Režisér Bořivoj Zeman sem už podruhé (poprvé to bylo v roce 1947 ve filmu NEVÍTE O BYTĚ?) do jedné z vedlejších rolí obsadil operního pěvce, člena Národního divadla, Josefa Křikavu. Tento baryton výrazného zevnějšku s charakteristickou kšticí ztělesnil pokladníka záložny Bejčka, známého též pod pseudonymem Beno Apis. Hned při příchodu do továrny se horlivě představuje a snaží se zapůsobit svým zpěvem, aniž se však setká s pochopením. Naopak je opakovaně umlčován, což po svém způsobu pateticky komentuje: „To je celá moje tragedie. Chtěl jsem zpívat celý život jako pták, a vždycky jsem byl umlčen. Jsem a zůstanu jen pokladníkem.“ Zlom nastává ve druhé polovině filmu ve scéně ze závodní jídelny. Navazuje na předcházející výborovou schůzi v továrně, která ilustruje tezi zájmu kolektivu o jednotlivce: „Já to vidím v té jídelně, jak voni se nás boje a mlče, jak voni se separují. My je musíme vzít, hergot, mezi sebe.“ Jídelnová scéna až hysterickým způsobem demonstrovuje moc a nenahraditelnou úlohu kolektivu. Bývalí úředníci jsou násilím posazováni ke stolům mezi dělníky. Obvyklá reprodukováná hudba tentokrát k obědu nezní, což se setkává s nelibostí dělníků: „Chceme hudbu a zpěv!“ Naplňují se slova Zdeňka Nejedlého, Jana Drdy a dalších o tom, jak lid prahne po umění a jak nedostatečné odezvy se mu zatím dostávají. Tím se konečně otevírá prostor pro Bejčkův baryton. V dělnickém kolektivu přestává být nesrozumitelným Beno Apisem, a s velkým úspěchem zazpívá lidovou píseň *Šíla košiličku*. Oproti scénáři bylo vyznění této scény trochu posunuto. Bejček měl být vyzván ke zpěvu dělníkem, který v něm rozpozná talent na základě přednesu věty: „Vážně dávaj nášup?“ a zazpívat nikoli lidovou píseň, ale operní árii. Podstatné je, že se do filmu dostalo mocné dojetí

⁷¹ Netýká se to jen umělců. Vzpomeňme třeba na celou sérii přerodivších se postav, které ztělesnil Jaroslav Marvan.

hudbou a porozumění pro ni ze strany pracujících.⁷² Vrcholem Bejčkova přerodu je pak to, že se v továrně dostane k samostatné práci a zpívá duet se svým strojem.

Pro dva filmy se přerod umělce stal přímo ústředním tématem. Nejprve to byl v roce 1952 přerod hudebního skladatele ve filmu PÍSNÍČKA ZA GROŠ. Skladatel Jan Benda tvoří kultivované umění, které nám sice není předkládáno vyloženě s despektem, avšak jako elitářské, jen pro vybrané publikum. Navíc zaposloucháme-li se do textu písně v úvodní koncertní scéně, poznáme v něm jistou banalitu a nadzemský idealismus. Zpívá se tu: „Tvoje pohledy mne k nebi vynesou...“ Bendův přítel a „osobní kritik“ na to reaguje slovy: „Co kdybys místo k nebi se podíval po zemi?“ Při pohledu na veselý dav tancující pod širým nebem pokračuje: „Napiš taky něco pro ně, a uslyšíš odpověď. [...] Copak si lidé nezaslouží, aby se pro ně psala srozumitelná muzika?“ Sám Benda naznačuje, že si vážnutí komunikace mezi svým dílem a lidmi uvědomuje a se zájmem pozoruje fungování okolního *nového* světa (i jeho kolegové ze Svazu skladatelů si dávají závazky), avšak platné pohnutí k nastoupení správné cesty přichází opět zvenčí, aktivním zásahem kolektivu. Při vábení Bendy se projevuje uznalý zájem lidu o hudbu. Brigádníci ze stavby jej přemlouvají, aby jim po práci zahrál: „Ale Jarča nemyslela k tanci nebo tak... Něco opravdu hezkého, takového nedělního.“ „To bych si taky dal říct.“ „Vy jste si myslel, že se vážné hudby bojíme?“ „To víš, k práci, k tanci, nebo když si chceme zazpívat, tak to musí být po našem, ale na takovou nedělní chvilku, to si člověk rád poslechne něco svátečního.“ Benda jim vyhoví a setkává se s podobným dojetím a obřadností, jaké známe ze zlomových hudebních scén ve filmech Bořivoje Zemana. Uvědomí si svou roli natolik brzy, že si ji po část filmu pro jistotu zkouší anonymně (pod vymyšleným jménem Jan Groš), aby se přesvědčil, že na službu lidu stačí. Jeho píseň *U nás jaro nikdy nekončí*, konečně srozumitelná, *dnešní* skladba, v podobě rozhlasové nahrávky přímo zmagnetizuje posluchače a bleskově zlidoví. Následuje odhalení a vystoupení z anonymity ve velkolepé závěrečné scéně sborového

⁷² Podobnou hudební sekvenci, při které taktéž dochází ke splynutí jednotlivce s kolektivem, využil Zeman i ve své následující veselohře DOVOLENÁ S ANDĚLEM (1952). V té bylo za zlomovou skladbu vybráno *largo* z Dvořákovy symfonie *Z Nového světa*. To působí poněkud paradoxně, protože Antonín Dvořák nepatřil k favoritům Zdeňka Nejedlého, spíše naopak. Avšak důležitým aspektem této scény na druhé straně je, že interprety skladby jsou truhlář a zedníka.

vystoupení na estrádě Tesly, které má o poznání početnější a veselejší auditorium než koncert na začátku filmu.⁷³

Podobnou postavou, tentokrát z oboru výtvarného umění, je hlavní hrdina filmu Vladimíra Čecha NEZLOB, KRISTINO (1956), malíř Jan Xaver. Víme o něm, že ovládá realistickou malbu, dokonce ji pokoutně provozuje, ale musí za ním na jeho samotu přijet parta přátel ve složení kritik-lékař-lékárnice a musí se setkat s dychtivým dětským publikem, aby si uvědomil, že srozumitelná malba je jeho povinností, na jejíž plnění okolí čeká. I tady se objevuje motiv „vysemenění“ umělcova díla, tentokrát proti jeho vůli. Jeho „studii mládí“, použitou jako reklamu na pleťový krém, obdivují u kdejaké nástěnky všude po republice. Jako předchozí film končil slavným koncertem, tento zase uzavírá úspěšná Xaverova výstava.

Podobné také je, že zásadní úlohu v pomocném kolektivu sehrává osoba opačného pohlaví – typ, jehož ženskost sice má svůj nezanedbatelný vliv a díky němuž se ve filmu rozvine milostná linie, ale který manipuluje hrdinou z pozice uvědomělé soudružky (lékárnice Kristina si z Xaverova přerodu přímo dělá závazek, jak je zvyklá ze Svazu mládeže). Dalším podstatným společným bodem je spolupráce s dětským kolektivem, která náleží k pokrokové linii kultury, jak ukázaly i životopisné filmy o našich klasicích.

Ve všech třech výše uvedených případech sehraje roli také setkání hrdiny s manuální prací. Bejček ji pozná ve fabrice, Benda na brigádě na stavbě a na zahradě a Xaver taktéž jako brigádník, ovšem v lese.

Specifickým případem je přerod skladatele a kapelníka Karase, který má poskytnout odborné vedení závodnímu orchestru ve filmu HUDBA Z MARSU (1955). Literární příprava filmu byla dlouho zdržována a na jejím počátku kolem roku 1951 Karas měl být trochu nevrlý a „nelidový“, nicméně mladým a minulostí nezatíženým kulturním pracovníkem bez jakýchkoli výstředních rysů. Obsazení Oldřicha Nového změnilo pojetí této postavy od základů. Karas do děje vstupuje jako člověk duchem se stále nacházející kdesi v předválečném období. Je obtížné si s ním nespojit skutečnou kariéru jeho hereckého představitele a jeho role v prvorepublikových a

⁷³ Nerealizována zůstala idea literárního scénáře zakončit film náročnou exteriérovou scénou z Mezinárodního sjezdu mládeže, ve které by se Jan Benda (resp. v této verzi scénáře ještě Jan Severin) mimo jiné setkal se svými obdivovateli z Nigérie. Popis scény připomíná závěr o několik měsíců staršího filmu *Zítřka se bude tančit všude*, situovaný na Světový festival mládeže a studentstva.

protektorátních filmech. Karas se ohání starými fotografiemi a časopisy z dob, kdy byl ještě žádaným Harrym Karasem. Jeho píseň *Proč myslet na zítřek* nápadně připomíná šlágr *Jen pro ten dnešní den* z filmu KRISTIAN (1939). Zároveň jsou od počátku patrné jeho pozitivní rysy a vědomí, že „už tenkrát to za nic nestálo, ale žádalo se to“. Karas tedy není obětí *nového* systému, nýbrž buržoazní mašinérie nevkusů. Po sérii komplikací a nedorozumění spolupráce skladatele s amatéry nese své plody. V souladu s parodizující nadsázkou, která celý film prostupuje, Karas sám o sobě prohlásí, že se znovu narodil, a připíjí si na to vínem.

2.6 Hvězda

Hvězdou míním umělce, který je výjimečně populární, přičemž tato popularita se neomezuje na zájem o jeho dílo, nýbrž se pojí přímo k jeho osobnosti i jejím fyzickým kvalitám. Jméno a tvář takového umělce pak fungují jako mediálně využívaná značka. Kategorie hvězdy v rámci mé typologie bude poněkud nesourodá, ale její zařazení považuji za důležité. Je totiž zajímavé sledovat, jak byl vytvářen obraz hvězdy na pozadí systému, který tento status nikoli zrušil, ale demokratizoval. V médiích se objevovaly fotografie dělníků a zemědělců a rozhovory o jejich práci. Umělec už neměl být ten, kdo má na tyto projevy popularity výsadní právo.

S ironickým odstupem se v nové filmové tvorbě přistupuje k uměleckým hvězdám, které produkuje kapitalistický model kultury. Typické pro ně je, že svou výlučnost zdůrazňují vnějšími atributy, včetně exoticky znějících pseudonymů. Specifickým případem, který při pohledu na poúnorovou produkci zcela vyčnívá, a o kterém proto pojednávám v této podkapitole s jistou benevolencí, je parodický snímek PYTLÁKOVA SCHOVANKA ANEB ŠLECHETNÝ MILIONÁŘ (1949).⁷⁴ Hned v první scéně je patrný důraz na průmyslovost daného druhu umění. Malhornova divadelní agentura sídlí v monumentální budově uprostřed velkoměsta a její ředitel sedí ve futuristicky zařízené kanceláři. Podobné vize velkokapitalistických kanceláří nebyly ale zdaleka

⁷⁴ Scenáristická příprava filmu se započala už před únorem 1948 a od původního náčrtu ve filmové povídce nedošlo při další práci k výrazným změnám. Když se 1. dubna 1949 dostal do kin, byl opravdu anomálií. Přes jisté souznění s dobovou kulturní politikou, pokud jde o odmítnutí buržoazního kýče, se ve filmu projevuje spíše fascinace tímto kýčem než uvědomělý boj za jeho potření (o tom blíže Dagmar Mocná, Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení. *Iluminace* 8, 1996, č. 2, str. 77-105.). Coby parodie PYTLÁKOVA SCHOVANKA je sama o sobě nápodobou práce (ne)umělců minulé doby – spisovatelů laciných románků, herců typově omezených na role krásných chudých dívek na vdávání, bohatých továrníků, padouchů a milovníků. Zároveň i obsahová rovina filmu reflektuje uměleckou tvorbu v různých jejích podobách a pracuje se stereotypy spojovanými s uměleckými osobnostmi.

výsadou parodického žánru. Patřily obecně k obrazu „šéfa“ i ve vážně míněných filmových příbězích.⁷⁵ Setkáváme se s modelovým příběhem dívky z chudých poměrů, která touží po kariéře u divadla. Příznačně je pozvána k Malhornovi na základě vítězství v soutěži krásy, do které poslala svou fotografii, a v jeho kanceláři má pak předvádět nohy, nikoli vlohy, jak se v komickém dialogu, postaveném na nedorozumění, zprvu domnívá. Malhorn zkušeným okem posuzuje krásu této platinové blondýnky a zároveň na stěně za jeho zády vidíme kolekci fotografických portrétů dalších krásných dívek – hvězd, které jeho podniku vydělávají. Umělec je zde degradován na nástroj pro hromadění peněz. Když už se k tomu nehodí, zbaví se ho, jako je tomu v případě postavy „starého charakterního herce“.

Dalším typem hvězdy, se kterým se v PYTLÁKOVĚ SCHOVANCE taktéž setkáme, je umělec unavený svou slávou. „V pohodlné klubovce sedí mladý, vybraně elegantní muž – osvědčeného milovnického typu – René Skalský. Před sebou má lehký malířský stativ s rozmalovaným obrazem. René má v levé ruce paletu barev. Nedokončený obraz /malovaný naprosto diletantsky/ představuje mořské pobřeží s rybářskými bárkami, nad nimiž poletují rackové. René vstane a poodstoupí. Přimhouří oči a zkoumavě hledí na obraz.“⁷⁶ Tak je do filmu uveden René (ztělesněn Oldřichem Novým, tedy skutečnou hvězdou), domněle renesanční člověk a syn z bohaté rodiny, který přistupuje k tvorbě jako typický „umělec starého světa“ – diletantsky, snobsky, ale s pevným přesvědčením o jejím i svém významu. Některé další postavy filmu, se kterými se náhodně setká, jej poznávají, oslovují jménem a titulem „mistře“. Při tvorbě výše zmíněného obrazu Reného vyruší žádost o interview. Považuje se však za natolik zaneprázdněného, že se vymluví na únavu a pouze pověří svého sluhu, aby novináři poskytl „poloviční interview číslo dvě“. Z toho můžeme usuzovat, že zájem tisku je pro něj již zcela všední okolností. Zato cestu třetí vozovou třídou „mezi prostými lidmi“ považuje zjevně za dobrodružství.

Podobnou hvězdou je i mistr Benno Mertens z filmu HOSTINEC U KAMENNÉHO STOLU (1948), ženami obletovaný charismatický muž s různými snobskými manýry (chová

⁷⁵ Emblematickým příkladem je šéf a jeho pracovna ve filmu *Botostroj* z roku 1954. Šéfovskou roli mimochodem ztvárnil Vítězslav Vejražka, tedy představitel Malhorna z PYTLÁKOVY SCHOVANKY. Jako by předběhl dobu a parodoval typ, který o pár let později bude muset představovat s úplnou vážností.

⁷⁶ Jaroslav Neuberg – Milan Noháč – František Vlček – Rudolf Jaroš, *Srdce v rozpacích*. Technický scénář filmu Pytlákova schovanka aneb Šlechtetný milionář. Praha: Československý státní film 1948, str. 33.

dogu), typickými teatrálními gesty i hvězdnými vrtochy (míchá jíšku v kuchyni hostince, přestože před ním klečí ředitel divadelní společnosti a přemlouvá ho, aby šel hrát svou roli). Konstrukce této postavy, stejně jako v případě hvězd z PYTLÁKOVY SCHOVANKY taktéž není produktem dobové normy, nýbrž je převzata od humoristy Karla Poláčka, jehož kniha *Hostinec U Kamenného stolu* vyšla poprvé v roce 1941.

Zcela atypickou hvězdou je herečka Eva Gazdová z filmu ČERVENÁ JEŠTĚRKA (1948), zvláště přihlédneme-li k její genezi. Předlohou, nebo spíše jen inspirací, filmu byla humoristická detektivka Jiřího Mařánka *Ještěrka v červeném bludišti* (1928). Herečka, vystupující pod jménem Erna di Garmo v líbivé frašce, přijíždí s divadelní společností hrát na maloměsto. Tam svůdná krasavice vyvolá pozdvižení, svede několik příslušníků zdejší honorace a získá od nich kompromitující materiál. Vydíráním si pak divadelní ředitel zajistí návštěvnost vážného kusu, kterým by maloměšťáci jindy pohrdli. Potud se kniha i film shodují. Avšak zatímco kniha Ernu popisuje jako ženu lehkých mravů a obsahuje i poměrně odvážné erotické pasáže, doprovázené lascivními ilustracemi Adolfa Hoffmeistera, ve filmu je nám hlavní ženská postava představena jako vyzrálá charakterní herečka Eva Gazdová (v jednom dialogu je například vzpomínáno její účinkování v Ibsenovi), která se do role koketní Erny jen v mezích slušnosti stylizuje. Dělá to z kolegiality k divadelnímu řediteli, který chce maloměšťákům proti jejich vůli zahrát *Žebráckou operu* Johna Gaye. „Dneska se hraje ta Žebrácká opera. Je to náká slavná hra. A v divadle bude každý, kdo v našem městě něco znamená,“ zaznívá najednou z úst pana klenotníka, který patřil k těm, kdo hltali Ernin výkon v nenáročné revue *Červená ještěrka*. Eva Gazdová (v podání Vlasty Fabianové) představuje ojedinělý typ hvězdy, která svou popularitu a sexappeal použije pro dobrou věc. Díky ní nakonec zdravá část maloměstského divadla může zhlédnout kvalitní hru, se kterou se na rozdíl od hrstky pokořených snobů nadšeně ztotožňuje.

Nijak nepřekvapuje, že náměty všech tří uvedených filmů, ve kterých se objevují výraznější postavy hvězd, jsou komediemi plnými ironie a navíc relikty minulosti, jejichž zpracování ještě plně nepodlehlo situaci po převratu.

Pokrokoví umělci pracovali na tom, aby se jejich dílo dostalo mezi lid, a v životopisných filmech o našich klasících nechybějí momenty, kdy se takřka dostávají do pozice hvězdy - např. očekávání Jiráskova příjezdu litomyšlskými měšťany (a především měšťankami) v MLADÝCH LETECH, vykupování nových Jiráskových knih a

následné žádosti o autogram tamtéž, Smetanův věhlas ve Švédsku. Ale těžko tu lze mluvit o nějaké hvězdné kariéře. Sláva ani kariérní postup pro uvědomělého umělce nikdy nejsou prioritou (vzpomeňme na Alšovo životní motto „ani za kobylu, ani za slávu“). Své popularity mezi prostým lidem nezneužívají, rozhodně je nikdy neunavuje a je spojena především s pochopením jejich díla, nikoli se systematickou sebe prezentací, jak je tomu u hvězd buržoazního světa.

2.7 Umění v rukou lidu

Častou situací, se kterou se v pounorových filmech věnovaných umělecké činnosti setkáme, je ta, že se postava umělce-osobnosti či umělce-profesionála stává nepotřebnou. Ve filmech z vesnického prostředí byl silně exponován folklór, především lidová hudba a tanec. Příkladem jsou filmy SLEPICE A KOSTELNÍK (1950), JEŠTĚ SVATBA NEBYLA (1954), FRONA (1954). Vynikají v této oblasti také slovenské filmy: KOZIE MLIEKO (1950), RODNÁ ZEM (1953) a další.

Zdeněk Nejedlý vyzdvihoval lidové umění jako přirozeně bojovné, jako obranu prostého českého lidu proti útlaku. Tak se jeví například v historizujícím sociálním dramatu Václava Kubásky ZVONY Z RÁKOSU (1950), které se odehrává na vsi se snadno dešifrovatelným názvem Chudoplesy.

Pro filmy ze současnosti znamená lidové umění snadno demonstrovatelné spojení s tradicí a prostým lidem. O této cestě ke kořenům, příznačně formou, již můžeme označit jako hudební road-movie, pojednává film ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE (1952), ve kterém drama mezi vědeckým (národopisným) a demokratickým (spontánním) přístupem k folklóru končí symbiózou a produkcí *nového* umění, které patří všem.

V *nové* době je akcentována možnost, aby kdokoli participoval na kulturním dění ve svém okolí. Jak už bylo řečeno v první části mé práce, lid byl shora povzbuzován k umělecké činnosti, ke zpracování nových témat dneška, na která stávající umělci nestačili. Vytváření a reprodukci *nového* lidového umění se věnují kolektivy z Československého svazu mládeže, jak to vidíme ve filmech ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE, PAN NOVÁK nebo VELIKÁ PŘÍLEŽITOST (1949). Amatérští hudebníci hrají pro své soudruhy (DOVOLENÁ S ANDĚLEM, 1952) nebo rovnou dávají dohromady celé sbory a

orchestry (RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍŠKY, 1949, HUDBA Z MARSU), dělníci z továren píší básně (SLOVO DĚLÁ ŽENU, 1952, NEVĚRA, 1956).

Tematizace uchopení umění rukama lidu dosahuje vrcholu a zároveň už přechází do parodického tónu v HUDBĚ Z MARSU. Ve filmu, který je příběhem formování závodního dechového orchestru, je hyperbolicky zdůrazňován zájem lidově demokratického zřízení o kulturní život občanů a součinnost práce a umění při budování socialismu. Důležitá je také spolupráce kolektivu s obrozujícím se umělcem ze Svazu hudebních skladatelů. Individualita je potlačena ve prospěch kolektivního díla. Umělec není výjimečný. „Může nás hrát třeba milion,“ zpívá se v závěrečné, i jinak velice výmluvné písni. Filmová kritika nebyla při uvedení HUDBY Z MARSU zcela jednotná, respektive shodovala se na tom, že film má kladné a záporné stránky, ale poměrně zásadně se lišily proporce jejich výčtů. Důležité je, že ústřední motiv hudby v rukou lidu byl vnímán kladně a nebyla na něj vztahována parodičnost či satiričnost zbytku filmu. Objevuje se pouze výtky, že touha lidu po umělecké činnosti není ve filmu od počátku spontánní. Nábytkáři závodu Mars jsou totiž k založení orchestru vyprovokováni (nikoli jen povzbuzeni) shora - náměstkem z ministerstva.

2.8 Umělkyně

V dosavadním výčtu uměleckých typů jsme narazili na postavy obojího pohlaví, avšak na první pohled je patrné, že ženy umělkyně dostaly v poúnorové kinematografii méně prostoru než muži. Předně chybí obraz velké národní umělkyně. Lze vyslovit i konkrétní jméno – chybí obraz Boženy Němcové. Tato spisovatelka se objevuje v daném období pouze jako jedna z mnoha postav našich umělců a vlastenců ve filmu REVOLUČNÍ ROK 1848 (1949).⁷⁷ Ústřední filmovou hrdinkou zůstala po celá padesátá léta pouze ve filmových povídkách a scénářích.⁷⁸

Naše umělkyně 19. století, jako byla kromě Boženy Němcové ještě například Eliška Krásnohorská ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA, jsou prezentovány jako bezvýhradně

⁷⁷ Podle verze technického scénáře, kterou jsem měla k dispozici, se původně neměla objevit ani v tomto filmu.

⁷⁸ Z roku 1949 pochází povídka Anny Marie Tilschové, podle které měl vzniknout film zachycující posledních 20 let života Boženy Němcové. Jiný životopisný film začal vznikat, ale nevznikl v režii Jiřího Krejčíka podle scénáře Jiřího Frieda. Ještě jiný námět pocházel od Jiřího Weisse. Až v roce 1961 vznikla televizní inscenace režisérky E. M. Bergerové na motiv Friedova scénáře s názvem *Božena Němcová*, v následujícím roce pak životopisný film Otakara Vávry *Horoucí srdce*. Viz Jiří Uhlíř, *Božena Němcová ve filmu a televizi*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici 1968, str. 84-124.

ctnostné a uvědomělé ženy, pilně pracující pro národ, avšak chybí jim prostor pro hrdinství a mučednictví. V případě Krásnohorské se sice tvůrci filmu vzdali pochybování o dostatečné kvalitě jejích libret, které se objevuje v Mařánkově pásmu, nicméně i ve filmu vedle zkušeného, hrdinného Smetany působí mladá spisovatelka jako sice nadaná, ale nesmělé a lítostivé dítě (hodně k tomu přispívá herectví devatenáctileté Jany Rybářové).

Mezi současnými náměty je genderová problematika poměrně významně zastoupena, byť především ve veseloherním žánru. Mladou generací je narušován tradiční model domova,⁷⁹ žena se stává aktivní, vydělává si, často zastává i povolání tradičně vnímaná jako výlučně mužská (traktoristka, zednička apod.). Nedá se ale tvrdit, že by došlo k zásadnímu zlomu konkrétně v obrazu ženy-umělkyně. V komedii KUDY KAM? (1956) se chce muž rozvést se svou manželkou – malířkou (respektive učitelkou, o jejíž malířské umění je zájem), protože se nechce smířit s její kariérou, jež postupuje na úkor chodu domácnosti. Děj a vyznění filmu by se ale nejspíš nijak nezměnily, kdyby žena zastávala jakoukoli jinou profesi či funkci. Jde o obecné dobové téma zaměstnané ženy.⁸⁰

HUDBA Z MARSU nastoluje stereotyp, podle kterého ženy jsou spíše prakticky založené, zatímco vzletu ducha jsou schopni jen muži, ale vyvrací ho, když i ženy nakonec nejen nacházejí pro hudbu pochopení, ale samy se také aktivně zapojují.

Málo inovace přinášejí pouťové filmy v rozmístění umělců a umělekyní do jednotlivých oborů. Vytváření hodnot je doménou mužů (výjimkou je veršující dělnice z filmu SLOVO DĚLÁ ŽENU), zatímco ženy se uplatňují spíše v reprodukčních oborech (tato tendence vyniká ve filmech o hudebních skladatelích, kde vedle autorů vystupuje řada zpěvaček). Film NEZLOB, KRISTINO vedle mistra Xavera staví jeho přítelkyni Helenu, malířku, která se jej snaží jen neúspěšně kopírovat. Jako by byla potvrzována kanonická linie uměleckých velikánů, ve které se ženy téměř nevyskytují.

⁷⁹ V širším kontextu o tom pojednává Vladimír Macura ve své studii *Domov*. In: Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, str. 74-84.

⁸⁰ Filmovým obrazem fungování domácnosti a úlohy žen a mužů v *novém* společenském řádu (na příkladech filmů KUDY KAM?, SLOVO DĚLÁ ŽENU a VZBOUŘENÍ NA VSI, 1949) se zabývala Petra Hanáková, Marxova žena byla spořádaná manželka. Ženy, muži a domácí práce ve filmech z 50. let. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 12, str. 33–36.

2.9 Umělcova duše

Z výše popsaných skutečností jsou patrné důvody, proč v poúnorových filmech nedostává mnoho prostoru umělcova nadměrná senzitivita, rozervanost, smutek nebo milostná vášeň. Tyto vlastnosti a stavy jsme zvyklí s uměleckou tvorbou spojovat, právě z nich často vyvěrá její inspirace. Avšak ve filmech, které měly vyhovět *novému* chápání umění, převažovaly vnější atributy nad psychologickým prokreslením postav. Platí to pro postavy kladné i záporné. Mladické bouřliváctví, láska k přírodě, ústrky nebo navazování vztahů s dívkami v případě mladého Alše a Jiráska v životopisných filmech jsou těsně spjaty s ušlechtilými zájmy těchto mužů, nikoli s unikáním před světem a povinnostmi. Láska k přírodě znamená hlavně lásku k zemi (Aleš tu doslova nachází svůj cyklus *Vlast*, Jirásek chodí na procházky s Palackého *Dějiny*). Ženy jsou těmito umělci vždy věrnou oporou, ale nikoli múzou nebo démonem. Patrně nejniternějším ze tří rozebíraných životopisných filmů je snímek *Z mého života*. Avšak i zde je Smetanův pocit osamění a stesk po zesnulé první ženě rychle přehlušen scénami plnými kolegiality, práce a boje. Obdobné je to u oslepnuvšího Jiráska. Ani tomu není dopřáno utápět se v marnosti. Naopak: „Teprve teď vyrazím s celou svojí zbrojí,“ zavazuje se záhy před přítelem Thomayerem.

Na druhé straně izolace, do které se uzavírají negativní postavy, nese opět spíše politické konotace než psychologické.

Parodické figury přecitlivělých umělců, kteří se snaží uměním ventilovat svůj žal a vyznat city, se objevily v *Pytlákově schovance* (pracovní název *Srdce na rozpacích* tuto pseudoniternost dobře vystihoval). „Jsem tak rozervána,“ říká Elén, jejíž zpěv je ve filmu střídavě nářkem a vyznáním lásky. Všestranně nadaný René dojíká svého sluhu, když mu vykládá, proč nemůže na hon – nemohl by skolit jelena, na kterého čeká v lese laň. Ztělesněním romantického mučedníka lásky je také houslista Pavel, kterému Zdeněk Dítě se zamaskovaným obočím dodává až mimozemský výraz.

Nezakrývané a neironické sympatie k citově založeným umělcům zaujímají adaptace knih Fráni Šrámka. V případě Krškových adaptací z padesátých let (*Měsíc nad řekou*, 1953, *Stříbrný vítr*, 1954) se ovšem jedná spíše o typy veršujících studentů, nežli přímo básníků – umělců. Výjimečným případem je adaptace Šrámkovy hry *Léto* (1949), kterou napsal i režíroval K. M. Walló. Zde se setkáváme s několika typy literátů (také jednou literátkou), kteří svým uměním rozhodně neplní žádné bojové úkoly. Jejich

postavy jsou romanticky zasněné a zbrklé a jejich jednání je velice senzualní a nepředvídatelné. Stejně jako další nápadně se vymykající filmy poúnorového období i tento vznikl na základě staršího projektu. Původně měl LÉTO podle Wallóova scénáře režírovat Martin Frič ještě pro společnost Lloydfilm. Šrámkův text by jen těžko mohl být aktualizován natolik, aby vyhověl poúnorovým tematickým preferencím. A skutečně se mu to nepodařilo. Kritika film „omlouvala“ pouze tím, že začal vznikat ještě za staré dramaturgie. Nepomohlo Wallóovo úsilí, vynaložené v úvodu k přepracované verzi scénáře: „Filmový Jan pak smí být vším, jen ne lyrickým, pubertálním básníčkem. Píše své verše z překypující životní horoucnosti, z chlapeckého okouzlení životem, píše je stejně nadšeně, jako se chápe klukovské pistole, jako leze na strom či pomáhá při polní práci. Je to dnešní Jan, i když není zabírán v kolektivu, pracujícím na brigádě. Je z těch Janů, kteří na brigádu jezdí.“⁸¹

⁸¹ K. M. Walló, *Léto*. Technický scénář (2. verze). Praha: Výroba dlouhých hraných filmů 1948, str. IV.

3. Případové studie

3.1 Obraz národního klasika ve filmu Mikoláš Aleš (1951)

Hned několik skutečností přispělo k obrovské vlně oficiálního uctívání malíře Mikoláše Alše. V roce 1952 mělo být slaveno sté výročí jeho narození, pocházel z jižních Čech, tedy husitského kraje, jeho dílo splňovalo požadavky komunistické estetiky (srozumitelně zobrazoval slavné dějinné okamžiky národa a prosté lidi), patřil k těm, kdo se podíleli na výzdobě Národního divadla. To, že jej hmotná nouze nutila vzdát se velkých uměleckých ideálů a živit se ilustracemi do kalendářů a slabikářů, bylo chápáno jako jeho velká přednost. Byl to symbol jeho sepětí s prostým lidem. „Není v našem výtvarném umění umělce lidovějšího, věci lidu a národa oddanějšího, většího oslavitele revolučního ducha českého lidu než je Aleš, velký a čistý, hluboce národní typ revolučního demokrata českého umění.“⁸² Alšovo dílo bylo také symbolem pokrokovosti českého lidu vzhledem ke křesťanské víře. Jeho sešitky ilustrovaných písní nahrazovaly obrázky z pouti. „A se stejnou láskou kreslil i lidové betlemy, jimž dovedl dát dojmavost lidových písní i čistotu dětského úžasu a nezkaženého citu.“⁸³ „To není historie Ježíšova narození podle toho neb onoho evangelia. Česká vesnice to je, lidé i zvířata, a zase v celé stupnici věku i zaměstnání, tak, jak si náš lid přizpůsobil k svému obrazu vypravování o Ježíšově narození ve chlévě.“⁸⁴ Sympatie českého lidu k Alšovi byly pounorovou teorií umění prezentovány s naprostou neochvějností. Alše „všichni milujeme“, je naším malířem „z nejmilovanějších“ nebo rovnou „nejmilovanějším“, je „nejbližší srdci českého lidu“.

Jak potvrzují mimo jiné i propagační materiály filmu MIKOLÁŠ ALEŠ, pounorová kulturní politika si vytkla za cíl přidat k alšovskému kultu ještě jeden podstatný atribut – mládí, respektive mladickou bouřlivost a vzpurnost. Několikrát je zmiňován a označován za zavádějící zažitý portrét Mikoláše Alše od Maxe Švabinského, který malíře zachycuje coby vyrovnaného, usměvavého staříka (byl použit na poštovních známkách vydaných k Alšovu výročí). V souladu s tím se třeba na frontispici sborníku *Mikoláši Alšovi - malíři z nejmilovanějších*, který vyšel k umělcovu výročí, objevuje méně známá Alšova podobizna od Maxe Pirnera. Na ní je Aleš mladým (až nedospělým)

⁸² Jaromír Neumann, *Mikoláš Aleš*. Praha: Osvěta 1952, str. 6.

⁸³ Tamtéž, str. 20.

⁸⁴ Zdeněk Nejedlý, *Mikoláš Aleš*. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1954, str. 26-27.

dlouhovlasým mladíkem. Kult mládí patří ke komunistickému diskurzu neodmyslitelně⁸⁵ a navíc se dobře doplňuje s motivem revoluce, jenž má být také s Alšem spojován. Do média filmu byly, pokud jde o prosazení tohoto nového obrazu Mikoláše Alše, jistě vkládány veliké naděje. Takto na to vzpomíná představitel hlavní role Karel Höger: „Mikoláše Alše si lidé většinou představují už jako starého pána (přitom umřel nedlouho po své šedesátce). Já jsem mohl hrát jeho mládí, jeho boje, jeho radostnost, jeho lásku k ženě, k rodné zemi, k jejímu lidu.“⁸⁶ V tom, že Högerovi bylo v době vzniku filmu 42 let, a přitom na začátku vyprávění je Aleš skutečně mladým rebellem, který si s kamarády tropí žerty z pedagogů a dochází na dostaveníčka v lukách, můžeme vidět paradox, nicméně dobová kritika byla ztvárněním hlavní role nadšena. Úkol pozměnit představu Alše v očích národa a ukázat jeho tvorbu jako stále aktuální (nikoli aktualizovanou) byl považován za splněný.⁸⁷

Historické látky, k nimž patřily i životopisné filmy, byly pro filmaře cestou jak vyhovět požadavkům dneška a zároveň nevstupovat na nejisté a neozkoušené pole námětů ze současného života. Aktuálnost námětu je zdůrazňována jako motivace pro vznik filmu: „Když jsme přede dvěma lety začali pracovat se s. dr. M. Míčkem na námětu filmu o Mikoláši Alšovi, nebylo rozhodujícím podnětem k naší práci ani letošní významné Alšovo jubileum, ani snaha vytvořit historický životopisný žánr. Naopak. Naším předním zájmem bylo nalézt základnu, z níž by bylo možno promluvit co nejpádňěji k těm nejpálčivějším otázkám současné tvorby, současného uměleckého života a snažení. A s tohoto hlediska jsme nemohli nalézt vhodnější námět, než jakým je právě život a dílo Mikoláše Alše. [...] Jsme si velmi dobře vědomi i toho, že nám bude vytýkáno násilné přizpůsobení Alšova postoje, názorů a výroků dnešní době těmi, kterým se ani dnes jeho otevřená revolučnost nehodí. Těm pro uklidnění: Aleš námi aktualisován nebyl, Aleš živý je. Každá věta jeho dialogu je podložena dokumentárním materiálem.“⁸⁸ Autor námětu Miroslav Míčko pociťoval Alšovu aktuálnost, i když

⁸⁵ Významem mládí v socialistické kultuře se zabývá v několika studiích Vladimír Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008. Dále např. Alessandro Catalano, *Rudá záře nad literaturou*, Brno: Host 2008, str. 135-138.

⁸⁶ Karel Höger, *Z hercova zápisníku*. Praha: Melantrich 1979, str. 88.

⁸⁷ Obdobně se filmaři o rok později při natáčení *MLADÝCH LET* utkali se Švabinského portrétem Aloise Jiráska. Viz např. Jan Kliment, *Mladá léta*. *Kino* 8, 1953, č. 9, str. 142.

⁸⁸ Jan Poš, *Mikoláš Aleš živý. Poznámky k filmu o Mikoláši Alšovi*. In: *Mikoláš Aleš. Český film o životě a díle našeho nejlidovějšího umělce*. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení 1952, str. 6, 8.

poněkud jiného druhu, už v tísnivé době protektorátu, kdy napsal beletrizující monografii *Malíř svého lidu* s podtitulem *Čtení o Mikoláši Alšovi*. Její biografická linka zachycuje celý Alšův život až po jeho pohřeb. Na začátku se věnuje malířovu původu a dokazuje, že „Alšovo češství má opravdu jadrný kořen“.⁸⁹ Tehdy šlo především o návrat k malíři, „jehož jméno se stalo synonymem českého ducha“⁹⁰, ovšem návrat spíše osobní, protože knihu se v úplnosti podařilo vydat až v roce 1946.⁹¹

Nyní již přejdeme k tomu, jak vypadá život a dílo Mikoláše Alše v audiovizuální a narativní složce jeho filmového životopisu. Je zvláštní, že jako jediný z Krškových pouťových životopisů je zrovna ten o malíři na černobílém materiálu. Také v recenzích se to setkalo s několika politováními. Nicméně nijak to neubližuje těm rysům Alšova umění, které měly být především vyzdviženy, totiž prostotě a srozumitelnosti jeho kreseb.

V úvodu filmu je zkratkovitě připomenut Alšův jihočeský původ – lidovou písni podkreslující úvodní titulky, záběry otevřené, kultivované krajiny a dialogem se strýčkem Tomášem o kráse a slávě tohoto kraje. Aleš nebyl proletářského ani rolnického původu, takže jeho dětství a poměry jeho rodičů byly pro film nepoužitelné.⁹² V expozici jeho postavy je nahrazuje právě rozhovor se strýcem. Společně sledují chudou rodinu bez střechy nad hlavou, kterou právě odvádí strážník pro potulku, a rozhořčeně tento výjev komentují: strýc Tomáš slovy o tom, že „otec Žižka dobře věděl, proč dal svej lidem cepy“, a Aleš tvrdým, odhodlaným pohledem. Podobnou zkratkou, jakou je zachycena Alšova sociální uvědomělost, se seznamujeme i s jeho odhodláním k tvrdé a neústupné práci ve zvoleném oboru. Nikdo si ho nekoupí „ani za kobylu, ani za slávu“, jak slibuje na závěr tohoto krátkého úvodu. Tato fráze se stává leitmotivem celého filmu.

⁸⁹ Miroslav Mičko, *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*. Praha: Družstevní práce 1946, str. 16.

⁹⁰ Z doslovu. Tamtéž, str. 299.

⁹¹ K ožiování Alšova odkazu v různých obdobích 20. století a ke srovnání Mičkovy knihy s filmem viz katalog Alšovy výstavy, která se konala na přelomu let 2007 a 2008: Ondřej Chrobák, *Mikoláš Aleš 1852-2007*. Praha: Národní galerie 2007.

⁹² Zato v MLADÝCH LETECH se chudobné poměry Jiráskových přímo nabízely, a tak spisovatele můžeme ve filmu sledovat už od jeho gymnaziálních let. Do rolí Jiráskových rodičů byli obsazeni Jaroslav Vojta a Jarmila Kurandová, z čehož můžeme usuzovat, že při castingu nebylo usilováno ani tak o iluzi genetické spřízněnosti, jako spíše zdravých venkovských kořenů.

Zatímco pozdější film o Bedřichu Smetanovi byl anoncován scenáristou Mařánkem jako „budování filmového pomníku“⁹³, MIKOLÁŠ ALEŠ se strnulému školskému portrétu brání. Nelpí tolik na věrných maskách ani transparentním oslovování postav mezi sebou, jako tomu bylo v úvodu filmu REVOLUČNÍ ROK 1848 nebo později ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA. Jedna scéna s vyšší koncentrací českých velikánů se sice přece jen objeví (setkání s Arbesem, Stroupežnickým a dalšími v hospodě U Vorlů), ale nemá ve filmu o moc větší význam než jako dobová realie. Často je v postavách umělců v MIKOLÁŠI ALŠOVI spíš zmatek. To může být dáno tím, že v případě výtvarníků neexistuje ze strany filmařů ani diváků tolik záchytných stereotypů, jako je tomu v případě literátů nebo osobností kolem revoluce 1848, jejichž obraz je více formován školní výchovou. Výraznější postavou v MIKOLÁŠI ALŠOVI je i spisovatel – Alšův přítel Alois Jirásek, ale není vykreslen v dostatečně výrazných a reprezentativních rysech, což bylo filmařům vytýkáno v několika recenzích.⁹⁴ Ve scénáři se pracuje s rafinovanými odkazy na české umění, které je ale dle mého názoru téměř nemožné ve výsledném filmu rozšifrovat: „Pobroukávají si s Tulkovými houslemi, Liška z ničeho nic si zanotoval operní arii. Dokonce když dozpíval, obrací se ke dveřím a zarecituje si s nedočkavým pohledem ožívaje v sobě divadelní krev svého praděda, který má na svědomí libreto ‚Kouzelné flétny‘. Liška: Oh, kdy vejdeš již a ztišíš mého srdce hlas?“⁹⁵ Jedná se zde navíc o chybu, protože autorem libreta *Kouzelné flétny* nebyl příbuzný Liškův, nýbrž Schikanederův, takže ve filmu, který se v případě Liškovy zpívané repliky drží scénáře, přichází celá snaha o intertextualitu vniveč.

Sám scenárista se hlásil k tomu, že nechtěl Alše pojmout strnule (souvísí to s již zmíněnou stylizací do mladého bouřliváka): „Nechtěl jsem Alše učesat do polohy oficiálního umělce, ani za cenu toho, že mi bude vytýkána přílišná hovorovost mluvy nebo výbušnost jeho temperamentu.“⁹⁶

⁹³ Jiří Mařánek, *Z mého života*. Filmová povídka (1. verze). Praha: Studio uměleckých filmů 1951 [dále jen *Z mého života*, FP 1], str. II.

⁹⁴ Například si na nevýraznost postavy Aloise Jirásky stěžuje Vladimír Bor v recenzi pro Mladou frontu: Vladimír Bor, Krásný český film o Mikoláši Alšovi. *Mladá fronta* 8, 1952, č. 7, str. 5. Životopisný film o Aloisi Jiráskovi MLADÁ LÉTA vznikl o rok později, taktéž v režii Václava Kršky.

⁹⁵ Václav Krška – Jan Poš, *Mikoláš Aleš*. Technický scénář. Praha: Československý státní film 1951, str. 39.

⁹⁶ Jan Poš, *Mikoláš Aleš živý. Poznámky k filmu o Mikoláši Alšovi*. In: *Mikoláš Aleš. Český film o životě a díle našeho nejlidovějšího umělce*. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení, 1952, str. 11.

Dialogy mezi umělci se skutečně liší od vznešených rozmluv, jaké známe z jiných podobných životopisných či historických filmů. Namísto uctivých oslovení „pane Mánesi, prosím, smím se podívat, co jste nakreslil?“ nebo „pane Smetano, mohu vás požádat, abyste nám něco zahrál?“ (z filmu *REVOLUČNÍ ROK 1848*) tu slýcháme Mikoláše Alše volat „Žendo“ na kolegu Ženíška nebo „Jíro“ na Aloise Jiráska. Autoři filmu tentokrát zvolili k dosažení srozumitelnosti spíše cestu familiérního pojetí hrdinů namísto školského.

Vnější atributy tedy neslouží ani tak k identifikaci konkrétního umělce jako spíše k jeho charakterovému popisu, respektive typizaci. Na rozdíl od některých spolužáků z akademie v módních pláštích a kloboucích, Aleš chodí velice prostě oblečen. Když se na začátku filmu vydává po prázdninách na akademii, sledujeme ho, jak se vzdaluje po cestičce s ranečkem a holí. Tento záběr se pak prolíná do panoramat pražských věží, takže se zdá, že Aleš chodil z Mirotic do Prahy pěšky. Ostatně Zdeněk Nejedlý psal, že Aleš stejně jako Jirásek cestoval pěšky, „jak jedině odpovídalo jeho poměru k lidu“⁹⁷. Zato Ženíškův kostkovaný oblek, růže v klopě, cigareta ve špičce a celkové kosmopolitní zaměření (patrné na jeho malbě nebo touze po Paříži) dlouho dopředu předznamenávají podlý čin, kterého se na Alšovi dopustí při společné práci v Národním divadle.

Alšova blízkost k prostému lidu a ocenění jeho díla tímto lidem prostupují celý film. Neponižuje ho namalovat dětem princeznu, prostému stařečkovi načrtnout portrét na počkání ani si přivydělat rychlokreslířským vystoupením v zábavním podniku. Ti, kdo jej za to odsuzují, jsou na první pohled povrchní, nesympatičtí měšťáci. „Umění je vznešená věc a nemá se s ním chodit na jarmark,“ prohlašuje po Alšově produkci znechuceně Adolf Rendl, Alšův spolužák, který je ve filmu typem protekčního, snaživého, ale málo talentovaného studenta. Naopak to správné publikum okamžitě chápe Alšovy vlastenecké a subverzivní narážky v rychlokresbách a nadšeně s ním spolupracuje. Když toto publikum tleská kresbě Jana Žižky, Rendlova matka, měšťácká panička, to komentuje slovy: „Ti lidé! Jako diví!“ Aleš je rád za své kresby ve snářích, kalendářích a podobných brožurách, protože ty nepodléhají oficiální kritice a podle vlastních umělcových slov je jich tolik, „že se to nedá vyradýrovat“.

⁹⁷ Zdeněk Nejedlý, *Mikoláš Aleš*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1954, str. 14.

Podporu nachází Aleš u pana Drábka – školního modelu, kterého studenti oslovují „táto“. Je to starší muž, kterému Jaroslav Vojta propůjčuje tvář bodrého venkovana, jejichž představitelem tento herec často býval. Aleš si za ním přes posměšky kolegů jde pro názor na svůj cyklus. Za odměnu se mu dostává zjištění, že Drábek si cení jeho kresby prostého muže s cepem, kterou vytvořil navzdory zadání, kterým bylo podle pana Drábka namalovat svatého Petra. „Tady jsem se prvně poznal,“ říká Drábek zálibně. Stejně dobře si Aleš porozumí s dědečkem s fajfkou, který se uznale vyjadřuje o obrázcích z kalendářů. Typická je také sekvence hodnocení obrazu *Setkání Jiřího z Poděbrad s Matyášem Korvínem*. Uznání venkovanů a zavržení tohoto díla ctihodnou porotou je pro Alše důkazem vlastních kvalit. „Ten obraz je lepší, než jsem si myslel,“ říká po přečtení dopisu od poroty. Na konci filmu sazeči v tiskárně odmítají sázet Grégrův článek pošpiňující „jejich“ umělce⁹⁸ atd. Momentů, které dokazují vzájemnou lásku Alše a lidu, je zde mnoho.

O lidu a jeho síle mluví Aleš i explicitně (v dialozích se strýcem, s Jiráskem a s manželkou). Tady film upadá do frází, jaké známe z poúnorových kulturně-politických textů. Podobně je tomu tehdy, když Aleš mluví o potřebě národní povahy umění, své orientaci na východ a podobně.

Alšovu lidovost a slovanskost ilustruje i jeho mluva - ve filmu vystřídá hned několik dialektů (podle toho, s kým právě mluví) a ve finální scéně zpívá slovensky.

Nezanedbatelnou kapitolou jsou v českých životopisných filmech padesátých let ženské postavy. Jako hlavní hrdinka se v těchto filmech žena nevyskytuje (viz kapitolu Umělkyně v druhé části práce), ale vztahy k ženám jsou do značné míry určující pro titulní mužskou postavu. Alšova milá a později manželka Marina (v podání Dany Medřické), která po celý film zůstává typem temperamentního venkovského děvčete, koresponduje s mladistvým laděním celého filmu. V několika scénách vidíme dvojici nejen v neutuchajícím partnerském souznění, ale i při poněkud infantilních hrách. Zároveň je Marina typickou chápavou a trpělivou manželkou. Zajímá se o mužovu práci, ctí ji, ponechává na sobě veškerou starost o praktické záležitosti v domácnosti. „Aleš měl oporu ve víře v sílu svého lidu a v neposlední řadě i ve své věrné ženě, která

⁹⁸ Ondřej Chrobák v katalogu výstavy *Mikoláš Aleš 1852-2007* označuje scénu z tiskárny za zcela smyšlenou. „Ve skutečnosti na umělcovu obranu nevystoupil proletariát, ale spolek mnichovských akademiků Škréta, jenž Alšovi zaslal oslavnou adresu, kterou následně uveřejnil Wiesnerův časopis Ruch.“ Ondřej Chrobák, *Mikoláš Aleš 1852-2007*. Praha: Národní galerie 2007, nestránkováno.

bez naříkání nesla s ním bídu a pronásledování. Jaký to příklad pro mnohé dnešní »ufňukané frontovnice«!⁹⁹ píše v reflexi filmu dopisovatel *Pravdy* V. Kadlec. Podobné typy nacházíme i v dalších životopisech, nejen o umělcích. Statečná žena cestovatele Emila Holuba z Makovcova VELKÉHO DOBRODRUŽSTVÍ (1952), která svého muže vyprovází i při jeho nebezpečných výpravách, je názorným příkladem. Poněkud složitější situace nastává snad jen v případě Bedřicha Smetany a jeho druhé ženy Betty ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA. Po neúspěšné premiéře opery Dalibor ztrácí paní Smetanová trpělivost a říká muži: „Jsi někdy zbytečně neústupný. Proč nenapišeš něco takového, aby se jim to líbilo?“ Avšak toto nepochopení je brzy zažehnáno. (Navzdory Mařánkově předloze, která manželský nesoulad líčí mnohem šířeji, naznačuje dokonce i Bettynin fyzický odpor vůči stárnoucímu muži.)

Typická je pro obraz velikánů naší kultury jejich všestrannost. Podobně jako v MLADÝCH LETECH Alois Jirásek ukazuje nejen vypravěčský, ale i výtvarný talent, výtvarníci v MIKOLÁŠI ALŠOVI jsou velice muzikální. Často je vidíme s hudebními nástroji. Sám Aleš s oblibou zpívá, příznačně lidové písně.

Klíčová zápleтка filmu, která se odvíjí od stavby Národního divadla a která přináší do Alšova života zásadní obraty, je uvedena komickou, leč zároveň velmi výmluvnou scénou z hostince. Aleš, který se právě dostal k troše peněz, zve kamarády v hospodě k pitce a je za to odměňován bujarým nadšením. Až se nám může zdát, že se obraz umělce-vlastence a bouřliváka zvrhává v obraz umělce-bohéma. Avšak vtom do hostince vtrhnou výběrčí příspěvků na cihly pro Národní divadlo. Aleš okamžitě bere peníze zpět ze stolu a dává je na ten správný účel. Střídání lehce humorných a zcela vážných situací se ve filmu opakuje. Udává rytmus vyprávění, narušuje martyrologický charakter fabule. Překážky kladené Alšovi v době, kdy pracují se Ženíškem na výzdobě Národního divadla, neustálé podceňování Alšovy práce a nakonec také Ženíškova zrada, zase dělají z Alše mučedníka. On ale vzdoruje svou neústupností a stále i humorem. Vyniká v tom scéna, ve které umělecká porota vznáší námitky vůči Alšovým návrhům lunet. Žádají ho, aby „přizahalil“ jednu ženskou postavu, protože je „příliš bujně vlnadná“, Aleš své dílo hájí slovy, že „český holky jsou krev a mlíko“. Opravdová

⁹⁹ V. Kadlec (dopisovatel *Pravdy*): Mikoláš Aleš – neohrožený bojovník v umění i v životě. *Pravda* 22, 1952, č. 10.

zlost ho popadá, když porota žádá změnu *Žalova* – dle umělcových slov ideového vyústění cyklu. Roztržka s porotou končí tím, že Aleš nesmí sám provádět své malby. Ani to jej nezlomí. Ani požár Národního divadla není líčen jako velká tragédie. Pan Drábek ještě při pohledu do plamenů začne vykřikovat: „Postavíme si divadlo znovu!“ Scéna se mění v optimistickou vřavu a další vybírání drobných na nové divadlo. Zřejmě nejtěžší období Alšova života není ve filmu vůbec zpracováno (což je velmi typické – viz kapitolu Pokrokový umělec v první části práce). Od požáru se s ním setkáváme po časovém skoku až v době, kdy se díky náhodnému setkání s Arbesem znovu vrací mezi umělce a dostává zakázky. Ale zas je na něj nastražena překážka a opět upadá do hmotné krize. Nezdolnost Alšovy povahy, až na drobnou epizodu s alkoholem, která pochopitelně není nijak zdůrazňována, nezakolísá. Jeho vzteklé výstupy vždy mají příčinu a navíc jsou kompenzovány scénami smíchu a zpěvu. Také Marina zůstává trpělivá a snaží se, aby muž nepoznal, jak bídne už na tom pro jeho nevděčné povolání jsou.

A tak se Alšův život nese v neustálém střídání pohrom a nadějí. Ani jedno nikdy není absolutní. To si vyžádalo východisko v podobě opravdu velkolepé závěrečné sekvence. Kruh se konečně uzavírá, když za Alšem do bytu přicházejí mladí umělci, kteří právě zakládají spolek Mánes. Ve finální scéně na pouti se pak setkává jakoby náhodou celá řada postav, které ve filmu sehráli nějakou, často nepatrnou, roli, Aleš si potřese rukou se Ženíškem, lid vzývá Alše jako svého „hejtmana“ a Aleš zpívá slovenskou zbojnickou píseň, jež přechází v burácivé sborové punctum za celým filmem. Stává se naprosto nepodstatným faktem, že pouť je vlastně katolický svátek. Místo svatých obrázků si odsud lidé odnášejí sešity s Alšovými ilustracemi. Setkávají se tu nejen lidé, ale i všechny pozitivní hodnoty, které film oslavuje: vzájemnost, lidovost, optimismus, revolučnost, svoboda a bojovnost.

MIKOLÁŠ ALEŠ

Československý státní film, 1951, premiéra: 11. 1. 1952, černobílý, stopáž: 110 minut

Režie: Václav Krška. **Asistent režie:** Jaroslav Beránek. **Námět:** Miroslav Míčko, Jan Poš. **Scénář:** Jan Poš, Václav Krška. **Kamera:** Ferdinand Pečenka. **Asistent kamery:** Stanislav Milota. **Architekt:** Karel Škvor. **Výtvarníci:** Josef Pavlík, Š. Bernášková, V. Kamarádová. **Kostýmy:** Fernand Vácha, Marie Malá. **Masky:** Josef Mann, Anežka Kunová, Vladimír Petřina. **Střih:** Jan Kohout. **Zvuk:** Stanislav Vondraš. **Hudba:** František Škvor.

Hrají: Karel Höger (Mikoláš Aleš), Dana Medřická (Marina), Zdeněk Štěpánek (František Ladislav Rieger), Jiří Plachý (hrabě Schönborn), Vladimír Ráž (František Ženíšek), Jiří Dohnal (Jakub Arbes), František Kovářík (Alšův strýc Tomáš Fanfule), Jaroslav Vojta (model Drábek), Bedřich Karen (ředitel Akademie výtvarných umění Swerts), Vladimír Řepa (profesor Rom), Jaroslav Seník (profesor Lhota), Karel Dostal (profesor Woltmann), Eduard Dubský (redaktor Jaromír Sádek), Emil Konečný (Alois Jirásek), Zdena Kožíková (bytná Bakovská), Jiří Steimar (herec František Ferdinand Šamberk), Miroslav Doležal (Alexandr Brandejs), Bedřich Vrbský (dr. Eduard Grégr), Václav Vydra ml. (profesor Durdík), Eman Fiala (malíř Janez Šubic), Eduard Kohout (vydavatel Čestmír Hlaváč), Fanda Mrázek (redaktor Orel-Jarský), Radovan Lukavský (Ladislav Stroupežnický), Felix le Breux (Soběslav Hippolyt Pinkas), Václav Voska (Josef Tulka), Jaromír Spal (Emanuel Krescenc Liška), Josef Bek (Jakub Schikaneder), Václav Švorc (Antonín Chitussi), Svatopluk Beneš (Adolf Rendl), Saša Rašilov (Rendl st.), Růžena Šlemrová (Rendllová) a další.

3.2 Obraz současného umělce ve filmu *Nezlob, Kristino* (1956)

Hlavním hrdinou veselohry ze současnosti *NEZLOB, KRISTINO* je malíř Jan Xaver.¹⁰⁰ Seznamujeme se s ním v prvních záběrech nepřímo prostřednictvím jeho bytu. Dominantami tu jsou sice porůznu rozmístěné umělecké předměty a také starý klavír, na stole neladně leží odborná literatura, nicméně jde o domácnost zařízenou pořád spíše střídavě, respektive chudě, a také řádně vedenou (první postavou, která se objeví na plátně, je Xaverova hospodyně Marjánka). Na stěnách visí obrazy v kubistickém duchu. Podle viditelného podpisu na jednom z nich poznáváme, že jde o tvorbu hlavního hrdiny. V technickém scénáři jsou tyto obrazy opakovaně označeny jako *ultramoderní*. To je označení velice nadnesené, respektive je zvláštní, že zde jako ukázka ultramoderního umění bylo použito něco, co připomíná napodobeniny Pabla Picassa či Juana Grise, a co tedy v padesátých letech žádný extrémní módní výstřelek znamenat nemohlo. Z filmu brzy jasně vyplývá, že slovo *ultramoderní* bylo použito jakožto opozitum k *realistický*. I v tom případě se však nabízely daleko názornější příklady než kubistická malba.¹⁰¹ Vysvětlení je nejspíš takové, že filmu stačil pro rozehrání umělcova dramatu jednoduchý kontrast jeho dřívější a nové tvorby.

Od samého počátku film před diváka nastoluje rozpory a kontrasty moderního a tradičního, obyčejného a výstředního. Zvláště patrné je to v expozici hlavního hrdiny. Setkáváme se s ním při práci v plenéru. Obraz mostu, na kterém právě pracuje, se zřetelně liší od jeho dřívějších děl, jimiž má vyzdobený byt. Již není „ultramoderní“, nýbrž je to malba „realistická, velmi srozumitelná a názorná“¹⁰². Jeho oděv je velmi obyčejný, ve scénáři se klade zvláštní důraz na to, že vypadá nenápadně. Stejný důraz je však kladen i na jeden nápadnější detail tohoto oděvu, jímž je šála, kterou má Xaver kolem krku, přestože se scéna odehrává evidentně za teplého a slunného dne.

¹⁰⁰ Jeho hereckým představitelem je stejně jako v Alšově případě Karel Höger. Těžko v tom asi můžeme hledat nějaký určitý záměr, ale jak uvidíme dále, několik podnětů ke komparaci obou postav lze najít.

¹⁰¹ Srov. Vojtěch Lahoda. *Plíživý modernismus a socialistické umění 1948-1958*. In: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění V (1939-1958)*. Praha: Academia 2005, str. 371-385.

¹⁰² Vladimír Čech, *Nezlob, Kristino*. Technický scénář. Praha: Studio uměleckých filmů Praha 1956 [dále jen *Nezlob, Kristino*, TS], str. 6. Poznámka: V Knihovně NFA jsou k dispozici dvě verze technického scénáře filmu *NEZLOB, KRISTINO*. Výše citovaná má signaturu S-1912-TS a dle údajů v elektronickém katalogu pochází z roku 1956. Druhá verze nese sice označení „2. verze“ a signaturu S-1912-TS-2, ale na titulním listu se nachází vročení 1955. Tomu, že verze S-1912-TS je pozdější, nasvědčuje i to, že je bližší výslednému filmu.

Rozpor je i ve vztahu Xavera k lidem, ke kolektivu. Postupně se dozvídáme, že byl kdysi uznávaným malířem, pohybujícím se mezi pražskými umělci, ale po změně poměrů se stáhl na venkov, kde stále tvoří, leč s nikým se nestýká a churaví. Hned na začátku ho jedna z postav charakterizuje jako „nelidu“, Xaver se na své okolí utrhuje, protože má neustále pocit, že ho ruší při práci, jeho venkovský byt spravovaný hospodyní působí staromládenecky. Je to ale zároveň typ milého nepraktického intelektuála, který má vzbuzovat naše sympatie. Xaverova výsledná filmová podoba nás o tom nemusí vždy přesvědčovat, nicméně scénář hovoří jasně: „Ve chvílích citového vzrušení později se bude Xaver chovat splašeně, zraněně, trochu chlapecky, ale naprosto ne arogantně, nadutě. Je nutné, aby celý film působil civilně a svrchovaně s y m p a t i c k y [proloženo v technickém scénáři].“¹⁰³

Symbolem Xaverova separatismu se stává amplion umístěný před jeho domem. Kdekdo mu tento zpravodajsko-kulturní výdobytek *nové* vesnice závidí, Xaver jej považuje za nástroj své likvidace. Přitom nakonec stačí slovo, a předseda MNV dá amplion odstranit. Xaver je vůbec před svým přerodem vůči režimu až paranoidní. Když se předseda rozhlíží po jeho ateliéru, ihned si to vykládá tak, že mu ho přišel zkonfiskovat. „Nečeká od předsedy nic dobrého, vždyť to je koneckonců nejbližší představitel režimu, jímž se cítí utlačen,“¹⁰⁴ poznamenal scenárista. Xaverův strach se opět ukáže zbytečným, protože předseda jej ve skutečnosti přišel jen požádat o účast na dětské besídce (navzdory varování spoluobčana, že Xaver „není lidovej“).

Xaverova paranoia se hlásí i ve vztahu k lidem obecně. Jeho radost z návštěvy přátel značí, že má společnost rád, ovšem záhy ho slyšíme říkat: „Á, návštěva z útrpnosti.“

Rozporné je v neposlední řadě uchopení vztahů mezi hlavním hrdinou a ženskými postavami. Již zmíněná hospodyně Marjánka je komediální variantou chápavého ženského protějšku, jenž jsme tak důkladně poznali ve filmech Václava Kršky o našich klasicích. Neustále opakuje své obavy o Xavera a jeho hmotné poměry, podráždí mu boty, aby neutrácel za ševce, v detailním záběru ji vidíme látat Xaverovy již dosti beznadějně vyhlížející ponožky.

¹⁰³ *Nezlob, Kristino*, TS, str. 5.

¹⁰⁴ *Nezlob, Kristino*, TS, str. 98. Shoduje se s: Vladimír Čech, *Nezlob, Kristino*. Technický scénář (2. verze). Praha: Československý státní film 1955 [dále jen *Nezlob, Kristino*, TS 2], str. 106.

Vedle tohoto tradičního typu starostlivé ženy, trpělivě stojící po umělcově boku, se ve filmu objevují i ženy vpravdě dnešní – na jedné straně malířka a bývalá Xaverova dívka Helena, na druhé lékárnice a mládežnice Kristina, která se s Xaverem seznámí prostřednictvím svého bratra, kunsthistorika a kritika Ferdinanda. Umělcovy vztahy s nimi jsou nestabilní, konfliktní, neuspořádané. Helena s úplnou samozřejmostí přijíždí ke Xaverovi na letní byt, přestože se spolu rozešli a evidentně o sobě už nějakou dobu nic neslyšeli. V případě Kristiny zasearáží sebevědomí, se kterým se staví do role obroditelky cizího, o generaci staršího umělce.

Xaverův přerod se neděje naráz ani plynulým vývojem, nýbrž v řetězci (psedo)konfliktů a překonávaných pochybností. Zárodek dobrého umělce je v Xaverovi od počátku, avantgardní poblouznění už zřejmě překonal, zbývá překonat paranoidní představy o *novém* světě. Je tedy nezbytná lidová intervence. Probíhá v několika vlnách. Jednou z nich je setkání s dětským publikem. Scéna z besídky začíná vystoupením kouzelníka. Celý sál napjatě sleduje štěňata vyčarovaná v kouzelné skříňce a Xaver je viditelně nervózní. U akademického malíře bychom snad mohli předpokládat, že jeho nervozita pramení z ponížení, kterým pro něj bude vystoupení na takové estrádě, leč jeho repliku můžeme chápat i úplně opačně: „A teď mám vystoupit já? Vždyť se mi rozutečou. Jako by tady někdo o mě vůbec stál.“ Xaver se obává, že nevyhoví kritickému lidovému publiku. Kristininu radu, že stačí třeba králíček jedním tahem, nebere vážně. Že rychlokresba pro pobavení lidu a především kresba pro děti, není žádná potupa, víme dobře na základě výše popsané alšovské tradice. Na pódium vystupuje Xaver velmi rozpačitě, ještě rozpačitěji přiznává dětem, že neví, co jim vlastně má nakreslit. Ze strany publika se mu nejprve nedostane pražádné podpory: „Proč sem teda přišel?“ vykřikuje jakýsi Jeníček. Náhle však Xaver přece jen dostane nápad. Už dobové kritiky se pozastavovaly nad touto náhlostí. Kauzalita děje je ve scénáři skutečně konstruována dosti těžkopádně, takže ve výsledném filmu často není patrná, jako právě v tomto momentu. Xavera měl podnítit k tvorbě pohled na Helenin diletantský plakát s heslem „Chodme rády na brigády“, který mu ukazovala po svém příjezdu a který teď shodou okolností visí v sále. Xaver si uvědomí, že musí lidu ukázat něco lepšího, poctivějšího. Ve zfilmované podobě se sice Helenin plakát v záběru mihne, ale větší prostor je věnován úsměvu Kristiny, který může být polibkem múzy, ale v tomto případě patrně spíš symbolem důvěry. Tuto důvěru Xaver nezklame.

A má konečně příležitost předvést kolektivu, co dovede, a je za to velmi vřele odměněn nejen aplausem, ale i živou účastí publika na díle – alegorii války a míru. Pro zmatečnost (dochází např. k záměně jmen dětí) a střihové skoky v čase však tato scéna nedosahuje obřadné atmosféry, jaká doprovázela začlenění individua do kolektivu v jiných filmech se schématem přerodu (výše jsem uvedla příklady filmů PAN NOVÁK a PÍSNÍČKA ZA GROŠ).

Ostatně Xavera po tomto triumfu čeká ještě řada dalších zkoušek. Ještě se musí seznámit s fyzickou prací na brigádě, objevit v sobě po boku Kristiny *nové* mládí a na závěr si vyslechnout shrnující kritiku od svých přátel. Její účinnost a rychlý skok ve vyprávění o několik měsíců (ke Xaverově úspěšné výstavě) náležejí v recenzích k ukázkám zmíněné chatrné kauzality.

Je tu však ještě jeden aspekt Xaverova přerodu, který stojí za pozornost. Součástí Kristinina plánu na Xaverovo obrácení je žádost o její portrétování. Je to projev touhy lidu (Kristina je sice studovaná dívka, nikoli dělnice, nicméně její nadšení pro práci a závazky svědčí o tom, že jde o *nového* člověka) po *pravém* umění. Xaver ji se zaujetím maluje, a vytváří tak, dle svých slov, „studii mládí“. Po jednom z planých nedorozumění, o která v tomto filmu opravdu není nouze, zklamaná Kristina podstrčí hotový portrét mladému muži z družstva RU-FA, který si přišel pro další Helenin návrh na plakát. A tak se stane, že se Xaverovo dílo coby reklama na pleťový krém dostane do výloh drogerií a na vrata stodol. On se cítí podveden, protože si asi neuvědomuje, že se stal novodobým Mikolášem Alšem. Žena z lidu nechápe povyk, který se strhne u vesnické nástěnky: „Dyť je to docela hezký.“¹⁰⁵ Kristina se jen na chvíli lekne toho, co způsobila a pak naváže na venkovanku: „Ale rozumíte tomu, vy jediná jste řekla to pravé. To je křiku a rozčilování kvůli tomu, že se jeden Xaverův obraz dostal mezi lidi. Toulouse-Lautrec byl nějaký malíř, Xavere, a taky maloval plakáty.“

Vedle Xavera je výrazným typem umělce i Helena. Při pozorném sledování můžeme zaregistrovat, že se jmenuje příjmením Rendlová, je tedy jmenovkyní snobského kýčáře Adolfa Rendla, kterého známe z filmu MIKOLÁŠ ALEŠ. Její postava jako by za sebou vlekla celou samostatnou linii filmu, a to satirickou. Je příkladem tvůrce, který má k profesionálnímu malířství pramálo předpokladů, a přesto dostává zakázky

¹⁰⁵ Scénář byl doslovnější: „Dyť je to hezký. My na venkově chceme taky něco pěknýho vidět, že Mrázková.“ (Nezlob, Kristino, TS 2, str. 201)

na plakáty, které pak „zdobí“ celou republiku. Nepochopila, že příslušnost k dnešku se nevyjadřuje pomocí moderní garderoby. Jeden z jejích modelů je ve scénáři charakterizován jako „ultramoderní polokrátké přilehavé, rozpaky a úžas vzbuzující kalhoty“¹⁰⁶. Dokonce kouří (podle scénáře „dekorativně“), což je u kladných filmových hrdinek tohoto období naprosto nevídané. Dává okázale najevo svou domnělou pokrokovost. Mluví ve frázích a poučkách, radí Xaverovi, aby do svého realistického obrazu mostu přimaloval traktor, protože „to by byla teprve plnokrevná současnost“. Její postava se začne vyvíjet po seznámení s Kristininým bratrem Ferdinandem. Ač tento vývoj není ve filmu doveden k happy-endu, několik indicií (zájem o kritiku, ochota učit se nebo dokonce jít na brigádu do lesa) nasvědčuje tomu, že i Helena půjde správnou cestou.

Na první pohled by se mohlo zdát, že tento dvojí úspěšný přerod umělce je zcela v souladu s dobovým kulturně-politickým myšlením. Přesto, jak už bylo naznačeno, byla (jednohlasná) kritika (podobně jako v případě PÍSNIČKY ZA GROŠ) velice nepříznivá.¹⁰⁷ Recenzenti filmu vytýkají jeho pojetí veseloherního žánru. Není dobře využito co do míry vtipnosti a hlavně neposkytuje dostatečný prostor psychologii přerodu: „Prostě vymyšlenost na vymyšlenost, vulgarisující do značné míry problémy umělecké tvorby a nadto vulgarisující i veseloherní přístup k závažné látce.“¹⁰⁸ Jednoduše řečeno, film NEZLOB, KRISTINO byl už v době svého uvedení chápán jako schematický a málo věrohodný: „[P]řipomíná obrázky malířky Heleny.“¹⁰⁹

NEZLOB, KRISTINO

Studio hraných filmů, 1956, premiéra: 10. 8. 1956, barevný, stopáž: 86 minut

Režie: Vladimír Čech. **Pomocný režisér:** Zbyněk Brynych. **Asistenti režie:** Miroslav Kubišta, Zdena Štekrová. **Námět:** Vlasta Petrovičová. **Scénář:** Vladimír Neff. **Kamera:** Rudolf Stahl ml. **Asistenti kamery:** Jan Němeček, Eduard Kadeřábek. **Architekt:** Jan Zázvorka. **Výtvarníci:** Ondřej a Václav Pavlíkovi (autoři obrazů), Vladimír Mácha. **Kostýmy:** Lída Novotná, Miloslava Šmídová. **Masky:** Miloslav Jandera, Jiří Šimon, Vladimír Černý, Božena Pavlová. **Střih:** Antonín Zelenka. **Zvuk:** Adolf Böhm. **Hudba:** Dalibor C. Vačkář.

Hrají: Karel Höger (malíř Jan Xaver), Ludmila Vendlová (lékárnice Kristina), Zdenka Procházková (malířka Helena), Zdeňka Baldová (hospodyně Marjánka), Svatopluk Beneš (kunsthistorik Ferdinand), Bohuš Záhorský (lékař František), Jiří Dohnal (předseda MNV) a další.

¹⁰⁶ *Nezlob, Kristino*, TS 2, str. 43.

¹⁰⁷ Oba filmy svedly svými názvy recenzenty ke slovníku hříčkám: „film za groš“, „nehnevaj, kinematografia!“ apod.

¹⁰⁸ Mrk.: Filmová Kristina pro zlost. *Zemědělské noviny* 12, 1956, [12.8.].

¹⁰⁹ Další pokus o veseloherní film. *Svobodné slovo* 12, 1956, č. 192, str. 3.

Závěr

Obraz umělce v československé kinematografii poúnorových let se rozbíhá do několika typů, které většinou odpovídají obecné typologii filmových (a také literárních a dramatických) postav tohoto období. Umělecky tvoří budovatelé socialismu i jeho nepřátelé. Umělci mohou představovat i typ, který se dočasně nachází mezi oběma tábory.

Vytratily se postavy bohémů, hvězd, rozervanců, mladých talentů na cestě za slávou a podobně, jaké byly známy z filmů předchozích období (např. STŘÍBRNÁ OBLAKA, 1938, CO SE ŠEPTÁ, 1938, BLÁHOVÉ DĚVČE, 1938, ŽIVOT JE KRÁSNÝ, 1940, ZA TICHÝCH NOCÍ, 1941). Poúnorové filmy využívají jen některé jejich rysy k dekoraci svých obecných typů. Když už se objeví postava umělce bez zřejmých vazeb na aktuální politické a společenské dění, je to jedině v pozůstatcích předpřevratové dramaturgie (LÉTO, PYTLÁKOVA SCHOVANKA, ČERVENÁ JEŠTĚRKA).

Ideál současného umělce byl natolik vzdálen realitě, že jej paradoxně do filmu uvedly historické postavy, naši klasikové 19. století. Z jejich osudů bylo možné vytěžit příklady hrdinného uměleckého a politického boje. Naproti tomu na současné umělce se hledí s veseloherním nadhledem. Jejich osudy jsou sérií pseudokonfliktů, ve kterých nevitězí, ale jsou zachraňováni.

Pouze některé drobné epizodní postavy současných umělců vstupují do děje jako kladné a uvědomělé. V naprosté většině náležejí do skupiny teprve se přizpůsobujících zmatených intelektuálů a individualistů.

Přestože se v letech 1948-1956 natočilo několik filmů situovaných do období první republiky, kde vystupovali i někteří pokrokoví intelektuálové (doktor Kovář v PŘÍPADU DR. KOVÁŘE či novinář v KAVÁRNĚ NA HLAVNÍ TŘÍDĚ), nenajdeme typ meziválečného protikapitalistického umělce (jeho vzorem mohli být třeba proletářští básníci). V adaptaci knihy *Botostroj* (první vydání knihy: 1933, stejnojmenný film: 1954) T. Svatopluka nebyla využita výrazná postava malíře Prokopa, autorovo alter ego.

Poměrně bohatý je poúnorový film na zpracování tematiky lidového umění, tradičního i novodobého. Lidoví umělci nebyli tak problematičtí jako umělci-intelektuálové, takže z jejich účasti v příběhu nebo tematizace jejich práce neplynuly takové obavy.

Položíme-li si na závěr otázku, zda filmové postavy umělců odpovídají vzorcům poučnorové kulturní politiky, odpověď není jednoznačná. Nejspíš by se dalo říct, že se s nimi shodují až příliš. Filmy o současných umělcích překonávajících změnu poměrů jsou spíše jen reprodukcemi psaných tezí než skutečně filmovým uchopením daného tématu.¹¹⁰ Postavám našich velikánů 19. století jsou vkládány do úst výroky, které jim možná opravdu patří, rozhodně však nepatří do běžného mluveného projevu. Jiří Mařánek, autor námětu a scénáře k filmu *Z mého života*, v úvodu ke stejnojmenné filmové povídce přiznal, že „[...] bylo často nutno pro filmové zpracování přeměnit pouhý deníkový zápis nebo dopis v přímou řeč“.¹¹¹ Tato přeměna probíhala zřejmě často mechanicky a narušuje snahu prezentovat život a dílo klasiků jako živé téma. V málokterém filmu byla tematika umění zpracována opravdu „filmově“. Šlo opět o anomálie (*PYTLÁKOVA SCHOVANKA*, *ČERVENÁ JEŠTĚRKA*, *DIVOTVORNÝ KLOBOUK*), které u jednohlasné oficiální kritiky uspěly ještě méně než pokusy příliš doslovně naplnit kulturně-politickou normu.

Jasněji než obraz umělce coby filmové postavy se nám nakonec při sledování filmů z poučnorových let rýsuje obraz filmových umělců, kteří tyto snímky točili. Opakující se naplňování schémat a následná nespokojenost kritiky (i u dobře přijatých životopisných filmů se objevuje alespoň poznámka, že nedosahují kvality sovětských vzorů) potvrzují, že umělec (potažmo obecně inteligent) byl degradován na kontrolovaného oslavovatele nového režimu, který zatím své úkoly nezvládá tak dobře jako prostý pracující lid.

¹¹⁰ Asi nejpádňším důkazem této tendence, se kterým jsem se při své práci setkala, byl literární scénář filmu *PÍSNÍČKA ZA GROŠ*, který působí jako výňatky z knih Zdeňka Nejedlého poskládané do dialogů.

¹¹¹ *Z mého života*, FP 1, str. II.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

BAUER, Michal: *Ideologie a paměť. Literatura a instituce na přelomu 40. a 50. let 20. století*. Jinočany: H&H 2003.

BAUER, Michal: Re-prezentace národního hrdiny. Obraz Julia Fučíka v české literární vědě na počátku padesátých let. [online]. [2009] [cit. 3.3.2011]. Dostupné z: <<http://www.sorela.cz/web/articles.aspx?id=90>>.

BAUER, Michal: *Souvislosti labyrintu. Kodifikace ideologicko-estetické normy v české literatuře 50. let 20. století*. Praha: Akropolis 2009.

CATALANO, Alessandro: *Rudá záře nad literaturou. Česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host 2008.

Český hraný film III. 1945-1960. Praha: Národní filmový archiv 2001.

DVOŘÁK, Jan: *Poetický svět Václava Kršky (esej o tvorbě)*. Praha: Čs. filmový ústav 1989.

FIALA, Miloš: Československý film po Únoru. *Film a doba* 1968, č. 2-3, str. 88-91, 137-139.

FIDELIUS, Petr: *Řeč komunistické moci*. Praha: Triáda 1998.

HANÁKOVÁ, Petra: Marxova žena byla spořádaná manželka. Ženy, muži a domácí práce ve filmech z 50. let. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 12, str. 33-36.

HÖGER, Karel: *Z hercova zápisníku*. Praha: Melantrich 1979.

CHROBÁK, Ondřej: *Mikoláš Aleš 1852-2007*. Praha: Národní galerie 2007. (katalog výstavy)

JANÁČEK, Pavel: *Literární brak: operace vyloučení, operace nahrazení, 1938-1951*. Brno: Host 2004.

JANOŠEK, Pavel (ed.): *Dějiny české literatury 1945-1989. II. 1948-1958*. Praha: Academia 2007.

JŮZA, Vilém: Smutná léta padesátá. *Prostor Zlín* II, 1994, č. 5, str. 1, 6, 8.

KAPLAN, Karel: *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956*. Brno: Barrister & Principal 2005.

KAPLAN, Karel: *Nekrvavá revoluce*. Praha: Mladá fronta 1993.

KLIMEŠ, Ivan: *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. In: *Filmový sborník historický 2. 90 let vývoje čs. kinematografie – příspěvky z konference*. Praha: Československý filmový ústav 1991, str. 81-86.

KLIMEŠ, Ivan: *Kinematografie ve službách protiimperialistické propagandy. Politické drama Únos (1952) Jána Kadára a Elmara Klose*. In: Dušan Kováč - Michaela Marek - Jiří Pešek - Roman Prahel (eds.): *Kultura jako nositel a oponent politických záměrů. Německo-české a německo-slovenské kulturní styky od poloviny 19. století do současnosti*. Ústí nad Labem: Albis international 2009, s. 301-314.

KLIMEŠ, Ivan – RAK, Jiří: *Film a historie. Film a doba*, 1988, č. 3, str. 140-145, č. 6, str. 330-335, č. 9, str. 516-521.

KNAPÍK, Jiří: *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*. Přerov: Šárka 2000.

KNAPÍK, Jiří: *V zajetí moci*. Praha: Libri 2006.

KNAPÍK, Jiří – FRANC, Martin a kol.: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia 2011.

KUSÁK, Alexej: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Praha: Torst 1998.

MACURA, Vladimír: *Obrozenecký model v Nejedlého koncepci socialistické kultury*. In: *Zdeněk Nejedlý. Klasik naší vědy a kultury*. Praha: Ústav pro českou a světovou literaturu ČSAV. Kabinet Zdeňka Nejedlého 1978, str. 301-308.

MACURA, Vladimír: *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008.

MARCELLI, Miroslav: *Dialektika filmu, dialektický film*. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, str. 167-169.

MOCNÁ, Dagmar: *Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení*. *Illuminace* 8, 1996, č. 2, str. 77-105.

PETIŠKOVÁ, Tereza: *Československý socialistický realismus 1948-1958*. Praha: Gallery 2002. (katalog výstavy)

PETRUSEK, Miloslav: *Sociologie a literatura*. Praha: Československý spisovatel 1990.

PETRUSEK, Miloslav: *Umění totalitních režimů jako sociální fenomén (K sociologické analýze estetizace strachu a zla)*. In: Petr Komenda (ed.), *Studia Moravica IV. Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci 2005.

PETRÍČEK, Miroslav: *Únos z reality do snu*. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, str. 170-172.

PROKOPOVÁ, Alena: Pytláková schovanka. S kýčem na věčné časy a nikdy jinak. *Cinema* 1994, č. 3, str. 68-69.

ŠÁMAL, Petr: Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let. In: Michal Příbáň (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948-1958). Antologie k dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, str. 583-609.

ŠVÁCHA, Rostislav – PLATOVSKÁ, Marie (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění V (1939-1958)*. Praha: Academia 2005.

UHLÍŘ, Jiří: *Božena Němcová ve filmu a televizi*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici 1968.

VLČEK, Emanuel a kol.: *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír 2001.

ZANDOVÁ, Gertraude: *Totální realismus a trapná poezie. Česká neoficiální literatura 1948-1953*. Brno: Host 2002.

Periodika

Cesta míru, Film a doba, Filmový přehled, Kino, Křesťanská žena, Květy, Lidová demokracie, Literární noviny, Mladá fronta, Naše řeč, Nová svoboda, Obrana lidu, Práce, Pravda, Rovnost, Rudé právo, Smena, Svobodné noviny, Svobodné slovo, Tvorba, Var, Zemědělské noviny

Prameny

GOTTWALD, Klement: *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954.

KOLEKTIV AUTORŮ: *Základy marxisticko-leninské estetiky*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1961.

MÍČKO, Miroslav: *Malíř svého lidu. Čtení o Mikoláši Alšovi*. Praha: Družstevní práce 1946.

Mikoláš Aleš. Český film o životě a díle našeho nejlidovějšího umělce. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení 1952.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: *Stranickost ve vědě a v umění*. Praha: Orbis 1949.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté – dědici velikých tradic českého národa*. Praha: Okresní výbor Komunistické strany Československa 1947.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *Mikoláš Aleš*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1954.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *O literatuře*. Praha: Československý spisovatel 1953.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *O výtvarnictví, hudbě a poesii*. Praha: Československý spisovatel, 1952.

NEJEDLÝ, Zdeněk: *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953.

NEUMANN, Jaromír: *Mikoláš Aleš*. Praha: Osvěta 1952.

PALÁTOVÁ, Dagmar (ed.): *Mikoláši Alšovi, malíři z nejmilovanějších. Kulturní materiál pro soubory lidové tvořivosti*. Praha: Osvěta 1952.

PŘIBÁŇ, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948-1958). Antologie k Dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002.

Sjezd národní kultury 1948. Sbírka dokumentů. Praha: Orbis 1948.

SYCHRA, Antonín: *Estetika Zdeňka Nejedlyho*. Praha: Československý spisovatel 1956.

SYCHRA, Antonín: *O hudbu zítřka (soubor studií a článků)*. Praha: Národní hudební vydavatelství Orbis 1952.

ŠTOLL, Ladislav: *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950.

Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo* 1950, č. 92 (19. 4.), str. 1, 3.

ŽDANOV, Andrej Alexandrovič: *O umění*. Praha: Orbis 1949.

Beletrie

KLICPERA, Václav Kliment: *Divotvorný klobouk*. Praha: Městská knihovna v Praze 2011.

MAŘÁNEK, Jiří: *Ještěrka v červeném bludišti*. Praha: Alois Srdce 1928.

MAŘÁNEK, Jiří: *Píseň hrdinného života*. Praha: Československý spisovatel 1952.

NERUDA, Jan: Kam s ním. In: Jan Neruda: *Fejetony*. Praha: Fragment 2011.

OLBRACHT, Ivan: *Bratr Žak*. Praha: Československý spisovatel 1969.

POLÁČEK, Karel: *Hostinec U kamenného stolu*. Praha: Československý spisovatel 1974.

SVATOPLUK, T.: *Bez šéfa*. Praha: Československý spisovatel 1987.

SVATOPLUK, T.: *Botostroj*. Praha: Sfinx – B. Janda 1933.

SVATOPLUK, T.: *Botostroj: Historie Botostroje*. Praha: Československý spisovatel 1952.

ŠAFRÁNEK, Ota: *Kudy kam...? Rozkvétající ženy. Komédie o bojích a lásce v domácnosti v 5 obrazech*. Praha: Orbis 1955.

ŠRÁMEK, Fráňa: *Léto*. In: Fráňa Šrámek: *Kus krásného snu*. Praha: Československý spisovatel 1977.

VČELIČKA, Géza: *Kavárna na hlavní třídě*. Praha: Československý spisovatel 1982.

Filmové povídky, scénáře a dialogové listiny

BENEŠ, Karel J.: *1848*. Literární scénář filmu *Revoluční rok 1848*. Praha: Československá filmová společnost 1947. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-416-LS]

BLAŽEK, Vratislav – BRDEČKA, Jiří: *Hudba z Marsu*. Literární scénář. Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-616-LS]

ČECH, Vladimír: *Nezlob, Kristino*. Technický scénář. Praha: Studio uměleckých filmů Praha 1956. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1912-TS]

ČECH, Vladimír: *Nezlob, Kristino*. Technický scénář 2. verze). Praha: Československý státní film 1955. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1912-TS-2]

DRVOTA, Mojmír – HULÁK, Jaroslav – RADOK, Emil: *Povinnost*. Technický scénář filmu *Případ dr. Kováře*. Praha: Československý státní film 1949. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-429-TS]

DVOŘÁK, F. A. – ZEMAN, Bořivoj: *Pan Novák*. Technický scénář. Praha: Československý státní film 1949. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1617-TS]

HORÁKOVÁ, Olga – KOŽÍK, František: *Písnička za groš*. Literární scénář. Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-671-LS]

KARÁSEK, Jiří – MACH, Jaroslav: *Zmoudření strýce Ambrože*. Technický scénář filmu *Ještě svatba nebyla...* Praha: Československý státní film 1953. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-3282-TS]

KRATOCHVÍL, Miloš V. – VÁVRA, Otakar: *Revoluční rok 1848*. Technický scénář (2. verze). Praha: Československá filmová společnost 1948. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-416-TS-2]

KRŠKA, Václav – BERÁNEK, Jaroslav: *Mladá léta*. Technický scénář. Praha: Československý státní film 1952. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-415-TS]

KRŠKA, Václav - POŠ, Jan: *Mikoláš Aleš*. Dialogová listina. Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-339-DL]

KRŠKA, Václav - POŠ, Jan: *Mikoláš Aleš*. Technický scénář. Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-339-TS]

MAREŠ, Jiří: *Kavárna na hlavní třídě*. Literární scénář. Praha: Československý státní film 1952. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-596-LS]

MAREŠ, Jiří – BRDEČKA, Jiří – HUBÁČEK, Miroslav: *Kavárna na hlavní třídě*. Technický scénář. Praha: Studio uměleckých hraných filmů 1953. [uloženo v NFA pod signaturou S-596-TS]

MAREŠ, Jiří – NEFF, Vladimír: *Mladá léta (filmová povídka)*. Praha: Orbis 1953.

MAŘÁNEK, Jiří: *Z mého života*. Filmová povídka (1. verze). Praha: Studio uměleckých filmů 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-333-FP]

MAŘÁNEK, Jiří: *Z mého života*. Filmová povídka (2. verze). Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-333-FP-2]

MYZET, Rudolf – HÖFEROVÁ, Jindřiška: *Písníčka za groš*. Technický scénář. Praha: Studio uměleckých filmů 1952. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-671-TS]

NEFF, Vladimír: *Mladá léta*. Literární scénář. Praha: Československý státní film 1951. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-415-LS]

NEUBERG, Josef – NOHÁČ, Milan – VLČEK, František – JAROŠ, Rudolf: *Srdce na rozpacích*. Filmová povídka pro film Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář. Praha: Československá filmová společnost 1948. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1427-FP]

NEUBERG, Josef – NOHÁČ, Milan – VLČEK, František – JAROŠ, Rudolf: *Srdce v rozpacích*. Technický scénář filmu Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář. Praha: Československý státní film 1948. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1427-TS]

PLESKOT, Jaromír: *Kam s ním*. Literární scénář. Praha: Studio dětského filmu 1955. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1757-LS]

VÁVRA, Otakar – RADA, Vlastimil: *Hostinec u kamenného stolu*. Literární scénář. Praha: Československý státní film 1948. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1047-LS]

WALLÓ, K. M.: *Léto*. Technický scénář (1. verze). Praha: Lloydfilm 1947. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1030-TS]

WALLÓ, K. M.: *Léto*. Technický scénář (2. verze). Praha: Výroba dlouhých hraných filmů 1948. [uloženo v Knihovně NFA pod signaturou S-1030-TS-2]

Citované filmy

Anna proletářka (Karel Steklý, 1952), *Bláhové děvče* (Václav Binovec, 1938), *Botostroj* (K. M. Walló, 1954), *Cirkus bude!* (Oldřich Lipský, 1954), *Císařův pekař – Pekařův císař* (Martin Frič, 1951), *Co řekne žena...* (Jaroslav Mach, 1958), *Co se šeptá* (Hugo Haas, 1938), *Čert nespí* (Peter Solan – František Žáček, 1956), *Červená ještěrka* (František Sádek, 1948), *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, 1952), *Dnes naposled* (Martin Frič, 1958), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954), *Hostinec U kamenného stolu* (Josef Gruss, 1948), *Hudba z Marsu* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1955), *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954), *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954), *Kam s ním?* (Jaromír Pleskot, 1955), *Kavárna na hlavní třídě* (Miroslav Hubáček, 1953), *Komedianti* (Vladimír Vlček, 1953), *Kozie mlieko* (Ondrej Jariabek, 1950), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Kruh* (Ladislav Rychman, 1959), *Kudy kam?* (Vladimír Borský, 1956), *Léto* (K. M. Walló, 1948), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951), *Mladá léta* (Václav Krška, 1952), *Muž v povětrí* (Miroslav Cikán, 1955), *Nevěra* (K. M. Walló, 1956), *Nevíte o bytě?* (Bořivoj Zeman, 1947), *Nezlob, Kristino* (Vladimír Čech, 1956), *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), *Písnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952), *Případ dr. Kováře* (Miloš Makovec, 1950), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952), *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* (Martin Frič, 1949), *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (Josef Mach, 1949), *Rodná zem* (Josef Mach, 1953), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský – Jan Strejček, 1950), *Slovo dělá ženu* (Jaroslav Mach, 1952), *Stříbrná oblaka* (Čeněk Šlégl, 1938), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Únos* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1952), *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949), *Velké dobrodružství* (Miloš Makovec, 1952), *Vítězná křídla* (Čeněk Duba, 1950), *Z mého života* (Václav Krška, 1955), *Za tichých nocí* (Zdeněk Gina Hašler, 1941), *Zaostřit prosím!* (Martin Frič, 1956), *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952), *Zvony z rákosu* (Václav Kubásek, 1950), *Život je krásný* (Ladislav Brom, 1940).

Přílohy

Ukázky poúnorových textů o umělcích a adresovaných umělcům

Text č. 1: Mir. Barvík, *Nové perspektivy hudebních skladatelů* (1948)

Text č. 2: E. F. Burian, *Zdroj zdravé kultury* (1948)

Text č. 3: Klement Gottwald: *Staňte se socialistickými buditeli našeho lidu* (1949)

Text č. 4: Jan Štern, *Jiráskův bojovný demokratismus* (1951)

Obrazové přílohy

Obrázek č. 1: Snímek z filmu *Mikoláš Aleš* (1951)

Obrázek č. 2: Snímek z filmu *Mladá léta* (1952)

Obrázek č. 3: Snímek z filmu *Mladá léta* (1952)

Obrázek č. 4: Snímek z filmu *Z mého života* (1955)

Obrázek č. 5: Snímek z filmu *Nezlob, Kristino* (1956)

Obrázek č. 6: Snímek z filmu *Nezlob, Kristino* (1956)

Obrázek č. 7: Snímek z filmu *Případ dr. Kováře* (1950)

Obrázek č. 8: Snímek z filmu *Únos* (1952)

Ukázky poučivých textů o umělcích a adresovaných umělcům

Text č. 1

Mir. Barvík: NOVÉ PERSPEKTIVY HUDEBNÍCH SKLADATELŮ

Hudební skladatelé mají proti jiným tvůrčím umělcům mnohé těžkosti: požadavek klidu k práci je u nich zvlášť naléhavý. Většina našich skladatelů se však neužívá tím, že skládá hudbu - musí být a je zaměstnána v úřadech a institucích, kde často je k hudbě hodně daleko. To byla až dosud existenční nutnost, protože skladatel-člověk a jeho rodina museli z něčeho žít. A psalo se obyčejně v noci, přemáhala se únava celodenní práce. Potíží však nebyl zdaleka ještě konec: pravé potíže teprve nastaly! Kde vzít na notový papír, za co si pořídit a udržovat hudební nástroj, za co koupit hudebniny a knihy, potřebné k odbornému studiu, za co koupit lístky do divadel a na koncerty, aby bylo možno sledovat hudební dění, za co si pořídit rozhlasový přijímač a gramofon, za co desky atd. Za co dát rozepsat hotovou skladbu? Na všechny tyto výdaje je jen malá náplast: honoráře za provozování skladby v rozhlase a jinde. Od většiny soudobých skladatelů se toho tolik ročně nehraje, aby honorář za provedená díla stál za řeč. Jsou tu ještě různé ceny - těch se však prakticky používá k tomu, aby se uhradily výdaje za vydání skladby tiskem. Pomoc hudebním skladatelům byla tedy nejvýš naléhavá. Komunistická strana Československa si už loni vzala za úkol prosadit návrh Syndikátu českých skladatelů a OSA (Ochranného svazu autorského), aby byly skladatelům poskytnuty pracovní úlevy v zaměstnání. Aby skladatelé mohli skládat, t. j. věnovat se té činnosti, kterou jsou národu nejprospěšnější. Díky politickému vývoji v naší republice stává se tento požadavek naší kultury 5. dubna skutkem. OSA bude každoročně dávat 1 500 000 Kčs na to, aby 60 českých skladatelů mohlo dostat roční placenou dovolenou nebo pracovní časové úlevy ze zaměstnání, které by se hradily z této částky tak, že by skladatel dostal zaplacen to, o čem byl zkrácen při menší pracovní době. Nejde o to, aby skladatelé pracovali méně než jiní, ale aby pracovali na tom úseku, kde mohou být nejvíce lidu užiteční. Nejde o „druhé povolání“ - vždyť k výkonu v úřadech a jinde jsou vlastně nuceni okolnostmi a jejich pravé poslání je psát hudbu. Pomoc skladatelům je tedy jedním z důkazů naší správné cesty k socialismu.

Rudé právo 28, 1948, č. 80.

Zde citováno z: *Sjezd národní kultury. Sbírka dokumentů*. Praha: Orbis 1948, str. 22.

Založení Sboru československých národních tanců a připravování státního sboru československých národních tanců jsou prvořadě události v našem kulturním životě. Abychom si uvědomili jejich plný význam., stačí, když si řekneme, že jsme byli a prozatím, bohužel, ještě jsme jednou z nejzaostalejších zemí v tanečním oboru a zemí naprosto zaostalou v oboru tanečního bádání. Náš národní tanec byl ještě do nedávna spíše podívanou pro naše sentimentální babičky a pro vzpomínající dědečky než skutečnou živou složkou našeho kulturního života. Propast, která se vlivem poměrů prohloubila mezi městem a venkovem, působila v oboru národního tance tak, že pomalu neznáme ještě dnes až na malé výjimky člověka, který by mohl říci: „Ano, já vím, co je to národní tanec, já vím, jak se lidově říká, jak na to.“ Tu a tam jsou ovšem na venku, ať už na Domažlicku nebo na Slovácku či na Slovensku, lidé, kteří lidový tanec nejen theoreticky znají, ale dovedou ho i skvěle zatancovat. Náš folklor je věc živá a nikoliv museální. Náš folklor je dokonce tak živý, že má největší možnosti stát se jednou ze životadárných složek kulturního života Československé lidově demokratické republiky. Je jen nutno zahloubat se do všech jeho bohatých zdrojů. Stačí jen sáhnout do venkovské pokladnice, abychom se mohli chlubit před národem i před cizinou majetkem ze všeho nejdražším, kulturním majetkem našeho lidu. V tomto smyslu je akce Sboru československých národních tanců nesmírně důležitá pro další vývoj české a slovenské kultury. Obracíme se touto akcí k samému jádru naší lidové kultury. Sbor pro národní tance a všechny důsledky, vyplývající z jeho založení., jsou s to v poměrně krátkém čase vyrovnat nedostatky, které jsme v tanečním umění měli a ještě máme. I umělý tanec, tanec, který byl ještě do nedávna závislý na všech možných i nemožných světových vlivech, bude řádným prohloubením poznání lidového tanečního umění posílen a postaven před zcela zvláštní úkoly, které mohou naše tanečnický konečně postavit na roveň tanečníkům světovým a které mohou vedoucím našich tanečních skupin dát pevnou páteř pro umělecký program. Půjde zde totiž o dokonalé využití oněch tanečních prvků, které byly a ještě jsou typickým výrazem zdraví našeho lidu. A také v tom vidím velikou důležitost založení Sboru československých národních tanců a radostné perspektivy, které se tu rýsují.

Svobodné noviny 4, 1948, č. 80.

Zde citováno z: *Sjezd národní kultury. Sbírka dokumentů*. Praha: Orbis 1948, str. 25-26.

Text č. 3

Klement Gottwald: STAŇTE SE SOCIALISTICKÝMI BUDITELI NAŠEHO LIDU

Drazí přátelé, soudruzi a soudružky!

Děkuji Vám srdečně za pozdravy, které mi tlumočila Vaše delegace, a posílám Vám ještě jednou přání zdu.

Přikládám Vašemu sjezdu velikou důležitost. Soudím totiž, že se jím uzavírá první perioda pokvětnového a zvláště pak pouónorového přerodu naší literatury a celé kultury, perioda hledání nových hledisek, nových cest, nové orientace. Perioda, v níž se především definitivně ujasnilo, že umění chladné k zájmům lidu a národa nebo přímo se od nich pohrdavě odvracející, umění uzavřené do sebe, prostě tak zvané čisté umění všech odstínů a odrůd, pozbylo v naší nové společnosti posledního, byt i jen zdání pokrokovosti a stalo se — jak správně říkáte v nových stanovách Svazu spisovatelů — hlavní brzdou dalšího pokrokového rozvoje československé literatury. Neboť nechtít dnes mít nic společného s životem společnosti, což mohlo být v minulosti výrazem jisté třebas neujasněné oposice proti společnosti kapitalistické, znamená dnes nechtít mít nic společného se svým rodným lidem, který se pozvedl k stavbě nového lidského řádu, nesoucího svobodu, tvůrčí radost a štěstí dříve utlačovaným lidovým masám. Znamená to Postavit se na stranu toho přepestrého spolku reakčních bankrotářů, kteří také „nechtějí mít nic společného“ s naší lidovou demokracií, s naším budováním socialismu.

Toto je tedy dnes již jasné. Období tohoto ujasňování skončilo tím, že jste již přikročili k založení nové, ideové organisace literárních sil, která vidí svůj hlavní úkol v aktivní, tvořivé účasti na budování lepšího zítřku naší vlasti, na výchově nového, socialistického člověka.

To je velká věc, velký krok dopředu na cestě naší literatury a kultury. Ovšem tím vystupuje do popředí s ještě větší naléhavostí další část úkolu. Nastal čas začít i v naší literatuře novou kapitolu, nadepsanou: Od slov k činům. I tu máme již zřejmě jisté počátky, i tu se již rozběhly první praménky. Ale potřebujeme celý mohutný proud, celý bouřlivý příval nového, ideově bojovného, zapalujícího umění. Náš lid přímo žízni po takovémto umění, které by mohl zvat svým. Je to velký úspěch naší lidové demokracie. Vždyť jsme sotva započali se seriosním uskutečňováním hesla „Umění patří lidu“ a již na všech stranách vidíme, jaká mocná touha po umění se probouzí v našem lidu. Jen se zeptejte odborníků, jaká je u nás situace na nakladatelském trhu. Taková, že náklady knih - politických zrovna jako beletristických - se již neřídí poptávkou, nýbrž výrobní kapacitou našich papíren. Proti předválečným tisícovým nákladům se dnes konsumují náklady desetitisícové, ba statisícové. Soudruzi spisovatelé, co lepšího si můžete přát? Co lepšího než tisíce a tisíce vnímavých a vděčných čtenářů? Ne, takové čtenáře nelze ignorovat, k nim nelze být chladným!

Přeji Vám proto, aby i Váš sjezd skončil, jako dnes končí sjezdy a konference průmyslových i zemědělských pracovníků, a to heslem „Do práce!“ Nezklamte naděje, jež se ve Vás skládají: staňte se inženýry duší našeho lidu, mluvčími jeho tužeb, jeho lásky i nenávisti, staňte se jeho socialistickými buditeli!

Dopis sjezdu Svazu československých spisovatelů z 5. března 1949

Rudé právo 29, 1949, č. 56.

Zde citováno z: GOTTWALD, Klement: *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954, str. 24-25.

Ve svém projevu o významu Jiráskova díla zdůraznil prezident republiky soudruh Klement Gottwald, že „náš vztah k národní minulosti je velmi živý“ a že se „chceme z ní mnoho učit. Avšak jde o to, orientovat se na ta dějinná období, kdy náš národ šel vpřed, orientovat se na pokrokové, osvobozené tradice našeho národa a kultury.“

Živý příklad revolučních tradic národa nám pomáhá vychovávat socialistického člověka, naplňuje náš lid ještě větší důvěrou v jeho síly, posiluje v něm pocit národní hrdosti, učí ho nezlomné víře v pokrok a osvětluje mu živou historickou zkušeností cestu vpřed.

„Hlásání sovětského vlastenectví,“ čteme v Kalininově Komunistické výchově, „nemůže být odtrženo od kořenů minulosti našeho národa. Musí být naplněno vlasteneckou hrdostí na činy svého národa. Vždyť sovětské vlastenectví je přímým dědicem tvůrčího díla předků, kteří se zasloužili o rozvoj našeho národa.“

Z toho všeho je jasné, jak veliký výchovný význam má právě dnes dílo Jiráskovo. O Jiráskovi prohlásil náš prezident, že „ve svém díle mistrně vystihl, které to naše tradice vedou vpřed, k svobodě a rozkvětu národa. Jeho dílo učí nás tedy správnému pohledu na naši minulost, posiluje naše národní sebevědomí a plní nás dějinným optimismem a vírou v tvořivé síly lidu.“

„Není sporu,“ říká dále soudruh Gottwald, „že tyto vlastnosti potřebujeme dnes pěstovat v našem lidu, aby s tím větším uvědoměním a zápallem budoval náš velký dnešek a ještě větší zítřek.“

Jirásek v mohutných uměleckých obrazech vylíčil boj českého lidu za svobodu a demokracii. Vyzvedl z minulosti právě ta hnutí a ideje, jichž se naše buržoazie v jeho době již odříkala. Zvláště po letech šedesátých a sedmdesátých, kdy naše měšťáctvo v podstatě již dosáhlo svých cílů, odklání se naše buržoazie čím dále tím více od těch ideálů, jimiž sama kdysi burcovala lid na podporu svých politických požadavků. Buržoazie, která již zradou v roce 1848 dokázala, že se více obává revolučního hnutí lidu než absolutismu, stává se naprosto reakční a protilidovou v tom okamžiku, kdy jí monarchické Rakousko dává potřebné předpoklady pro rozvoj její hospodářské a politické moci. Nasycený buržoazie, který se objal s císařskou Vídní, nenávidí upřímný revoluční demokratismus a vlastenecké odhodlání lidu bít se za svobodu do všech důsledků.

V té době, v poslední čtvrti 19. a na začátku 20. století, kdy se buržoazie čím dále tím více odvrací od revolučních tradic husitství a obrozených ideálů, právě v té době píše Jirásek své velké epopeje z doby Husovy a Žižkovy a z dob našeho obrození, aby, jak to řekl jeho přítel Mikoláš Aleš, svou prací probouzel lid a vracel jej „k staré české síle, nepodajnosti [sic!] a samostatnosti“.

Buržoazie, kterou již ze všeho nejvíce děsilo samostatné a organizované vystoupení našeho dělnictva, se nyní jako čert svčené vody bála toho, aby se lidové masy nedaly do pohybu, byť by to bylo ještě za požadavky buržoazně demokratické

revoluce. Obávala se - a právem - aby toto hnutí v době stále se prohlubujících rozporů kapitalistické společnosti nezašlo pod vedením dělnictva dál, za hranice buržoazně demokratických cílů, a neohrozilo v základech její panství. Proto se snažila odříznout náš lid od jeho slavných revolučních tradic, podlomit důvěru v jeho síly, vzít mu naději v boji za jeho práva. Činila tak pod rafinovanou záminkou, že jsme národ malý a slabý a že revoluční boj za svobodu by byl naší zkázou. Tak například Masaryk prohlašoval ve své České otázce a v Naší nynější krizi v letech devadesátých, kdy právě docházelo k radikalizaci dělnických a vůbec lidových mas, že revoluce je šosáctvím, že v usilování o povznesení národa a o demokracii se musíme vzdát „každého příděchu revolučního“ a proti bojovnému příkladu táboritů vyzdvihoval pokoru českých bratří. „Ne revoluce, ale reformace“ - to bylo heslo oportunismu, které vytyčil. Bylo jen logickým pokračováním, další etapou této kapitulantské ideologie, ponižující náš národ, když se historik reakční buržoazie Pekař snažil zošklivit lidu velkou dobu husitskou a vyzdvihnout dobu nejhlubšího temna, dobu pobělohorskou, jako vrchol národních dějin. Tak buržoazie záměrně zkreslovala naše dějiny, snižovala velikost revolučních tradic národa a tupila jej. Korunu tomu nasadila za první republiky. Tehdy prodejný lokaj pánů Peroutka mohl v knize Jací jsme, v kapitole příznačně nazvané Malý národ a povaha, napsat toto hnusné vyznání kosmopolity:

„Že nejsme velcí rozlohou ani počtem, o tom všichni víme. Ale vzpomínky na husity a české bratry dlouho nám našeptávaly, že jsme národ jaksi k čemusi vyvolený a že skrýváme v sobě myšlenkové poklady, velice potřebné světu.“ A po tomto nenávistí prosáklém úvodu si buržoazní lokaj Peroutka takto troufá hodnotit národ Husa a Žižky, Komenského a Palackého, Nerudy a Němcové, Jiráska a Alše, Smetany a Dvořáka, národ Wolkera a Neumanna, Fučíka a Švermy, národ Gottwaldův: „Jaké myšlenky přinášíme světu? Jaká melodie zaznívá z této země? Jaký směr má naše filozofie a literatura? Lze lehce poznat, že nemají žádného směru a že nepřinášejí velkých původních myšlenek.“ Srovnejme to prý s proudem myšlenek, který přichází z Anglie, Francie, Německa atd. A Peroutka dovozuje: „Je nutno se jednou ptáti, oč by byl duševní život Evropy ochuzen, kdybychom se najednou propadli... Na horách by po nás nikdo nezaplakal.“

Člověk, jenž takto smýšlí o své vlasti, je samozřejmě schopen největší podlosti. Avšak tato odporná tvrzení nevyjadřují jen osobní názory pana Peroutky, ale je v nich obsažen všechen národní nihilismus naší buržoazie, to její plivání po vlastním národu, ta její ideologie národní malosti a kapitulantství, která vedla přímo k Mnichovu.

Ano, buržoazie se takto snažila namluvit našemu lidu, že on patří k malému, slabému, bezvýznamnému národu, který nic odhodlaným bojem nedokáže, ale všechno si musí vyžebrot a vyslužbičkovat u mocných kapitalistického světa.

Proti této zrádcovské ideologii se již v 19. století ozvali naši spisovatelé demokraté, kteří v protikladu k tehdejší oficiální buržoazní politice vyjadřovali skutečné smýšlení a tužby lidu a jejichž ideový a politický vliv byl nedožrnutý. Tito skvělí lidé

neviděli důvodů, proč by se měl náš lid vzdávat boje za svobodu a demokracii: „Dosti nás,“ psal Svatopluk Čech.

*Jen srdce zápal, chrabrost bohatýrů
a budem vojsko netušených sil.
Sláb jenom ten, kdo ztratil v sebe víru,
a malý ten, kdo zná jen malý cíl.*

Je možno říci, že tyto verše Čechovy byly též filozofií Aloise Jiráska. Patří do řady buditelů, o nichž řekl soudruh Gottwald: „Mnoho vynikajících lidí našich dějin již bojovalo proti pocitu malosti, který často bral národu na odhodlání a srážel jej zpět.“ Patří k těm bojovníkům proti pomlouvačné buržoazní ideologii „malého českého člověka“, kteří ostře odmítali buržoazní pomluvu, že by typický český člověk byl slaboch, šosák, prostě bláto. Jirásek naopak posiloval sebevědomí našeho lidu a vychovával jej příkladem bohatýrských bojovníků za svobodu národa a lidstva, jichž má český národ nemálo.

Jirásek, jenž pocházel z chudého rolnického a tkalcovského rodu, se od svého mládí nadchl velkými idejemi revolučního roku 1848. A zatímco naše buržoazie tyto ideje čím dále tím více opouštěla a stále hlouběji zrazovala, Jirásek, tento v lidu zakořeněný umělec, jim zůstal věren. A proto jeho velké dílo slouží boji za svobodu národa a za demokracii, boji odhodlanému, důslednému, revolučnímu.

Jirásek psal o minulosti. Psal však pro přítomnost a budoucnost lidu. Historie nebyla pro něj - spisovatele buditele a demokrata - samoučelem, ale zbrojnicí zkušeností pro současný boj. Z toho pak prýštilo i jeho vysoce ideové chápání poslání spisovatele historických románů a vůbec úlohy spisovatele:

„A není všechno mrtvou minulostí, co bylo. Bojovníci odešli, ale boj zůstal. Předkové naši udatně zápasili a my zdědili jejich boj. A je dobře znáti, jak bývalo za těch zápasů o svobodu národa, přesvědčení a i o samu existenci jeho. To připomínati nebylo a není zbytečno, ani připomínati křivdy nám způsobené, které zapomenouti není ještě na čase. Obnovit paměť minulých dnů, a tou osvěžit a posílit, a třeba k svatému ohni roznítit, je myslím nutno i při všem snažení moderním, při veškeré snaze po osvětě a pokroku, jež jsou naší přední zbraní a pavézou. - Tou cestou jsem šel, tak jsem pracoval a vy jste mi porozuměli [sic!].“ (V Hronově při jubilejní řeči, 1911)

Dnešku plně neporozumí, kdo nezná včerejška, psal Jirásek. A my se dnes právě proto obracíme k Jiráskovu dílu, které nám tak geniálně tlumočí děje minulé, abychom tím lépe rozuměli [sic!] dnešku a zaň bojovali.

*

Jirásek nás učí správnému pohledu na naše dějiny. Už to, že tak vyzdvihuje husitství a národní obrození v našich dějinách, už sám ten fakt znamená, že nejdůležitější uzly historického vývoje vidí tam, kde vrcholí boj lidu za svobodu a pokrok. Proto převážnou pozornost věnuje životu mas. Jeho hrdinové nejsou individualistické osobnosti, ale jsou to představitelé masy, svázaní s ní tisícerými

nitkami. Jeho nejoblíbenější hrdinové jsou skutečné, historické postavy, jako Hus, Žižka, Roháč, Thám atd. Poučné pro Jiráskovo pojetí dějin je v tomto smyslu jeho drama o Janu Roháčovi. Zatímco postavě Roháče a jeho bratřím je věnována hlavní pozornost a všechen ostatní děj je koncipován tak, aby vynikl lidový hrdina a jeho boj, je tu svět panstva líčen jen potud, aby v protikladu k světu Roháčů vynikla jeho mravní a lidská ubohost. Lid je Jiráskovi tvůrcem dějin, a proto také jejich a jeho hlavním hrdinou.

Dějiny jsou Jiráskovi dějinami bojů lidu za svobodu a šťastný život. Zvláště vysoko hodnotí proto hnutí husitské, které mu bylo svou cílevědomostí, organizovaností a revoluční kázní příkladem pro současný boj za svobodu národa. Na druhé straně Jirásek rovněž vysoko vyzvedá i mravně politický význam selských povstání, i když dobře vidí jejich anarchickou roztržitost. Vůbec - v celých českých dějinách objevuje Jirásek jako zákonitost, že jsou to lidové masy, které jsou nejdůslednějšími bojovníky za pokrok a svobodu národa, a že jsou to na druhé straně třídy panské, které zhusta zrazují. Není rozhodujícího okamžiku v dějinách národa, aby páni nezklamali. „Těm běží o moc a o panství,“ říká pražský husita Šimon v Proti všem. „Kdyby nás cizozemci všechny shladili, jen když oni zůstanou.“ A v téže knize čteme následující soud o situaci před první bitvou se Zikmundovými křižáky: „V tomto boji je panstvo skoro všechno opustilo. Tím více se srazili: Pražané, města a selský lid.“ Tady, v těchto dvou větách, je obsažena nejen velická zkušenost našich národních dějin, ale v nich se zračí ve zkratce i Jiráskova demokratická koncepce dějin.

Proto též Jirásek pravdivě ukazuje, že hlavními hrdiny husitských válek jsou lidé jako Žižka a Želivský, vůdci vesnické a městské chudiny. A díky tomuto pravdivému pojetí a svému realismu Jirásek skvěle odhaluje roli jednotlivých tříd a třídních frakcí v husitském revolučním hnutí. Ukazuje se, že bohatí měšťané a kališnická šlechta představují obojetný, zrádcofský a nakonec aktivně kontrarevoluční živel. Bývalí husité, Křišťan, Ptaček, Vřešťovský atd., se pro své sobecké třídní zájmy stávají nakonec spojenci úhlavního nepřítele národa, Zikmunda. Lipany - toť dílo panské zrady. A po Lipanech přišla Bílá hora.

Právě tak správně vidí Jirásek i obrození. Ukazuje, jak buditelé rostli z lůna národa, jaké to bylo široké masové hnutí, práce tisíců obětavých lidových hrdinů. A zas: čím stoupáš společensky výše, tím větší chlad k národní věci, odrodilství, zbabělost, nevíra v lid.

Tak je rozsáhlé Jiráskovo dílo potvrzením slov Jana Nerudy, že „čímkoli se český národ v dějinách proslavil, nic téměř nepřičiněno k tomu z kruhů panských, z kruhů vyšších, všechna sláva vojenská i kulturní vzešla z práce lidu. Z téhož lidu stalo se i zázračné naše znovuzrození - rosteme zdola k výši, přirozeně jako strom a také tak pevně.“

*

Lid je Jiráskovi tvůrcem dějin, a to aktivním tvůrcem. Jirásek nevidí v lidových masách pasivní stádo, ale lidi, kteří aktivně bojují za své štěstí. Proto jej také zajímají nejvíce ta údobí, kde se tato aktivnost a cílevědomost nejvíce projevuje.

Jirásek nevěří v dějinách na nějaký slepý osud, iracionální síly, prozřetelnost atd. Toť nejlépe vidět tam, kde zobrazuje období největšího národního pokoření, dobu po Bílé hoře. V románu Skály, který líčí osudy evangelické šlechtické a měšťanské inteligence těsně po Bílé hoře, sráží se dvojí názor na dějiny. Mladý šlechtic-evangelík Křinecký hájí pasivní názor většiny českých bratří, že Bílá hora je božím trestem za hříchy, a že je proto nutno trpěti a očišťovat se.

A proti tomu se bouří uvědomělí revolucionáři, měšťan Voborský a kněz Ulický. „Jsme-li ovce na pobití?“ ptá se Voborský pobouřeně svého přítele. „Zdaliž nebránice se, ostaneme?“ „Až bůh bude pro nás zázraky konati,“ komentuje ironicky Křineckého názory Ulický. Názor Voborského a Ulického je i názor Jiráskův, kterým již za svého života protestoval proti otrocké odevzdanosti v „osud“ a proti doprošování se lepšího zítřku modlitbami. Lidé tvoří dějiny, a proto lepší zítřek se nezrodí z krásných přání, ale z našeho boje - to je poučení, které si z Jiráska odnášíš a které, jak to zdůraznil J. V. Stalin, má i v dnešním boji za mír velikou důležitost.

Přímo s gorkovským patosem se obrací proti smířování se s neštěstím a proti kapitulaci před útlakem.

Jak to krásně říká v básni V lese:

*A celý les tu zahučel
vždyť poznal sílu svoji.
By u celém lidu zazvučel
tak zpěv k svatému boji!*

*

Jirásek je proto cele na straně nepoddajných, aktivních lidových hrdinů. Ukazuje jejich hlubokou zásadovost a mravní krásu. Když k Žižkovi přijde Zikmundův mluvčí s nabídkou vlády nad českou korunou za to, že Žižka zradí věc lidu, odpovídá mu hrdě husitský hejtman: „Pane, jsem chudý zeman, ale Jidášem nebudu ani za vladařství celé české koruny. A řekni mu (Zikmundovi), že hubiti jej budu až do poslední krve vylití, až zbavíme od něho naši korunu, od něho nevinně ohyzděnou a načtenou bezprávě.“

K této hluboké zásadovosti se nerozlučně pojí i nesmiřitelnost k nepřátelům lidu. Obraceje se k obojetným měšťanům pražským, Žižka říká: „Povedu vás, ale páni Pražané, v tom musíte být jedné mysli, žeť ten král (Zikmund) je náš zhoubce, že s ním není smíření nižádného, a toho smýšlení musíte být všichni, všichni, pravím.“

„Povedu vás a přísahám teď bohu, že z nepřátel žádného nebudu živit, ale že také neodpustím obojetným pokrytcům, kdyby mezi námi byli, že je budu trestat na hrdle i na statcích...“

„Žádné smíření s tou šelmou ryšavou“ - to je též heslo Roháče z Dubé. I poražení vědí bojovníci lidu, že jejich věc nemůže být zničena, pokud žije lid, ze nějž

bojovali. „Sion jste spálili,“ říká zajatý Roháč Zikmundovi, „ale pravda, kterouž jsme tam bránili, vyšla z plamenů a povzbuzuje nové následovníky Žižkovy.“

Nesmiřitelnost Jiráskových bojovníků pramení z hluboké lásky k lidu, z důvěry v jeho věc a z oddanosti pravdě.

Jak uboze vypadají proti tomu všichni ti obojetníci a zrádci z řad panských, které Jirásek líčí. Jakou odpornou figurou je kariérista Páleč, který zaprodá Husa, mistr Křišťan, který se za zády Žižky přes všechny sliby paktuje se Zikmundem; jak ubohý nám připadá i ten husitský hejtman Jan Čapek ze Sán, jenž sice před bitvou u Lipan je velmi radikální, ale po ní se usmíří se Zikmundovou nadvládou a kapituluje. A Jirásek tu krásně ukazuje, že logika věcí je silnější než logika pozdních dobrých úmyslů: „Pomůžeš-li jemu (tj. císařovi) k nám,“ říká Čapkovi Roháč na jeho námitky, že přece císaři sloužit nebude, „musíš být a budeš jeho poslušen.“ - Tak Jirásek s velikým opovržením odsuzoval oportunismus a zradu v boji za svobodu.

Nepřátele lidu nelíčí Jirásek objektivisticky, ale také jejich obraz nezjednodušuje, a tím dosahuje ještě většího účinku. Tak např. v Proti všem vystupuje postava louňovického probošta, kterému táboři zabírají statky. Probošt (podobně jako dnešní vysoká hierarchie) přebíhá na protičeskou stranu, k Zikmundovi.

Na této cestě se střetne se svědectvím strašlivých zvěstí, která páchali křižáci, tito předchůdci nacistů a amerických žoldnéřů. Vidí zmučené tělo mladé selky, již narazili na kůly u plotu dvě děti a třetímu rozpoltili hlavu. Probošt je zprvu tímto obrazem „pohnut“, ale pak se ještě více zatvrdí na tábory, že ti prý jsou toho neštěstí příčinou, a jede klidně do Zikmundova ležení vrahů.

Tento cynismus pánů, kteří nade vším vidí svůj majetek, odhaluje Jirásek nejlépe v obrazech úpadkové feudální společnosti, jejíž tvář přímo se shakespearovskou silou zachytil ve zpodobení císařského žoldnéře z let třicetileté vojny, plukovníka Tankreda:

„Srdce? Haha, nesmíš mít srdce! Dokud jsem měl srdce, bylo zle... Jen věci na kloub přijít a přestaneš věřit, vážit si, doufat. Všechno je mam a lest, vše je na prodej, vše je zboží, čest, cit, všecko, všecko. Poznal jsem svět, knížata, pány i žebroty, a všecko je bída, nesmrtelná bída! Prodávají boha, šidí, klnou, mučí a spalují ve jménu jeho, kážou ctnost a sebezapření, a sami, haha, tučná břicha. Každý myslí jen na sebe, sobě jest bohem... Podívej se kolem. Tyranství, panství, lakomost, sprostota, podlost, tygři, hyeny, vepři - eh, samá bída a šibalství.“

V slovech plukovníka Tankreda jako bychom slyšeli hovořit i hluboký cynismus a nevíru úpadkové buržoazie. Jirásek tu bezděky svým odsouzením vlády peněz podává i zničující kritiku kapitalismu. „Nesmíš mít srdce!“, „Vše je na prodej“ - toť jako bychom slyšeli nacistu nebo amerického žoldnéře, který za dolary prodává duši a který v opilosti na sebe řekne pravdu.

Tyto bezcitné peněžní vztahy odsuzuje Jirásek i ve svých dílech kritického realismu, ve svých vesnických dramatech Vojnarce a Otcí, kde ukazuje, jak peníze a

majetek vyžírají lidské nitro, znetvořují přirozené lidské vztahy, ničí lásku a vychovávají z vesnických boháčů lakotné šelmy.

Právě tak ostře odsuzuje Jirásek kosmopolitismus odrodilého bohatého měšťáctva, které se pro mísu čočovice zřeklo vlastního národa a rodné řeči v době pobělohorské.

Peněžní poměr ke světu, který je neodlučitelný od buržoazie, Jirásek prostě nenáviděl. Jeho koncepce vlastenectví jako obětavé, usilovné, překážek a pochybností neznající práce pro národ, pro lid, pro štěstí lidí, byla v nesmiřitelném rozporu nejen s feudalismem, ale i s buržoazním prospěchářstvím.

*

A konečně dělí Jiráska od reakční buržoazie ještě jedno: jeho víra v tvořivé síly člověka, v nezničitelnost pokroku a pokrokových ideálů. Jirásek zakládal svou víru v pokrok právě na své víře v lid, kterým páni pohrdali. Ve čtvrtém díle F. L. Věka je scéna, kde Věk želí ztráty výborných vlastenců, Pelcla, Krameria, Procházky. Jeho přítel vlastenecký farář Ziegler jej však utěšuje: „... národ tu ostal a snad bohdá narodí se zas jiní k zvelebení vlasti... Dokud budeme žít a pracovat, vlast nezhyne.“

V povídce Konec a počátek čteme toto krásné básnické podobenství: „Než jako v přírodě žádná částčka hmotná nepřichází nazmar, stále ustavičně se proměňujíc, tak i myšlenka, byť na čas umlčena a zapomenuta, znovu se rodí, čistíc se jako zlato v ohni sporů.“ A v téže knize husitský kněz Koranda konkretizuje tento básnický obraz: „A svoboda a rovnost, pro které (táboři) padli? Nezabili je, nezničili jich, poněvadž jich zničit nelze.“

Právě tak nelze zničit komunismus, poněvadž nelze zničit lid. V tom je hluboká aktuálnost dějinného Jiráskova optimismu. Velké ideje osvobození lidu, jimiž je proniknuto Jiráskovo dílo, mají dosud svou živost a aktuálnost. A proto živé a aktuální je celé Jiráskovo dílo, po němž dnes dychtivě saháme jako po drahém dědictví.

Tvorba 20, 1951, č. 34, str. 820-821.

Zde citováno z: PŘIBÁŇ, Michal (ed.): *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948-1958). Antologie k dějinám české literatury 1945-1990*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, str. 139-147.

Obrazové přílohy

Obrázek č. 1



Mikoláš Aleš (1951). *Mikoláš Aleš* (Karel Höger) se svou nastávající ženou Marinou (Dana Medřická) v úvodní, mirotické sekvenci filmu.

Obrázek č. 2



Mladá léta (1952). Gymnazista Alois Jirásek (Eduard Cupák) se svým otcem (Jaroslav Vojta).

Obrázek č. 3



Mladá léta (1952). „A já se vynasnažím, abych se stal dobrým spisovatelem,“ zavazuje se absolvent historie Alois Jirásek (Eduard Cupák) před svým přítelem Josefem Thomayerem (Vladimír Salač)

Obrázek č. 4



Z mého života (1955). Hluchý Bedřich Smetana (Karel Höger) „omládl“ při komponování Hubičky (polovina 70. let 19. století). Betty Smetanová (Zdenka Procházková) stále stojí po manželově boku.

Obrázek č. 5



Nezlob, Kristino (1956). *Malíř Jan Xaver* (Karel Höger) se svou starostlivou hospodyní (Zdeňka Baldová) na začátku filmu.

Obrázek č. 6



Nezlob, Kristino (1956). Z *Jana Xavera* (Karel Höger) se v přítomnosti svazačky Kristiny (Ludmila Vendlová) stává nový člověk.

Obrázek č. 7



Případ dr. Kováře (1950). *Buržoazní umělkyně Pokorná (Taťána Vavřincová) při práci.*

Obrázek č. 8



Únos (1952). Jazzový muzikant (Miloš Kopecký) z uneseného českého letadla se sžívá s „úpadkovou“ západní kulturou.