

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Eliška Morávková

**Pohádka a propaganda: 50. léta české
kinematografie**

Bakalářská práce

Autorka práce: Eliška Morávková

Vedoucí práce: doc. JUDr. PhDr. Jan Štemberk, Ph.D

Praha 2018

Abstrakt

V této bakalářské práci se budu zabývat nejznámějšími českými pohádkami 50. let 20. století v dobovém kontextu jejich vzniku a také tím, jak totalitní politika komunistické strany zneužívala filmový průmysl k prosazování své ideologie. Hlavní náplní práce by mělo být seznámení čtenáře s historickými souvislostmi z oblasti politiky, kultury a filmové tvorby a následné poukázání na ideologické podobnosti vyskytující se ve vybraných pohádkách. V textu se budu nejčastěji opírat o odbornou literaturu, dále filmové recenze a články a také o pohádky v jejich originálním znění, podle kterých filmové adaptace vznikaly. Za hlavní cíl považuji poukázat na novou perspektivu, jak se dívat na pohádky 50. let z hlediska jejich ideologického propojení.

Abstract

The purpose of this bachelor thesis is analysing the most famous fairytale movies made in the 50s and its context. The reader determines how the communist party used to exploit the control of the movie industry to spread their ideology. The objective of the thesis is to examine the historical consequences related to politics, culture and movie making reflected in the movies and subsequently noticing the ideological similarities. The sources essentials are literature, movie reviews and original adaptation of the reviewed movies. The aim is to broaden the perspective of perception on the movies now.

Klíčová slova

50. léta, Kinematografie, Propaganda, Hrané pohádky, Ideologie, Film, Historie

Key words

50s, Cinematography, Propaganda, Fairytale movies, Ideology, Movie, History

Čestné prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci vypracovala samostatně. Všechny použité prameny a literatura byly řádně citovány. Práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

.....
Eliška Morávková

Poděkování

Ráda bych poděkovala panu docentu Janu Štemberkovi za jeho ochotu a velmi zodpovědný a přátelský přístup ke studentovi.

OBSAH

1. ÚVOD	1
2. TEORETICKÁ ČÁST	4
2.1.Politické a kulturní souvislosti mezi lety 1945–1948	4
2.1.1. Politický kontext.....	4
2.1.2. Stav kultury a kinematografie v tomto období.....	6
2.2.Období 1948–1953 – Zakladatelské období	11
2.2.1. Únor 1948 a převzetí moci.....	11
2.2.2. Změny v kultuře.....	13
2.2.3. Nová doba, nový člověk, nové umění.....	15
2.2.4. Film - „Ze všech umění je pro nás nejdůležitější film“.....	18
2.2.5. Pohádka jako filmový žánr a oběť ideologie.....	22
2.3.První krize strany roku 1953 a uvolnění poměrů	25
2.3.1. Politický kontext.....	25
2.3.2. Kultura a film.....	26
3. PRAKTICKÁ ČÁST	28
3.1. Metodologie	28
3.2. Výběr snímků	28
3.3. Cíl a výzkumné otázky	30
3.3.1. Jak je vyobrazen boj mezi „Starým“ a „Novým“ světem.....	30
3.3.2. Co ve snímcích znamená nejčastěji prosazovaná hodnota – poctivá práce.....	37
3.3.3. Jaký je ve snímcích vzájemný vztah mezi lidovostí a urozeností.....	42
4. ZÁVĚR	47
5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	50

1. ÚVOD

Studium dobových filmů hodnotím jako velmi zajímavou metodu pro zkoumání historie a dobového myšlení, neboť tak můžeme rafinovaně propojit zábavu a koníček s odbornou stránkou věci. Pokud je totiž divák pozorný a zvědavý, mohou mu filmy o době svého vzniku leccos povědět. Tak pro příklad, vezměme si několikrát zfilmovaný příběh egyptské královny Kleopatry konkrétně z roku 1934 s Claudette Colbert, z roku 1963 s Elizabeth Taylorovou a novodobá zpracování po roce 1989, kterých je opravdu mnoho. Každá Kleopatra si s sebou už navždy ponese otisk doby, ve které pan režisér vybíral ideální typ herečky pro její ztvárnění, kostyméři nejúchvatnější módní kousky pro její stylizaci a maskéři nejlichotivější líčení zobrazující královninu krásnou tvář. Dnešnímu divákovi tato skutečnost může prozradit, jak se měnil ideál ženské krásy v průběhu 20. století, aniž by musel pátrat hluboko v knihách nebo odborných publikacích. Nebude tedy náhoda, že i když je studium historické kinematografie poměrně mladá věda, odborných publikací, vysokoškolských fakult a tematických přednášek najdeme opravdu mnoho. Historie a film jdou spolu ruku v ruce. Historie tvoří film a film zachycuje historii.

Nyní jsem přibližně popsala nejzásadnější důvod, proč jsem si za téma své bakalářské práce vybrala film a dějiny. Je to ale i jednak proto, že studium historie mě z humanitních oborů uchvátilo nejvíce a sledování filmů je jeden z mých koníčků. Každý člověk někdy shlédne nějaký film, ať už je to thriller, nebo právě pohádka, a proto by se měla filmovému průmyslu věnovat velká pozornost, neboť propojuje lidi na celém světě. A pokud je filmař zručný a dokáže vyprávět obrazem, tak se vytrácí i jazyková bariéra. Na 50. letech se mi zamlouvalo především téma politické propagandy a její vliv na člověka a společnost. Původně jsem chtěla zkoumat spíše léta šedesátá a Československou novou vlnu, ale nakonec jsem se rozhodla zaměřit svoji pozornost na dobu, ve které vše začalo – na dobu počínající rokem 1948 a nástupem jednačtyřicetileté éry vlády totalitní komunistické ideologie v Československu, protože právě její počátek určil směr dalších trendů, které se od její podoby chtěly vymezovat.

V práci začínám teoretickým výkladem, který blíže představuje osnova. K celé teoretické části bakalářské práce bych chtěla přistupovat jako ke spojení několika neodlučitelných částí, mezi nimiž logicky existuje nutná kauzalita a ve kterých se propaganda postupně vyvíjela. Pokud chci psát o filmografii padesátých let a propagandě, nemohu v textu opomenout jisté politické a kulturní změny, bez kterých by filmový průmysl, a tedy i snímky poválečné doby a 50. let, měly jistě zcela jinou podobu. Nechci se zaměřit jen na jednotlivé části a oblasti, ale ráda bych podala plynulý výklad vysvětlující

nejdůležitější události poválečného Československa a padesátých let s jistým zaměřením na filmový průmysl. Proto začnu již od roku 1945 a skončení 2. světové války, kdy se Československo muselo vzchopit a dostat se z bídneho poválečného stavu. Nutná opatření související i s kulturní oblastí totiž měla vliv také na kinematografii a její následný vývoj a podobu.

Pokračovat budu snad nejdůležitější kapitolou teoretické části, která se bude týkat budovatelského období od roku 1948 do roku 1953. V těchto letech komunistická strana nabrala na síle a její vliv na filmový průmysl byl vůbec největší. Pokusím se přiblížit i ideové hledisko a pohádku jako filmový žánr.

Teoretickou část zakončím výkladem o letech od roku 1953 do roku 1960, kdy moc komunistické strany postupně slábla a díky tomu uvolnila prostor i pro alternativnější díla, která implikovala přechod k dočasně svobodnějším a uvolněnějším poměrům.

Praktická část nejprve představí pohádky, které jsem dle současné největší divácké oblíbenosti vybrala a následně popíše metodu, jak k nim hodlám přistupovat. Opírat se bude především o dobové recenze, které jsem vyhledala v Národním filmovém archivu, dále o originální znění pohádek, podle jejichž námětu se hrané pohádky vytvářely a samozřejmě o samotné snímky.

Mým záměrem je poukázat na jisté ideologické podobnosti, které se vyskytují téměř ve všech vybraných pohádkách. Některé jsou poměrně nápadné a prvoplánové, některé nikoli. Otázkou však zůstává, proč všechny z těchto filmů byly natolik divácky oblíbené a proč i téměř po sedmdesáti letech jsou stále jedny z nejoblíbenějších. To však není výzkumným cílem této práce. Mým úmyslem je spíše vyzdvihnout ideologické prvky a rysy a v náležitém závěru charakterizovat podobu pohádek 50. let a jejich vyznění.

Téma filmové propagandy, které jsem zvolila, hodnotím jako stále aktuální, protože i dnes a převážně dnes žijeme v době, kdy na nás útočí média nejrůznějších typů a rozměrů. Je tudíž důležité ohlédnout se do dob, kdy tyto vlivy měly sice trochu jiný charakter, ale dost možná podobnou myšlenku. Nedělejme si iluze, že v dnešní době nejsou lidé, kteří by se snažili podsouvat divákům určité postoje a názory. Toto konkrétní téma přitom není příliš zpracováváno. Pohádkám z 50. let a jejich ideologickému zbarvení se věnuje pouze několik málo autorů, jejichž práce najdeme ve sbornících, nebo populárních časopisech. Kinematografii 50. let je sice věnováno nespočet odborných publikací, ale žádná není zaměřena přímo na hrané pohádky a jejich význam pro tuto dobu. I z tohoto důvodu mi tudíž přišlo zajímavé podrobit analýze pouze je a jejich formát přiblížit v kontextu kinematografie 50. let obecně. Do budoucna by bylo rovněž zajímavé prozkoumat i vztah mezi dnešními filmovými diváky a ideologicky

laděnými pohádkami pocházejících z doby komunismu v Československu. Tato bakalářská práce by proto měla sloužit jako jakýsi úvod do problematiky filmové produkce 50. let se zaměřením na žánr pohádky.

2. TEORETICKÁ ČÁST

2.1. Politické a kulturní souvislosti mezi lety 1945-1948

2.1.1. POLITICKÝ KONTEXT

Po skončení 2. sv. války se od vítězných mocností očekávalo, že budou pokračovat v dosavadní spolupráci, která zajistí „*mír, prosperitu a svobodu lidskému pokolení, bez ohledu na etnické, národní, politické a ideologické rozdílnosti i případné spory*“ (Prokš, 2001, s. 5). Realita byla ale odlišná. Sovětský svaz nárokoval rozsáhlé oblasti střední a východní Evropy, které osvobodila jeho armáda, za svá trvalá teritoria, ve kterých by udržoval pořádek a držel nad nimi ustavičnou kontrolu. Tyto oblasti byly klíčové, neboť propojovaly Rusko se Západním světem, ve kterém chtěli dále expandovat a šířit své totalitní myšlenky. Vztahy mezi Západem a Východem nakonec přerostly ve spor, kterému říkáme *Studená válka*. Československo mělo pro mocnosti strategickou polohu, neboť leželo na pomyslné hranici mezi státy sovětského Východního bloku a demokratického Západního bloku — na hranici, kterou nazýváme *Železná opona*, jejíž hmotnému zvětšení se dočkala Berlínská zeď. Spadalo ale ještě do její východní části s vlivem ruské nadvlády, a tak další vývoj této země byl v rukou Sovětského svazu, který se snažil ve všech koutech své obrovské rozlohy prosazovat socialistické ideály. Poválečné Československo opustilo předválečný čechoslovakismus, který byl po roce 1918 základní koncepcí pro vytvoření společného Československého státu (Prokš, 2001).

Z hlediska vládní podoby v Československu v poválečných letech dominovala forma státu, kterou nazýváme *Lidová demokracie*. Karel Žaloudek (2004, s. 238) ji ve svém díle *Encyklopedie politiky* definuje jako „*existenci více politických stran a systém národní (vlastenecké, lidové) fronty, sdružující politické strany a společenské organizace*.“ K definici přidává, že systém, kterým lidová demokracie vládla, se v podstatě od sovětského modelu socialistického státu založeného na tzv. „diktatuře proletariátu“ příliš nelišil. Kompromisem mezi demokratickými stranami a KSČ (výhodnějším pro komunisty) se v této vládní podobě stal šestnáctibodový Košický vládní program z 5. dubna 1945, jenž byl prvním programem poválečně československé vlády vedené levicovým sociálním demokratem Zdeňkem Fierlingerem. Lidová demokracie nebyla parlamentní demokracií liberálního západního typu, ani totalitním režimem komunistického typu. Musíme ji chápat jako jakési přechodné poválečné období, ve kterém se mělo rozhodnout o budoucím vývoji a osudu Československa. Důležité ale je, že zde stále

existovala jakási „svoboda“ podobná atributům právního státu s možností voleb a konkurencí různých politických alternativ (Rataj & Houda, 2010).

Co se týče přesné stranické podoby politického systému, prosadil se koncept tzv. „uzavřené plurality“, ke kterému v emigraci na jaře 1945 dospěla exilová politická reprezentace v čele s Edvardem Benešem. Tato varianta vlastně prakticky napomohla k pozdějšímu prosazení většiny podstatných myšlenek vize komunistické strany a stala se počáteční fází přechodu k totalitní soustavě. Cílem uzavřené plurality bylo omezit počet stranických jednotek a v určité míře snížit i jejich pravomoce. Všechny politické strany byly sdruženy v koalici nesoucí název *Národní fronta Čechů a Slováků*. Pouze Národní fronta mohla povolit začlenění nových stran a své stanovisko obhajovala tím, že v poválečné a budovatelsky naladěné československé společnosti nemají (kriticky) smýšlející stranické díly co dělat. Pouze strany sdružené v této organizaci mohly kandidovat do voleb. V podstatě můžeme tento záměr vlády chápat jako snahu o jednotu, akceschopnost a státotvornost a opatření proti nadřazování jednotlivých stranických egoistických zájmů nad naléhavými potřebami společnosti a státu. Ve výsledku byla koexistence povolena pouze několika málo stranám a v Československu tak sice existovala jakási forma pluralitní demokracie, ale její rozsah byl značně „zredukován“ a to omezilo i reprezentativnost a právo kvalifikovaného výběru (Fiala, Holzer, Mareš & Pšeja, 1999).

Straně komunistů forma vlády omezené pluralitní demokracie velmi vyhovovala, protože omezila potencionální konkurenci v podobě dalších demokratických stran. Využívala rovněž poválečné sociální situace v zemi. V očích lidu se zatím nejevila tak radikálně, jako v pozdějších letech a na svoji šanci raději vyčkávala a zatím si připravovala prostředky a výhodné pozice k zajištění nadvlády. A byli to přece navíc komunisté, kdo odrazil expanzi fašistů a napomohl k ukončení hrůzných činů 2. světové války (Fiala, Holzer, Mareš & Pšeja, 1999). Komunisté vsadili na stylizaci do role umírněné demokratické strany levicového středu, která sdružovala společnost a léčila traumata z předválečného a válečného období. Díky tomu si získala sympatie široké vrstvy obyvatelstva. „*Republice více práce, to je naše agitace!*“, znělo heslo, se kterým komunisté vstupovali roku 1946 do voleb. Nápadné je i obsazení důležitých vládních postů. Komunistická strana Československa totiž formálně sice vystupovala jako samostatná strana, ale fakticky s KSS (*Komunistickou stranou Slovenska*) vytvořila spojení, což komunistům zaručilo téměř dvojnásobný počet křesel ve vládě. Prospěšné se komunistům staly i národní výbory, které prosadili jako nový státní aparát v rámci Košického vládního programu a ve kterých získali klíčové zastoupení. Rataj a Houda (2010, s. 15) zmiňují, že „v únoru 1946 bylo z celkového počtu 6381 předsedů národních výborů

2975, tj. 46 % obsazeno komunisty a 847 členy Československé sociální demokracie. Ostatní strany obsadily přibližně 40 % míst předsedů národních výborů všech stupňů.“

Ve volbách v květnu 1946 do Ústavodárného shromáždění získala KSČ v českých zemích 40,17 % procent hlasů, na Slovensku získala KSS 30,4 % hlasů (zde na druhém místě za Demokratickou stranou). Jejich partnerství však znamenalo klíčové obsazení nejdůležitějších exekutivních a legislativních postů a realizaci vlastního programu. Komunistům se v čele s novým předsedou vlády Klementem Gottwaldem otevřela cesta ke kompletnímu převzetí moci v Československu (Fiala, Holzer, Mareš & Pšeja, 1999).

Politický systém v Československu mezi lety 1945-1948 tedy *byl* demokratický a lidé si KSČ sami zvolili. Příčinu tohoto úspěchu KSČ ve volbách roku 1946 nutno chápat také z hlediska samotné nálady a sociální situace obyvatelstva. Po válce byl kritický stav země vyřešen zestátněním různých sfér, jako ekonomické, hospodářské a kulturní. Tento krok měl urychlit renovaci života ve válkou zničeném Československu. Občané sice byli osvobozeni, ale životní podmínky některých z nich se jevily jako velmi tíživé. Při znovubudování země odpracovali tisíce hodin a nezapomeňme, že po válce nebylo dostatek surovin a materiálů. Velká část dělnictva proto levicově laděné ideály a myšlenky komunistické strany přijímala s nadšením. K většinovému proudu se ale připojila i značná část vyšších vrstev a inteligence, neboť ty zase například nezapomněly na obrovskou nezaměstnanost v meziválečném období během hospodářské krize a neschopnost tuto tíživou situaci řešit (Kalinová, 2007).

2.1.2. STAV KULTURY A KINEMATOGRAFIE V TOMTO OBDOBÍ

Jak jsem již zmínila, po skončení 2. světové války bylo v zemi znárodněno mnoho oblastí, jejichž prosperita je důležitá pro zdravé fungování každého státu. Ani kulturní sféra tomuto kroku neunikla, neboť podoba československé kultury byla během válečného období samozřejmě značně otřesena a zestátnění mělo efektivně „nakopnout“ její funkci a připomenout lidu jejich národní a kulturní hodnoty. Během války se totiž kulturní průmysl dostal do rukou fašistických Němců, kteří jej chtěli přeměnit k obrazu svému. Německá propaganda a kulturní politika sice podporovaly některá odvětví české kultury, ale idea této angažovanosti se nesla ve znamení prosazování národních německých hodnot a agitace politických ideálů Třetí říše. Československá národní tradiční kultura šla stranou, stejně jako řady umělců, kteří buď emigrovali, nebo zemřeli v „kriminálech“ a koncentračních táborech. Zbytek byl nucen jen v tichosti

přihlížet, nebo spolupracovat. Zvláštní pozornost nacisté věnovali i ovládnutí českého filmu, který se již jako médium těšil velké přízni širokých vrstev obyvatelstva (Doležal, 1996).

V poválečných letech bylo proto nutné, aby se stát ujal odpovědnosti a napomohl světu kultury zpět k životu. Vládě byl přiřazen úkol celkové revitalizace československé kultury a taktéž kulturně výchovné poslání, které by mělo být dostupné co nejširším vrstvám obyvatelstva. Pod státní kontrolu byl zařazen rozhlas, gramofonový průmysl, tisk a později i divadlo, které sice přímo zestátněné nebylo, ale soukromé koncese se značně omezily (Tomášek, 1994). Podobné zásahy a přílišný zájem státu zasahovat do soukromého majetku a umění by se leckomu mohlo zdát jako neliberální a agresivní chování, ale v kontextu doby třetí republiky musíme tyto kroky chápat trochu jinak. Zájem státu o kulturní vzpruhu nebyl v této době ještě většinou samotných tvůrců a umělců chápán jako narušení jejich svobody, ale naopak jako nezbytný krok k povznesení české kultury minimálně tam, než se jí zmocnilo nacistické Německo. Pozice umělce byla nyní velmi respektována a ceněna. Tvořily se nové umělecké spolky (*Blok demokratických hudebníků*, *Blok výtvarných umělců* atd.), které se držely představy, že pokud bude vrstva různorodých umělců se státem spolupracovat, dostane se samospráva kultury zase do rukou jich samotných (Kalinová, 2007).

Kulturní stalinisté (Ladislav Štoll, Jan Drda aj.) se však snažili, aby kultura KSČ měla vedoucí pozici a zarazila tak ostatním směrům. Svoje umění chtěli vést v duchu *socialistického realismu* a jednostranné kulturní orientace na SSSR, ostatní směry neuznávali a kritizovali. Lze tedy říci, že i v kultuře se vyskytovaly jisté politické konfrontace. Rozkol lze spatřit například již v zakládání uměleckých organizací. Komunisté v říjnu 1946 založili *Kulturní Obec* (Ivan Olbracht, František Halas, Václav Řezáč, Jan Drda aj.), nekomunističtí tvůrci zase *Kulturní svaz* (Jaroslav Seifert, Václav Černý, Olga Scheinpflugová aj.), který si za své ideály stanovil Masarykův nový humanismus. Později byly sloučeny pod názorově otevřenější *Kulturní jednotu* (Rataj & Houda, 2010).

Největším iniciátorem se v období mezi lety 1945-1948 stává *Revoluční odborové hnutí* (ROH), které sdružovalo většinu všech zaměstnanců z mnoha oblastí, včetně kultury. KSČ také organizovala a zřizovala různé instituce (divadla, závodní knihovny ROH), tvůrčí svazy, kluby, nebo formy rekreace, včetně pionýrských táborů. Důležité je, že o této době musíme stále mluvit jako o době přechodové, k radikálnější sovětizaci dochází až na přelomu léta a podzimu roku 1948, kdy došlo k nastolení *Ostrého kurzu*, který měl výrazně napomoci k prosazení sovětské ideologie a jediného uznávaného kulturního směru – socialistického realismu (Knapík, Franc, & kol., 2011).

I přes veškeré snahy komunistů však socialistický realismus až do roku 1948 jako jediný směr přijímán nebyl (Rataj & Houda, 2010). Přesto již v období třetí republiky zastupovali komunisté v kultuře velmi důležité a prestižní pozice a vliv KSČ na podobu kultury byl velmi patrný. Ministerstvo informací spravoval Václav Kopecký, ministerstvo školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý (Kalinová, 2007).

Ve filmovém průmyslu se rovněž přistupuje k zestátnění. Vláda inspirovaná fungováním nacistické propagandy viděla v obrovské filmové divácké oblibě ideální příležitost k agitaci nových idejí. Kinematografie měla být zároveň ekonomicky soběstačná, a tak se uplatnil návrh o propojení výroby, distribuce i kin. Když dne 11. 8. 1945 podepisoval prezident Edvard Beneš dekret č. 50 *O opatření v oblasti filmu*, předurčil tak podobu filmového průmyslu prakticky až do roku 1989:

„Dosavadní provozovatelé podniků, uvedení v § 1 odst. 1 a 2 jsou povinni odevzdati ministerstvu informací všechny předměty provozu, provozní prostředky, zásoby surovin a jiného materiálu, jakož i všechna provozní zařízení podniků, včetně provozoven, které mají ve vlastnictví, v nájmu nebo v užívání kdekoli v zemi České a Moravskoslezské nebo v celní cizině, kteréžto ministerstvo vstupuje tím do práv a závazků dosavadních provozovatelů.“ („O opatření v oblasti filmu“, 1954)

Z filmového průmyslu se totiž v první polovině 20. století stávalo velmi praktické masmédiu a tím také nástroj k přímému i nepřímému podsouvání hodnotových měřítek a idejí. To si mimochodem komunisté plně uvědomovali již před válkou, ale byli to právě nacisté, kteří novou taktiku nenásilného ovlivňování lidí osvědčili a inspirovali tak další radikální směry. Film staví na „širokém dosahu, předpokládaném realismu, emocionálním dopadu a oblibě“ (McQuail, 2007, s. 44).

Zestátněný film měl být nástrojem národní výchovy, měl působit v národním zájmu a pozvedat československou kulturu a kinematografii. Bylo proto nutné vytvořit orgány schvalující náměty a obsahy filmových děl. Od předválečné filmové tvorby, která se soustředila spíše na zisk, se mělo přejít k vyzdvihování umělecké stránky. Bohužel, stále sílící strana komunistů měla na filmovou produkci jiný pohled a zestátnění filmu později převrátila ve svůj prospěch. Od obrovských snah dostat československý film svými uměleckými kvalitami na světovou úroveň se od roku 1948 přešlo k jeho zneužití ve jménu komunistické propagandy (Slinták & Rottová, 2013). K tomu se ještě blíže dostaneme v následující kapitole.

Zájem o obnovu domácí tvorby mezi lety 1945-1948 dokazuje i konání 1. ročníku filmového festivalu v Mariánských Lázních (později přesunut do Karlových Varů), nebo zřízení Akademie múzických umění s filmovým oborem. Náměty filmů v poválečném období byly vesměs okupační a

odbojové, historické, ale i komediální a groteskní. Filmový kritik a historik Jan Lukeš (2013, s. 28) zmiňuje že již v této době je „*zřetelný tah doleva jasně patrný a jeho základ tvoří zvláštní ideový konglomerát, kterému dal nejzřetelněji průchod tehdejší ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý v projevu předneseném hned 29. května 1945 na Manifestaci kulturních pracovníků v pražské Lucerně a vydaném pak pod názvem Komunisté - dědictví velikých tradic českého národa.*“ Postupně se vytrácí společenské situační komedie z lepší společnosti, detektivky a psychologický a umělecký film západního typu.

Velkou výhodou se pro období třetí republiky i léta pozdější staly zachovalé hypermoderní Barrandovské ateliéry, které v srdci Evropy na rozdíl od německých ateliérů přežily nálety spojeneckých letadel. Za období protektorátu sloužily Němcům jako centrum říšské kinematografie, ve kterém se pravidelně produkovaly propagandistické Goebbelsovy snímky. Za války v nich bylo vyrobeno 82 filmů. Po válce se však Barrandov původním majitelům do rukou již nevrátil a stejně jako za protektorátu se stal velmi užitečným nástrojem k výrobě propagandistických snímků („Historie filmové tvorby na Barrandově“, n.d.).

Herecký kapitál a postavení režisérů se taktéž proměnilo. Z filmového plátna odcházejí proslule známé herečky jako Lída Baarová a Adina Mandlová, Marie Glázrová a Hana Vítová, které za protektorátu nechyběly na žádném honosném večírku společenských elit. „*Vlasta Burian měl za protektorátu řadu nesporných výhod, přesto byl po válce souzen oproti jiným dost nespravedlivě*“ (Kašpar, 2007, s. 153). Spekuluje se ale o tom, že řada filmových tvůrců a herců netušila, že by Německo – alespoň před válkou – mohlo představovat něco jiného než evropskou demokracii. Zda se jednalo opravdu jen o naivitu, nebo slavné filmové hvězdy viděly v Německem řízené kinematografii ideální šanci pro kariérní růst a využívaly nejrůznějších poskytovaných výhod v podobě výjezdů, vysokých honorářů a pohovorů mezi spekulacemi asi i zůstane. Někteří režiséři jako například Frič, Cikán, Čáp, Holman, Slavínský a Vávra z filmového průmyslu neodešli a stejně jako filmové hvězdy točili i za protektorátu (Kašpar, 2007).

Viděli jsme, že si KSČ mezi lety 1945-1948 úspěšně a takticky budovala důležitou pozici pro následné převzetí moci v naší zemi. Dokázala těžit ovoce z podoby Košického vládního programu a formy vlády omezené pluralitní demokracie, obsadila vysoké pozice svými lidmi, získala si národní výbory a sympatie značné části obyvatelstva, a to hlavně té, která pocítovala útrapy způsobené válečným stavem nejvíce. Důkazem o taktickém postupu KSČ může být i přítomnost samotného Stalina u tvorby Košického vládního programu (Čermák, 2010). Nejdůležitější v kontextu této práce je, že i v oblasti filmové došlo k

zestátnění, u kterého však musíme rozlišovat, jaké byly původní záměry, pozdější vývoj a využití. O postoji strany KSČ k této problematice budu psát v následující kapitole.

2.2. Období 1948–1953 – Zakladatelské období

2.2.1. ÚNOR 1948 A PŘEVZETÍ MOCI

Radikální postup a boj o moc začíná již během listopadu 1947, kdy KSČ rozpoutala nenávistný hon na ostatní demokratické strany, které označila za nepřátele lidu a obvinila je z protinárodní a protiústavní činnosti. Hovořit lze o několika provokacích, jako například *Krčmářské afěře*, kdy došlo k zaslání balíčků s výbušninou dvěma nekomunistickým národně socialistickým ministrům, a to Prokopovi Drtinovi, Petru Zenklovi ale také Janu Masarykovi. Tento fingovaný atentát měl vyvolat zájem o jejich ochranu a v důsledku toho povolal i *Státní bezpečnost* (StB), která by tak mohla lehce kontrolovat veškerý jejich pohyb a činnost. Znamé jsou i aféry jako *Mostecký případ*, nebo protistátní spiknutí na Slovensku. Ve všech těchto incidentech měli být poškozeni a pošpiněni ti, kteří nebyli pohodlní KSČ a KSS (Rataj & Houda, 2010).

Za klíčovou událost v převzetí moci ve státě je však považována demise vlády a odstoupení 12 nekomunistických ministrů z celkem 26členné vlády. Tato demise byla reakcí na změny v zastoupení čelních představitelů ve *Sboru národní bezpečnosti* (SNB), která byla roku 1945 schválena jako jednotná organizace v otázce bezpečnosti v Košickém vládním programu. Václav Nosek, ministr vnitra a člen předsednictva ÚV KSČ, totiž 12. února 1948 odvolal ze své funkce 8 policejních ředitelů pražských obvodů SNB a jejich pozice nahradil komunisty. Vláda mu sice hned den poté nařídila (v poměru hlasů 15:11 v neprospěch komunistů), aby svá rozhodnutí odvolal a do 20. února vše vrátil do starých pořádků, Nosek však nařízení ignoroval a zažehl tak na vypuknutí obrovské vládní krize. Znechucení ministři demokratických stran (Národně socialistické, lidové a slovenské Demokratické strany) odstoupili ze svých funkcí a podali návrh na demisi vlády (Iub, 2013).

Zřejmě předpokládali a doufali, že jakmile odstoupí tolik zástupců nekomunistických stran, premiér Klement Gottwald bude nucen podat demisi celé vlády a odstoupit ze své funkce. Tlak komunistické strany by opadl a v následujících volbách by došlo k sestavení vlády zcela nové. Strany podávající demisi mezi sebou ale komunikovaly velmi neefektivně, sociální demokraté například o jejich záměru nebyli včas informováni. A ani parlament nebyl zasvěcen do pokusu o ochranu demokracie. Největším problémem se však jevila skutečnost, že prezident Edvard Beneš celou vládu Klementa Gottwalda ze zákona rozpustit ani nemohl, neboť demisi podalo pouze 12 ministrů z 26, tudíž ne nadpoloviční většina. Gottwald se proto velmi rychle chopil příležitosti a vládu chtěl pouze doplnit o jím vybrané komunistické ministry (Rataj & Houda, 2010).

Strany se svojí nepříliš dobře promyšlenou taktikou a absencí „velkých“ osobností nedokázaly nápor KSČ odrazit a pouze na prezidenta naléhaly, aby demisi ministrů nakonec nepřijal. Klement Gottwald naopak s velkou oporou dělnického lidu urputně žádal, aby tak učinil a nechal její novou podobu pouze na komunistech (Rataj & Houda, 2010). Prezident Edvard Beneš se opět vyskytl v ohromně těžké situaci, jako při Mnichovu 1938. Báł se občanské války a intervencí SSSR na československá území a musel čelit nátlaku a intrikám KSČ a náporu dělnického lidu. Demokracie oficiálně zanikla 25. února 1948 po krátkém jednání prezidenta Edvarda Beneše s Klementem Gottwaldem. Prezident přijal demisi ministrů a nechal Gottwalda doplnit vládu o ministry nové (Rupnik, 2002). Pokud by tak neučinil, vyzbrojené Lidové milice byly připraveny k útoku. Hned poté se Gottwald vydal na Václavské náměstí, aby lidu oznámil vítězství komunistů a slíbil novou „šťastnou“ budoucnost jejich republiky.

Období od převzetí moci roku 1948 do první pomyslné krize KSČ roku 1953 pak označujeme za nejrepresivnější fázi režimu (Balík, Hloušek, Holzer & Šedo, 2011). V prvních měsících po únorovém puči dochází k rozsáhlým čistkám protivníků KSČ, probíhá další etapa znárodnění a připravují se postupy k prosazení národní ideologie. Dne 9. května byla přijata Ústava, která stanovila jako hlavní cíl společnosti vybudování socialismu, prohlásila za základní vlastnictví vlastnictví státní a omezila svobodu a ochranu práv občana. Dále dochází k enormnímu nárůstu členů KSČ, Jan Rataj a Přemysl Houda (2010, s. 75) udávají, že „koncem roku 1948 se KSČ s 2,6 milióny členy stala největší komunistickou stranou na světě.“ Později však dochází k čistkám i v útrobách jí samotné. Demokratickému konceptu Národní fronty odzvonilo a vliv nekomunistických stran se snížil na minimum. Výkonnou moc v zemi fakticky přebírá *Ústřední výbor Komunistické strany Československa* ÚV KSČ (Balík, Hloušek, Holzer & Šedo, 2011).

V zemi se rovněž likvidují spolky a spolkový život, který až doposud podporoval národní tradice a cítění. Obrovské kritice ze strany KSČ byla vystavena zejména Česká obec sokolská. Podobným spolkům byly buďto okleštěny práva a pravomoce, nebo byly nahrazeny komunistickými zájmovými organizacemi (*Československý svaz mládeže, Svaz protifašistických bojovníků* atd.), které sloužily KSČ jako nástroj prosazování ideologie a kontroly nad občany. Na denním pořádku byly také justiční vraždy, emigrace a masová propouštění ze zaměstnání. Samozřejmě nemůžeme přehlédnout ani začátek kolektivizace zemědělských oblastí a znárodnování všech podniků nad 50 zaměstnanců (Rataj & Houda, 2010). Zde již můžeme pozorovat rozkol v pojetí znárodnování. Předcházející léta se pokoušela spíše o nápravu a obnovení života a národního cítění, léta stávající však zestátňující akce chápou jako nezbytnost pro zavedení komunismu a odstranění buržoazie.

Dne 7. června 1948 se ze své prezidentské funkce ze zdravotních a politických důvodů Edvard Beneš stahuje a opouští hrad, aby dožil na své vile v Sezimově Ústí. O několik měsíců později 3. září umírá (Tikovský, 2009). Národní shromáždění zvolilo novým prezidentem Klementa Gottwalda, post premiéra se uvolnil pro dosavadního místopředsedu vlády Antonína Zápotockého (Rataj & Houda, 2010). Cesta k sovětizaci československé státnosti a výstavbě totalitního politického systému byla otevřena.

V následujících letech byl nepřítelem strany téměř kdokoliv, kdo jí stál na cestě k cíli v dosažení socialismu, a to od regionálních po mezinárodní rozměry, uvnitř strany, i mimo stranu. Za zmínku určitě stojí například soudní procesy 50. let, které neprávem „zavraždily“ několik potencionálních odpůrců KSČ a její ideologie. Na mysli mám například procesy s národně socialistickou poslankyní a aktivistkou druhého odboje JUDr. Miladou Horákovou a spol. na které bylo použito brutálních mechanismů doznání, ale i kauzu spojenou se jménem generálního tajemníka KSČ Rudolfa Slánského (Rataj & Houda, 2010).

Období stalinismu mezi lety 1948 až 1953 charakterizuje nejtěžší a nejrepresivnější nátlak na obyvatele a jejich svobodu. Nepřítelem strany se stává i náboženství. V 50. letech se také se stále více prohlubuje propast mezi Západem a Východem, který velmi rychle přerůstá v konflikt nazývaný Studená válka. Za první válečný konflikt můžeme považovat Korejskou válku, která byla rozkolem mezi severní komunistickou částí a jižní spravovanou OSN pod vlivem USA.

2.2.2. ZMĚNY V KULTUŘE

Radikální prosazování ideologie pozorujeme i v kulturní oblasti. Její nová podoba má poslušně vzhlížet ke svému velkému ruskému vzoru a zároveň být praktickou pomůckou pro prosazování politických a ideologických cílů.

Díky přechodnému období popsaném v předcházející kapitole měla KSČ po převratu v kulturní oblasti na co navazovat, neboť přípravy a snahy o prosazení kulturního směru podle ideologie Sovětského svazu probíhaly již v období třetí republiky, avšak v té době novému trendu ještě zabraňovaly nekomunistické strany. Komunistický puč a vyhlášení *Ostrého kurzu* v září 1948 etapu svobodněji koncipované podoby československé kultury ukončily. Nyní bylo hlavním cílem ideové utužování a rychlá vlna radikalizace, tvrdý postup proti „reakci“ (nepřátelům režimu), likvidace soukromého sektoru, prosazení socialistického realismu v umělecké tvorbě a reinterpretace všeobecně přijímaných hodnot národní kultury. Jako příklad takové reinterpretace nám mohou posloužit *Jiráskovské akce*, kdy došlo k

zmanipulování a propagandistickému interpretování národních dějin, zejména v otázce náboženství (Knapík, Franc, & kol., 2011).

První radikálnější popřevratové zásahy do sféry kultury můžeme vystopovat již 25. února 1948 ve *Svobodných novinách*, kdy KSČ zveřejnila výzvu *Kupředu, zpátky ni krok!*, která nabádala tvůrce a umělce k dodržování kulturního sovětského směru a „opravdové demokratizaci“ kultury. Podepsalo se pod ní 170 tvůrců a noví stále přibývali. Text vyzýval především k podpoře a zakládání akčních výborů „obrozené národní fronty“, které komunistům sloužily jako nezákonný nátlakový prostředek. „*Princip těchto akčních výborů byl prostý: členové KSČ založili – obvykle prostřednictvím ROH – výbor, který měl odstranit nepřátelské živly z řízení masových organizací a nakonec i z politických stran*“ (Rupnik, 2002, s. 141). Seskupením zastřešující všechny tyto výbory dohromady byl *Ústřední akční výbor Národní fronty* (ÚAV NF) vzniklý 23. února 1948, pod které spadalo i samotné ROH, Svaz české mládeže, Česká obec sokolská, svaz hasičů a mnoho dalších. Prvním předsedou v oblasti kultury se stal známý autor českých pohádek a povídek Jan Drda. Pokud byl některý výtvar označen za nežádoucí, mohl se umělec u nejvyšší komise tohoto ústředního výboru případně odvolat a vyžádat si tak přezkoumání své práce. Akční výbory se díky svému vlivu postupně zmocnily veškerých médií, hlavně českého rozhlasu a novin. Muselo zároveň dojít k čistce nepohodlných osob v oblasti literatury, tisku, rozhlasu, hudby, umění, divadla a samozřejmě filmu (Knapík, 2004).

Po únoru 1948 dochází také k vydání nových kulturních zákonů, které chtěla KSČ prosadit již před převratem, ale demokratické strany návrhy neschválily, protože se snažily postupně vytvářet prostor i pro soukromé vlastnictví. Komunisté nikoli. Po převratu byly veškeré tyto demokratické iluze rozeznány a kultura se dostala pod naprostou moc KSČ, která ji chtěla transformovat do podoby odpovídající stylu SSSR (Knapík, 2004). Šlo zejména o definitivní odtrhnutí Československa od západních vlivů a prosazení ideologie a stylu odpovídající ostatním zemím Sovětského svazu. Nejvyšším orgánem ÚV KSČ pro kontrolu kultury, osvěty a školství se z tohoto důvodu stává Kulturní rada, pod níž spadá i Filmová rada (Lukeš, 2013).

2.2.3. NOVÁ DOBA, NOVÝ ČLOVĚK, NOVÉ UMĚNÍ

Popsat mocenské uspořádání v oblasti kultury je pro tuto práci sice důležité, ale ne tolik stěžejní, jako přiblížení jejích ideologických prvků a hodnot, protože právě ty tvoří základní pilíře propagandy a jsou důležité i pro praktickou část této bakalářské práce. „*Propaganda je pokus ovlivnit veřejné názory publika prostřednictvím přenosu idejí a hodnot [...] propaganda míří na určité publikum a manipuluje tímto publikem tak, aby dosáhla svých cílů [...] propaganda získává vliv prostřednictvím přenášení idejí a hodnot*“ (Taylor 2016, s. 20).

Když se v únoru 1948 KSČ dostala k moci, za jedinou státní ideologii bylo po ruském vzoru prohlášeno učení Karla Marxe, Vladimíra Iljiče Lenina a Josifa Vissarionoviče Stalina (Rataj & Houda, 2010). Trvalým základem jejich ideologických myšlenek je *Manifest komunistické strany*, jehož autorem je samotný Karl Marx a Friedrich Engels.

Manifest řeší třídní nerovnosti v průběhu dějin a předpovídá konec vykořisťování dělnictva buržoazií a vybízí k revoluci, ve které dojde ke svržení buržoazie a převedení soukromého vlastnictví do rukou „všech“. Touto revoluční cestou pak nastane humánní ideální společnost – komunismus (Marx & Engels, 1949). Tuto teorii si na počátku 20.století osvojil i Lenin a převedl ji ve svoji teorii leninismu. Souhrnně se dá mluvit o marxisticko-leninské teorii.

Komunisté v nové době, která nastane díky nastolení komunismu, viděli „nové lidi“ a „nový svět“. V tomto novém světě, kde jsou si všichni rovni a nikdo není utlačovaný, se nyní mělo vyskytovat i Československo. Budoucnost se rovná jistému přechodu k míru, hmotnému blahobytu a věčnému štěstí a svobodě. V tomto ráji má žít nový člověk šťastně a obklopen svými družstevníky, o tom se přece již nemusí pochybovat, protože Československo patří k zemím Východního bloku, které ovládá Sovětský svaz, ona „divukrásná“ zem a „ráj pracujících“, „zářivá idylická krajina“ obývaná jen „šťastnými lidmi“. Mír a spokojenost v této krajině představuje přítomný idylický život ve znamení pracovního života. Když komunistické strany vyhrály boj o moc ve svých zemích, vstoupily k branám tohoto ráje. Stará země, které se komunisté zbavili, je „hniјící a zkažená“ a charakteristická tak pro Západ. Druhá světová válka znamenala konec tohoto „starého světa“, státní převrat zase přiblížení k oné vysněné zemi (Macura, 2008). Mládí a noví lidé jsou synonyma. V období po roce 1948 se proto začal klást velký důraz na děti a dospívající lid, obyvatele nezkažené starým světem a jeho myšlením. Mladí musí být nositeli nových hodnot, neboť výhradně pro ně je budoucnost určena. Jaro a kvetoucí příroda připomínající dobu mládí a

narození a stávají se hlavními symboly doby. Vysocí státní činitelé se z tohoto důvodu na ceremoniálech a výročních setkáních nechávali obklopovat malými dětmi a květinami, aby ukázali svou příslušnost k tomuto světu, ve kterém již lidé nejsou osamoceni a všichni si pomáhají a druzí se. Tuto solidaritu pak nejlépe vystihuje poctivá práce doprovázená zpěvem, který je výrazem nové kolektivní identity. Zmíněná vysněná budoucnost nejlépe nastane díky pečlivě promyšlenému plánu a budování (Macura, 2008).

Pro období po roce 1948 je nejtypičtější směr stalinismus, teorie, která se dá považovat za další rozvinutí marxismu-leninismu. Stalinismus také předpokládal zničení starého světa a proměnu ve svět nový, ale kladl důraz zejména na utužení centralismu, zavedení určité formy přerozdělování bez trhu a peněz, úplnou kolektivizaci, industrializaci, kulturní revoluci a samozřejmě diktaturu proletariátu (Rataj & Houda, 2010). Nutno zmínit, že tyto změny nenastaly hned po únorovém převratu. Trvalo zhruba 3 roky, než si komunistická strana našla nejlepší cestu, provedla všechny patřičné přípravy a našla přesné ideologické návody k úplné reorganizaci země. Každá oblast kultury však musela proměnu podstoupit a KSČ po roce 1948 dostala možnost všechny tyto záměry uskutečnit (Adamec, Kalous, & Kocian, 2012).

Co vše KSČ pro dosažení budoucnosti ve jménu nového světa udělala? Ve společenské hierarchii na první místo postavila manuálně pracující dělníky a neustále vyzdvihovala své „vítězství“ nad kapitalismem. Střední vrstvy a buržoazie zažívá ohromný společenský sestup. Několik lidí se muselo vzdát svojí profese a duševní pracovníci se museli smířit s tím, že jejich práce také možná nikdy nespátrí světlo světa. Řešením této situace se stávaly sebevraždy, život v ústraní, nebo emigrace. S novou inteligencí byl nyní ztotožňován jen proletariát (Rataj & Houda, 2010).

Tomu odpovídal i ideální oděv, který byl mnohem prostší a podoben profesním uniformám. Klobouky mizí, objevují se šátky a rádiovky. Nový člověk měl sloužit své společnosti, nevynikat příliš z davu. Měl by být poctivý, pravdomluvný, mravně odpovědný a především družný. Správný komunista by měl být oddaný své socialistické zemi a jejímu kolektivu. Za negativní vlastnosti bylo považováno sobectví, závist, chamtivost, hrabivost, lživost a lest. „Ty ponecháme kapitalistům“ (Rataj & Houda, 2010).

K propagování tohoto ideálního člověka a světa využívala KSČ mnohých prostředků z oblasti kultury, ale i každodenního života. Nepohodlná díla a projevy se naopak snažila eliminovat co nejvíce, proto každodenní společenský a kulturní život vystavila cenzuře (Rataj & Houda, 2010). Došlo například k tuhé restrikci časopisů a novin, která měla zabránit šíření názorů o potlačování demokracie, a naopak zajistit podporování ideologie KSČ. V roce 1937 fungovalo ještě 37 deníků, jejichž počet v roce 1953 klesl na pouhých 11. Cenzura se vztahovala i na ostatní tisk, divadlo, rozhlas, film, ale i na knihovny,

výstavy, obecní kroniky, plakáty a odznáčky. Nic škodlivého nesmělo proniknout do mysli občanů. Tyto cenzurní úkoly dostávaly nejčastěji akční výbory, které KSČ masově podporovala. Hlavní správou tiskového dohledu se koncem roku 1953 stává mimoústavní orgán ÚV KSČ (Tomášek, 1994).

Z kreativního a tvůrčího hlediska se jediným uznávaným uměleckým směrem po roce 1948 stal *Socialistický realismus*, který však postrádal hlubší myšlenkové a umělecké prvky a náměty. Tento termín vznikl v roce 1932 na Sjezdu spisovatelů za účelem označení nového tvůrčího stylu, kterým se měly řídit všechny země SSSR a socialistické společnosti vzešlé z Říjnové revoluce 1917. Socialistický realismus po umělcích vyžadoval zejména zobrazení aktuální přítomnosti v jejím revolučním plášti, která by měla ideově přetvářet a vychovávat v duchu socialismu. Umělcům bylo proto znemožněno jakékoliv tvůrčí experimentování, náměty a styl výtvorů byl předem „nalajnovaný“. Hlavními rysy musí být nyní angažovanost a optimismus (Slinták & Rottová, 2013).

V socialistickém realismu jako hlavní hrdinové a zobrazované postavy nejčastěji a v co nejlepším světle vystupují dělníci a dělnice, kolchozníci a kolchoznice, inženýři, pionýři a mladí lidé. Škúdcí mají být naopak vždy potrestáni a vyobrazováni těmi nejhoršími vlastnostmi. Socialistický realismus najdeme v literatuře, malířství, architektuře a samozřejmě ve filmu. Vzala jsem si do ruky knihu *Socialistický realismus Československo 1948-1989* (Razetto, 2008), která vyšla jako doplňkový katalog vystavovaných děl ke stejnojmenné expozici. Drtivá většina motivů těchto výtvorů tvoří pracovní dělnická prostředí jako stavby, slévárny, nejrůznější továrny, dále pole a hospodářská prostředí. Téměř na všech malbách se vyskytují prostí pracující lidé. Někteří jdou šťastně z polí s hráběmi a srpy v ruce, někteří jsou zachyceni při tvrdé práci. Na několika obrazech si můžeme všimnout i lidu, který vítězně tyčí rudou vlajku. Poměrně častým motivem je i vyobrazení vojáků při boji, nebo jejich portréty a samozřejmě zobrazování dětí, nejčastěji s pugety květin (Razetto, 2008).

Ani architektura nebyla socialistického realismu ušetřena, a i zde sovětská ideologie po roce 1948 dominovala. Stavěly se monumentální výškové budovy, obytné bloky, pomníky a sochy. Konstrukční technika a materiály byly tradiční a v českých zemích vévodila jakási pseudorenesanční podoba. Co však na stavbách nechybělo byla komunistická symbolika (Rataj & Houda, 2010). Jako příklad si můžeme vzít obří sochu Stalina na pražské Letné (dnes již neexistuje), hotel International, nebo stanici pražského metra Praha Anděl, kde se socialistické zdobné symboly vyskytují ještě dnes.

Se socialistickým realismem jsme se mohli setkat na plakátech, hlavně těch volebních, poštovních známkách, nejrůznějších ilustracích, také se psaly propagační knihy a učebnice pro školáky, konaly se

průvody v čele s pionýry, pořádaly výroční setkání, oslavy vlasti a svátku práce. Sokolské slety nahrazují masově propagované spartakiády. Té první se v roce 1955 zúčastnilo neuvěřitelných 552 000 cvičících a podívat se přišlo 1 800 000 diváků (Rataj & Houda, 2010). Stylizace spartakiádního cvičení symbolizovala řád a ideál, který by měl být naplněn i v každodenním životě (Macura, 2008).

Takový byl únor 1948, který umožnil KSČ zasahovat nejen do kulturního, ale i profesního a soukromého života občanů Československa. Období od roku 1948 do roku 1953 byla nejsilnější fáze utužování a budování onoho nového světa. Snahy komunistů o transformaci v oblasti trendů a životních hodnot byly úspěšné, ale ne totální. Již ke konci 50. let a později v 60. letech se setkáváme s jevy, které neodpovídaly oficiálním ideologickým představám.

2.2.4. FILM - „ZE VŠECH UMĚNÍ JE PRO NÁS NEJDŮLEŽITĚJŠÍ FILM“

Vladimir Iljič Lenin

Tak zněl výrok Vladimira Iljiče Lenina na počátcích bolševické revoluce, avšak nevyjadřoval lásku Sovětského svazu k filmovému průmyslu, nýbrž potřebu ovládnout tento průmysl k propagandistickým účelům. Komunisté si dobře uvědomovali, že film ze všech médií nejlépe hovoří k ngramotným masám a podsouvá tak lidu socialistické hodnoty (Peňás, 2006).

I československý film byl nucen podřídít se socialistickému realismu a natáčet propagandistické snímky v podobném stylu, jako jeho velký vzor na východě. „Buržoaznímu“ filmovému umění odzvonilo, na plátna kin se měly v následujících několika letech dostat jen socialistické, budovatelské a ideologií prosáklé snímky. Pro totalitní ideologie byl film atraktivní ideologickou zbraní zejména díky omezenému počtu tvůrčích zdrojů, které však nesly mnoho ovoce. Během 40. a 50. let byly náklady na natočení filmu poměrně vysoké a bylo potřeba vlastnit nějaký kapitál. Výroba filmů se proto soustředila do několika málo filmových studií, které se mohly snadno kontrolovat. Zároveň se dal hotový snímek poměrně jednoduše poslat z centra na periferii, na rozdíl od například divadelního sboru. O námětu se dalo rozhodnout předem a jakmile se film jednou natočil, byl neměnný. Sledování filmů se také těšily téměř všechny společenské vrstvy obyvatelstva, které byly uneseny technologickým pokrokem tohoto průmyslu. Film byl pro lidi zároveň více srozumitelný než tištěné, nebo mluvené slovo, neboť obecně působí spíše na emoce publika než na jeho intelekt. Jedná se o masové médium hovořící k publiku, které je samo masou (Taylor, 2016).

Umělecká stránka filmu, na kterou se ještě v poválečném období ohlíželo, nyní ustupuje do pozadí a k filmovému průmyslu se nyní přistupuje pouze jako k prostředku, kterým se nejnadhěji celému národu vstíjí nové ideály a hodnoty. Publikované snímky nesmí být v žádném případě kontrarevoluční a nemorální, minulost, přítomnost i budoucnost má být nyní vykládána pod kontrolou revoluce, i když možná dojde k překroucení empiricky doložených historických faktů. Zdá se tedy, že filmová sféra se od této doby měla řídit stejnými pravidly a zákony, jako ostatní kulturní oblasti. Jistou specialitu zde ale najdeme. Na rozdíl od většiny sfér umění nebyly ve filmovém průmyslu zřízeny žádné umělecké svazy, které by řídily ideologické ovlivňování. Spoléhalo se jen na „přirozenou závislost filmařů na jejich profesi, kterou teď mimo státní monopol prakticky nebylo možné vykonávat. Ideologicko-politický dohled nad filmem měla od roku 1949 na starosti hlavně Filmová rada, do jejíhož čela byl záhy postaven člen ÚV KSČ Jiří Hendrych“ (Lukeš, 2013, s. 36).

Stejně jako v oblasti hospodářství a ekonomie, i ve filmové sféře došlo k plánování. Stanovil se určitý počet filmů, které se měly vyprodukovat a které by samozřejmě nesly všechny požadované ideologické atributy, jako zobrazování hlavních problémů současného období, úlohy Československé republiky ve světě, vedení a autority SSSR, myšlenky přátelského soužití národů Sovětského svazu, dělnictva, heroismu KSČ, boje s třídním nepřítelem a mnohem více. A to vše samozřejmě ve stylu socialistického realismu (Lukeš, 2013).

Hlavním úkolem bylo, aby dílo pochopil i ten „nejjednodušší“ divák, který by se s hrdiny ztotožnil. Proto byly filmy točeny především o obyčejných dělnících v jejich každodenním prostředí, kteří jsou neustále utlačováni jejich společným nepřítelem - buržoazií. Snímek měl být proto aktuální a děj inspirovaný budováním socialismu v zemi. Měl by také končit šťastně - vítězstvím režimu nebo strany nad svým nepřítelem. „Chudáci“ utlačováni komunisté se pak těší z plodů svého vítězství. Také nesmí chybět sovětský prvek, například v podobě sovětské armády, která přece osvobodila svět od nacistického Německa. Otakar Vávra například sklídl výtku, že ve svém filmu *Němá barikáda* (1949) nedostatečně zdůraznil úlohu a postavení sovětské armády při květnovém povstání, a tak musel snímek doplnit o několik scén, například o tu, ve které „v nějaké kanceláři, kde se dávají rozkazy, přijde Jaroslav Průcha a místo *ždař bůh řekne čest práci*“ (Lukeš, 2013, s. 31). V nové filmové tvorbě změnu podstoupily také dialogy, které se velmi zkrátily a zjednodušily. Často se objevují skutečné osobnosti, jako například Klement Gottwald. Do kontrastu se k nim vždy musí postavit jistý třídní nepřítel, protože zdůrazňování černobílého světa a kontrastu dobra mezi zlem je pro tuto dobu velmi důležité (Duřa, 2012). Divák si má po shlédnutí takového snímku odnést především ponaučení o chybách v chápání starého buržoazního světa, musí cítit

lásku Sovětského svazu k novým lidem a poměrům a zejména musí mít na vědomí, že po nápravě a ponaučení ze starých chyb vede cesta k novému životu, kdy se „hříšník“ promění v nového člověka.

Na filmografii z 50. let je poměrně zajímavé také to, že často docházelo k překrucování dějin ve prospěch komunistické ideologie. Vedle filmů o aktuální době byly pro stranu velmi oblíbeným žánrem filmy historické, které měly podpořit národní cítění a zároveň řevnivost. V poválečném období 50. let vznikl s touto tematikou obrovský počet filmů. Pro příklad zmíním husitskou trilogii Otakara Vávry *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1957), první barevný československý film od V. Borského *Jan Roháč z Dubé* (1947), *Psohlavci* (1955) Martina Friče, nebo *Temno* (1950) Karla Steklého. Historický žánr se ale objevuje i v komediích a pohádkách (*Císařův pekař - Pekařův císař* Martina Friče z roku 1951, nebo *Pyšná princezna* Bořivoje Zemana z roku 1952, o kterých bude ještě řeč). Postava mistra Jana Husa mohla být pro komunisty tak přitažlivá z toho důvodu, že byla bojovníkem za pravdu, pro kterou se i obětovala. Zároveň zastupovala a zastávala se „prostého lidu“, okrádaného zlou a zkaženou institucí, církví (Činátl, 2012).

Lze najít i jiný důvod, proč docházelo k častému zobrazování jistých historických etap a významných osobností z českých dějin. Na chápání úlohy českého národa ve světě z historického hlediska měl velkou zásluhu Zdeněk Nejedlý, který masově upřednostňoval a rozvíjel dějiny z pohledu Jiráskových románů odehrávajících se během husitských dob a evropské reformace. Tomu ostatně odpovídá i výčet filmů v předcházejícím odstavci a jejich náměty. Nejedlý na základě těchto děl vykládal pojetí komunismu z pohledu českých dějin, kdy husitskému a reformačnímu období přikládal největší váhu a Čechy považoval za první komunisty, protože se jako první postavili křížácké „kapitalistické“ reakci a jsou proto nositeli nových hodnot. Moskva na táborské myšlenky a tradice pouze později navázala a převzala je za své. Nejedlý rovněž vyzdvihuje pojetí dějin ve jménu boje a navazuje na kritiku germanizace a boj mezi Čechy a Němci v Jiráskovo románu *Proti všem*, do kterých přidává marxisticko-leninské myšlenky a vykořisťovatele přirovnává k Němcům, příslušníkům kapitalismu („Jiráskovská akce – Historický kontext“, n.d.).

Pokud jde o postavení a úlohu režisérů v počátcích 50. let, podmínky byly velice komplikované. Všechny zmíněné náměty a charakteristiky měli filmaři postihnout ve vsí odpovědnosti ke stranické příslušnosti. Slinták a Rottová (2013, s. 56) zmiňují, že „z tohoto důvodu se dostávali k filmové práci lidé, kteří se především dokázali přizpůsobit jakékoliv objednavce, tím spíš, že výsledky jejich činnosti nebyly podrobeny žádné kontrole, pokud splňovali podmínky nepříliš náročné stranické disciplinovanosti.“

Nicméně, role režiséra se i tak stále více odsouvala do pozadí a důraz začal být kladen především na dramaturgii a scenáristiku. Pokud se v některých případech režisérovi nechala volnější ruka, snímek stejně prošel několika cenzurami a kontrolami. Z tohoto důvodu komunisté vytvořili Filmovou radu, která kontrolovala ideové hledisko. Vedle Filmové rady figurovala také Ústřední dramaturgie zkoumající řemeslnou a uměleckou stránku. Nový koncept „filmové objednávky“ filmaři přijímali rozdílně. Některí ochotně i s nadšením spolupracovali, jiní raději se svou tvorbou přestali, nebo emigrovali. Tak jako tak, pokud se rozhodli zůstat režiséry v Československu, neměli příliš na vybranou, protože se od nich očekávala poslušnost v plnění úkolů a projev loajality k režimu (Slinták & Rottová, 2013).

V následujících letech se na stříbrném plátně zkrátka objevují jen ti herci a snímky těch režisérů, kteří byli nějakým způsobem ochotni přizpůsobit se novým poměrům. Některí však byli rovnou smeteni ze scény. Z kolaborace s Němci byl nařčen například Vlasta Burián, který sice hrál i po převratu (*Byl jednou jeden král aj.*), ale jeho kariéra byla ideologickými požadavky značně zatížena. Docházelo samozřejmě i k častým emigracím. Nastolení komunistické éry rozdělilo proslule známou dvojku komiků Voskovce a Wericha. Jiří Voskovec se v roce 1950 vrátil do Ameriky, Jan Werich s komunistickými režiséry spolupracoval a v agitačních filmech i pohádkách, které budu zkoumat, ho nalezneme velmi často. Sám se spolupodílel na scénáři filmu *Císařův pekař – Pekařův císař*. Stejně jako Werich se své profese nehodlal vzdát i Jan Marvan, kterého najdeme v proslule známých agitkách *Dovolená s Andělem* a *S Andělem na horách*.

Podobný osud se nevyhnul několika slavným režisérům a filmařům. Za zmínku stojí určitě Otakar Vávra, který točil jak za 2. světové války, tak za nového režimu. Po filmařské stránce je u jeho snímků sice vyzdvihována vysoká umělecká úroveň, agitačním tendencím se však nevyhnuly. Stejně je to u samotného Martina Friče, jehož citát mluví za vše: „*Když jsem několik dnů nedělal film, měl jsem pocit prázdna*“ (Československá filmová databáze, n.d.). Mnoho tvůrců v tehdejší době zkrátka stálo před ohromně těžkou otázkou – točit, ale ve jménu agitace, nebo netočit a vzdát se tak své těžce vydřené kariéry. Netvrdím, že všichni režiséři s režimem automaticky nesympatizovali. Některí s ideály KSČ hluboce souhlasili, například Karel Steklý, jehož *Siréna*, dělnické drama, vyhrálo v roce 1947 ještě před převratem cenu v Benátkách (Lukeš, 2013).

V roce 1950 bylo pro větší ideologickou názornost přijato usnesení Ústředního výboru KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*, které způsobilo obrovskou stagnaci jak v samotné tvorbě, tak v produkci a sledovanosti. Prvotní plán strany o uvedení jednoho filmu za týden

zkrátka nevyšel. V roce 1951 vzniklo jen 8 celovečerních filmů a většina z nich byla divácky stejně neatraktivní. Není divu, filmy 50. let se podobaly jeden druhému, byly prvoplánové, předvídatelné a nudné. Pro příklad uvedu filmy jako *Nad námi svítá* (1952) Jiřího Krejčíka, *Zítří se bude tančit všude* (1952) od Vladimíra Vlčka, nebo *Výstrahu* (1953) Miroslava Cikána. Další známé ideologické filmy jsou například *Anna proletářka* (1952) od Karla Steklého, *Olověný chléb* (1953) Jiřího Sequense, nebo antibaťovská kritika *Botostroj* (1956) K. M. Wallóa. Divácký nezáměr ale nelze generalizovat na veškeré snímky. Komunisté se ze svých chyb částečně ponaučili, a tak museli slevit na svých ideových požadavcích. Začínají se proto točit veselohry a komedie jako *Dovolená s Andělem* (1952) a *Anděl na horách* (1955) od Bořivoje Zemana, které vidělo obrovské množství diváků (první z nich 4 259 875, druhý 3 788 716). Komedii *Pekařův císař a Císařův pekař* Martina Friče počet podobný. Tento film se navíc těší přízni diváků až dodnes (Lukeš, 2013).

Z původního plánu filmové distribuce tedy velmi rychle sešlo již na samém počátku 50. let. Komunistická strana si sice prosadila natáčení agitek a budovatelsky laděných snímků, které měla díky centralizované kinematografii plně pod kontrolou, počet filmů však pokulhával. V roce 1947 tehdejší Československé filmové společnosti (Čefis) Lubomír Linhart slíbil 28 celovečerních filmů na rok 1947, na rok 1948 dokonce 36. Dohromady však ve skutečnosti vzniklo pouze po 20 snímcích v obou letech dvouletky (Skopal, 2012).

2.2.5. POHÁDKA JAKO FILMOVÝ ŽÁNŘ A OBĚŤ IDEOLOGIE

Sovětská ideologie v malých dětech a mladých lidech viděla nositele nové doby, o které jsem se zmiňovala výše. Pojmenovala jsem je jako „obyvatele nezkažené starým světem a jeho myšlením“, které patřilo buržoazii. Bylo proto nutné, aby se s myšlením lidí „pracovalo“ již od dětského věku. Pohádkový svět a jeho široké možnosti se tak daly velmi efektivně využít k agitaci již tak malých a „nevinných“ lidských duší. „*Dítě se v pohádce učí takovému pohledu na svět, který je příznačný pro lidový kolektiv, základům lidové národní filosofie. V pohádkách je životní názor lidu na různé životní hodnoty, je v nich jeho láska a nenávisť, jeho přání, jeho smysl pro spravedlnost*“ (Červenka, 1960, s. 8).

Komunisté si byli výchovného poslání pohádky a jejího velkého výchovného vlivu na rozvoj myšlení a představy o světě na malé děti a mládež vědomi. „*Prostě pohádka má svoje místo ve výchově dětí už dávno ustáleno, a to ve výchově mravní i ve výchově vkusu. Pohádkou se dítě připravuje na vnímání složitějších, individualizovaných uměleckých děl*“ (Červenka, 1960, s.7).

V předválečném období neměla hraná pohádka a dětská kinematografie v naší zemi téměř žádnou tradici. Vše se změnilo až se zestátněním filmu a pozdějším převzetím moci roku 1948. Od této doby můžeme pozorovat úsilí vychovávat v lidově-demokratickém duchu a podporování budovatelského úsilí. Tato socialistická „výchova uměním“ se měla podříditi normám socialistického realismu a usilovala především o udržení dětí v „realistickém světě“, který představuje pravdivou skutečnost, jíž by se dítě později mohlo řídit (Skupa, 2012). Možná i z tohoto důvodu v českých pohádkách 50. let najdeme jen minimum nadpřirozených postav, předmětů a jevů, které jsou pro mnoho pohádek tolik typické. Hlavními postavami zde nejsou čerti, ani vodníci, nebo čarodějové. Nepohybujeme se ani v prostředí kouzelných světů, kde létají draci chrlící oheň, nebo kde žijí skřítky a permoníci. Pohádky z 50. let jsou velmi realistické a snaží se přiblížit každodenní životy a osudy obyčejných lidí. *„A ostatně, nesmí být jiná kultura pro děti a jiná pro dospělé. Nesmíme dětem dávat to, čemu sami nevěříme. My máme dnes třeba hrdinů práce a nikoli sentimentálních princů a nikdy neexistujících princezen, my potřebujeme moderního zdravého člověka“* (Červenka, 1960, s. 271).

Dětská kinematografie se zprvu po Vítězném únoru nevytvářila hned a naráz, ale spíše pozvolně. První úspěšnou hranou pohádkou se na našem území roku 1952 stala až Pyšná princezna Bořivoje Zemana, která se setkala s obrovským úspěchem. Divácká obliba zmíněné pohádky se zřejmě stala motivací pro natáčení dalších takto známých pohádek, které vznikaly v následujících pár letech. Do této doby byly komunistické tendence vychovávat uměním a filmem, suplovány sovětskými pohádkami, které byly předkládány za výchovný vzor už od počátku zestátnění. Dramaturgie vybírala nejlépe takové pohádky, které co nejvíce promlouvají k současnosti, případně je přizpůsobovala aktuální době či výchovným nárokům. Taková pohádka pak měla malé diváky zaujmout svojí pohádkovostí, ovšem se skrytou agitkou proti nepřátelům lidu (Skupa, 2012).

Aby byla pohádka ve výchovných tendencích socialistické éry co nejefektivnější, musel se její námět zprvu pečlivě zvážit a případně poupravit. Například Pyšná princezna je točena na námět pohádky Boženy Němcové a původně se jmenuje Potrestaná pýcha. Najdeme zde však některé přidané prvky, nebo upravený děj. V původním námětu Boženy Němcové například chybí tři rádcové, kteří okrádají krále a lid Půlnočního království. Samotný král navíc není takový „ňouma“, jako ho známe z filmové adaptace. Toto téma však rozvedu až v praktické části této práce. Pro zajímavost ještě zmíním, že pohádka Pyšná princezna na VII. MFF v Karlových Varech obdržela Cenu za film pro děti za umělecky zdařilé podání národní pohádkové látky, které vyzvedá myšlenku o výchovném vlivu práce na člověka (Skupa, 2012).

V této kapitole jsem načrtla vztah ideologie a pohádky v 50. letech. Rozvinutí tohoto tématu však bude pokračovat až v praktické části práce. Poslední následující kapitola bude věnována dalšímu vývoji po první pomyslné krizi strany.

2.3. První krize strany roku 1953 a uvolnění poměrů

2.3.1. POLITICKÝ KONTEXT

S rokem 1953 přichází první krize režimu, která poznamenala i léta nadcházející. Měsíc březen se stal osudným jak československému prezidentu Klementu Gottwaldovi, tak samotnému Stalinovi. V rozmezí několika málo dní oba umírají. S jejich smrtí symbolicky začíná i velká politická krize celého sovětského bloku od Baltu po Jadran, neboť dosavadní politická strategie nedokázala naplnit zásadní stanovené cíle v otázce ekonomické a hospodářské, sociální, kulturní a mezinárodní. Na Stalinovo místo nastupuje Nikita Sergejevič Chruščov a krizi se snaží řešit ostrou kritikou Stalinových zločinů na XX. Sjezdu KSSS (Adamec, Kalous, & Kocian, 2012).

V Československu se novým prezidentem po Gottwaldově smrti stává Antonín Zápotocký a premiérem Viliam Široký. Předcházející léta, kdy byly průmysl i ekonomika přeorientovány na těžký průmysl a strojírenství, přinesla nyní hlubokou ekonomickou krizi, kterou režim řešil měnovou reformou a obhajoval ji jako nutný zásah proti moci buržoazie. Výsledkem ale byla pouze další krize, a sice znehodnocení úspor a pokles životní úrovně obyvatelstva nejen z řad buržoazie, ale i členů KSČ a její dělnické opory. Poprvé od únorového převratu 1948 došlo k masovým projevům nespokojenosti a protivládním demonstracím (Rataj & Houda, 2010).

Vedení komunistické strany muselo přistoupit k mnoha kompromisům a postupně se smiřovat s faktem, že od kultu stalinismu spojeného s jeho osobou bude muset ulevit, neboť k tomuto kroku dalo podnět i samotné sovětské centrum. Těžký průmysl se z části přeorientoval na lehký, zlepšila se materiální situace obyvatelstva a vzrostla výroba spotřebního zboží. Postupně se rovněž snížily ceny a vzrostly mzdy, aby se ukonejšilo obyvatelstvo rozčíleno dopady měnové reformy. Adamec, Kalous a Kocián (2012, s. 118) mluví o průměrném mzdovém vzestupu mezi lety 1953-1955 o 4,5 %. Přistoupilo se k částečnému obchodu se západními průmyslově vyspělými státy a rozvojovými zeměmi. Zlepšila se také otázka trestní praxe a prosadila se zásada o dodržování zákonnosti v soudních procesech (Rataj & Houda, 2010). Ustoupilo se dokonce i od násilné formy kolektivizace v zemědělství, alespoň do roku 1955, kdy proběhla další vlna kolektivizace a pokus o zastavení rozpadu JZD (Slinták & Rottová, 2013). Díky těmto opatřením zmírňujícím krizi byl v Československu v porovnání s ostatními zeměmi sovětského bloku poměrně klid a pořádek. Vedení země se podařilo částečně ukonejšit obyvatele a snížit tak propukající odpor a nevoli proti KSČ. Oproti Polsku a Maďarsku, kde po Chruščovově projevu vznikají obrovské

nepokoje a demonstrace, se však Československo jeví pořád velmi dogmaticky. Jako důkaz své oddanosti nabízí samotnému centru SSSR pomoc při vojenských intervencích do rozbouřených zemí východní Evropy (Adamec, Kalous, & Kocian, 2012).

Rozpadu kultu stalinismu a jeho nejtuzší ideologie mohla ale KSČ jen těžko zabránit. Vedení strany bylo projevem na XX. Sjezdu ve skutečnosti velmi zaskočeno a snažilo se jeho myšlenky před obyvateli nejdříve utajit. Kritika ale vyvolala obrovský ohlas, a tak musela přistoupit k vysvětlení situace a diskuzi o kultu osobnosti a fenoménu stalinismu v rámci KSČ. Diskuze způsobila velké projevy kritiky stalinismu od řadových členů KSČ i nekomunistů, spisovatelů a studentů (Jaroslav Seifert a František Hrubín na II. Sjezdu Svazu Československých spisovatelů, studenti na květnovém majálesu). Vedení KSČ ale kritiky v podstatě svrhla ze stolu a oproti ostatním zemím ze satelitu sovětského bloku se jevila stále nejradikálnější. Tak jako tak ale muselo dojít k uvolnění poměrů a opuštění praktik stalinismu (Rataj & Houda, 2010).

2.3.2. KULTURA A FILM

Oblast kultury při uvolňování poměrů nezůstala stranou. Společnost začala požadovat prostor pro tvůrčí seberealizaci jedinců a humánnější pojetí socialismu. Došlo proto k vytvoření malé škvíry pro jistou osobní volnost a alternativnější názory a tvorbu pod podmínkou, že nebudou mít mocenské ambice a ohrožovat stávající politiku a její ideologii. Začíná jakási kulturní obroda. Částečný rozvoj postihl divadla, muzea, galerie a literaturu, od roku 1953 dokonce začíná pravidelné televizní vysílání, které se ale kvůli vysoké ceně televizorů muselo sledovat zatím kolektivně (Rataj & Houda, 2010). Nutno však zmínit, že i po kritice stalinismu se v Československu v praxi v oblasti ideologické nezměnilo téměř nic. Kultura je i přes částečné uvolnění ve spárech ideologické dogmatičnosti komunismu a socialistického realismu. Jen se muselo upravit znění této ideologie (Adamec, Kalous, & Kocian, 2012).

Zmíněné období připravilo živnou půdu pro léta šedesátá. Již na přelomu 50. a 60. let můžeme vysledovat částečné oprošťování od socialistického realismu a dogmatického idealismu téměř ve všech kulturních oblastech. Ke čtenářům se například vracejí některá literární díla, například ta od Karla Čapka, otevírají se nová divadla jako Semafor (1959), nebo Na zábradlí (1958), velkého ohlasu z automobilového průmyslu se dočkal zejména model Tatry 603, nebo český porcelán, hutnické sklo a kuchyňské roboty (Rataj & Houda, 2010). Intelektuálům je také poskytnuta jistá „svoboda“ v projevu a diskusi.

„Tak už od září 1955 vychází měsíčník Květen, v němž bude následující rok formulován program, poezie všedního dne, Milan Kundera se v Novém životě č. 12/1955 v eseji *O sporech dědických* pokouší alespoň teoreticky prolomit izolaci československé umělecké scény od moderního umění dvacátého století, v Bratislavě od roku 1956 vychází měsíčník *Mladá tvorba*, v Praze od dubna 1956 měsíčník *Světová literatura*, jehož prostřednictvím se postupně začne obnovovat vědomí světového uměleckého vývoje.“ (Lukeš, 2013, s. 57)

V oblasti filmové kvůli stagnaci v produkovaní filmů a divácké neoblibě muselo nutně také dojít k uvolnění a změnám. Psala jsem již jednak o změně preferencí některých žánrů a námětů na „lehčí“ a „veselejší“ tematiku. Znovu uvedu jako příklad *Dovolenou s Andělem* a *Anděl na horách*, které se těšily mnohem větší divácké oblibě než snímky předešlé. Za zmínku jistě stojí i Steklého *Dobryj voják Švejk* (1956) a *Poslušně hlásím* (1957). Recept na nápravu byl spatřován i ve vypracování dlouhodobého dramaturgického plánu, který však měl ke svobodomyšlnosti stále velmi daleko. Vypozorujeme taktéž úbytek proletářských postav. U nových hrdinů se začal více klást důraz na jejich psychiku a režisér konečně přestal být pouhým realizátorem, ale autorem v pravém slova smyslu (Slinták & Rottová, 2013).

Jan Lukeš (2013, s. 59) však uvádí, že „*tání roku šestapadesátého se v dalších letech projevovalo spíš skrytě, než zjevně a spíše pomalou proměnou struktur uměleckých, než politických.*“ Námětovému oživení rozhodně napomohl i nástup první generace absolventů FAMU a díky novému řediteli Barrandovských ateliérů se dostali k samostatnější režijní práci i další tvůrci (Ladislav Helge, Zbyněk Brynych, Milan Vošmik). Na ideovost je sice stále kladen velký důraz, ale již se neklade tak velký důraz na „hledání skutečnosti v ideji“, ale na „hledání ideji ve skutečnosti“ (Slinták & Rottová, 2013).

Velmi znatelný je také vliv zahraničních proudů, a to zejména italského neorealismu, ale i kinematografie polské a maďarské. „*Reformní proud, určující podobu československého umění šedesátých let a vytvářející pak i širší kontext nové vlny, dílem s ní jen souběžný a dílem se s ní i ztotožňující, rodí se mj. právě tady, ve filmech Záříjové noci (Ivo Novák, 1957), Škola otců (Ladislav Helge, 1957), Žižkovská romance (Zbyněk Brynych, 1958) aj*“ (Lukeš, 2013, s. 61). Český film v těchto letech zaznamenal i řadu mezinárodních úspěchů na filmových festivalech, které však byly pro stranu jen „trnem v oku“ (Lukeš, 2013).

3. PRAKTICKÁ ČÁST

3.1. Metodologie

V následující části bakalářské práce se pokusím rozebrat společné ideologické rysy všech pohádek, které jsem do vzorku vybrala a následně se pokusím vyvodit závěr, jaké jsou pohádky 50. let z ideového hlediska vlastě povahy a v čem lze spatřovat jejich podobnosti a rozdílnosti. Rozhodla jsem se, že nebudu chronologicky analyzovat děj každé pohádky zvlášť a hodnotit jejich možné propagandistické prvky, ale půjdu spíše po společných ideových tématech a rysech, u kterých jsem po shlédnutí pohádek zjistila, že jimi většina z nich disponuje. Budu postupovat od obecných závěrů (výzkumných otázek), které jsou společné pro všechny pohádky, k jejich konkrétním podobám a výklad zakončím opět obecným shrnutím.

Analýza výzkumných témat a snímků bude rovněž z určité části opřena o dobové recenze z 50. let. Pro jejich získání jsem navštívila Národní filmový archiv, který shromažďuje právě dobové recenze, různé články a knihy a mnohem více o naší národní filmografii. Recenze a články jsem následně postupně pročítala, vypsala úryvky obsahující prvky dobové ideologie a ty nakonec přiřadila k výzkumným otázkám, které jsem pro analýzu vybrala. Zjistila jsem, že doboví recenzenti totiž sami poukazují na témata, která si jejich doba vyžadovala a která jsou relevantní pro moji práci. Jejich články mi tak často velmi napomohly ve vyvození závěrů a jejich potvrzení.

Přišlo mi rovněž důležité zaměřit se okrajově na knižní předlohy, podle kterých filmové adaptace vznikaly. Jednalo se vždy jen o krátké povídky nebo pohádky, 3 od Boženy Němcové a jedna od Karla Jaromíra Erbena. Některé filmové adaptace těchto pohádek se totiž od originálu velmi liší a mají co do činění s ideologickými rysy. Ve výkladu by proto rozhodně neměly být opomenuty.

3.2. Výběr snímků

K výběru snímků jsem se rozhodla přistupovat dle aktuální oblíbenosti u dnešních diváků, jelikož pohádky 50. let se neustále reprizují během celého roku, nejvíce o Vánocích. Přejde mi poměrně paradoxní, že pohádky z tak politicky a sociálně a kulturně složité doby, kdy na filmy byly kladeny jisté ideologické požadavky, jsou u dnešních diváků stále jedny z nejoblíbenějších a každoročně zaplavují naše televizní obrazovky. Výzkumu, proč tomu tak je a jaký je dnešní divácký názor na tyto snímky, by mohla

být věnována další diplomová práce. Divácká popularita je tedy prvním kritériem, podle kterého jsem pohádky vybírala. Jako nástroj mi posloužily webové stránky České televize, které evidují, kdy se filmy a pořady vysílané na jejich kanálu přesně reprízovaly. Pro omezení výběru jsem si vybrala prvních 5 nejčastěji reprízovaných pohádek 50. let od roku 2010 do roku 2018. Díky tomu jsem vybrala následující pohádky:

- Pyšná princezna – 7X
- Byl jednou jeden král – 12X
- Pekařův císař a Císařův pekař – 16X
- Obušku, z pytle ven! – 6X
- Princezna se zlatou hvězdou – 12X

Pro zajímavost ještě příkládám diváckou oblíbenost na serveru Česko-Slovenské filmové databáze, která již 18 let slouží jako databáze filmů, seriálů a televizních pořadů. Databáze Čsfd nabízí jinou perspektivu, než tu odborných filmových kritiků a je zrcadlem zejména divácké oblíbenosti. Filmy, kterým diváci společně přiřadili víc jak 70 % procent, jsou v kategorii velmi oblíbených.

- Pyšná princezna – 81 %
- Byl jednou jeden král – 87 %
- Císařův pekař - Pekařův císař – 86 %
- Obušku, z pytle ven! – 74 %
- Princezna se zlatou hvězdou – 76 %

Všechny vybrané snímky jsou klasifikovány pod žánrem *pohádka*. Jediný snímek, který do výběru zařadím a není odborně řazen pod žánr pohádky (Dle Katalogu hraného filmu 1945-1968 a serveru Čsfd) je komedie Císařův pekař - Pekařův císař. Pro volbu tohoto snímku jsem se rozhodla z důvodu obrovské divácké oblíbenosti (86 % dle Čsfd) a z důvodu největšího počtu reprízování od roku 2010. Každoročně běží mezi klasickými pohádkami právě o Vánocích a obsahuje i prvky klasické pohádky, jako nadpřirozené jevy, dobrý konec, důraz na kontrast mezi dobrem a zlem a pohádkové královské prostředí.

Tato pohádka však není natočena podle knižní předlohy, a tak u ní bohužel nemohu porovnat knižní originál s filmovou adaptací.

3.3. Cíl a výzkumné otázky

Na základě zhodnocené literatury se pokusím navrhnout 3 výzkumné otázky, které souvisí s rysy sovětské ideologie a u kterých bych ráda poukázala na fakt, že se často opakují u většiny pohádek 50. let. O tom, zdali jsou pohádky 50. let natolik agitačního rázu a lze je řadit k propagandistickým snímkům jako například *Dovolená s Andělem*, nebo *Zítřka se bude tančit všude*, se vedou rozporuplné diskuse. Mým cílem proto nebude natvrdo rozhodnout, zdali jsou to agitky, či ne. Pouze bych ráda upozornila na několik vyskytujících se rysů, které by se za agitační a propagandistické zobrazení ideálů KSČ požadovat daly a společně tak dávají základ nové perspektivě, jak se dívat na pohádky z 50. let. Je proto důležité zaměřit se na pohádky jako celek, rozebrat je sice postupně, ale hledat konkrétní společné rysy. Jako komplex pak vypovídají mnohem více, než kdybych se zabývala pouze jednou jedinou do úplných detailů a ostatní v práci opominula.

V analýze začnu nejprve postupným rozborem snímků, u kterých poukáži na ideologické rysy a prvky. V závěru bych pak ráda odpověděla na tyto výzkumné otázky:

- Jak je vyobrazen boj mezi „Starým“ a „Novým“ světem
- Co ve snímcích znamená nejčastěji prosazovaná hodnota – poctivá práce
- Jaký je ve snímcích vzájemný vztah mezi lidovostí a urozeností

3.3.1. VO 1: Jak je vyobrazen boj mezi „starým“ a „novým“ světem

Jak jsem se již zmiňovala výše v teoretické části této práce, pro komunisty bylo velmi důležité, aby s převratem ideově opustili i starý „kapitalistický třídní“ svět, který je zkažený starou dobou ovládanou buržoazií. Utlačování dělnického lidu je nadobro konec, nyní se musí lidé soustředit pouze na svět nový, charakteristický svobodou, mírem a vše prostupující láskou k práci.

První vybranou výzkumnou otázkou chci proto nahlédnout do problematiky zobrazování nového člověka a světa a ráda bych popsala, jak je tento přechod nastolen a jací jsou nositelé nových hodnot a kdo naopak

zůstává ve světě starém, zatraceném a prohnilem. Žánr pohádky je k zobrazení tohoto kontrastu přímo ideální. V žánru pohádky zpravidla vždy vítězí dobro nad zlem, jinak by to přece nebyla pohádka. Jedna ze sovětských nejpropagovanějších idejí a vysněný cíl jejich cesty ke komunismu se tak dá potencionálně schovat pod plášť žánru, ve kterém je černo-bílé zobrazování zápletky a děje nejvíce očekávané.

„Nezdálo se být nic snadnějšího a lákavějšího pro filmaře než pohádka. Má fantastiku, otvírající nekonvenční možnosti filmové technice. Má bohatost a barvitost děje odpovídající rychlému spádu filmové fabule. Má vyhraněný konflikt a jednoznačnost charakterů, které nepotřebují dlouhých dialogů. Pohádka je koncentrát děje a činů – může film žádat víc?“ (Česal, 1957 s. 17)

Pyšná princezna

Hned v úvodní scéně snímku *Pyšná princezna* se setkáváme s králem Miroslavem, milovníkem svého lidu a svým lidem i milovaným a opěvovaným. Miroslav zrovna přijíždí na svém koni mezi tento lid, který vesele prodává a nakupuje řemeslné výrobky na velkém zámeckém trhu. V Miroslavově zemi nikdo nestrádá a všichni z lidu jsou si rovni. Svě štěstí opěvují písněmi o práci a svém králi. V této zemi neexistuje nespravedlnost a každý může být spokojen, pokud se chopí své práce a poctivě ji vykonává ke štěstí všeho lidu. Alespoň tak se to zpívá v písni této úvodní scény. *„V jeho zemi není chudáků, je tam práce pro každého. Je to země štěstí a lidské pohody. Písničky znějí jak z měst, tak z chaloupek, lid zná svoji práci a tím i své štěstí“* („Naše filmy v světové konkurenci“, 1952, s. 483).

Král Miroslav nám svou zemi představuje dál, když z královských hradeb vyjíždí na louky a pole, kde zdraví svůj lid a dohlíží na to, aby všem šlo dílo od ruky a nikdo nestrádal. *„Na našeho krále není, není větší potěšení nad tu naši krásnou zem!“*, zpívají si. V této úvodní scéně se nám představuje dokonalá země, protože je zde dokonalá i práce, jediná opěvovaná hodnota, a její vůdce.

Děj pohádky však v Miroslavově zemi příliš dlouho nezůstává a záhy se přesouvá do sousedního Půlnočního království, které je zkažené, zaživa hniající, a hlavně přesným opakem toho Miroslavova. Tvůrci filmu si na zobrazení hranic mezi oběma zeměmi dali opravdu velmi záležet. Scéna začíná pohledem do rozlehlé krajiny, nad kterou se sbíhají mračna, fouká v ní ostrý vítr a do planin se tyčí seschlé stromy a větve. Na rozcestníku, který rozděluje a označuje hranici mezi královstvími, sedí velký černý sup – samozřejmě na té straně náležící Půlnočnímu království. Vzápětí od skály přibíhá mladý švec, přeskočí hranici a na Miroslavově půdě si pár sekund zaskotačí a zazpívá písničku. Udivený Miroslav se následně dozvídá, že *„v Půlnočním království je přece zakázáno zpívat“*. V této scéně jsou divákovi poprvé

představena obě království a důležitý kontrast mezi nimi. Tvůrci filmu zde útočili hlavně na jeho smysly, což dokazují i následující úryvky z recenzí: „*Děti lépe poznají rozdíl mezi oběma zeměmi podle zpěvu, kterým Miroslavův lid projevuje své štěstí, zatím co v Půlnočním království je zpívat zakázáno pod nejpřísnějšími tresty*“ (-Vh, 1952, s. 103). „*Naproti tomu v Miroslavově zemi pracují lidé radostně a s písní*“ (-mč-, 1951, s. 428-429).

Miroslavova cesta a následný pobyt v království pokračuje dál. Potkává neurvalého a hrubého výběrčího daní, zkorumpované a hrabivé královské rádce, dramatický honosný palác, a hlavně zchudlé a upracované poddané. Kontrast mezi oběma královstvími je v pohádce opravdu velmi patrný. Je to kontrast mezi zemí, kde milovaný vůdce-král věnuje lidu tu nejlepší péči a mezi zemí, kde jsou poctivě pracující lidé utlačováni hrabivou vládou. „*Zatímco se Miroslavův lid těší hmotné a duchovní svobodě křehké, půvabné renesance, Půlnoční království je stále ještě sevřeno vznosnou, nádhernou, avšak těžkou a scholasticky vázanou gotikou*“ (-Vh, 1952, s. 102). Jakmile však Miroslav získává srdce princezny Krasomily, kontrast a špatně vládnoucí monarchové se pomalu vytrácejí, nebo obrací k lidovosti, a proto to s nimi nedopadne vůbec špatně.

Miroslav, převlečený za prostého zahradníka, vnesl do Půlnočního království nový život a zalil ho sluncem, protože ukázal princezně Krasomile hodnoty uznávané v jeho zemi. Naučil dokonce zpívat květinu. Jakmile princezna prozře a její otec, starý král, se k situaci postaví konečně čelem, končí i nadvláda zlých rádců a úředníků. Mění se tak i dosavadní podoba Půlnočního království a v zemi nastává opět mír a svoboda, samozřejmě za doprovodu snížení daní lidu, které si vynutila moudrá chuť.

Tento kontrast mezi královstvími v knižním originálu od Němcové chybí úplně. Půlnoční království, které se zde tak ani nejmenuje, vůbec není vykresleno tak negativně a nenajdeme zde ani špatné hrabivé rádce, kteří zcela ovládají chudáka starého krále. Zlo zde představuje pouze princezna Krasomila a jde o nápravu pouze jí samotné, nikoli celého království. Rozhodně zde tedy není zakázáno zpívat a ani není řeč o vysokých daních a nedostatku ocenění těžké práce. Samotný král, Krasomily otec, o Miroslavovi převlečeného za zahradníka ví a plán na přeměnu princezniny pýchy podpoří, protože je v knize vykreslen jako velmi moudrý panovník, na rozdíl od filmové adaptace, kde působí jako velmi slabý a starý král, který se zapomněl starat o svůj lid a potřebuje proto „vystřídat“ svou novou mladší verzi. Jde proto o konstrukt tvůrců filmu, kteří díky kontrastu mezi královstvími podpořili to království, ve kterém jsou uznávány hodnoty práce a vyzdvihována důležitost lidového vůdce.

Byl jednou jeden král

Kontrast mezi rozlišnými světy v pohádce Byl jednou jeden král nutno hledat v trochu jiném pojetí, než u pohádky Pyšná princezna. Rozdílnost zde není zas až tak markantní a není zobrazena dvěma rozdílnými královstvími, nýbrž tiše dřímá v postavě samotného Krále samozvaného Já První, kterého ztvárnil uznávaný komik Jan Werich. Rozkol mezi novým a starým světem spatřuji mezi dobou před transformací jeho povahy a po ní. Základem je proto morální a povahový přerod krále, nikoli jeho úplné odstranění, stejně jako u princezny Krasomily. Tito monarchové by pak více vyhovovali požadavkům nového světa a jeho lidu. „*Král sice nebývá zlý, ale mívá špatné nebo hloupé rádce, lenivé dvořany a příliš dává sluchu cizincům. To není náhodný rys českých pohádek. V tom se konkrétně odrazily skutečné poměry, jaké bývaly na českých panovnických dvorech, jak je český lid znal a jak je odsuzoval*“ (Hlaváček, 1955, s.258).

Téměř celý děj se proto točí kolem zapšklého a pyšného krále, který sice působí jako moudrý a vznešený muž, nýbrž nekraluje příliš dobře a svým poddaným uděluje nesmyslné rozkazy, než aby konečně přiznal fakt, že „sůl je nad zlato“ a je proto nutné ji ochraňovat, protože každý jí potřebuje, na rozdíl od zlata a diamantů. Král je však již příliš zaslepen svým bohatstvím a svému lidu naopak odpírá jeho jedinou vzácnost, sůl.

Důležité je zaměřit se na to, kdo je vítěz pohádky. Král, který projde velkou proměnou a uvědomí si, že se celou dobu mýlil, prospěje nejvíce ne sobě, ne svému dvoru, ale hlavně svému lidu, který se z jeho prozření raduje nejvíce. Z původního světa ovládaného majetnickými a pyšnými monarchy se rázem opět stává mírumilovná a lidová země, která se práce nebojí a život opěvuje – nový svět. Nyní mohou být lidé svému králi konečně také věrni, na hromadné královské svatbě dokonce společně s dvořany a samotnými monarchy přicházejí ve folklórních šatech, namísto honosných oděvů rudolfínské módy, kterými se jinak dvůr pyšnil v průběhu celého filmu. Starý svět monarchů je vystřídán světem novým, který nyní povede spravedlivější a lidovější vůdce.

Císařův pekař – Pekařův císař

Symbolický starý svět ovládaný nadutými monarchy a proradnými rádci je velmi patrně vykreslen i ve dvoudílném snímku Císařův pekař – Pekařův císař. Téměř celý první díl divák sleduje život Rudolfa II., hysterického, hašteřivého a bláznivého starého císaře, kterého vlastní rádci vodí za nos a o lid se příliš nestarají. Samotný Rudolf II. je zde vykreslen jako poměrně krutý panovník, který se zajímá pouze o

umění, alchymii a plný jídelní stůl. Pražský lid proto nemá co do pusy, a dokonce ani místní pekař nemá pro lid z čeho péci, jelikož veškeré jeho výrobky putují na královský hrad. „*Pečeme, ale ne pro obyčejné lidi. My pečeme pro císaře pána.*“, odvětlí pekař Matěj rozzuřenému lidu, na který trocha pečiva nezbyla. Ještě že je pekař Matěj mazaný a dobrosrdečný lidumil a dá tak císařskému dvoru a „zbytečnému“ rudolfínskému umění co pro to.

První část veselohry o císařském dvoře Rudolfa II. je ve znamení úsměvných grotesek zesměšňujících celý dvůr i samotného císaře. Celou tuto část lze vnímat jako ukázkou, jak by to v panování chodit nemělo a kdo je za špatnou situaci a nespravedlivou alokaci zdrojů vlastně zodpovědný. Je to náš hledaný starý svět. Tento původní je ztělesněním císaře Rudolfa, nový zase pekaře Matěje. „*TO je smysl té Werichovy-Fričovy komedie, to je ten její aktuální raison d' être: granátem, nabitým vtípem a satirou zasáhnout rovnou do jater spiklenců proti míru, ty tak řečené demokraty včerejška a Hitlerovy přímé nástupce dneška*“ (RED, 1952 s. 68).

Nejdůležitější bod zvratu přichází s druhým dílem – Pekařův císař – ve kterém se pekař Matěj, zástupce zchudlého lidu, dostane z hradní hladomorny až na samotný císařský trůn. Od této doby nastupuje nový, mnohem spravedlivější svět, jehož vyobrazení graduje slavnou chytlavou písní *Ten dělá to a ten zas tohle*: „*A budem společně svět a mír milovat, a budem společně pro ten svět pracovat, když všichni všechněm všechno dáme, tak budem všichni všechno mít dohromady.*“ Není už jen tato píseň důkazem vybízení ke kolektivnímu vlastnictví a obrovské družnosti?

Snímek vlastně poukazuje hlavně na to, jak by vládnutí a správa země vypadaly, kdyby se k moci dostal docela prostý a mírumilovný zástupce obyčejných lidí a prostého řemesla. Matějův výrok „*Vy se musíte nejdříve sám historicky znemožnit, a po vás jiní a jiní, než lidi přijdou na to, že bude nejlíp, když si budou vládnout sami...*“, dokládá nutnost obměny, kritiku starého světa, a dokonce přímo odpovídá na to, kdo má vládnout světu novému – lid a jeho práce. Nový svět by tak patřil správě lidu, nikoli monarchům zainteresovaným pouze do svých zálib a sebestředným rádcům. „*A pak je tu další činitel vyvolávající potřebu radosti a smíchu – zhruba řečeno náš nový život. To není krejcarová fáze. Nic není logičtějšího nežli lidé, kteří zaplat' pánbůh, vytáhli konečně paty z kapitalistického ráje a kteří nad rozestavěným dílem začínají už dohlédat jasné obrysy lepšího zítřka – že tito lidé už dnes se chtějí smát, zpívat a radovat*“ (RED, 1952 s. 68).

Od Pyšné princezny a Byl jednou jeden král je zde rozdíl pouze v tom, jak je ztvárněna ona transformace. V této pohádce nastupuje její třetí způsob – symbolické rozdílné světy znázorňují úplně jiní lidé, které však dvořané a lid považují za jednu a tu samou osobu. Jen divák zná pravdu.

Obušku, z pytle ven!

Pohádka Obušku, z pytle ven! je trochu jiného námětového ražení než ostatní snímky, které jsem si vybrala. Jediná ze vzorku snímků se neodehrává na královském dvoře, nejsou zde zaslepení monarchové a ani zde nejde o komplikovanou mileneckou lásku. To však neznamená, že motiv starého a nového světa a hluboký třídní kontrast zde nenalezneme. Vždyť často se říká, že právě „výjimka potvrzuje pravidlo.“

Zchudlý muzikant, který působí jako ten „největší dobrák pod sluncem“ se potuluje krajem až narazí na hostinec, ve kterém sídlí zlý a lakomý krčmář, který chudákovi muzikantovi za odvedenou práci nedá, co slíbil, totiž velkou jitrnici, ale pouze kousek suchého chleba. Skrytý starý svět je vykreslen bohatými nenajedenými lakomými sedláky, kteří jsou u Krčmáře Pečínky na vepřových hodech. Nikdo se s chudákem hladovým muzikantem samozřejmě nepodělí, nikdo ho nepolituje, nikdo za odvedenou práci neodmění, a tak musí být zlo zlem potrestáno. Krčmář, lakomý a nechutný vlastník hospody, dostane za svoji lakotu obrovský výprask od kouzelného obušku.

Jakmile se muzikant vrací do své chaloupky ke svým sedmi dětem, scéna připomíná ony finální ostatních snímků. Starý svět nepohodlných příslušníků společnosti je ztrestán náležitým způsobem, z horizontů luk a polí se odevšad vynořuje spokojený lid, který doposud v pohádce nehrál žádnou roli. Kdyby tvůrci filmu zůstali pouze u sporu mezi krčmářem a muzikantem (a i zde si spor upravili viz následující výzkumná otázka) a zakončili celou pohádku šťastným návratem muzikanta ke svým dětem a nepletli sem davy lidí sbíhající se k muzikantovi, lidovou tancovačku a velkou hostinu, vítězství nového světa by nebylo tolik patrné a divák by měl spíše podobné pocity jako po přečtení Erbenova originálu, který děti ponaučuje o riziku přílišné důvěřivosti a že krást se nemá. Právě tato scéna v mé mysli navodila přesvědčení, že i pohádku Obušku, z pytle ven! k tomuto tématu nutno přiřadit, protože se jedná o jasně přidaný prvek, který v kontextu tak prostého děje působí jako by tam ani nepatřil.

Princezna se zlatou hvězdou

První výzkumnou otázku ve výčtu společných vlastností mnou vybraných pohádek zakončím nejpozději natočeným snímkem - *Princezna se zlatou hvězdou*. Kontrast, který zde hledám, je velmi

podobný tomu v pohádce Pyšná princezna. Zlý starý svět, od kterého se lid musí oprostit, je zde vykreslen podlým a surovým královstvím krále Kazisvěta VI., zvoleného „z vůle boží“ (ale ne z vůle lidu), který chce jen válku a expandovat na násilím dobytá území. Na úplně opačné straně zde máme i království prince Radovana, mladého a krásného, lidem milovaného, kterého si princezna Lada nakonec i vezme a díky tomu pojistí lidu své rodné země spokojený a šťastný život.

Je důležité upozornit na scénu s odhalením princezny Lady a vyhnáním krále Kazisvěta z princova hradu, protože ta je kromě samotného námětu největším ukazatelem zvolené výzkumné otázky. Z ničeho nic se v ní totiž zjeví i princeznina moudrá chuva, která princezně oznámí, že i přes princeznin útěk odvážný lid jejich království zlého Kazisvěta stejně vyhnal: *„Všichni lidé, kdo se k tomu přychomýtli...čeledíni, nádeníci se zbraněmi, někteří i beze zbraní...s holemi a sudlicemi, vidlemi i kosami. Hnali ho a zpívali si, ach to byla nálada. Nakonec mu naložili pěkných pár ran na záda.“*

A tak opět nový svět lidový vyhrál souboj nad světem starým, ovládaným zlým monarchou Kazisvětem, kde se moc soustředila pouze v jedinou autoritu, která však nedala na hlas lidu a byla zvolena pouze "z vůle boží". Problém je však v tom, že podle knižního originálu od Boženy Němcové je postava krále Kazisvěta ve filmové adaptaci zcela vykonstruovaná filmaři. Původně princezna Lada utíká před svým otcem, který si jí chce vzít za vlastní ženu, protože mu Lada připomíná svojí mrtvou matku. Postava krále Kazisvěta má navodit dojem starého světa, nad kterým komunisté zvítězili, který i opustili a ke kterému se již nechtějí vracet. A hlavní je, že to byl sám lid, který se o tento přechod postaral.

„Je pochopitelné, že autoři nepřenesli na plátno pohádku v její původní podobě. Nejmarkantnější změnou je její aktualizace, kterou se snažili přiblížit dnešním dětem základní myšlenku: vítězství dobra nad zlem, prostoty a přímosti nad zpusností. Proto byla přikomponována zlá postava krále Kazisvěta, jehož zpupné jednání připomíná nedávnou historii. Filmová metafora pracuje i s mnoha vnějšími podobnostmi: prapory, znaky, pozdravy a jinými projevy Kazisvěta a jeho nohsledů se snaží dětem navodit souvislost s německým fašismem.“ (BK, 1959, s. 3)

3.3.2. VO 2: Co ve snímcích znamená nejčastěji prosazovaná hodnota – poctivá práce

Jedné nejmarkantněji prosazované komunistické ideji a základnímu pilíři celé sovětské ideologie byla část teoretické práce rovněž věnována. Nyní bych ji ráda postihla a vysvětlila i ve vybraných pohádkách. Za éry sovětské nadvlády se práce a pracovní život staly komunisty tou nejuznávanější hodnotou v nejrůznějších směrech, oblastech a zákoutích. Zmiňovala jsem například socialistický realismus a ponížení všeho „vznešenějšího“, co bylo typické pro vyšší třídu než tu dělnickou, na docela prostou podobu, například elegantní módu válečných a poválečných let na co nejprostší oděv často připomínající pracovní uniformy a šaty.

Pokud sledujeme pohádky 50. let, zmínek o důležitosti a významnosti práce a výběr filmových lokací a kulis zobrazujících prostý pracovní život a prostředí můžeme vystopovat opravdu nespočet. Tato výzkumná otázka je vlastně nosným pilířem otázky předešlé o starém a novém světě, které bylo pojato spíše dle celkového námětového vyznění pohádky. Zaměřím se proto nyní spíše na detailnější momenty obsažené v ději a ve scénáři. V některých vybraných pohádkách slyšíme přímo ódy na důležitost práce, v některých nutno hledat hlouběji. Několik podobností bych nyní ráda přiblížila.

Pyšná princezna

Stejně jako v předchozím bodě o kontrastech mezi novým a starým světem, i zde začnu nejdříve s pohádkou Pyšná princezna a její úvodní scénou, ve které král Miroslav přijíždí na hradní tržiště. Pohádka totiž začíná již zmíněnou písničkou, která je ódou na práci a pracovní život. Píseň představuje nejrůznější řemesla, kterými lidé od rána do večera žijí. „*Každá práce je nám platná pracuješ-li poctivě.*“ Nechybí ani Miroslavovy praktické rady, které uděluje svým poddaným: „*Ale večer ještě není, zatím jenom zpívejte ku své práci každodenní, rušit se z ní nedejte.*“

Dále jsem pokračovala představením Miroslavova království, když se vydá ze zámku do podzámčí a kvetoucích krajin své země. Zde si lid šťastně zpívá, samozřejmě při práci. Vidíme řadu nejrůznějších typů profesí a pracovních úkonů, od pasáčka oveček, prostých děveček hrabajících seno až po dřevorubce. Král Miroslav mezi nimi poklidně projíždí svou zemí a odměňuje lid cennými radami, jak správně pracovat. A i ve scéně, kde se nechá král Miroslav vymalovat třemi malíři, aby svoji podobiznu mohl

poslat princezně Krasomile, neopomine u posledního obrazu zmínit: „*Pracoval jsi dobře a poctivě*“ a proto malíře štědře odmění.

V původní knižní předloze od Boženy Němcové takto barvitě vykreslení Miroslavovy země chybí. Je velmi patrné, že Miroslav je moudrý král, který vládne dobře, ale hodnota práce je zde přidaná pouze filmaři, o řemeslech a lidu, který svoji práci velmi miluje, v původní pohádce není ani zmínka a vyprávění začíná až momentem, kdy se král Miroslav rozhodne nechat vymalovat. A i tato scéna s malíři je překroucena, protože Miroslav se původně chtěl nechat zobrazit co nejškareději, aby otestoval princeznu Krasomilu a její pýchu a povrchnost, a takový nejméně lichotivý obraz si i vybral. Ve filmové adaptaci však Miroslav odmítne pouze obrazy, na kterých je vymalován nepravdivě v kontextu své povahy – jako válečník a pyšný král a vybere si naopak obraz, kde vypadá co nejlépe. Ale i ten v hrané pohádce Krasomila odmítne, protože na něm král Miroslav vypadá příliš obyčejně a prostě, což není hodno její cti.

Řemesla diváka provází i během Miroslavovy cesty do Půlnočního království a během útěku s princeznou. Půlnoční království je však jiné než Miroslavova země. Nejenže se o zemi starají monarchové a rádci, kterým je lid lhotejný a práci a lidem se kvůli tomu moc nedaří, ale i někteří z řad lidu potřebují přivést na správnou cestu, jako třeba odrbaný švec, kterého Miroslav potká na hranicích mezi královstvími. Díky výměně šatů s králem Miroslavem se totiž cítí natolik vznešeně, že již nemusí dělat špinavou práci prostého ševce a raději začne odpočívat a lenivět. I on se ale dočká spasení a ponaučení.

Transformace princezniny pyšné povahy začala na zámku, ale je dovršena s poznáváním prostých lidí a jejich práce – mlynáře, havíře a chalupníka, u kterých díky pomoci s řemeslem mohou chvíli žít.

Zde najdeme s knižní předlohou shodu. Z původní pohádky je velmi cítit nenávisť a utlačování služebnictva a řemeslnictva monarchy a nepěkné zacházení s nimi. Tvůrcům filmu tedy nejde vyobrazení prostého pracovního prostředí zazlívat, ale naopak nelze ani vyvozovat závěry, zdali si právě z těchto důvodů pohádku k filmové adaptaci záměrně nezvolili a kde pak jsou přípustné meze, které hraničí s ideologickým zbarvením.

Pohádku zakončují poslední pohledy na pracující lid zpívající si o šťastném konci krále Miroslava, princezny Krasomily a jejich země. Zde poukazují především na skutečnost, že ani zde není práce dovršena, lidé nevydechnou a nejdou se podívat na královskou svatbu, jak by se čekalo u jiných pohádek, ale opět a jen mlátí cepem obilí, nebo prosévají mouku. Velmi šťastný konec je tak spojen se záběry na šťastný pracující lid a v divákově mysli tato skutečnost inklinuje ke spojení těchto motivů - štěstí a práce.

Byl jednou jeden král

I v pohádce *Byl jednou jeden král* je poctivá práce nástrojem pro zobrazení kontrastu světa starého od toho nového, který přijde s odstraněním nerovnosti a pýchy. Již víme, že opět vstupujeme do zkažené a zkorumpované země, kde se lidu dobře nedaří a kde vládne špatný král. V úvodní scéně vidíme malou celnici, kde neurvalý celník „okrade“ nebohého skláře a pak pláteníka, protože vybírá velmi vysoké clo. Pan král se totiž o svůj lid příliš nestará a také se s lidem o nic nedělí, a naopak mu pouze přihoršuje. Asi i proto své království pojmenoval *Moje království*, nikoli *Naše království*, které by více odpovídalo společnému vlastnictví prosazovaném komunisty. V této scéně tvůrci filmu nezapomněli ani na starou „chůvu“ kořenářku, která spory na celnici urovná a jakoby na moment „napraví“ handrkujícího se celníka. A je to právě i ona, kdo se diví tak nesmyslnému pojmenování království, do kterého vstupuje „*Proč se tohle království tak divně jmenuje, vždyť je to přece vaše království!*“, na to však celník reaguje „*To vím, ale náš pan král to neví.*“

Pan král má tři dcery. První je zahleděná do svého vzhledu, druhá zase do svého zpěvu. Jen ta třetí, princezna Maruška, je jediná z jejich rodu skromná, pokorná, jemná a také samozřejmě pracovitá. Místo toho, aby se se svými sestrami proháněla na královské zahradě a užívala si společného bohatství, pomáhá v kuchyni.

Kladnými vlastnostmi zde disponují pouze a jen pracovití a poctiví lidé. Na mysli mám například zahradníka, dudáka, rybáře, kouzelnou babičku kořenářku, nebo sebejistou a odvážnou vdovu. Všichni ostatní, šlechtici a dvořané, jsou povrchní, líní a neuvážliví. „*Dále film říká: Pravda se nedá ukřičet ani vyhnat z domu. Přitom je nutno říci, že film takto jasně vyslovil jen část myšlenky pohádky, v níž sůl vyjadřuje i cenu prostého života dělných lidí*“ (Bor, 1955, s. 174). Jen kuchař a prostí lidé, kterým jde práce od ruky totiž ví, že poctivě vytěžená sůl, díky které nám chutná jídlo, je nad zlato. To ve scéně s vařením pro celý dvůr pozná i sám král a jeho rádce, když se snaží dokázat, že vařit lze i bez soli. Jejich pokus o lívance dopadne tragikomicky a oba aktéry zesměšňuje. A nejenže tedy oba zjistí, že bez soli se zkrátka vařit nedá, ale také poznají práci svých prostých služebných, bez kterých by se ani nenajedli. Scéna je podpořena kuchařem, který se jim za pokus uvařit ve vedlejší místnosti vysmívá.

Císařův pekař – Pekařův císař

Zatímco v předchozím snímku vyzdvihování pracovního života musíme hledat především v ději a jeho postavách, ve filmu *Císařův pekař – Pekařův císař* je ideologických rysů nacházejících se přímo ve scénáři zase o něco více. Podobně jako v *Pyšné princezně*.

Již jsem se zmiňovala o tom, že v prvním díle *Císařův pekař* se děj točí spíše kolem postavy nelidového a zapšklého Rudolfa II. a jeho dvora. Tak byl zobrazen starý svět, než došlo k přerodu. V kontextu této druhé výzkumné otázky je proto vhodné rozebírat spíše druhý díl veselohry, a sice *Pekařova císaře*, protože první se práce příliš netýká a představuje nám spíše onen druhý nepohodlný protipól vysněného života. Hned se začátkem druhého dílu děj velmi rychle nabere na obrátkách a promění se v jednu velkou oslavu práce a šťastného nového života.

Jakmile se pekař Matěj dostane k moci na pozici samotného císaře, svojí moc začne využívat ku prospěchu lidu, který dobře zná a který pod vládou opravdového Rudolfa II. trpí. Od proměny je velmi patrné vyzdvihování lidovosti, o které bude řeč v následující výzkumné otázce. Zde je pro tuto lidovost důležité opět její propojení s pracovním životem. „*Hlavní ideovou roli však v tomto filmu hraje lid, vedený pekařem Matějem. Ve scénách v pekárně, kde scénář předepisuje výrobu pečiva, si zahráli opravdoví pekaři z Pražských pečiváren, protože žádný herecký výkon nenahradí pravdivost těch skutečných pekařských rukou, v nichž se rodí rohlíky se zázračnou rychlostí.*“ (-Š, 1951, s. 589)

Lid a jeho poctivá práce jsou nejpatrněji oslavovány v písni *Ten dělá to a ten zas tohle*, které předchází Matějův monolog směrem k pánům „*teológům, slavným mudrcům a vzácným chemikům, astronomům, geometrům a psychiatrům, zkrátka zástupcům inteligence*“, kterým doporučí, aby se přestali „*nimrat v blbostech*“ a místo lektvaru na neviditelnost raději vymysleli něco užitečného, třeba aby „*ženským neztvrdly ruce po práci a měly je pořád jako samet*“. Podle Matěje by tedy jejich vynálezy byly mnohem efektivnější, kdyby jakkoliv sloužily ke zlepšení práce a výkonnosti.

Oslava pracovního života graduje v otázce „*co s Golemem*“. Matěj totiž přichází s poměrně kuriózní variantou ve využití Golemovy síly. Je zbytečné bojovat, zbytečné drtit pomocí Golema své nepřátele, to chtěl jen starý svět a jeho agresivní přívrženci. Lepší by bylo z Golema udělat velmi výkonnou pec, která by sloužila k potřebám všeho lidu. Jednu z nejslavnějších pověstí staré Prahy proto využije jako perpetuum mobile k pečení chleba a praktický nástroj k práci prostých lidí. „*Chce někdo z vás válku? Tak to vidíš Goleme, my chceme pracovat v míru a pokoji a ty nám k tomu můžeš pomoci.*“

Obušku, z pytle ven!

Pohádka Obušku, z pytle ven! je ze všech vybraných pohádek dějově a námětově asi nejprostší. Již jsem zmínila, že se jako jediná neodehrává na hradě nebo zámku plném vznešených dvořanů a monarchů, kteří potřebují napravit. Hlavní děj se točí pouze kolem jedné základní události v jedné určité venkovské lokaci. Nevystupuje zde příliš mnoho postav. Hlavními jsou pouze veselý, ale zchudlý muzikant a majitel hostince Pečínka – to je podle knižního originálu také dodrženo.

Je zde důležité upozornit na spor, který mezi oběma pány nastal. Poctivý muzikant zahraje na hostině vepřových hodů ostatním hostům pro pobavení za příslib velké jitrnice veselou písničku, za kterou však není lakomým hostinským dle původní dohody odměněn. Smutný muzikant ještě za své bédování sklídí krutý výsměch, přitom chtěl jen poctivou prací zahnat krutý hlad, ale zlý majitel hostince svůj slib nedodržel a vepřové hody raději snědl se svými kumpány sám. Ale to by nebyla pohádka, aby nebyl za svůj čin potrestán velkým výpraskem.

V původním knižním originálu tato scéna o neodměněné zásluze zcela chybí. Nenajdeme v něm ani lakomého krčmáře, ale lstivou kmotru, která hladového chudáka jednoduše třikrát okrade, protože je příliš dobrosrdečný a důvěřivý. Krčmář Pečínka je zcela originálním výtvozem tvůrců filmu, kteří mu ještě přidali vlastnost lakoty a obžerství. Udělali z něj nadutého vykořisťovatele, který za využití služby muzikanta neodměnil, a ještě se mu vysmál do očí.

V této pohádce jinak příliš mnoho rysů uznávání hodnoty práce jako v ostatních pohádkách nenajdeme a je zaměřena zejména na třídní kontrasty, které náleží spíše prvnímu zvolené výzkumné otázce o starém a novém světě. Na samotném konci však opět upozorním na finální scénu, kdy šťastného pomstěného hrdinu na cestě do své chaloupky vyprovází stejně šťastné davy venkovanů sbíhající se z polí a luk s hráběmi, vidlemi a kosami v ruce, aby společně s muzikantem oslavili vítězství nad lakomým krčmářem. Tito lidé v celém ději doposud nevystupovali a jako početný dav velmi jednoduchou inscenací o dvou hercích spíše narušili. Kdyby to alespoň byli lidé zachyceni při nějaké neutrální činnosti, nebo by zde prostě pouze *byli*, ale filmaři do jejich rukou strčili nějaké ty pracovní nástroje, nebo je opět ukázali při výkonu práce.

Princezna se zlatou hvězdou

Pohádka Princezna se zlatou hvězdou ideologických agitačních tendencí přímo na oslavu práce obsahuje ze všech pohádek úplně nejméně. Na rozdíl od Pyšné princezny a Pekařova císaře nejsou ódy

ani zahrnuty do scénáře. Velká pozornost je zde kladena pouze ději v královské kuchyni, kde se princezna uchytí jako kuchařova pomocnice, avšak tak je to i v knižní předloze.

Důvod této absence je nejspíš nutno hledat v roce 1959 a předcházejících pár letech, ve kterém byla pohádka natáčena, neboť již docházelo k postupnému uvolnění poměrů a režisérům se dávala mnohem větší volnost i v požadavcích na scénářistický obsah. V těchto letech již pozorujeme dokonce i první "předskokany" filmů nové vlny, které s budovatelskými agitačními filmy neměly nic společného.

3.3.3. VO 3: Jaký je ve snímcích vzájemný vztah mezi lidovostí a urozeností

Třetí výzkumná otázka, kterou bych se ráda zabývala, se týká charakteristiky hlavních kladných hrdinů a jejich vývoje v průběhu děje pohádky. Pokusím se charakterizovat některé kladné a z části i záporné hrdiny. I v jejich vyobrazení totiž existují jisté podobnosti a paralely, které nyní přiblížím a doplním o dobové recenze. Úloha lidovosti a důrazu na svět práce byla již vysvětlena v předchozích otázkách, nyní chci popsat nositele těchto hodnot a přiblížit proměnu v „nového“ člověka.

Pyšná princezna

Nejkladnějším charakterem v pohádce Pyšná princezna disponuje král Miroslav, který zde ztotožňuje velmi spravedlivého vládce, protože se pečlivě stará o životy svého lidu a jejich pracovní nasazení a lásku k práci. Miroslav nemá žádné záporné vlastnosti a vady a chvílemi působí až nadpozemsky dokonale, protože všechno ví, se vším si poradí a ostatní lid vede k dokonalému obrazu svému. I když je monarcha, práce se nebojí a rád pečuje o svoji královskou zahradu, kvůli které občas zapomene i na královské povinnosti. Je to král znalý, skromný, a dokonce se pro lásku k pyšné Krasomile sníží na úroveň obyčejného zahradníka, aby ji mohl v Půlnočním království lépe poznat a napravit.

Pyšná Krasomila ztělesňuje panovačnou a pyšnou princeznu, která si nechá ráda posluhovat, dokonce i v zavazování střevíčků. Její zkažené vlastnosti vymizí, jakmile pozná zahradníka Miroslava a zamiluje se do jeho zpívajícího poupata. Krasomila se naučí pečovat o zahradu jako Miroslav a jakmile přijde čas společného útěku, vyzkouší si jako prostá děvečka práci obyčejných lidí, například ve mlýně, nebo v lese u milíře při výrobě dřevěného uhlí. „*O druhém československém filmu „Pyšná princezna“ recensent praví, že ukazuje sice pohádkové země a pohádkové hrdiny, ale v kladných postavách divák lehce pozná živé, realistické rysy československého lidu – statečného, pilného v práci – a seznamuje se*

v mnohých scénách s národní československou svérázností“ („Naše filmy v světové konkurenci“, 1952, s. 483).

Krasomily prozření je zde zprostředkováno skrze snížení se na úroveň prostších lidí, než je ona. V pohádce tedy sledujeme dvě proměny. Vizualní Miroslavovu a morální princeznu Krasomily. V obou případech bylo zapotřebí stát se prostým člověkem, aby byl v Půlnočním království nastolen pořádek a byly ukázány ty správné hodnoty, kterými doposud disponovali jen hrdinové skromní a pracovití. Naopak královští rádci byli zle potrestáni, protože zůstali hrabivými a prolhanými pány, co okrádali pana krále, vybírali příliš vysoké daně a zakazovali lidem zpívat. „*Svým jednáním otevřel oči i starému králi, který byl zcela v rukou svých sobeckých rádců, kancléře, ceremoniáře a strážce pokladu, kterým se nejednalo o nic jiného, než o to, jak bohatě naplnit na úkor lidu své měšce*“ (Hbs, 1952, s. 392).

Král Miroslav v pohádce ztělesňuje ideální autoritu, která by měla sloužit lidu a tento lid vést v novém světě, kde jsou si všichni ostatní rovni. Pohádka říká, že by takový král měl být svým lidem velice blízký a podobný. Možná i proto je král Miroslav milovníkem zahradničení a je ochoten se snížit na úroveň obyčejného poddaného. Když nový svět vyhrál bitvu nad světem starým, musí se zbavit pyšných a hrabivých monarchů a najít vládce, který by přesně odpovídal ideologickým požadavkům a byl především lidový. „*Král – neboť by bylo zpozdilé obávat se, aby se naše děti nestaly monarchisty – je jako v sovětských bájích pohádkovým samoznakem vládce. Rozdíl je jen v tom, je-li dobrý či zlý, moudrý a milovaný, či hloupý nástroj prolhané kamarily*“ (Kautský, 1951, s. 366).

Byl jednou jeden král

I v této pohádce je hlavní urozená hrdinka, jediná z královské rodiny moudrá a pracovitá, donucena k útěku ze svého domova. Z princezny Marušky se tak stává prostá dívka, která své kuchařské dovednosti nabyté v královské kuchyni může naplno využívat v prostém životě. Pobývat mezi poddanými jí však nevádí a sama se o sebe postará. Prostý život s milovaným rybářem jí pak vyhovuje natolik, že se nechce stát ani královnou místo svého otce. Maruška symbolizuje ideální vládkyni, která však v pohádce na trůn nenastoupí a doporučí otci, ať vládne stále on, protože se již naučil poslouchat svůj lid a tím se přiblížil k ideálnímu panovníkovi ztělesněném původně Maruškou.

Již jsem se zmínila, že princezna Maruška má dvě sestry, ale obě jsou pyšné a lenivé a největší cenností je pro ně zlato. Na všechny tři čekají tři urození princové – jeden velmi krásný, druhý miluje válku a třetí je vychytralý, ale ne moudrý a dobrosrdečný. To ale nejsou užitečné vlastnosti, které by se

měly divákovi podsouvat, a proto také náleží postavám, které v pohádce zastupují hlupáky. A jak pokračuje Maruščina izolace od svého domova a zamilovává se do rybáře, i její sestry poznávají své budoucí manžely – zahradníka a dudáka, kteří jsou v pohádce vykresleni jako mnohem chytřejší, statečnější, a dokonce i pohlednější ženichové než urození princové, kteří z hradu nakonec utekli, a ještě ukradli královský poklad. „*Trvalo dlouho, než poznala, že vonící růže je krásnější než zlatá, že prostý zahradník je lepší, než nadutý princ*“ (Bor, 1955, 174). Opět sledujeme snižení k prosté lidovosti a vyzdvihování pracovitosti nad ostatními vlastnostmi a charaktery.

„Největší“ zlo zde ale představoval umíněný král Já první, který terorizuje svůj lid nesmyslnými požadavky. Jakmile se však změní a obdaruje svůj lid novou solí, vezme si za ženu vdovu z malé chaloupky, která pochází z prostého lidu. Obyčejná, ale chytrá a pracovitá matka několika dětí se stane novou královnou, což je rys připomínající Matěje z Pekařova císaře.

V knižní předloze od Boženy Němcové prostí nápadníci, které princezny potkaly v zahradách, úplně chybí. Vlastně zde chybí milostný motiv a potřeba prezentace vdavků mezi monarchy a prostými lidmi úplně. Nenalezneme v ní ani vdovu, ani rozzuřený lid a jejich stížnosti, ani přechytralého rádce. Všechny prvky lidovosti a vyzdvihování prostého života jsou vytvořeny filmovými tvůrci, kteří dodrželi pouze základní myšlenku potrestání pýchy, ale zesměšnění monarchů a ukázkou toho, že ti nejlepší lidé pochází z prostého lidu a jen dobří vládcí se k nim přibližují, vytvořili až dodatečně.

Císařův pekař – Pekařův císař

I když ve snímcích Císařův pekař – Pekařův císař Rudolf II. neklesne na úroveň lidu přímo on sám, je tak učiněno podobným způsobem. Ve filmu se divákovi předkládá, jak by svět vypadal, kdyby ho vedl obyčejný pekař, který zde představuje ztělesněnou moudrost a velkorysost. Stojí tak v kontrastu se samotným králem, který je zde vykreslen velice negativně - starý a bláznivý císař, který je vystřídán svojí mladou verzí. Opět pozorujeme mobilitu mezi třídní (v pohádce stavovskou) příslušností, která tímto přechodem svoji existenci vlastně smazává.

Pohádka je oslavou lidovosti a práce, ukázkou důležitosti obyčejných rukodělných lidí, kteří musí vyhrát nad lakomými monarchy: „*A tak v tomto filmu bude mít každý možnost spatřit kulturní hodnoty, za nimiž milovníci starožitností a památek jezdí sta kilometrů po naší vlasti. Tak jak to říká ve filmu pekař Matěj, když prochází císařovou síní sbírek, 'To by mělo vidět co nejvíce lidí', zatím co starý císař choval všechnu*

tu krásu jen pro své potěšení“ (-Š, 1951, s. 589). Ukazuje nám nositele nových hodnot a nutnost morálního přerodu samotného krále Rudolfa II., který musí být skrze onu transformaci v prostého člověka opět sblížen s lidem a jeho hodnotami.

Malou chuťovku v kontextu této výzkumné otázky zde představuje i alchymista Alessanro Scotta (František Černý), který císaři již ze zoufalosti namíchá zázračný elixír mládí. Sám zázračnému účinku elixíru však nevěří a jako jediný z řad doktorů a alchymistů se tak vyhne výsměchu. Scotta je mazaný, chytrý a jak se později ukáže, pravým jménem se jmenuje Honza Skoták a pochází z obyčejného lidu, kde se lidé řídí selským rozumem. „*Mezi dvořany vládne vzrušení – císař omládl! Jen maestro Scotta se usmívá: nevěří na zázračné elixiry, protože ani on není Alessandro Scotta, ale Honza Skoták*“ („Císařův pekař“, 1952, s. 30).

Obušku, z pytle ven!

Jediná tato z vybraných pohádek není o proměně urozeného, někdy nadutého člověka v poctivého pracanta a milovníka lidu. Hlavní hrdina však z příslušníků prostého lidu pochází.

To ale i ten záporný. Rozdíl mezi nimi patrný ovšem je. Jeden je chudý a pracovitý, druhý bohatý a lakomý. Jeden si vydělává poctivou prací, o druhém víme, že krade a přilepšuje si lstí. Jeden nemá nic kromě chaloupky a sedmi dětí, druhý vlastní bohatý hostinec a nerad se s chudinou dělí.

Extrémní protipóly jsou patrné i ze vzhledu a chování hlavních postav. Chudý muzikant vystupuje jako sympatický veselý krajan, hostinský je obézní „nenajedenec“ s velmi výrazným nelichotivým líčením a velkým rudým nosem.

Lidovost je cítit i z kostýmu kouzelného dědečka, který chudému muzikantovi věnuje za kousek chleba kouzelné předměty. Jeho šaty barvami a vzory velmi připomínají české folklórní kroje a oděvy. Lid je hlavní postavou i poslední scény, do kterého se muzikant po vítězství nad hostinským radostně vrací. Se všemi svými sousedy se teď může rozdělit o dobroty z kouzelného ubrousku a oslíkovy zlatáčky.

Princezna se zlatou hvězdou

V poslední pohádce opět nechybí útěk mezi prostý lid a vydávání se za obyčejného pracovníka. Princezna Lada je však lidu blízká i svým charakterem a zálibami. Ráda pečuje o královskou zahradu, umí šít a vařit, a navíc je velmi obětavá a moudrá. Díky své obětavosti původně chtěla zachránit osud své země a před Kazisvětem proto utekla do jiného království. Z urozené princezny se tak stala obyčejná poddaná.

Její chotě se později stane člověk podobné povahy, princ Radovan, který je ztělesněním podobného vládce jako král Miroslav v Pyšné princezně. Jeho lid si ho jako monarchu totiž velmi vychvaluje a má se pod jeho vládou velmi dobře. A dokonce ani po jeho boku nechybí nepřející a zlý královský rádce, který má spadeno na královského kuchaře. V pohádce však dále nemá nijak hlubší roli, nebo úlohu.

4. ZÁVĚR

V následujícím shrnutí bych ráda provedla souhrnnou charakteristiku pohádek z 50. let, které jsem podrobněji rozebírala výše a odpověděla si tak na výzkumné otázky. Zakládám především na již zmíněných podobnostech a rozdílech v námětu a ve vyobrazení a vývoji postav, což jsem zmínila již v kapitole o metodologii v praktické část.

V první výzkumné otázce jsem se zabývala vyobrazením kontrastu mezi starým a novým světem, který byl důležitý pro oslavu komunistické ideologie. Jedná se o boj, který se liší soupeřícími stranami. Jedna z nich vždy představuje starý svět, druhá nový. Vždy však jde o zesměšnění a prohru té strany, kterou zastupují potencionální nebo skuteční „třídní nepřítelé“ v podobě rádců, umíněných a chamtivých monarchů, inteligence, nebo v jednom případě majitele hostince. V pohádce Princezna se zlatou hvězdou je nepřítelem král Kazisvět, který by se svojí armádou mohl být dokonce připodobněn k nacistům a nedávným dějinám (z pohledu 50. let). Tyto postavy nemají nikdy nic společného s prostým lidem, a naopak mu jen přihoršují, nebo lid pod jejich vládou trpí alespoň do té doby, než některá z těchto vlivných postav neprojde morální proměnou.

Na druhé straně zde vždy dojde k přechodu k novému světu, ve kterém má vládnout síla lidu a hodnota poctivé práce. Všechny pohádky točené podle knižní předlohy si dokonce takto černo-bílý kontrast mezi světem lidovým a nelidovým zcela vymyslely, jelikož v původních zněních vycházejících z lidové slovesnosti jsou negativní vlastnosti nesené pouze jednotlivými postavami a nejsou přenášeny na celá království a vládu a nemají dokonce ani vliv na skutečnost, jak se daří lidu. Tato výzkumná otázka se poměrně trefně shoduje s teoretickým výkladem o přechodu k novému světu, který má být charakteristický nastolením komunismu. Ve všech pohádkách je poražena hrabivost a lakota, ve všech z nich nakonec zlo představené třídními nepříteli prohraje s lidovostí a zmizí nadobro ze scény, nebo je napraveno ve prospěch lidu a může být proto součástí nového světa, ve všech pohádkách jsou hrubě zesměšněni ti, kteří jsou symbolem starých poměrů a nechovají lásku k pracujícímu lidu, ale k válce, majetku a povrchní kráse.

Právě důležitost práce a láska k ní je jeden z nejvýraznějších agitačních prvků, protože práce se nám v pohádkách představuje jako smysl života a jedna z nejdůležitějších hodnot, podle kterých se odvíjí charakterové zbarvení hlavních postav. Zobrazení hodnoty práce a její propojení s kladnými hlavními hrdiny pro stranu znamenalo „legalizaci“ myšlenky, že s prací musí být spřízněný opravdu každý, kdo se chce do nového světa podívat. Zde je však nutné vzít v potaz i kontext přesného roku, ve kterém byly

pohádky točeny. Největší důraz na důležitost pracovního života a řemesel obsahují pohádky raných 50. let – Pyšná princezna a Císařův pekař - Pekařův císař. Pokud se věnujeme pouze scénáři, najdeme v něm mnoho verbálních oslav na pracovní život a hodnotu práce. Zejména v promluvách krále Miroslava a pekaře Matěje. Ostatní pohádky jsou točeny v pozdějších letech a „tání“ nejtvrdějších ideologických požadavků je zde velmi patrné. Například v Princezně se zlatou hvězdou, která byla divákům představena téměř až na přelomu 50. a 60. let, těchto verbálních i neverbálních prvků na oslavu práce najdeme úplně nejméně. S přibývajícím věkem ubývalo také recenzí, které by ukazovaly na ideologické prvky. Například téměř všechny recenze na pohádku Obušku, z pytle ven!, která je z roku 1955, se týkají spíše zhodnocení kvality pohádky z uměleckého a hereckého hlediska, nikoli námětového a jsou tedy velmi rozdílné od recenzí na pohádky z raných 50. let.

V podobě a ztvárnění postav spatřuji za nejdůležitější téma přechod mezi třídními rozdíly, které tím vlastně mizí. Ve všech pohádkách, které jsou o urozených monarších, najdeme jejich posun k nízkému lidu a prosté práci. V Císařově pekaři a Pekařově císaři vidíme krok opačný, avšak s podobným významem. Jediná pohádka Obušku, z pytle ven! se této výzkumné otázce vymyká, avšak zde jde především o zesměšnění nepřítele. Snižování třídní příslušnosti hlavních postav ukazuje především fakt, že pokud se z antihrdinů měli stát hrdinové, musí tak být uskutečněno skrze příslušnost a jejich sympatie s prostým lidem. Jejich třídní flexibilitou je tak demonstrována možnost přechodu k novému světu. Monarchové a urození tudíž dostávají šanci, pokud se promění v lidové vládce, nebo zastánce lidu. Tento prvek je poměrně logickým krokem, jelikož komunistům nešlo o úplnou likvidaci vládnoucích autorit. Naopak. Vůdce lidu měl být autoritou největší, ztělesněním jejich společného štěstí a lidem zvolený. Pokud však inklinuje k hodnotám starého světa, ale je ochotný se jich vzdát, může být napraven. U Obušku, z pytle ven! se hospodskému Pečínkovi žádná šance nedává, protože jeho existence jako třídního nepřítele je zbytečná a není proto nutné ji napravovat.

Pohádka 50. let se po vysvětlení častých motivů a témat jeví jako velmi praktický filmový žánr pro agitační film. V 50. letech vznikalo spousta agitačních filmů, které byly divácky neoblíbené a staly se (vedle některých výjimek) spíše „propadáky“. U pohádek z mého výběru tomu tak nebylo, jsou dokonce velmi oblíbené i dnes, na rozdíl od ostatních agitek, které se postupně přestaly točit, nebo velmi omezily svůj ideologický podtext. Hraná pohádka se v 50. letech prokázala jako nejúčinnější prostředek komunikace mezi komunistickou stranou a divákem, protože propaganda se v jejím klasickém prostředí a námětu šikovně schovala. Možná i z tohoto důvodu pohádky přežily svoji dobu a jsou oblíbené i u

dnešních diváků. Nebude proto náhoda, že po Pyšné princezně přišel velký „boom“ s hranými pohádkami, které do té doby nahrazovaly jen pohádky ostatní - sovětské. Pohádky šlo také velmi těžko obvinít z prvoplánovosti, když jejich hlavním znakem je, že zde zpravidla vítězí dobro nad zlem. Dokonce i důraz na důležitost práce se zde skryje mnohem lépe než u ostatních filmů z 50. let vypovídajících o současné době. Je totiž přirozené, že v pohádkách se často zobrazují prostředí spjatá s prací a pracovním životem, avšak ne v tak velké míře a takovou slávou jako u pohádek z 50. let.

Některé prvky a rysy se s pohádkami dnešními mohou překrývat, důležitý je proto přístup a kontext doby, ve které byly natočeny. Také bylo důležité doložit tyto závěry o dobové recenze, neboť jsem tak chtěla dokázat fakt, že sami recenzenti na témata poukazovali, někteří je dokonce sami vychvalovali. Na druhou stranu jde jednotlivé maličkosti v pohádkách někdy často napadat, protože nikde není psáno, že právě nějaký rys je s jistotou agitační záměr a jedná se tedy o rys propagandistický. Naposled proto zmiňuji, že důležitá pro mne v této práci byla shoda několika motivů a témat mezi jednotlivými pohádkami a jejich podobné vyznění.

Záměrně jsem proto nešla po drobných znacích ideologie, ale po velkých tématech, které dohromady dávají smysl a nabízí novou perspektivu, jak se dívat na pohádky z 50. Let. Žánr pohádky by jinak rozbor každé zvlášť poněkud komplikoval.

5. SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Použitá literatura

- Adamec, J., Kalous (ed.), J. & Jiří Kocian (ed.) (2012). *Český a slovenský komunismus (1921-2011)*. Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR.
- Balík, S., Hloušek, V., Holzer, J. & Šedo, J. (2011). *Politický systém českých zemí 1948-1989*. Brno: Masarykova univerzita, Mezinárodní politologický ústav.
- Čermák, V. (2010). *Operace Únor 1948: o trávě pod asfaltem, izraelském faktoru, ruských archivech a o vědě něvědě*. Praha: Naše vojsko.
- Činátl, K. (2012). Filmová paměť stalinismu: obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání. In: *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960* (s. 304-320). Praha: Academia.
- Doležal, J. (1996). *Česká kultura za protektorátu: školství, písemnictví, kinematografie*. Praha: Národní filmový archiv. Knihovna Iluminace.
- Duřá, M. (2012). Sovětský vliv versus „vlastenecká“ propaganda: o několika prvcích propagandistického a manipulačního arzenálu rumunského filmu z 50. (a pozdějších) let. In: *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960* (s. 289-303). Praha: Academia.
- Fiala, P., Holzer, J., Mareš, M. & Pšeja, P. (1999). *Komunismus v České republice: vývojové, systémové a ideové aspekty působení KSČM a dalších komunistických organizací v české politice*. Brno: Masarykova univerzita.
- Kalinová, L. (2007). *Společenské proměny v čase socialistického experimentu: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia.
- Kašpar, L. (2007). *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri.
- Knapík, J., Franc, M. & kol. (2011). *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948-1967*. Praha: Academia. Šťastné zítřky (Academia).
- Knapík, J. (2004). *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950*. Praha: Libri.
- Lukeš, J. (2013). *Diagnózy času: český a slovenský poválečný film (1945-2012)*. Praha: Slovart.

- Macura, V. (2008). *Šťastný věk: symboly, emblémy a mýty 1948-1989*. Praha: Pražská imaginace.
- Marx, K. & Engels, F. (1949). *Manifest komunistické strany*. Praha: Svoboda.
- McQuail, D. (2007). *Úvod do teorie masové komunikace*. Praha: Portál.
- Prokš, P. (2001). *Československo a Západ 1945-1948: vztahy Československa se Spojenými státy, Velkou Británií a Francií v letech 1945-1948*. Praha: ISV. Historie (ISV).
- Rataj, J. & Houda, P. (2010). *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica.
- Razetto, F. (2008). *Socialistický realismus Československo 1948-1989: Socialist realism Czechoslovak 1948-1989 = Realismo socialista Cecoslovacchia 1948-1989*. Praha: Nadační fond Eleutheria.
- Rupnik, J. (2002). *Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci*. Praha: Academia.
- Skopal, P. (ed.) (2012). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia. Šťastné zítřky (Academia).
- Skupa, L. (2012). Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem: Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945 až 1960* (s. 149-191). Praha: Academia.
- Slinták, P. & Rottová, H. (2013). *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia. Šťastné zítřky (Academia).
- Taylor, R. (2016). *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Praha: Academia. Šťastné zítřky (Academia).
- Tomášek, D. (1994). *Pozor, cenzurováno! aneb Ze života soudružky cenzury*. Praha: Vydavatelství a nakladatelství MV ČR.
- Žaloudek, K. (2004). *Encyklopedie politiky*. 3. přepracované. a aktualizované vydání. Praha: Libri.

Použité prameny

- BK (1959). Princezna se zlatou hvězdou. Filmový přehled (47), 3.
- Bor, V. (1955). Byl jednou jeden král. Kino 10(11), 174-175.
- Byl jednou jeden král (1954) [film]. Zeman, B., Československo.
- Císařův pekař – Pekařův císař (1951) [film]. Frič, M., Československo.

- Císařův Pekař (1952). Kino 7(2), 30-31.
- Česal, M. (1957). Pohádka ve filmu. Film a doba 3(1), 17-20.
- Hbs (1952). Jak princezna Krasomila se naučila milovat lidi, život a práci. Kino 7(20), 392-393.
- Hlaváček, L. M. (1955). Byla jednou jedna výprava. Film a doba 1(5-6), 258-259.
- Kautský, O. (1951). Tvář pohádky. Kino 6(24), 366-367.
- Naše filmy v světové konkurenci (1952). Kino 7(26), 483.
- Obušku, z pytle ven! (1955) [film]. Pleskot, J., Československo.
- Princezna se zlatou hvězdou (1959) [film]. Frič, M., Československo.
- Pyšná princezna (1952) [film]. Zeman, B., Československo.
- RED (1952). Císařův pekař a Pekařův císař. Kino 7(3), 68.
- Skupa, L. (2012). Ze zámku do podzámčí: Kontexty prvních filmových československých pohádek. Cinepur, 19(79), 85-88.
- Zákon č. 50/1945 Sb., o opatření v oblasti filmu.
- -mč- (1951). Na kouzelném koberci pohádky. Kino, 6(1), 428-429.
- -Vh (1952), Skutečnost v pohádce: Na hradech a zámcích, na severu a jihu Čech točíme pohádku „O pyšné princezně“. Kino 7(5), 102-103.
- -Š (1951). Císařův pekař. Barevná veselohra o Golemovi. Kino 6(25), 588-589.

Použité internetové prameny:

- Československá filmová databáze (n.d.) [online]. [vid. 2018-06-11]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3177-martin-fric/>.
- Historie filmové tvorby na Barrandově [online] (n.d.). Barrandov studio [vid. 2018-06-11]. Dostupné z: <http://www.barrandov.cz/clanek/historie/>.
- Jiráskovská akce - Historický kontext (n.d.) [online]. Ústav pro studium totalitních režimů 2009 [vid. 2018-06-22]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologicky-textu/jiraskovska-akce/jiraskovska-akce-historicky-kontext/>
- Iub (2013, 20. únor). Únor 1948 začal demisí 12 ministrů: Tého „fatální chyby“ Gottwald využil [online]. Česká televize [vid. 2018-06-11]. Dostupné z: <http://www.ceskatelevize.cz/ct24/domaci/1116424-unor-1948-zacal-demisi-12-ministru-teto-fatalni-chyby-gottwald-vyuzil>

- Pěňás, J. (2006). Nejdůležitější je film [online]. Český rozhlas [vid. 2018-06-11]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/radio_cesko/fejeton/_zprava/nejdulezitejsi-je-film--250043
- Tikovský, V. (2009, 5. únor), Beneš v únoru 1948 [online]. Reflex [vid. 2018-06-11]. Dostupné z: <http://www.reflex.cz/clanek/causy/73643/benes-v-unoru-1948.html>