

**Univerzita Karlova v Praze**

**Filozofická fakulta**

Katedra filmových studií

# **Diplomová práce**

Bc. Dobroslava Svěcená

**Literární venkov v protektorátní kinematografii**  
Literary Country in Protectorate Cinematography

Praha 2013

Vedoucí práce: Doc. PhDr. Ivan Klimeš

**Poděkování:**

Na tomto místě bych chtěla poděkovat vedoucímu diplomové práce doc. PhDr. Ivanu Klimešovi za jeho rady ohledně výběru a směřování mé práce a pomoc při hledání vhodné literatury a pramenů. Dále děkuji mé rodině, zvláště mému manželovi, za podporu při studiu.

**Prohlášení:**

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 Praze, dne 30. května 2013

.....  
Jméno a příjmení

**Klíčová slova (česky):**

Protektorát, film, analýza, venkovská próza, Božena Němcová, devatenácté století, národ(ní), kult, tradice, vlastenectví.

**Key words (in English):**

Protectorate, film, analysis, rural prose, Božena Němcová, nineteenth century, national, cult, tradition, patriotism.

### **Abstrakt (česky):**

Tato práce sleduje počátky národně-emancipačních a vlasteneckých projevů, které se v průběhu devatenáctého století staly součástí české venkovské prózy a ve dvacátém století se prostřednictvím filmových adaptací těchto děl promítly jako národně-obranné tendence v české protektorátní kinematografii. Z práce by mělo vyplynout historické provázání obou sledovaných období. V klasické české venkovské próze i ve filmu se z politických a společenských důvodů ve zvýšené míře objevovaly obrozenecké ideály venkovského národního života, které vycházely z toposu „chaloupky“ („idyllického místa“), z národních historických tradic a kultů přírody a venkova. V průběhu utváření českého novodobého národa od počátku devatenáctého století až do první světové války se tyto prvky staly součástí představ Čechů o sobě samých a se zvýšenou intenzitou vyvstaly v éře národního ohrožení za protektorátu. V poslední části práce jsou na příkladě spisovatelky Boženy Němcové a její *Babičky* ukázány konkrétní projevy těchto ideálů, které se v průběhu desetiletí staly součástí jejího kultu.

### **Abstract (in English):**

This paper deals with the beginnings of nationally-emancipatory and patriotic expressions, which became part of the Czech rural prose during the nineteenth century and which are reflected as nation-defending tendencies in protectorate cinematography by a medium of film adaptation in the twentieth century. The paper intends to interconnect both of these historical periods. Due to the political and social reasons there was increased amount of revivalist ideals of the national rural life in the classic Czech rural prose as well as in the films. The ideals came from national historical traditions and from the cult of the nature and countryside, in which the topos of a “little cottage” (“idyllic place”) played the major role. These elements became part of the self-image of the Czech people during the rise of the modern Czech nation (i.e. from the beginning of the nineteenth century till the World War I) and were intensified in the era of national menace during the protectorate. Last part of the paper, which uses the example of the writer Božena Němcová and her novel *Babička*, shows the concrete expressions of these ideals, that became part of her cult during the decades.

# OBSAH

ÚVOD.....	7
<b>1. KAPITOLA – DLOUHÉ DEVATENÁCTÉ STOLETÍ.....</b>	<b>10</b>
1.1 PRVNÍ POLOVINA DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ.....	10
1.2 DRUHÁ POLOVINA DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ.....	12
1.3 PŘELOM DEVATENÁCTÉHO A DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	15
1.4 TŘICÁTÁ LÉTA DVACÁTÉHO STOLETÍ.....	16
<b>2. KAPITOLA – VLIV ČESKÉHO NÁRODNÍHO OBROZENÍ NA VLASTENECKOU PODOBU PROTEKTORÁTNÍCH FILMŮ.....</b>	<b>18</b>
2.1 ČLOVĚK A PŘÍRODA.....	19
2.2 ČESKÁ CHALOUPKA – NÁRODNÍ IDYLLICKÝ PROSTOR A KULT VENKOVA.....	24
2.3 MĚSTO VS. VENKOV.....	34
2.4 VLASTENCI A VLASTENECTVÍ.....	41
<b>3. KAPITOLA – NÁRODNĚ-OBRAVNÉ TENDENCE V KULTUŘE PROTEKTORÁTU.....</b>	<b>46</b>
3.1 KONTROLA PROJEVŮ ČESKÉ KULTURY.....	46
3.1.1 <i>Filmová cenzura.....</i>	<i>47</i>
3.1.2 <i>Cenzura v oblasti písemnictví.....</i>	<i>51</i>
3.2 POSTAVENÍ ČESKÉ KULTURY ZA PROTEKTORÁTU.....	52
3.3 HISTORISMUS ANEB OŽIVENÍ NÁRODNÍCH TRADIC V KULTUŘE.....	54
3.4 FILM A LITERATURA.....	58
3.4.1 <i>Filmové adaptace české literatury.....</i>	<i>59</i>
3.4.2 <i>Literatura za protektorátu.....</i>	<i>60</i>
3.4.3 <i>Filmová dramaturgie a klasická literatura.....</i>	<i>61</i>
<b>4. KAPITOLA – KULT BOŽENY NĚMCOVÉ A „BABIČKY“ PŘI PŘÍLEŽITOSTI 120. VÝROČÍ JEJÍHO NAROZENÍ V ROCE 1940.....</b>	<b>64</b>
4.1 120. VÝROČÍ NAROZENÍ BOŽENY NĚMCOVÉ.....	66
4.2 OBRAZ BOŽENY NĚMCOVÉ V TISKU.....	68
4.3 LITERÁRNÍ A FILMOVÁ „BABIČKA“ V TISKU.....	75
<b>ZÁVĚR.....</b>	<b>81</b>
<b>SEZNAM LITERATURY.....</b>	<b>83</b>
<b>SEZNAM FILMŮ.....</b>	<b>86</b>
<b>SEZNAM PRAMENŮ.....</b>	<b>87</b>
<b>PŘÍLOHA.....</b>	<b>89</b>

## ÚVOD

Téma mé práce jsem zvolila s ohledem na mé předchozí bakalářské studium na Historicko-literárních studiích na Univerzitě Pardubice. Mým cílem bylo tematické propojení literatury a filmu, a to z jiného než interpretačního hlediska. Nechtěla jsem tedy analyticky porovnávat filmové adaptace a jejich knižní předlohy. Díky studiu materiálu jsem se dostala k základům vlasteneckého a národně-obranného smýšlení, které se ukázalo být společné (i když v jiných historických obdobích) jak literatuře, tak filmu. Samozřejmě muselo dojít k určité specifikaci. Filmy, které vznikly v éře protektorátu, byly různého charakteru – šlo o snímky dramatické, milostné, lehké společenské komedie, které jsou oblíbené dodnes, nebo snímky na motivy českých literárních děl. Film byl nedílnou a podstatnou složkou kulturního života okupované země a právě v kultuře našel český národ prostor pro manifestování i posilování protiněmeckého postoje. Čeští filmoví tvůrci i diváci si brzy uvědomili, jakou podstatnou úlohu sehraje film v národně-obranném postoji Čechů proti nepříteli. Z tohoto důvodu vznikaly snímky s národními motivy, které měly za úkol posilovat sebevědomí okupovaného národa. V této oblasti zaujaly nejpřednější místo filmové adaptace české klasické literatury, která byla součástí vědomí širokých vrstev české populace. Jednalo se o díla a autory, ke kterým český národ vzhlížel a uznával je, po desetiletí v nich hledal a nacházel útěchu a odpovědi na složité životní situace.

Když jsem se zamýšlela nad filmovými adaptacemi, které v tomto období vznikly, byly adaptacemi české literární klasiky a které obsahovaly národní motivy, došla jsem k závěru, že většina z nich pocházela od spisovatelů z devatenáctého a počátku dvacátého století a jednalo se převážně o díla z venkovského prostředí. Sestavila jsem tedy podle tohoto klíče vzorek pěti filmů: *Babička* (František Čáp, 1940), *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940), *Pohádka máje* (Otakar Vávra, 1940), *Jan Cimburá* (František Čáp, 1941) a *Mlhy na Blatech* (František Čáp, 1943) a prostřednictvím těchto filmů, resp. jejich literárních předloh, jsem se pokusila pátrat po zdrojích jejich národně-povzbuzovací funkce. – Čím tyto filmy působily na diváky? Proč měly takový dosah na vlastenecké cítění obyvatel protektorátu? Při bližším pohledu bylo patrné, že mnohé odpovědi směřují k venkovské složce díla, proto jsem k těmto pěti snímkům přiřadila ještě film *Barbora Hlavsová* (Martin Frič, 1942), který s nimi má společné právě motivy čerpající z tradičního života na venkově. *Barbora Hlavsová* byla pokračováním jisté tendence v životě českého národa, která vznikla už na začátku devatenáctého století a která v období národní krize vyvstala s novou naléhavostí. Cílem této práce je tedy nalezení a analýza zdrojů národně-povzbuzovací funkce ve zvolených

protektorátních filmech, které by mě měly zavést až ke kořenům utváření národního myšlení o sobě.

První kapitola stručně charakterizuje historické a literární pozadí, které stálo za vznikem vybraných klasických literárních děl devatenáctého a počátku dvacátého století. Do této skupiny spadají slavná česká prozaická díla z venkovského prostředí, která o několik desítek let později po svém vzniku posloužila jako předlohy k filmům v éře protektorátu. Jde o *Babičku* Boženy Němcové, *Muzikantskou Lidušku* Vítězslava Háška, *Pohádku máje* Viléma Mrštíka, *Mlhy na Blatech* Karla Klostermanna a *Jana Cimburu* Jindřicha Šimona Baara. Tato díla kromě výše uvedených specifikací také odrážela vývoj české literatury, který byl spolu s vývojem dějinným určující pro vznik českého novodobého národa.

Venkovská literatura měla v celém sledovaném období důležité postavení a význam – byla úzce provázána s obrozeneckými kulty české chaloupky a venkova, jež formovaly myšlení českého národa, což je obsahem druhé kapitoly. Tyto představy a ideály národních buditelů z počátku devatenáctého století nejenom, že měly vliv na národní literaturu (díla typu *Babičky* nebo realistická venkovská díla z konce století), ale hlavně se staly, spolu s historickými tradicemi, součástí historického vědomí a povědomí Čechů. V průběhu času daly tyto ideály vzniknout mýtům a stereotypům o českém národě, které se staly pevnou součástí naší kultury a představ o sobě samých. Některé z nich jsou živé dodnes, další jako například kult venkova zmizel s nastolením minulého režimu. Pro mou práci je důležité to, že ještě v období protektorátu zde tyto mýty a představy existovaly a co víc, byly oživovány a připomínány – mimo jiné pomocí média, které v době jejich vzniku ještě neexistovalo, a tím byl film. Obsahem druhé kapitoly je tedy jakýsi obraz smýšlení českých vlastenců devatenáctého století a jeho odraz v národní kinematografii za protektorátu. Jako konkrétní příklady slouží analýzy vybraného vzorku filmů z venkovského prostředí.

V následující kapitole se zabývám tím, jak se tyto tendence (kult historismu, venkova, české chaloupky, vlastenectví obrozeneckého ražení) projeví v éře nesvobody za protektorátu, kdy byl český národ utlačován německou mocí. Dále se zde zaměřuji na možnosti a postavení české kultury (hlavně literatury a filmu) v rámci společenského kontextu země a na fungování ideálů z doby českého národního obrození v české kultuře. Je totiž důležité si uvědomit, že právě specifické podmínky protektorátu vytvořily určité prostředí, které bylo přirozené pro vznik projevů národní a vlastenecké povahy v kultuře. Z druhé a třetí kapitoly by tak měla vyvstat myšlenková provázanost obou zkoumaných období.

Poslední kapitola je spíše případovou studií, která na konkrétním příkladě Boženy Němcové a její *Babičky* ukazuje vnitřní souvislosti mezi obrozeneckým ideálem venkova,



venkovskou literaturou, každodenní realitou protektorátu a kinematografií. Volba Boženy Němcové a jejího nejslavnějšího díla je dána životností jejího kultu, na kterém mohu demonstrovat propojenost témat z předchozích kapitol. Pracovním východiskem poslední kapitoly je průzkum dobového tisku, který jsem prováděla v Knihovně Národního muzea, v oddělení časopisů. Výzkum dokumentů, které jsou uloženy v Muzeu Boženy Němcové v České Skalici a které by mohly mimo jiné dokládat spolupráci muzea s filmaři v roce 1940, mi bohužel nebyl umožněn. V současné době Muzeum BN nemá k dispozici archiváře, který by byl k dispozici veřejnosti. Z dobových zdrojů k filmu jsem tedy využila rovněž protektorátního tisku (Digitální knihovna Národního filmového archivu) a propagačních materiálů k filmu, které jsou uloženy v Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu v Praze.

# 1. KAPITOLA – DLOUHÉ DEVATENÁCTÉ STOLETÍ

Tato kapitola je přehledová a jejím cílem je přiblížit historickou dobu a společensko-politický kontext, jež měl vliv na směřování literatury tzv. dlouhého devatenáctého století.<sup>1</sup> V rámci tohoto přehledu se zaměřuji na ty spisovatele a jejich díla, která se v protektorátu stala předlohami k vybraným filmům. Podíváme se na to, jaké postavení ve společnosti měli již zmiňovaní autoři a jaké byly cíle, s nimiž psali svá literární díla. Tím se přiblížíme odpovědi na otázku, proč zrovna tato díla byla vybrána ke zfilmování v době protektorátu, co od nich dramaturgové a tvůrci očekávali a snad tento exkurz do dějin literatury přispěje k osvětlení diváckého ohlasu.

Historicko-literární přehled je rozdělen na čtyři podkapitoly: první a druhá polovina devatenáctého století, přelom obou století a třicátá léta dvacátého století, přičemž každý úsek je blíže charakterizován zhruba po desetiletích podle toho, k jakým docházelo politickým a společenským změnám a jak se vyvíjela česká literatura. Po stručné charakterizaci doby a literatury obecně se více zaměřuji na venkovskou prózu (její úlohu v literatuře a národním životě Čechů) a v jejím rámci na konkrétního autora a dílo, které se stalo předlohou k vybraným filmům.

## 1.1 PRVNÍ POLOVINA DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

*Božena Němcová*

První polovina devatenáctého století byla ve znamení českého národního obrození. V době, kdy vstoupila do české literatury Božena Němcová (čtyřicátá léta), byl literární obrozenecský proces téměř u konce. Byla vytvořena norma českého spisovného jazyka, vzdělaní lidé projevovali zájem o národní dějiny i česky psanou literaturu. Josef Jungmann, Ján Kollár a František Ladislav Čelakovský vytyčili ideál národa a člověka, který se stále více dostával do centra pozornosti. V této době si již česká společnost nemusela obhajovat vlastní existenci. Nyní již plané povzbuzování národa k vlastenectví pouhým slovem, jak tomu bylo v desátých a dvacátých letech, nestačilo a mělo se proměnit v konkrétní činy. Podle Karla Havlíčka Borovského měli novou společnost tvořit lidé čestní, pracovití a vzdělaní a teprve pak vlastenci. Důraz na občanskou morálku, vzdělání národa a poznávací funkci literatury

---

<sup>1</sup> Toto označení dostalo devatenácté století proto, že hlavně z hlediska literatury a emancipačních národních snah historikové nepovažují za mezníky začátek a konec století (tedy 1801–1900), jak je tomu obvykle, ale osmdesátá léta osmnáctého století (Velká francouzská revoluce) a začátek první světové války. Ve svém historickém, kulturním i společenském vývoji se jedná o relativně uzavřenou epochu.

předznamenával další vývoj české literatury od romantismu a biedermeieru (třicátá a čtyřicátá léta) směrem k realismu. Ten se plně rozvinul až v druhé polovině století.

Padesátá léta nebyla pro obyvatele českých zemí lehká – po porážce revoluce (1848–1849) lidé ztratili víru v samostatnost národa. Perzekuce demokratů zasáhla i literární život. První polovina padesátých let byla ve znamení všeobecné stagnace, původní literární tvorba byla malá, přesto vznikla ojedinělá vrcholná díla K. J. Erbena, K. Havlíčka a B. Němcové. V politickém ovzduší strachu z udání a vzájemné nedůvěry, kdy byli podezřelé osoby pod stálým policejním dohledem, nebyly otevřené protivládní postoje možné. Stejně tak byla nebezpečná každá výraznější revoluční povaha díla. Našli se ale spisovatelé, jako B. Němcová nebo K. J. Erben, kteří přišli na způsob, „jak skrytě, smyslem své tvorby posilovat odpor proti obnovenému národnímu a společenskému útlaku“.<sup>2</sup>

*Babička* Boženy Němcové s podtitulem *Obrazy venkovského života* poprvé vyšla v roce 1855. Kniha byla ceněna už od počátku z mnoha důvodů, zvláště mezi českými vlastenci. Ti byli nejvíce vděční za vytvoření obrazu českého národního života, života venkovského lidu, na který čekali už několik desetiletí. (Spisovatelce a jejímu nejznámějšímu dílu se podrobněji věnuji v poslední kapitole práce.)

Obecně díla s vesnickou tematikou měly významné místo v obrozenecké literatuře první poloviny devatenáctého století. Bohatý a kultivovaný život venkovského lidu v sobě nesl všechny podstatné rysy národního charakteru a svérázu jako lidové kroje, zvyky, obřady i uměleckou tvorbu. Zdůrazňována byla i poetická stránka života a práce na venkově, která byla úzce spjatá s přírodou, úrodnou českou krajinou, s malebnými statky a chaloupkami. Tato vnější poetičnost života, ale také „hledání obecně národních rysů v životě vesnického lidu po jistou dobu zastíraly jeho hlubší sociální problematiku a podporovaly idyličnost v jeho zobrazení“.<sup>3</sup> To se začínalo měnit s růstem realistických tendencí – přechod od idealizace k celistvosti obrazu plně nastal v druhé polovině padesátých let, k čemuž přispěly zkušenosti sociální povahy. Avšak poetická stránka života z venkovské literatury nezmizela. Život lidu byl prezentován jako krásnější a lepší než život vyšších tříd, čehož je dokladem i *Babička* a věta paní kněžny „Šťastná to žena!“, pronesená na adresu dobré stařenky.

---

<sup>2</sup> *Dějiny české literatury 2. Literatura národního obrození*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960, s. 487.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 504.

## 1.2 DRUHÁ POLOVINA DEVATENÁCTÉHO STOLETÍ

*Vítězslav Hálek, Karel Klostermann, Vilém Mrštík*

Na konci padesátých let se změnilo postavení i funkce české literatury. Obrozenecká literatura před rokem 1848 kladla důraz na posilování idejí, které pomáhaly utvářet národní pospolitost. Spisovatelé nacházeli kořeny a osobitost národa v obraze slavné české minulosti a ve venkovském lidu. V padesátých a šedesátých letech docházelo k odklonu od zájmů ryze národního charakteru. Rozvíjela se demokratická literatura orientovaná na „všelidské“ humanistické ideály odrážející problémy nové kapitalistické společnosti (sociální problémy, postavení ženy ve společnosti atd.) a do popředí se dostávala poznávací funkce literatury.

Z tohoto myšlenkového základu vycházela i skupina spisovatelů kolem almanachu *Máj* z roku 1858. Redaktorem byl Josef Barák a mezi nejvýznamnější přispěvatele patřili Jan Neruda, Vítězslav Hálek, Karolina Světlá, Sofie Podlipská nebo Rudolf Meyer.

Májovci se ve svých dílech zaměřovali na současnost, kdy „chtěli podat pravdivou, psychologicky výstižnou charakteristiku současných lidí viděných v sepětí s konkrétním sociálním prostředím“.<sup>4</sup> Takové povídky tvořil i autor další filmové adaptace Vítězslav Hálek (1861, *Muzikantská Liduška*). Hálkovo dílo i názory byly ovlivněny léty strávenými na venkově (část svého života prožil na Mělnicku). Právě ve venkovském (tradičním) životě a v přírodě nacházíme kořeny Hálkovy životní filozofie<sup>5</sup>.

Hálek svými díly plnými ideálů čisté lidskosti a lásky, která překonává ústrky a nespravedlnosti mezi lidmi, chtěl nabádat lid k vzájemnému porozumění. Tato perspektiva dnes nepříznivě ovlivňuje uměleckou věrohodnost povídek – věrnost v zachycení poměrů a života na středočeském venkově – ale hlavní význam, zvláště starších děl včetně *Muzikantské Lidušky*, lze spatřit v něčem jiném. Jde o postižení citové atmosféry základního milostného konfliktu. Tohoto aspektu si byli vědomi i tvůrci stejnojmenného filmu (1940, režie Martin Frič, scénář Karel Steklý), kteří se ve své adaptaci zaměřili na vystižení milostné atmosféry, a to zejména užitím emotivní hudby. Z díla Vítězslava Hála lze vyčíst poselství, že upřímné city a bohatý vnitřní život je třeba hledat mezi prostými lidmi. Hálek ve jménu humanistického idealismu odsuzoval nerovnosti mezi lidmi a vše, co bránilo žít člověku šťastně a svobodně. Je pravděpodobné, že tato Hálkova ideologie měla vliv na

<sup>4</sup> *Dějiny české literatury 3. Literatura druhé poloviny devatenáctého století*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961, s. 80.

<sup>5</sup> Hálkův humanistický idealismus vycházel z Rousseauových ideálů volnosti a svobody. Jeho spravedlivá společnost byla založená na rovnoprávnosti a možnosti svobodného rozvoje každého jedince. Za správné považoval přirozené jednání vedené touhou a ideálem, důvěřoval v obrodnou moc přírody a cit, který překoná životní nástrahy.

dramaturgickou volbu jeho díla v období protektorátu i na pozměněný konec – film totiž oproti své předloze končí šťastně opětovným setkáním a svatbou milenců. I když závěrečný happy end vyznívá v kontextu celého filmového příběhu nelogicky a poněkud násilně, není těžké pochopit, proč se tvůrci v době nesvobody a nejistoty odklonili od původního tragického konce.

Česká literatura druhé poloviny devatenáctého století stále více směřovala k realistickému, pravdivému zobrazení. Nejprve kratšími prozaickými útvary jako povídka nebo obrazy ze života, ke konci století i prvními realistickými romány. Důvodem rozvoje realismu v literatuře bylo i společenské dění sedmdesátých a osmdesátých let (průmyslová revoluce, zamítnutí tzv. fundamentálních článků, které měly posílit autonomní postavení českých zemí v Rakousku, rozdělení české buržoazní politiky na konzervativní staročechy a na radikálnější mladočeský směr atd.).

Základními rysy a předpoklady realismu byla pozorování a poznání života v jeho sociální nebo krajové specifičnosti. U některých autorů nastaly změny i v pojetí přírody (např. Karel Klostermann), která již nebyla útočištěm člověka a idylickým místem, naopak, žila si vlastním životem člověku často nebezpečným. Co ale z české venkovské prózy nezmizelo bylo idylické pojetí venkova jako takového. Mnozí spisovatelé si kladli otázku, zda zůstává vesnice oázou lepších lidských vlastností a vztahů, anebo prochází rozvratem, ale idealizujícího pohledu se nezříkali. Proto i nadále vznikala díla o lásce k půdě, o udržování tradic, o dobrých lidech z chudých českých chaloupek. Mezi tyto autory patřil i K. Klostermann.

Karel Klostermann vyrůstal v česko-německém prostředí na Šumavě, což výrazně ovlivnilo jeho národní cítění i uměleckou tvorbu. Podle tvrzení Jaroslavy Janáčkové „zastával názor, že Šumava je a má být společným domovem Čechů i Němců, kteří mají žít v dělné součinnosti, jakou tu poznal v dětství v rodině svého otce“.<sup>6</sup>

Klostermann se proslavil hlavně díly ze šumavského cyklu – *Ze světa lesních samot* (1892) a *V ráji šumavském* (1893). Na ně v roce 1909 navázal románem *Mlhy na Blatech*, jehož děj zasadil na Českobudějovicko, do okolí Hluboké – konkrétně na Zlivská a Zbudovská Blata. I když se dějiště příběhu váže ke konkrétnímu kraji, který je vystižen ve svém svérázu, román svým ideovým a etickým posláním přesahuje lokální zasazení příběhu.

Klostermann se podle vlastních slov nepokoušel o typizaci ani idealizaci postav, zakládal své dílo na pravdivosti a autenticitě, které mohl dosáhnout díky svému pobytu

---

<sup>6</sup> JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Česká literatura 19. století: od Máchy k Březinovi*. Praha: Scientia, 1994, s. 116.

v popisovaném kraji. Neprezentoval sám sebe jako umělce, kterého národ potřebuje k vlastnímu povznesení a povzbuzení, spíše inklinoval k hodnotám mizejícího starého světa a ideově vycházel z tradicionalismu. O sobě a své tvorbě prohlásil: „Co jsem napsal, zakládá se na skutečných událostech a tkví ve stávajících poměrech, daných přírodou a ovzduším, v nichž moji lidé žijí. Jsem, vím to, staromódní, ale netoužím po tom, býti nějakým originálním geniem, tím méně nějakým ‚nadčlověkem‘ a nepíši také pro nějaký úzký kroužek vyvolenců, ale mám za to, že dlužno psáti pro široké vrstvy našeho lidu.“<sup>7</sup>

Klostermann měl tedy v české literatuře jiné výchozí postavení než Němcová nebo Hálek. Nechtěl napsat dílo velkého významu pro svůj národ ani neměl vysoké umělecké ambice. Přesto vytvořil román, který ve svém základu pokračuje v obrozeneckém odkazu – vychází z pevného tradičního řádu pěstovaném na venkově a jeho cílem je pravdivý obraz venkovského života. Klostermann v románu kladl důraz na venkovskou pospolitost, práci a lidovou tradici, která v příslušných kraje jihočeských Blat vzbuzuje pocit sounáležitosti, historického ukotvení a vzájemného porozumění. Etické vyústění románu spočívá v setrvání na své půdě – věrnost své zemi je zárukou budoucnosti národní společnosti. Spisovatel se tak opíral o starý společenský model již ověřený zkušenostmi, „i když šlo nutně o zkušenosti jen zprostředkované, tradované, a proto nepochybně promísené idealizovanými představami“.<sup>8</sup>

Tradiční život venkovského lidu byl uměleckým východiskem také pro jiné autory starší generace, kteří tvořili v posledním desetiletí devatenáctého století. Nalézali v něm sílu k překonání dobové krize. Jiným zdrojem povzbuzení jim byla minulost se svými tradicemi.<sup>9</sup> V této době nastupovala také mladá generace autorů, rozčarovaná ze společenské situace v zemi. I když u nich převažovala tvorba básnická, i oni dále rozvíjeli realistické zobrazení života. Prohloubili psychologické prokreslení postav a zároveň vnesli do epické literatury náznaky subjektivizace – náladové, impresionistické prvky (Vilém Mrštík) a subjektivně motivované líčení soudobého života.

Vilém Mrštík byl se svojí *Pohádkou máje* (1892) průkopníkem lyrizované prózy. Nešlo jí tolik o věrohodnost fikce, jak tomu bylo v realismu, ale o sugestivní tlumočení jedinečného prožitku. K tomu používala obrazná pojmenování, zvukové ladění vět i promluv nebo vnitřní monology hrdinů, kteří více zvažují, než jednájí.

---

<sup>7</sup> KOVÁŘ, Daniel. *Po stopách Karla Klostermanna na Blatech*. České Budějovice: Historicko-vlastivědný spolek v Českých Budějovicích, 2006, s. 42.

<sup>8</sup> JEŘÁBEK, Dušan in KLOSTERMANN, Karel. *Mlhy na Blatech*. Praha: Odeon, 1985, s. 356.

<sup>9</sup> Autoři, kteří zpracovávali historické látky, sahalí po námětech, jež by soudobému čtenáři ukázaly cesty z právě přítomné stagnace a z rozporů ve společnosti. Zobrazovali zdravé síly národa – lidu – jako nositele historického vývoje, jež je schopen překonat aktuální kritický stav. Nejvýznamnějším autorem historického románu ze starší generace byl Alois Jirásek.

V *Pohádce máje* hraje ústřední roli příroda, která nabízí útočiště plaché Helence a svojí čistotou a neposkvrněností přispívá k proměně Ríši z městského flamendra v seriózního muže. Mrštíkova stať z roku 1897 *Místo předmluvy k Pohádce máje* manifestovala jeho záměr, kterého chtěl dílem dosáhnout, tj. dokumentovat svůj příklon k literární tradici, ke klasikům české literatury, příklon namířený proti samoúčelné honbě za moderností. I když dílo nevyznělo zcela tak, jak bylo zamýšleno, zařadilo se časem mezi klasická česká díla. Ve svém filmovém zpracování byla *Pohádka máje* (1940) překvapivě velmi úspěšná. Filmová kritika i diváci si cenili uměleckého ztvárnění díla. Tvůrcům (režie Otakar Vávra, kamera Ferdinand Pečenka) se podařilo přenést lyričnost románu na plátno, zvláště prostřednictvím záběrů májové přírody a hereckým výkonem Nataši Gollové jako nezkažené Helenky.

### 1.3 PŘELOM DEVATENÁCTÉHO A DVACÁTÉHO STOLETÍ

*Jindřich Šimon Baar*

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století v próze stále převažovala historická a vesnická tematika – historický a vesnický román již byl plně rozvinut. Také pokračovala „tradice vlastenecko-výchovná, zvláště mimo kulturní centra. Ztělesňoval ji například reformní katolický kněz Jindřich Šimon Baar svým *Janem Cimburou* (1908), příkladným typem jihočeského sedláka“.<sup>10</sup>

Jindřich Šimon Baar začal s literární tvorbou v rámci hnutí „Katolické moderny“. Později se začal věnovat vesnické tematice a psal venkovské romány a povídky s příkladnými hrdiny, jakým byl i slavný román *Jan Cimbura*. Baar byl svým uměleckým založením tradicionalista. Jeho vesnické povídky a romány, *Janem Cimburou* počínaje, vyznávají mnohonásobně tradice (lidové obyčeje, místní kroje, řeč určitých krajů) a „ve svých postavách a příbězích demonstrují jejich mravní a společenský dosah“.<sup>11</sup> Baar navazoval na Raisovy psychologizující postupy a na literární tradici vesnické prózy z přelomu století – kronikářské prozaické epeje Jana Herbena, Josefa Holečka, Aloise Mrštíka, sám napsal *Chodskou trilogii* jako epilog řadě těchto děl.

Román *Jan Cimbura* líčí životní příběh výjimečného jihočeského sedláka, který svou skromnou dobrotou a moudrostí a stejně tak fyzickou silou vysoko převyšuje své krajany. Ti

---

<sup>10</sup> HOLÝ, Jiří. Od počátku století do roku 1945 (1. polovina 20. století). In: LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 474.

<sup>11</sup> JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Stoletou alejí: O české próze minulého věku*. Praha: Československý spisovatel, 1985, s. 219.

k němu vzhlíží s netajenou úctou a hrdostí, že právě takový člověk žije mezi nimi. Dějovost románu a příkladný hlavní hrdina, poctivý, moudrý a laskavý, byly důvody k jeho zfilmování. *Jan Cimbura* navazoval na starší venkovskou prózu – idealizací poměrů, důrazem na silné venkovské kořeny, láskou k půdě, lpěním na tradicích apod.

## 1.4 TŘICÁTÁ LÉTA DVACÁTÉHO STOLETÍ

*Jaroslav Havlíček*

Poslední historicko-literární exkurz této kapitoly je do třicátých let dvacátého století, kdy svá vrcholná díla tvořil autor *Skleněného vrchu* nebo-li *Barbory Hlavsové* Jaroslav Havlíček. O filmu *Barbora Hlavsová* (1942) lze namítnout, že nevznikl podle námětu některé české literární klasiky a nespadá do této kategorie ani svojí datací. Přesto jsem ho zařadila do svého výběru protektorátních filmů, a to z několika důvodů:

Za prvé tento Havlíčkův původní filmový námět má mnoho společných prvků s venkovskou prózou devatenáctého století. Příběh poukazuje na zdravé kořeny venkovského lidu, jeho morální poselství je založeno na tradicích, které je třeba dodržovat. Autor velmi zřetelně odlišuje prostředí města, které je pokrytecké a nepoctivé od prostoru venkova, jež je domovem pracovitých leč chudých obyvatel chaloupek. Venkované jsou zde prezentováni jako dobří lidé, kteří si navzájem pomáhají a nejsou jim lhostejné problémy druhých. Všechny kladné vlastnosti venkovského lidu jsou synteticky obsaženy v hlavní postavě Barbory Hlavsové. I proto se nabízí literární srovnání s postavou babičky ze stejnojmenného díla B. Němcové. Tato představa je ještě umocněna tím, že obě role ztvárnila herečka Terezie Brzková.

Za druhé Havlíček *Skleněným vrchem* navázal na tvorbu ruralistů z dvacátých a třicátých let dvacátého století (František Křelina, Josef Knap, Václav Prokůpek a další). Ruralisté vyházeli z tradice venkovských realistických románů K. Klostermanna, J. Š. Baara či A. Staška. Ve svých dílech ještě více akcentovali vesnici jako rezervoár národních ctností. Popisovali venkov jako zdroj národní síly a morální obrody, jako protiváhu zkaženému ateistickému městu. Východisko z moderní krize hodnot hledali právě v protikladu morálně laxního města a ryzího venkova.

Původní Havlíčkova filmová povídka *Skleněný vrch* (filmový název *Barbora Hlavsová* byl změněn podle hlavní postavy příběhu) vznikla v reakci na výzvu Filmového studia, které v roce 1942 vyhlásilo soutěž o nejlepší filmové náměty. Ještě téhož roku byl Havlíčkův námět přepracován Karlem Steklým do podoby scénáře a vznikl i samotný film.



To, že Havlíček napsal právě takovýto námět do filmové soutěže a že byl vybrán, svědčí o jisté orientaci filmové dramaturgie za protektorátu, kterou se budu zabývat v jiné kapitole.

V době psaní *Skleněného vrchu* byl Havlíček uznávaný prozaik a měl za sebou všechna svá vrcholná díla. Podle mínění Jana Dvořáka filmová povídka motivicky navazuje na dosavadní autorovo literární úsilí. Ústřední postava staré venkovské ženy „je příznačná pro Havlíčkovu touhu vidět osud člověka jako strhující generační zápas, neukončitelný a fascinující ve svém hledání pevných zásad“.<sup>12</sup> Ústřední roli zde opět sehrávají tradice. Moudrá a morálně silná postava Barbory Hlavsové svoji stylizací vychází z tradic české venkovské literatury. Pevné zásady a chování Barbory má kořeny v prostém, leč poctivém venkovském životě. Ve světě staré ženy „tradice, které byly pracně vybudovány, nemohou být ničím a nikým vyvráceny: může se v nich jen pokorně pokračovat“.<sup>13</sup>

Na závěr ještě doplňuji historický přehled obrazem třicátých let dvacátého století. V této době se téměř dvě desetiletí existující Československá republika dostala do krize. Vrchol hospodářské krize v roce 1933 znamenal obrovskou nezaměstnanost a ve vleklé represi následujících let probíhaly sociální bouře a stávky a stoupala nespokojenost sudetských Němců. Ti potvrdili své sympatie k německému nacismu svým hlasováním ve volbách roku 1938, kdy zvítězila Henleinova Sudetoněmecká strana podporující Hitlerovu vizi „osvobození Sudet“. Nedlouho poté následoval Mnichov, krátké období tzv. druhé republiky a v březnu roku 1939 vznikl Protektorát Čechy a Morava. Ve stejný den, tedy 14. března, se ustanovil samostatný Slovenský štát.

---

<sup>12</sup> DVOŘÁK, Jan in HAVLÍČEK, Jaroslav. *Barbora Hlavsová: Filmový příběh*. Hradec Králové: Kruh, 1972, s. 105–106.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 106.

## 2. KAPITOLA – VLIV ČESKÉHO NÁRODNÍHO OBROZENÍ NA VLASTENECKOU PODOBU PROTEKTORÁTNÍCH FILMŮ

Náplní této kapitoly je rozbor konkrétních motivů, které ve vybraném vzorku filmů měly vliv na jejich celkové vyznění a byly nositeli národně-povzbuzovací funkce ve zkoumaném období protektorátu. Konkrétně se jedná o prvky národní, vlastenecké a historické povahy, na které byl v době svého vzniku kladen důraz jak ze strany tvůrců, tak ze strany diváků.

Víme, že většinu zvolených filmů spojuje skutečnost, že byly natočeny na základě klasických literárních děl z devatenáctého a počátku dvacátého století (výjimku tvoří pouze filmová povídka *Skleněný vrch* vydaná až po natočení filmu). Tvůrci těchto filmů – filmová dramaturgie, producenti, autoři scénářů a režiséři – tak nabídli divákům ke shlédnutí a znovuprožití jim známé a oblíbené látky a zároveň navázali na obrozeneckou literární tradici. Tyto klasické literární náměty přinášely podrobenému národu hodnoty z minulého století, které ještě několik málo let před okupací pomalu ztrácely na významu a vytrácely se z širokého vědomí Čechů. Zmíněné hodnoty byly úzce spojené s tradicí (národní a historickou) a literaturou, zejména z venkovského prostředí.

Chceme-li se zaměřit na protektorátní filmy z vlasteneckého hlediska, musíme se vrátit do devatenáctého století, tedy do doby, kdy se začal programově utvářet novodobý český národ. Na následujících stránkách se pokusím o nalezení kořenů českého vlasteneckého smýšlení, které bylo příčinou vzniku několika stereotypů a mýtů o českém národě, které se udržely v povědomí Čechů v podstatě až dodnes a které byly vyzdviženy ze své samozřejmosti v emocionálně vypjatých letech protektorátu.

V literatuře chápeme tyto prvky nesoucí tradiční hodnoty, které společně vyznává široká kulturní oblast, jako ustálená myšlenková (výrazová) schémata, tzv. topoi. Mezi tato ve své podstatě pevná klišé v našem případě řadím topos „krajiny“ a topos „chaloupky“ (v širším pojetí „idylický prostor“), dále si všímám důrazu českých vlastenců devatenáctého století na opodstatněnost dodržování tradic (jako souhrn zvyků a zvyklostí, generační dědictví) a na idyličnost venkovského prostředí s dobrými a poctivými venkovskými lidmi. Zmiňovaná literární výrazová schémata tvořila spolu s obrozeneckou idealizací základ kultu přírody a venkova.

## 2.1 ČLOVĚK A PŘÍRODA

Malebná krajina se zvlněnými kopci a údolími, kde se v pásech střídají tmavé lesy se světlejšími lány polí a luk a kde se sluneční záře odráží od hladin rybníků jako od zrcadla – to je typický obrázek české krajiny, jak ji viděli a zaznamenali spisovatelé, malíři i hudební skladatelé. Pohled na ni dojímá národopisce devatenáctého století i obyvatele protektorátu v sálech kin. Proč má něco tak samozřejmého jako kopce a stromy takový vliv na duševní svět člověka? A proč byla krajina Čech a Moravy součástí bojů o existenci národa v obou zkoumaných obdobích?

Z antropologického hlediska lze na první otázku odpovědět podle Hany Librové tak, „že biologický základ lidského vztahu ke krajině se formoval a fixoval během dlouhého období vývoje člověka, v jehož průběhu vznikla člověku vlastní potřeba pobývat ve volné krajině – zvláště v krajině lesostepního druhu, kde dříve nacházel potravu a bezpečí“.<sup>14</sup> Z tohoto důvodu se podle antropologů cítíme v přírodě klidně. Stejně je odůvodněna i lidská záliba v lehce zvlněné krajině s lesy, rybníky a loukami. Tato neuvědomělá inklinace na jistý typ krajiny má ještě jednu podobu – je to vazba na krajinu jako domov. Ta má narozdíl od prvního typu, který je stejný u všech lidí, individuální charakter osvojování – „při jejím vzniku hrají roli patrně zážitky z dětství spojené se sociálním mikrosvětlem“.<sup>15</sup> V krajině domova se vždy cítíme bezpečně a jistě. Při pohledu do krajiny na plátně spatřuje divák důvěrně známé scénérie ze svého domova, dětství, prázdnin strávených u prarodičů na venkově a s pocitem něčeho blízkého se dostávají i zážitky klidu, bezpečí a jistoty, které zajisté postrádali diváci v deprimujícím čase protektorátní reality.

Odpověď na druhou položenou otázku v podstatě navazuje na tu první a současně souvisí s kultem chaloupky, potažmo venkova. Vesnický kult byl vytvořen z iniciativy českých vlastenců-obrozenců. Ti většinou žili a tvořili ve městech a venkov pouze navštěvovali. Tady navazují na antropologický výklad lidského vztahu ke krajině a připojují ještě jedno hledisko – estetické. V průběhu historického vývoje lidstva se člověk pomalu vymaňoval z naprosté existenční závislosti na přírodě, a tak se měnil i jeho biologický vztah k ní ve vztah kulturní. Člověk začal vědomě vnímat potřebu krajiny ve chvíli, kdy zažíval a pociťoval její nedostatek – proto větší zájem o estetickou stránku krajiny ze strany obyvatel měst, než lidí z venkova. Nechci na tomto místě rozvádět, jaký význam měla a má krajina pro venkovský lid a pro lidi žijící ve městě, pouze chci zdůraznit, že ti, kdo se podíleli na vzniku

<sup>14</sup> LIBROVÁ, Hana. Antropologická a sociální dimenze v percepci krajiny. In: FREIMANOVÁ, Milena (ed.), *Člověk a příroda v novodobé české kultuře: sborník symposia v Plzni 13.-15. března 1986*. Praha: Národní galerie, 1989, s. 32.

<sup>15</sup> Tamtéž.

nového českého národa, byli vzdělaní lidé z měst, kteří přikládali estetické rovině krajiny venkova váhu a jimi viděnou krásu přírody předávali prostřednictvím svých děl ostatnímu obyvatelstvu i dalším generacím. Zájem těchto lidí o krajinu lze osvětlit úzkým spojením přírody s kultem chaloupky a venkova, o čemž píše v následující podkapitole. Navíc svým pojetím přirklí české krajině ještě jeden význam. Vztah české kultury devatenáctého století k přírodě se neshodoval s obecným pojetím přírody jako útočiště jednotlivce před společností (viz gessnerovská idyla v druhé podkapitole), ale naopak „byla symbolem společenského usilování. Spolu se slavnou českou minulostí měla být její краса dokladem oprávněnosti nadějí ve slavnou národní budoucnost“.<sup>16</sup>

Je jasné, že takovéto pojetí přírody se v průběhu celého století měnilo. Stejně jako nová generace kritizovala obrozenecké uzavření se do „světa chaloupky“, raní realisté sklonku devatenáctého století chápali přírodu bez emočního nebo hmotného vztahu k člověku a vyzdvihovali její hodnotu samu o sobě. V politickém, společenském a kulturním vývoji naší země ale opakovaně nastávala období, kdy se český lid vracel k původní koncepci obrozenců.

Když se podíváme na vybrané filmy z protektorátu, najdeme v nich řadu příkladů vztahu člověka k typicky české přírodě. Např. v *Babičce* (František Čáp, 1940) přichází hned po úvodním slovu komentář o historii babiččina příjezdu na Staré bělidlo. Následně vidíme vůz, který veze babičku sedící na své truhle, ve které převáží svůj skromný majetek do nového domova. Vozka náhle vůz zastaví a upozorní babičku: „Tak jsme tady,“<sup>17</sup> a ukáže rukou za kameru. Babička se dlouze zadívá tím směrem – zároveň sílí ústřední melodie filmu, kterou známe už z úvodních titulků. Následuje pohled kamery tímž směrem a divákům se naskytne stejný výhled jako babičce: typická česká krajina s lesy, loukami, ovocným sadem. Babičku pohled do krajiny dojmeme. Stejný pocit měli zajisté i diváci v protektorátních sálech kin. Důvěrně známý obrázek české přírody, která v tu chvíli byla pocíťována jako domovská krajina pro všechny Čechy-vlastence, spolu s hereččiným výmluvným pohledem beze slov, podtrženým silným hudebním doprovodem, působila a troufám si tvrdit, že stále působí na diváky velmi emotivně. Jelikož se tato scéna vyskytuje hned v úvodu filmu, je jistým vodítkem pro diváky, v jakém duchu byl snímek tvořen a jaký druh estetického a emocionálního zážitku je čeká. V porovnání s knižní předlohou je ve filmu méně vyložené vlasteneckých projevů postav. Popisovaná scéna je jednou z nich a děje se tak „skrytě“ prostřednictvím české krajiny a vztahu k ní. Na tomto příkladu je možné demonstrovat výše

---

<sup>16</sup> Tamtéž, s. 35.

<sup>17</sup> Citováno z filmu *Babička* (František Čáp, 1940).

zmiňované výklady vazby člověka k přírodě – ať už antropologické, vlastenecké, domovské, estetické nebo národně-povzbuzovací.

Příroda kolem České Skalice, Ratibořic a v Babiččině údolí je nezbytnou součástí *Babičky* literární i té filmové. Protože se film natáčel právě v těchto lokalitách, nebyli diváci ochuzeni o autentický prožitek pravdivých přírodních reálií, což konvenovalo s celkovým pojetím filmového zpracování předlohy. Příroda v bezprostřední blízkosti postav nehraje jen úlohu ilustrativní a patriotickou, ale stává se součástí vypravovaného děje – babiččiny procházky s dětmi po okolí nebo celý příběh Viktorky, jež je úzce spjat s přírodou (les, splav, smrtící pád stromu aj.). Samotná postava babičky vnímá přírodu velmi citlivě – ve filmu spojuje svůj osud s osudem staré hrušně a pečlivě a láskyplně se stará o zvířata v chalupě. V dobových recenzích se v souvislosti s přírodou často vyskytovala také chvála Deglovy kamery. Stačí si připomenout sekvenci rána na Starém bělidle: kamera zprvu zabírá slunce prosvítající skrze stromy a odrážející se na vodní hladině splavu. Následuje záběr na Staré bělidlo přes okolní stromy – nacházíme stavení zasazené v přírodě a babičku v každodenní péči o zvířata, když krmí kotě, kuřátka, slepice... Příroda samotná je zde v úzkém kontaktu s venkovem, venkovskými zvyky i kultem chaloupky. Babička lpí na tradicích a starých zvycích, mezi které patří i pravidelné ranní činnosti jako je krmení domácích zvířat.

Příroda v *Babičce* tedy figuruje velmi různorodě – samostatně jako autentická ilustrace a vlastenecká připomínka krás domova i ve spojitosti s kultem venkova, potažmo chaloupky. Zde vyvstávají nové konotace jako pracovitost a poctivost venkovských lidí, jejich vztah k přírodě a půdě, která je živí, k tradicím a zvyklostem, které je třeba dodržovat apod. To už se ale dostáváme do jiné oblasti.

Velmi specifická krajina, která významným způsobem ovlivňuje životy obyvatel, je tematizována v Klostermannově venkovském románu *Mlhy na Blatech*. Je známé, že Klostermann nepoužíval přírodu pouze jako kulisu pro děje svých románů, ale příroda v jeho díle svou divokou krásou a živelností do děje přímo zasahuje. Režisér František Čáp již měl v době vzniku stejnojmenného snímku (rok 1943) za sebou zkušenosti s jinými klasickými díly z venkovského prostředí, jakými byla *Babička* a *Jan Cimburá*.

Zatímco ve svých předchozích filmech Čáp vystihl ráz krajiny věrně – autentické exteriéry Babiččina údolí, Ratibořic atd. v *Babičce* a úrodná, otevřená krajina jižních Čech v *Janu Cimbuřovi* – v *Mlách na Blatech* zůstal v zobrazení přírody poněkud za předlohou. Režisér divákům nabídl líbivé obrázky české krajiny, ale nespoutanost, nevyzpytatelnost a z toho plynoucí dramatičnost skutečných Zbudovských Blat ve snímku nevystihl. Pokusil se alespoň vyjádřit provázanost života lidí s přírodou a natočil většinu filmu v přírodních

exteriérech. V tomto směru byly *Mlhy na Blatech* dobovými recenzenty hodnoceny kladně, tedy jmenovitě kamera Ferdinanda Pečenky, který spolupracoval na detailních záběrech přírody a zvíře s dokumentárním fotografem a přírodopiscem Janem Václavem Staňkem.

Přestože snímek nezobrazuje autenticitu tajemných a nebezpečných Blat, má několik momentů, které stojí ve spojitosti s našim tématem za zmínku. Především se tvůrcům filmu podařilo skloubit obrazy přírody s dějem a ukázat protektorátnímu filmovému publiku krásnou českou krajinu, i když spíše romantickou než divokou. Vydařené jsou hned první záběry filmu, které nabízejí pohled na mraky odrážející se na široké, klidné hladině rybníka a na sluneční paprsky snažící se prodrat korunami stromů. V tu chvíli vidíme i hlavního hrdinu, jak stojí nehnutě po pás ve vodě, obklopený hustou mlhou. Hned v expozici se tak Vojta divákům představuje jako pytlák, nezkrotný a nespoutaný jako příroda kolem něj. Vojta má paradoxně díky pytláctví úzký vztah k přírodě, Blata zná velmi dobře, svou divokostí a nebojácností do krajiny zapadá, ale zároveň je její narušitel. To dokazují až dokumentární, detailní záběry různého vodního ptactva a lesní zvíře, když jsou běžícím Vojtou vyrušeni ze svých úkrytů.

Kromě obrazů přírody ve spojitosti s pytláctvím Vojty a ostatních pytláků, se ve filmu objevují i záběry úrodných polí a luk, kde se pase dobytek. Vztah venkovanů k půdě je sice v knižní předloze popisován podrobněji (sedláci zde žádají rozdělení Blat, aby si každý mohl hospodařit na svém, přičemž ve filmu proběhne na toto téma jen krátký monolog hospodáře), ale kladný vztah k půdě, která sedláky živí, je ukázán v několika sekvencích prací na poli – orba hospodáře, setba obilí a hlavně dvouminutová bezeslovná sekvence žní (viz následující podkapitola).

Jiným příkladem vztahu člověka k přírodě je protektorátní snímek *Pohádka máje* (1940) v režii Otakara Vávry. Příroda hraje významnou roli jak ve stejnojmenném románu Viléma Mrštíka, tak v jeho filmové adaptaci. Jarní „nadreálně“ krásná příroda zde zastupuje čistotu a nezkaženost venkova a zároveň se stává dějištěm probouzející se lásky mezi Helenkou a Říšou. Snímek se opět z velké části (podobně jako *Mlhy na Blatech*) natáčel v přírodních exteriérech – záběry svěží májové přírody konvenují s milostným citem hlavních hrdinů.

I když *Pohádka máje* neobsahuje záběry přírody ve spojitosti se zemědělstvím a pro venkov tak typickým obděláváním půdy jako jiné zkoumané filmy z období protektorátu (*Jan Cimburá*, *Barbora Hlavsová*, *Mlhy na Blatech*), národní rozměr tomuto snímku nechybí. Příroda v *Pohádce máje* s sebou nese více významů, některé jsou obsaženy už v literární předloze, jiné se vytvořily na pozadí historických událostí v době vzniku filmu. Vávra se

spolu s kameramanem Ferdinandem Pečenkou pokusil, a to poměrně úspěšně, o přenesení lyrické roviny Mrštíková díla, jejíž nositelkou je právě májová příroda moravského venkova. Jak již bylo naznačeno výše, jarní příroda je symbolem mladé probouzející se lásky mezi Ríšou a Helenkou – nový neznámý cit je pro Helenku stejně opojný a silný jako čerstvé vůně rozkvetlé přírody: „Stařečku, co je to, že ten vzduch je dnes tak silný?“ „Nevíte?“ „Nevím.“ „Dítě, to kvete les.“<sup>18</sup> Tímto dialogem končí více jak čtyřminutová sekvence zobrazující paralelu mezi vznikajícím citem Helenky k Ríšovi a jarní přírodou. Celá sekvence téměř beze slov, jen s hudebním doprovodem (zpívá dívčí a ženský sbor), začíná detailními záběry na rozkvetlé větve stromů a mlád'átka na dvoře hájovny. Vidíme malá housátka, kůzlátka, selátka a jinou drobotinu ve střídavých záběrech na spící Helenku. Po probuzení běží Helenka rozkvetlou krajinou k rybníku, kde se vykoupe. Cestou zpět prochází březovým hájem, který je snímán z odstupu v celku i z pohledu Helenky, když zvrátí hlavu a dívá se do korun stromů. Básnický, symbolický rozměr přírodních scénérií je patrný i v dalších scénách filmu (např. náhlá změna počasí po hádce milenců, kdy se zatáhne a začne bouřka).

Pro děj příběhu je důležitý jiný význam, který v něm příroda má, a tím je její vliv na povahu hlavní hrdinky. Helenka, která žije jen s otcem a služebnou na samotě hájovny, tráví veškerý svůj volný čas v okolních lesích nebo ve své zahrádce. Její vztah k přírodě je tedy velice silný a cítí se v ní spokojenější než ve společnosti lidí. V této souvislosti nacházíme další přirovnání – charakter Helenky je stejně jako příroda, která ji obklopuje, čistý a nezkažený. To hraje důležitou úlohu ve vztahu s Ríšou, který oproti dívce dokáže být neupřímný a zákeřný. Vlivem prostředí na postavy v kontextu opozice venkova a města se zabývám ve třetí podkapitole.

Národní rozměr přírody v knižní předloze zřejmě nenajdeme. (I když to je otázkou interpretace.) Ve filmovém zpracování *Pohádka máje* je význam přírody ve smyslu vlasteneckém a národně-povzbuzovacím podmíněn dobou, kdy snímek vznikl, a společensko-politickou situací, v níž se ocitlo první publikum tohoto filmu. *Pohádka máje* byla natočena a uvedena do kin v roce 1940, tedy v době, kdy se filmové publikum dožadovalo snímků s národní tematikou, vítalo každý projev českosti na plátnech kin a oceňovalo kvalitní umělecké počiny českých tvůrců. Lukáš Kašpar si ve své knize věnované protektorátní kinematografii v této spojitosti všímá analogie s přírodními cykly: „Scéna probouzející se přírody symbolizovala skutečnost, že člověk nemusí ztrácet naději, neboť po každé tuhé zimě přichází vždy znovu jaro.“<sup>19</sup> Touto interpretací poukazuje na národní rozměr přírody, který

---

<sup>18</sup> Citováno z filmu *Pohádka máje* (Otakar Vávra, 1940).

<sup>19</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 308.

v jiné historické době ztrácí na významu. Z dnešního pohledu tedy diváci nemusí v *Pohádce máje* nalézt vlastenecký rozměr, v době protektorátu tomu ale bylo jinak. Po úvodních německo-českých titulcích plnily záběry pohádkově krásné moravské krajiny, podpořené česky zpívanými písněmi, svůj účel. V tomto směru také nelze opomenout skutečnost, že Vávrova adaptace *Pohádky máje* byla zdařilá. Jednalo se o jeden z nemnoha kvalitních počínů české protektorátní kinematografie, a to i po umělecké stránce. Ve stejném smyslu se vyjadřovala i dobová kritika v tisku a vypovídaly o tom i ohlasy diváků. Nejvíce oceňovaná a vyzdvihovaná byla právě kamera F. Pečenky, a to jak v lyrických záběrech přírody (Pečenka použil pro „zpodobení básnicky umocněného jara speciální filtry a natáčel i na speciální infračervený materiál“<sup>20</sup>), tak i v poetických scénách plesu aj. Podle autora článku v *Presse* přinesl Pečenka svým uměním „důkaz nevyčerpatelných krás ryze české krajiny“.<sup>21</sup> Často se objevovala slovní spojení typu „óda na českou jarní přírodu“<sup>22</sup> nebo přívlastky jako „odhmotněný“ či „nadreálný“<sup>23</sup> obraz. Vedle fotografie si doboví recenzenti všímali také hereckých výkonů či emocionální hudby Jiřího Srnky, v neposlední řadě chválili výběr české klasické látky a mnozí považovali snímek za „umělecký vrchol poslední doby“.<sup>24</sup>

## 2.2 ČESKÁ CHALOUPKA – NÁRODNÍ IDYLICKÝ PROSTOR A KULT VENKOVA

Topos „chaloupky“ zaujímal v české obrozenecké literatuře výsadní postavení. „Chaloupka“ se brzy v představách národopisců, buditelů i obyčejných lidí spojila s obrazem idylického prostoru a stala se zástupným znakem venkova.

Ale vraťme se k tomu, co této představě předcházelo. Vladimír Macura ve svém příspěvku do sborníku na téma *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století* zmiňuje švýcarského básníka, malíře a grafika Salomona Gessnera, který na konci osmnáctého století popisoval idylický prostor, jehož středem byla právě chaloupka. Konkrétně se jednalo o skromnou chaloupku, která stála stranou od civilizace jako přirozená součást přírody. Tak vznikl vysněný idylický prostor, vytvořený jako protiklad k městu, které zhmotňovalo ruch nové doby. Tento prostor-útočiště se stal místem klidu a odpočinku. Svět idyly, který chaloupku obklopoval, byl novou společností „stylizován a vnímán jako prostor útěku z civilizace, ze

<sup>20</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 329.

<sup>21</sup> Nové vítězství české filmové fotografie. *Presse*, 13. 6. 1940, r. 12, č. 111, s. 2.

<sup>22</sup> Pohádka máje. *Filmový kurýr*, 1. 11. 1940, r. 14, č. 44, s. 5.

<sup>23</sup> Přívlastky opakující se v několika článcích dobového tisku.

<sup>24</sup> SÍLA, Jiří. Vávrovo přebásnění Mrštíka. Na okraj scénáře „Pohádky máje“. *Filmové listy*, 18. 11. 1940, r. 12, č. 22, s. 1-2.



složitých vztahů, pocíťovaných jako umělé, a tedy byl vlastně vizí, ideálem světa přirozeného“.<sup>25</sup> Znaky přírody a přirozenosti se staly nedílnou součástí idyly a měly manifestovat její protikladnost k městu. Takto vnímaná idyla, spjatá s přírodou a venkovským stavením (chaloupkou), stojící v opozici k městu se nakonec stala zástupným znakem venkova.

V průběhu devatenáctého století i u nás ustálené atributy chaloupky vytvářely základní podobu toposu a stejně tak se vznikajícím toposem „chaloupky“ byla spojena představa idylična. Také v českém prostředí patřily mezi znaky chaloupky její skromnost, malost a chudoba, vyvážené její krásou a umístěním v neporušené přírodě. Ale zároveň zde došlo k významovému posunu – topos „chaloupky“ se v českém prostředí brzy nápadně nacionalizoval, stal se „klíčovou součástí národní sebereflexe, ustalujícího se ‚mýtu‘ českého národa“.<sup>26</sup> To znamená, že idyla byla u nás přijímána jako něco, co souviselo s češtvím a jeho hodnotami. V rodící se obrozenecké generaci byl kladen důraz na prostý venkovský původ největších buditelů a česká chaloupka nesla kromě výše popsaných tradičních významů i znak návratu ke kořenům – osobním i národním. Chaloupka symbolizovala „původnost etnickou a jazykovou, neporušenost národní“.<sup>27</sup> Tak se kromě tradičně chápaného města jako symbolu civilizace, světa hříchu a společenské přetvářky rozšířilo jeho vnímání o národní odcizení „popřením přirozeného češtví“.<sup>28</sup> (Nezkažený a národnost uchováající venkov s chudými obyvateli, zachovávajícími české tradice a jazyk, byl v ostrém kontrastu s poněmčeným městem, které reprezentoval bohatý měšťan, jež zapírá svůj národ a mluví německy, aby získal vyšší společenské postavení.)

Idylické vnímání chaloupky tedy nebylo naivní ani dětinské, naopak bylo výpovědí o odolnosti, ba nezdolnosti národa. Obvyklé atributy chaloupky se povýšily na „symboly národní charakterologie. ‚Malá‘ chaloupka vypovídala o ‚malém‘ národě a jeho hlubších hodnotách, které nespočívaly v materiálním zázemí, v početní převaze, rozloze země, ale v mravních kvalitách, duchovním bohatství“.<sup>29</sup> Jak blízko mělo toto pojetí k domácím snahám povzbudit český lid za německé okupace! Novodobý národ byl po celé devatenácté století budován na pozadí idyly. Kult české chaloupky a s ním související hodnotové povýšení selství a venkova tvořilo základnu stereotypní až mýtické představy o českém národě, která našla zvýšenou odezvu právě v době protektorátu.

---

<sup>25</sup> MACURA, Vladimír. Idyla a česká chaloupka. In: KAISEROVÁ, Kristina – MARTINOVSKÝ, Ivan (eds.), *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století: sborník příspěvků ze symposia uspořádaného 9. a 10. března 1995 ve Státní vědecké knihovně v Plzni*. Ústí nad Labem: Albis international, 1999, s. 12.

<sup>26</sup> Tamtéž, s. 16.

<sup>27</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>28</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>29</sup> Tamtéž, s. 18.

Ve vybraných filmových adaptacích hrají venkovská stavení a venkovský původ obyvatel významnou úlohu. Hlavní hrdinové žijí ve skromných vesnických staveních, chaloupkách i bohatších chalupách.

Poslednímu typu odpovídá i Staré bělidlo, kam se přestěhovala za rodinou své dcery babička z díla Boženy Němcové. Postava babičky původně pochází z velmi skromných poměrů, ale v knize i ve filmu je ústředním dějištěm vypravování Babiččino údolí a Staré bělidlo, a to obrozenecké představě o chudé chaloupce neodpovídá. Ve filmu byla věnována interiéru Starého bělidla velká pozornost, vybavení místností neslouží pouze jako kulisa k ději, ale stává se i podstatnou součástí děje a napomáhá k charakterizaci postav. Scénáristé zařadili do filmu poměrně rozsáhlou pasáž o tom, jak se babička poprvé seznamuje se svým novým domovem. Stará žena, zvyklá na svou chudou světničku, je vybavením dceřiny domácnosti zaskočená. Obdivuje je, ale nerozumí tomuto „zpanštelému“ stylu a necítí se tu přirozeně a „ve svém“. Kamera sleduje udivenou babičku, jak si prohlíží „všechna ta hejblata“ ve skleníku i jak se lekne po usednutí na čalouněnou lavici. Dcera naštěstí pocity matky předpokládala a přichystala jí k obývání vlastní světničku vybavenou v tradičním venkovském skromném duchu. I díky této pasáži se o babičce dozvídáme, na jaký život je zvyklá, že pochází ze skromného prostředí a svoji skromnost a cit pro venkovskou prostotu si přináší s sebou i do nového domova. Díky přistěhování babičky se tedy ze Starého bělidla stává svým způsobem ona chaloupka v obrozeneckém stylu. Takovou chaloupku totiž netvoří jenom vybavení, ale také její obyvatelé, kteří nesou konkrétní znaky onoho zdravého jádra národa jako je pracovitost, poctivost, dobrá vůle a pokora vůči starým tradicím a venkovským zvyklostem. Topos „chaloupky“ je naplněn také z jiného hlediska – i když se Staré bělidlo nepodobá chudé chaloupce, stojí přece jenom jako ona na samotě, stranou od vesnice i od lidí a v přírodě, která ji obklopuje.

Blíže obrozenecké představě skromné chudé chaloupky, vzdálené od zbytku vesnice je chalupa Barbory Hlavsové ze stejnojmenného filmu Martina Friče z roku 1942. Už ve své předloze, kterou byla původní filmová povídka Jaroslava Havlíčka, je chalupa staré ženy umístěna na výlučném místě. Tomu napovídá i původní název *Skleněný vrch*. Barbora sice žije na venkově, v horské vesnici, ale její stavení stojí stranou. Hned v prvních záběrech Barbořina bydliště můžeme vidět, jak stará žena vystupuje s povozem vzhůru po serpentíně, poté kamera pomalu panorámuje kopcovitou krajinu, kde na jednom vrchu stojí ženina chalupa. Jedná se o skromné dřevěné stavení s doškovou střechou. Podobně jako Staré bělidlo je tedy chaloupka Barbory izolována od zbytku vesnice a zapadá do místní krajiny. Je vždy snímána v kontextu přírody – po záběrech mraků, kterým je blízko, a místních vršků.

Narozdíl od Starého bělidla, kam se babička ke stáru přestěhovala, je chalupa v horách celoživotním domovem Barbory. Barbora by se naopak mohla odstěhovat do města k rodině svého syna, ale je natolik spjatá s místem, kde žije, že to odmítá: „Tady jsem vyrostla, tady taky umřu. Do města, holka, já nepatřím.“<sup>30</sup> Zvyky a tradice spojené se životem na venkově a životní hodnoty jako poctivost a aktivní pomoc druhým je ale oběma ženským postavám společná – proto i Barbora nabídne každému hostu ošatku s chlebem a solí a stará se o svou rodinu stejně jako o lidi ze vsi.

V souvislosti s ustanovením toposu „chaloupky“ jako národního idylického prostoru došlo během devatenáctého století k vybudování silného kultu venkova. Generace obrozenců již od třicátých let počítala s venkovem jako důležitým zázemím českých vlasteneckých snah. Počáteční komplex vzešlý z nepřítomnosti šlechty v projektu národního obrození<sup>31</sup> se díky obrovskému nástupu „české chaloupky“ proměnil ve vítězství – aristokracie byla nahrazena sedlákem, který se narozdíl od šlechticů mohl pyšnit poctivými předky i potomky. Český venkovský lid se stal zárukou „dalšího trvání národa a ke svému zdárnému vývoji šlechtu a ‚pány‘ nepotřeboval“.<sup>32</sup> Když se poohlédneme po příčinách tohoto uvažování, podle Jiřího Raka měly podobné názory kořeny již v době baroka a prvky jako zbožnění prostoty a lidovosti se objevovaly také v preromantismu. Racionální vysvětlení může pramenit z osvícenské ideologie a fyziokratismu, který ocenil ekonomický přínos sedláka pro stát. V době národního obrození došlo k vyvrcholení této koncepce – význam a přínos venkovského lidu pro národ byl zahrnut do širokého vědomí Čechů. Ve výsledku lze říci, že „národ český se představoval jako ‚národ chaloupky“.<sup>33</sup> Jak už bylo naznačeno v předchozím textu – ti největší z největších se pyšně hlásili ke svým vesnickým kořenům. Zrození ve venkovské chalupě byla téměř povinná položka v životopisu významné osobnosti devatenáctého století. Lidé pořádali slavnosti u rodných domků spisovatelů a buditelů. Z chaloupky se stal celonárodní symbol až vytržený z kontextu venkova, přesto si chaloupka i venkov zachovali idyličnost toposu.

---

<sup>30</sup> Citováno z filmu *Barbora Hlavsová* (Martin Frič, 1942).

<sup>31</sup> V počátcích českého národního hnutí došlo k vytvoření negativního obrazu šlechty v moderním českém myšlení. I když mnozí čeští aristokraté podporovali vlastenecké podniky, sociální instituce apod., nepřimkli se k jazykovému programu. Užívali němčinu a bylo jim vyčítáno, že češtinu stále považují za jazyk lůzy. Ve čtyřicátých letech už národní hnutí přestávalo se šlechtou počítat. Revoluční rok 1848 přinesl radikalizaci a všeobecné rozšíření protifeudálních postojů, zvláště poté, co šlechta v revoluci české věci nijak nepomohla. Ještě radikálnější ve svých názorech proti šlechtě byli pozdější mladočeši. Kompenzace neexistence aristokracie v českém národním hnutí nastala v krásné literatuře, kde byli vytvořeni idealizovaní vlastenečtí a ušlechtilí šlechtici, jako například paní kněžna v *Babičce* Boženy Němcové.

<sup>32</sup> RAK, Jiří. *Bývali Čechové...: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H&H, 1994, s. 85.

<sup>33</sup> MACURA, Vladimír. *Idyla a česká chaloupka*. In: KAISEROVÁ, Kristina – MARTINOVSKÝ, Ivan (eds.), *Idyla a idyličnost v kultuře 19. století: sborník příspěvků ze symposia uspořádaného 9. a 10. března 1995 ve Státní vědecké knihovně v Plzni*. Ústí nad Labem: Albis international, 1999, s. 28.

Z výše popsaných atributů, které vedly k vytvoření toposu „chaloupky“ a kultu venkova (venkov jako idylický prostor, protiklad zkaženému městu, kolébka velkých osobností, jádro zdravého a mravně silného národa apod.) a z motivací českých buditelů, jakými bylo nalézt mravní oporu, ke které by se mohl lid vztahovat, jasně vyplývá, že ač byl jejich úmysl čistý, nebáli se použít nečistých prostředků. Výsledkem byla silná idealizace venkova, které se samotní venkované museli podívat.

Venkovská idyla ale nesouvisela pouze s chaloupkou a se vším co symbolizovala. Venkov s sebou nesl i další znaky, které hrály důležitou roli ve spojitosti s národním cítěním za okupace i jindy. Byl to vztah venkovanů k přírodě a k půdě, která je obklopovala a živila. Úcta ke svým předkům a tradicím, stejně jako pozitivní vztah k práci. Kladné vlastnosti venkovského lidu pramenily právě z těchto základů venkovského tradičního způsobu života. Jednalo se o vlastnosti jako skromnost, poctivost a pracovitost – a právě ty vyzdvihovali a dávali za příklad čeští vlastenci celému národu. Literatura, zvláště ta venkovská, byla významným kanálem k předávání těchto myšlenek. Nacházíme je i v dílech, jež se za okupace staly předlohami k citovaným filmům – ať už se jednalo o *Babičku*, *Mlhy na Blatech* nebo *Jana Cimburu*.

Snímek *Jan Cimburu* (František Čáp, 1941) se v mnohém podobal německé literární tradici „Blut und Boden“ – „krev a půda“. Ta se vyskytovala v německé literatuře devatenáctého i dvacátého století a byla založena právě na silném vztahu venkovanů k půdě a práci. Spojitostí mezi filmovým *Janem Cimburou* a tímto směrem se ve svých pamětech zaobíral Jiří Brdečka: „Nevím, byla to hra náhody, nebo mazanost dramaturgie Lucernafilmu, která mu [cenzorovi] předložila scénář *Jana Cimbury* v podobě, připomínající svým zabarvením tvorbu určité, oficiálně schvalované oblasti německé literatury. Blut und Boden, krev a půda, tak se jmenoval směr, oslavující niterné a někdy až mystické pouto mezi zemědělcem a jím obdělávanou půdou. Nešlo to konečně o specialitu germánského písemnictví, vždyť i u nás se v tomto směru činila skupina autorů stejného vyznání...“<sup>34</sup>

Kult venkova spojený s prací a zemědělskou půdou nebo „krev a půda“ z německé tradice – obě varianty jsou možné a nemusejí se ani vylučovat. Faktem je, že film *Jan Cimburu* skutečně tyto hodnoty výrazně akcentuje. Už první záběry filmu nabízejí divákům pohled na zemědělskou krajinu s poli a lesy. Zatímco kamera panorámuje důvěrně známý ráz jihočeské přírody, doprovází ji hudba s motivy lidové písně. Následuje záběr obilí a hned další na chléb v ošatce, tentokrát slyšíme i slova modlitby. Tato úvodní sekvence naznačuje

---

<sup>34</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 106.

mnohé – za prvé pohled do krajiny supluje výhled, jaký se dostává hlavnímu hrdinovi, který se právě vrátil s přítelem z vojny, je tedy začátkem příběhu. Za druhé panorama nabízí divákům na protektorátních plátnech kin pohled na krásnou českou krajinu. Tento zážitek je ještě více umocněn následnou střihovou skladbou obilí–chleba, která předjímá celé následné pojetí filmu. Stejně tak hudba s prvky jihočeských lidových písní<sup>35</sup> doprovází filmové dění až do konce. Modlitba pronášená hlasem mimo obraz symbolizuje požehnání – žehná se výsledku práce, kterým je pecen chleba v ošatce.

Příkladnou ukázkou oslavy práce je hned další sekvence, když je Cimbura přijat do služby k sedlákovi Kovandovi. Trvá několik minut a ukazuje denní práce na statku od časného rána: vidíme Cimburu, jak zapřahá koně a jede na trávu, Marijánku, jak pilně nosí vodu a dojí, do práce jsou zapojeny také děti, které jdou s krávami na pastvu, sledujeme i domácí práce selky a Marijánky. K tomu zní v radostném tónu hudba i lidové písničky. Navíc se z jednotlivých scén dozvídáme o charakteru Cimbury – je zručný, silný, má rád zvířata a hlavně je neúnavný pracant: „Lepší ženská práce, než žádná,“<sup>36</sup> jak sám říká.

Pro téma vztahu zemědělce k půdě je stěžejní sekvence jarní setby z prostředku filmu: začíná navozením atmosféry jara – kamera zabírá rozkvetlý strom a pod ním kobyly s hříbětem. Pak se přesune na pole, kde je hlavní hrdina, který bere do dlaně hrst kypré půdy: „Takhle kdyby to byl chleba, vid’? Ten z něj teprv bude.“<sup>37</sup> Pronesená slova potvrdí následující detailní záběr na dlaň s hlínou, kterou ruka promne a prolínačkou se půda změní v osení. Následuje dlouhá jízda kamery ustupující před Cimburou, který seje. Kamera scénu setby snímá mírně z podhledu, do zorného pole diváka se tak dostane majestátný, vzpřímený Cimbura rytmicky rozhazující setbu. V pozadí opět slyšíme radostnou, oslavnou hudbu. Scéna demonstuje vazbu venkovského člověka k půdě – vyjadřuje pocity lásky, naděje, pokory a uspokojení z provedené práce.

Jako třetí příklad k tématu „krve a půdy“ jsem vybrala ukázkou z úplného závěru filmu, kdy je filmový příběh Jana Cimbury šťastně u konce – Cimbura jede na koni s dětmi po sklizeném poli. Kamera opět zabírá scénu z podhledu. Kůň s jezdci jde směrem ke kameře, zastaví se, Cimbura se rozhlédne do krajiny a kamera jeho pohled následuje. Konec idylly tedy končí podobně jako začátek – pohledem do jihočeské krajiny. S tím rozdílem, že v tomto případě nejde „pouze“ o domovský kraj, ale hrdina z hřbetu koně obhlíží svá pole, louky a obilí ve snopkách.

---

<sup>35</sup> Skladatel Jiří Fiala použil v hudbě k filmu motivy písní jako *Když se ten Tálínskej rybník nahání, Když jsem já šel tou Putimskou branou, Protivínský zámek mezi horama* atd.

<sup>36</sup> Citováno z filmu *Jan Cimbura* (František Čáp, 1941).

<sup>37</sup> Tamtéž.

Vedle těchto sekvencí, které se na poměrně velké ploše věnují zobrazení práce a vřelému vztahu k půdě, podporují kult venkova i další scény jiného charakteru. Film *Jan Cimbury*, stejně jako jeho knižní předloha, klade velký důraz na hlavního hrdinu. Kladný až ideální charakter Cimbury je postupně odkrýván a idealizován od počátku až do konce příběhu. Cimbury splňuje všechny požadavky českých obrozeneckých vlastenců na příkladného venkovského jedince a ještě něco navíc. Jednotlivé epizody příběhu jako by sloužili pouze k demonstraci té které kladné vlastnosti hrdiny. Cimbury je pracovitý, což se prolíná celým příběhem, poctivý (scéna s nalezeným a poctivě vráceným penízem), citlivý ke zvířatům (scéna, kdy zabrání nepovedenému Bártíkovi bičovat koně) i pozorný k dětem (scéna s lapeným skřivanem, kterého mu děti donesou). Skutečný sedlák Cimbury byl ve svém kraji známý hlavně svoji fyzickou silou, což samozřejmě není opomenuto ani ve filmu (scéna se zaseknutým vozem, který nadzdvihne nebo scéna v hospodě, kdy přemůže početnou přesilu mladíků). Cimbury je také spolehlivý (sekvence cesty do Prahy a zpět) a odvážný (scéna přepadení vozu nebo záchrany dětí z hořícího lesa). Kromě těchto vlastností, které se pojily s venkovským lidem a tradičním způsobem života na venkově už od dob obrozenců a ještě starší, je Cimbury navzdory venkovským zvyklostem navíc sečtělý a znalý českých dějin. To ukazuje scéna draní peří v sednici. Jedná se o velmi poetickou scénu, která navozuje atmosféru sousedské pospolitosti na vsi. Kamera zprvu zabírá děti, které sedí na peci a pozorně naslouchají, dále plynulým pohybem přechází na stařenky předoucí na kolovrátku a ostatní sousedy, jež sedí kolem stolu a derou peří. Všichni poslouchají Cimbuřovo vypravování pověsti o Horymírovi a Šemíkovi. Ve zvukové složce slyšíme zpívat ženský sbor, což navozuje mírumilovnou až posvátnou atmosféru. To, že sedlák čte knihy a zná příběhy z nich, nebylo pro venkovské prostředí typické (tuto úlohu obrozenci svěřovali venkovským učitelům nebo farářům). V každém případě tato scéna posloužila národně-povzbuzovacím snahám v době vzniku filmu – je to jeden z okamžiků v protektorátní filmové tvorbě, kde se přímo odkazuje na minulost národa, byť vybájenou.

V podkapitole věnované tématu vztahu venkovanů k půdě a zkoumání dobrých mravů na vesnici, potažmo vztahu venkovanů k práci, nemohu opominout Fričův film *Barbora Hlavsová*. Pro hlavní hrdinku je velmi důležité zachování dobrého jména a rodinné cti, proto se zaváže uhradit dluhy po svém mrtvém synovi. Nápravu zkažené pověsti rodu Hlavců spatřuje v poctivém odpracování dlužné částky. Do „očistného“ procesu se zprvu zapojí i snacha a vnuk Barbory a všichni společně dřou, aby peníze mohli vrátit. Kromě toho, že dřívější panička z města drhne podlahu v horském stavení a mladý nadějný konzervatorista vyměnil klavír za tkalcovský stav (což je ve filmu podtrženo výmluvnou prolínáčkou, kdy

matka vzpomíná, jak Bořík hrál na piano, zatímco nyní v pravidelném rytmu obsluhuje stav), jsou pro příběh symbolické scény práce na skromném poličku. V první sekvenci sledujeme, jak se všichni tři snaží přetvořit neúrodnou kamenitou půdu na úrodné pole, aby mohli pěstovat len. Stará žena vybírá kameny, zatímco vnuk nosí na vrchol kopce, kde má pole být, vědra s hlínou, které pod kopcem plní jeho matka. Tato rodinná spolupráce navozuje pocit sounáležitosti a upřímné snahy dosáhnout vytyčeného cíle. Rodinná idyla se ale záhy hroutí, když se Klára rozhodne z chalupy odejít a zajistit si pohodlný život vedle nového muže. Do těžkého údělu rodiny zasáhne i příroda – bouřka s prudkým deštěm zmaří těžkou práci a spláchne nanošenou hlínu z pole zpět pod kopec. V dalším vstupu vidíme už jen dva členy rodiny – Boříka a Barboru – jak se nevzdávají a znovu pracují na poli. Bořík je babičce oporou, ale jen do okamžiku, kdy se z náhlého popudu rozjede do Prahy za matkou a studiem. Zklamané Barboře nezbyvá nic jiného, než pokračovat v započaté práci, kterou symbolizuje právě ono poličko na vrcholu kopce – vetchá stará žena tentokrát úplně sama nese těžké břímě v podobě věder s hlínou. Představa udřené stařeny nakonec přiměje Boříka k návratu k babičce, ale to už je dluh splacen i za cenu prodeje vlastní chalupy. Barbora totiž odmítne peníze, které nejsou vydělány prací: „Vojtěchův dluh může být splacen jen prací a Klára ty peníze nevydělala.“<sup>38</sup>

Barbořino lpění na vlastním splacení dluhů může vyznít tvrdošijně, ale v tomto případě má spíše kořeny ve venkovském uvažování staré ženy, které se zakládá na poctivosti a celoživotní dřině spojené s tradičním způsobem života na vsi. Barbora navazuje na venkovské hodnoty, kdy čest rodiny a dobré jméno jsou velmi důležité. Dodržováním těchto „jednoduchých pravidel“ se docílí kýženého cíle a překonají se všechna těžká období. Pro Barboru není nic nemožné, na synovo rezignování, že peníze nelze vrátit, reaguje velmi apelativně: „To slovo už nikdy nevyšlov! Všechno je možné. Nejde jen o tebe, jde o jméno celé naší rodiny. Je to jméno, které si do života ponese tvůj syn!“<sup>39</sup> Slova hrdinky v podání uznávané herečky, která jsou pronesena v detailu do kamery, jistě soudobí diváci vnímali velmi pozorně, i když film mohl být (a byl) interpretován různě. I *Barbora Hlavsová* mohla být vykládána v souladu s německou tradicí „Blut und Boden“ a nacisté Barbořino pracovní nasazení mohli pokládat za konvenující s jejich politikou v protektorátu. Rozdílné komentáře k filmu se objevily i v dobovém tisku – velký prostor byl věnován nacionálním stránkám filmu, a to především ryze českému prostředí, exteriérům, hudbě a hlavní postavě. Významnou úlohu v tomto případě sehrála i představitelka Barbory Terezie Brzková, která po roli babičky v Čáповě snímku byla v povědomí Čechů vnímána jako národní herečka. Na

<sup>38</sup> Citováno z filmu *Barbora Hlavsová* (Martin Frič, 1942).

<sup>39</sup> Tamtéž.

druhou stranu se v tisku vyskytovaly i názory, že *Barbora Hlavsová* je filmem, který ukazoval „všem, kdož se vzpírali pochopit, že jenom prací pod záštitou říše budujeme šťastný zítřek“.<sup>40</sup> Pozdější vnímání filmu se ale přiklonilo k národním výkladům díla a *Barbora Hlavsová* byla „třeba podle Jiřího Doležala ztělesněním toho nejryzejšího, co ze sebe vydala česká zem“,<sup>41</sup> Luboš Bartošek se ve svých dějinách filmu vyjádřil tak, že „v kontextu nacistické okupace se postava Barbory Hlavsové, bezprostředně spjatá s českým prostředím a českou krajinou, stala ztělesněním nejryzejších lidských hodnot“<sup>42</sup> a Elmar Klos vyzdvihl kvality spojené s venkovem slovy, že hlavní hrdinka „bojuje s nezlomností prostého člověka z lidu za rodinné tradice morální čistoty a poctivosti“.<sup>43</sup>

I v ostatních zkoumaných filmech natočených podle slavných literárních předloh za protektorátu hrají venkov a venkovské zvyky, mravy i myšlení lidí důležitou úlohu. Např. v *Muzikantské Lidušce* (Martin Frič, 1940) hlavní postavy Lidušky a Toníka pocházejí z poctivých rodin, i když jedna je zámožná ze statku a druhá chudá z chaloupky. Oběma rodinám záleží na poctivém jméně a čestném způsobu obživy. Zatímco otec Toníka hájí před hospodářem muzikantskou čest, ten se také snaží uchovat dobré jméno a majetek rodiny, proto chudého Toníka za zetě nechce, z čehož vyplývá základní konflikt. Snímek kromě venkovských mravů ukazuje divákům i zvyky, které se k vesnickému životu vážou – velký prostor byl ve filmu věnován masopustnímu veselí s maskami, hudbou a lidovými kroji, ale nechyběla ani ukázka lidového pohostinství, když panímáma nabídne hostům chleba se solí. Kromě toho se ve snímku objevují také lidové pověry, jako špatné znamení v podobě rozházené soli nebo sbírání bylinek za úplňku.

Jiným příkladem je film Františka Čápa *Mlhy na Blatech*. Důležitost a opodstatněnost dodržování venkovských mravů a tradic je zde ukázána na příkladě dvou statkářských rodin. Hlavní hrdina Vojta žije v rodině sedláka Potužáka, který si velmi zakládá na poctivosti, dobrém jméně a vlastní půdě. Zatímco Potužák má řízení svého gruntu pevně v rukou a drží se zavedených venkovských zvyklostí – „Jo jo, selská práce to je tvrdá práce a vyžaduje pevných rukou.“<sup>44</sup> – jeho přítel Krušný není ve vedení svého statku i rodiny tak důsledný, což vede k jeho krachu. Jeho děti nemají kladný vztah ke gruntu ani ke kraji, odkud pochází. Synové se zkazili ve městě (v Praze) a dcera se chce provdat za panského, aby nemusela

---

<sup>40</sup> KAUTSKÝ, Oldřich. *Kulturní politika*, 1945. In: KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 114.

<sup>41</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 114.

<sup>42</sup> BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. Praha: Mladá fronta, 1985, s. 256.

<sup>43</sup> KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 46.

<sup>44</sup> Citováno z filmu *Mlhy na Blatech* (František Čáp, 1943).



pracovat na statku. To sedlák Potužák vede své děti k práci kolem gruntu i na poli, svoji dceru vychovává pro sedláka, ne pro pána, a dělá si starosti s Vojtou, o kterém se správně domnívá, že pytláčí v rybnících a jemu lže: „Lžeš kluku, lžeš a kdo lže, ten krade! Dej si pozor! Já jsem poctivej člověk a u mně můžou bejt jen poctivý lidi.“<sup>45</sup> Vojta se nakonec pod vlivem kladného hospodářova vedení a hlavně kvůli milované Apolence, sedlákově dceři, napraví. Stěžejní scéna Vojtova přerodu se odehrává ke konci filmu, kdy těžce zraněný Vojta hovoří se starou „babijkou“, kterou příznačně hrála Terezie Brzková. Stará moudrá žena se snaží mladíkovi vysvětlit, jaké hodnoty jsou v životě skutečně důležité: „Chtěl bych udělat něco velikýho, aby všichni věděli, že jsem už jinej, než dřív.“ „Všichni musíme plnit povinnosti k Bohu i k lidem. Poctivost – nejlepší ctnost. To si pamatuj. A hodnej, poctivej člověk zanechá po sobě jistě dobrou památku.“<sup>46</sup>

František Čáp si jako autor scénáře a režisér filmu vybral z rozsáhlého Klostermannova románu dějovou linii věnující se hlavně postavě Vojty a Potužákovým dětem. Ostatní postavy dostaly v rámci filmu menší prostor. Stejně tak je ve snímku spíše okrajově nastíněn v románu bohatě rozvinutý vztah k půdě – Blatům – i pověsti vztahující se ke kraji a tvořící jeho historii. Vůbec se nedostalo na význam vesnického společenství pro jedince, jakým byl v knize mladý Vojta. Čáp z předlohy použil motivy, které už známe z jeho předchozích venkovských snímků – motivy poctivosti venkovských lidí a pomoci druhým, které se vinou celým filmovým příběhem, a nabídl divákům obraz venkovského života spjatého s Bohem, přírodou a prací. Podobně popisuje snímek i Lukáš Kašpar: „*Mlhy na blatech* jsou ryze vesnický film, v podstatě bez děje, natočený jen pro život na jihočeské vesnici sám, což tu v takové míře dříve nebylo.“<sup>47</sup> V této souvislosti stojí za zmínku dvě sekvence, které typický vesnický život zobrazují. Jedná se o scény práce – první sekvence ukazuje každodenní povinnosti lidí, ranní práce na statku, pak vyhánění dobytka na pastvu a práce na poli. Statická kamera z povzdálí pozoruje děvečky, jak vycházejí ze vrat s náradím na pole a krávy jdoucí líbeznou jihočeskou krajinou na pastvu. Druhá sekvence zobrazuje až symbolickou práci pro venkov, a tou jsou žně. Dvouminutová pasáž začíná záběrem na klasy, kdy kamera plynule přejíždí pole, až se pohledem zastaví na postavě sedláka. Ten stojí po pás v obilí a tiše se modlí. Když úrodě a práci požehná, začnou samotné žně. Tichá hudba se změnila na radostný ženský zpěv, do kterého rytmicky muži sečou obilí a ženy dělají snopy, které společně nakládají na vozy. Podobných lyrických záběrů zachycujících atmosféru

---

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 293.

českého venkova je ve filmu více. Čápova důrazu na obraz, lyriku a atmosféru si všímali i doboví recenzenti, kteří nejvíce vyzdvihovali právě práci s kamerou v záběrech kraje a přírody.

## 2.3 MĚSTO VS. VENKOV

Díky postupné industrializaci se v polovině devatenáctého století začínal prohlubovat rozdíl mezi městem a venkovem. V té době začínali bohatí měšťané jezdit ve chvílích volna za město, rozplývali se nad venkovskou krásou a jeho klidem, aby se po několika málo hodinách opět vraceli domů, do městského pohodlí. Vlastenci (žijící ve městech) si tak idealizovali venkovskou krajinu, život i svérázné venkovany. Venkov byl pro ně něco jako skanzen, „kde chtěli pozorovat ten obraz vesnické idyly, který si sami vysnili“.<sup>48</sup>

Idealizace se projevila také v lidové tvorbě – roku 1819 vláda nařídila soupis lidových písní, čímž byli pověřeni lidoví faráři, učitelé a vrchnostenští úředníci. O šest let později vyšel sborník českých národních písní, se kterým nemohli být čeští vlastenci příliš spokojeni. Nenašli v něm totiž důkazy lidové oduševnělosti, „nezkaženou prostotu slovanského lidu, zrcadlo jeho jemných mravů či jeho hrdinskou epiku“,<sup>49</sup> jak vtipně poznamenává Jiří Rak. Proto se uchýlili ke svéráznému řešení a vytvořili vlastní sbírky lidové slovesnosti.

Je pochopitelné, že život a myšlení lidí na vesnici se ani zdaleka nepřibližoval idylickým představám měšťanských vlastenců. Ve skutečnosti venkované nejevili zájem o národní problematiku, ani o literární a jazykové otázky. Vlastenecká společnost na tuto realitu venkova reagovala dvojnásobem: buď nekritickou oslavou kohokoli, kdo z rolníků projevil zájem o českou literaturu, nebo (a to mnohem častěji) tuto realitu ignorovali a vytvořili si vlastní. Tak existovali spíše na papíře než ve skutečnosti vzdělaní učitelé a dobří faráři, kteří vedli vesničany k ctnostnému a pilnému životu, lásce k vlasti a národu. A stejně tak oslavovali „poctivé venkovany“ lidé žijící na hony vzdálení venkovu a ne ti, kdo s nimi skutečně žili. Tento mýtus o českém národě ve snaze o jeho povýšení tvořila měšťanská inteligence, novináři, spisovatelé, básníci. Proto „velcí čeští spisovatelé devatenáctého století vždy stáli před problémem, jak vnitřně smířit svůj věčný zájem o venkov se symbolickými

---

<sup>48</sup> RAK, Jiří. Exotismus doma aneb Venkov versus město. In: BLÁHOVÁ, Kateřina – PETRBOK, Václav (eds.), *Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 22.-24. února 2007*. Praha: Academia, 2008. Praha: KLP, 2008, s. 223.

<sup>49</sup> Tamtéž, s. 224.

funkcemi, jimiž byla ‚vesnice‘ a zvláště ‚chaloupka‘ obalena<sup>50</sup>. Ale právě prostřednictvím jejich děl se do širokého vědomí Čechů dostala představa romantického venkova s pracovitými, dobrými a moudrými lidmi, ze kterých vzešel i zbytek českého národa.

Obdiv k venkovu a úcta k české chaloupce nezmizela ani v druhé polovině devatenáctého století, naopak venkovská ideologie (venkov jako jádro národa a uchovatel jazyka) dostoupila vrcholu. Na Jubilejní výstavě v roce 1891 se velké popularitě těšila tzv. Česká chalupa s etnografickými exponáty. Cituji, co psala jedna publikace z výstavy: „Pokloňme se české chalupě a klaníme se českému lidu. V chalupě té byl zosobněn vlastně celý národ. Česká chalupa stála tak blízko všem českým srdcím. Český národ, i kdyby se stal národem šlechticů, nikdy nezapomene na tu selskou chýži. Z ní vyšlo probuzení i obrození národa!“<sup>51</sup>

Přelom století provázal konzervativní přístup k oslavě venkova s rysy odmítajícími všechny projevy nové doby (viz romány *Mlhy na Blatech*, *Jan Cimbura* a další). Impuls od B. Němcové, K. Světlé, V. Háalka spojený s filozofií J. J. Rousseaua se zformoval v ideologický koncept, který silně poznamenal zájem o vesnici i interpretaci venkovského života. Podle D. Moldanové zde „doznívala preromantická víra, že venkovský život je ve svých přirozených projevech výrazem čehosi původního a ryzího, že je to svět hlubokého mravního citění“.<sup>52</sup> Navíc spisovatelé, kteří se v této době zabývali venkovskou prózou, měli úzké vazby na různé regiony, o nichž psali. Realismus těchto autorů spočíval hlavně v důrazu na detail (krajina, interiéry chalup, zvyky, oblečení, dialekt apod.), čímž vznikl propracovaný autenticky působící rámeček. S autenticitou postav a vztahů to bylo složitější – někdy vytvořili postavy typické pro český venkov, jindy posloužily vzniklé postavy a příběhy jako prostředky k vytvoření mytologie národa, který procházel důležitou etapou dějin. Představa lidových vrstev jako nositele národních tradic se stala součástí českého historického vědomí i v začínajícím dvacátém století a stala se normou. Spisovatelé jako A. Stašek, K. Klostermann nebo J. Š. Baar vytvořili kánon lidové četby.

Oproti venkovu jako nezkaženému prostoru, který produkuje čestné a pracovité Čechy, se v literatuře vytvořil jeho protipól v městě. Město symbolizovalo lidské odcizení, vychovávalo jedince s nepevnými charaktery a stalo se kulisou pro sociální, realistické a naturalistické romány. Stála tu špína města a zkaženost obyvatel oproti venkovské přírodě a

---

<sup>50</sup> MACURA, Vladimír. *Idyla a česká chaloupka*. In: KAISEROVÁ, Kristina – MARTINOVSKÝ, Ivan (eds.), *Idyla a idylčnost v kultuře 19. století: sborník příspěvků ze symposia uspořádaného 9. a 10. března 1995 ve Státní vědecké knihovně v Plzni*. Ústí nad Labem: Albis international, 1999, s. 29.

<sup>51</sup> RAK, Jiří. *Bývali Čechové...: české historické mýty a stereotypy*. Jinočany: H&H, 1994, s. 90.

<sup>52</sup> MOLDANOVÁ, Dobrava. *České příběhy*. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2007, s. 11.

mravnosti vycházející z tradic. Stejný vzorec se prostřednictvím původních či převzatých námětů odrazil i ve filmech. Zatímco ve městě se lidé pomlouvali, na venkově si pomáhali (*Barbora Hlavsová*), neposkvrněnost venkovské přírody a lidí napravovala pokřivené charaktery měšťanů (*Barbora Hlavsová, Pohádka máje*). Takto rozdělené úlohy mělo město a venkov v českém prostředí až do doby, kdy byla ohrožena česká země jako celek se všemi svými obyvateli, s tradicemi venkova i historií, kterou připomínaly městské památky. Od počátku nacistické okupace se rozdíl mezi venkovem a městem stíral. Nastala doba, kdy bylo důležité vyzdvihnout vše české, oslavovat hodnoty spojené s venkovem, krásy české přírody, ale také města – zvláště silný byl kult Prahy. Kritika domácího prostoru ustoupila oslavě všeho českého.

Filmovým příkladem může být Čápův snímek *Jan Cimbura*. Hlavní postava románu Jindřicha Šimona Baara a stejnojmenného filmu si začne vedle práce kolem statku přivydělávat také formanstvím. Hned jeho první cesta s koňským spřežením ho zavádí do Prahy, kam má dovést pana radu s chotí. V knižní předloze má tato epizodka dva účely – za prvé si Cimbura svoji spolehlivostí a odvahou (vůz je cestou zpět přepaden) získá věhlas a o další jízdy nemá nouzi (část děje je věnována právě formanství) a za druhé se hrdina i čtenáři utvrdí v tom, že Praha je sice krásná, ale Cimbura by život na venkově za ni nevyměnil. Kromě toho, tu je ještě motiv milostný, kdy se Cimbura jízdou do Prahy vyhne účasti na Marijánčině svatbě. Epizoda tedy posouvá a dále rozvíjí příběh a je příležitostí k další charakterizaci hlavní postavy (silné venkovské kořeny, vazba k půdě, odvaha atd.).

Ve filmu, který adaptuje předlohu poměrně věrně, jsou motivace zařazení této epizody stejné jako v románu, ovšem s jedním významovým rozdílem – režisér využil Cimburovy cesty do Prahy, aby divákům protektorátních kin velkoryse nabídl záběry památného hlavního města. Pražská sekvence má několik minut. V prvních záběrech se ještě vyskytuje postava Cimbury, jak prochází hlavní lodí Chrámu sv. Víta. Kamera ho sleduje z profilu a mírného pohledu, aby vynikla velikost a vznešenost chrámového prostoru kolem. Hrdinův pohled je ohromený a uctivě pokorný zároveň. Celý zážitek je umocněn zvolenou hudbou, kdy zpočátku slabě, pak stále hlasitěji, slyšíme ženský sbor zpívat chorál. Po dlouhé jízdě, kdy kamera snímá hlavního hrdinu, se od něho pozvolna odpoutá a již se věnuje pouze katedrále a dalším památkám. Následují záběry barokní Prahy, Staroměstského orloje, Vyšehradu – vše je snímáno dokumentárně, nedějově, bez postav, diváci tak sledují pouze obrázky matičky Prahy s působivou hudbou v pozadí. Není pochyb, jaký účinek měly tyto záběry Prahy na tehdejší obyvatele protektorátu. Stereotypní rozdílné vnímání venkova a města jistě diváky ani

nenapadlo (a nenapadá ani dnes). Město v tuto chvíli nese atributy češství a vlastenectví, i když hned následující dění vrací film svému příběhu.

Po této obrazové sekvenci následuje ostrý stříh a už zase sledujeme Cimburu, jak v maštali u koní vykládá pacholkovi: „Praha je sice moc krásná a jsem rád, že jsem ji zase jednou viděl, ale nemáte tu ani louky ani les, chodíte tu pořád nastrojeni, člověk si tu připadá jako v neděli. A to dláždění – to bychom tu schromli, vid’? Už abychom byli zase doma.“<sup>53</sup> Cimburu tedy krásy Prahy obdivuje a oceňuje, ale jeho venkovské kořeny jsou hluboké. Nechce se vzdát tradičního života na statku ani za cenu snadnějšího a výnosnějšího živobytí, když mu po příjezdu z Prahy nabídne sám pan kníže místo ve službě u koní: „Děkuji knížecí milosti, na gruntě jsem se narodil a na gruntě chci také umřít.“<sup>54</sup> Silný vztah venkovanů k půdě byl typický pro celý kult venkova, v tomto pojetí – podobností s německou tradicí „Blut und Boden“ – nejspíš vyhovoval i nacistickým cenzorům.

Typičtější pojetí města vs. venkova můžeme sledovat v *Barboře Hlavsové*. Filmový příběh natočený podle původního námětu Jaroslava Havlíčka navazuje na obrozenecké vnímání venkovského a městského prostředí jako protikladných. Jak víme, idealistický přístup k venkovu byl typický hlavně pro venkovské realistické romány a povídky, a to v průběhu celého devatenáctého století. Dvacáté století ale toto opoziční pojetí převzalo – v době německé okupace ho přejal i autor převážně psychologické prózy Havlíček.

Film *Barbora Hlavsová* lze podle prostoru, kde se odehrává, rozdělit na dvě části. V první polovině filmu je většina děje situována ve městě. Rozehrává se zde drama jedné rodiny, kde otec a živitel rodiny Hlavsových zpronevří městské peníze a je odhalen. Po krátké době neunese tíhu svědomí a hanbu, kterou uvalil na svoji rodinu, a zastřelí se. V druhé části se děj snímku přesouvá na venkov, konkrétně do nehostinného prostředí horské vesnice, kde žije defraudantova matka a kam se na určitou dobu odstěhují i vdova Klára se synem. Oba prostory – prostředí města i venkova – jsou spojeny s určitými atributy, které je od sebe striktně odlišují. Zatímco znakem města je pohodlí a blahobytné vykoupené lidskou závistí, přetvářkou a nečestným jednáním, pro venkov je typická těžká práce a skromné živobytí, zato v přátelském prostředí, kde si lidé pomáhají. Příroda venkova je v tomto případě v trochu jiné roli, než známe z obrozeneckých představ a jiných protektorátních snímků. Není to příroda pohostinná jako v zemědělských krajích (*Jan Cimburu*) ani utišující svoji idylickou krásou rozhárané městské duše (*Pohádka máje*), naopak je ke svým obyvatelům drsná a nemilosrdná, i když o poetické záběry krajiny není ve snímku nouze. Film *Barbora Hlavsová* není výlučně

---

<sup>53</sup> Citováno z filmu *Jan Cimburu* (František Čáp, 1941).

<sup>54</sup> Tamtéž.

rozdělen na část „městskou“ a část „venkovskou“, oba prostory se v určitých chvílích střídají a významově prostupují, jak to vyžaduje děj, ale převážně platí výše načrtnuté rozdělení.

Když se budeme podrobněji věnovat zmíněným atributům obou prostředí, zjistíme, že jsou utvářeny hlavně vlastnostmi postav a naopak je zde patrný i jistý vliv prostředí na charaktery svých obyvatel. Vojtěch Hlavsa, který zpronevěřil značnou sumu peněz, pochází z vážené rodiny, avšak ze skromných vesnických poměrů. Oženil se s dobře situovanou ženou a sám se vypracoval na post ředitele záložny. Snobské prostředí maloměsta a zhýčkaná žena ho ale nepřímo přimějí k činu zpronevěry. Stejně jako ho život ve městě vynesl na vrchol společenského žebříčku, srazil ho i ke dnu. Právě díky „všímavosti“ a závisti sousedů byl odhalen – centrem pomluv a přetvářky mezi lidmi je místní oficína. Martin Frič výmluvně ztvárnil atmosféru maloměsta s malebným podloubím i odvracejícími se přáteli.

Svět Barbory Hlavsové, matky defraudanta, je založený na tvrdé a poctivé práci a péči o druhé. Když se v druhé polovině filmu děj přesouvá na venkov, kamera symbolicky zabírá panoramou nejprve oblohu s mraky, pak krajinu a nakonec Barbořinu chalupu. Sterá žena se po smrti syna zaváže, že celý dluh městu splatí. V úkolu ji zpočátku pomáhají i vdova Klára se synem. Všichni tři tvrdě pracují a Klára s Boříkem se kontaktu s městem vyhýbají. Výmluvný je dialog Kláry s Barborou, která ji chce ulehčit těžkou prací a nabídne ji, aby jezdila prodávat plátno do města: „Kláro, nebylo by moudřejší, kdybyste jezdila místo mně do města?“ „Ne, prosím vás, do města mě neposílejte, to mi je milejší tahle práce, než snášet výsměšné pohledy těch lidí.“<sup>55</sup> Nakonec Klára přece jenom neunesla takový život, znovu se provdá a odstěhuje se do Prahy. Bořík ovlivněn babiččinou vůlí otcův dluh odpracovat zůstává. Ovšem ne natrvalo. Na postavě Boříka můžeme pozorovat, jaký určující vliv prostředí na člověka má. Oba prostory – města i venkova – s sebou nesou určitý způsob života. Bořík ve svém psychickém dozrání osciluje mezi oběma světy a uniká z jednoho do druhého. Jeho úniky jsou doslova zhmotněny v útěky: nejprve prchá před ostudou ve městě i se svou matkou na venkov k babičce. Tady se oba nějaký čas izolují, až jednoho dne matka odejde k novému muži. Bořík zůstává, ale po nějakém čase z náhlého rozhodnutí opět utíká – opouští svět babičky, venkov, práci, odpovědnost vůči dobrému jménu rodiny a odjíždí vlakem do Prahy za matkou a hlavně za hudbou (Bořík je studentem konzervatoře v Praze). Ve městě nacházíme Boříka opět v pohodlí a ve světě hudby, což symbolizuje koncert v divadle. Když se ale Bořík dozví o tom, že babička odmítla peníze poslané od otčíma, opět utíká – tentokrát zpátky k babičce. V okamžiku psychického dozrání se Boříkovi oba světy propojí – při poslechu orchestru v divadle před sebou vidí babičku dít samotnou, aby

---

<sup>55</sup> Citováno z filmu *Barbora Hlavsová* (Martin Frič, 1942).

dodržela své slovo a uhájila tak čest rodiny, proto odchází zpět k ní. Na příkladě *Barbory Hlavsové* tedy můžeme sledovat propojení prostředí města a venkova s psychologií postav.

Jiným výrazným příkladem „čestného života na vsi v kontrastu k rozmařilému životnímu stylu ve městě“<sup>56</sup> je snímek Otakara Vávry *Pohádka máje*. Vávra se nepokoušel komplexně adaptovat celý Mrštíkův román, více se zaměřil na postavy Helenky a Ríši a na jejich milostné sblížování v panenské přírodě českého, přesněji řečeno moravského venkova. Podobně jako v případech jiných citovaných filmů má prostředí venkova i města v *Pohádce máje* nemalý vliv na utváření charakterů postav. V tomto díle ale venkovské mravy nezastupují poctivý sedláci ze statků a chalup, nýbrž prosté děvče, dcera místního revírníka, které vstřebává dobré mravy a vychování prostřednictvím neposkvrněné přírody a čestných lidí, jakým je právě její otec nebo farář. (Příznačné je, že oba hráli častí představitelé českých poctivých mužů a sedláků Jaroslav Vojta a Jaroslav Průcha.) Druhou hlavní postavou příběhu je zahálčivý student Ríša, původem sice venkovský synek z Moravy, který se ovšem v rozptýlujícím prostředí Prahy nechá snadno zlákat všemi potěšenými, které mu hlavní město daleko od domova nabízí. Oba prostory (město i venkov) jsou spolu s hlavními postavami představeny už na začátku filmu.

První scéna *Pohádky máje* je ukázkou vandalského a velmi dětinského chování opilých mladíků v pražských ulicích. Po ní následuje poměrně dlouhá sekvence, kdy se seznámíme s životním stylem mladého hrdiny. Celá sekvence vstávání a začátku dne Ríši začíná záběrem kamery na okna studentova pokoje, za kterými je již bílý den. Následně se kamera od oken odvrátí směrem do pokoje a pomalým, dosti podrobným pohledem přechází celou místnost. Tak vidíme nepořádek způsobený rozházeným šatstvem po nábytku a na zemi a různé detaily, které poukazují na nezásadovost Ríši. Výmluvným je v tomto případě lísteček psaný Ríšovou rukou, na kterém stojí „Prosím vzbudit o půl šesté. Musím studovat“ a který leží na stolku zatížený hodinami, jejichž ručičky ukazují již o šest hodin více. Následuje záběr výšivky na stěně s nápisem „Ranní ptáče, dál doskáče“ a plynulý přechod na postel, kde vidíme spícího hrdinu. Zdůrazněné protiklady mravních zásad, které by měl Ríša dodržovat a které ve skutečnosti porušuje, symbolizují hrdinovu složitou povahu, která je plná vnitřních rozporů. V knižní předloze věnoval spisovatel zkoumání Ríšovy duše značný prostor. Ve filmu je jeho nedostatek zastoupen právě několika podobnými momenty. Dalším příkladem je dialogická scéna Ríši se servírkou v hostinci. Autoři (na scénáři spolupracovali O. Vávra s V. Wassermannem) si vybrali z románu jeden charakteristický rys Ríšovy povahy, a tím je jeho pocit nespokojenosti a nenaplněnosti spojený s místem, kde právě pobývá. Život v Praze je

---

<sup>56</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 115.

pro něj sice zábavný, ale zároveň ho ubíjí a dusí. Vždy po nějaké době pocítuje náhlou touhu odjet z města na venkov. To je také náplní onoho rozhovoru v hostinci s číšnicí: „Copak, stýská se?“ „Jsem dnes nějak sentimentální. Já musím odtud pryč, nebo se tu zalknu.“ „Domů, do Brna?“ „Ne, pojedu k strýcovi na faru, do Ostrovačic.“ „Co vás to tak najednou chytlo, Ríšo?“ „Víte vy, jak je u nás v zimě krásně? Ráno člověk vstane, jiskří ledové květy a venku všude kolem bílo, sníh padá jako stříbro, v noci hvězdy, ty stříbrné hvězdy na nebi...“<sup>57</sup>

Citovaný dialog slouží ve snímku také jako přemostění z jednoho světa/prostoru, jakým je zkažený život velkoměsta, do druhého. Tím je uzavřený a neporušitelný svět šestnáctileté Helenky. Dívka je také velmi výrazně ovlivněna prostředím, ve kterém žije. Tím je samota otcovy hájovny v srdci čisté, civilizací nedotčené přírody. Helenka je nejspokojenější a cítí se nejjistěji doma, obklopená domácími zvířaty, nebo v lese, kam chodívá za otcem.

S Helenkou se ale poprvé setkáváme mezi lidmi, a to na Ostrovačickém plese. Citované stříbrné hvězdy na nebi, o kterých mluví v předchozím obraze Ríša, se prolínáčkou objeví jako součást výzdoby právě na plese v Ostrovačicích. To, že Helenku nepoznáváme hned v prostředí jí blízkém není tak podstatné, protože mladá dívka žije ve svém světě pořád. Výrazně se odlišuje od jiných dívek na plese, a to jak svoji plachostí, tak vzhledem. Narozdíl od ostatních dívek má jednoduché splývavé šaty a rozpuštěné vlasy. Jedinými jejími ozdobami jsou květy, které korunují vzhled éterické víly. Krásná a něžná Helenka si nepřišla na ples zatančit, ale pouze se dívat. To je ve filmu zobrazeno velmi poetickou scénou, kdy Helenka pozoruje tančící páry skrze krajkovou záclonu. Dívka je okouzlena krásou hudby i tanečnicků. Kameraman Ferdinand Pečenka natočil scénu z pohledu Helenky, kdy sledujeme zpomalený obraz tanečních párů, polodetailní záběry jejich nohou a roztočených sukni, přičemž tyto záběry jsou střídány s pohledem na tvář Helenky, kam dopadá stín ze záclonové krajky, což ještě více vytváří dojem nadpozemské Helenčiny krásy.

Obě popisované sekvence z první čtvrtiny filmu – pražská i ostrovačická – přesně charakterizují dvě hlavní postavy i odlišná prostředí, ze kterých do příběhu vstupují. Venkov je v případě *Pohádky máje* převážně revírníková a Helenčina samota, spojená s přírodou, nezkažeností a prostou krásou, což je v přímém protikladu k životu v Praze v Ríšově pojetí. Lukáš Kašpar se k popisovanému tématu vyjádřil výstižně: „Studentskému floutkovi posílají peníze rodiče, a teprve pobyt na vsi a láska k Helence ho přivedou na správnou cestu. ‚Pražáci, ti chodí jen do hospod, do divadla a na koncerty, jsou samý žert a nic nedělají,‘ říká poctivý sedlák, jehož hraje – jak jinak – Jaroslav Vojta. Zjednodušeně řečeno, na vesnici je

---

<sup>57</sup> Citováno z filmu *Pohádka máje* (Otakar Vávra, 1940).



práce a čestní lidé, ve městě hýření a bohéma.“<sup>58</sup> Pouze L. Kašpara opravím tím, že citovaná slova ve snímku neprošel J. Vojta, představitel revírnicka, Helenčina otce, ale farář v podání J. Průchy.

## 2.4 VLASTENCI A VLASTENECTVÍ

Obraz českého vlastence se v průběhu devatenáctého století měnil. V zásadě se jednalo o střídání povrchní a složitější koncepce národně a vlastenecky uvědomělého jedince.

Na začátku devatenáctého století, kdy se aktivizovalo vlastenecké hnutí a utvářel se základ pro národní ideály a stereotypy, byl český vlastenec charakterizován hlavně jazykově. Toto období, známé jako „české národní obrození“, bylo rovněž v první řadě jazykové. Největší snahou národních buditelů tehdy bylo zařadit češtinu na roveň němčiny, dokázat, že český jazyk je vhodný k běžné komunikaci i na psaný vědecký či umělecký projev. V prvních desetiletích tak přinesl český vlastenec národu velikou oběť pouhým přihlášením se k češtině, neboť se tím vzdal hmotných a společenských výhod, které byly spojené s užíváním němčiny. Mezi nejvyšší ideály v této době patřila představa vlastní výlučnosti. Stejně ideální byla představa slovanské jednoty i obraz národní minulosti. Kromě toho vlastenci snili o budoucnosti, o uvědomělem národu a plně prosazeném českém jazyce. Jak píše Jiří Rak: „Byly to tedy ideály a sny obrácené z velké části do minulosti a budoucnosti a mnohem méně se zaměřující na praktické otázky současné doby.“<sup>59</sup>

Na přelomu třicátých a čtyřicátých let podrobila mladá generace tyto tradiční vlastenecké ideály kritice. Ptala se po definicích výrazů „vlastenec“ a „vlastenectví“, které se objevovaly v publicistice i každodenním životě v tak obrovském množství, že pomalu ztrácely na hodnotě. Idealistická koncepce vlastenectví slábla a sílil realističtější chápání ideál vlastence, který je zároveň dobrý a zodpovědný občan. Bohužel pro toto střízlivější směřování přišel rok 1848 a porážka revoluce, což vedlo k zastavení dalšího vývoje nové koncepce. V

---

<sup>58</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 314.

<sup>59</sup> RAK, Jiří. Ideální podoba českého vlastence (před březnem 1848). In: OTTLOVÁ, Marta (ed.), *Proudy české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál: sborník symposia v Plzni 12.–14. března 1987*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1990, s. 46.

padesátých a šedesátých letech<sup>60</sup> navázali poražení a zdecimovaní vlastenci na „staré idylické a sentimentální ideály“<sup>61</sup> z počátku století.

Jak už víme, koncepce vlastenectví byla postupně rozšiřována z výhradně jazykového vymezení na širší kontexty spojené s prostředím venkova a české chaloupky. Čeští vlastenci a buditelé se hrdě hlásili ke svým venkovským kořenům, bylo přímo žádoucí, aby uznávaný spisovatel pocházel z chudých a prostých venkovských poměrů. Kromě toho byla tvorba mnoha významných spisovatelů spojena s konkrétním regionem v Čechách. Tato koncepce vlastenectví se může zdát velmi povrchní – na první pohled byl vlastencem každý, kdo se narodil na vesnici a mluvil česky – ale v jejím důsledku se stal venkov s toposem „chaloupky“ skutečným národním symbolem.

Když se podíváme na vybrané filmy, otevřené vlastenectví zde (až na výjimky!) nenalezneme. Např. v *Babičce* Boženy Němcové nacházíme více těchto projevů v knize, než ve filmovém zpracování. Literární postavu babičky čtenáři znali a znají jako vlastenku, ženu, která se vrátila po smrti svého muže v Uhrách zpět do Čech, aby mohla vychovávat své děti v českém jazyce a v českém prostředí. Babička měla silné pouto ke svému rodišti i k chaloupce v horách, kde žila, než se přestěhovala k dceři do Ratibořického údolí. Film *Babička* začíná také v okamžiku, kdy stařenka přijíždí do svého nového domova a z komentáře se dozvídáme i o jejím těžkém loučení s chaloupkou. Její prostý venkovský původ byl tedy po vzoru vlasteneckých ideálů naplněn.

Výjimečná scéna, jež se týká otevřeného projevu vlastenectví, je v samotném závěru *Babičky* a není, což je zajímavé z hlediska kontextu doby, ve své knižní předloze. Jedná se o velmi slavnou scénu, kdy se babička konečně dočkává příjezdu své nejmilejší vnučky Barunky a jako poslední prosbu před smrtí k ní pronáší slova explicitně vlastenecká: „Chtěla jsem tě o něco poprosit, nezapomeň na zem, ze které si vyšla, je to matka nás všech, nezapomeň, co ti babička říkávala, pamatuj, že si krev mé krve.“<sup>62</sup> Na to následuje detailní záběr tváře Barunky a odpověď, která se stala v srdcích diváků národní přísahou: „Já nikdy nezapomenu, babičko.“<sup>63</sup> V méně pohnutém dobovém kontextu a v jiném filmu by dívčin slib pouze uzavřel dialog mezi postavami, v tomto případě však, slovy Ivana Klimeše „tento slib

<sup>60</sup> Historická situace padesátých a šedesátých let devatenáctého století se v mnohém podobala době protektorátu. Byla to doba politických perzekucí, zatýkání i poprav, mnoho lidí bylo pod policejním dozorem. Nesvoboda slova a jiných projevů se odrazila v opatrném a nepřímém prosazování české věci. Velkou úlohu sehrála kultura, společnost žádala zvýšenou měrou na literatuře a na umění vůbec, aby podporovaly její boj za svobodu.

<sup>61</sup> RAK, Jiří. Ideální podoba českého vlastence (před březnem 1848). In: OTTLOVÁ, Marta (ed.), *Proudý české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál: sborník symposia v Plzni 12. – 14. března 1987*. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1990, s. 48.

<sup>62</sup> Citováno z filmu *Babička* (František Čáp, 1940).

<sup>63</sup> Tamtéž.

uzavírá dílo-symbol, které národ umístil na nejčestnější místo svého literárního panteonu, a vyslovuje jej dívka, která má vyrůst v autorku tohoto díla, spisovatelku uctívanou celým národem“.<sup>64</sup>

Jedním ze způsobů jak podpořit vlastenecké cítění u diváků v kinech bylo použití filmové hudby. Většinou se jednalo o užití motivů buď z lidových písniček, které byly všeobecně známé a pojily se k venkovskému způsobu života (např. *Jan Cimbura*, *Muzikantská Liduška*), nebo autoři filmové hudby využívali slavných českých hudebních skladatelů a jejich tvorby. V *Babičce* se například hudba nese ve smetanovském tónu, zatímco ve snímku *Barbora Hlavsová* užil Jaroslav Křička jako ústřední melodii skladbu Antonína Dvořáka z cyklu *Cikánské melodie – Když mne stará matka*. Výběr této skladby byl symbolický a velmi emotivní – stačí si připomenout scénu hry na varhany v kostele, které je ve filmu věnován značný prostor.

Tato cesta, jak podpořit národní cítění ve filmu, byla povětšinou bezpečná a cenzorové do výběru hudby nezasahovali. Sice se jednalo o skryté projevy vlastenectví, ale diváci jim rozuměli, protože skladby dobře znali.

Jiným příkladem, kdy mělo užití hudby národně-povzbuzovací význam, je Fričův snímek *Muzikantská Liduška*. Film podle klasické předlohy Vítězslava Háška měl v době svého uvedení divácký úspěch, přestože se v mnohém odkláněl od všeobecně známé literární předlohy. Oblibě u diváků i pochvalným recenzím v tisku dostal právě díky muzikantskému tématu a ukázkám lidových (tedy národních) zvyků a vesnického folklóru.

Hudba v tomto případě není pouhou kulisou k dotvoření atmosféry, ale stala se součástí vypravovaného filmového příběhu, a to prostřednictvím postav (hlavního hrdiny – houslisty Toníka, jeho otce a dalších muzikantů), ukázkám lidové zábavy (masopust, tancovačka) i běžného života na vsi (hraní v kostele, milenecké hraní pod okny, zpívání rekrutů při odvodu na vojnu apod.). Ústřední melodií *Muzikantské Lidušky* je lidová písnička *Lásko, bože, lásko*, která se objevuje jako parafráze ve skladbě Jiřího Fialy a je sama jako houslové sólo zapojena do stavby dramatu dvou hlavních postav – Lidušky a Toníka.

Toník melodii hraje poprvé, když se chystají muzikanti na průvod masopustních masek. Komedialní scéna s roztržitým fagotistou je náhle přerušena citlivou Toníkovou hrou, všichni přítomní umlknou, zadívají se nahoru na schodiště, kde Toník stojí, a dojatě poslouchají. Tato scéna je zároveň první, kdy spatřujeme hlavního hrdinu – Toník a písnička *Lásko, bože, lásko* od toho momentu patří k sobě. Uvědomíme si to hned při dalším Toníkově sólu v hospodě, když danou píseň hraje okouzlené Lidušce. Melodie se poté stane symbolem

---

<sup>64</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 65.

jejich lásky a je Toníkem hrána v každém osudovém momentu jejich vztahu (setkání v kostele, svatba Lidušky s Krejzou, shledání s pomatenou Liduškou).

Ukázka folklóru a venkovských tradic je hned v úvodu filmu. *Muzikantská Liduška* začíná dlouhou, komediálně laděnou sekvencí přípravy muzikantů na masopustní veselí a následnou ukázkou masopustního průvodu s maskami, kapelou a večerní zábavou v hospodě. Kamera celé tři minuty sleduje rej masek – v celcích, když jsou součástí průvodu i v polocelcích, kdy se před kamerou předvádějí jednotliví slamění panáci – a prohánění vesnických děvčat. Průvod zakončují pochodující muzikanti, kteří nemohli chybět u žádné lidové zábavy, byli součástí společenského života na vsi.

Muzikanti hrají ústřední roli také na večerní tancovačce, kde ve filmu dochází k prvnímu konfliktu dvou rodin z rozdílných sociálních vrstev – otce Lidušky, bohatého statkáře, a otce Toníka, chudého muzikanta. Rozdílnost obou světů je patrná jak ve ztvárnění prostředí, ze kterých rodiny pocházejí, tak vlastnostmi jejich zástupců. Při již zmíněné výměně názorů v hospodě hájí Toníkův otec čest chudých, leč dobrých a čestných muzikantů: „Hospodáři, my jsme sice chudí muzikanti, ale živíme se poctivě. My vám vaše bohatství nezávidíme, vy si necháváte za své peníze hrát, ale my pro muziku žijeme, holenku! A být dobrým muzikantem, to musí mít člověk něco v srdci.“<sup>65</sup>

Postoj Toníkova otce je také otevřenější a smířlivější vůči lásce mladých lidí, než je jeho bohatší protějšek. I v případě tohoto snímku jsou tedy tematizovány atributy spojené s toposem „chaloupky“ – v chudé a skromné chaloupce žijí lidé dobří, pracovití a čestní, kteří se snaží dopomoci druhým ke štěstí. Sociální problematika na vsi vycházející z rozdílných majetkových poměrů byla častým tématem Hálkovy prózy. V případě filmové *Muzikantské Lidušky* je rovněž, jako ve své předloze, zdrojem neštěstí milenců, ale narozdíl od knihy se zde vztahy nakonec urovnají a vše končí svatbou.

Vedle ukázek tradičního vesnického života, lidových mravů a krás české přírody (v této souvislosti byla vyzdvihována „plastická“ kamera Jana Rotha) to byla právě hudba a tematizace dobré pověsti českých muzikantů, co řadí snímek mezi ty s národními prvky. Toho si všímali i recenzenti v dobovém filmovém tisku. Přívlastek „český“ se objevoval ve spojitosti s tímto snímkem velmi často. Např. ve *Filmových zajímavostech* vyšlo, že *Muzikantská Liduška* je „všenárodní muzikantský český film“<sup>66</sup> a scéna masopustní slavnosti znázorňuje „národní venkovský život české vesnice“.<sup>67</sup> Autor komentáře v *Presse*

---

<sup>65</sup> Citováno z filmu *Muzikantská Liduška* (Martin Frič, 1940).

<sup>66</sup> Česká plastická fotografie ve filmu. *Filmové zajímavosti*, 30. 3. 1940, r. 5, č. 62, s. 1.

<sup>67</sup> „Vztyčili jsem starý český máj...“ *Filmové zajímavosti*, 15. 5. 1940, r. 5, č. 91, s. 1.

charakterizoval snímek jako „bohatě folklorem prostoupený český muzikantský film“,<sup>68</sup> ve kterém spatřoval „důkaz o hudebním géniu prostého českého lidu“. <sup>69</sup> Zkrátka „vysloveně české pojetí“<sup>70</sup> bylo nejvíce vyzdvižováno jak diváky, tak i autory novinových článků, jak to ve své recenzi shrnul pisatel *Českého filmového zpravodaje*, když psal o „přesvědčivé vnitřní síle, vycházející z ryzí českosti“, <sup>71</sup> která předčila i scénářistické a režijní nedostatky filmu.

Národně-povzbuzovací tendence z devatenáctého století, které se projevovaly velebením venkova jako kolébky zdravého jádra národa, krás české přírody i vztahů venkovanů k práci a tradicím, vstoupily prostřednictvím literatury z venkovského prostředí do století dvacátého, kdy se s obnovenou intenzitou projeví v době národního ohrožení za protektorátu. Stalo se tak i díky filmovým adaptacím těchto děl, o čemž vypovídají výše uvedené analýzy. Pozadí vzniku těchto snímků v kulturním kontextu Protektorátu Čechy a Morava je náplní následující kapitoly.

---

<sup>68</sup> Jiřina Štěpničková v Muzikantské Lidušce. *Pressa*, 20. 3. 1940, r. 12, č. 54, s. 1.

<sup>69</sup> Tamtéž.

<sup>70</sup> Muzikantská Liduška. *Český filmový zpravodaj*, 15. 6. 1940, r. 20, č. 12, s. 4-5.

<sup>71</sup> Tamtéž.

### 3. KAPITOLA – NÁRODNĚ-OBRAVNÉ TENDENCE V KULTUŘE PROTEKTORÁTU

Zastřešujícím tématem třetí kapitoly je kultura v Protektorátu Čechy a Morava. Konkrétně se zde zabývám otázkami postavení české kultury v rámci protektorátního zřízení, jejími funkcemi a významem pro české národně-povzbuzovací snahy. Po obecnějším úvodu se zaměřuji zvláště na úlohu protektorátního písemnictví a kinematografie, jako kulturních odvětví, která měla svojí masovostí největší vliv na každodenní život obyvatel a která také byla s nejvyšší pečlivostí okupanty kontrolována.

Právě prostřednictvím literatury a zejména filmu, který mohl aktuálněji reagovat na dobové požadavky, se ve velkém konal rozvoj národně-obranných tendencí v protektorátu. Součástí těchto tendencí, mimo jiné zahrnujících národní tradice a kultury, kterým je věnována druhá kapitola práce, byl i celonárodní obrat k historismu. Češi se prostřednictvím kultury znovu obrátili ke svým dějinám (historismus provázal také národně emancipační snahy předchozího století), aby v nich našli útěchu, povzbuzení a odpovědi na závažné otázky současnosti.

#### 3.1 KONTROLA PROJEVŮ ČESKÉ KULTURY

Kultura za protektorátu hrála důležitou roli v každodenním životě okupovaných obyvatel, přestože veškeré její projevy byly nacisty kontrolovány a s postupujícím časem stále více omezovány. Němci po 15. březnu 1939 v českém i německém denním tisku proklamovali „nerušený rozvoj národa [...] pod patronací Velkoněmecké říše“,<sup>72</sup> přičemž oficiální propaganda zdůrazňovala garanci „tzv. protektorátní autonomie a v jejím rámci rozvoj českého kulturního svérázu“.<sup>73</sup> Zároveň kladli podmínku této kulturní autonomie, kterou byla klidná, spořádaná práce a podpora idey „nového protektorátního vlastenectví“.<sup>74</sup> Za těmito slovy se skrýval skutečný úmysl okupantů – germanizace českého národa. Výchozím prostředkem byla tzv. říšská myšlenka, kterou měli Češi plně akceptovat. Základním východiskem této myšlenky bylo, že české země historicky i mocensky náležejí do Říše. Podle ní mělo nejprve dojít k politické asimilaci Čechů, načež měla následovat asimilace národnostní. Nástrojem pro šíření „říšské myšlenky“ měla být i česká kultura. K převýchově

---

<sup>72</sup> GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis 1996, s. 9.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 9.

českého národa podle plánu okupantů naštěstí nedošlo a i když se prostor pro existenci české kultury stále zmenšoval, faktem zůstává, že právě v „kulturním životě našel český národ půdu pro manifestování i posilování svého protiněmeckého postoje“.<sup>75</sup>

### 3.1.1 Filmová cenzura

Jedním z prvních cílů nacistů byl komplexní dohled nad českou kinematografií. Němci přikládali obrovský význam politické funkci filmu, o čemž svědčí rozhodnutí Úřadu říšského protektora převzít do svých rukou filmovou cenzuru (do té doby mělo cenzuru pod dohledem protektorátní ministerstvo vnitra). V září 1939 proto byla ustanovena Filmová zkušebna<sup>76</sup> (Filmprüfstelle), která přezkoumávala všechny filmy včetně reklamních. Když v únoru 1941 vzniklo Česko-moravské filmové ústředí, došlo k centralizaci kontroly nad všemi články filmové výroby a distribuce. Tento centralizační orgán byl přímo podřízen kulturnímu oddělení Úřadu říšského protektora. Českým filmovým pracovníkům a protektorátní vládě tak začal brzy po obsazení zápas o udržení české filmové výroby, její kontinuity a zachování její národní identity.

Na téma, zda vůbec usilovat o zachování české kinematografie, nebo nebránit její likvidaci, se vedla v prvním roce války diskuze v Klubu českých umělců Mánes. Účastníci se jí jak spisovatelé, tak filmaři a herci. Podle Elmara Klose se umělci názorově rozdělili do dvou skupin. Zatímco spisovatelé byli pro ukončení českých kinematografických snah, aby se po válce mohlo začít nanovo, stanovisko filmařů bylo opačné. Jejich argumentace se opírala o význam českého slova a českých motivů, které diváci uslyší a uvidí na plátnech kin po dobu nacistické okupace. Na další směřování diskuze i české kinematografie měl zásadní vliv Vladislav Vančura, který z pozice uznávané autority zastával stanovisko, „že pokud je to jen trochu možné, je nutno bojovat o každou pozici, která umělcům zajišťuje kontakt s veřejností, a nevzdávat se dobrovolně žádné možnosti působení na masy“.<sup>77</sup> Jak ve své publikaci věnované české filmové dramaturgii popsal Elmar Klos, „Vančura vytyčil tři základní principy, kterými se dále měla řídit (a z velké části řídila) česká filmová výroba po dobu okupace: nepodlehnout nátlakům na úrovni kolaborace s Němci, což souviselo s absencí

<sup>75</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 54.

<sup>76</sup> Jinak také tzv. filmová zkušební komise. Úkolem pracovníků bylo vyřazování filmů domácí i zahraniční produkce – postupně z českých kin mizely filmy polské, francouzské, anglické, sovětské a americké. Dále prováděli škrty v závadných pasážích, vystříhávali nevyhovující scény v povolených filmech, dohlíželi i na způsob uvádění filmů a omezovali filmovou kritiku.

<sup>77</sup> KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když ... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1991, s. 42.

současné tematiky ve filmech tohoto období. Naopak se obrátit ke klasickým dílům minulosti a na nich ukázat nezdolnost národa v dobách národnostních zápasů. A za třetí se pokusit o navyšování kvality všech natáčených snímků“.<sup>78</sup> Za příkladné mohou sloužit právě filmy jako *Babička*, *Barbora Hlavsová* nebo *Jan Cimbur*, který ovšem (!) zároveň jako jediný z protektorátní tvorby s sebou nese viditelné stopy cenzurního zásahu a negativní stigma ústupku směrem ke kolaboraci s nacisty.

Film *Jan Cimbur* podle románu Jindřicha Šimona Baara natočil režisér úspěšné *Babičky* František Čáp. Režisér a zároveň autor scénáře si ke zfilmování vybral první část románu. Ve snímku kladl důraz na idealistické vykreslení hlavní postavy a tradičního způsobu života na venkově – hlavně ve vztahu venkovanů k půdě a k práci. Příběhem se také od počátku do konce vine milostná linie Cimbury a Marijánky, která dostává větší prostor až v druhé polovině filmu, zatímco v první polovině hlavně poznáváme charakterů ústředních postav. Snímek je po většinu svého trvání nedramatický, až na několik okamžiků jako rvačka v hospodě, přepadení vozu nebo závěrečná záchrana dětí z hořícího lesa. Na tomto pozadí a v kontextu doby proto vystávají dosti problematicky tři sekvence filmu, které zobrazují židovského krčmáře a jeho živnost.

Poprvé se s Židem a jeho nálevnou (a obchodem) setkáváme v okamžiku, kdy nepovedený sedlácký synek Bártík spolu se svým společníkem přicházejí k Židovi po ponižujícím střetu s Cimburou v hospodě. Bártík je od počátku vykreslován jako protipól Cimbuřova charakteru – je líný, zahálčivý, neuctivý k lidem, půdě i ke zvířatům, pije a chová se nezodpovědně. Návštěva Židova podniku v sousední Putimi jen podtrhuje jeho zkaženou povahu.

Nálevna je zobrazena jako temný, stísněný prostor, kde obsluhuje lehkovážné sedláky starý Žid a poodhalená ženština. Prostředí i majitel působí na diváka od počátku nekalým dojmem, židovský obchodník je hercem Františkem Rolandem ztvárněn velmi nelichotivě. Postava nese všechny znaky stereotypního zobrazení Žida – dlouhé pejzy a vousy, na hlavě jarmulka, oděný do dlouhého černého kaftanu, a lichváře – přihrblý muž se při mluvě se svými hosty neustále podlézavě pitvoří, přeuctivě oniká, jeho vystupování je úlisné a vtíravé. Zpočátku není problém nalévat Bártíkovi na dluh, ale když přijde podruhé (druhá sekvence), Žid od něj lišácky vymámí úpis na jeho statek.

Tyto dvě sekvence s židovským krčmářem by nebyly tak problematické a daly by se interpretovat jako ukázky zkaženosti na venkově, a to na postavě selského synka Bártíka. Ale

---

<sup>78</sup> Tamtéž.



třetí sekvence, která trvá přes tři minuty, je už problematická více, zvláště v historickém kontextu doby. Začíná rozhořčenou debatou žen na návsi, když se dozvědí, že kromě Bártíka, který u Žida propil statek, navštěvují krčmu i jejich muži: „Tam se vůbec dějou divný věci, toho Žida nám byl čert dlužnej!“<sup>79</sup> Ženy nahněvané pro nezodpovědnost svých mužů se spontánně rozhodnou okamžitě si pro ně do nálevny dojít. Po té kamera ustupuje před rázujícími venkovankami (sleduje jen bosé nohy a sukňe žen), což předznamenává následující až pogromovou scénu, kdy ženy vtrhnou do krčmy, odstrčí starého Žida, popadnou, co mají po ruce a vrhnou se na své muže. V daném zápalu chtějí zlikvidovat místo neřesti a rozbijí a nakonec i zapálí celý obchodníkův podnik. V detailu vidíme shořet i Bártíkův úpis na statek. Po střihu následuje záběr na Žida, jak jen s rancem na zádech odchází po prašné cestě z vesnice.

Tato epizoda s židovským krčmářem je v literatuře uváděna jako jediný ústupek nacistické ideologii v české hrané kinematografii v době trvání protektorátu. Co vedlo k zařazení těchto scén do filmu o Janu Cimbuřovi, bylo zkoumáno hned po válce při soudním řízení s Františkem Čápem a i později se tím zabývalo několik filmových historiků<sup>80</sup>.

Když se podíváme na celkové poselství a atmosféru filmu, vyznívá celá epizoda ve filmu jako zbytečná. Navíc si František Čáp zvolil pro svoji adaptaci převážně první část románu J. Š. Baara, kde se výstup s Židem vůbec nevyskytuje. Z pozdějších kapitol čerpal epizody pouze na oživení děje. Slovy L. Kašpara se můžeme ptát, proč si Čáp vybral právě tuto historiku „a zda se poměrně násilná scéna ničení židovské krčmy vyskytuje takto i v předloze. Zjistíme, že nikoli. V románu čeští obyvatelé vesnice přestanou Židovu krčmu na příkaz svých manželek navštěvovat, proto je nucen odejít“.<sup>81</sup>

Z výše popsaných důvodů byl František Čáp po válce vyšetřován a obviněn „z obhajování a vychvalování nacismu a antisemitismu“.<sup>82</sup> Čáp se obhajoval tím, že historika o Židovi v původním scénáři nebyla a byla do něj dopsána až na příkaz Antona Zankla, který román znal a požadoval zařazení židovské epizody do filmu. Čáp tedy diskutovanou část do snímku vložil, ale podle svých slov ji „ztlumil co nejvíce a celou záležitost řešil humorně a již ve scénáři upravil tak, aby s vlastním dějem neměla vůbec nic společného a aby se dala v nové republice hladce vystříhnout“.<sup>83</sup> Protože byla jeho slova potvrzena dalšími svědky,

---

<sup>79</sup> Citováno z filmu *Jan Cimbuř* (František Čáp, 1941).

<sup>80</sup> Např. Šárka Bartošková, Jiří Doležal, Lukáš Kašpar nebo Helena Krejčová.

<sup>81</sup> KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri 2007, s. 108.

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 110.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 111.

bylo zařazení pogromové scény přijato jako nutný ústupek, aby mohl jinak ryze český film být natočen, a Čáp byl zproštěn obvinění.

V tomto případě tedy měla cenzura přímý a viditelný vliv na konečnou podobu filmu. To, zda se Čáp zachoval správně a odpovědně, je otázka morálky – ve své obhajobě mnohdy argumentoval i nepravdivými tvrzeními (např. že v roce vzniku filmu – 1941 – ještě nebylo nakládáno s Židy špatně). Faktem zůstává, že výsledné podoby všech tří sekvencí s židovským krčmářem nevyznívají jako humorné, ale spíše jako negativní karikatury. Třetí nejdelší sekvence, která se v této násilné podobě v předloze nevyskytuje, je zvláště v kontextu doby (perzekuce Židů byly v protektorátu obecně známé) naprosto nevhodná.

Antisemitismus se v české společnosti více či méně vyskytoval v každé historické době a byl v určité míře obsažen i v literárních dílech – v případě románu *Jan Cimburá* také. Ale právě aktuální společenská situace v zemi měla být pro režiséra, jakožto odpovědného tvůrce, zásadní při rozhodování, zda a jakým způsobem problematickou sekvenci zařadit. Pro dnešního diváka se jeví vložení těchto scén jako nevhodné a rušící celkové idylické pojetí této jinak poměrně zdařilé adaptace. Co se týče dobového hodnocení filmu, autoři článků ve filmových periodických povětšinou považovali snímek za povedený, kladně hodnotili vhodně zvolený námět i vyrovnané zpracování. V recenzích, které jsem měla k dispozici<sup>84</sup>, si autoři více všímali celkového idylického pojetí filmu a jeho „českosti“ pramenící z venkovského prostředí a české krajiny, vyobrazené práce a vztahu k půdě, stejně jako hudby, která ve velké míře využívá motivů z lidových písníček. Pogromistické scéně se výrazněji věnovali jen někteří recenzenti, a to rozdílným způsobem: zatímco článek v *Presse* pouze komentoval historiku s Židem slovy, že film „ukazuje divákovi realistický obraz jihočeské vesnice z polovice minulého století, a proto zde nesmí chybět postava kdysi tak příznačná pro náš venkov“<sup>85</sup>, autor recenze v *Kinorevue* se nebál přímo upozornit na spojitost se současným děním v zemi, když napsal, že film je „klidným tokem plynoucí od svého začátku až ke konci, v jediném motivu vypuzení žida ze společenství dědiny se dotýkající dneška a jeho převratných dějů“<sup>86</sup>. Recenzent *Filmových listů* šel ve svém hodnocení ještě dále – v celé epizodě viděl „výchovné poslání, neboť ukazuje na židovské nebezpečí“ a ukázkou „židovských vydřiduchů“<sup>87</sup> scénu považoval za vrchol filmu.

V závěru této podkapitoly jen doplňuji, že se Němcům nepodařilo, ač to bylo jejich úmyslem, zlikvidovat českou kinematografii. Za prvé nebyli schopni ji plně a efektivně

<sup>84</sup> Konkrétně z filmových periodik z roku 1941: *Filmový kurýr*, *Filmové listy*, *Pressa*, *Český filmový zpravodaj* a *Kinorevue*.

<sup>85</sup> Protižidovský motiv ve filmu „Jan Cimburá“. *Pressa*, 25. 11. 1941, r. 13, č. 234, s. 2.

<sup>86</sup> RÁDL, Bedřich. Baarův román ve filmu: Jan Cimburá. *Kinorevue*, 10. 12. 1941, r. 8, č. 17, s. 131.

<sup>87</sup> Výchovné poslání filmu „Jan Cimburá“. *Filmové listy*, 4. 7. 1941, r. 13, č. 27, s. 2.

nahradit, proto se zprvu zaměřili na její dozor s tím, že později zasahovali i do vnitřní struktury filmů. Dalšími důvody nedotažení tohoto úmyslu byly politické zájmy, zahrnující udržení chodu válečného hospodářství a požadavek zachování relativního klidu v protektorátu.

### 3.1.2 Cenzura v oblasti písemnictví

Cenzura zasahovala i v oblasti písemnictví a stejně jako v kinematografii byla prováděna na všech úrovních výroby. Kulturnímu oddělení tiskového úřadu byly nakladatelem ke kontrole předkládány rukopisy literárních děl a stejným schválením musela projít každá edice. Mnozí z klasiků<sup>88</sup> byli zakázáni, existující ale nevyhovující knihy byly určeny k likvidaci a řada z nich byla skutečně zničena. Množství knih ve veřejných a školních knihovnách bylo proškrtáno, začerněno a zkomoleno. To se týkalo také učebnic,<sup>89</sup> hlavně dějepisných. V průběhu okupace vyšlo několik stále obsažnějších seznamů zakázaných knih<sup>90</sup> (tzv. Liste). Ty sloužily jako příručky gestapu, které mělo pravomoc zabavovat knihy<sup>91</sup> bez účasti českých úřadů. Na seznamech se vedle děl umělecky na výši ocitaly i literární kýče, braky, příručky atd. Cenzura a zabavování mělo za důsledek faktický nedostatek knih na knihkupeckém trhu, což se ještě zhoršilo od podzimu roku 1941, kdy kulturní oddělení argumentovalo nedostatkem papíru, čímž bylo vydávání českých knih zredukováno na minimum.<sup>92</sup> Dokonce vznikla distribuce knih na příděl až do konce války.

Účinnou zbraní v boji proti cenzuře se ukázaly být tzv. dotisky – ty se tiskly na papír z černého trhu a nesly staré vnočení, tak se mezi čtenáře dostaly (ovšem ilegální cestou) žádané knihy českých klasiků i jiné.

---

<sup>88</sup> Na seznamu zakázaných autorů, kteří nesměli publikovat, byli např. P. Bezruč, E. F. Burian, bratři Čapkové, F. Halas, J. Hora, J. Kopta, M. Majerová, V. Nezval, I. Olbracht, J. Seifert a další. Většinou šlo o spisovatele se socialistickým smýšlením, židovského původu a legionáře. In POLÁČEK, Václav. *Knihy a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. Praha, Litomyšl: Paseka 2004.

<sup>89</sup> V roce 1940 vyšel úplný zákaz českých školních učebnic. Tamtéž.

<sup>90</sup> Nejprve musely zmizet z prodeje židovské knihy a všechny knihy obsahu komunistického, marxistického a Německu nepřátelského (hlavně literatura emigrantská). Později se cenzura rozšířila i na všechny obrázky v knihách. Jak již bylo řečeno, počty zakázaných a zabavených knih určených ke zničení se v průběhu trvání protektorátu stále navyšovaly. Tamtéž.

<sup>91</sup> První zabavenou knihou české prózy, odvezenou ke zničení, byli Raisovi *Zapadlí vlastenci* v prosinci roku 1939. Tamtéž.

<sup>92</sup> Jen poznamenávám, že výrazně redukován byl také český periodický tisk. Viz DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 16.

Výše popsaná omezení měla za cíl přetvořit charakter české literatury a „potlačit její funkci jako udržovatele národního ducha a nositele duchovního růstu českého národa a udělat z ní služebníka německé říšské myšlenky a nacismu v prostoru Českých zemí“.<sup>93</sup>

### 3.2 POSTAVENÍ ČESKÉ KULTURY ZA PROTEKTORÁTU

Kultura hrála v životě okupované země významnou úlohu. Vzhledem k politické situaci byl příslib kulturní autonomie jedinou legální možností, jak se mohl český národ názorově projevovat. Víme, že možnosti byly značně omezené a veškeré projevy byly okupanty kontrolovány, přesto se kultura stala prostředkem k povzbuzování českých obyvatel. Slovy Ivana Klimeše kultura „udržovala vědomí kontinuity s minulostí, byla živoucím důkazem kulturní vyspělosti a životaschopnosti českého národa, byla útočištěm, zdrojem duchovní posily i nadějí do budoucna“.<sup>94</sup>

Obyvatelé protektorátu od začátku jeho existence považovali kontakt s kulturou za stěžejní. Plně si uvědomovali hodnoty, které jim kultura přináší, i možnosti k sebevyjádření prostřednictvím kultury. Reakce Čechů na okupaci byla samozřejmě odmítavá, zvláště v prvních letech protektorátu převažovaly protiněmecké nálady, což se projevovalo v každodenním bojkotu všeho německého, posloucháním zahraničního rozhlasu, vznikem a rychlým šířením anekdot, které zlehčovaly situaci a ulevovaly nenávisti a bolesti pokořených obyvatel. Mezi otevřenější projevy nesouhlasu patřil známý bojkot německých filmových týdeníků. Na filmových představeních se ozývalo kašlání a kýčání, lidé podupávali a šoupali nohama a při fanatických projevech Adolfa Hitlera a ukázkách válečných úspěchů wermachtu intenzita nesouhlasu natolik stoupala (pískání, posměšky), že promítání muselo být přerušeno. Toto počínání se v první řadě dotklo ministra německé propagandy J. Goebbelse, jehož chloubka – filmový týdeník – tak byl zesměšněn a znevážen. Protektorátní místa proto zřídila funkci dozorce v biografech a nakonec byla i některá kina uzavřena. Ve skutečnosti Němci neměli žádné účinné prostředky, jak tomuto chování v kinech zabránit.

Na druhou stranu docházelo v průběhu války ke zmírňování veřejných projevů odporu samo od sebe, lidé si uvědomovali větší potřebu činů nad úsměšky, také nastoupila prostá pasivita a v atmosféře masových perzekucí po atentátu na R. Heydricha i strach. Nacisté dokázali většinu obyvatel protektorátu zastrážit a umlčet.

---

<sup>93</sup> POLÁČEK, Václav. *Kniha a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, s. 245.

<sup>94</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 55.

V první etapě okupace byla situace v zemi trochu odlišná a „základním pocitem většiny českého národa na jaře a v létě roku 1939 se stala naléhavá potřeba všenárodní sounáležitosti“.<sup>95</sup> Kromě výše popsaných negativních výpadů Čechů proti všemu německému a nacistickému se ve zvýšené míře naopak objevovala podpora všeho českého, národního – publikum divadelních představení citlivě vnímalo různé jinotaje a narážky na slavné okamžiky národních dějin nebo příklady osobní statečnosti a aplaudovalo při otevřené scéně. Stejně manifestační charakter měly potlesky na koncertech a u slavných českých árií, zvláštní úlohu v této době sehrála Smetanova hudba. Vydávaná literatura odrážela cítění a myšlení národa. Čtenáři se dožadovali nových vydání starší české klasické literatury z devatenáctého a začátku dvacátého století a nakladatelé jim vycházeli vstříc. Písemnictví se „programově orientovalo národně obranným směrem v nové tvorbě, v nakladatelské činnosti pak také reedicemi klasiků a krásné, historické i odborné literatury“.<sup>96</sup> Česká společnost byla jednotná v návratu ke kulturnímu odkazu devatenáctého století, zejména k období národního obrození. V oblasti filmu diváci nejvíce vítali a dokonce vyžadovali natáčení ryze českých látek a klasická česká literatura byla významným zdrojem filmových předloh. Filmová představení se stala stěžejním prostorem ke sdílení vlasteneckých a národně-povzbuzovacích projevů, a to jak ze strany filmařů, tak diváků. Kolektivní vnímání v kinosálech (podobně jako v divadlech, ale ta byla v roce 1944 hromadně uzavřena) „rozeznávalo poselství díla o to silněji a naléhavěji“.<sup>97</sup> Stejně podstatná byla pro šíření národního poselství i masovost filmového média a skutečnost, že film může kromě námětů z české literatury využít i motivy a symboly z jiných uměleckých odvětví – např. hudby nebo výtvarného umění.

Obecně lze říci, že hned od prvních dnů protektorátu se v rámci kultury utvořil prostor pro šíření vlasteneckých projevů a národních i historických tradic. Sice se tak stávalo pouze na úrovni jinotajů a symbolů, přesto byly všechny náznaky vnímány velmi pozorně a hlavně aktivně vyhledávány.

---

<sup>95</sup> GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996, s. 10.

<sup>96</sup> DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 177.

<sup>97</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 56.

### 3.3 HISTORISMUS ANEB OŽIVENÍ NÁRODNÍCH TRADIC V KULTUŘE

Důležitou složkou kulturního obrazu zkoumané doby byl rys vlasteneckého historismu<sup>98</sup>, který se odrazil také v protektorátním filmu a písemnictví. Oživení tradic, zvláště těch, které vznikly v počátcích národního hnutí na začátku devatenáctého století, mělo své opodstatnění v této době, kdy český národ sám a beze zbraní vojenských i politických stál proti nepříteli a snažil se před ním uhájit svou kulturní i jazykovou autonomii. Projevy historismu měly různou úroveň: v kontextu vývoje české kultury stál za vznikem děl trvalé hodnoty, ale také měl řadu povrchních výrazů jako „neúměrné ožívování folklóru či různé odstíny sentimentálně vlastenčícího staromilství“,<sup>99</sup> proti nimž se ozývaly kritické hlasy již za okupace. Ať tak či onak, ohrožení samotné národní existence aktivizovalo historické povědomí<sup>100</sup> nejširších vrstev společnosti – masově stoupl zájem o českou minulost, starší literatura našla tisíce zaujatých čtenářů. Ve filmu se historismus projevoval výběrem látky, zvoleným hudebním doprovodem či záběry památných míst. České dějiny se přímo i prostřednictvím umění staly obsahem debat různých politických směrů a skupin, které v nich hledaly řešení stávající situace.

Minulost se tak na jednu stranu stala zdrojem víry v budoucnost národa (česká historie jako doklad o překonání i těch nejtěžších období, zdroj významných českých osobností, slavných děl apod.), na druhou stranu lze na historismus nahlížet jako na útěk z reality, který vedl k pasivnímu ohlížení se dozadu místo k aktivnímu hledání východisek z neblahé přítomnosti. Nabízí se tedy otázka, zda právě takový přístup české veřejnosti (v podstatě pasivní a unikající z reality) německým okupantům nevyhovoval? Odpověď získáme, když si vyložíme nějaká fakta ze života v protektorátu.

Víme, jaká byla politická a společenská situace v zemi – česká vláda přišla hned po patnáctém březnu o ministerstvo zahraničních věcí a národní obrany. Takto zredukovaná se snažila, alespoň do nástupu R. Heydricha a následné reorganizace vlády na přelomu let 1941–1942, s nacisty vyjednat a uchovat co nejširší kulturní život. Kultura se svým vlivem na obyvatele protektorátu tedy do jisté míry funkci politiky zastupovala. Za další je nutné si uvědomit, jaké postavení a tudíž možnosti okleštěné české země měly v rámci celé Říše. Šlo o

---

<sup>98</sup> Josef Tomeš historismem označuje „všeobecný obrat do minulosti, aktualizaci vztahu k národním dějinám a tradicím, posuzování přítomného dění prizmatem odkazu minulosti a užívání historické argumentace v současných politických zápasech.“ In TOMEŠ, Josef. *Historie v čase zkoušky*. Praha: Gnosis, 1992, s. 10.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>100</sup> J. Tomeš definuje národní povědomí jako „část společenského vědomí národa, jež uchovává představy o národních dějinách v celku či o jednotlivých jejích epochách, událostech, osobnostech.“ Tamtéž, s. 10.

postavení silně podřadné a podřízené ve všech oblastech života. Poslušnost národa a jednotlivých obyvatel byla zajišťována budováním atmosféry strachu, konkrétně zatýkáním, popravami a jinými tresty. To jediné bylo z německé strany účinné, protože propagovaná „říšská myšlenka“ nepadla na úrodnou půdu. To znamená, že veškeré projevy vlastenectví a odporu musely být utajené, v náznacích, šlo tudíž o boj více než nerovný. Významnou skutečností byla snaha nepřátel zbavit prostor protektorátu všech prvků národně-obranného charakteru a nemůžeme vynechat ani psychologický a sociální vliv protektorátní každodennosti na lidi.

Historické reminiscence v tisku, literatuře i filmech tedy byly jedny z mála možností, jak duševně bojovat proti nepříteli. Přípomínky strastiplných historických období, které český národ nakonec překonal a ještě se společensky a kulturně povznesl, měly sebezáchovnou a povzbuzovací funkci i výsledný efekt. Lidé tíhli k české minulosti spontánně, což lze doložit vlnou zájmu o památná místa, hromadným navštěvováním pomníků nebo např. demonstrativní účastí veřejnosti na pohřbu ostatků K. H. Máchy na Vyšehradě v květnu 1939.<sup>101</sup> Co by bylo ještě před rokem považováno za výraz sentimentality a zpátečnictví, bylo nyní projevem vlastenectví a češství. S obratem k historismu souvisel i zvýšený zájem o tradice, folklór, konaly se také církevní poutě<sup>102</sup> a různé národní slavnosti – zkrátka bylo vítáno vše, co nějakým způsobem obyvatele protektorátu pojilo a jednotilo proti nepříteli. Emanuel Moravec po svém nástupu do protektorátní vlády „potlačoval a zakazoval díla a kulturní akce jakkoli přispívající k národnímu uvědomění“,<sup>103</sup> z čehož plyne potvrzení důležitosti těchto projevů pro národně-obranné snažení.

V rámci našeho tématu, tedy zkoumání národně-obranných tendencí v protektorátní kultuře, zde uvádím příklady výskytu historických reminiscencí na vybraných filmových adaptacích (*Babička*, *Jan Cimbura*, *Muzikantská Liduška*, *Pohádka máje*, *Mlhy na Blatech*) a v případě *Barbory Hlavsové*. Ani jeden z jmenovaných snímků není historický „ve smyslu díla zobrazujícího význačné dějinné události a osobnosti“.<sup>104</sup> Takový snímek v době protektorátu

---

<sup>101</sup> Dalšími příklady akcí za účelem povzbuzení národního sebevědomí byla např. masová účast na 55. výročí úmrtí Bedřicha Smetany, kde byla lidu dávana za příklad skladatelova nezlomnost a odhodlanost. Jiným příkladem byly oslavy až demonstrativního rázu památky Mistra Jana Husa 5. a 6. července 1939 v Praze.

<sup>102</sup> Asi nejznámější byla pouť ke sv. Vavřínečku na Domažlicku v srpnu 1939, sešlo se na ní přes sto tisíc lidí.

<sup>103</sup> DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 213.

<sup>104</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 59.

ani natočen nebyl.<sup>105</sup> Různé připomínky české minulosti byly do filmů vkládány na symbolické úrovni, což je případ i našich zkoumaných snímků z venkovského prostředí.

V první řadě je to už samotný výběr literární předlohy, který poukazuje na slavná díla minulosti a jejich autory, kteří se v průběhu literárních dějin zařadili mezi ty nejvýznamnější. Jiným příkladem je volba filmové hudby, která má v rámci citovaných snímků stěžejní místo. Hudební doprovod často doprovází scény vlasteneckého ražení, scény oslavující zemědělskou práci či krásu české krajiny. Její autoři se často inspirovali díly největších českých (a světově známých) hudebních skladatelů jakými byli Antonín Dvořák (*Barbora Hlavsová*) nebo Bedřich Smetana (*Babička*). Stejně tak často sahalo po motivech z tradičních českých lidových písní (*Muzikantská Liduška*, *Pohádka máje*, *Mlhy na Blatech*, *Jan Cimbura*). Poslední jmenovaný snímek je příkladem dalšího průniku historických reminiscencí. Tím jsou záběry památných míst – pražská sekvence v *Janu Cimburovi* má výrazný symbolický charakter, což nebylo pro diváky těžké odhalit. Protektorátní publikum ale bylo schopné a hlavně žádostivé nalézat v českých filmech i skrytější významy – např. připomínky českých národních tradic, kterých je ve filmech z venkovského prostředí poměrně velké množství. Jedná se o ukázky tradičního způsobu života předků, starých pověr (rozsypaná sůl v *Muzikantské Lidušce*), legend (pověst o Horymírovi a Šemíkovi v *Janu Cimburovi*) apod. V hledání historických reminiscencí se můžeme snadno dostat na úroveň spekulací, jako v případě snímku *Mlhy na Blatech*, kdy dva hlavní hrdinové nesou jména českých patronů – sv. Václava a Vojtěcha. Dnes už nelze zjistit, zda tato skutečnost měla vliv na dramaturgickou volbu této předlohy nebo zda si toho publikum všimlo. Ale když „vezmeme v patrnost zjištěnou mysl divákovu, jeho niternou účast na tragickém národním osudu a budeme počítat s jeho probuzenou aktivitou“,<sup>106</sup> je pravděpodobné, že divákům v protektorátních kinech neuniklo ani toto.

Velkou pozornost věnoval českým dějinám i protektorátní tisk,<sup>107</sup> hlavně v období let 1939 až 1940. Jednalo se o články zaměřené na slavné osobnosti, na významné události či výročí – zvláště z národního obrození. V tomto ohledu slouží jako případová studie poslední kapitola práce. Zvolila jsem do ní spisovatelku Boženu Němcovou, jako příklad obdivované osobnosti devatenáctého století. V roce 1940 byla tiskem připomínána v souvislosti s oslavami 120. výročí od jejího narození a zároveň ve stejném roce vnikl film *Babička* podle stejnojmenného

<sup>105</sup> Nejblíže mu byl dlouho připravovaný projekt filmu o sv. Václavovi, který ale nebyl dokončen.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 57.

<sup>107</sup> Tisk byl v době okupace dvojitý: legální a ilegální. Ilegální tisk oproti tomu legálnímu vyzýval lidi k odboji, přinášel informace ze zahraničí a posiloval myšlenky k odporu, např. zprostředkováním prvního projevu E. Beneše z Londýna.



díla spisovatelky, což se také hojně promítlo do dobového tisku. Zmiňovaný snímek je navíc dokladem zkoumaných národně-obranných tendencí v éře protektorátu a v tomto ohledu vhodným spojením literatury a filmu.

V denním tisku se také oživovaly tradice – husitská a svatováclavská – ta byla ovšem poněkud problematická. Zatímco jedni poukazovali na sv. Václava jako na patrona české země a používali výkladu legendy k povzbuzení národa, jiní dokládali úlohou knížete Václava v českých dějinách historické zdůvodnění kolaborace s Němci. Podobně se v legálním tisku vedle článků oslavujících české tradice a velké postavy našich dějin velmi často objevovaly výzvy k práci a klidu obyvatel protektorátu a důrazné apely na rozum, střízlivost a smysl pro realitu. Češi tak byli stavěni do pasivní pozice národa čekajícího na osvobození zvnějšku, který má být hrdý na svoji minulost a čerpat z ní sílu na práci pro Říši, protože ve skutečnosti nemůže očekávat, že by v otevřeném odporu proti Německu mohl zvítězit. Z tohoto hlediska nebyl povrchní historismus úplně vhodným projevem sebevědomí národa, ale byl to typický produkt doby, „vyjadřoval určité spontánní nálady a postoje širokých vrstev české veřejnosti, jimž nebyl vlastní intelektuální a estetický nadhled“.<sup>108</sup>

Historizující publicistika,<sup>109</sup> historické reminiscence ve filmech i divadelních představeních, stejně jako poptávka po klasické literatuře trvaly ve zvýšené míře do druhé poloviny čtyřicátých let. Poté tato tendence slábla, spolu s omezováním kulturní autonomie a silicím tlakem cenzury.

Na závěr se vraťme ke kořenům celonárodního obratu do české historie. Návrat k myšlenkovým tradicím devatenáctého století nebyl náhodný. Vycházel z obrozenecké tradice, která byla v českém národě hluboce zakořeněna i v moderním věku a která, a to je důležité, vlastně vytvořila historické a kulturní povědomí českého národa. Kultura za protektorátu v podstatě navázala na snahy našich buditelů, aby v lidech obnovila pocit národní sounáležitosti, lásky k vlasti a všemu českému v době ohrožení země zvnějšku. Obavy o ztrátu české politické i kulturní autonomie byly oprávněné, české země se podle říšských plánů měly začlenit do německého národa a česká kultura (stejně jako se již stalo s českou politickou scénou) měla být nahrazena kulturou německou. Osobnosti českého písemnictví, divadla, kinematografie a dalších oblastí kultury se snažili o vytvoření protiváhy k německé propagandě, která hlásala, že vše, co je v českých zemích umělecky, vědecky, myšlenkově a jinak hodnotné, bylo vytvořeno nebo iniciováno německými živly.

---

<sup>108</sup> TOMEŠ, Josef. *Historie v čase zkoušky*. Praha: Gnosis, 1992, s. 62.

<sup>109</sup> V prvním období okupace také vycházely kulturně-historické sborníky, např. *Co daly naše země Evropě a lidstvu*, nebo *Kalendář historický národa českého* redigovaný starokatolickým farářem a publicistou Martinem Janem Vochočem, psaný archaizujícím stylem s nádechem postobrozeneckého patosu.

Jak lze vypožorovat, kultura skutečně plnila významnou roli v životě protektorátu a spolu s pozdějším organizovaným odbojem i zástupnou funkci politiky. Čeští vlastenci neměli bez politické a vládní podpory širší možnosti odporu, a i když se projevy historismu, jako návrat k národním tradicím, kultu venkova a klasické české literatury jeví jako pasivní, podle reakcí okupantů, kteří se snažili o jejich vymizení, lze dojít k závěru, že tyto projevy nebyly tak nevýznamné a účinně zabraňovaly šíření „říšské myšlenky“.

### 3.4 FILM A LITERATURA

V této podkapitole se podrobněji zabývám českou protektorátní kinematografií z hlediska filmové dramaturgie v momentě, kdy se obrátila k námětům z české literatury. V jednotlivých částech sleduji vztah filmu a literatury a jaké výsledky přinášelo spojení těchto dvou umění pro národně-obranné snahy v éře protektorátu.

Film a literatura plnily v rámci povzbuzování českého národa a obrany proti germanizaci v kultuře i běžném životě totožný úkol, způsob plnění byl ale z podstaty obou umění odlišný. Literatura zažila obrovský vydavatelský boom, čeští nakladatelé pečlivě vybírali díla k novým vydáním i dotiskům, přesto kniha nemohla v masovém účinku na vnímatele dosáhnout takových výsledků, jakých dosahoval český film. Masová podstata filmového média způsobovala, že „účinek filmu měnil některá představení v národní a protiněmecké manifestace“.<sup>110</sup> Stávalo se tak v případech filmů s národní tematikou. Ta byla úspěšná jak v písemnictví, tak ve filmu, ale v druhém případě je třeba mít na zřeteli jeden výrazný faktor, který v literatuře takový význam nemá, a tím je komerční přístup. Producenti rádi točili filmy s národní tematikou – zaručili si jimi úspěch a zároveň plnili „heslo dne“. Tyto vnější důvody filmování klasických děl kritika producentům i filmovým tvůrcům vyčítala, často podle ní vznikaly pouhé prepisy děl, které postrádaly hlubší hodnoty a invenční postoj tvůrců. (V otázkách kvality a umělecké úrovně literární klasika z pochopitelných důvodů vítězila.) Podobné výhrady ovšem nic nezměnily na tom, že obliba těchto filmů byla veliká, protože národní poselství v takovýchto případech převážilo nad uměleckým zpracováním.

Pro uvedení tématu do kontextu se na následujících stránkách rovněž zaměřuji na poměr filmu a literatury i v letech, která okupaci předcházela, a část podkapitoly věnuji obrazu české literatury v Protektorátu Čechy a Morava.

---

<sup>110</sup> DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 205.

### 3.4.1 Filmové adaptace české literatury

Látky z české literatury přebíral film už od svých počátků. Do druhého desetiletí byla pramenem pro filmová zpracování kromě klasické literatury devatenáctého a počátku dvacátého století hlavně literatura okrajová, která byla velmi populární mezi širokým publikem. Výběr umělecky druhořadých látek i klasických autorů byl řízen snahou získat co nejširší filmové publikum. Spisovatelé a jejich díla určená k zfilmování tedy byla volena podle jejich masové oblíbenosti. Z klasiků se tak nejčastěji jako autoři filmové předlohy objevovali Jakub Arbes, Ignát Herrmann a tvůrce Švejka Jaroslav Hašek. Podle Pavla Taussiga, který se zabýval vztahem literatury a filmu, „volili producenti i samotní režiséři hodnotné literární předlohy i proto, aby jimi předem otupili ostří kritiky filmu“.<sup>111</sup> Umělecká úroveň filmových adaptací nebyla velká a kvalitní předlohy měly odvést pozornost od uměleckých nedostatků filmu. Z hlediska množství byla v raném období díla vážné a bulvární literatury prakticky v rovnováze.

To se začínalo měnit ve třicátých letech, kdy snahy o adaptace hodnotných literárních děl pomalu převážily nad náměty z okrajové literatury (např. adaptace bulvárních operet Slavínského *Uličnice* nebo *Slečna matinka*). Příkladem z druhého tábora může být film *Trhani* režiséra Václava Wassermana nebo dva filmy Otakara Vávry z druhé poloviny třicátých let – *Filozofská historie* a populární *Cech panen kutnohorských*. Kromě toho, že se jedná o umělecky náročnější díla vycházející z kvalitních literárních předloh, mají ještě oba Vávrovy snímky společné jedno, a to aktuální dobové vyznění. Filmy tak v problematice předválečné době přispívaly ke „spojení klasických děl české literatury se soudobou společenskou situací a tvůrčím způsobem tak oživovaly kulturní dědictví“.<sup>112</sup>

Zatímco v němém éře filmu mělo dominantní postavení divadlo, a literatura i film byly vůči němu ve stavu podřízenosti, ve třicátých letech došlo k pomalé emancipaci sedmého umění. K zrovnoprávnění literatury a filmu ve velké míře přispěli spisovatelé či dramatici, kteří projevíli zájem o film a pokusili se i o filmovou tvorbu. Patřili mezi ně osobnosti jako Vladislav Vančura, Vítězslav Nezval, Ivan Olbracht, Jan Werich a Jiří Voskovec, kteří natočili vrcholná díla třicátých let (*Před maturitou*, *Na sluneční straně*, *Marijka nevěrnice*, *Hej rup!* a *Svět patří nám*).

Protektorátní doba avantgardním tendencím příliš nepřála. Další trvání české kinematografie bylo i přes proklamovanou kulturní autonomii nejisté, čeští filmoví tvůrci stáli před otázkou, jakým způsobem a zda vůbec pokračovat ve filmové činnosti. O diskuzi na

---

<sup>111</sup> TAUSSIG, Pavel. *Film a literatura. 1*. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1986, s. 10.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 14.

dané téma v uměleckém klubu Mánes píše v první podkapitole. Nakonec byla (i díky vlivu V. Vančury) zachována kontinuita českého filmu, který se v mnoha případech stal nástrojem k povzbuzení okupovaného národa. K tomu velkou měrou přispěly adaptace klasických literárních předloh, i když jejich úroveň byla různá. Někdy se podařilo aktualizovat danou látku, jindy šlo o pouhou ilustraci, která ulpívala na povrchu původního textu. Z předchozí kapitoly ale víme, že umělecká úroveň zpracování předlohy nebyla pro národně-povzbuzovací funkci stěžejní, i když kvalitní snímky byly samozřejmě žádanější, a to jak ze strany tvůrců, tak i filmového publika. Zmiňované adaptace hodnotných literárních předloh a národně-obranné tendence v českém filmu byly také příčinou dalšího potlačení okrajové literatury ve filmu (druhořadých literárních předloh reálně ubylo, více se točilo podle námětů současných autorů a naprosto převažovaly látky z klasických literárních děl devatenáctého a počátku dvacátého století).

### **3.4.2 Literatura za protektorátu**

V protektorátní literární tvorbě se dařilo průměrnosti, jen ojediněle byly vydány kvalitní odborné publikace nebo knížky pro mládež. Současní spisovatelé měli výrazně omezené možnosti tvorby – vzhledem k politické a společenské situaci v zemi museli velmi opatrně volit svá témata. Pod pečlivým a přísným dohledem cenzury (viz první podkapitola) nemohli psát o současném dění, myšlenkách a pocitech obyvatel protektorátu ani o poutech k české minulosti. Místo toho autoři hledali své látky v mimočasovém prostředí venkova i města. Ještě existovala možnost přihlášení se k aktivismu a vyhnutí se tak edičním překážkám. Spisovatel pak mohl psát o protektorátní přítomnosti, ovšem za cenu kolaborace s okupanty. Podobným příkladem může být nakladatelství Orbis, které se jako jediné stalo propagačním nástrojem nacistického režimu.

Čím méně vycházela kvalitní soudobá literatura, tím více byli vyhledáváni klasikové českého písemnictví jako A. Jirásek, B. Němcová, K. Světlá, J. Neruda, V. Hálek, Z. Winter, K. V. Rais, J. Š. Baar a další. Tito autoři tehdy nacházeli nové čtenáře a starší i nová vydání jejich děl byla hned rozebírána. Původní česká kniha se pro tisíce lidí stala nezbytnou součástí protektorátního každodenního života. Klasická díla minulosti tak zastupovala absenci literatury soudobé, která byla pod přísným dohledem a nemohla plnit potřeby čtenářů v protektorátu.

Samozřejmě nelze opomenout skutečnost, že v průběhu okupace došlo na čím dál výraznější omezení ve vydávání knih, a to i starších českých autorů. Český národ tak podle

slov Václava Poláčka byl zbaven „nefalšovaného díla svých klasických národních autorů, jejichž díla byla nositeli české národní tradice, jakož i českého cítění a myšlení“.<sup>113</sup>

### 3.4.3 Filmová dramaturgie a klasická literatura

Dramaturgická vazba mezi filmem a literaturou již byla několikrát zmíněna. Filmoví tvůrci přebírali látky z klasické i moderní literatury hned z několika důvodů. Víme, že zde figurovalo kritérium popularity převzatého díla nebo autora, kterým byl ve většině případů zajištěn úspěch adaptace i přes jeho umělecké nedostatky. Dalším pragmatickým důvodem byl nedostatek původních hodnotných filmových námětů. Obdobná situace byla už i v němém filmu a ve třicátých letech, čímž protektorátní dramaturgie pokračovala v běžné praxi řešení takovéto situace. Pro oživení tvorby se filmové studio obrátilo na spisovatele a dramatiky, aby napsali původní filmová libreta, tak vznikl film *Barbora Hlavsová*.

V centru našeho zájmu stojí aspekt jiný, a to vliv vybrané literární předlohy na národně-povzbuzovací snahy v prostoru protektorátní kinematografie. Diváci velmi citlivě reagovali na vlastenecké projevy ve zvoleném vzorku filmů (*Babička, Mlhy na Blatech, Muzikantská Liduška, Jan Cimbura, Pohádka máje a Barbora Hlavsová*), na adoraci českého venkova, dojemnou a jim blízkou krásu české krajiny, stejně tak na záběry staré Prahy. Velký význam mělo pro diváky, kteří byli obklopeni mluvenou i psanou němčinou, že mohli v kině slyšet český jazyk a české lidové písně<sup>114</sup>. I když určité momenty v těchto filmech působí povrchně, s nádechem laciné národní sentimentality, musíme mít na paměti, že „zjednodušené projevy národního cítění a smýšlení“<sup>115</sup> nabývaly v podmínkách protektorátu nové zjištěné významy.

Domácí filmová dramaturgie také uvažovala o adaptacích dalších klasických literárních děl jako *Pohorská vesnice, Divá Bára, Povídky malostranské, Magdalena* i oper *Prodaná nevěsta, Hubička* a dalších. V pozdějších letech okupace ale již nebylo pro národní látku v české kinematografii místo, a tak k realizaci těchto projektů nedošlo. Čím byla německá cenzura ostražitější a přísnější, tím větší měly sebemenší vlastenecké projevy a

<sup>113</sup> POLÁČEK, Václav. *Kniha a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004, s. 238.

<sup>114</sup> V červnu 1939 bylo nařízením protektorátního ministerstva vnitra zakázáno zpívat národní písně v restauracích, vinárnách a veřejných místnostech. In GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. Praha: Themis, 1996.

<sup>115</sup> DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv, 1996, s. 206.

odkazy na český venkov a krajinu úspěch u diváků. Příkladem mohou být *Mlhy na Blatech* z roku 1943.

Po německé okupaci se v zemi vyskytl dvojí názor na to, co a hlavně jakým způsobem by měl český film národu přinášet. Někteří filmový pracovníci byli toho názoru, že není chybou dělat ústupky umělecké náročnosti filmů s tím, že lidem mohou posloužit i snímky umělecky méně hodnotné a filmová kritika by tedy neměla být příliš přísná. Na opačné straně se ozývaly hlasy volající po umělecky náročnějších filmech: „Český film musí být hodnotný, aby se mohl udržet. Udrží se jen tehdy, když pro něj bude umělecké opodstatnění.“<sup>116</sup>

Umělecká úroveň šesti vybraných filmů se liší, ale u všech dobová kritika shodně vyzdvihovala národní prvky, které v hodnoceních kladla nad umělecké zpracování. Čápova *Babička* byla v první řadě chápána jako „dílo plné českosti“, „film vysoké národní citlivosti“<sup>117</sup> a jen ojediněle byl režisérův pietní přístup k předloze považován za nedostatek filmu, za pouhou ilustraci díla. Většina článků slabé stránky snímku opomíjela, což bylo stejné i v ostatních případech. *Muzikantská Liduška* byl hlavně „český muzikantský film“,<sup>118</sup> kde nejdůležitější bylo ztvárnění lidového prostředí venkova se svým folklorem, kroji, písněmi a krásnou českou krajinou. Toto „vysloveně české pojetí“<sup>119</sup> dalo zapomenout na poněkud nejednotný celek filmu, s nekonečnými komickými výstupy muzikantů a Toníkovou hrou na housle. Když už si autoři článků všimli jednotlivých kategorií filmu, zaujala je hlavně kamera (*Pohádka máje*, *Mlhy na Blatech*), hudba (*Muzikantská Liduška*, *Babička*) a u všech snímků se věnovali herectví. Primárně nevyzdvíhovali kameru nebo hudbu pro jejich invenční užití, ale vždy v souvislosti s národními motivy – příkladem může být chvála Pečenkovy kamery v *Pohádce máje* jako „důkaz nevyčerpatelných krás ryze české krajiny“.<sup>120</sup>

Postavení literatury a filmu bylo v éře protektorátu komplikované. Patřily mezi nejvýraznější projevy kultury, proto nesly největší podíl na národně-obranné a povzbuzovací funkci kultury. Na druhé straně byly ze stejných důvodů pečlivě střeženy nacistickou nadvládou a byl jim dáván stále menší realizační prostor. Přesto se podařilo vydávat literaturu s vlasteneckou tematikou i točit filmy na jejich náměty. Z dnešního hlediska se již pohnutky filmových dramaturgů a jiných filmových tvůrců k výběru látek z české literární klasiky jeví

<sup>116</sup> Tamtéž, s. 182.

<sup>117</sup> Citovaná spojení se v různých obměnách opakovala v několika člancích dobového tisku.

<sup>118</sup> Často se objevující označení filmu v dobovém tisku.

<sup>119</sup> *Muzikantská Liduška*. *Český filmový zpravodaj*, 15. 6. 1940, r. 20, č. 12, s. 4-5.

<sup>120</sup> Nové vítězství české filmové fotografie. *Pressa*, 13. 6. 1940, r. 12, č. 111, s. 2.

jako nejednoznačné. Skutečné důvody jednotlivých rozhodnutí se dnes už přesně nedozvíme, můžeme se jen domnívat, že se jednalo o kombinaci motivací komerčních a vlasteneckých.

## 4. KAPITOLA – KULT BOŽENY NĚMCOVÉ A „BABIČKY“ PŘI PŘÍLEŽITOSTI 120. VÝROČÍ JEJÍHO NAROZENÍ V ROCE 1940

Na příkladě nejznámější české spisovatelky a jejího slavného díla bych chtěla propojit všechny tři předchozí kapitoly práce. V první kapitole, která popisuje historicko-literární vývoj od třicátých let devatenáctého století do druhé světové války, zařazuji každého z autorů literárních předloh vybraných filmů do určité etapy tohoto vývoje a stručně charakterizuji jeho přínos jak pro českou literaturu, tak jejím prostřednictvím i pro národnostně povzbuzovací snahy. Také zmiňuji nejdůležitější literární a politické události, které měly vliv na další směřování literatury i českého lidu. Božena Němcová patřila svým osobním jednáním i literárním odkazem mezi nejvýznamnější postavy české literatury devatenáctého století už jenom tím, jak působila na další směřování prózy. Největšího vlivu se dostalo jednomu jejímu dílu, které prvně vyšlo ve čtyřech sešitech v roce 1855. Samozřejmě se jedná o *Babičku*. *Babička* ovlivnila nejenom realistické autory venkovské prózy konce dlouhého století, ale hlavně odchovala generace českých čtenářů od dob svého vzniku až dodnes. Skromným stylem psaní a dobromyslnou hlavní postavou kniha posloužila čtenářům jako lék na bolest a utrpení v nejtěžších časech národní existence. Po mnoha a mnoha nových vydáních je *Babička* jednou z nejčtenějších a nejoblíbenějších českých knih dodnes.

Němcová psala *Babičku* v padesátých letech po porážce revoluce, českých snah i nadějí na emancipaci národa. Tvořila dílo útěchy pro sebe a aniž by si to přímo uvědomovala i pro mnohé další. Útěcha a únik z reality byl společný jí i pozdějším obyvatelům protektorátu, ale nebyl to zdaleka jediný účinek, které dílo na protektorátní čtenáře mělo. Připomínka až adorace Boženy Němcové a *Babičky* v době okupace byla součástí vlny historismu a zároveň byla rozšířením jejího již existujícího kultu.

Druhá kapitola diplomové práce se zabývá historickými vlivy, které měly přímý dopad na utváření venkovské literatury a na vznik mnoha národních kultů a stereotypů. Ty se znovu objevily v době protektorátu, mimo jiné prostřednictvím filmových adaptací venkovských próz. *Babička* Boženy Němcové byla jednou touto filmovou adaptací. Vynikala masovou oblibou u publika i u kritiků, i když i ostatní zmiňované adaptace, jako *Pohádka máje*, *Mlhy na Blatech* či *Muzikantská Liduška*, byly diváky hojně navštěvované. Na příkladu *Babičky* lze také plně demonstrovat škálu obrozeneckých snah a vlasteneckých projevů popsaných v druhé kapitole. Ať už se jedná o užívání samotného českého jazyka (akcentovaného v době národního obrození i období protektorátu) – *babička* si zakládá na výchově potomků



v rodném jazyce, je hrdá na českou zemi i jazyk – nebo o dodržování starých zvyků a tradic, jakožto nositelů trvalých hodnot. V *Babičce* nechybí detailně vymezený idylický prostor stávající z chalupy (Starého bělidla) zasazené do líbezné české krajiny (Babiččino údolí) a stojící stranou od lidí. Samotné Staré bělidlo sice nelze interpretovat jako malou chudobnou chaloupku, z které vzešli ti největší národní buditelé, ale víme, že babička sama pochází z opravdu chudých a prostých poměrů. Plně tedy svým vzorem prosté, dobré, moudré a pracovité ženy reprezentuje typ venkovského lidu, jaký vytvořili vlastenci a spisovatelé v devatenáctém století, aby na venkově zasadili zdravé kořeny celého českého národa. Čápovo převedení předlohy na filmové plátno tyto historicky vzniklé atributy venkova nejenže pietně zachovává, ale dokonce z podstaty filmového média zdůrazňuje. Díky precizní přípravě všech exteriérů, interiérů i rekvizit je podtržena autenticita příběhu i realismus literární předlohy, citlivá kamera i smetanovská hudba znásobuje vlastenecké poslání díla. Diváci v roce 1940 znovuprožívali to, co první čtenáři *Babičky* v roce 1855 s tím rozdílem, že samotná knižní předloha a její autorka v této době už patřily do kánonu české literatury a staly se součástí českých dějin.

S tím souvisí i silná vlna historismu, o které píše ve třetí kapitole. Ta kromě povrchních folkloristických projevů zahrnovala celonárodní obrat do české minulosti, zvláště pak k tradicím a kultuře devatenáctého století. Jak čtenáři, tak filmový diváci se aktivně dožadovali národních látek, zvláště z období utváření novodobého českého národa. Klasická dramata, literatura i hudba s národní tematikou se staly žádanými artikly. Kanonická četba jako *Babička* nemohla stát stranou tohoto obnoveného zájmu o slavná díla minulosti.

Rovněž starší klasická literatura nahrazovala nedostatek kvalitní literatury současné. Soudobí spisovatelé se z politických důvodů nemohli zabývat současným děním v zemi a už vůbec ne z vlastenecké perspektivy. Nedostatek hodnotných námětů postihoval také českou kinematografii, i to byl důvod dramaturgů sáhnout po osvědčeném postupu z předchozích let – adaptovat náměty z klasické literatury.

Podpora všeho českého, ať už na divadle, v koncertních sálích, literatuře i kinematografii, byla v počátcích protektorátu výrazná, avšak slábla s postupujícími lety okupace. *Babička* také díky 120. výročí narození Boženy Němcové vznikla už v roce 1940, tedy v době, kdy českou kulturu i myšlení obyvatel protektorátu naplňoval historizující tradicionalistický patos a německá protiopatření ještě nebyla tak přísná.

## 4.1 120. VÝROČÍ NAROZENÍ BOŽENY NĚMCOVÉ

Výročí sto dvaceti let od narození slavné spisovatelky, které připadlo na rok 1940, bylo jednou z mimouměleckých motivací vzniku filmové adaptace *Babičky*. Kromě toho zde byly komerční důvody vycházející z všeobecné čtenářské obliby díla a stěžejní roli sehrála společenská aktualizace děl velkých osobností české literatury v historicky pohnuté době. Natočení filmu nebyl jediný umělecký počín, který k příležitosti výročí vznikl. Ve stejném roce vyšly dvě významné básnické sbírky – *Vějíř Boženy Němcové* Jaroslava Seiferta a *Naše paní Božena Němcová* od Františka Halase, k odkazu spisovatelky se přihlásil i Julius Fučík svým esejem *Božena Němcová bojující*. Zájem o biografii a osobní život spisovatelky odrážel vznik divadelní hry autora Franka Tetauera s názvem *Život není sen: hra o životě a lásce Boženy Němcové* i životopisný román *Božena Němcová: sen o lásce a štěstí* od Františka Sovadiny, který vycházel tiskem. Vedle literárních nebo dramatických připomínek díla Němcové a článků v tisku, se také konaly různé akce na její počest. Např. Svaz knihkupců a nakladatelů v lednu 1940 vybízel majitele knihkupectví i čtenáře k oslavě 120. výročí narození Boženy Němcové – knihami, portrétem, květinou, symbolickým světlem, drobným náznakem v knihkupeckých výkladech. Z nejužšího hlediska ale byla a stále je B. Němcová pro celý český národ především autorkou *Babičky*. V období protektorátu byla *Babička* brána jako „základní kniha“ a nechyběla v žádné domácí knihovně. Podle zjištění Jiřího Uhlíře dosáhl počet českých vydání *Babičky* v roce 1940 počtu třiceti za tento jediný rok!<sup>121</sup>

Na základě těchto známých a méně známých skutečností jsem na začátku této práce došla k předpokladu, že k příležitosti jubilea B. Němcové budou existovat záznamy (zejména v tisku) o dalších uměleckých i mimouměleckých činech či akcích, které se uskutečnily v průběhu celého roku 1940 a které zrcadlily či ještě více posilovaly kult, který se kolem spisovatelky vytvořil. Měla jsem na mysli různá setkání na místech spojených s osobností B. Němcové, akce pořádané Muzeem Boženy Němcové v České Skalici, veřejná čtení jejích děl, literární diskuze, koncerty pořádané na její počest apod. Vznik filmu podle *Babičky* měl být jedním z mnoha projevů vzdání pocty Boženě Němcové. Vzhledem ke zkoumané době již bohužel není možné využít svědectví a vzpomínek současníků, ve svém výzkumu jsem se tedy mohla obrátit pouze na psané slovo. V roce 1940 vycházelo několik desítek deníků, hlavní a největší z nich (s nákladem od 10 000 do 400 000 výtisků) byly: *A-Zet*, *České slovo*,

---

<sup>121</sup> UHLÍŘ, Jiří. *Babička ve filmu a televizi*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici, 1968, s. 12.

*Lidové listy, Lidové noviny, Národní listy, Národní politika, Národní práce, Polední list, Večerní české slovo a Venkov.* Z českých fašistických listů byla nejrozšířenější *Vlajka*.<sup>122</sup>

Když jsem v archivu (Knihovna Národního muzea, oddělení časopisů) procházela výše zmíněné deníky z roku 1940, došla jsem ke zjištění, které bohužel nepotvrdilo můj předpoklad ohledně událostí, jež by se vázaly ke spisovatelčině jubileu. V průběhu roku 1940 existovala pouze dvě období, kdy se v tisku ve zvýšené míře objevovalo jméno Boženy Němcové. Byl to únor 1940, kdy vycházely články k příležitosti 120. výročí jejího narození (Němcová se podle obecně uznané a rozšířené teorie narodila 4. února 1820) a později se jednalo o období od srpna do prosince, kdy byly publikovány články týkající se natáčení *Babičky* a pak samotného filmu. Zatímco filmové *Babičky* v tisku se věnují ve třetí podkapitole, v té následující představují okruhy témat článků o Boženě Němcové, které vycházely ve dnech kolem 4. února 1940.

Než k tomu přikročím, je namístě zmínit elementární informaci o situaci českého protektorátního tisku. Jak už víme, i protektorátní tisk byl Němci kontrolován a omezován. Legální tisk byl řízen protektorátním okupačním režimem a byl plně pod kontrolou okupační cenzury, která byla jak předběžná, tak průběžná a následná. Z toho vyplývá, že noviny i časopisy byly nástroji ideologického ovlivňování, boje o veřejné mínění, a to jak ze strany okupantů a kolaborantů, tak ze strany českých redaktorů, kteří se tiskem snažili posilovat vlastenecký profil českých obyvatel. Kromě ryze aktivistických listů byly i v jiných periodikách patrné kolaborační tendence, hlavně v politických úvodnicích a komentářích. Na druhou stranu byli i novináři zapojeni do odboje a přes sto jich bylo během okupace popraveno nebo zahynulo v koncentračních táborech. Vlastenečtí redaktori dokázali více nebo méně, v daných možnostech okupace, psát o úspěších českých umělců a vědců v minulosti, hodnotili českou literaturu, hudbu, divadlo, film, výtvarné a jiné umění, aby důrazem na češství v pozitivním smyslu posilovali národní vědomí. Tím se články národně-obranného charakteru staly součástí boje proti Němcům a byly účinnou rezistencí. Ve většině případů ale protektorátní tisk pomáhal udržet relativní klid a pracovní výkonnost v protektorátu, což bylo hlavně v zájmu okupantů – z vojenských, strategických a ekonomických důvodů. Už od začátku existence protektorátu byl český tisk neustále redukován, od roku 1941 byl podstatně omezován rozsah časopisů včetně inzerce. Celkově za období od roku 1939 do 1945 bylo zastaveno přibližně 1887 českých novin, časopisů a úředních věstníků, v roce 1945 pro nedostatek surovin vycházel denní tisk pouze o dvou stránkách.<sup>123</sup>

---

<sup>122</sup> Číselné údaje viz PASÁK, Tomáš. *Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích z let 1939–1945*. Praha: Univerzita Karlova, 1980.

<sup>123</sup> Tamtéž.

## 4.2 OBRAZ BOŽENY NĚMCOVÉ V TISKU

I když jsem v dobovém tisku nenalezla to, co jsem očekávala, objevila se jiná zajímavá skutečnost. Témata a způsob psaní o slavné spisovatelce jenom potvrzoval fakta, která jsem nastudovala dříve a která se týkala vytvořeného kultu Boženy Němcové. Z otištěných článků je možné sestavit obraz toho, jak v protektorátních letech lidé smýšleli o B. Němcové, jaká byla jejich obecná představa o ní, co z jejího života vyzdvihovali nebo proč pro ně byla důležitá.

Mnohé stereotypní představy vycházely z myšlenek, které se zrodily v devatenáctém století, a v éře protektorátu s výrazným nánosem sentimentu a patosu znovu vyvstaly. Z článků lze vyčíst, jaké se B. Němcová těšila všeobecné úctě a široké čtenářské oblibě. Z těchto skutečností lze snadno vyvodit, že filmoví tvůrci nebyli v těžkém postavení, co se týče přijetí filmu u diváků. Lze také lépe pochopit Čáповy důvody k pietnímu přístupu vůči předloze.

Články o Boženě Němcové k příležitosti výročí 120. let od jejího narození se pochopitelně v nejhojnějším množství objevovaly ve dnech kolem 4. února 1940. Většina periodik otiskovala první texty věnované spisovatelce a jejímu odkazu již 2. nebo 3. února a s články pokračovaly do 7. až 8. února.

Pro lepší přehled dělím jednotlivé články o B. Němcové (autoři článků se nejvíce věnovali literárnímu odkazu Němcové a jejímu životnímu postoji obsaženému v díle i mimo něj) do dvou kategorií podle charakteru sdělení: jedny jsou tzv. informativní, to znamená, že čtenářům přinášely zprávy o akcích, které se konaly k uctění památky spisovatelky a jejího literárního díla. Druhý typ článků (tzv. biografických) obsahuje převážně životopisné údaje a věnuje se osobnosti Boženy Němcové, včetně její filozofie a životního přesvědčení, proto jím začnu:

### *a) články „biografické“*

Denní tisk měl velký vliv na podobu obecně přijímané představy o Boženě Němcové. Čtenáři si nevytvářeli nový názor na osobnost Němcové, nýbrž prostřednictvím novinových článků přejímali stereotypy vytvořené v devatenáctém století. Skutečnosti, které tvořily kult kolem Němcové už brzy po její smrti, byly nyní opakovány ve stejném duchu a s obnovenou intenzitou.

V tomto případě sehrály tzv. biografické články hlavní úlohu. Ty předváděly Boženu Němcovou jako ženu s výjimečným osudem, obestřeným tajemstvím kolem jejího původu, a se záhadným milostným životem. Výjimečná byla nejen díky svému postavení v rámci literárních dějin, kdy se stala díky svému dílu nesmrtelná, stálíci mezi oblíbenými a stále aktuálními literáty, ale také v postavení ve společnosti – jako žena v převážně mužském tvůrčím kolektivu. Autoři článků také psali o jejím zájmu v oblasti sociální problematiky, o účelné pomoci chudým. Dalším velkým tématem byla nezbytnost emancipace žen, kdy Němcová spatřovala východisko hlavně ve vzdělání. Redaktoři také vyzdvihovali její zásluhy v zápase o existenci a posílení českého národa.

Ve všech denících byla témata článků obdobná, stejně jako styl, jakým byly psány. Charakteristická byla úcta ke spisovatelce i k jejímu dílu. Její životní útrapy byly popisovány s nádechem patosu. Ještě více vzletných slov pařilo síle, se kterou vše špatné překonávala, jejímu nezdolnému životnímu optimismu. Progresivní smýšlení Němcové, její odhodlání k překonávání překážek, odvaha v boji s politickou zvlí a neutuchající víra v lidské dobro – to byly stěžejní vlastnosti, které byly obyvatelům protektorátu dávány za příklad. Je pochopitelné, že ve vypjaté době okupace autoři do svých článků vkládali emoce, které se dnes mohou jevit jako povrchní projev sentimentality. Pro úplnější představu cituji několik úryvků z dobových článků:

„Nejšťastnější věru nesmrtelnosti dosáhla mezi námi Božena Němcová. Je s námi den co den, neopouští na sebemenší chvíli naše myšlenky, všecko, čím žijeme duševně a citově, slovesně a umělecky, zvykli jsme si vyvozovat z jejího díla, z krásy, v které viděla svět, z krásy, do níž přiodívala svůj sedmibolestný život. Je nám soudcem sub specie aeterni, nejlaskavějším a nejpřísnějším, je nám jitrivým vzorem, jehož bychom chtěli dosáhnout. Její věčný život v nás nepotřebuje jubilejních připomínek ve dnech, kdy se naplňuje některé její výročí.“<sup>124</sup>

„Žena z nejspodnější vrstvy českého národa, jež měla po celý život upřímné snažení stát se vždy dokonalejší a tak bezděky napomáhat Osudu, dala nám vedle tohoto osobnostního příkladu i příklad nadosobní: chtěla prospět národu, seč byly její síly.“<sup>125</sup>

„Teprve v tom, jak Němcová dovedla své utrpení přemáhat, přežít a umělecky přetvořit, byla její lidská a básnická velikost. [...] Milujeme ji právě pro tu nadlidskou její sílu, kterou nás znovu přivádí k tomu životu, jež třeba žít, i když někdy zraňuje a bolí.“<sup>126</sup>

<sup>124</sup> NOVOTNÝ, M. Tajemství díla. *Lidové noviny*, 4.2.1940, r. 48, č. 61, s. 1.

<sup>125</sup> NOVOTNÝ, M. Příklad, který nám dala Božena Němcová. Příloha *Venkova*, 4.2. 1940, r. 35, č. 28, s. 1.

<sup>126</sup> Básniřka života: K 120. výročí narozenin Boženy Němcové. *Lidové listy*, 4.2. 1940, r. 19, č. 28, s. 6.

Jinou oblast článků tvořily ty, které vyzdvihovaly její činnost pro národ. Autoři jí v tomto případě přisuzovali vlastenecké atributy, které, jak víme, měly počátek v době národního obrození. Kromě její činnosti literární, která měla obrovský význam pro probouzející se české písemnictví, to byl také její prostý venkovský původ, celoživotní silné vazby na venkovské prostředí a lid, vlastní hmotná nouze, ve které žila se svými dětmi, a vůle pomáhat druhým. Tyto její vlastnosti byly čtenářům předkládány jako vzorové, poukazovaly na obrozenecké ideály prostoty a chudoby a hlavně na kořeny českého vlastenectví. Němcová tak byla příkladem stejně v devatenáctém století, jako v období protektorátu.

Zajímavé je zjištění, že velká část článků popisovala B. Němcovou jako ženu-trpitelku. Některé články byly adresovány přímo ženám, popisovaly trpělivost Němcové pramenící z nepodařeného manželství, bolestného mateřství (chudoba a smrt syna Hynka) a z nenaplněnosti milostného citu. Stejně jako ve všech ostatních článcích, tematicky jinak zaměřených, i zde Němcová překonává vše špatné ve svém životě optimismem a láskou k bližním i k národu. Její filozofie založená na toleranci a rovnosti byla příkladem humanismu, který potřebuje každá doba:

„Dívajíce se zpět na život a dílo Boženy Němcové, žasneme znovu a znovu nad lidskou statečností a radostností, jež kypěla v bytosti tak trpce zkoušené. Nad láskou k životu, lidu a národu, jež žila v ženě tak často opuštěné všemi, trpící neustávajícím rozporem mezi tím co bylo a co být mělo. [...] Úděl Němcové byl jeden z nejhorsích. Stal se přímo symbolem utrpení českého duchovního člověka.“<sup>127</sup>

„Němcová, která vše obětuje pro své děti a sama strádá v nouzi, až nemoc zlomí její tělo, toť zosobněná účinná a obětavá láska...“<sup>128</sup>

„Ne trpět, ale dovésti utrpení přemáhat láskou a dobrotivostí srdce, v tom byla síla básnické i lidské osobnosti Boženy Němcové. V tom je síla a kouzlo díla, které nám zanechala.“<sup>129</sup>

#### *b) články „informativní“*

Druhá početná skupina článků své čtenáře informovala o oficiálních událostech, které provázely 120. výročí narození Boženy Němcové a konaly se tedy převážně 4. a 5. února 1940. Nejčastěji se v tisku vyskytovaly zprávy o uctění spisovatelčiny památky u jejího hrobu na Vyšehradě. Kromě organizované oficiální účasti (čeští spisovatelé ze spolku Máj, zástupci

<sup>127</sup> Chudá velká dárkyně. *Česko slovo*, 4.2. 1940, r. 32, č. 28, s. 4.

<sup>128</sup> ÚLEHLOVÁ, M. Božena Němcová ženám. *Lidové noviny*, 3.2. 1940, r. 48, č. 28, s. 7.

<sup>129</sup> Básnířka života: K 120. výročí narozenin Boženy Němcové. *Lidové listy*, 4.2. 1940, r. 19, č. 28, s. 6.

města Prahy a České Skalice, výbor Národního souručenství stejně jako členové ze Společnosti Boženy Němcové, děti z Jedličkova ústavu i potomci spisovatelky) se podle publikovaných informací pietní akce zúčastnily zástupy lidu, které ke hrobu chodily v průběhu celého dne. Jiný případ uctění památky Němcové se uskutečnil v chrámu sv. Petra a Pavla na Vyšehradě, kde byla za Boženu Němcovou konána svatá mše. Mši byli přítomni opět zástupci z Národního souručenství a ze Společnosti Boženy Němcové, dále do Prahy přijeli občané z České Skalice a Náchodska, Spolek přátel a rodáků Boženy Němcové i správce skalického muzea. Chrám byl opět plný lidí. Ještě 5. února večer se konala jiná akce (tentokrát kulturní) v divadle D 40. Oficiálními hosty byli opět zástupci města Česká Skalice a Spolku přátel a rodáků Boženy Němcové. Představení E. F. Buriana se neslo v recitačním a hudebním duchu. Po úvodním slovu Václava Černého umělci recitovali básně ze sbírek *Naše paní Božena Němcová* a *Vějíř Boženy Němcové*. Na jevišti byla symbolicky umístěna busta Boženy Němcové od Jana Štursy.

Oslavy k uctění památky probíhaly také v České Skalici, v Praze se konalo hned několik dalších iniciativ: Společnost Boženy Němcové vyjednávala vhodné místo na umístění pomníku B. Němcové, na různých místech v Praze byla instalována busta spisovatelky – např. Štursova busta v panteonu Národního muzea nebo busta na budově České průmyslové banky, kam opět donesli věnec zástupci hlavního města. Jiný druh akce zorganizovalo Dělnické knihkupectví, které k 120. vydání *Babičky* a jubileu její autorky uspořádalo výstavu jejího díla. Ta zahrnovala i ukázkou její korespondence, úmrtní oznámení, různé podobizny, busty a reprodukce Němcové a desítky vydání *Babičky*.

Výše zmíněné akce měly různorodý charakter. Vedle těch vyloženě pietních (setkání u hrobu, sloužení mše) se konaly akce vzpomínkové a kulturního zaměření, i když všechny se nesly v duchu uctění památky oblíbené spisovatelky a ne pouhé její připomínky. To vypovídá o váženém postavení B. Němcové, které měla v době protektorátu u svých čtenářů i celého českého národa. Důvodem masové účasti Čechů na jmenovaných akcích i jejich hojného publikování v denním tisku jistě byla aktuální situace v zemi, která posilovala kult kolem Boženy Němcové, započatý již před desetiletími. Autoři článků k němu často odkazovali („Kult osobnosti je odrazem kulturní a umělecké vyspělosti národa.“<sup>130</sup>) a sami se na něm výrazně podíleli.

Díky těmto informativním a biografickým článkům si tedy i v dnešní době můžeme utvořit představu o historickém postavení Boženy Němcové, jaké měla v době protektorátu

---

<sup>130</sup> GRUND, A. Její osobnost v zrcadle potomstva. Příloha *Národních listů*, 4.2.1940, r. 80, č. 33.

v naší společnosti. Mezi Čechy se těšila velké úctě a byla dávana za příklad – umělecký i lidský.

S obrazem osobnosti Boženy Němcové v tisku za protektorátu, jak je nastíněn výše, souvisí ještě jeden aspekt, který jsem zatím nezmínila. Je jím ilustrační (nebo-li obrazová) část novinových textů, vydaných k příležitosti 120. výročí narození B. Němcové.

Různé podobizny spisovatelky se vyskytovaly hlavně u článků delšího rozsahu, které byly biograficky a literárně zaměřené. Jednalo se o různé fotografie (samotné B. N. nebo s dětmi), portréty (převážně od Josefa Vojtěcha Hellicha, ale také Gustava Vacka či J. Václava Misliwečka), ilustrační perokresby, kresby (např. od Maxe Švabinského), otištěné obrázky bust (Bedřich Neuzil) nebo reprodukce daguerrotypie z roku 1854. I když v ilustracích převažovalo romantické zobrazení od J. V. Hellicha, nechyběly ani ty podobizny, kde byla B. Němcová starší nebo naopak vyobrazená jako mladá dívka. O její fyzické kráse se ale autoři článků zmínili vždy, bez ohledu na to, zda měli k dispozici obrázek či nikoliv.

Jistá míra idealizace se tedy nedotýkala pouze vlastností a charakteru Němcové, ale pronikla i do představy o jejím vzhledu. To se samozřejmě promítlo i do protektorátního tisku, kde se jako nejčastější ilustrace objevoval již zmíněný obraz od akademického malíře J. V. Hellicha.

Volba redaktorů protektorátních novin otisknout právě tuto podobiznu nebyla z historického hlediska ojedinělá, ani nijak překvapivá. Obraz nazvaný *Polopostava sedící Boženy Němcové* z roku 1845 (viz Příloha, obrázek č. 1) byl a stále je nejrozšířenějším a nejznámějším portrétem spisovatelky. I když se bezesporu jedná o nejslavnější podobiznu Boženy Němcové, ve skutečnosti nevystihuje spisovatelku pravdivě. Obraz zobrazuje Němcovou ve vypůjčených večerních šatech a špercích. Takto stylizovaný portrét milně evokuje jiné společenské postavení a nevyjadřuje vlastní osobnost této výjimečné ženy. Stylizací a idealizací předobrazu se J. V. Hellich vzdálil skutečnosti, ale anticipoval ideální představu, kterou si česká společnost o spisovatelce vytvořila, tak vzniklo dílo označované jako „česká Mona Lisa“.

Všeobecná znalost tohoto obrazu je v českém prostředí zajištěna díky častým reprodukcím. Portrét se stal téměř posvátnou ikonou, nachází se ve všech monografiích o Boženě Němcové i ve školních učebnicích. V představách čtenářů a obdivovatelů je v úplné shodě s realitou – portrét tak zpětně splňuje představu, kterou vytvořil. Obecné uznání obrazu vedlo k jeho označení jako klasického díla. Obraz dnes již nevnímáme nezaujatě ani



objektivně, příčinou je generační přejímání teze, že autorka *Babičky* je zde zobrazena pravdivě a realisticky.

Stejně na tom byli s vnímáním obrazu i naši předci v době protektorátu, není proto s podivem, že právě tento portrét Boženy Němcové byl zařazen do filmového zpracování *Babičky* (1940). Film, který byl ve své době pro pietní uchopení předlohy kritizován i oslavován, hned v úvodu zřetelně „přiznává“ svůj vztah k literární předloze. Diváci už v prvním záběru filmu spatří knihu, kterou neviditelná ruka otvírá na první stránce, kde je právě Hellichův portrét B. Němcové. V tu chvíli ženský hlas mimo obraz začíná citovat první věty z *Babičky*: „Dávno, dávno již tomu, co jsem posledně se dívala do té milé mírné tváře, co jsem zulíbala to bledé líce, plné vrásků, nahlížela do modrého oka, v němž se jevílo tolik dobroty a lásky; dávno tomu, co mne posledně žehnaly staré její ruce! – Není více dobré stařenky! Dávno již odpočívá v chladné zemi! Mně ale neumřela!“<sup>131</sup> Je to hlas samotné spisovatelky, jejíž jméno, aby nebylo pochyb, je napsáno pod zobrazenou podobiznou? Nejspíš ano – známý portrét zde zastupuje osobnost spisovatelky, jako by Němcová osobně uváděla své nejslavnější dílo.

Když se výše zmiňuji o motivu rozevřené knihy jako o „přiznání se“ ke knižní předloze, není toto tvrzení úplné. Film se tímto pouze nepřiznává, naopak se hlásí a přímo odkazuje ke knize, kterou v této době znal a miloval celý národ. Stejně tak zdůraznění autorky *Babičky* mělo v době okupace svůj význam. Němcová byla, jak vyplývá z dobového tisku, symbolem nezdolnosti, vlastenectví a víry v člověka, proto i její obrazová připomínka nechyběla ve filmu, jež tak úzkostlivě ctil svůj slavný předobraz. Režisér filmu chtěl svým pietním přístupem k předloze vyhovět vžité představě čtenářů – nejen že „hned v prvním záběru definoval svou adaptaci jako filmem ilustrovanou četbu důvěrně známého, milovaného románu a literární původ syžetu se tedy stal součástí filmového vyprávění“,<sup>132</sup> ale navíc záběrem na portrét Boženy Němcové od J. V. Hellicha upevnil a potvrdil význam této podobizny jako vžité a pravdivé představy o podobě slavné spisovatelky.

Méně známá zato věrněji pojatá podobizna spisovatelky je od malíře J. Václava Misliwečka z roku 1850, s názvem *Polopostava Boženy Němcové sedící u stolu* (Obrázek č. 2). Misliweček byl na rozdíl od Hellicha průměrný portrétista, své modely zobrazoval věcně a neuměl viděnou skutečnost idealizovat, proto tento portrét svoji skromností vyznívá realističtěji a hlavně pravdivěji.

---

<sup>131</sup> Citováno z filmu *Babička* (František Čáp, 1940).

<sup>132</sup> KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*. 1989, roč. 1, č. 1, s. 65.

Mnozí obdivovatelé Boženy Němcové v minulosti i dnes litují, že ženu nikdo nezobrazil v jejím dětství a mládí. Jiní se zase nemohou smířit s tím, že portrét Němcové nevytvořil její slavný současník Josef Mánes a hledají v jeho díle ženu jí podobnou. Prvním z nich vyšel vstříc Antonín Lhota, který někdy v padesátých nebo šedesátých letech devatenáctého století vytvořil fiktivní podobiznu mladé Boženy. Obraz *Poprsí Boženy Němcové jako sedmnáctileté dívky* (Obrázek č. 3) vznikl dodatečně rekonstrukční metodou a stal se zdrojem všeobecného rozšíření a zakotvení ideální představy o podobě spisovatelky v mládí. Během dvacátého století umělci tvořili podoby Boženy Němcové podle tohoto obrazu *Sedmnáctileté*, čímž dílo získalo nadčasovou platnost. Výtvarní odborníci Yveta Dörfllová a Lubomír Sršeň jsou toho názoru, že „pojetí portrétu je v souladu s touhou Němcové po návratu do mládí, kulminující u ní v období, kdy psala *Babičku*, a současně dobře prezentuje i atmosféru rodícího se kultu spisovatelky, umocněnou její smrtí“.<sup>133</sup>

S kultem Boženy Němcové souvisí i událost, která se stala při oslavách 120. výročí narození spisovatelky v roce 1940. Tehdy se v tisku rozšířila zpráva, následovaná bohatou diskusí, že byl objeven posmrtný odlitek tváře Boženy Němcové. Přestože bylo rychle dokázáno, že se jedná o plastiku snad od J. V. Myslbeka, která byla vymodelována podle mrtvého modelu neznámé mladé francouzsky, udržuje se tato legenda dodnes. Působivá plastika zapůsobila na mnohé čtenáře Němcové velmi silně, navíc souzněla s jejich představami o vzhledu krásné spisovatelky.

Fyzický vzhled Boženy Němcové tvořil a stále tvoří podstatnou část jejího kultu. Její podoba byla idealizována už za jejího života, později, když národ ženu znal pouze prostřednictvím obrazů, se představa o její kráse ještě více upevnila. Ve skutečnosti Němcová vlivem životních okolností a v důsledku nemoci o svůj půvab celkem záhy přišla. Dobové fotografie (Obrázky č. 4 a č. 5) z druhé poloviny padesátých let zachycují vyčerpanou ženu, vyhublou, s ostrými rysy a tmavými kruhy pod očima. Její vzhled se více přibližuje představě ženy-trpitelky než dobové krásce. Její reálná podoba je spíše důkazem o nelehkém životním údělu spisovatelky. O to větší obdiv si zaslouží odkaz, který po sobě v literatuře zanechala a který vypovídá o duševní nezdolnosti a síle. Není pochyb o tom, že se Němcová stala symbolem národního snažení obrozenců a vlastenců a svou vnitřní silou byla příkladem pro lid v těžkém životním období, jakým byl Protektorát Čechy a Morava.

---

<sup>133</sup> DÖRFLOVÁ, Yveta – SRŠEŇ, Lubomír. Autentické podobizny Boženy Němcové. In: HORKÝ, Milan – HORKÝ, Roman (eds.), *Božena Němcová: život – dílo – doba: sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.- 8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici 2006, s. 55.

### 4.3 LITERÁRNÍ A FILMOVÁ „BABIČKA“ V TISKU

Stěžejní podíl na kultu Boženy Němcové má bezesporu její nejslavnější literární počín – *Babička*. Na tomto místě pouze poznamenávám, že *Babička*, jako jediné dílo své doby, naplnila tendence, ke kterým směřovala celá obrozenecká literatura. Němcová tímto dílem splnila přání českých vlastenců, když vystihla úlohu zdravých tradic venkova a vytvořila obraz českého národního života. Autorka si zvolila pozitivní přístup k tématu a soustředila se na postižení živých a kladných sil venkovského lidu, které nesly hodnoty příkladné pro národ. Postavou babičky vytvořila uvědomělý typ vlastenky, jejíž vlastenectví vyrůstalo z lásky k vlasti a k domovu. Autoři článků k 120. výročí narození Boženy Němcové si byli vědomi přínosu *Babičky*, a to literárního i národního. Téměř žádný ze zkoumaných novinových textů neopomněl alespoň zmínit nejslavnější dílo Němcové. O *Babičce* se psalo v rámci výčtu děl spisovatelky, samostatně i ve spojitosti s jejím dětstvím. Kniha byla uváděna jako příklad nejnárodnějšího díla. Nechyběly literární rozbory díla ani citace z něj, kdy byla vybírána témata jako život a smrt, národ, láska k lidem, práce, děti, příroda apod., tedy témata, která úzce souvisela s vlasteneckými tendencemi protektorátní éry. Jako typický příklad cituji úryvek z jednoho článku: „*Babička* jest cele inspirována touhou krásného a všestranného soužití, soužití venkovanů mezi sebou v rodině i v obci, soužití lidu s panstvem, soužití člověka s přírodou, soužití člověka s Bohem. Je to idylická báseň, plná přítlumené melodické něhy.“<sup>134</sup>

*Babička* poprvé vyšla ve čtyřech sešitech roku 1855. Od té doby má za sebou více než tři sta dalších vydání v Čechách a byla přeložena do více než dvaceti jazyků. „Třikrát byla zfilmována, víckrát posloužila jako východisko k opernímu libretu, nejlepší herci ji četli v rozhlase, inspirovala smělé básnické parafráze (J. Seifert – *Píseň o Viktorce*, K. Hynek – *Babička po pitvě* a jiné).“<sup>135</sup> To vše více než názorně vypovídá o její čtenářské oblibě a životnosti.

Zmiňovaná filmová (a televizní) zpracování vznikla v letech 1921, 1940 a 1971. V rámci našeho tématu nás zajímá *Babička* protektorátní režiséra Františka Čápa. Nebudu zde analyzovat ani hodnotit film jako celek, vybraným scénám z filmu se věnuji na jiných místech práce, pouze opakuji, že se jednalo (a jedná) o adaptaci velmi pietní. Co nejvěrnějším zobrazením literární předlohy vzdal Čáp spolu se svými spolupracovníky čest autorce i

<sup>134</sup> Pohádky zmučeného srdce. Příloha *Národních listů*, 4.2. 1940, r. 80, č. 33.

<sup>135</sup> JANÁČKOVÁ, Jaroslava. Od romantismu do symbolismu (19. století). In: LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 248.

uznávanému dílu a demonstroval takto váženost, které se kniha u čtenářů těšila. Důvodem zvolení této „klasické interpretační cesty“<sup>136</sup> byla jistě i obava z možného negativního přijetí „jiné“ *Babičky* než té, kterou čtenáři a budoucí diváci důvěrně znali. Jiří Cieslar ve své stati o filmovém a televizním ztvárnění *Babičky* charakterizuje adaptaci takto: „Jde o takové v původním významu slova ‚přizpůsobení‘ literárního textu filmovému tvaru, jehož snahou je přísně, bez problematizací dostat smyslu předlohy a uchovat jeho strukturu jak v ohledu celkovém, tak v detailech, bez potíží výraznějších nových významových akcentů, bez patrnějších motivických přeskupení.“<sup>137</sup> *Babička* Františka Čápa odpovídá přesně této charakterizaci, o čemž svědčí snaha tvůrců o zachování všech stěžejních motivů a postav, dodržení toku vypravování Němcové i úsilí ve věrném zobrazení reálií, a to jak v interiérech, tak exteriérech. Ze stejných důvodů byla výtvarná stránka filmu inspirována známými ilustracemi Adolfa Kašpara a nezapomnělo se ani na detaily v podobě dobových reálných rekvizit. O tom všem byli diváci tiskem podrobně informováni, takže účinek těchto snah byl o to větší.

Příčin, proč film za protektorátu vznikl, bylo beze sporů více. O důvodech filmové dramaturgie točit adaptace českých klasických děl píše ve třetí kapitole. Specifikem vzniku filmové *Babičky* v roce 1940 bylo 120. výročí narození Boženy Němcové. Zvolením tohoto námětu ke zfilmování si producenti předem zajistili masovou účast v sálech protektorátních kin. Stejně tak se tento filmový počín zapsal do historie národa jako čin národního významu – diváci v kinosálech vnímali vznik a zhlédnutí *Babičky* jako vlastenecký projev.

V dalším textu se zaměřuji na obraz filmové *Babičky* v tisku – jak byl film prezentován, co se o něm psalo, v jakých periodikách a jaké další propagační materiály k *Babičce* existovaly.

Film podle nejznámější a nejoblíbenější domácí klasiky *Babička* byl diváky očekávaný s velkým zájmem. Periodický tisk, hlavně ten zaměřený na film, informoval své čtenáře o scénáři, průběhu natáčení, výběru herců, exteriérů i filmové hudbě, nechyběly ani rozhovory s filmovými tvůrci a herci. Po uvedení *Babičky* do kin noviny otiskovaly komentáře a recenze k filmu i ohlasy nadšených diváků.

Nejprve se zaměřím na filmová periodika – jedná se o tituly: *Filmové zajímavosti*, *Filmové listy*, *Kinorevue*, *Český filmový zpravodaj*, *Pressa* a *Filmový kurýr*. Z nich se obyvatelé protektorátu dozvídali všemožné podrobnosti a zajímavosti, které se udály během

---

<sup>136</sup> CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad *Babičkou* Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací. In: KAŠOVÁ, Jana (ed.), *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Praha: Československý filmový ústav, 1988, s. 234.

<sup>137</sup> Tamtéž, s. 235.

natáčení. Mezi články věnující se čistě filmu, se některé zabývaly literární *Babičkou*, stylem psaní Boženy Němcové a jaký význam měla kniha pro český národ. Q. E. Kujal nadnesl v *Českém filmovém zpravodaji* otázku, zda se vůbec dílo jako *Babička* má převádět na filmové plátno? Měl obavy, aby se nenarušily představy, které má každý jednotlivý čtenář knihy jiné. Jeho pochybnosti ale byly podle nadšených reakcí jiných filmových kritiků i diváků ojedinělé, stejně jako jeho kritika filmu, když mu vytýkal nedostatky v oblasti režie, hudby i herectví. Články zabývající se filmem dělím do dvou skupin – na ty, které informovaly své čtenáře o jednotlivostech z natáčení, tedy o hudbě, kostýmech, exteriérech, hercích a podobně (byly to zejména komentáře a reportáže), přičemž druhou skupinu tvoří recenze k filmu a otištěné ohlasy a dopisy od diváků.

Z tiskového materiálu informační povahy si dnes lze udělat poměrně podrobný obrázek o vzniku filmu. Svým charakterem se většinou jedná o články typu „zajímavosti z natáčení“, ale z jiného úhlu pohledu jsou tyto články svědectvím o tom, jak tvůrci filmu přistupovali ke slavné literární předloze. Tento přístup lze označit často citovaným označením „pietní“, což velmi dobře vystihuje, jaké postavení měla *Babička* a její autorka v zemi. Úcta k dílu i k Boženě Němcové byla hluboko zakořeněná v českém obyvatelstvu a ve vypjaté době, jakou byla válka a okupace, se ještě prohloubila a vedla až k adoraci. Film významně oživoval a naplňoval kult Boženy Němcové a *Babičky*, přístup Čápa a ostatních, kteří se snažili o co největší autentičnost díla, jen navazoval na snahy Němcové o co největší pravdivost sdělení. Diváci stejně jako čtenáři museli uvěřit zobrazovanému, aby hlavní myšlenky díla padly na úrodnou půdu. Je pochopitelné, že některé prvky díla, jako češství a vlastenectví, nabyly v této době na intenzitě, jak se dozvídáme hlavně z recenzí.

Obraz, který lze poskládat z dobových článků, vypadá takto: Natáčení filmu začalo v září 1940 a trvalo šedesát dní. Točilo se v ateliérech AB Barrandov a v hostivařském Hostu, kde byly zhotoveny kopie skutečných interiérů. Exteriéry vznikaly v reálném prostředí Ratibořic, tedy v Babiččině údolí, na zámku a v České Skalici. Jako odborní poradci na filmu spolupracovali „odborníci na *Babičku*“ – pracovník skalického muzea Jan Krtička, který do filmu sháněl rekvizity (např. starý zámecký kočár), a Miroslav Novotný, který schválil scénář autorů Františka Čápa, Václava Wassermana a Karla Hašlera. K autenticitě zobrazení přispěl i kroj hlavní postavy, který byl zrekonstruován z obrazů určených k ilustraci a doplněn původními doplňky z Muzea Boženy Němcové v České Skalici. Aby byli diváci plně vtaženi do atmosféry natáčení, byly jim předkládány i takové reportáže, jako o úmyslném ničení krásných šatů Viktorky (aby vypadaly jako staré a rozedrané) nebo reportáže o představitelích dětských rolí. Často se v novinách a časopisech objevovaly rozhovory s tvůrci a herci. Např.

režisér Čáp se ve *Filmových zajímavostech* rozhovořil o scénáři, o hledání hlavní představitelky nebo o příběhu Viktorky, který se rozhodl ztvárnit pomocí filmové montáže, kde ústřední úlohu sehrála Deglova kamera a hudba Jiřího Fialy. Ten také v jednom rozhovoru zveřejnil svůj skladatelský záměr „vyjádřit ryze českého ducha“<sup>138</sup> a hlavně v závěru filmu důvěru v budoucnost. Rozhovory s herečkami Terezií Brzkovou a Jiřinou Štěpničkovou (Viktorka) se týkaly jejich postav a způsobu herectví. Zajímavý je komentář neznámého redaktora v *Kinorevue* č. 8, který píše o motivacích Lucernafilmu k výběru látky, že se „v současné době hledají klenoty českého písemnictví“ a jde o „zachování tradice“. Dále vyzdvihuje krásu ratibořické přírody a „tradici dobrého českého člověka“.<sup>139</sup>

Aby byl obraz *Babičky* v tisku úplný, nemohu opominout reportáže o premiérách v Lucerně a v České Skalici. Premiéra v Lucerně se uskutečnila 15. listopadu 1940, kdy představitelka babičky a dětští herci uvítali hosty chlebem a solí. Prvního filmového představení se zúčastnil i vnuk Boženy Němcové s rodinou. Film měl obrovský úspěch, potlesk dojatých diváků nebral konce. Podobný průběh měla i premiéra v České Skalici, které se zúčastnila delegace z Prahy i panstvo ze zámku. Závěr filmu také provázel „dlouhotrvající spontánní potlesk“<sup>140</sup> a další představení ve městě byla nadlouho vyprodána. V den premiéry lidé položili na hrob Boženy Němcové věnec.

Poslední zprávy týkající se filmu se zabývaly soudním sporem o *Babičku*: v roce 1941 se ve *Filmovém kurýru* objevil komentář o právním sporu, který se týkal autorských práv Lucernafilmu na *Babičku*. Žalující byla Aloisie Švecová, která údajně dala Karlu Hašlerovi k dispozici scénář o Viktorce a něco z něj se objevilo v *Babičce*. Spor se patrně vyvíjel pro Čápuv snímek dobře, protože o rok později listy informovaly o zamítnutí žaloby.

Recenze na *Babičku* ve filmových novinách a časopisech, ale i v listech jako *Národní politika*, *Lidové noviny*, *Národní práce*, *Národní listy*, *Venkov*, *Telegraf*, *Večer* nebo *Nedělní České slovo* překypovaly nadšením, chválou a dojetím. Kritik *Národní politiky* Viktor Strkal neskrýval své pohnutí, když ve své stati napsal, že není schopen kritického rozboru filmu: „Odcházel jsem z kina stejně jako většina diváků hluboce dojat a při nejlepší vůli nemohu tento bezprostřední dojem, jímž na mne *Babička* působila, rušití dnes nějakým podrobným kritickým rozbohem.“<sup>141</sup> Podobné pocity měla většina odborné veřejnosti, filmová *Babička* byla dlouho očekávanou kulturní událostí, nehledě na národní konotace, které s sebou toto dílo neslo. Autoři kritik vyzdvihovali jednotlivé složky díla podle toho, co je nejvíce zaujalo,

<sup>138</sup> Skladatel Jiří Fiala o hudbě k filmu *Babička*. *ČFZ*, 1940, r. 20, č. 21, s. 2.

<sup>139</sup> Red., Oživlá *Babička*. *Kinorevue*, 1940, r. 7, č. 8, s. 158–159.

<sup>140</sup> „Paní kněžna“ na premiéře „*Babičky*“ v České Skalici. *Filmové zajímavosti*, 1940, r. 5, č. 227, s. 2.

<sup>141</sup> STRKAL, V. Šťastný to film! *Filmové zajímavosti*, 1940, r. 5, č. 251, str. 2 [cit. rec., *Národní Politika* 16. 11. 1940].

ale negativní ohlasy se téměř nevyskytovaly. Mezi nejčastěji zmiňovanými klady filmového díla byl odpovědný přístup režiséra a scénáristů k předloze, přirozené herectví Terezie Brzkové, Nataši Tánské a ostatních dětských herců. Hudba J. Fialy často dostávala přívlastky „smetanovská“, „ryze česká“, což bylo v této době snad nejvyšší ocenění. Obecně byly vyzdvihovány všechny složky díla, které přispěly k výrazu „češství, jímž je kniha prodchnuta“, a které „nelze při filmu pominouti“ – jak se vyjádřil umělecký poradce filmu Karel Hašler.<sup>142</sup> Byla to tedy zvláště kamera zachycující krásu české krajiny, hudba nebo vrcholné scény, za které byly považovány scény dožínkové slavnosti na zámku a samozřejmě scéna umírání babičky se závěrečnými slovy Barunky.

Kromě zobrazeného „češství“ se některé recenze dotkly také ideového poselství díla, jež zůstalo plně zachováno. Autoři psali o „přirozeném obraze krásného světa chudých, dobrých lidí“,<sup>143</sup> o věrném obraze venkovského života, zachované duši venkovského lidu a hlavně o silné, moudré a laskavé babičce. Hlasy diváků, otiskované v periodikách, byly velmi podobného charakteru. Obavy ze zfilmování klenoty národní literatury vystřídalo příjemné překvapení až nadšení. Návštěvnost filmu v protektorátních kinech byla obrovská, počet diváků *Babičky* překonal i velmi oblíbený film *To byl český muzikant*. Filmová představení doprovázel propagační materiál, jakými byly německo-české plakáty k *Babičce*, pohlednice, letáky a brožurky s podrobně vypsány tvůrci a hereckým obsazením, popsáním dějem v němčině a češtině a s fotografiemi z filmu.

Božena Němcová jako žena všestranně nadaná a velkoryse účastná na dobovém dění se dodnes těší celonárodní autoritě. Její jednání vymykající se z dobových konvencí jí bylo po smrti odpuštěno a stala se pilířem českého národního uvědomění, české literatury i národa. Ve vzpomínkách současníků i představách dalších generací byla Němcová nejen nebojácná vlastenka, ale také mýtický krásná žena, s aurou tajemství kolem svého původu. Výjimečná byla tím, že překročila hranici mezi ženskou a mužskou rolí a z privátního prostoru určeného ženám vstoupila do veřejného života. Výrazný podíl na jejím kultu měl také její pohnutý osobní život, známý též z rozsáhlé dochované korespondence.

Dokladem obdivu a vzdání úcty velké české spisovatelce bylo mimo jiné slavnostní odhalení náhrobního pomníku Boženy Němcové na Vyšehradě. Podrobnosti z příprav a průběhu akce (šlo o iniciativu Amerického klubu dam) jsou známy z korespondence Josefa Němce s dětmi. V dopisech je také zmínka o chystaném biografickém hesle „Božena

---

<sup>142</sup> HAŠLER, K. Před natáčením „Babičky“. *Filmový kurýr*, 1939, r. 13, č. 35, s. 9.

<sup>143</sup> ČERNÍK, A. ...Tato filmová „Babička“... *Filmové zajímavosti*, 1940, r. 5, č. 251, [cit. rec. *Lidové noviny* 17. 11. 1940].

Němcová“ pro *Riegrův slovník naučný*. Božena Němcová se tak po své smrti stále více stávala součástí národního života i české kultury. Kult spisovatelky a jejího díla ale není pouhou záležitostí minulosti, díky dalším aktualizacím jejího díla i výzkumům týkajících se jejího života (zde sehraává významnou úlohu již zmiňovaná korespondence) je kult živý dodnes. V oblasti odborné literatury bylo napsáno (a stále se píše) mnoho textů věnujících se osobě i dílu Němcové, nehledě na množství publikovaných biografii. Kult Boženy Němcové i *Babičky* pokračuje také díky činnosti Muzea Boženy Němcové v České Skalici (zal. roku 1931).<sup>144</sup>

Snímek *Babička* se zapsal mezi největší kulturní a národní události v protektorátním životě českých obyvatel. Patří do skupiny filmů natočených na náměty klasických českých literárních děl, které byly v době německé okupace českým národem žádané a oceňované. Přesto měla *Babička* ve své době výsadní postavení mezi ostatními snímky tohoto charakteru, což se projevovalo zvýšenou pozorností v tisku i vysokou návštěvností v kinech. V době svého vzniku byla filmová *Babička* alternativou té literární, se kterou byl podrobně obeznámen celý český národ. V pozdějších letech se filmové verze *Babičky* (z roku 1940 a televizní z roku 1971) staly pro mnohé, hlavně mladší diváky, jedinou *Babičkou* Boženy Němcové, kterou znají, čímž se kult spisovatelky a jejího životního díla stále udržuje. Pro mě zůstává Božena Němcová ženou, která odmítala světobol jako životní program a její *Babička* je toho důkazem.

---

<sup>144</sup> Muzeum v současné době spravuje také naučnou stezku „Babiččino údolí“, kde turisté již tolikrát opakovali cestu babičky s dětmi. Cílem návštěvníků je spatřit na vlastní oči dějiště vypravování i exteriéry filmu, tedy zejména Staré bělidlo, mlýn nebo Viktorčin splav. Slavné je také sousoší *Babička s dětmi* od Otty Gutfreunda z roku 1922.



## ZÁVĚR

Tato práce původně vycházela z poměrně úzce specifikovaného vzorku filmů v období protektorátu v letech 1939–1945. Jednalo se o filmové adaptace děl české klasické literatury, konkrétně venkovské prózy z devatenáctého a počátku dvacátého století. Otázka po zdrojích národního a vlasteneckého působení těchto filmů mě dovedla do doby, kdy čeští obrozenci a vlastenci utvářeli tvář a charakter českého národa.

Vybrané filmy s konkrétními příklady scén či sekvencí doložily existenci myšlenkové provázanosti protektorátních let s národními tradicemi, které se vytvořily a byly upevňovány v povědomí i vědomí Čechů v průběhu devatenáctého a počátku dvacátého století. Obrozenecké kultury (idylického místa, venkova a přírody) měly přímý vliv na vznik a podobu venkovské literatury, která se stala základem vlasteneckého působení na národ – po celá desetiletí směřovala český lid k lásce k vlasti, rodné půdě, českému jazyku a k tradičním hodnotám udržovaným na venkově. Tak se stala právě venkovská próza, ne sociální nebo psychologická, nositelem národních tradic (byť mnohdy idealizovaných). V časech německé okupace byly tyto národní tradice a z nich plynoucí hodnoty prostřednictvím filmových přepisů v této době už klasických literárních děl aktualizovány. V takto emocionálně vypjaté době opět vyvstaly pomalu upadající stereotypy, které si český národ o sobě v minulosti vytvořil (i prostřednictvím venkovské literatury). Český národ, vzešlý z poctivých venkovských kořenů, národ, který zůstal zachován díky existenci českých chaloupek a jejich čestných, skromných a houževnatých obyvatel. Nacionalizované atributy obrozeneckého toposu „chaloupky“ tak přetrvaly v nezměněné podobě do časů protektorátu, kdy se prostřednictvím filmových adaptací staly součástí obrany národa.

Tento návrat k tradicím a hodnotám minulosti byl jedním z projevů silné vlny historismu, která se objevila záhy po vyhlášení protektorátu. Atmosféra v zemi, jítřená obavami o osobní a národní existenci, ovlivňovala lidské myšlení a směřovala ho k jistotám, které nesla jedině minulost. Spontánní a masový obrat k vlasteneckému historismu, který se projevoval ožíváním národních a historických tradic, připomínkami významných českých osobností a slavných výročí, odkazy na vlastenecká snažení českých obrozenců, dojmavým velebením české krajiny a českého jazyka, zasáhl kulturní život v jeho plném rozsahu. Kultura plnila zástupnou roli politiky, a i když používala prostředky z minulosti, měla výrazný podíl na rezistenci vůči nepříteli.

Česká kinematografie byla podstatnou a významnou součástí protektorátní kultury. Film se díky svým možnostem masového působení a kolektivního vnímání stal důležitou

složkou národně-obranných tendencí v zemi. Zhlédnutím filmu s národními motivy se Češi alespoň na chvíli vytrhli z reálné přítomnosti a připomněli si trvalé a jim blízké hodnoty, např. v podobě krásné české přírody nebo hudby. Všechny zmiňované filmy (*Babička*, *Muzikantská Liduška*, *Jan Cimbura*, *Pohádka máje*, *Mlhy na Blatech*, *Barbora Hlavsová*) přinášely protektorátnímu publiku poselství humanismu, vybízely diváky k vzájemné pomoci, toleranci a lásce. Jistě nebyla náhoda, že všechny snímky měly šťastný konec, i když to někdy znamenalo odchýlit se od předlohy. V těchto dílech primárně nešlo o kritiku venkovských poměrů, naopak zdůrazněním kladných sil venkova sloužily k národnímu povzbuzení. Dělo se tak prostřednictvím historických reminiscencí, českého jazyka a lidových písní, oslav české přírody, ukázek příkladných postav nebo prostřednictvím oblíbeného herce či tvůrce.

Všechny zmiňované literární předlohy filmů byly mezi českými čtenáři rozšířené a notoricky známé. Přesto měla *Babička* Boženy Němcové mezi nimi výsadní postavení, ke kterému jistě přispěl kult vytvořený kolem její autorky. Snad žádné jiné knize nebylo v českém prostředí věnováno tolik pozornosti jako *Babičce*. Když pomíneme literárně-vědné hledisko, byla *Babička* stěžejní knihou pro české vlastence v době jejího vzniku i v éře protektorátu. Z konkrétního díla se stal symbol národního cítění a humanismu, z jeho autorky symbol nezdolnosti a víry v člověka.

Kult Boženy Němcové a *Babičky* se projevoval také v tisku. Do doby protektorátu, konkrétně na rok 1940, připadlo 120. výročí narození spisovatelky. K této příležitosti se ve dnech kolem 4. února v zemi konaly různé akce k uctění památky Boženy Němcové, o kterých tisk své čtenáře informoval. Jiné články o Boženě Němcové se v rámci cenzurních omezení zaměřovaly na ty hodnoty z jejího díla a životní filozofie, které by mohly povzbudit české obyvatelstvo. (Jediná oblast, o které autoři článků z pochopitelných důvodů nepsali, byla politická situace padesátých let devatenáctého století a dopad politiky na život a tvorbu Němcové.) Nechyběly ani novinové příspěvky, které se věnovaly filmové *Babičce*. Ty svoji četností a pečlivostí obsáhly snad všechny aspekty natáčení. Zájem o vznikající film byl značný, jak ze strany novinářů, tak jejich čtenářů. Od začátku natáčení (a ještě dříve) vycházely články, které informovaly o podrobnostech vzniku filmu, není proto divu, že se film stal obrovskou očekávanou událostí. Tisk přinášel také reakce na již hotový snímek. Z nich lze vyčíst, jaký úspěch Čápova *Babička* měla. Nadšení diváků i kritiky bylo dovršením snah filmových tvůrců, zásluh, jaké měla v našem národním životě Božena Němcová i snah českých obrozenců, kteří jako první našli v tradicích a hodnotách venkova zdroj existenčních sil národa.

## SEZNAM LITERATURY

BAAR, Jindřich Šimon. *Jan Cimbura: jihočeská idyla*. 23. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1989.

BARTOŠEK, Luboš. *Náš film. Kapitoly z dějin (1896–1945)*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1985.

*Božena Němcová: život – dílo – doba: sborník příspěvků ze stejnojmenné konference konané ve dnech 7.–8. září 2005 v Muzeu Boženy Němcové*. K vydání připravili Milan Horký, Roman Horký. 1. vyd. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici, 2006.

CIESLAR, Jiří. *Concettino ohlédnutí: portréty, kritiky a eseje 1975–1995*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1996.

CIESLAR, Jiří. Zamyšlení nad Babičkou Boženy Němcové a její filmovou (televizní) interpretací. *Filmový sborník historický 1. Film a literatura*. Odpovědná redaktorka Jana Kašová. Praha: Československý filmový ústav, 1988. s. 233–257.

*Cizí, jiné, exotické v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 27. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 22.–24. února 2007*. K vydání připravili Kateřina Bláhová, Václav Petrbok. 1. vyd. Praha: Academia, 2008. Praha: KLP, 2008.

ČERNÝ, Václav. *Knižka o Babičce*. 1. vyd. Praha: Lidová demokracie, 1963.

*Člověk a příroda v novodobé české kultuře: sborník symposia v Plzni 13.–15. března 1986*. K vydání připravila Milena Freimanová. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 1989.

*Dějiny české literatury 2. Literatura národního obrození*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1960.

*Dějiny české literatury 3. Literatura druhé poloviny devatenáctého století*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1961.

DOLEŽAL, Jiří. *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1996.

GEBHART, Jan – KUKLÍK, Jan. *Dramatické i všední dny protektorátu*. 1. vyd. Praha: Themis, 1996.

HÁLEK, Vítězslav. *Muzikantská Liduška*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1957.

HAVLÍČEK, Jaroslav. *Barbora Hlavsová: Filmový příběh*. 1. vyd. Hradec Králové: Kruh, 1972.

HOJDA, Zdeněk – POKORNÝ, Jiří. *Pomníky a zapomínky*. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 1996.

- Idyla a idyličnost v kultuře 19. století: sborník příspěvků ze symposia uspořádaného 9. a 10. března 1995 ve Státní vědecké knihovně v Plzni.* Uspořádali Kristina Kaiserová, Ivan Martinovský. 1. vyd. Ústí nad Labem: Albis international, 1999.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Česká literatura 19. století: od Máchy k Březinovi.* 1. vyd. Praha: Scientia, 1994.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Český román sklonku 19. století.* 1. vyd. Praha: Academia, 1967.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. *Stoletou alejí: O české próze minulého věku.* 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1985.
- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: Propaganda, kolaborace, rezistence.* 1. vyd. Praha: Libri, 2007.
- KLIMEŠ, Ivan. Kinematografie v Protektorátu Čechy a Morava. *Přednášky z XLIX. běhu Letní školy slovanských studií.* Uspořádal Jiří Hasil. 1. vyd. Praha: FF UK, 2006. s. 239–250.
- KLIMEŠ, Ivan. Národně obranné tendence v hraném filmu za protektorátu. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 1989, roč. 1, č. 1, s. 53–77.
- KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991.
- KLOSTERMANN, Karel. *Mlhy na Blatech.* 13. vyd. (v Odeonu 4. vyd.) Praha: Odeon, 1985.
- Komunikace a izolace v české kultuře 19. století: sborník příspěvků z 21. ročníku symposia k problematice 19. století, Plzeň, 8.–10. března 2001.* K vydání připravila Kateřina Bláhová. 1. vyd. Praha: KLP – Koniasch Latin Press, 2002.
- KOVÁŘ, Daniel. *Po stopách Karla Klostermanna na Blatech.* 1. vyd. České Budějovice: Historicko-vlastivědný spolek v Českých Budějovicích, 2006.
- KREJČOVÁ, Helena. „Jsem nevinný“: Süss, Harlan, Čáp a jiní. *Illuminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 1993, roč. 5, č. 3, s. 65–97.
- LAISKE, Miroslav. *Bibliografie Boženy Němcové: soupis jejího díla a literatury o něm.* 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1962.
- LEHÁR, Jan – STICH, Alexandr – JANÁČKOVÁ, Jaroslava – HOLÝ, Jiří. *Česká literatura od počátků k dnešku.* 2. vyd. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef. *Encyklopedie literárních žánrů.* 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004.
- MOLDANOVÁ, Dobrava. *České příběhy.* 1. vyd. Ústí nad Labem: Univerzita Jana Evangelisty Purkyně v Ústí nad Labem, 2007.
- MRŠTÍK, Vilém. *Pohádka máje.* 31. vyd. (v ČS 3. vyd.) Praha: Československý spisovatel, 1985.

- NĚMCOVÁ, Božena. *Babička: Obrazy venkovského života*. 4. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1984.
- NĚMCOVÁ, Božena. *Babička: Obrazy z venkovského života*. Filmové vánoční vydání. Praha: Vydavatelství Moderní psychologie, 1940.
- PASÁK, Tomáš. *Soupis legálních novin, časopisů a úředních věstníků v českých zemích z let 1939–1945*. 1. vyd. Praha: Univerzita Karlova, 1980.
- POLÁČEK, Václav. *Kniha a národ 1939–1945: rekonstrukce nevydaného pamětního sborníku Svazu českých knihkupců a nakladatelů z roku 1947*. 1. vyd. Praha, Litomyšl: Paseka, 2004.
- Povědomí tradice v novodobé české kultuře: (doba Bedřicha Smetany): sborník symposia pořádaného Národní galerií v Praze ve spolupráci s Ústavem teorie a dějin umění ČSAV ... ve dnech 7.–11. března 1984*. Redakce Milena Freimanová. 1. vyd. Praha: Národní galerie, 1988.
- Proudy české umělecké tvorby 19. století: sen a ideál: sborník symposia v Plzni 12.–14. března 1987*. K vydání připravila Marta Ottlová. 1. vyd. Praha: Ústav teorie a dějin umění ČSAV, 1990.
- RAK, Jiří. *Bývali Čechové...: české historické mýty a stereotypy*. 1. vyd. Jinočany: H&H, 1994.
- TAUSSIG, Pavel. *Film a literatura. 1*. 1. vyd. Ostrava: Krajské kulturní středisko, 1986.
- TOMEŠ, Josef. *Historie v čase zkoušky*. 1. vyd. Praha: Gnosis, 1992.
- UHLÍŘ, Jiří. *Babička ve filmu a televizi*. 1. vyd. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici, 1968.
- Vetché stáří, nebo zralý věk moudrosti?: sborník příspěvků z 28. ročníku symposia k problematice 19. století: Plzeň, 28. února – 1. března 2008*. K vydání připravili Zdeněk Hojda, Marta Ottlová, Roman Prahel. 1. vyd. Praha: Academia, 2009.
- VODIČKA, Felix. *Cesty a cíle obrozenecké literatury*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1958.
- ZEMAN, Pavel. Týdeník Aktualita. České filmové zpravodajství na začátku druhé světové války. *Iluminace: časopis pro teorii, historii a estetiku filmu*, 1997, roč. 9, č. 4, s. 67–89.

## SEZNAM FILMŮ

*Babička* [film]. Režie František Čáp. Protektorát Čechy a Morava, Lucernafilm, 1940.

*Barbora Hlavsová* [film]. Režie Martin Frič. Protektorát Čechy a Morava, Nationalfilm, 1942.

*Jan Cimbura* [film]. Režie František Čáp. Protektorát Čechy a Morava, Lucernafilm, 1941.

*Mlhy na Blatech* [film]. Režie František Čáp. Protektorát Čechy a Morava, Lucernafilm, 1943.

*Muzikantská Liduška* [film]. Režie Martin Frič. Protektorát Čechy a Morava, Lloyd, 1940.

*Pohádka máje* [film]. Režie Otakar Vávra. Protektorát Čechy a Morava, Elekta, 1940.

## SEZNAM PRAMENŮ

### Nefilmová periodika

*A – Zet.* Č. 22, 23, 25 (únor 1940). Praha: Melantrich, 1940. Vycházel denně.

*České slovo.* Č. 26, 27, 28, 30 (únor 1940). Praha: Melantrich, 1940. Vycházel denně.

*Lidové listy.* Č. 27, 28, 29 (únor 1940). Praha: Československá akciová tiskárna, 1940. Vycházel denně.

*Lidové noviny.* Č. 57, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 67 (únor 1940). Brno: Jaroslav Stránský, 1940. Vycházel dvakrát denně.

*Národní listy.* Č. 6, 33, 35, 36 (únor 1940). Praha: Pražská akciová tiskárna, 1940. Vycházel denně.

*Národní politika.* Č. 34, 36 (únor 1940). Praha: Politika – závod tiskařský a vydavatelský, 1940. Vycházel denně.

*Národní práce.* Č. 32, 33, 34, 35, 36, 37 (únor 1940). Praha: Lidová knihtiskárna A. Němec, 1940. Vycházel denně.

*Polední list.* Č. 33, 34, 37 (únor 1940). Praha: Jiří Stříbrný, 1940. Vycházel denně.

*Večerní České slovo.* Č. 27, 29 (únor 1940). Praha: Melantrich, 1940. Vycházel denně.

*Večerník Národní práce.* Č. 28, 29, 33, 34 (únor 1940). Praha: Lidová knihtiskárna A. Němec, 1940. Vycházel denně.

*Venkov.* Č. 28, 29, 30, 31 (únor 1940). Praha: Českomoravské podniky tiskařské a vydavatelské, 1940. Vycházel denně.

*Vlajka.* Č. 28 (únor 1940). Praha: Otakar Polívka, 1940. Vycházel měsíčně.

### Filmová periodika

*Český filmový zpravodaj.* Č. 12, 17, 18, 19, 21, 22, 23. Praha: Quido E. Kujal, 1940. Vycházel týdně.

*Český filmový zpravodaj.* Č. 12, 13, 15, 22. Praha: Quido E. Kujal, 1941. Vycházel týdně.

*Filmové listy.* Č. 21, 22, 24. Praha: František Stojaník, 1940. Vycházel jednou za dva týdny.

*Filmové listy.* Č. 25, 26, 27, 29-30, 48. Praha: František Stojaník, 1941. Vycházel jednou za dva týdny.

*Filmové zajímavosti.* Č. 62, 91, 200, 201, 205, 210, 211, 217, 218, 222, 226, 227, 251. Praha: Jaromír Šeplavý, 1940. Vycházel denně.

*Filmový kurýř.* Č. 35. Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1939. Vycházel týdně.

*Filmový kurýr*. Č. 44, 45, 46, 47. Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách, 1940. Vycházel týdně.

*Filmový kurýr*. Č. 6, 9, 11, 27, 29, 33, 38, 41, 47, 48, 49, 50. Praha: Zemský svaz kinematografů v Čechách: Českomoravské filmové ústředí, 1941. Vycházel týdně.

*Filmový kurýr*. Č. 1, 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 19, 39, 43, 45. Praha: Českomoravské filmové ústředí, 1942. Vycházel týdně.

*Filmový kurýr*. Č. 3, 4, 5, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 46, 52. Praha: Českomoravské filmové ústředí, 1943. Vycházel týdně.

*Filmový kurýr*. Č. 3, 17, 18, 19, 20, 21. Praha: Českomoravské filmové ústředí, 1944. Vycházel týdně.

*Kinorevue*. Č. 8, 12. Praha: Průmyslová tiskárna, 1940. Vycházel týdně.

*Kinorevue*. Č. 7, 9, 17, 18. Praha: Průmyslová tiskárna, 1941. Vycházel týdně.

*Kinorevue*. Č. 48, 50. Praha: Průmyslová tiskárna, 1942. Vycházel týdně.

*Kinorevue*. Č. 2, 4, 5, 7, 11, 12, 14. Praha: Průmyslová tiskárna, 1943. Vycházel týdně.

*Kinorevue*. Č. 11, 14. Praha: Průmyslová tiskárna, 1944. Vycházel týdně.

*Pressa*. Č. 54, 111, 172, 174, 175, 181, 208, 216, 217, 221, 225, 228. Praha: Pressa, filmová tisková služba, 1940. Vycházel denně.

*Pressa*. Č. 141, 177, 179, 196, 234, 243. Praha: Pressa, filmová tisková služba, 1941. Vycházel denně.

*Pressa*. Č. 189, 211. Praha: Pressa, filmová tisková služba, 1942. Vycházel denně.

*Pressa*. Č. 8, 9, 10, 239, 247, 250. Praha: Pressa, filmová tisková služba, 1943. Vycházel denně.

*Pressa*. Č. 1, 4, 5, 10, 50. Praha: Pressa, filmová tisková služba, 1944. Vycházel denně.



## PŘÍLOHA

Podobizny Boženy Němcové:



**Obrázek č. 1**  
**Polopostava sedící B. Němcové od J. V. Hellicha**



**Obrázek č. 2**  
**Polopostava B. Němcové sedící u stolu od V. Mislivěčka**



Obrázek č. 3  
Poprsí B. Němcové jako sedmnáctileté dívky od A. Lhoty



Obrázek č. 4  
B. Němcová s dětmi na fotografii z roku 1852



**Obrázek č. 5**  
**Fotografie B. Němcové z roku 1860**