

UNIVERZITA KARLOVA
FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ
Pracoviště historické sociologie

Bc. Eliška Morávková

**Československý hraný historický film
v letech 1945-1955: Ideologie
a propaganda**

Diplomová práce

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

Praha 2022

Prohlášení

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

V Praze dne

Eliška Morávková

Poděkování

Ráda bych tímto poděkovala panu docentu Janu Štemberkovi za velmi milý a ochotný přístup během vedení diplomové práce.

Abstrakt

V diplomové práci se budu zabývat vybranými československými snímky historického filmového žánru z let 1945-1955 a vlivem politické dobové ideologie na jejich podobu. Cílem práce je popsat a zhodnotit způsob, jakým Komunistická strana Československa pronikala do výsledné podoby a ideového vyznění vybraných snímků, čímž se propagandisticky snažila o formování kolektivní paměti. Hlavní náplní práce by mělo být seznámení s poznatky ohledně vývoje historického filmového žánru u nás i ve světě do roku 1945 a následné zhodnocení vývoje historického filmového žánru mezi lety 1945-1955. Zvláštní pozornost je věnována postavě hlavního hrdiny historického filmu, jakožto nositele ideologie. V textu se budu nejčastěji opírat o dobové historické prameny – zápisy poradních ideologických orgánů a dobový tisk, dále odbornou literaturu a samotné snímky v originální podobě.

Abstract

In this thesis I will deal with selected Czechoslovak films of the historical film genre from 1945-1955 and the influence of the political ideology of the time on their form. The aim of the thesis is to describe and evaluate the way in which the Communist Party of Czechoslovakia penetrated the final form and ideological message of the selected films, thus propagandistically trying to shape collective memory. The main focus of the thesis should be to introduce the knowledge about the development of the historical film genre in the Czech Republic and in the world until 1945 and then to evaluate the development of the historical film genre between 1945-1955. Particular attention is paid to the figure of the protagonist of the historical film as a carrier of ideology. In the text, I will mostly rely on contemporary historical sources - minutes of the ideological advisory bodies and the contemporary press, as well as professional literature and the films themselves in their original form.

Obsah

Úvod	1
1. Filmové dílo jako historický pramen	4
1.1 Kolektivní paměť ve filmu – ideologie a propaganda	7
2. Metodologické zakotvení diplomové práce a výběr snímků.....	16
3. Dějiny a vývoj historického filmového žánru.....	22
3.1.1. Historický filmový žánr ve světě.....	22
3.1.2 Historický filmový žánr první republiky	25
4. Československý historický filmový žánr v období mezi lety 1945-1948.....	29
5. Československý historický filmový žánr v období mezi lety 1948-1955.....	44
5.1. Hrdinové historického biografického filmu	49
5.1.1. Vynálezci a vědci demonstrující pokrokovost českého národa	50
5.1.2 Umělci zobrazující husitskou éru	57
5.2. Hrdinové tradičního historismu.....	77
Závěr	

Úvod

Filmové médium se v posledních desetiletích těší velkému badatelskému zájmu. Je uměleckým vyjádřením jedince, díky své výrobní komplexnosti však častěji určitého tvůrčího kolektivu, reflektující aktuální výrobní trendy ve filmové branži. Stejně jako každé jiné dílo, například obraz či socha, může být hodnoceno z hlediska umělecké hodnoty, kterou v sobě nese. Pro svoji percepční diváckou dynamičnost, která v sobě spojuje pohyblivý obraz, zvuk a nosnou informaci, například kontinuální vyprávění příběhu s hlavními hrdiny, je také více jak sto let velmi oblíbeným prostředkem zábavy a způsobem předání informací.

Film si své místo našel i v interdisciplinární sféře humanitních věd, které jej využívají jako pramen k vědnímu poznání. Jakmile je totiž filmový snímek jednou stvořen, stává se vědomou interpretací svých tvůrců, ale také v sobě zanechává skryté či nevědomě zafixované dimenze, které se často stávají předmětem badatelského zájmu. Je tak uměleckým vyjádřením, které v sobě odráží konstelaci společenských a historických dobových souvislostí, ve kterých vznikal, a které ovlivnily ráz výsledné podoby. Jako každé jiné umělecké dílo v sobě velmi často zanechává otisknuté fragmenty a kontexty dějin, které dotváří složitou mozaiku historického poznání. Pro svoji zmiňovanou smyslovou dynamičnost navíc rozšiřuje možnosti, jak k němu přistupovat.

Hodnocena může být určitá sociální realita, například každodennost zachycena v aktivitách a rituálech lidí, módních trendech, oblékání či bydlení, nebo zobrazovaných předmětech, zkoumán může být politický vliv na výrobu filmu, jazykové výrazové prostředky zachycené v promluvách hlavních protagonistů, proměny obydlí a celých měst z hlediska vývoje urbanizace či míst paměti, které tvoří sociální prostředí určitého děje, ale nevědomě odrážejí volbu svých tvůrců a kontext doby, která si takové vyobrazení z určitých důvodů vybrala. Taková komplexnost otevírá dveře zmíněné interdisciplinaritě charakteristické pro společenské humanitní vědy, ve kterých se kloubí historie se sociologií, psychologií, antropologií a dalšími důležitými oblastmi. A protože se filmové médium, včetně televizní

tvorby, bohatě rozšiřuje díky rozvoji technologií a požadavkům na konzumní zábavu, pro badatele to znamená rozšíření důležitého pramene poznání, které bylo zprvu tak dlouho opomíjeno, jak nastíní další kapitoly práce.

Při analýze filmu je však nutné brát v úvahu, že stejně jako každé jiné umělecké dílo je především určitou fikcí a pouze částečným odrazem skutečnosti, tudíž podléhá vlivu ideologie, která jej tvaruje. V tomto smyslu se v minulém století projevil jako účinný nástroj masové manipulace a propagandy, což je téma, které mě jako studenta zajímá i v přesahu do filmové a televizní tvorby dnešní doby. Vlivem rozvoje technologií a globalizace, která „svět zmenšuje,“ jak popisuje Anthony Giddens, se propojuje mediální aréna, ve které se diskutuje mocenský vliv informačních sdělení filmové a televizní tvorby. Příkladem může být polarizace společnosti, rasová a genderová nevyrovnanost, přímá politická propaganda západních i rozvojových zemí, vliv reklamy na psychologii diváka apod. Věřím, že ke kritickému pochopení toho, kde stojíme dnes, je potřeba znát prvopočátky takového počínání, a proto se chci v diplomové práci zaměřit na ideologicky nejtuzší fázi propagandistické manipulace v naší zemi, tedy komunisty ovládanou kinematografii 50. let. Ve volbě tématu práce mne rovněž motivovala zjištění z práce bakalářské, která se zaměřovala na ideologii a propagandu v hraném filmovém žánru pohádky 50. let. Při analýze příslušných pramenů jsem si povšimla, že napříč kontrolními ideovými poradami a následně i v dobovém tisku bývá často diskutován historický filmový žánr a jeho propagandistický potenciál. Uvědomila jsem si tak, že z hlediska filmové propagandy je jednou z nejdůležitějších oblastí filmu, o kterou ideologie bojovala, a historický žánr proto bude tématem, na který bych ráda navázala. Dějiny zachycené v historickém snímku jsou totiž jedním z pilířů národní identity a kolektivně sdílené paměti, jejíž rámec může být tvarován dle hodnot ovládající skupiny, a proto je konkrétním historickým interpretacím věnováno tolik úsilí.

Cílem diplomové práce bude popsat a zhodnotit, jakým způsobem a z jakého důvodu KSČ implikovala komunistickou ideologii do historického hraného filmového žánru ve své nejtuzší fázi ideologického působení. Do analýzy jsem zahrнула i poválečné období třetí republiky, do kterého budou spadat tři vybrané historické snímky, a to *Rozina sebranec* (1945), *Nezbedný bakalář* (1946) a *Jan Roháč z Dubé* (1947), aby byl zhodnocen rovněž vliv KSČ na pronikání komunistické ideologie do podoby filmového historického žánru reflektující formování nové historické paměti. V rozboru navážu rokem 1948, kdy se KSČ oficiálně dostává k moci a publikuje snímky *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952), *Tajemství krve*

(1953), *Psohlavci* (1954), *Jan Hus* (1954) a *Jan Žižka* (1955). Jakousi červenou nití výběru je zaměření na ty snímky, které se ze své námětové podstaty zabývají osudem určitého historického hrdiny, ať už fiktivního či reálně historicky žijícího, a na kterého byly navěšeny příslušné ideologické požadavky. Historický filmový žánr a vliv propagandy je téma, kterým se badatelé intenzivně zabývají již od konce 80. let, avšak přínos diplomové práce spatřuji především v onom zaměření na úlohu historického hrdiny v oblasti propagandy, jakožto symbolu národní identity. Přidanou hodnotou je také komparativní pohled na vývoj diskurzu ve vykreslení historického hrdiny pomocí filmu, proto v rozboru začínám již poválečným obdobím.

Diplomová práce se pokusí s ohledem k obecně prosazovaným ideovým požadavkům KSČ ve filmovém průmyslu odpovědět na otázky, jak docházelo v kontextu formování národní historické paměti a využívání symbolického odkazu historického hrdiny ve filmu, konkrétně proč byl takový hrdina námětově vůbec zvolen, jakého charakteru postava je, v jakém prostředí a časoprostoru vystupuje, co je hrdinovým posláním a kdo jsou jeho ideoví přátelé a naopak nepřátelé. Analýza zahrne i další dílčí podtémata, která úzce souvisí s obecnými rysy komunistické propagandy, totiž jak se strana v historické tematice stavěla k otázce náboženství a víry jakožto cizí ideologie, zdali a jak vyobrazovala požadovaný třídní konflikt napříč snímky a otázku sociálního útlaku. Pramennou základnou rozboru se stanou samotné snímky, dobový novinový tisk, filmové magazíny a také zápisy kontrolního ideového orgánu KSČ, *Filmové rady*, archiválie z fondu ÚV KSČ či Ministerstva informací.

V samotném textu nejprve představím pohled na vývoj filmu jako historického pramene, jeho vztah k utváření a manipulaci s kolektivní pamětí a dosavadní bádání na poli výzkumu dějin ve filmu. Následovat bude představení metodologie a kritérií pro výběr snímků. Za jádro práce považuji několik kapitol, které počínají vznikem historického filmového žánru ve světové kinematografii i v Československu a pokračují poválečným obdobím, kde se již s pomocí příslušných pramenů zaměřím na rozbor vybraných snímků silně reflektující tlak na probouzení historického národního vědomí, které bylo několik let ohrožováno nacistickou ideologií. Obdobím mezi lety 1948-1955 zakončím rozbor, který by měl popsat a zhodnotit, jak si počínala KSČ v manipulaci s historickou podobou snímků v kinematografii.

1. Filmové dílo jako historický pramen

Ačkoliv je rozvoj filmu a filmového průmyslu spjat především s 20. stoletím, historické bádání pomocí filmu jako pramene bylo opomíjeno až téměř do poloviny této éry. Film za sebou jednak musel zanechat určitou stopu, která mohla být reflektována či probádána, neboť se jedná o poměrně mladé médium, také však byl film jako socio-historický pramen zprvu těžko uchopitelný, problematický a z pozice historiků nedůvěřivý až éterický. Značný vliv měl rozhodně i fakt, že filmové médium bylo desítky let považováno za pouhý zábavní prostředek širokých mas, a tudíž neseriózní pramen hodný vědeckého poznání. Až do poloviny 20. století se tak objevily jen dílčí pokusy, které propojovaly historické či sociologické bádání s oblastí kinematografie a tyto ojedinělé snahy se zaměřovaly zejména na podmínky filmové produkce či percepce současného obecnstva. Řehořová¹ uvádí několik dílčích projektů, jako například studie Herberta Blumera zkoumající vliv filmů na sociální jednání nebo Siegfrieda Kracauera, zaměřující se na vyobrazení společenské reality ve filmovém díle.

V poválečném výzkumu se objevují další pokusy etablovat film jako pramen historicko-sociologického poznání. Díky masovému využívání nacistických a sovětských propagandistických kampaní pomocí filmové kamery vyvstaly nové otázky, jak nedávnou minulost interpretovat a jaký vliv má vlastně filmový průmysl na společenskou realitu. Zaznamenat lze proto další pokusy o výklad historie pomocí filmu, za kterými stojí především medievisté, Niels Skyum-Nielsen, profesor dějin středověku na Kodaňské univerzitě nebo Percy Ernst Schramm, který působil v komisi *Mezinárodního výboru historických věd* jako německý člen pro práci s filmovými prameny. Oba prosazovali výuku historie pomocí filmové analýzy. Kopal² upozorňuje na nadčasové myšlení zmíněných autorů a udává příklady známé z výuky jejich tehdejších studentů: „Schramm se prý např. ptal: ‚Víme-li, jak se Karel Veliký snažil o svou inscenaci v Cáchách [...], jaká pak byla inscenace Adolfa Hitlera ve filmu?‘“ I přes první pokusy ve výkladu historie pomocí filmu však proti sobě v polovině 20. století

¹ ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 11. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

² KOPAL, Petr. Film a historie - propaganda: O zkoumání fenoménu, který otřásl (otřásá) světem. *Paměť a dějiny IX*, 2015, č. 1, s. 123. Ústav pro studium totalitních režimů České Republiky [online]. [cit. 28.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1501/123-129.pdf>

stále bojovaly skupiny historiků, kteří filmový pramen nepovažovali za adekvátní historicko-sociologickému poznání a ti, kteří již začali na film pohlížet jako na důležitý zdroj výzkumu.

Většího uznání se filmu jako historickému prameni dostává až v 70. letech se založením *Mezinárodní asociace pro média a historii*, jejíž působnost se zaměřovala především na výzkum filmové propagandy. V tomto období vznikají i první velká, dnes již klasická, díla, např. *Cinéma et Histoire* (1977) francouzského historika Marca Ferra, či *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany* (1979) Richarda Taylora. Ferro se jako jeden z prvních historiků začal zamýšlet nad hodnotou historického žánru a tvrdí, že minulost, kterou filmy reflektují, je pouze zprostředkovanou minulostí, jak ji chtěli vidět tvůrci, a ke skutečnému historickému poznání historický žánr nevede. Takové dějiny nazýval „paralelní“, ve Ferrerově pojetí tedy takové, které byly psané filmem.³ Richard Taylor⁴ pak provádí sondu do propagandistické kinematografie nacistického Německa a sovětského Ruska, jejichž ucelený obraz komparuje, a pokouší se o uvedení tématu velkých ideologií ve filmu do kontextu historického výzkumu. V úvodu svého díla upozorňuje na opomíjené téma povahy a působnosti ideologie vůbec (k roku 1979), která nemusí být spojena s negativními konotacemi totalitních vlád, ale skrývat se může například i v reklamě. Hranice mezi tím, co pak lze považovat za propagandu, a co již ne, je dle Taylora velmi mizivá. Za důvod opomíjení výzkumu propagandy ve filmu však považuje právě onen negativní nános přisuzovaný výhradně totalitním vládám, které využívaly jedinečnosti filmového média, jenž jako jediné, narozdíl od rozhlasu nebo televize, bylo schopno působit na diváka a jeho emoce během kolektivního sledování. Filmový snímek navíc mohly sledovat stovky diváků na kilometrové vzdálenosti a promítán mohl být několikrát, proto byl dle Taylora u propagand totalitních vlád tak oblíbený.

V návaznosti na pilotní díla filmových historiků se v pozdějších dekadách objevují další významná literární díla, která razí cestu přístupu, že film jako socio-historický pramen může sloužit i k poznání doby, ve které byl zhotoven. Objevují se rozsáhlá díla, která se již primárně nevěnují pouze propagandě, ale snaží se poskytnout ucelenější vědecký pohled na filmové médium propojující filmovou vědu s ostatními humanitními obory. Přístup razila v Americe od 80. let tzv. *nová filmová historie* v čele s Davidem Bordwellem a Kristin Thompsonovou,

³ tamtéž, s. 125

⁴ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 20-26. ISBN 978-8020-025340.

kteří odmítali dělení výzkumu na filmovou teorii a socio-historický kontext. V roce 1985 pak byl na světovém kongresu historiků vyčleněn zvláštní blok pro film a filmové masmédiu začíná být v badatelských kruzích stále populárnější.⁵

I v českém prostředí se na konci 80. let objevují snahy interpretovat film a jeho historickou hodnotu, například články upozorňující na dobové aktualizace a vlastnost filmového díla podléhat podmínkám doby, ve které bylo zhotoveno. K tématu začínají přispívat filmoví historici jako Ivan Klimeš, Jiří Rak, nebo Jan Jaroš, kteří sice ještě explicitně tolik nepoukazují na propagandistické tendence stále vládnoucí KSČ na konkrétních snímcích, jako v budoucích člancích a dílech, avšak pomocí analýzy dosavadního filmového průmyslu v komparaci se zahraniční scénou upozorňují na skutečnost, jak snadné je podrobit filmové dílo tlaku doby a vnést do něj aktuální hodnocení. „Při hodnocení a interpretaci děl, při zjišťování jejich uměleckého, ideového a společenského přínosu je nutno dbát opatrnosti a posuzovat stříživě, nevkládat do nich nic, co neobsahují, nepřipisovat jim zásluhy, které jim nepřísluší, ale zároveň neopomíjet to, co skutečně přinášejí, co lze z nich vyčíst. Neboť každé dílo vypovídá nejen o lidech a době, v níž se odehrává, nýbrž také o podmínkách jeho vzniku.“⁶ Tak se k tématu autoři vyjadřují již v roce 1987 pro filmový magazín *Film a doba*.

Citace je záměrně ponechána delší, neboť přesně reflektuje probouzející se vědomí badatelů o společenských a historických symbolech skrývajících se ve filmu. Dílo nehodnotí primárně z kontextu toho, co „skutečně“ vyobrazuje, ale doporučují pohlížet na pozadí vzniku takových děl a číst spíše mezi řádky. V tomto přístupu se v podstatě střetávají humanitní filmové analytické metody, které se postupně prosazovaly v posledních desetiletích. Řehořová⁷ zmiňuje roztržitost takových perspektiv, jak hodnotit film, a přisuzuje ji rostoucímu zájmu o vizuální materiály jako výtvarná díla, fotografie, či právě film ve vědních disciplínách antropologie, sociologie a historie. V sociologii se prosazuje např. „vizuální sociologie“ využívající filmové obrazy v analýze zkoumající význam díla pro společnost. Rovněž však zmiňuje, že přibližně v té samé době, kdy se rozvíjí vizuální sociologie, se dostává pozornosti i tématu *paměti* vlastní spíše historické sociologii věnující pozornost právě historické povaze

⁵ KOPAL, Petr. Film a historie - propaganda: O zkoumání fenoménu, který otrásl (otrásá) světem. *Paměť a dějiny IX*, 2015, č. 1, s. 126. Ústav pro studium totalitních režimů České Republiky [online]. [cit. 28.09.2021].

Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1501/123-129.pdf>

⁶ JAROŠ, Jan. K zobrazení historie ve filmu. *Film a doba*, 1987, roč. 33, č. 6, s. 338.

⁷ ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 11. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

a sociálnímu rozměru uměleckého díla v paměti daného společenství či kultury. V 50. letech šlo prostřednictvím oficiálního výkladu dějin o ovlivnění sdílené kolektivní paměti především a historický filmový žánr měl být jedním z nástrojů proměny. V kontextu diplomové práce se proto v hodnocení snímků zaměřím na kolektivně-paměťový rámeček.

1.1. Kolektivní paměť ve filmu – ideologie a propaganda

Jako první na sdílené paměťové rámeček celých kultur a společenství ve 20. letech upozornil Maurice Halbwachs a zdůrazňoval především sociální rozměr sdílené kolektivní paměti a jejích rámeček, které mají vliv na paměť individuální. Během období 2. sv. války a v poválečném období bylo téma paměti poněkud opomíjeno a kolektivně-paměťová témata se začínají znovu probouzet zhruba od 70. let 20. století, tedy v podstatě ve stejné době, která dala za vznik prvním větším dílům zkoumající historicko-sociální propagandistickou povahu filmu. Šubrt s Pfeiferovou⁸ uvádějí, že zmíněné tendence interpretovat kolektivní paměť přirozeně vyplývají z aktuálních problémů a témat doby, na které společnosti upřely pozornost - zaznamenávání svědectví generací, které začínají odcházet a pamatují na činy 20. století (předmět zejména orální historie), reflexe soudobého stavu kultury, debaty o moderně a postmoderně, problematika hledání identity apod. Předmětem výzkumu se pro kulturní paměť stávají otázky sdílené minulosti a jejích mediálních reprezentací, transformace sdílené paměti, či vliv ideologie a manipulace s paměť.

Na přelomu 80. a 90. let se dá již hovořit o rozkvětu tématu kolektivní paměti a na pole vědního bádání se dostávají významná díla francouzského historika Pierra Nory nebo německého manželského páru egyptologů, Jana a Aleidy Assmanových. Nora ve svém díle *Les lieux de mémoire* (Místa paměti) věnoval pozornost oblastem, ve kterých se paměť dané sociální skupiny uchovává a ve kterých dochází k transformaci kolektivní spontánní přirozené paměti v cíleně chtěnou s charakteristickou archivující povahou. Oporou mají být paměti abstraktní či konkrétní předměty jako svátky, státní znaky, památníky, slavnosti a rituály, hřbitovy, slovníky, muzea nebo archivy. Šubrt s Pfeiferovou⁹ komentují příspěvek Pierra Nory

⁸ ŠUBRT, Jiří, PFEIFEROVÁ, Štěpánka. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie* 1, 2010, roč. 2, s. 10. ISSN 1804-0616.

⁹ tamtéž, s. 21

k povaze vzniku míst paměti a tvrdí, že „místa paměti se rodí v okamžiku, kdy paměť přestává být prožívána a je ohrožena zánikem.“

Manželé Assmanovi navázali především na Halbwachsovy myšlenky o existenci vnější kolektivní paměti a zamítli přístup, který by upřednostňoval individuální paměť jako předmět výzkumu. Ve svém díle *Kulturní paměť* (2001) Jan Assman upozorňuje na nutnost rozlišovat mezi čtyřmi druhy paměti, přičemž prim hrají dvě poslední, ve kterých se paměť přesouvá z individualizované komunikativní paměti do ustálenější ritualizované formy sociální kulturní dimenze.¹⁰

Jak již bylo řečeno, v kontextech kolektivně-paměťové tematiky vzniká v posledních desítkách let řada výzkumů. Bohatě se rozšiřují přístupy ve výzkumu kolektivní paměti a jejich rámec je dán širokým okruhem různojazyčných teoretických a empirických studií. Výzkum paměti se rozšiřuje na přenos traumatických událostí pomocí kolektivní paměti a snaží se oddělit *diskurzivní povahu* od pouhého *narativního aspektu*, setkáváme se s *politikou dějin* vyrovnávající se s politickou minulostí, prosazuje se i *kultura vzpomínání*, oblast vlastní zejména orální historii, rekonstruuující generační nebo subkulturní vzpomínání na určité historické události. Díky tomu se otevírá prostor pro „odlehčenější“ témata, přímo či nepřímo stojících na traumatických historických obdobích či událostech vyrovnávajících se právě s uplynulými skutečnostmi. V pásmu střední Evropy se například sociologové zaměřují na výzkum popkulturních subjektů a lidské každodennosti. S velkým zájmem jsou zkoumány sociální fenomény doby přinášející do výzkumu paměti folklorní aspekt, a které se ikonicky vztahují k uplynulým dekadám reflektující dobu svého vzniku - móda, hudba, bydlení, rozvoj médií apod.¹¹

V českém prostředí je výzkum kolektivní paměti pochopitelně spojen především s nánosy socialismu. Z bývalého východního Berlína se dokonce rozšiřuje pojem tzv. Ostalgismu, který je „v české literatuře spojován se sentimentálním vzpomínáním na období existence

¹⁰ ŠUBRT, Jiří. Sociologický přístup k otázce paměti. In: Jiří, ŠUBRT, ed. *Historická sociologie: teorie dlouhodobých vývojových procesů*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2007, s. 145. ISBN 978-80-7380-061-1.

¹¹ TOMÁŠEK, Marcel. Formování, nebo formátování historie? - Historie prostřednictvím kol.paměti a její formátování. In: JIRKOVÁ, Klára, ČERMÁK, Aleš, ed. *Formování historie: interpretace dějin z pohledu různých států*. V Praze: Akademie výtvarných umění ve spolupráci s nakl. Ausdruck Books, 2012, s. 33. ISBN 978-80-87108-37-6.

východního bloku v Evropě rozdělené železnou oponou.“¹² Luboš Ptáček¹³ hovoří až o schizofrenické podvojnosti, totiž „odmítnutí minulého režimu a jeho pohledu na historii spojené s idealizací minulého (osobního a rodinného) způsobu života,“ který napomáhá překlenout ostrý přelom od socialismu k postkomunismu. Nostalgická povaha ostalgismu jen dokazuje, jak se společnosti snaží vypořádat s původně traumatickými zážitky, avšak čas a vývoj jsou schopny překrýt negativní zabarvenost a paměť krystalizuje v jiných konotacích. Paneláková kultura mohla být například z pohledu tehdejší společnosti nahlížena velmi negativně, což může dokazovat kritizující snímek režisérky Věry Chytilové *Panelstory aneb jak se rodí sídliště* (1979), ale současný fenomén reflexe se již přesouvá do akceptace dobové reality panelákové tematiky - např. ostalgické snímky jako *Občanský průkaz* (2010) nebo seriál *Vyprávěj* (2009-2013) zasazují příběhy svých hrdinů do pražských sídlišť, které zkrátka patřily k životu tisíce rodin období socialismu a pojí je s úlohou vzpomínání na své životy.

Co se týče filmu, i zde jsou kolektivně-paměťová bádání velmi oblíbená. Technologický pokrok, který světová kinematografie během 20. století učinila, umožnil, aby filmový snímek jakožto komunikační médium, zakonzervoval a šířil obrovské množství informací skrze společnosti. S tím, aby bylo filmové dílo vedle ostatních mediálních a kulturních forem považováno za adekvátní pramen poznání historie či kolektivně paměťových struktur, bylo, jak jsem již zmínila výše, zprvu nakládáno velmi opatrně a trvalo několik let, než se film uplatnil vedle psaných textů jako plnohodnotný zdroj pro sociology i historiky. Pluralita přístupů ke kolektivně-paměťovým metodám, jak nastínila autorka Řehořová, klade další otázku v této vědní disciplíně, totiž jak vůbec film číst. V tomto případě bych se v rámci práce ráda opřela o přístup shrnutý Irenou Řehořovou a přistupovala k filmovému dílu po vzoru většiny světových autorů, jako Pierra Nory či Marco Ferra. Autorka uvádí,¹⁴ že společným rysem jejich přístupů je hledání „projevů dobové mentality: ozvuků společenských nálad, převládajících hodnot, stereotypů v myšlení, vlivů ideologie či politických tlaků a výrazů relací společenství k jeho okolí.“ V tomto smyslu jsou jako důležité ve vztahu filmu a kulturní paměti shledávány dva aspekty. Film existuje jakožto médium, kterým se dají navrhovat a

¹² ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 30. ISBN 978-80-87292-37-2.

¹³ PTÁČEK, LUBOŠ. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989 - kulturně politický kontext. In: PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 29. ISBN 978-80-87292-37-2.

¹⁴ ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 15. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

interpretovat různé pohledy na společenskou realitu či minulost. Druhá perspektiva považuje filmový snímek za kulturní dílo, které mimo zobrazení určité interpretované skutečnosti nese prvky divákem poznatelných reálií a rysů sociálního prostředí vypovídajících o době či kulturních podmínkách doby, ve které byl zhotoven.¹⁵

Filmové dílo, jakožto mediální nosič kulturní a kolektivní paměti, z výše uvedených aspektů poodkrývá především selektivnost dané doby a přístup k látce a vlivy, které vstupovaly do složitého a kolektivního procesu tvorby filmového díla. Filmový snímek, který je součástí širokého spektra výrazových prostředků lidské tvorby, zrcadlí ideologii, která určovala jeho podobu. Badatelé tedy v podstatě zkoumají určité ideologické pozadí, kterému je filmové dílo jevištěm daného příběhu. V tomto smyslu, a ohlédnutím za krátkou historií světové kinematografie, je hledání propagandistických ideologických stop ve snímcích velmi častou záležitostí, neboť, jak již bylo zmíněno, filmové produkce si uvědomovaly síly komunikace k masám a demonstrace ideových hodnot již se vznikem prvních velkých politických ideologií 20. století a mnoho filmových děl bylo za tímto účelem přímo stvořeno. Politicky vypjaté 20. století se z pohledu propagandy vytvořilo živnou půdu pro zkoumání ideologické náplně světových kinematografií a donutilo historiky a sociology přemýšlet nad tímto tématem.

Je však nutné podotknout, že hodnocena může být v podstatě jakákoliv „ideologie“ otisknutá v podobě snímku. Ne vždy musí být ideologie považována negativně, jak je pojem přijímán v reflexi na uplynulé události minulého století spojovaných s propagandistickými tendencemi. Šubrt s Pfeiferovou¹⁶ upozorňují na fakt, že ideologie může působit i jako pozitivní společenské pojítko, které udržuje soudržnost a buduje identitu dané skupiny. S myšlenkou striktně oddělovat ideologii od propagandy přišel v 80. letech již zmíněný Richard Taylor, který upozorňoval na tenkou hranici mezi oběma významy. Sám propagandu definuje jako „pokus ovlivnit veřejné názory publika prostřednictvím přenosu idejí a hodnot...míří na konkrétní publikum a manipuluje tímto publikem“¹⁷ Šíří se však vždy prostřednictvím určitého masmédia, jakožto prostředku mezi vládnoucími a ovládanými.

¹⁵ tamtéž, s. 13

¹⁶ ŠUBRT, Jiří. Sociologický přístup k otázce paměti. In: Jiří, ŠUBRT, ed. *Historická sociologie: teorie dlouhodobých vývojových procesů*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2007, s. 25. ISBN 978-80-7380-061-1.

¹⁷ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 31. ISBN 978-8020-025340.

Řehořová¹⁸ rovněž nabízí vhled do problematiky a každé filmové dílo považuje v určitém smyslu za politické, neboť „reprezentuje určité hledisko a připomíná pouze vybrané aspekty“ vzniklé na území státu či dané společnosti. V kontextu připomínání vybrané minulosti či dějinné události dodává, že výběr je rovněž ideologicky podmíněn, i když nemusí vždy nutně jít o propagandu. Paměť je totiž selektivní a k zachycení si vybírá pouze určité aspekty a momenty, za jejichž volbou stojí konkrétní činitelé, kteří paměť sociálně konstruují, na což upozorňoval již Halbwachs v první třetině 20. století. A k hodnocení takové problematiky je rovněž nutné přistupovat s vědomím, že i badatel, který hodnotí zobrazovanou realitu za pozadím děje filmu, se pohybuje v době, která je podmíněna určité ideologií a takový vliv se může promítnout i do jeho interpretací. Každá éra v podstatě utváří nové paměťové rámce, které reflektují dosavadní stav vývoje. Své závěry utváříme na základě poznanych faktů a stavu věcí, jak se nám jeví, ale vkládáme do nich interpretace hodné aktuálnímu obrazu společnosti, ve které se pohybujeme a vybíráme témata, která nás obklopují. Hlad po využití filmového materiálu jako historicko-sociologického pramene zažehkala doba, která vycítila aktuální potřebu zhodnotit propagandu minulých režimů v otázce stavu k aktuálnímu vývoji a vycházející z ideologií poválečných společností. Je také velice pravděpodobné, že v českém prostředí bude téma propagandy v socialistickém filmu v hodnoceních vzniklých v časech kolem listopadové éry mnohem kritičtější a političtější, jako například v citovaném příspěvku Jana Jaroše k zobrazení historie ve filmu upozorňující na tlak ideologie, než v interpretacích dnešních badatelů, která se zamerují na zmíněnou „odlehčenější“ tematiku spojenou s pop kulturními vzorci každodenního života či právě ostalgismem. Ostatně, i tyto projevy vstupují do utváření kolektivní paměti hodnocením té předešlé.

Historický filmový žánr 50. let a jeho propagandistické nánosy, na které se zaměřuje diplomová práce, úzce souvisí se selektivností historické tematiky, kterou popisuje Řehořová a hodnotí vědomou politickou propagandistickou manipulaci s filmovou historickou látkou. Jak více rozvedu v dalších kapitolách, politické ideologické mocnosti s filmy nakládaly k účelům obohacení hodnot svého uskupení a legitimacy dané politiky již v počátcích vzniku kinematografie a historický žánr je velmi zajímavý. Připomínání historické velikosti společenství bylo odpradáвна silným nástrojem v uvědomění identity a legitimacy, proto byl jakýkoliv nástroj připomínání velmi žádaný. Stát využíval vzpomínkové reprezentativní akce,

¹⁸ ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 68. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

muzejní expozice či výuky dějepisu ve školách podle oficiálních směrnic. Vedle těchto mocenských institucí měla silné slovo i masmédia jako rozhlas či právě film.

Stopy ohledně manipulace s historickým vědomím určité skupiny obyvatel úzce souvisí s tím, co sociologie nazývá nikoliv kolektivním vzpomínáním, ale kolektivním *zapomínáním* spojeným s politikou paměti. Aleida Assmanová¹⁹ takovou součást kolektivní paměti rozděluje na zapomínání aktivní a pasivní. V prvním případě je zapomínání neuvědomované a nezáměrné a souvisí s přirozeným procesem lidské paměti třídit a vyřazovat nepotřebné informace, které by zahlcovaly mysl. Aktivní zapomínání je spojeno více s propagandistickými tendencemi a vyznačuje se záměrným zakrýváním či cenzurou skutečností z minulosti vlastní totalitním režimům, ale i mnohem starším velkým „ideologiím“. Jako příklad aktivního zapomínání a zahlazování stop předešlých společenství se udává již starověký Egypt nebo Řím a proces *damnatio memoriae*, kdy panovníci přepisovali jména vytesaná na honosných pomnících svých předchůdců na svá vlastní a připisovali si tak zásluhy obhajující jejich velikost či legitimitu, nebo odstraňující jména spojená s nevhodnou ideologií. Aktivní zapomínání je ostatně vlastní i dnešní době a opět připomíná všudypřítomnost určité ideologie, která rozhoduje o sdílených paměťových rámcích svého společenství. Příkladem by mohlo být odstraňování komunistických pomníků připomínající útlak socialismu, které vyvolávají horké diskuze o tom, zdali je takové odstraňování vůbec vhodné a čeho lze ničením památek dosáhnout.

Filmové dílo je rovněž „pomníkem“ a „místem paměti“, které popisoval Nora. Proto může být využito k aktivnímu zapomínání a *damnatio memoriae* je aplikováno na úkor posílení preferované ideologie, v případě 50. let v Československu té komunistické. Od 90. let, po pádu režimu, můžeme zaznamenat značný nárůst příspěvků a literárních děl komentující taková počínání. Filmové analýzy se v duchu vypořádávání s odkazem mnohdy „traumatické“ minulosti, jak popisovali Šubrt s Pfeiferovou, snaží o interpretaci toho, co způsobil předcházející režim. Historický žánr a práce s historickou filmovou látkou se staly často komentovaným tématem, neboť se s jeho propagandistickým počínáním v minulosti bylo nutné se vypořádat.

Ještě v roce 1989 je tak v československém prostředí založen časopis *Illuminace* pro vědeckou reflexi kinematografie. K jeho obsahu od té doby přidalo k tématu historické

¹⁹ ASSMAN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid, Nunning, Ansgard. ed. *A Companion to Memory Cultural Studies*. Berlin: De Gruyter, 2008, s. 97. ISBN: 978-3-11-018860-8.

zobrazování skutečnosti mnoho autorů, přičemž Petr Kopal²⁰ za jeden z nejpřínosnějších považuje monotematické číslo z roku 2004 věnující se historiografii a filmu. V tomto vydání se řada historiků a filmových teoretiků věnuje problematice, jak na české scéně uchopit film jako historiografický pramen, který doposud nebyl nijak uspořádán ani chronologizován či blíže probádán. Zdeněk Hudec²¹ si například klade otázku, jaká je povaha zobrazování holokaustu v historických filmech a dochází k závěrům, že filmoví tvůrci se v zobrazování historie opírají o určitý historický estetismus a trivializaci dějin, který pouze zprostředkovává interpretovaný obraz minulosti. Tím je například téma holokaustu téměř vždy doplňováno o silnou stereotypizaci nacistů a jejich zvěrstev, kterou přirovnává až k „uniformovanému fetišismu“ a pro zodpovězení otázek o povaze holokaustu je tak nutné přihlídnout k ostatním humanitním oborům jako psychologie, sociologie či filozofie, jejichž interdisciplinární kooperaci nemůže filmové dílo vzhledem k rozsahu a vázanosti na příběh obsáhnout. Závěry o posuzování historické látky ve filmu tak ostatně míří k přístupu, který ve filmu spatřuje určitý potenciál k poznání zobrazované historie, ale pomocí analýzy náležitých pramenů jakožto různých verzí scénáře, ekonomických dokumentů, korespondence a cenzurních zápisů mnohem více přihlíží ke kontextu doby a podmínkám, které daly za vznik takové interpretaci.

V dosavadním bádání českého prostředí je dále v oblasti filmové historiografie včetně zobrazování historie ve filmu a analýzy propagandistických praktik komunistů bezesporu jedním z největších příspěvků projekt Petra Kopala a Jaroslava Pinkase - *Film a dějiny*. Dle autorových slov²² počátky projektu, který začínal jako festival-seminář, sahají k roku 2001/2002 a byl původně pokusem o vytvoření celistvé platformy pro danou problematiku navzdory tehdejšího „mizivého zájmu oficiálních historických institucí o vztah psaných a filmových reprezentací dějin.“ Autoři rovněž hovoří o absenci ve výzkumech směřujících k tvorbě historické paměti a jejím interpretacím. Dnes je projekt pod záštitou *Ústavu pro studium totalitních režimů* a těšit se může již ze sedmé vydané publikace kolektivu autorů věnované právě propagandě ve filmu. K povaze historického filmového žánru v českém prostředí však nejvíce hovoří již první publikace, která potvrzuje potřebu zhodnotit stav

²⁰ KOPAL, Petr. Film a historie - propaganda: O zkoumání fenoménu, který otrásl (otrásá) světem. *Paměť a dějiny IX*, 2015, č. 1, s. 128. Ústav pro studium totalitních režimů České Republiky [online]. [cit. 28.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1501/123-129.pdf>

²¹ HUDEC, Zdeněk. Estetický historismus: Historické poznání holokaustu ve filmu. *Illuminace* 1, 2004, č. 1, s. 21-40.

²² KOPAL, Petr. Film a historie - propaganda: O zkoumání fenoménu, který otrásl (otrásá) světem. *Paměť a dějiny IX*, 2015, č. 1, s. 128. Ústav pro studium totalitních režimů České Republiky [online]. [cit. 28.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1501/123-129.pdf>

českých dějin, vztah zobrazované historické látky k současnosti a vývoj paměťové tematiky ve filmu. Autoři v době vzniku prvního dílu *Filmů a dějin* hodnotili dosavadní stav poznání jako žalostný v porovnání k západním zemím (i Polskem).²³ Manipulace s národní historií ve smyslu vědomé dezinterpretace historických faktů se zřejmě jevila jako závažný čin, se kterým se svobodná společnost musela vyrovat. A pokud byl film jedním z nejpoužívanějších propagandistických nástrojů minulého režimu, měl by si zasloužit náležitou pozornost. První svazek *Filmů a dějin* proto nabízí pohled do proměn československého stranického historismu a jeho projekcí do filmového díla od masového upřednostňování husitských dějin až po zobrazování německé okupace či vítězství rudé armády.

Mimo literární formu přidává Ústav pro studium totalitních režimů v oblasti studia dějin ve filmu i filmových dějin další příspěvky včetně přednášek, besed a filmových festivalů. Pod vedením zmíněných autorů *Film a dějin* v roce 2014 byla vydána metodologická publikace o využití filmu při výuce dějepisu, která se snaží vést pedagogy k práci s filmovým dílem jako důležitým prostředkem poznání historie, neboť dle autorů se právě film dostává do popředí mezi prostředky kolektivního poznání historie a práce s ním by měla být náležitě osvětlena.²⁴ Ve svém díle tak například srovnávají téma filmových obrazů normalizace nebo válek 20. století a snaží se razit přístup, který přistupuje k filmu jako dokumentu sociální praxe a ideologických vzorců zobrazování „skutečnosti“. Tím ostatně doplňují přístup většiny filmových teoretiků a historiků z *Filmů a dějin*, jejichž případové studie a rozborů jdou za poznáním pozadí vzniku filmů. K výzkumu filmové historiografie a zobrazování historie ve filmu nedílně přispívá i *Národní filmový archiv*, který se vedle archivace filmového národního dědictví zabývá vědeckou a publikační činností, i když doposud bez uceleného projektu věnovaného dějinám ve filmu. Jeho publikace se vedle vydávání zmíněného magazínu *Illuminace* přesto dotýkají propagandistického fungování v Československu, například v díle *Továrna Barrandov* Petra Sczapanika (2016) nebo *Ostře sledované filmy* Antonína J. Leihma (2001) a další.

Ucelenou publikací opírající se o studium vývoje kolektivní paměti propojené přímo s filmem je dílo citované Ireny Řehořové, která nyní působí na katedře *Elektronické kultury a sémiotiky* Univerzity Karlovy. Ve svém díle s názvem *Kulturní paměť a film: jak se měnil*

²³ BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 9. ISBN 80-7106-667-2.

²⁴ ČINÁTL, Kamil, PINKAS, Jaroslav. *Dějiny ve filmu: film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014, s. 2. ISBN 978-80-87912-11-9.

obraz poválečného odsunu v poválečné tvorbě se napříč čtyřmi snímky zabývá transformací kulturní paměti v historickém filmu v kontextu poválečného odsunu Němců. Přínosem autorčiny práce je podrobný vhled do problematiky propojení kolektivní paměti s oblastí filmu jako socio-historického pramene, disciplíny, která nebyla doposud věnována větší publikace.

2. Metodologické zakotvení diplomové práce a výběr snímků

Kolektivně sdílené paměťové rámce a vědomí o společné minulosti tvoří důležitý pilíř v budování identity společností a národů. Proto se paměť velmi často stává mocenským prostředkem a předmětem soubojů ideologického rázu. Souvisí nejen s přirozenou selekcí toho, na co bude vzpomínáno, ale prochází rovněž procesem aktivního zapomínání, jak popisovala Aleida Assmanová, čili vymazáváním paměti, čehož radikálním způsobem využívaly a využívají především propagandy světových politik. Povaha identity si před sebe klade důležité otázky: kým jsme a kam patříme a dotýká se dimenzí času a prostoru, přičemž paměť je jakousi výztuží této identity, proto je o její ovládnutí tolik usilováno.²⁵ Šubrt s Pfeiferovou²⁶ hovoří o vývoji pohledu na dějiny a jejich důležitost, kterou jim lidé historicky přikládali. Na počátku 20. století měla historická paměť v myšlení lidí významné zastoupení neboť panovala představa, že dějiny mají určitý smysl a směr: „V minulosti byly nalézány tendence, které napříč epochami směřují k určitému cíli, v němž dojde k naplnění dějinného plánu.“ Přístup lidské mentality k dějinám tedy hraje důležitou roli v tom, jak je paměť utvářena i využívána.

V poválečném období se biografie stále těšily velké divácké návštěvnosti a film byl tudíž snadným prostředkem, jak takovou „historickou identitu“ národu vštípit. Právě uběhlá válka v praxi ukázala, jak nacisté (a před nimi sověti) pracovali s dějinnou látkou ve svých propagandistických filmech. Po válce o to více vyvstala potřeba reagovat na útok cizí ideologie a podpořit vlastní národní hodnoty, které byly několik let utlačovány. Po skončení války nastal v Československu boj o získání kontroly nad důležitými národně-buditelskými funkcemi, které otevíraly možnosti ve sféře vlivu a politického dohledu. S návratem Edvarda Beneše z londýnského exilu byla v období třetí republiky vydávána opatření, včetně dekretu s názvem *O opatřeních v oblasti filmu* vydaným 28. srpna 1945, jenž měl centrálně propojit systém kinematografie, výrobu i distribuci a napomoci k revitalizaci kinematografie a dohlédnout, aby filmoví tvůrci nenavázali na meziválečnou komerčně orientovanou tvorbu,

²⁵ ŠUBRT, Jiří, PFEIFEROVÁ, Štěpánka. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie* 1, 2010, roč. 2, s. 26. ISSN 1804-0616.

²⁶ tamtéž

ale připravovali svá díla ve jménu národa.²⁷ Samotný dekret se v úvodu odvolává na zajištění odbornosti ve výrobě a veřejném promítání filmů, plánovité rozvíjení zaměstnanosti v oblasti filmového průmyslu, nebo zbavení škodlivých a rušivých cizích vlivů z hlediska zájmu lidu a státu.²⁸

To vše se odehrávalo za nově ustanoveného sdružení politických stran *Národní fronty Čechů a Slováků*, prozatímním demokratickým uskupení částečného pluralismu, kde figurovaly především velké, povětšinou levicové strany jako *Československá strana lidová*, komunisté se svojí KSC, *Československá strana národně socialistická* a *Československá sociální demokracie*. Jasně definovaný a obyvatelstvu komunikovaný program stojící na prvcích socialismu byl hnacím motorem každého takového politického uskupení. V politické aréně se však i díky manipulaci a intrikám nejlépe zorientovala KSC, která v roce 1946 vyhrává volby a v roce 1948 se definitivně dostává do čela státu.

V diplomové práci bych ráda analyzovala a zhodnotila cestu, jakou se KSC ubírala mezi lety 1945-1948 k moci v oblasti znárodněného filmového průmyslu, a jak pracovala s implikací ideologické doktríny marxismu-leninismu-stalinismu do konkrétních historických snímků, čímž chtěla radikálně zasáhnout do podoby kolektivně sdílené paměti. S ideovým dohledem vybraných historiků, kteří byli sami sympatizanti strany, jako například Zdeněk Nejedlý či Josef Macek, pak využívala přímé selekce historické tematiky a vlastních interpretací dějin, mnohdy spojených s procesem aktivního zapomínání v podobě degradace a odstraňování symbolů a hodnot starého světa, které by mohly být spojovány s kladným pohledem na buržoazii či západní smýšlení.

V kontextu takových ideologických procesů budou obsahově analyzovány konkrétní vybrané filmové snímky, ke kterým budu přistupovat jako ke specifickým „místům paměti“, neboť v sobě zakonzervovaly komunistický výklad historie a samy o sobě hovoří k povaze naší národní historie, která je utvářela. Analyzovat hodlám i příslušné dobové filmové recenze, které reflektují, jak se měnil poválečný diskurz v nahlížení na národní dějiny, a jak se o vybraných snímcích a jejich historickém poslání hovořilo v tisku, konkrétně novinách či filmových magazínech jako *Rudé právo*, *Filmová práce*, *Kino*, *Lidová demokracie*,

²⁷ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 47. ISBN 978-80-200-2303-2.

²⁸ Národní archiv Praha (dále jen NA), f. ÚV KSC, č. f. 19/7. sign. 643. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSC: Vládní nařízení o zestátnění filmu 28. 8. 1945.

Informační zprávy, Film a doba a další. Mnohé z recenzí jsou samozřejmě silně levicově tendenční nebo se v nacionálním duchu vyjadřují k povaze českých dějin a tento fakt bude do analýzy rovněž zahrnut.

V práci se psanými historickými prameny, konkrétně právě tiskem, vztahujícím se k narůstající intenzitě komunistické ideologické díkce a levicovému zatížení jsem se inspirovala dílem historika Bradley F. Abramse, který ve své knize *The Struggle for the Soul of the Nation: Czech Culture and the Rise of the Communism* (2005) analyzoval pomocí významného českého tisku z let 1945 až do počátku roku 1948 cestu KSČ k převzetí moci.²⁹ Za hlavní příčinu ve vítězství nejradikálnější varianty Abrams považuje selhání nekomunistických intelektuálů, neboť nedokázali nabídnout žádnou skutečnou alternativu ke komunistickému programu. Abramse mimo komunisty zajímaly především skupiny demokratických socialistů, římských katolíků a evangelíků, jejichž představitelé přispívali k otázce povahy o budoucnosti českého národa včetně sdílených kolektivně-paměťových historických hodnot a projevovali se především v tisku. Jejich alternativy cesty k socialistické budoucnosti byly však příliš plytké a nekoherentní, zatímco KSČ připravila nejjasnější vizi. V kontextu práce zmiňuji Abramse kvůli jeho metodologickému zakotvení, které vychází a úzce souvisí s proměnami kolektivní historické paměti národa, která se stala součástí programu. Autor se například zabývá otázkou, jak se komunističtí představitelé snažili přivlastnit postavu Tomáše Garrigua Masaryka spojenou se prosperitou a vznikem republiky, ale i s „neúspěšným dosažením socialismu“, tudíž by se dle komunistické vize nabízelo navázat na tyto snahy, o které se snažil již zakladatel republiky. Komunisté proto dle Abramsových závěrů bagatelizovali Masarykovu občasnou kritiku Marxe a naopak ho vykreslili jako revolucionáře a protokomunistu.³⁰ V porovnání s komunisty pak například demokratičtí socialisté nepřišli s žádnou silnou alternativou takového zobrazení, neboť se nechtěli postavit napřímo proti socialistickým myšlenkám, které národ v poválečné éře obecně přijímal a jejich vize se rozplynula v té komunistické.³¹ V diplomové práci nebudu vzhledem k rozsahu komparovat výpovědi českých intelektuálů reflektující ideovou základnu jejich přesvědčení o budoucnosti a zároveň i demonstrované obecně sdílené minulosti národa, ale zaměřím se pouze na KSČ a její zásahy do filmového průmyslu.

²⁹ ABRAMS, Bradley F. *The Struggle for the Soul of the Nation: Czech Culture and the Rise of Communism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, 363 s. ISBN 0-7425-3024-8

³⁰ tamtéž, s. 119

³¹ tamtéž

Časové rozmezí, které budu analyzovat, počíná rokem 1945, tedy koncem 2. sv. války a počátkem období vlády třetí republiky. Je to doba, ve které probíhal zmíněný boj o získání sféry politického vlivu a ideové kontroly. V tomto období bude patrně zaznamenán nejsignifikantnější posun ke komunistické vizi společně sdílené historie, o kterou straníci usilovali. Cílem je zachytit tuto proměnu se zvláštním důrazem na úlohu hlavního historického protagonisty. Při analýze hodlám postupovat chronologicky podle roku uvedení snímků do biografů, tedy od roku 1945 do roku 1948, aby byla patrná vývojová tendence v pronikání KSC do historické podoby snímků i tisku.

Rozbor bude pokračovat obdobím, ve kterém se KSC oficiálně dostává k moci ve státě, tedy rokem 1948, kdy nastává nejtuzší ideologická díkce. V tento moment mohu do analýzy zahrnout i oficiální závěry *Filmové rady*, která vznikla na popud Ministerstva školství a osvěty jako ideový kontrolní orgán v oblasti filmu, jenž vystavoval ideové směrnice, tematické roční plány pro tvůrčí kolektivy vedené špičkami ve filmovém oboru, například Janem Werichem, Otakarem Vávrou nebo Jiřím Weisssem, nebo vybíral vhodné adepty pro zpracování scénářů a výroby filmu.³² Václav Kopecký komentoval úlohu Filmové rady na zahajovací schůzi dne 26. ledna 1949 takto: „Připadá ji: dbáti o ideologickou, politickou linii filmové tvorby, odpovídající potřebám naší cesty k socialismu, a odpovídající duchu marxismu-leninismu. Připadá ji: řešiti otázku nové tematiky, rozhodovati o námětech nových filmů, a činiti opatření k zajištění námětů. Filmové radě připadá: pomoci uvést filmovou tvorbu, filmovou výrobu na nové cesty.“³³ Po roce 1955 již do analýzy závěry a rozhodnutí Filmové rady nezahrnu, neboť dochází k jejímu rozpadu. Zdlouhavý proces rozhodování, nenaplnění plánů, personální změny v obsazení rady i spory se jeví jako dysfunkční a dochází také k postupnému ideologickému uvolňování způsobeném kritikou stalinských metod.³⁴ Vedle zápisů Filmové rady do analýzy zahrnu i materiály fondu ÚV KSC či Ministerstva informací.

Od roku 1948 do roku 1955 bude při rozboru rovněž přihlíženo k roku uvedení snímku do biografů, avšak snímky budou rozděleny do dvou skupin podle povahy svého námětového

³² SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 99. ISBN 978-80-200-2303-2.

³³ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/1/1, Zahajovací schůze Filmové rady 26. ledna 1949, Projev ministra informací a osvěty Václava Kopeckého.

³⁴ HASAN, Petr. Filmová rada (1948) 1949-1955. Fondy institucí – NFA. NFA – Národní filmový archiv [online]. Copyright © NFA, [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/fondy-instituci/>

historického vymezení - skupina historického biografického filmu a tradičního historismu. Cílem takové analýzy bude zhodnocení této vývojové tendence v kontextu politické situace ale i případný popis vzorců a myšlenkových schémat, jak strana o dějinné látce v oblasti historického filmového žánru uvažovala.

Jedním z kritérií pro výběr snímků se tedy stalo zmíněné časové rozpětí, které si za cíl klade demonstrovat levicové utužování napříč historickým žánrem. Druhé kritérium vychází z povahy historického filmového žánru zachycovat život, osud či dobu hrdiny, který diváka provází dějem. V této volbě se mimo jiné zrcadlí i obecný záměr velkých ideologií, včetně propagand, zveličovat život a činy zvolených historických hrdinů, kteří slouží jako pilíř ideologie a ztělesnění identity společenského uskupení a národa. Hrdina příběhu, ať už kladný, či záporný, je obecně základním stavebním kamenem lidských vyprávění předávaných po tisíciletí. Archeologické nálezy a prameny dokazují, že lidé si vyprávěli příběhy od počátku své existence a zrcadlí v nich své každodenní zážitky, touhy i obavy. Totalitní vlády včetně komunistů využívali vlastnosti příběhu „mít svého hrdinu,“ na kterého navěsili prvky propagandy. Tato osoba je navíc spojena s požadovaným prvkem revolučnosti a bojovnosti. Socialismus nejčastěji fixoval podobu hrdiny ze své současné doby 50. let v nadsazených hodnotách a vytvářel hrdiny velmi lidové, ideálně dělnické profese, kteří disponovali ryzími morálními vlastnostmi a jejich činy byly silně idealizované až černobíle vykreslené. Takové postavy pak trpěly absencí jakéhokoliv morálního psychologického přerodu díky lidské chybě, typické pro filmy dnešní doby, ale naopak plnily roli typických hrdinů, kteří ztělesňovali ideu vysněné společnosti nových zítřků. Příslušné charaktery byly u snímků natočených bezprostředně po válce většinou ještě smyšlené, protože námět i scénář se připravoval za doby okupace a cizí ideologie nedovolila zobrazení opravdových národních hrdinů, avšak s dalšími připravovanými snímky se námět opírá již o skutečné historické postavy. V diplomové práci bude cílem zhodnotit, jak se nejtuzší fáze nadvlády KSČ vypořádala s těmito požadavky a jaké hrdiny ve filmových dílech stvořila.

Vybraná kritéria splnily následující snímky, které byly vybrány prostřednictvím Československé filmové databáze (ČSFD) v sekci československého historického filmového žánru:

1. Rozina sebranec (1945), režie Otakar Vávra
2. Nezbedný bakalář (1946), režie Otakar Vávra

3. Jan Roháč z Dubé (1947), režie Vladimír Borský
4. Posel úsvitu (1950), režie Václav Krška
5. Mikoláš Aleš (1951), režie Václav Krška
6. Mladá léta (1952), režie Václav Krška
7. Tajemství krve (1953), režie Martin Frič
8. Psohlavci (1954), režie Martin Frič
9. Jan Hus (1954), režie Otakar Vávra
10. Jan Žižka (1955), režie Otakar Vávra

Než přejdu k rozboru zvolených snímků, pokusím se nastínit vývoj historického filmového žánru ve světě a v Československu v meziválečném období, který napomůže k pochopení kontextu prosazování určitých dějinných témat v kapitolách navazujících.

3. Dějiny a vývoj historického filmového žánru

3.1. Historický filmový žánr ve světě

Jak již bylo zmíněno, budování obrazu národní historie a historického hrdiny ve filmu dle měřítek příslušné ideologie bylo předmětem zájmu velkých politik již od počátků filmové produkce. V českém prostředí tato tendence rozhodně nepočíná únorovými událostmi roku 1948, kdy komunisté přebírají moc ve státě, ale byla vydlážděna pokusy předešlých režimů zasahovat do podoby filmového průmyslu a prosazovat své ideové požadavky. V oblasti filmového historického žánru měla KSČ rozhodně na čem stavět, neboť přinejmenším nacistická propaganda potvrdila, že film je jedním z důležitých masmédií, které se dostane k nejrůznějším společenským vrstvám diváků a tím se zvyšuje šance na přijetí společně sdílených historických a paměťových hodnot podporujících ideologii. Samotné předsednictvo výboru Komunistické strany Československa označilo úlohu filmu jako výchovnou, jež má hovořit k masám, tedy uvědomělým občanům budujícím obětavě cestu k socialismu.³⁵

S využíváním národní kinematografie k účelu podpoření vlastních ideových esencí však započaly již velké ideologie 20. století, které si uvědomovaly sílu filmového média. O to větší pozornost byla věnována historickému filmovému žánru, který divákův zájem o pohyblivé médium útočícím na emoce propojuje s vědomím o historické velikosti národa, velmi důležitým pilířem v oblasti budování národní identity a tvorby sdílené kolektivní paměti.

Epické filmy natočené v Itálii v letech 1910 až 1914 byly první, které potvrdily velkolepou sílu biografů zrekonstruovat minulost. Filmy jako *Quo Vadis?* (1912), *Cabiria* (1914) a *Spartaco* (1913) byly rozsáhlými heroickými eposy vyobrazující krásy starověkého světa, které tvůrci obohatili o pestrou scénografii a poutavé vyprávění způsobem, který měl obrovský vliv na budoucí filmový styl.³⁶ Zmíněné snímky měly bezesporu podpořit národní

³⁵ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Usnesení předsednictva Ústředního výboru Komunistické strany Československa o tvůrčích úkolech československého filmu .

³⁶ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, s. 67. ISBN 978-80-7331-207-7.

identitu sjednocené Itálie a připomenout italským divákům monumentalitu národa uchovanou v italských dějinách.

K podpoře národního vědomí, avšak zdá se, že dle perspektivy určité skupiny obyvatel, která mocensky dominovala, se v téže době dočkala americká filmová produkce s velkolepým historickým snímkem režiséra G. W. Griffitha, *Zrození národa* (1915), který byl krátce po uvedení obviněn z rasistické propagandy. Historický snímek natočený podle románu *Člen klanu* od Thomase Dixona, autora známého pro aplikaci rasistických podtextů do svých děl, vyvolal nepokoje z řad afroamerického obyvatelstva, které se samozřejmě nedočkalo cenzurních prostředků ani stažení z biografů.³⁷

I v ostatních evropských zemích se historický filmový žánr začíná po válce etablovat jako důležitý ideologický nástroj. Německo například tvoří velké historické spektakly, které byly velmi působivé díky nízkým finančním vkladům na zhotovení snímků vlivem hyperinflace, levné pracovní síly a zákazu dovozu zahraničních snímků – snímek *Madame Dubarry* byl údajně zhotoven v přepočtu z tehdejších marek za 40 tisíc dolarů, zatímco v USA by podle filmových expertů snímek vyšel na 500 tisíc dolarů.³⁸

S účinnou aplikací marxistické ideologické doktríny do historického filmu systematicky začíná Sovětský svaz. Ruští filmaři experimentovali v zacházení s historickou minulostí a zkoumali způsoby, jak vytvořit revoluční filmovou historiografii pro revoluční dobu. S jedním z prvních velkolepých historických snímků podpořeném mocí rodícího se Sovětského svazu přichází Sergej M. Ejzenštejn. Slavný režisér inspirovaný historickým výpravným narativem amerického tvůrce G. W. Griffitha doplňuje svůj proslulý snímek *Křižník Potěmkin* (1925) o prvky dynamického střihu útočícího na smysly diváka, charakteristický filmový rys pro ruskou montážní školu. *Křižník Potěmkin* je jedním z nejslavnějších výtvorů typických svým ideologickým nánosem. Vypráví o vzpouře malé skupiny námořníků na palubě bitevní lodi *Potěmkin* během carského období, která rozdmýchává revoluční napětí utlačovaného proletariátu.³⁹

Sovětský svaz v meziválečném období přidává další historické snímky, které razí cestu velkým osobnostem ruských dějin, jež mají podpořit národní vlastenectví, ovšem již podle ideových vodítek socialistického realismu a pod dohledem ideologického aparátu J. V. Stalina. Socialistický realismus si za hlavní témata po obrovském úspěchu *Čapajeva* (1934)

³⁷ tamtéž, s. 81.

³⁸ tamtéž, s. 111

³⁹ tamtéž, s. 138

vybral občanskou válku a vyobrazování života velkých osobností v životopisném historickém filmu. Proto vzniká i další ruský velkofilm, vyprávění o životě Petra I. a Ivana Hrozného ve snímku *Petr Veliký* (1938), ve kterých stalinisté spatřovali „pokrokové panovníky, jejichž reformy znamenaly významné kroky na cestě od feudální společnosti ke kapitalismu.“⁴⁰ Ostatně, právě k takovým historickým filmovým formátům, jak je *Petr Veliký*, vzhlížela později československá kinematografie, když komentovala nedostatečnou ideovou a národně-buditelskou úroveň svých prvních poválečných snímků. Scénárista *Pyšné princezny* Oldřich Kautský komentuje v roce 1946 dosavadní přínos historických snímků tak, že po shlédnutí *Petra Velikého* divák „teprve pozná, co všechno schází našim historickým velkofilmům.“⁴¹ Propagandistickou úlohu pak měly plnit i snímky *Alexander Něvskij* (1938), historický životopisný film o středověkém velkoknížeti, jež vedl obranu Ruska proti evropským útočníkům, nebo *Suvorov* (1941) pojednávající o slavném generálovi Napoleonovy doby.

V oblasti pronikání režimů do národních kinematografií a využívání pohyblivého obrazu ke zviditelnění ideologických doktrín dominovalo jistě i nacistické Německo. S historickou filmovou tematikou, která byla velmi důležitá pro posílení extrémního německého nacionalismu, vystupují nacisté například se svým *Židem Süssem* (1940), který byl hojně navštěvován a vyprovokoval násilí vůči Židům.⁴² Důležitým úkolem ovládnout německou kinematografii bylo pověřeno nově zřízené *Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy* v čele s Josephem Goebbelsem, který stejně jako jiní světoví státníci, včetně Hitlera, o filmu přemýšlel jako o velmi silném propagandistickém prostředku a nechal se inspirovat Sovětským svazem. Jan Kašpar⁴³ cituje ministrova slova ke snímku *Křižník Potěmkin*: „Je to úžasně dobře udělaný film, jeden z těch, který ukazuje jedinečné filmařské mistrovství (...) Je to film, který by mohl k bolševikům přivést kohokoliv bez pevného ideologického přesvědčení.“ Novou propagandistickou dikcí německého historismu, v čele s postavou pruského krále Fridricha II (např. ve snímku *Velký král*, který byl mj. natáčen v pražských ateliérech), se zřejmě obhajovala násilná expanze za hranice říše.

⁴⁰ tamtéž, s. 273

⁴¹ O. K. (Oldřich Kautský), Úskalí tvorby a rozumu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 37 (14. 9.), s. 6.

⁴² THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, s. 281. ISBN 978-80-7331-207-7.

⁴³ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, s. 53. ISBN 978-80-7277-347-3.

3.2. Historický filmový žánr první republiky

Po vzoru svých velkých sousedů chtělo i nové Československo vybudovat úspěšnou národní kinematografii, která by se těšila mezinárodním úspěchům a ukázala sílu českého národa. K tomuto účelu potřebovala mladá perspektivní země podpořit proklamované historické hodnoty, konečně vlastní českému lidu. Vedle tradičních uměleckých oblastí podpořených vysokou úrovní vzdělanosti a zažívající umělecký rozkvět se mělo v kulturním vyžití občanů prosadit i umění nejmladší, a to náš národní film. Ovzduší prostoupené nacionálním duchem si však žádalo vybraná témata, která měla být filmovými tvůrci ztvárněna.

Historický film byl jedním z předních žánrů, který měl po vzoru sousedních zemí ještě za éry němého filmu výsadní postavení v tehdejší kinematografii. Naše národní kinematografie v raných fázích první republiky chtěla logicky navázat na historismus národního obrození, jehož vyústěním a vrcholem chápala vznik republikového útvaru. Naopak, pod palbou kritiky se měl z logických důvodů ocitnout téměř 300letý útlak nadvlády Habsburské monarchie.⁴⁴

V rozporu s velkými očekáváními od historické tematiky si český divák na svůj první historický velkofilm musel počkat až do roku 1929, kdy byl na stříbrná plátna uveden snímek *Svatý Václav*.⁴⁵ Do té doby se mladá ambiciózní kinematografie potýká s nenaplněnými plány na realizaci skutečného historického velkofilmu, neboť tehdejší umělecká úroveň i finanční stránka projektů nemohly stačit na vytvoření velkolepých historických eposů jako v sousedních zemích. Vždyť natočení prvního skutečného historického velkofilmu s národně buditelskou historickou tematikou se dočkal až *Jan Roháč z Dubé* (1947), ovšem již za okolností znárodněné kinematografie a prohlubujících levicových hodnot. Do té doby se československá kinematografie musela spokojit pouze s romantickou koncepcí historického žánru zasazenou do určitých historických etap, opírajících se o dekorativnost historického prostředí, mýty a legendy. Jedním z dochovaných snímků takové koncepce je např. *Stavitel chrámu* (1919), adaptace staropražské pověsti o Petru Parléri, který faustovsky upíše svou duši ďáblu.⁴⁶

⁴⁴ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 305. ISBN 80-85839-54-7.

⁴⁵ tamtéž

⁴⁶ tamtéž, s. 306

Vedle romantické koncepce historického filmu pak lze vystopovat alespoň rané tendence vyobrazovat film jako projev národního historického vědomí. Již tzv. živé obrazy, které navazovaly na oblíbené historické výjevy 19. století, jsou sice primitivním ztvárněním historie, avšak přesto věrně dokládají, kam se orientoval zájem o československý historismus, v jehož popředí stály obrazové výjevy velkých národních hrdinů – kněžna Libuše, Karel IV, Jan Žižka, Jan Amos Komenský, českobratrský písmák, koniášský inkvizitor, barikádník z roku 1848, legionář...⁴⁷ K oblasti historické tematiky pak lze počítat ještě některé historické životopisné filmy z 20. let jako *Josef Kajetán Tyl* (1925) nebo *Karel Havlíček Borovský* (1925).

Filmoví tvůrci chápali stejně jako obrozenci 19. století české dějiny jako cosi výjimečného. Již filmaři první republiky spatřovali v husitské tematice nenaplněný potenciál mladého filmu. O husitskou tematiku tak neprojevil zájem až socialistický stát, ale filmaři měli ambice zobrazit slavnou dobu husitství a odrazení odporu křížáckých výprav spojovaných s Římskou říší již za éry němého filmu. Rané tendence vyobrazit pomocí filmové kamery barvitě příběhy husitských bojovníků se objevují již v roce 1915 při pětistém výročí upálení Mistra Jana, avšak díky cenzurním snahám rakouského císařství neměla tato tematika šanci na realizaci.⁴⁸ Stejně tak další léta již svobodné republiky vyjádřila záměry o realizaci husitské tematiky, avšak zmiňovaná nedostatečná umělecká úroveň dosavadního filmového průmyslu, společně s nedokonalou technickou výbavou filmařů nedosáhla na tak složitou výpravnou tematiku. Stačí si vzpomenout na monumentální Vávrovy bitvy v husitských trilogiích, které éra prosazujícího se zvukového filmu mohla ztvárnit jen stěží. Česká společnost navíc přestala vzhlízet k tradičnímu historismu a moderní člověk, „žijící přítomností a budoucností a obrážející dzezové hospůdky,⁴⁹“ obrátil pozornost k jiné žánrové tematice, s čímž postupně upadal i zájem o historický film.⁵⁰ Ve společenských kruzích začal být postupně cítit ústup od starovlasteneckého historismu, a to zejména u mladších generací dospívajících v počátcích první republiky, které byly již alergické na zpřítomňování dávné minulosti. Komerčně

⁴⁷ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 18. ISBN 80-7106-667-2.

⁴⁸ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 310. ISBN 80-85839-54-7.

⁴⁹ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 18. ISBN 80-7106-667-2.

⁵⁰ tamtéž

zaměřený filmový průmysl tak vycítil, že historický snímek uspěje jen tehdy, pokud bude námět propojen s příběhem individua, či pojat jako komediální žánr.⁵¹

Jakmile vzniká první „skutečný“ československý historický film, *Svatý Václav*, vlastenecké nadšení již nedosahuje téměř žádné mohutnosti. Naopak, *Svatý Václav*, natočený k oslavám tisíciletého výročí mučednické smrti českého patrona, se měl stát důkazem o stále přítomné pozici katolické církve, která neměla být husitskou proticírkevní tematikou upozaděna.⁵² Kritika však hotový snímek vzala velmi chladně a jeho náplň obvinila z klerikalismu, protože se k dílu silně hlásila katolická církev.⁵³ Historickému snímku navíc k oblibě nepřidala skutečnost, že stále spadal do éry němého filmu, ačkoliv se na plátna již dostávaly filmy zvukové, technologický zázrak obdivovaný diváky.

Nacionální vědomí a zájem probouzet historickou národní tematiku se tak vrací až v době, kdy česká společnost cítila ohrožení ze strany nacistického Německa. Otakar Vávra v této době připravuje své dva slavné historické velkofilmu, které již prolomily éru němého filmu – *Filosofská historie* (1937) a *Cech panen kutnohorských* (1938). *Filosofská historie* je Vávrovo debutantské dílo a jedna z prvních filmových adaptací Jiráskových románů. Jedná se sice stále o snímky spadající do kategorie romantické historické koncepce, avšak již v roce 1937 je dílo aktualizováno o dobový strach z německé rozpínavosti. „Filosofická historie, drobný obrázek českého maloměsta v době předbřeznové a v revolučním roce 1848, končí v rozporu s literární předlohou patetickým apelem na připravenost k obraně vlasti proti nepřítelům“⁵⁴ Ještě před vypuknutím války, jak shrnuje Jiří Rak, tak začínají do oblasti filmu viditelně vstupovat politické aktualizace.

Československým tvůrcům však zbylo jen málo času na zpětné prosazení historismu navazujícího na 19. století, který by připomněl sílu českého národa stojícího na pevných historických základech, a ideově tak bránil náš národ před stále sílícím Německem. Jiří Rak⁵⁵ dodává, že „vlasteneckou tendenci filmu si uvědomovala i protektorátní cenzura, která jej krátce po 15. březnu 1939 zakázala.“ Prosazování československého historismu tak nahrazují cenzurní procesy a upřednostňování historické osoby sv. Václava jako patrona Svaté říše a

⁵¹ ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace* 7, 1995, s. 14.

⁵² PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 310. ISBN 80-85839-54-7.

⁵³ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 20. ISBN 80-7106-667-2.

⁵⁴ tamtéž, s. 22

⁵⁵ tamtéž

symbolu kolaborace republiky s okupantem. Vedle romantických komedií, opřených o historické pozadí a dobový kolorit, například Fričovy *Počestné paní pardubické* (1944), nebo Vávrova *Pohádka máje* (1940), se proto na plátna biografů „propašovaly“ pouze symboly české národní historie, jako záběry na Pražský hrad, nebo zdánlivě neutrální scény z oper připomínající klenoty národní hudby.⁵⁶ Bylo to však právě období protektorátu, které způsobilo hluboké trauma a předznamenalo éru zpětného prosazování národního historismu ve filmu během následujících let.

⁵⁶ tamtéž, s. 23

4. Československý filmový historický žánr v období mezi lety 1945-1948

Předválečná a meziválečná léta ve vývoji filmového historického žánru dokládají, jak je již samotný počátek prosazování spjatý s ideologickými podtexty, skutečnost ne-li přímo určující pro samotný vznik tohoto žánru. Nejsou to jen politické režimy, které využívaly historických filmových interpretací k podpoře své ideologické doktríny, ale jak se ukázalo, i první léta demokratického fungování naší země spatřovala v historickém žánru důležitou oporu pro tvorbu národního historického vědomí a k tematice přistupovala tendenčně.

Historický hrdina, procházející zobrazovanou etapou s přiděleným osudem, hrál v příběhu důležitou ideovou roli. Vázal na sebe preferovaná ideová témata a propůjčoval tvář hlavní myšlenky příběhu. Filmová tvorba v letech první republiky nedokázala interpretovat historii skutečných velkých národních osobností, jak by jistě považovala za příhodné své době. Svoji působnost prozatím omezila pouze na několik filmů životopisných a romantickou koncepci historického žánru. Na vysněnou husitskou tematiku byla zatím finančně a technicky krátká, bojovala s upadajícím diváckým nezájmem o tradiční historismus a snahy jí finálně překazila nacistická okupace.

Jak již nastínilo úvodní slovo navazující na metodologii a užití prameny v diplomové práci, zájem o obrozenecký historismus a velké národní dějiny se měl navrátit v poválečné kinematografii, která byla společně s dalšími hospodářskými a kulturními oblastmi znárodněna za účelem rychlého vzpružení státní ekonomiky, kulturního a společenského života a převzetí kontroly ve státě. Ve filmovém průmyslu byla jedním z předních důvodů znárodnění právě ideová kontrola nad uváděnými snímky. Vláda třetí republiky v čele s Edvardem Benešem si samozřejmě uvědomovala, jak důležitý je nyní pohyblivý obraz pro probuzení národních hodnot pochroumaných válkou. Společenská protiněmecká nálada a prohlubující se sociální otázky vyvolávaly potřebu zformulovat své problémy. Proto měl i historický filmový žánr podstoupit posun k sociální tematice, díky které mělo být podpořeno sebevědomí československého obyvatelstva a národní duch malé země oslabené válkou a nacistickou propagandou. Ihned v květnu 1945 byla k účelu výpomoci národní kinematografii, a také kulturně-politickému dohledu, zřízena *Státní filmová dramaturgie*,

kteřou v zářij roku 1946 nahrazuje *Filmový poradní umělecký sbor* pro posílení kontrolního dohledu. Sboru byl udělen zvláštní statut vybírat a rozhodovat o námětové tematice, stejně jako prosazení práva veta u případných nevhodných témat.⁵⁷

Po květnu 1945 byl jako první historický film do kin uveden snímek *Rozina sebranec*, příběh z počátku 17. století o nešťastné lásce Roziny k italskému sklářskému řemeslníkovi. V kontextu 2. sv. války se může pyšnit úspěšným vzdorováním tlaku propagandistickým německým požadavkům na český film. Natáčení historického dramatu podle novely Zikmunda Wintera probíhalo především za dob okupace, ale režiséř Otakaru Vávřovi se natáčení podařilo úspěšně protahovat tak, aby probíhalo co nejdéle a finalizace snímku se blížila až konci válečných let. Zároveň početný kompars, který ve výsledné podobě snímku dokresluje atmosféř lidnatého renesančního městečka, nabídl možnost vyhnout se totálnímu nasazení v německém průmyslu pro řadu herců.⁵⁸ Ani romantický motiv nebyl zvolen náhodně – úzce souvisel s únikovou tematikou, kterou filmoví tvůřci museli volit pod tlakem cenzurních orgánů německé filmové správy v Protektorátu Čechy a Morava (1939-1945).⁵⁹

Ochranářské snahy byly v tisku oceněny národním vědomím, které se pomalu začalo probouzet, ještě než byl snímek uveden do biografů: „Díky stálému prodlužování konečného termínu natáčení různým technickým nepředvídatelným a často ‚předvídatelným‘ závadám se přece jen našim filmařům podařilo dosíci, že toto velké filmové dílo zůstalo před okupanty uchráněno.“⁶⁰ Obhajoba národní historie prostřednictvím filmové recenze novin *Národní obroda* tak jasně směřovala k filmovému divákovi a sloužila jako podpůrný prvek v probuzení vědomí o jedinečnosti národa. Napřič tiskem jsou kvůli zásahům do filmového průmyslu mimo hodnocení čistě filmového obsahu pochopitelně negativně vykreslováni Němci jako „vetřelci“, skutečnost silně reflektující aktuální protiněmeckou poválečnou náladu spojenou s odsuny německého obyvatelstva a trestáním kolaborantů.

Cesta k velkému národnímu hrdinovi však mohla být v *Rozině sebranci* ve skutečnosti započata jen okrajově. Snímek byl připravován v duchu romantické historické koncepce a pro historický národní velkofilm postrádal veliká dějinná témata i osobnosti. Hlavní hrdinka Rozina (Marie Glázřová) je navíc postava anonymní, proto nemůže být o velkém historickém

⁵⁷ NFA [online]. Filmový umělecký sbor (1945-1948). Copyright © [cit. 14.05.2021]. Dostupné z: <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/10/Filmov%c3%bd-um%c4%9bleck%c3%bd-sbor.pdf>

⁵⁸ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 314. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁹ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 312. ISBN 80-85839-54-7.

⁶⁰ TřV, „Rozina sebranec“ – film uchráněný před okupanty. *Národní obroda* 1, 11. 11. 1945, č. 156, s. 3.

filmu ještě ani řeč. Rozina jako ústřední postava působí velice labilně, křehce a ze zvoleného vzorku snímků se také jedná o jedinou ženskou hlavní hrdinku. Příběhem od začátku prochází již s pohnutým osudem dítěte nalezeného kdysi na prahu kláštera, a proto nazývaného všeobecně sebrancem. Jako romantická hrdinka podle žánrové koncepce v příběhu očekávaně řeší svoji nešťastnou lásku, dramaturgická linka se obrací zejména k jejímu křehkému ženskému nitru, které se schovává za tvář drsné a silné krasavice. Právě tato koncepce historického filmu, zaměřená na odhalení niternosti jedince, je to, co již z principu nemohlo vyhovovat nové éře zestátněné kinematografie. Odhalovala totiž slabost a hrdina zde končí tragicky bez „zjevného“ poselství národu. Hlavní myšlenka filmu, obětování jedince pro nešťastnou lásku, tak nemohla zahnat hlad po historickém filmu jako projevu národního historického vědomí. Demonstrovala psychologickou křehkost lidské duše, pro kterou těsně po válce nebylo již tolik místa a společnost stále více volala po velké historické tematice s neohroženými hrdiny, ukazující sílu českého národa zakořeněnou hluboko v národních dějinách.

V dobovém tisku se navzdory připravovanému romantickému konceptu historického snímku o *Rozině sebranci* ještě před premiérou píše jako o „novém historickém velkofilmu“ Otakara Vávry, ochráněného před okupanty a nabízejícím možnost nahlédnout do „pohnutých dob ze začátku XVII. století, kdy se za podivně nejistých časů vlády císaře Matyáše schylovalo k těžkým dobám třicetileté války“.⁶¹ *Rudé právo* pak o zobrazeném časoprostoru hovoří jako o „pohnuté době sedmnáctého století.“⁶² Je patrné, že recenzenti již chtěli vyzdvihnout očekávanou sociální otázku bídy a útlaku ze strany feudálního panstva a církve, která byla pro zobrazovanou dobu charakteristická. Odkazy jsou obzvláště aktuální vzhledem k protiněmecké náladě s pozadím prosazujících se socialistických hodnot na území Československa, které mohly propojovat Svatou říši římskou s teritoriálním rozpínáním Němců. Vávra v *Rozině sebranci* vykreslil prostředí tehdejší společnosti opravdu velmi „realisticky“ podle dobových očekávání – v ulicích se potuluje zbídačená chudina, řemeslníci a nádeníci, zatímco církevní představitelé začínají být vykreslováni podle standardů, které později za své přijme komunisty ovládaný film – nenasytní hamouni využívající náboženských privilegií k obohacení svých úřadů. V kontrastu k těmto osobám vystupuje jedna z předních postav děje, převor Antonín (Zdeněk Štěpánek), jako renesanční člověk,

⁶¹ Velký historický film „Rozina Sebranec“ před premiérou. *Informační zprávy* 1945, č. 2 (29. 11.), s.1

⁶² REK (Vítězslav Kocourek), *Rozina Sebranec* – první český film po revoluci. *Rudé právo* 15. 12. 1945, č. 186, s. 3

hájící potřeby lidu a bojující pro pravdu Boží. Ve scénách ohrožení od italských tovaryšů pak hájí klášterní monstace z chudého pokladu vlastním tělem, což bylo gesto, které v době, kdy byl snímek realizován, chápal divák obzvláště citlivě.⁶³ Realitou je, že postavu převora Antonína doboví tvůrci oproti knižnímu originálu uměle zvětšili, aby vyvážili rozervanou povahu hlavní hrdinky Roziny. Převora Antonína přiblížili lidu a jeho potřebám, což později Vávra provedl i v husitské trilogii. V Janu Husovi však komunisté spatřovali především revolučního bojovníka za práva lidu a duchovní úlohu upozadřovali na úkor sociální otázky, převor Antonín je také s lidem velmi sblížen, ale stále zastává hluboké náboženské přesvědčení, duchovní čistotu a lásku k Bohu, která je propojena s myšlenkou celého díla – „přiznáním viny za předsudky a zlo skrývající se v každém člověku,“ jak shrnula Věra Brožová⁶⁴ v polistopadové interpretaci časopisu *Illuminace*. Skutečnost, že je převoru Antonínovi stále ponechána určitá duchovní funkce spojená s křesťanstvím a spiritualita odkazující na ideály křesťanství, je přiznáno v několika scénách. Na začátku celého snímku můžeme být svědky, jak město plné řemeslníků utichne a s úderem kostelních hodin se s kamennými tvářemi pomodlí. V dalších scénách následuje moment, kdy se Rozina s převorem Antonínem radí o svém údělu, a ten hrdince klidným hlasem odpoví, že „pravda, to je studna páně.“⁶⁵ Tím se interpretace velmi liší od poúnorových filmových snímků, které duchovní úlohu i s příslušnými replikami eliminovaly na minimum a bojovaly za scénaristické škrty, kdy pravdou měla být pouze ta lidu.

Navzdory velkým očekáváním recenze po uvedení filmu do kin již tak optimistické nejsou, zejména co se týče otázky pojetí snímku jako národního historického velkofilmu. Z filmových magazínů je patrná značná nespokojenost s historickým pojetím *Roziny sebrance*, přesněji jeho přínosem pro budování národního historického vědomí. Dobový ohlas pocituje, že tematika dějin není dostatečně filmově využita a ženské duši je historická doba pouze „dobovým zpestřujícím koloritem.“ Na druhou stranu, kritika alespoň dodává protiněmecký prvek, kdy nacisté překazili větší pokusy o zobrazení české historie, neboť jim byla trnem v oku.⁶⁶ Časopis *Kino* uvádí, že „ani Wintrův literární patronát nám nebrání říci, že jsme na hony vzdálení této staletími vyvětralé společenské problematice, neboť není žádné palčivé

⁶³ BROŽOVÁ, Věra. Zikmund Winter, velkofilm a historický film. *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 100.

⁶⁴ BROŽOVÁ, Věra. Zikmund Winter, velkofilm a historický film. *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 100.

⁶⁵ Rozina sebranec [film]. Režie Otakar Vávra, Československo, 1945. Délka 94 min.

⁶⁶ rek (Vítězslav Kocourek), Rozina Sebranec – první český film po revoluci. *Rudé právo* 15. 12. 1945, č. 186, s. 3

souvislosti mezi tehdejskem a dneškem.“⁶⁷ Dobový tisk se sice k *Rozině sebranci* vyjadřuje velmi kriticky, nespokojenost však může být chápána spíše jako jakési volání po důležitosti zdokonalovat cestu k opravdovému historickému hrdinovi a adekvátní národní historické tematice. Poválečná kinematografie si však musela být opravdu vědoma časového rozmezí, ve kterém byl snímek připravován i natáčen, a proto se i dobové poválečné aktualizace musel film dočkat jen v omezeném množství. To však nezabránilo skutečnosti, že přijat byl vlažně, s nedostatečným posláním národu.

Další historickou Wintrovskou adaptací, která byla uvedena krátce po *Rozině sebranci*, je Vávruv *Nezbedný bakalář*. Příběh vypráví o životě bakaláře (Zdeněk Štěpánek), jakožto předchůdci dnešních učitelů, který v 16. století přichází do městečka Rakovník učit zchudlé žáčky, avšak naráží přitom na odpor a intriky měšťanské vrstvy, která se v nemálo scénách krmí jitrnicemi, humry a vdolky, zatímco dětské oči bakalářových žáčků jen smutně přihlížejí. Volba námětu, ve kterém je demonstrován útlak chudiny bohatými měšťany, částečně splňuje podmínky pro vhodně zvolené historické téma vyhovující aktuálně sílící socialistické náladě, stejně jako u *Roziny sebrance*, filmu o dívce z prostých poměrů odmítající bohatství pro pravou lásku. Kritika a hanění záporných postav dle potřeb ideologie je však ve snímku uvedeném o rok později využíváno mnohem častěji a kontrastněji. Ve filmovém letáku k uvedení snímku do kin jsou měšťanští konšelé dokonce označeni za „tupé zbedněné lidi“ a napříč médii tak začíná být postupně uplatňována tendence dokreslovat ideové nepřátele nejen filmem, ale i doprovodnými materiály.⁶⁸ Konečně má být romantické téma odsunuto na úkor ukázky silného sociálního útlaku, které bude bakalář řešit. Ani snímek *Nezbedný bakalář* však zatím úplně nesplnil zásadní požadavek na natočení pravého historického národotvorného eposu.

Podobně jako *Rozina sebranec* je totiž film označován za pouhou „renesanční veselohru“ a naráží na problém, že je již z principu svého žánrového vymezení – romantická historická koncepce – buditelsky nevyhovující. I v tomto případě je nutné neopomenout fakt, že přípravy byly započaty již v období protektorátu,⁶⁹ kdy cenzurní dohled zamezoval přípravám velkých historických námětů. Proto jako renesanční veselohra nevyhovuje proudu národních historických potřeb formujících se jako reakce na pokřivení hodnot právě ukončenou válkou.

⁶⁷ ŽALMAN, Jan. *Rozina Sebranec*. *Kino* 1, 1946, č. 3, s. 36

⁶⁸ NA, f. Ministerstvo informací (dále jen MI), č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 1122/46. *Nezbedný bakalář*.

⁶⁹ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 23. ISBN 80-7106-667-2.

Režisér Otakar Vávra však ještě před uvedením snímku komentuje své dílo, které je sice zasazeno do odlehčenější časoprostorové historické tematiky reflektující každodennost rakovnického městečka, avšak režisér mu přisuzuje stále silné historické poselství hovořící k tehdejší poválečné situaci: „I v těchto nepolitických filmech z české historie bylo vždy velmi mnoho politického. To nejlépe vystihli za okupace Němci, kteří zakázali právě tak natáčení Nezbedného bakaláře, jako připravované filmy... Byla to právě česká minulost, české sebevědomí, a i když ne ještě socialistický, tedy aspoň sociální pocit života, který vyzařuje z uměleckých děl o naši minulosti.“⁷⁰ Z režisérovy slov je tak cítit silný akcent na vizi očekávaného příchodu socialismu reflektující poválečnou náladu ve společnosti. Vávra svými slovy obhajuje romantickou žánrovou koncepci, která je sice formálně označena za historickou veselohru, avšak divák, který společně s postavou bakaláře prochází ulicemi městečka Rakovníka, může být často vyděšen osudem hrdinů. Jistě jsou zde scény velmi humorné, s hlavním protagonistou bakalářem, na druhé straně však přihlížíme krutým životním podmínkám nejhudší vrstvy obyvatelstva – hladu a nemocem v nevytápěných světnicích, avšak se stále přítomnou osobou bakaláře, marně apelující na honosně oděné konšely, aby konečně přestali řešit svá chmelná podnikání, ale pochopili zásadní „společenskou“ úlohu. Slova bakalářova jsou sice konšely očekávaně nepochopena, ale k současnému divákovi hovoří po válce velmi naléhavě a ve filmu tak zaznívá: „Na výchově mládeže všechna podstata spočívá, neboť jakou budeme mít mládež, takové budou i obce, i církve naše. Volám slávu své patronce slavné Univerzitě Karlově. Volám slávu naši rodné české zemi a všem lidem dobré vůle...“⁷¹

Nezbedný bakalář přesto v dobovém ohlasu filmových magazínů sklízí na poli historického poselství národu kritiku, stejně jako *Rozina sebranec*. Tento fakt může být posílen stále nenaplněnou představou o národním historickém velkofilmu v čele se skutečnými hrdiny jakožto národními symboly oživující a utužující paměť národa ohroženou okupanty. *Lidová demokracie*⁷² hovoří o absenci „řádné slohové páteře a vnitřního smyslu,“ *Rudé právo*⁷³ sice alespoň zdůrazňuje vyspělou technickou stránku Vávrova filmu, avšak vybízí k hledání „zřetelného vztahu k dnešku a jeho problematice,“ *Filmová práce*⁷⁴

⁷⁰ -rv-, K premiéře „Nezbedný bakalář“. *Filmová práce* 2, 1946, č. 36 (7. 9.), s. 6.

⁷¹ *Nezbedný bakalář* [film]. Režie Otakar Vávra. Československo: 1946. Délka 92 min.

⁷² Nový český film „Nezbedný bakalář“. *Lidová demokracie* 2, 13. 8. 1946, č. 184, s. 4.

⁷³ věk (K. Vaněk), Druhý český film festivalu. *Rudé právo* 14. 8. 1946, č. 185, s. 4.

⁷⁴ BROŽ, J. Winter – Štěpánek – Vávra. *Filmová práce* 2, 1946, č. 33 (17. 8.), s. 4.

doporučuje příštím historickým snímkům dodat hlubší smysl a opodstatnění. Bez této úlohy totiž „ztrácejí svou sociální funkci a stávají se zatím zbytečným přepychem,“ který byl charakteristický pro meziválečnou komerčně zaměřenou kinematografii. Taková stanoviska měla zřejmě podpořit postoj k nově znárodněné kinematografii a obhajovat národně-buditelskou úlohu filmové produkce na úkor komerce a pouhé zábavy. *Nezbedný bakalář* je tak více méně označován za snímek, který není „historický svým obsahem, ale pouze kostýmem a kulisou,“⁷⁵ a kde historická epocha tvoří pouze jakési pozadí příběhu,⁷⁶ avšak děj i námět postrádá vlastní smysl pro vyzdvižení národních dějin.

Levicově sílící dobová kritika se dovolává zdokonalení samotného historického hrdiny pro budoucí potřeby a obviňuje postavu bakaláře pro přílišnou nevyrovnanost. Zatímco Rozina byla pro dobu poválečné kinematografie příliš citlivou romantickou hrdinkou, bakalář prochází hanlivě vykreslenou maloměšťáckou společností města Rakovníka v pozdní éře 16. století s podobně pohnutým osudem hrdiny nejednoznačného charakteru. Postavu bakaláře sice Zikmund Winter vytvořil na motivy reálné postavy Jana Pičky Píseckého a skutečným historickým pramenem se mu stal „list v rakovnickém kopiáři z roku 1588, v němž si městští radní stěžují univerzitě na Jana Pičku Píseckého, že nedodržel smlouvu a předčasně se svými žáky opustil Rakovník: předtím v opilosti rozbil a spálil školní inventář,“⁷⁷ historické národní velikosti však bakalář nedosahuje. Požadovanou legitimitu totiž nemůže odvodit z velkých skutků, zásluh či zanechaného dědictví národu, tedy činům vytvářející onu symboličnost nesenou vybranými protagonisty, v případě poválečné kinematografie ideálně národními obrozenci a komunisty protěžovanými husitskými představiteli. Ke zmíněné skutečnosti, že pro přípravy historických velkých námětů zatím nebylo dostatek času a proto i snímek *Nezbedný bakalář* pouze „supluje“ historický velkoilm, se však příliš neohlíželo. Z dobových kritik vyplývá, že i tak mohla být postava hlavního hrdiny uchopena srozumitelněji, s citem k současným potřebám.

Bakalář má sice obrovské srdce, disponuje vychytralostí a jiskrou v oku, je také charakterem, který bojuje za zájmy chudého lidu, zejména dětí, a chrání jejich životy před hamižnými měšťany, čímž splňuje alespoň požadavky na demonstraci sociálních problémů způsobených „ideovými“ nepřáteli, postava je to jinak velmi psychicky nevyrovnaná, až

⁷⁵ -rv-, K premiéře „Nezbedný bakalář“. Filmová práce 2, 1946, č. 36 (7. 9.), s. 6

⁷⁶ věk (K. Vaněk), Druhý český film festivalu. Rudé právo 14. 8. 1946, č. 185, s. 4.

⁷⁷ BROŽOVÁ, Věra. Zikmund Winter, velkoilm a historický film. *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 103.

„donquijotovská“, jak popsal Vlado Bahna v magazínu *Kino*.⁷⁸ Filmoví tvůrci, kteří snímek připravovali již během okupace, tak sice přidali akcent na sociální prvek a provedli v připravovaném scénáři škrty zdůrazňující propojenost hlavního hrdiny s lidem,⁷⁹ bakalář však měl k heroickému hrdinovi národní velikosti, který se brzy začal prosazovat, stále velmi daleko a odkazuje ke své knižní předloze.

V porovnání s postavou Roziny se tak postava alespoň částečně přiblížila požadovanému charakteru ochránitele lidu, zatímco Rozina napříč snímkem ještě řešila svoji nešťastnou lásku a sociální akcent musel zastoupit převor Antonín. Problémem se však stávala skutečnost, že postavě bakaláře uškodila nejvíce nálepka „výtržnického pijana“ a nevyhovovaly ani ostatní postavy v ději, které mohly být podle scénáristy Oldřicha Kautského více ohnuty k lidovému charakteru, jako například postava sličné Anny, která jen chodí kolem hladovějících mendíků a do které se chudý bakalář zamiluje „...jako kdyby měla být lepší než ostatní měšťané. Jak málo by stačilo ukázat ji v lepším světle.“⁸⁰ Bakalář je postava velmi rozpolcená, svobodomyšlná a lidu plně neoddaná, cholerická s duší pijana. *Rudé právo*⁸¹ obviňuje hrdinu z přílišného „citlivůstkářství a sentimentality, který se zakousne do vidiny dobrého bydla a šťastného manželství a když se mu vidina rozpadne v střepy, zahořkne, zatrpkne a odejde z města, vysmíván jeho občany.“ Možná by potřebám doby vyhovoval snímek *Nezbedný bakalář* více, pokud by právě finální scéna, kdy bakalář společně se svými žáky opouští zahořklou měšťáckou společnost a za hromadného veselí míjí brány renesančního Rakovníka, nebyla vůbec realizována. Ve snímku hromadný odchod hlavních hrdinů vyznívá jako morální vítězství bakaláře nad městskými konšely ve smyslu českého přísloví „moudřejší vyhrává“, avšak právě takové zakončení bylo kritiky považováno za vůbec nejhorší v ideovém vyznění, které snímku jen uškodilo – hlavní hrdina utekl ze scény, aniž by dokončil dílo a řádně potrestal nepřítel. Potenciál snímku ukázat divákům vítězství nad zápornými hrdiny příběhu, ve kterém již *Rudé právo* zřejmě spatřovalo zárodky revolučnosti, tak přišlo nazmar a komentovalo promrhanou šanci: „Příběh o bakaláři, svádějícím půtky s měšťáckým pokrytectvím, má určitou sociální funkci, kterou však v závěru opouští, když bakalář zklamán i vysmíván opouští i se svými žáky město a vyklízí

⁷⁸ BAHNA, Vlado. O Nezbednom bakalárovi. *Kino* 1, 1946, č. 21 (27. 9.), s. 338.

⁷⁹ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 23. ISBN 80-7106-667-2.

⁸⁰ O. K. (Oldřich Kautský), Úskalí tvorby a rozumu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 37 (14. 9.), s. 6.

⁸¹ BREJCHA, B. Nezbedný bakalář. *Rudé právo* 7. 9. 1946, č. 207, s. 4.

posice.⁸² Paradoxně právě zmíněná finální scéna byla dobově aktualizována – Podle Věry Brožové byl scénář v roce 1945/46 doplněn o text k písni Františka Hrubína zdůrazňující třídní konflikt a dodává ukázkou textu z písně: „Slyšte, žáci, vy žebráci,/půjdeme ty klacky sbírat/ten svůj krajíc odříkaný,/ S klackem v pěsti vyhrajeme/ nad lakomci, bařtipány! ...“⁸³

Ani dodatečná aktualizace však nepostačila k tomu, aby byl historický snímek *Nezbedný bakalář* považován za ideově zdařilý ve funkci národního historického poslání. Stejně jako u *Roziny sebrance* by se nabízelo vzít v úvahu především riskantní tvorbu ohrožovanou cizí mocností a nevhodné ideologické podmínky, při kterých byl snímek připravován, avšak kritika tuto slabinu zřejmě využila k vyostření otázky správně definované filmové historické tematiky.

Tranzice od romantické koncepce historického filmu ke skutečné historické tematice jako projevu národního vědomí, avšak již značně komunisticky interpretovaného, se divák dostává v roce 1947, kdy byl na stříbrná plátna uveden první velkofilm s dlouho diskutovanou husitskou tematikou – *Jan Roháč z Dubé* režiséra Vladimíra Borského, snímek připravovaný podle divadelní hry Aloise Jiráska. „Intermezzo“ poválečné československé kinematografie je vnímáno jako přechodná a velmi krátká doba, ve které měl být vzpružen národní film. Prohlubující se levicové smýšlení a stále sílící moc KSČ však zapustily kořeny do historického filmu a díla československé kinematografie začíná reflektovat změněné prostředí vnitřních poměrů po vítězství KSČ v parlamentních volbách roku 1946, které se neustále odvolávalo na husitské tradice. Historik Čornej cituje slova Klementa Gottwalda v únoru 1946: „Svou novou lidově demokratickou republiku chceme vybudovat jako nový moderní Tábor, Tábor 20. století.“⁸⁴ A tak nejen ve filmovém průmyslu, ale i ostatních oblastech, například ve školství, médiích a jiných uměleckých sférách začíná být prostřednictvím propagandy československému obyvatelstvu vnucována redukcionistická interpretace husitských dějin jakožto historická pravda bez širší teoretické základny.

Akcent byl zprvu kladen především na nezpochybnitelnou úlohu husitské tradice při nacistické okupaci vycházející z revolučnosti husitských bojovníků během křížáckých výprav. Natočení snímku zároveň reaguje na změněnou atmosféru v československé historiografii, do které začíná pronikat Zdeněk Nejedlý se svým pohledem na pojetí dějin, které přerušuje

⁸² tamtéž

⁸³ BROŽOVÁ, Věra. Zikmund Winter, velkofilm a historický film. *Illuminace* 3, 1991, č. 1, s. 106.

⁸⁴ ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace* 7, 1995, s. 17.

moderní vývoj historické vědy a upíná pohled zpět ke starému obrozeneckému modelu s vrcholem v husitství. Nejedlý ve směřování k socialismu spatřoval vyústění českých dějin, o jejichž prvopočátek se zapříčinila éra husitství, ve které husity dokonce považoval za národ. Legitimitu tomuto tvrzení dodával svými texty, z nichž se v poválečném období prosazuje hlavně stať *Komunisté - dědictví velikých tradic českého národa*. Nejedlý sílu českých národních tradic spatřoval především v lidovosti, demokratičnosti, revolučnosti, pokrokovosti a nositelem těchto hodnot byl pro historika český lid. V poválečné aréně budování socialismu byl o zakořenění komunistů v české historii tak přesvědčený, že přicházel s poněkud kontroverzními výroky, které cituje Jiří Křesťan: „Dnes by Hus byl hlavou politické strany a jeho tribunou by nebyla kazatelna, ale pražská Lucerna nebo Václavské náměstí.“⁸⁵ Nejedlého historismus pramenil z nacionálních rámců, neboť věřil, že jedinečnost národa tkví především v jeho demokratičnosti, která historicky chybí třeba Němcům a Polákům.⁸⁶

V otázce budování socialismu tak byl Nejedlý skvěle připraven – nabídl odpověď na vyvstalou otázku toho, co je zakořeněno hluboko v národních dějinách, co národ tvoří jedinečným a co má nyní charakterizovat jeho další cestu. Takové prvky mimochodem přesně chyběly snímkům *Rozina sebranec* i *Nezbedný bakalář*, na které kritika v tomto smyslu upozorňovala.

Dalším důsledkem naznačujícím posun k vysněné historické tematice je skutečnost, že *Jan Roháč z Dubé* je prvním barevným snímkem v historii naší národní kinematografie. Ke konci období třetí republiky a po vítězství v národních volbách má již strana obsazená teplá místočka ve filmovém průmyslu. Pokud se má do kin uvést tak dlouho očekávaná husitská tematika, nyní dokonce doplněna o tendenční zabarvenost podle taktovky KSČ, není příliš překvapivé, že film bude mít titul prvního českého barevného snímku. Tím politické uskupení jednak obhájilo svoji pozici znárodněné československé kinematografie ve světě, ale také snímku *Jan Roháč z Dubé* dodalo důležitý umělecký prim patřící k formám pohyblivého obrazu, který diváci tolik obdivovali. Ostatně již dobový tisk vyzdvihuje vhodný ideový námět a velikost husitské tematiky propojuje s novým technickým prvkem filmového průmyslu – doboví recenzenti udělují svým článkům úderné nacionální názvy jako „V

⁸⁵ KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012. s. 327. ISBN 978-80-7432-253-2.

⁸⁶ tamtéž

barvách je síla a moc“⁸⁷ nebo „Epopěj síly a odvahy: náš první celovečerní barevný film.“⁸⁸ *Rudé právo* hovoří o technickém pokroku jako o privilegii, který dostal znárodněný film a útočí na prohlubující se politickou propast mezi Východem a Západem, kterou chtělo podpořit ve jménu soutěže ve vyspělosti a příklonu k Východu. Proto se v *Rudém právu* objevuje komentář, že „proti zemím anglosaským, ovládajícím monopolisticky hollywoodský systém barevného filmu Technicolor, jsme totiž po pádu Německa, zatím ještě stále vedle Sovětského svazu, právě díky blahovůli a ochotě sovětských úřadů...schopni natáčet systémem Agfacolor...“⁸⁹ Obhajoba znárodnění, ke kterému se brzy začne přidávat i konfiskace majetku a orientace země na Východ, se stane častým argumentem pro podpoření komunistické ideologie.

Potřeba explicitně obhájit slovanský původ a propojení východních národů, které bylo v reálném kontextu doby na spadnutí, je velmi patrné i z výsledné podoby snímku a na ideu propojení slovanských národů odkazuje i filmový leták k uvedení premiéry.⁹⁰ Ve scéně, kdy se husitské tábory rozhodují o osudu země a zdali podpoří císaře Zikmunda v korunování králem českých zemí, přivádí právě Roháč polského posla krále Vladislava, možného kandidáta na nového krále po smrti Václava IV. Ve snímku tak zní: „Neumíme-li si sami vládnout, hledejme krále v zemi bratrské...Je Polska pro vás cizinou? Zem je to slovanská, tak jako družná Rus! A jestli je potřeba se s někým spojit, spojte se s námi ve slovanskou zem...a císaře Němců vyžeňte.“⁹¹ Úlohou ideologie komunistů ve filmu tak již není pouze hanění německé národnosti s odkazem na okupaci během 2. sv. války, ale také aktuální orientace na Východ s kritikou Západu. Tím se začíná stále více vyznačovat komunisty ovládaná kinematografie.

V další scéně, kdy se již blíží boj o hrad Sion, útočiště lidu, jiný husita připomíná pomoc, která přijde z Východu – jako kdyby měl historický film připomenout nedávné osvobození Rusy během 2. sv. války. Volání po družení slovanských zemí a kulturní a politické spolupráci slovanských národů vrcholí ve finální scéně snímku, ve které se hrdinsky zjevuje tvář již padlého bojovníka Jana Roháče, a ve které je jasné ideové poselství volající po spojení a jednotě slovanské: „Lide český...v jednotě vždy najdeš svou slavnou slovanskou rodovou

⁸⁷ BROŽ, Jar. V barvách je síla a moc. O „Janu Roháči z Dubé“ ne pouze politicky. Svět práce 3, 1947, č. 14 (3. 4.), s. 12.

⁸⁸ věk (K. Vaněk). Epopej síly a odvahy. *Rudé právo* 2. 4. 194, č. 78, s. 2.

⁸⁹ tamtéž

⁹⁰ NA, f. MI, č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 178/47. Jan Roháč z Dubé.

⁹¹ Jan Roháč z Dubé [film]. Režie Vladimír Borský, Československo, 1947. Délka 84 min.

sílu.⁹² KSČ tak začíná na poli historiografie vystupovat jako strážkyně a dovršitelka českých národních tradic, čímž obhájí i novou zahraničně-politickou orientaci na Sovětský svaz, který je chápaný jako slovanská velmoc vynucující si novou historickou interpretaci.⁹³

Oproti předešlým snímkům přechází charakter hlavních hrdinů z romantické historické koncepce do národně-buditelské už jen z důvodu, že Roháč je hrdinou skutečným, historicky doložitelným a je navíc považován za jednoho z předních husitských bojovníků. S tím se samozřejmě mění i charakter postavy, který osobě přidal na vážnosti a revolučnosti ruku v ruce s ideovým utužováním blížíciho se únorového převratu. Jan Roháč z Dubé je proto v naší kinematografii prvním velkým husitou, který si zasloužil filmového zpracování své osoby. Doba v Janu Roháčovi spatřovala významného bojovníka za historickou „pravdu“ a silného řečníka, který splňoval požadavky vůdcovského typu a tím měl oslovovat nejen svůj historický lid, ale i dobového diváka. Úloha Jana Roháče z Dubé spočívá zejména v proniknutí hluboké ideové symboličnosti do filmového děje a hlavní hrdina slouží jako postava, která ztělesňuje propagandistické zájmy nastupující komunistické vlády, pod záštitou historických „skutečností“. Děj neodhaluje Jana Roháče po lidské stránce, nemapuje myšlenkové pochody, ani niterní záležitosti. Tím je rozdílný od předcházejících snímků historické romantické koncepce, kde se sice začínaly prosazovat národní buditelské tendence, ale ústřední hrdina zůstával jedincem senzitivním, často psychicky nevyrovnaným a připomínajícím spíše antihrdinské typy (sám recenzent Bahna přirovnal bakaláře k postavě Dona Quijota).

Přednost dostává prezentace hrdiny jakožto revolučního bojovníka, neomylného, poměrně plastického a vždy připraveného chránit své ovečky. V případě Jana Roháče z Dubé radikální táboritské husity, kteří hrdě bránili hrad Sion před reakcí. Postava Jana Roháče je do revolučního hávu oděna i v tisku – vedle oslavy technického zdokonalení obrazu na barevný ve znárodněné kinematografii dochází i k ikonickému nadužívání a vyzdvihování revolučně nabitých úderných popisů, například *Informační zprávy* filmovým divákům připomněly, jaký titul si získal Jan Roháč za „svůj postoj k nepřítelům českého národa – *Nesmiřitelný*.“⁹⁴ Avšak i samotný snímek je prostoupen podobnými údernými hesly, které chyběly v předchozí romantické koncepci a odráží aktuální slovník prohlubujících se nesympatií k reakci a všem

⁹²tamtéž

⁹³ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 24. ISBN 80-7106-667-2.

⁹⁴ Nesmiřitelný. *Informační zprávy* 2, 1947, č. 2 (1. 2.) s. 21.

těm, kteří by měli být v rozporu s novou politickou orientací. Ve filmu jsou například užity obraty jako „nepřítel v našem vlastním středu“, nebo „škůdci“.

Zřejmě pak nepřekvapí ani námětová volba *Jana Roháče z Dubé* a jeho ideového poselství – již v Jiráskově díle se intenzivně řeší rozkol husitských bojovníků na radikální husity zastávající práva lidu a koalici umírněných kališníků a katolíků podporující volbu císaře Zikmunda a feudální državy. V kontextu politické arény třetí republiky, ve které soupeřily demokratické strany a stejně jako ve snímku řešily určitý vnitřní spor o politické orientaci země, může ideové poselství filmu rezonovat s myšlenkou o „pravosti“ komunistické socialistické vize a oprávněnou výhrou komunistů v parlamentních volbách, jakožto pravých ochranitelů národních tradic navazující na Roháčovy činy.

V novém národním velkofilmu se začínají prosazovat i postavy ideových nepřátel, které jsou velmi kontrastně vykreslovány právě k postavám hrdinským, jak bývá v socialistickém filmu standardem a jedná se o běžný rys propagandistických snímků. Kontrastní vykreslení záporných postav se sice uplatnilo i v *Rozině sebranci* a *Nezbedném bakaláři*, avšak v *Janu Roháči z Dubé* se děj může opřít o konkrétní zobrazení skutečných postav z historie, nejčastěji panovníky či zástupce feudální šlechty. V příbězích husitů je vedle hamižné církve a feudálního panstva velmi negativně vykreslována postava císaře Zikmunda. Císař Zikmund je ve snímku podán jako hašteřivý, šílený a proradný vládce ohrožující české národní tradice a zemi si chce podříditi do poddanství. Tento aspekt musel v roce 1947 připomínat nedávný tlak za okupace Němci o to víc, že Zikmund symbolizoval hlavu Římské říše, která měla být v rozporu s obrozeneckou historiografií poupravenou komunisty a měl být i představitelem němectví a germánství stojící v rozporu se slovanskou jednotou. Proto byly do scénáře přidány i repliky, kde Zikmund ve vzteku kleje německy a pohlavkuje Roháčovy „bratry,“ kteří přišli s poselstvím, že se Zikmundovi jako českému králi nikdy nepodřídí. Ideový odkaz na nedávno proběhlou válku a osobu Hitlera je více než zjevný.

V kontextu roku 1947 je Zikmund hrozbou pro vyzdvihovanou otázku slovanského spojení, kterým filmoví tvůrci odkazovali na oddanost matičky Rusi. Je to právě jeho osoba, která nahradí polského adepta na korunovaci českým králem, a proto se staví i do pozice hlavního ideového nepřítel. K tomu již v roce 1947 začínají přispívat dobové kritiky, které se místo recenzování umělecké či čistě národně-buditelské hodnoty filmů věnují spíše převyprávění historické „pravdy“ a uvádějí filmového diváka do kontextu tendenčně zobrazované historie. Magazín *Kino* popisuje propracované rekvizity, které měly zdobit

světnice římského císaře, ale nezapomíná dodat, že „král Zikmund se přesto necítil nikdy v Praze jako doma,“ tudíž nebyl hoden panovat naší zemi.⁹⁵ V samotném snímku je Zikmund dokonce označen za toho, kdo „planí český jazyk“ a v článkách se setkává s pojmenováním typu „liška ryšavá.“⁹⁶ Recenzent varuje před „prolhaným“ vládcem, kdy v jedné ze scén „...Zikmund pronáší svou děkovnou řeč, plnou lichotek a planých slibů, na které jsme v dějinách už nesčetněkrát těžce doplatili...“⁹⁷ Tím recenze zřejmě připomíná mnichovské postoupení pohraničních československých území z roku 1938, které mělo reflektovat aktuální negativní postoj k Západu a jeho mocnostem a připomenout politickou „zradu“.

V pokusech o nové interpretace komunistické historické skutečnosti ve filmovém tisku, který se měl stát podpůrnou propagandistickou berličkou zhotovených snímků, dochází v kontextu Jana Roháče i k prvním kritikám duchovního světa náboženství, které bylo komunistům ideovou překážkou. Pohled na interpretaci náboženské otázky formulované ve *Filmových informacích*⁹⁸ jasně vystihuje, jakou úlohu mělo mít náboženství v husitské tematice – církevní hodnostáři se jednak hodili pro demonstraci feudálního útlaku a kritiku hromadění bohatství, ale husitské hnutí bylo místo očisty křesťanství interpretováno jako „velký sociální převrat národně osvobozující.“ Ve zmíněném článku ke snímku *Jan Roháč z Dubé* dochází k přímé kritice dosavadního historického bádání, které staří badatelé interpretovali „naivně“ a náboženský kontext husitství bagatelizuje na „nutné zastřené postuláty reformě náboženské, neboť celé tehdejší společenské myšlení bylo ještě zcela v zajetí náboženské terminologie.“ To se ukazuje ve scéně, kdy je Jan z Rokycan po bitvě u Lipan zvolen za prvního husitského arcibiskupa a promlouvá k pražskému lidu, zatímco vojáci mezi davy zrádně odvádějí pravé radikální husitské bojovníky. Jan z Rokycan promlouvá za Boží pravdu, Boží pomoc při bojích, přitom vystupuje jako zrádce radikálních husitů, kladných postav v ději. Na vlaječkách, které zvedají davy k nebi, jsou mezi rudými kalichy i podobizny Krista a městem Prahou se brzy rozezní modlitební zpěvy. Odvádění radikální husité se k davům otočí se slovy „zrádná Praha, kterou bratr Žižka zničení ušetřil, teď jása nad naší porážkou.“⁹⁹ Duchovní svět křesťanství tak začíná být stále více pošpiňován

⁹⁵ NOHÁČ, Milan. Jan Roháč z Dubé očima reportéra. *Kino* 1, 1946, č. 15 (28. 6.), s. 242-243.

⁹⁶ Historické postavy husitských válek ve filmovém podání. *Informační zprávy* 1946, č. 18-19 (1. 8.), s. 13.

⁹⁷ tamtéž

⁹⁸ „Jan Roháč z Dubé“ z hlediska historického. *Informační zprávy* 1946, č. 14 (31. 5.). s. 2.

⁹⁹ Jan Roháč z Dubé [film]. Režie Vladimír Borský, Československo, 1947. Délka 84 min.

jakožto cizí ideologie jdoucí proti pokroku a patřící k církevním představitelům a feudálním držávám.

Pohnutka k ideovému vystřízlivění musela přijít až během období mezinárodních festivalů, kam země posílaly svá díla a soutěžily vedle filmařského umění i v ideových otázkách. Mezinárodní uznání bylo o to více důležité, jelikož začínal řevnit spor mezi východním a západním nazíráním na svět po vzniku železné opony. Na filmovém festivalu v Bruselu byl *Jan Roháč z Dubé* společně s propagandistickým snímkem *Varuj...!* přijat velmi chladně – kritici dokonce v kontextu filmu *Varuj...!* hovořili o „úpadku československého filmu, doslova že jsme se jimi ocitli hlouběji na žebříčku vývoje, než jsme byli před desíti lety.“¹⁰⁰ U historického snímku s Janem Roháčem si dle kritiky zase bylo troufalé myslet, že se zahraniční divák bude orientovat v české historii, která byla navíc zkreslena pohledem propagandy.¹⁰¹

Československá kinematografie tak sice dostala svého vysněného historického hrdinu, avšak charakter a výsledné zpracování *Jana Roháče z Dubé* napovídá, že se blíží silné ideové utužení, které změní ráz historického hrdiny a nahradí romantickou duši anonymních postav tak, jak si poválečná kinematografie přála, avšak ruku v ruce s oslavou komunistických hodnot.

¹⁰⁰ KAUTSKÝ, Oldřich. Přemýšlejte s námi o samochvále, která nevoní. *Kino 2*, 1947, č. 27 (4. 7.), s. 523.

¹⁰¹ tamtéž

5. Československý filmový historický žánr v období mezi lety 1948-1955

Po Únoru 1948 získává KSČ definitivní moc v oblasti československého filmového průmyslu, tudíž i historických interpretací pomocí oka filmové kamery. Po sovětském vzoru, ke kterému strana vzhlížela ještě před únorovým převratem, má být film stále jedním z nejuvlivnějších propagandistických nástrojů řídicích se podle oficiálních ideových směrnic. V dramaturgickém plánu sestaveném pro rok 1949 se vedle filmů s aktuální budovatelskou tematikou, filmů okupačních, mládežnických, či vojenských prosazují i plány pro natočení filmů historických.¹⁰² KSČ pro kontrolu ideového obsahu zakládá již zmíněnou *Filmovou radu*, ideovou „pravou ruku“ a kontrolní orgán Ministerstva informací a osvěty vedeného Václavem Kopeckým, a nahrazují tak neefektivní *Filmový umělecký poradní sbor*. S touto fází nastává i „rozkvět“ národního historického velkofilmu, kterého se komunisté rozhodně nehodlali vzdát. Naopak, historický filmový žánr byl mezi straníky silně diskutován a vnímán jako zásadní opora komunistických interpretací historie, které musí vštípit celému národu jako „historickou pravdu.“¹⁰³

Jak by taková historická pravda měla ve filmu vypadat předpověděl dosavadní ideový zájem o určitá dějinná témata, která se začala objevovat po skončení nacistické okupace. S *Janem Roháčem z Dubé* přichází velkolepá oslava husitské tematiky, která byla propojena s voláním národa po velkých historických tématech. Jiří Rak v tomto smyslu cituje Gottwaldova slova při otevření jiráskovské akce: „V tradicích Tábora a národního obrození budujeme i náš lidový stát.“¹⁰⁴ Historický film tak byl deformován dvojí ideologií – obrozeneckým historismem 19. století, ze kterého nyní vycházejí i komunisté a pohled na dějiny ohýbají ku oslavě dědiců velkých husitských tradic. Stranický aparát věnuje úsilí oficiálním interpretacím přeříkaným Zdeňkem Nejedlým a mladými marxistickými historiky vycházejících z historismu 19. století a Jiráskových historických románů, které budou

¹⁰² Knihovna Národního filmového archivu, Dramaturgický plán tvůrčích kolektivů pro rok 1949, Československý státní film, výroba Ústřední dramaturgie, listopad 1948.

¹⁰³ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 24. ISBN 80-7106-667-2.

¹⁰⁴ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 25. ISBN 80-7106-667-2.

promítnuty do nejširších kulturních a vzdělávacích sfér. Předsednictvo ústředního výboru Komunistické strany Československa hovořilo na ustanovení pravomocí Filmové rady k povaze historického žánru, který nesmí být pokusem o únik z tehdejší současné problematiky ani samoučelným historickým vyprávěním. V historickém filmu tak mají být zobrazeny revoluční pokrokové tradice ztělesněné především husitským hnutím a očekávaně boj dělnické třídy proti kapitalismu v novodobější historické tematice.¹⁰⁵

Po *Janu Roháči z Dubé* chvíli trvá, než tvůrci a straničtí historici formulují podpůrné historické interpretace a připraví nejvíce oslavovanou éru husitství do filmového formátu. S prvním dílem trilogie *Jan Hus* přichází Otakar Vávra až v roce 1954. Vzápětí je do kin uveden i *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1956), tématu protireformace se však ještě dříve dotýká Steklého *Temno* (1950), rovněž ztvárněné podle románu Aloise Jiráska a aktualizované o stranickou ideologickou vizi. Historickým námětem, sahajícím do dob utlačování selského lidu, jsou pak i Fričovi *Psohlavci* (1955).

Vedle nejprotěžovanější tematiky husitství se na řadu dostávají i jiná témata. Velký podíl si berou snímky označeny jako biografické, které mapují životy významných osobností, ve kterých komunisté zřejmě spatřovali jakýsi „předvoj“ budovatelské éry. V biografické kategorii historických filmů se dostává ke slovu režisér Václav Krška, který ztvárnil život tří vybraných českých velikánů – v roce 1950 vzniká snímek *Posel úsvitu*, mapující život českého vynálezce parního vozu, Josefa Božka, o rok později je do kin uveden *Mikoláš Aleš* (1951) a vzápětí se diváci mohou seznámit i s dospíváním a prvními krůčky profesní dráhy komunistickou stranou protěžovaného spisovatele Aloise Jiráska ve filmu *Mladá léta* (1951). Velký životopisný historický film, který spadá do zvoleného vzorku snímků, přidává v roce 1953 i Martin Frič – *Tajemství krve* vyprávějící příběh českého lékaře Jana Janského, jenž jako první objevil čtyři krevní skupiny v lidské krvi. Za zmínku ve výčtu nejprotěžovanějších historických snímků stojí určitě i další Krškův film, *Revoluční rok 1848* (1949), který sérií vypjatých událostí z června roku 1848 reaguje na poptávku po obrozenecké tematice a připomíná revoluční národotvorné snahy našich předků.

Ideologicky nejvypjatější fáze československé kinematografie se v historické tematice na přelomu čtyřicátých a padesátých let měla rovněž opírat o nedávné dobové události, které se snažila vyložit jako jedinou poznatelnou historickou pravdu, stejně jako například dávné

¹⁰⁵ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Usnesení předsednictva Ústředního výboru Komunistické strany Československa o tvůrčích úkolech československého filmu .

hrdinské činy éry husitství. Prioritou však zůstalo, aby nová vláda země diváky přesvědčila, že se nejedná o rozchod s dosavadními hodnotami, ale o jejich další rozvíjení. Pro vytvoření sdílených paměťových rámců řízených politikou by se měl stát ve volbě tématu přece jen stále držet toho, co společnost uzná za legitimní a to zejména u těch témat, které se týkají problematických dějinných momentů.¹⁰⁶

Zaměřit se tak spíše na tradiční ráz dějin s upravenou ideologickou dikcí, avšak nevzdalovat se příliš od přijímaného obrazu národní historie, se jevílo o to důležitější, jakmile strana zjišťuje, že zbrusu nové historické interpretace nedávných událostí jsou divácky neúspěšné. Snímky zobrazující mladé dějiny bez předešlé historické tradice se pro stranu staly velmi záhy neefektivními, neboť dobový divák ideologicky deformovanou historickou tematiku vázající se na politickou nedávnou minulost s přesahem do současné doby nepřijal s velkým nadšením a filmy se většinou staly velmi slabými v návštěvnosti. Do této žánrové podkategorie oslavující zejména povstání dělného lidu spadají například snímky jako *Vstanou noví bojovníci* (1950) Jiřího Weisse, *Zocelení* (1950) Martina Friče, *Rudá záře nad Kladnem* Vladimíra Vlčka (1955), nebo Steklého *Anna Proletářka* (1952). Do popředí se v této kategorii historického žánru dostává i oslava osobností velkých komunistických straníků a vůdců, kterým filmové dílo slouží jako pomníček slávy. Tak se například Jiří Weiss ve *Vstanou noví bojovníci* zaměřil na Ladislava Zápotockého-Budečského, otce Antonína Zápotockého, který stál na počátku organizování dělnictva.¹⁰⁷

Nedávné současnosti se pak dotýkají i historické snímky interpretující válečné události. Otakar Vávra již v roce 1949 přichází se svou *Němou barikádou*, převyprávěním událostí kolem obrany Trojského mostu během Květnového povstání přibližující odpor proti okupantům. Otakar Vávra zde údajně ještě dokázal potlačit zveličování úlohy komunistů při obraně města.¹⁰⁸ Na druhé straně to byl právě Otakar Vávra, který se následně podílel na rozhodování o osudu Radokovy *Daleké cesty* (1949), historický snímek, který nevyhovoval ideologickým požadavkům a v době utužující totality skončil v trezoru.

¹⁰⁶ ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, s. 67. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.

¹⁰⁷ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, s. 319. ISBN 80-85839-54-7.

¹⁰⁸ tamtéž, s. 320

„Zdánlivě paradoxně“¹⁰⁹ tak v historickém filmovém žánru 50. let vynikají zejména ty snímky, které námětově čerpají ze starších historických témat. Jednak jsou politicky více „legitimní“, neboť dobový divák dávnou minulost husitů či obrozenců 19. století zkrátka nepoznal a zkušenost vyvozuje z obecně uznávaných interpretací slavných historiků, které obyvatelům vštěpovaly kulturní instituce a školství. Naopak, nedávné události, které se dotýkaly současných generací (myšleno těch z 50. let), jenž dějinné okamžiky samy zažily, tvořily rámce individuální paměti a strana je přitom svými propagandistickými interpretacemi deformovala. V tradiční historii zakořeněné hluboko v národní minulosti se tak pro ideologii rozšířily hranice své působnosti ve formování obrazu dějin, v případě hustivů navíc s podporou výkladů obrozeneckého kulturního rozkvětu, i když určitá míra ustálených obrazů dějin musela být přesto částečně zanechána, aby nepohoršila diváka. Prezentovaná filmová minulost prostřednictvím technologického zázraku, pohyblivého a barevného obrazu, který v 50. letech ještě neměl konkurenci v podobě barevných televizorů, se pro současného diváka musela stát působivou podívanou, například během sledování monumentálních husitských bitev s početným komparzem.

Pokud strana protěžovala na jedné straně filmy s husitskou tematikou, pobělohorským utlačováním lidu nebo filmy biografické vykreslující životy velkých umělců a vynálezců, a na druhé straně rovněž požadovala produkci snímků z nedávné historie transparentně prosáklých komunistickou ideologií, a navíc divácky nepopulárních pro svoji přílišnou schematičnost a černobílost, je poměrně snadné pochopit motivaci samotných tvůrců pro volbu spíše první varianty, která se pro ně mohla stát jakousi „únikovou tematikou.“ Režiséři 50. let byli frustrováni z filmové tvorby jako politické objednávky, a přitom chtěli žít svým řemeslem a životním posláním. Frustraci popisuje právě Otakar Vávra ve svých pamětech a vzpomíná na natáčení *Jana Husa*, kde často docházelo k upravení několika scén na úkor historicky doložitelné skutečnosti: „Stačilo mi, když se mi podařila z celého filmu jedna nebo několik scén, při kterých jsem cítil uspokojení. Vždycky to stálo za to. Třeba jen část pravdy. Věděl jsem, že diváci to poznají a uznají.“¹¹⁰ Vávrovovy pokusy o potlačení tendenčnosti v předešlých snímcích vycítila v 50. letech i ÚV KSČ, která po prověrce látek v tvůrčích kolektivech komentuje přínos kolektivu vedeného samotným režisérem poměrně negativně vůči

¹⁰⁹ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 25. ISBN 80-7106-667-2.

¹¹⁰ VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 195. Portréty (Prostor). ISBN 80-85190-42-7.

ideologické dikci. Kolektiv dle strany trpěl nedostatkem sebekritiky a podceňoval ideová doporučení schvalovacích orgánů, přičemž svou práci vedl „cestou nejmenšího odporu“ za požadavků na vysoké honoráře, tudíž byl označen jako špatný vzor pro ostatní kolektivy a tvůrce.¹¹¹ Ostatně, i Fričův výrok, „Když jsem několik dnů nedělal film, měl jsem pocit prázdna,“¹¹² reflektuje režisérovu lásku k řemeslu a velký tlak, který byl na filmové tvůrce kladen. Před historickým velkoфильmem jako únikovou tematikou filmových tvůrců varoval v době ideového utužování na půdě svazu spisovatelů naopak Jiří Hendrych, jehož slova cituje Jiří Rak: „aby se nestal schovávačkou pro toho, kdo chce uniknout současnosti.“¹¹³

Ať už se filmovým tvůrcům v určitých scénách podařilo eliminovat ideový nános a potlačit politickou propagandu, či ne, jedná se opravdu jen o dílčí pokusy napříč celými díly a jejich snahy se kolikrát rovnají drobným nuancím ve scénářích, za kterými však stojí mnoho dohadů a úsilí. Jako například při přípravách filmu *Jan Hus*, kde se diskutovala přesná formulace Husových výroků, aby byly potlačeny náboženské formulace na úkor sociální otázky. Ve své podstatě jsou však historické velkoфильmy poplatné ideologii jako celek a hrdina, jehož život a činy filmy reflektují, je základním stavebním prvkem, který drží ideologický konstrukt pohromadě.

V poválečné kinematografii se ještě prosazuje hrdina romantického rázu, většinou fiktivní, rozervaný, pochybující na své životní cestě, kterému je historická etapa zpestřujícím dobovým koloritem. Komunistická filmová propaganda však navazuje na archetyp pravého hrdinství a ústřední postavy a historickou epochu vybírá tendenčně s jasným odkazem k „dnešku,“ jak by formulovali komunisté.

Nebylo by však správné spojovat oslavu husitství a slavných osobností umělců a vynálezců jen s komunistickou interpretací. Z rozboru předešlých kapitol je patrné, že ideologie se od raných děl kinematografie překrývaly a přizpůsobovaly tendenční obsah k obrazu své doktríny podle toho, kdo momentálně „stál u kormidla.“ Komunistická strana se s oporou mladých marxistických historiků snažila o rychlou reinterpetaci toho, co vznikalo desítky let, avšak stále s důrazem na tradiční národní hodnoty.

¹¹¹ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Výhledový dramaturgický plán na rok 1953.

¹¹² Česko-slovenská filmová databáze. Martin Frič [online]. [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3177-martin-fric/>

¹¹³ RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 25. ISBN 80-7106-667-2.

V každém případě je zřejmé, že ideologie spojují historické hrdiny v ději s určitou formou symboličnosti, která má napomoci k utváření protěžovaných hodnot. Hlavní hrdina je ve filmovém ději především symbolem, který prochází svojí dobou a nepřímo tak poukazuje na témata, která zveličoval především politický a společenský kontext doby, ve které snímek vznikl. Takže zatímco meziválečná kinematografie ještě přijala osobu sv. Václava jako monument odkazující na tradiční církevní život, protektorátní film z patrona české země vytvořil symbol kolaborace mezi Čechy a Němci, a v poválečné a komunistické produkci pro postavu sv. Václava už nebylo místo vůbec. Symboličnost nesená hrdinou v socialistickém historickém filmu se odráží především ve vztahu hlavního hrdiny ke svému okolí, které tvoří nějakým způsobem znevýhodněné masy, nejčastěji obyčejný lid. Historický hrdina doby socialismu v Československu měl díky svým historickým činům potenciál být spojován s lidem či mít velmi blízko k lidu a dotýkat se tak sociálních témat doby, nebo určitým způsobem zastupovat zájmy chudiny. S nádechem revolučního patosu se pak stává zastáncem svých přívrženců, formuluje sociální otázky a bojuje proti ideovým nepřítelům.

5.1. Hrdinové historického biografického filmu

Budovatelská éra 50. let spatřovala ve tvářích mladých vynálezců a umělců jakýsi předvoj své doby. Zatímco starší historickou, nejčastěji husitskou tematiku, zakořeněnou v představách lidu a zpracovanou slavnými historiky, musela strana diskutovat a reinterpretovat, i když samozřejmě vždy s výsledným tendenčním zbarvením, biografické filmy mohla opřít o období mladší a zajímala se tak zejména o vyobrazení doby konce 19. století a přelomu století 20. Zde vybírala národně-buditelské protagonisty, ideálně se zájmem v husitství. V této době také vrcholila doba průmyslové revoluce v našich zemích, tudíž se nabízejí vhodná témata jako vykořisťování dělného lidu, kritika hromadění bohatství buržoazií, nebo problematika německé menšiny na našem území. Ostatně ke zmíněnému zájmu pobízel i Nejedlý, jenž vedle husitské éry vyzdvihoval dobu národního obrození, které dle jeho mínění rovněž formovalo český charakter. Hlásil se především ke Smetanovi, Alšovi, Nerudovi, Vrchlickému, Mánesovi, Svatopluku Čechovi a mnoha dalším slavným umělcům.

¹¹⁴ Biografické snímky měly zobrazit komunistickou perspektivu na zmíněné otázky a zároveň vyplnit plonkovou dobu, ve které se čekalo na velké historické filmy o husitství, se kterými přichází Otakar Vávra až téměř v polovině dekády.

Z důvodu mnohem mladší historické tematiky zde náměty nenarážejí na tradiční historické povědomí o zobrazovaných postavách, komunistická ideologie proto mohla mít v interpretacích ruce poněkud volnější. I přes tuto skutečnost se však nedá říci, že by filmový tvůrci vycházeli ve zpracování historické tematiky bez ideové předlohy. Scénáře k biografickým historickým filmům 50. let byly zpracovávány podle knižních předloh, nebo se na nich podíleli samotní literární tvůrci, kteří své knižní varianty vydali v horizontu několika málo let před nebo po uvedení snímků do biografů. Na Krškově *Mladých letech* a Fričově *Tajemství krve* se jako spoluautor scénáře podílel Vladimír Neff známý pro své historické romány. *Posel úsvitu*, který byl oceněn na festivalu v Karlových Varech, je pak opřen o literární předlohu *Posel úsvitu – Mechanikus Josef Božek*, která byla vydána v roce 1947 Jaroslavem Raimundem Vávrou. I příběh o našem národním umělci Alšovi ve stejnojmenném snímku *Mikoláš Aleš* vycházel zejména z knihy Miroslava Míčka, *Malíř svého lidu*, publikované roku 1946.¹¹⁵ Tato praxe je dokládá systematické pronikání strany do širokého záběru mediálních a kulturních sfér, ve kterých prosazovala vybrané historické události a osobnosti preferované marxisticko-leninskou ideologií.

5.1.1. Vynálezci a vědci demonstrující pokrokovost českého národa - snímky *Posel úsvitu* a *Tajemství krve*

První skupinou, která vychází z vybraného vzorku snímků a pro tvůrce 50. let představovala bohatou námětovou tematiku, jsou snímky zobrazující životy osob, které přispěly svými vynálezy či objevy k pokrokovému odkazu národa. Ústřední ideovou myšlenkou, kterou má symbolizovat hlavní hrdina, není primárně demonstrace silného vůdcovského principu, vedoucí či podněcující lidové masy k akci (jako tomu bude v husitské tematické), ale ukázka nadčasové geniality a pokrokovosti „zlatých českých ručiček,“

¹¹⁴ KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012. 570 s 327. ISBN 978-80-7432-253-2.

¹¹⁵ Národní galerie Praha [online]. Copyright © [cit. 13.05.2021]. Dostupné z: <https://ngp-prod.brainz.cz/storage/771/Mikolas-Ales-studijni-material.pdf>

inovátorství a průkopnictví v oblasti hrdinova zájmu, bojující proti cizáctví a kosmopolitismu. Proto Filmová rada například usilovně vyzdvihovala zdůraznění průkopnického vynálezu, lidmi „manuálně zkonstruovaného“ parního vozu Josefa Božka v *Poslovi úsvitu*, kde měl být zdůrazněn historický fakt, že Božek svůj vynález předvedl veřejnosti o devět let dříve, než britský vynálezce ze Západu, George Stephenson. Kritika a triumf nad západními mocnostmi se po roce 1948 stává silně diskutovaným prvkem, kterým komunisté vyostrují otázku „my vs. oni“ propukající studené války. Historické důvody příklonu k východnímu sovětskému impériu započaly již ve snímku *Jan Roháč z Dubé* a po únorovém převratu zbývalo obhájit, proč i další okamžiky z našich dějin naznačují, že český národ triumfoval nad západním zbytkem světa. Filmová rada proto doporučila,¹¹⁶ aby byla informace vepsána do závěrečné scény: „Otázka priority je pro nás neobyčejně významná. Musíme ukázat, že jsme měli a že máme veliké techniky a vůbec veliké lidi.“ Paradoxní však je, že Filmová rada doporučovala zvýraznit ono Božkovo prvenství, aniž by si byla nejdříve jistá zdali tomu tak opravdu je a situaci proto musela nechat prověřit.

Otázka priority musela být stejně tak důležitá u snímku *Tajemství krve* a objevu 4 krevních skupin dr. Janským, kde se mj. dodnes vedou debaty, kdo krevní skupiny skutečně objevil jako první. Krátce před Janským totiž na výzkumu pracoval Vídeňský patolog K. Landsteiner, který však neobjevil jednu ze skupin a provedl špatně klasifikaci (na rozdíl od Janského). Vzhledem ke skutečnosti, že Landsteinerovi byla za tento objev roku 1930 udělena Nobelova cena, komunisté si museli být vědomi toho, že s prvenstvím to není úplně tak jednoznačné. Nicméně, jedná se zřejmě o velký český objev, kterým 50. léta chtěla podpořit národní sebevědomí, i když s tendenčním doslovem zobrazujícím historický časoprostor rakousko-uherské říše, který sám režisér snímku Václav Krška na úvodním promítání filmu označil za „ryze zemědělský, feudální svět, jenž dal Božkovi k dispozici jen kladivo, pilník a kleště“, přitom však Božek „předjímá svou dobu protože ji daleko předchází, zápasí s lidskou hloupostí, tupostí, reakčností a bigotností světa, který ho široko daleko oblévá.“¹¹⁷ Idea prvenství a jedinečnosti ve světovém přínosu zřejmě probouzela silné nacionální vědomí i v meziválečné kinematografii, čemuž může odpovídat snaha točit biografické filmy věnované tvůrčím osobnostem již ve 20. letech. Doba 50. let si však našla další důležitá zákoutí, kam ukryla interpretace toho, co považovala za historickou skutečnost.

¹¹⁶ NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/32//6, 31. schůze Filmové rady 19. října 1949.

¹¹⁷ Úvodní slovo režiséra Václava Kršky k promítanému filmu „Posel úsvitu“. *Filmové informace* 2, 1951, č. 30 (24. 7.), s. 3.

Osoba hlavního hrdiny oslavovaného pro významné objevy například soutěží s protistranou složenou z ideových nepřátel v heslu třídního boje vlastní marxistické nauce, jak tomu bývá u klasických agitek z 50. let. Pouhé historické prvenství straně nemohlo vystačit a postavy hrdinů jsou ideově deformovány takovým směrem, aby bylo poukázáno na fakt, že svými objevy napomohly zejména lidu a vynálezy tak budou sloužit nikoliv buržoazii ovládající továrny, ale vrstvě pracujících. V *Poslvi úsvitu* proto můžeme pozorovat Josefa Božka (Vladimír Ráž), jak své vynálezy, zájem o technologie a konstrukci strojů vždy určitým způsobem propojí se sociální otázkou, která v komunistické perspektivě historicky vyvstávala. Josef Božek se vedle osoby vynálezce stává i ochranitelem dělníků, hlasatelem pravdy a zastáncem chudých a vykořisťovaných složek společnosti, kterým škodila továrenská buržoazie. Tak byla vyjádřena i hlavní ideová úloha filmu v tematickém plánu Výroby uměleckých filmů pro rok 1951 při debatě nad doposud neuvedenými filmy v roce 1950 – zachycení boje s neuvědomělými feudály a měšťanskými učenci, kteří se pokoušeli ohrozit Božkovu práci.¹¹⁸ Proto ve scéně, kde dělníci rozbíjí stroje, nezabrání Božek přirozeně demolici vlastního vynálezu, ale spěchá si postěžovat za ideovým nepřítelem zosobňujícím „sobecký, vychytralý a vypočítavý, k lidským potřebám povýšeně lhostejný svět měšťácké vědy,¹¹⁹“ jak nepřátelské prostředí formuloval recenzent pro časopis *Kino* Antonín Novák. Tento svět ve snímku zastupoval profesorem Gerstner, v jehož kabinetu Božek naříká, že nedodržel svůj slib a i přes dodání strojů Božkem upřel lidem práci. Stroje mají v *Poslvi úsvitu* symbolický význam a Filmová rada doporučuje zdůraznit myšlenku, že v rukou kapitalistů byly stroje prostředkem k vykořisťování dělnické třídy, přitom v socialismu jsou pomocníkem „při zvyšování životní úrovně pracujících.“¹²⁰ Velice podobně mj. formuloval hlavní myšlenku jiného díla samotný ministr Václav Kopecký, když komentoval ideový obsah snímku *Císařův pekař – Pekařův císař* a označil bájného Golema za demonstraci toho, jak by s „atomovou silou“ naložil Západ (ztělesněn císařským dvorem Rudolfa II. a inteligencí) a jak Východ za revolučního veselí pekařů a jiných řemeslníků.¹²¹

I další využití Božkových vynálezů je zamýšleno vysloveně humanitárně – tak například Božek sestrojil protézu, která po napoleonských válkách, kterým Božek sám přihlížel,

¹¹⁸ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Přehled rozpracovaných nebo dosud neuvedených filmů v roce 1951.

¹¹⁹ ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Posel úsvitu, *Kino* 6, 1951, č. 22 (25. 10.), s. 530.

¹²⁰ NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/32//6, 31. schůze Filmové rady 19. října 1949.

¹²¹ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/49, 6. schůze Filmové rady 10. října 1950, kom. Dr. Václavíka.

umožnila mrzákům návrat k manuální práci a řemeslu. Velice ikonicky k roku 1950 působí scéna, ve které vynálezce s úžasem v očích nasazuje svému invalidnímu příteli protézu, a přítel se vzápětí chopí kladiva a udeří do ponku. Zmíněným recenzentem Novákem je tato scéna označena za jednu „z nejsilnějších scén tohoto filmu,“ ve které je „jako v kostce obsažena jasná humanitní myšlenka Krškova díla.“¹²²

To, že ve snímku je Božek vykreslen jako hrdina, ze kterého se stal zapálený vynálezce na popud potřeb lidu, podporují v příběhu právě „ze Západu přicházející“ napoleonské války, konkrétně bitva u Slavkova, kde ranění vojáci hráli důležitý prim v prozření mladého vynálezce. K vojínům se nedostavila potřebná pomoc včas, protože formanské vozy se za špatného počasí topily v bahně – a tak se v Božkově mysli zrodila myšlenka sestrojení dokonalejšího povozu, aby vyřešil otázku zabezpečení pro budoucí potřeby lidí. Apel na ideové sepětí hlavního hrdiny s obyčejným lidem je dovršen v jedné z finálních scén, kterou celý snímek graduje – Božek v Královské oboře představuje široké veřejnosti čerstvě dokončený vynález parního vozu a první projížděku nabídne své rodině, namísto bohaté poněmčené buržoazii, která se urazí a Božkův stroj odsoudí k záhubě. Božkova éra je tímto způsobem vykreslena jako počátek zrodu českého průmyslu a v ději tak finálně dovršeno ideové vykreslení vynálezcovy osoby jakožto „představitele nového typu pokrokového myšlení a uvědomělého českého vlastenectví.“¹²³ V ději měly být z původně předloženého scénáře na přání rady pokráčeny i německé pozdravy, které původně Božek často užíval, a které by evokovaly podřazenost cizímu národu.¹²⁴

Je pozoruhodné, jak se budovatelská komunistická kinematografie nedokázala vyrovnat s finálním obsazením oblíbeného herce Vladimíra Ráže, který se objevuje v řadě historických filmů. Po uvedení snímku se projevuje nespokojenost s obsazením a hereckým výkonem, který nepostačil na důležitou historickou tematiku. Námitky lze vypožorovat jak v dobovém ohlasu, tak ze zápisů Filmové rady, která u snímku *Posel úsvitu* projednávala tzv. jemný stříh. Rada nejdříve diskutuje o ideové vhodnosti shlédnutých scén, kdy se Božek ocitá v depresích, protože nemůže přijít na přesný postup v sestrojení parního stroje – zdali je vůbec zařadit, či pokrátit, protože jakákoliv duševní slabost je charakteristika, kterou komunisté historickým postavám neradi přisuzovali. Ve vývoji národně-buditelské tematiky od konce 2. sv. války lze

¹²² ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Posel úsvitu, *Kino* 6, 1951, č. 22 (25. 10.), s. 530.

¹²³ NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/11//6, 10. schůze Filmové rady 20. dubna 1949.

¹²⁴ tamtéž

navíc vystopovat tendence eliminovat takový charakter hrdiny, který kritika negativně přisuzovala již Rozině či bakaláři.

Z diskuze nad nadnesenou otázkou je dále poměrně zajímavé pozorovat, jak strana o svých historických hrdinech přemýšlela: Pujmanová navrhuje¹²⁵, aby scény, kdy se Božek nalézá ve stavu zoufalství a deprese, byly ponechány, neboť „ony mají určité kouzlo pro diváka a pak divák si u nich alespoň trochu odpočine – jsou to tzv. úlevové scény.“ Z dnešního pohledu je takový komentář poněkud kuriózní – u scén, kdy je hlavnímu hrdinovi nejhůře a narušují jinak velmi optimisticky, v budovatelském stylu laděný film, označuje Pujmanová Božkovy deprese zrovna jako scény úlevové. Je však velmi pravděpodobné, že v roce zhotovení filmu, tedy v roce 1950, již strana určitým způsobem reagovala na dosavadní diváckou neoblíbenost budovatelských filmů protkaných proklamovanou ideologií, a proto se rozhodla slevit na svých hrdinských požadavcích a scény ponechat, ovšem pokud z nich bude patrné, že útrapy mladému vynálezci způsobila tehdejší společnost, která mu do cesty pokládala jen překážky.

126

Samotný herecký výkon Ráže pak komentovala velmi negativně – označila jej jako hysterický, bez vnitřního optimismu a pathosu, který by i v těch nejtragičtějších scénách neměl chybět.¹²⁷ Dobový tisk zase nesouhlasil s celkovým tvůrčím a režisérským pojetím vynálezce Božka. Hrdina se sice nachází v útrapách a nesnázích na své cestě, ale problémy řeší opuštěný a sám – je obklopen jen svými nejbližšími, ale na své cestě v práci a boji se ocitá opuštěn: „Božek se v tomto filmovém pojetí dostává do falešně romantického světla jakéhosi tragického hrdiny století“ a charakter hrdiny považuje autor recenze za dozvuky Krškova romantismu.

V Krškově tvorbě dostal Vladimír Ráž další šanci, aby ztvárnil historického hrdinu, a přitom splnil stranické požadavky. Jan Janský je ve snímku z roku 1953, *Tajemství krve*, zapáleným ambiciózním mladým lékařem, kterému nadutost buržoazní inteligence, stará a vyčpělá garda profesorů v čele s primářem psychiatrie, profesorem Kuffnerem, házela během objevů doslova „klacky pod nohy“. Přitom Janský chtěl stejně jako vynálezce Božek dle dobové historické interpretace sloužit především lidu a jeho potřebám. Postava profesora Kuffnera na pražské psychiatrii, kde Janský působil místo vysněné chirurgie, ztělesňovala

¹²⁵ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/55//2, 12. schůze Filmové rady 12. prosince 1950, kom. Pujmanové.

¹²⁶ tamtéž, kom. Broušila.

¹²⁷ tamtéž

svět staré inteligence 19. století bránící pokrokovému myšlení nadějných protagonistů z národní historie.

Československý film 50. let si Janského objev sice vybral jako jeden z důležitých přínosů pro vlast, který si zaslouží zfilmování, ale s postavou Janského byla v aplikaci ideologie malá potíž – potřeba polidštit filmovou postavu Jana Janského a přiblížit jeho osud dobovým divákům 50. let se jevila obzvlášť důležitá z důvodu sociálního statusu a životního stylu průkopnického vědce.¹²⁸ Pobídky k zfilmování osudu významného českého lékaře se objevovaly již v meziválečné éře, avšak tehdy se mohli tvůrci nechat svést „lesklým světáckým“ charakterem lékaře a upozadit roli „seriózního vědce a neúmorného badatele,“ jak komentují Filmové informace před uvedením snímku do biografů.¹²⁹ Dosavadní historické povědomí o postavě Janského bylo totiž spojeno s povahou žoviálního lékaře, který miluje sport, líbí se ženám a pohybuje se mezi pražskou smetánkou. Takový obraz si však Martin Frič v nové filmové interpretaci rozhodně nemohl dovolit, a to především s ohledem k situaci ve filmovém průmyslu, kdy dle ÚV KSČ tvůrčí kolektivy stále dodávaly vesměs ideově nepevné a umělecky a politicky nevyspělé snímky.¹³⁰ Jistý sociální status úspěšného měšťana, který si vzal dceru bohatého stavitele Hedviku Bečkovou, se sice filmovému Janu Janskému ponechal, Janský žije v honosném apartmánu hodném bohatým měšťanům, chodí elegantně oblečen a se svojí rodinou tráví čas cyklovýlety po Černošicích a plavbou na gondolách, zásadně však vystupuje proti protekční společnosti a nabízeným výhodám, které by jako lékař mohl získat.

Janský se oproti ostatním historickým hrdinům vymyká svým původem i prostředím, které ho obklopuje. V Janu Husovi bylo například mistrovo zázemí upraveno tak, aby vyjadřovalo především požadovaný obraz skromnosti a lidovosti – oproti církevním světnicím a vyzdobeným katolickým kostelům působily Husovy prostory velmi prostě, ale útulně. Doktor Janský ze svého přirozeného historického prostředí nemohl být vytrhnut (už jen kvůli sociálnímu postavení své manželky), o to více pak musel vystupovat útočně proti „zlozvykům“ buržoazie.

Především morálně musel hlavní hrdina pro diváky 50. let zůstat čistý, a tak ve scénách, kdy si užívá radovánek hodných střední a vyšší třídy 19. století, byl Janský alespoň morálně

¹²⁸ O autoru a námětu filmu „Tajemství krve“. *Filmové informace* 4, 1953, č. 20, s. 17.

¹²⁹ tamtéž

¹³⁰ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Výhledový dramaturgický plán na rok 1953.

idealizován. Když Janského nevezmou na chirurgii a žena Hedva mu nabízí přimluvu u svého otce a rodinných známých, Janský razantně odmítá a gestem vystupuje proti tehdejší „protekční“ společnosti 19. století, jak ji viděli komunisté. V dalších scénách je Janský skrze své nadšení do medicíny a objevování tajemství čtyř krevních skupin přibližován lidovým potřebám, stejně jako tomu bylo u Josefa Božka, jehož vynálezy byly konstruovány především pro potřeby lidu. Během sledování snímku je divák svědkem, jak Janský pomůže mladé služebné od pomatenosti a jako pozornost jejímu manželovi půjčí peníze na nový začátek s komentářem, že „sociální zabezpečení bohužel naordinovat nemůže.“ Transfuze krve pak ženu zachrání od jisté smrti.

Jan Janský je v roli doktora vykreslen jako oddaný vědec a badatel, který chce především zachraňovat lidi – jeho snahy však neustále maří zkostnatělá struktura zkušenějších lékařů, kteří nechtějí být nahrazeni mladým perspektivním lékařem. V dobové recenzi Filmových informací transfuzi krve dokonce metaforicky přenesli na sociální a rasovou rovnost lidí, čímž autoři ještě odkázali na segregace uplynulé války“: „Objev čtyř krevních skupin je rovněž těžkou ránou rasistickým naukám, protože všechny čtyři se vyskytují u příslušníků národů celého světa bez rozdílu. Leckterý lovec lebek z Bornea, tohoto času člen britské okupační armády v Malajsku, může mít stejnou krevní skupinu jako Mr. Truman či vévoda z Windsoru.“¹³¹ K finálnímu zpracování osoby Janského se však rada překvapivě nevyjadřuje, i když šlo o problematiku ztvárnění hrdinova charakteru vzhledem k sociálnímu prostředí, ze kterého pocházel. V roce 1951 se ke snímku *Tajemství krve* naleznou pouze zápisy ze schůzí, kde Filmová rada připravovaný námět označuje za ideově nejzdařilejší v národní kinematografii. Je tak možné, že tvůrčímu kolektivu se v čele s režisérem Martinem Fričem při realizaci podařilo námětově dospět k méně tendenčně podbarvenému obrazu historie, než je tomu v drtivé většině analyzovaných filmů, přitom rada mohla mít jiné očekávání. S *Poslem úsvitu* tak Janského objevy pojí především protekční buržoazní prostředí, ve kterém musel vědec bádát, a cit pro pochopení obyčejného člověka.

Kritizováno však mohlo být právě herecké ztvárnění a vykreslení postavy Janského v několika filmových momentech, neboť hlavní protagonista se opět ocitá v nesnázích při svém bádání a prozrazuje divákům svoji přirozenou lidskou slabost až propukající šílenství. Slabost nekomentují ani filmové magazíny, které se u předešlého snímku k podobnému vykreslení postavy Božka horlivě vyjadřovaly, avšak k roku 1953 jsou již mírnější. Je proto nutné vzít v

¹³¹ Film o velkém objevu. *Filmové informace* 3, 1952, č. 40 (2. 10.) s. 12.

úvahu onu časovou prodlevu mezi oběma snímky, která by mohla předpovídat počátky ideového uvolňování po nenaplnění predikovaných plánů, jenž způsobily téměř kolaps filmové výroby. Vnitřní nepokoje uvnitř kontrolního orgánu, které nastávají s reorganizací na základě generačních sporů a konfliktem mezi Gustavem Barešem a Václavem Kopeckým, rovněž kritická hranice uvedení pouze 8 filmů pro rok 1951 namísto plánovaných 52 pro každý rok první pětiletky¹³² a nenaplnění plánů v počtu uvedených snímků na stříbrná plátna z důvodu složitého procesu rozhodování a ideové kontroly, včetně následného diváckého nezájmu, mohly stranu přesvědčit, aby uvolnila kleště propagandy u určitých témat. O úlevových scénách koneckonců mluvila již s. Pujmanová v konetxtu příprav *Posla úsvitu* a podobné apely na ideové uvolnění s ohledem na diváckou atraktivitu musely přicházet stále častěji. Strana se navíc přibližovala k uvedení vysněné husitské tematiky a od biografických historických snímků o průkopnictví na poli vědy, které měly čekání vyplnit, mohla částečně odtahnout pozornost. Před uvedením *Tajemství krve* se zaměřila ještě alespoň na dva biografické historické snímky úzce související s husitskou érou, které mohly být díky svému odkazu cennější, a zřejmě i proto jejich obsah rada komentovala houževnatěji, jak demonstruje následující podkapitola.

5.1.2. Umělci zobrazující husitskou éru - snímky *Mikoláš Aleš* a *Mladá léta*

Historickými hrdiny 50. let se nestávaly pouze postavy slavných vynálezců či vědců, kteří si díky svým objevům zasloužili místo v síni slávy naší národní paměti, a s upravenou ideologickou dikcí pak i v oblasti komunistické propagandy. Ve jménu rozšíření a ustálení nových komunistických marxisticko-leninských interpretací historie byly biografické historické snímky věnovány dalším osobnostem, které souvisely s proklamací historické „pravdy“ věnované především husitům, a přitom symbolicky procházely svojí historickou etapou a tendenčně reagovaly na podněty určené komunistickou stranou. Tím komunisty ovládaná kinematografie „zabila dvě mouchy jednou ranou.“ Postavy si totiž hrdinsky probíjovávají cestu protekční společností přelomu 19. a 20. století, ovšem téměř šablonovitě s důrazem na lidovou sounáležitost, a přitom svojí tvorbou a zájmem přímo či nepřímo

¹³² HASAN, Petr. Filmová rada (1948) 1949-1955. Fondy institucí – NFA. NFA – Národní filmový archiv [online]. Copyright © NFA, [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/fondy-instituci/>

odkazovaly na národně zakořeněné historické hodnoty podpořené dobovou propagandou. Není proto příliš překvapivé, že k tomuto účelu se znárodněný film námětově obrátil na samotnou osobu Aloise Jiráska a Mikoláše Alše, české národní vlastence a především osoby, které ve své tvorbě odkazovaly jednak na tradiční slovanskou lidovost, ale především husitské dějiny. Odkaz na tradiční národní tematiku se mohl jevit o to cennější vzhledem ke skutečnosti, že snímky *Mladá léta* i *Mikoláš Aleš* byly uvedeny ještě před velkou husitskou trilogií, na kterou se museli tvůrci interpretačně i filmově připravit. Proto mohla být husitská tematika připomínána alespoň skrze biografický historický film.

Pro Mikoláše Alše, jenž hledal inspiraci pro své malby v českém venkově, byla doba husitství oblíbenou kapitolou českých dějin. Malíř považoval éru husitství v duchu myšlenek Františka Palackého za také jednu z nejslavnějších, proto je Alšova fascinace zobrazována napříč celým snímkem, neboť takovou příležitost si komunisté zřejmě nechtěli nechat ujít. Úvodní scénou snímku, ve které mladý malíř Aleš (Karel Höger) se zasněným pohledem do krajiny rozpráví se svým strýcem Tomášem Famfulem o bájném a statečném boji husitů, je prakticky předznamenána ideová cesta celého filmu. Hrdinové nejprve obdivují tajuplnou krásu české krajiny, která vzešla „z rukou božích bojovníků.“ Vzápětí však mladý Aleš se svým strýcem během rozhovoru uvádějí diváka do kontextu historického vykořisťování národa, neboť tato krajina patřila i do rukou „pánů z růže, a teď už jen pánů z růže.“ Vzápětí kolem Alše a jeho strýce projde rodina vesničanů Málkových z Čerhonic, kteří musí krásnou krajinu a domov opustit kvůli stěhování za prací. Strýc Tomáš Alšovi vysvětlí situaci s revolučním podtextem namířeným proti vykořisťovatelům a dodává: „Podívej se...pan otec Žižka věděl, proč dal zemi cepy.“¹³³ Úvodní scéna demonstruje, jak doboví tvůrci přenášeli historické spory do filmového děje odehrávajícího se v jiné dějinné etapě a činili tak z hrdinů jakýsi milník, osobu vyvolenou a uvědomělou hlásající ideály správného historického výkladu, směřující k socialismu a legitimizující tuto cestu. V reálném rozhodovacím procesu byla tato scéna přímo označena za tu, která měla blíže propojit Alšovy obrazy s uměním národním a lidovým. Předsednictvo Filmové rady tím reaguje na prvotní verzi scénáře, ve které doporučovala vkládat právě takové scény a propojit je s dalšími lidovými postavami, jako například se strýcem Famfulem.¹³⁴

¹³³ Mikoláš Aleš [film]. Režie Václav Krška, Československo, 1951. Délka 120 min.

¹³⁴ NAP, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 670. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Filmová rada (zápisy) 1950-1951.

I v dalších scénách Krškova filmu jsou proto z různých námětů Alšovy malířské tvorby zobrazovány snad pouze ty s husitskou tematikou, kterou dle dobových interpretací malíř „probojovával“ cestu k velkým dědicům tradičních husitských hodnot 50. let. Svě obrazy však v drtivé většině scén netvoří malíř osamocen, ale za doprovodu určitého přihlížejícího publika, převážně negativně vykresleného, kterému vysvětluje důvody svého výběru.

Tak například během zábavného vystoupení na jakémisi plese, kde je velmi urážlivě a snobsky vyobrazena i německá menšina, maluje Aleš skicu husitského bojovníka s cílem pobavit obyčejné hosty. Aleš odkazuje k husitům i ve scéně, kterou *Filmové informace*¹³⁵ označují jako „veselici na Žofině.“ Stará porota složená z buržoazních umělců a estétů zavrhuje Alšův obraz *Zajetí Matyáše Korvína Jiřím Poděbradským*, který ambiciózní umělec přihlásil do výstavy. Spor se prohlubuje v momentě, kdy porota symbolizující starý svět dává přednost jiným umělcům, kteří kontrastně k Alšovi předvádějí své „socialistický“ špatné umění vyobrazující sakrální motivy nebo umění vycházející z pařížských trendů, „opičících“ se po cizině. V podobných scénách se odráží kritika kosmopolitismu, která je v *Mikoláši Alši* silně zvýrazněna. Tematický plán Výroby uměleckých filmů pro rok 1951 dodává, že Alšova tvorba se má nést v duchu lidových tradic, má být bojem proti buržoazním kosmopolitním názorům tehdejších měšťáckých estetiků¹³⁶ a měšťáckým kruhům, které se Alše pokoušely srazit na dno bídy, jak je uvedeno Ministerstvem informací ve spisu k cenzurnímu schválení snímku.¹³⁷

Významnou úlohu ve zobrazování preferovaných historických témat s jasnou ideovou oddaností plní opět dobový tisk, který Alše označuje za „cílevědomého bojovníka za českou původní, lidovou a pokrokovou malbu a bojovníka proti bezduchému napodobování cizích vzorů,“¹³⁸ čímž recenzent narážel právě třeba na scénu, kdy Alšův obraz nebyl vybrán do soutěže. Další recenze zase vyzdvihly „pokrokové myšlení“¹³⁹ nebo „vášnivou ideovost a boj za pravé umění,“¹⁴⁰ čímž podpořily bojovný a revoluční charakter, který se tvůrcům do postavy podařilo vložit. Výtku vznáší E. Renner¹⁴¹, kterému chybí scény, kde se Aleš tváří v

¹³⁵ Životopisný film „Mikoláš Aleš“ před dokončením. *Filmové informace* 2, 1951, č. 32 (9. 8.), s. 20.

¹³⁶ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Přehled rozpracovaných nebo dosud neuvedených filmů v roce 1951.

¹³⁷ NA, f. MI, č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 398/51. Mikoláš Aleš.

¹³⁸ „Mikoláš Aleš“. *Filmové informace* 2, 1951, č. 50 (13. 12.), s. 16.

¹³⁹ A. N. (Antonín Navrátil). Filmaři na Zvíkově Z exteriérového natáčení filmu „Mikoláš Aleš“. *Kino* 6, 1951, č. 20 (27. 9.), s. 480.

¹⁴⁰ MÍČKO, Miroslav. POŠ, Jan. Mikoláš Aleš, film o genu českého malířství. *Kino* 6, 1951, č. 11 (24. 5.), s. 252.

¹⁴¹ RENNER, E. O. „Mikoláši Alšovi“. *Kino* 7, 1952, č. 3 (31. 1.), s. 70.

tvář stýkal s lidem, o kterém malbami uměl vyprávět. Možná by divákovi 50. let stačilo ukázat i jiná lidová témata z Alšovy tvorby než jen ta husitská.

Pokud se postava Alšova ve své tvorbě vůbec zajímala o vyobrazování historie, komunisté zřejmě vycítili příležitost také o explicitní formulaci historické skutečnosti, která měla být skrze postavu malíře směrem k divákovi komunikována. V tomto směru se vyjímá zejména scéna, ve které Mikoláš Aleš rozpráví se svým přítelem nad slavnými činy husitů odkazující ke kritice císařství a papežství: „Řím a císař, mysleli si chudáci po 200 let, že vyhrají nad husity. Mysleli, však jim také naše panstvo statečně pomáhalo. Ale lid, Alši, ten nikdy nezradil svoji řeč ani píseň.“ V jiné scéně zase Aleš revolučně vysvětluje buržoazní smetánce, proč vyobrazuje právě husity: „Tohle je kopí, palice a trháč. Tím tehdy husité hnali papežence a panstvo. / Proč jste si vybral ale tuto dobu, která zničila zemi? / Já ji vidím jinak, ne jako bratrovražedný boj, ale jako sjednocení lidí proti panskému útlaku.“ Když pak jeden z kolegů varuje Alše, že si vůči urozené návštěvě dovolil moc a z akademie jej vyženou, Aleš se nezalekne a praví v bojovném duchu, že půjde raději sám.

Úloha Alšova jako vypravěče historické pravdy byl konečně ten správný ideologický počín, který z malíře vytvořil adekvátního historického hrdinu doby socialismu. Oproti předešlým postavám biografického filmu, vynálezci Božkovi a lékaři Janskému, se navíc hrdina jeví jako ideově „nejčistší“ a nesklouzává k depresím a nesnázím, při kterých se jako riskantní faktor projevilo herecké ztvárnění. Režiséru Krškovi, zřejmě ponaučenému z podobných ideových výtek ke snímku *Posel úsvitu* uvedeném o rok dříve, se do děje podařilo implementovat scény, kde Aleš vystupuje přesně tak, jak jej označily i dobové recenze – neohrožený a cílevědomý bojovník. Postava slavného malíře byla především ve scénáři obdařena o silná gesta vykreslující smělou a odvážnou povahu hodnou hrdinovi socialistického filmu. Ve výsledné podobě snímku divák několikrát slyší Alšovo pořekadlo, kterým odmítá buržoazní přepych „ani za kobyly, ani za slávu,“ nebo je svědkem Alšových silných gest, kdy za svůj cyklus *Živly* obdrží titul profesora císařskokrálovského, ale přitom nemá radost. A rád není ani tehdy, když mu přijde dědictví po strýci, které schová do šuplíku se slovy, že se ke slávě a bohatství neupíše.

Z výsledné podoby snímku je tak skutečně cítit hluboký revoluční patos, který se tvůrcům 50. let nepodařilo jiným historickým postavám mnohdy propůjčit. Magazín *Kino*¹⁴² v čele s recenzentem Antonínem Žalmanem reaguje na tyto snahy a chválí režiséra Kršku, že postava

142

Mikoláše Alše nemá „konečně romantické výlevy, ale je bojovná.“¹⁴³ V jiné recenzi dokonce hodnotí ideový přínos filmu a Alšovu obranu národního umění před protekční buržoazií tak, že se „Mikoláš Aleš stal přímo frapantním dokladem Leninova učení o dvou kulturách uvnitř každé kultury národní: o kultuře třídy vládnoucích a kultuře třídy ovládané.“¹⁴⁴ V kontextu propagandy se tak Aleš jeví jako zdařile vykreslený hrdina nesoucí prvky dobové ideologie – odkazuje svou tvorbou na husitskou éru, navíc je revolučním řečníkem a neprojevuje slabost, jako hrdinové předešlých snímků.

O rok později režisér Krška filmuje osud dalšího historického hrdiny, kterým vrcholila éra biografického historického filmu – *Mladá léta* mapující dospívání, studentská léta a začátky učitelské profese komunisty obdivovaného Aloise Jiráska v tehdy silně německé Litomyšli. Jirásek byl pro stranu klíčovým historikem, jehož výklad dějin se stal osnovou pro komunistický pohled na dějiny. Proto není divu, že slavnému historikovi věnovala československá kinematografie rovnou celý film. Ideová role je pak velmi zřejmá – stejně jako u *Mikoláše Alše* se v Jiráskově filmovém projevu kloubí oslava husitské tematiky, ale postava je oděna do podobného sociálního hávu, jako u ostatních hrdinů. „Rozhodující je měřítko, aby nám to neudělalo jiného Jiráska než takového, jaký je v postavách lidu,“¹⁴⁵ důležité je, „...že z Jiráska udělali skutečně to, co cítíme pro dnešek a pro budoucnost – přitele chudých a utlačovaných a na koho se po celé desetiletí zapomínalo.“¹⁴⁶ Takovými slovy komentuje Filmová rada hlavní myšlenku díla a úlohu protagonisty Jiráska.

Jirásek tak nebyl vykreslen pouze jako revoluční bojovník za práva českého národa. Ostatní filmové postavy v něm měly spatřovat hlavně přitele a hlasatele spravedlnosti. Divák by pak nabyt dojmu, že s ústředním hrdinou prochází dějem a společně bojují proti tomu, co 50. léta označila za špatné: prosazující se německá menšina v roli bohatých měšťanů za doprovodu požadovaných interpretací historie. Krška tak v *Mladých letech* stejně jako v *Mikoláši Alši* vytvořil velmi kontrastní profil litomyšlské společnosti, kde se urážlivě zobrazenými nepřáteli stává rodina Párysova. Výtku však Krška sklízí v tom ohledu, že tvůrci se příliš zaměřili na vykreslení světa německé buržoazie, a stejně jako u většiny ostatních biografických historických filmů diváci postrádají ještě více scén, kde hrdina vystupuje s lidem napřímo. Tím by Jiráskova strana byla vybavena „stejným prokreslením a tolika

¹⁴³ ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Mikoláš Aleš II. *Kino 7*, 1952, č. 5 (28. 2.), s. 116.

¹⁴⁴ ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Mikoláš Aleš I. *Kino 7*, 1952, č. 4 (14. 2.), s. 92.

¹⁴⁵ NFA, f. Filmová rada, kar. 8, ref. ozn. 2/2/13, 18. schůze Filmové rady 13. prosince 1951, kom. dr. Kořátka.

¹⁴⁶ tamtéž, kom. s. Konráda, s. 2.

scénami jako stranu pseudovlastenců vedenou Párysem.“¹⁴⁷ Jiráskovo nejbližší okolí dle magazínu *Kino* neztvárnila dobře ani herečka Nataša Tánská, která ve filmu hraje spisovatelovu manželku – pro takový historický formát je příliš mdlá a její křehkost se nehodí do revoluční nálady.¹⁴⁸

Zdá se, že obraz Jiráskovy osoby, jakožto tvůrce ideologií protěžovaných dějin, byl v kontextu ztvárnění filmu obzvlášť citlivým tématem. Problémem se totiž mohly stát i scény, kde by Jirásek vystupoval jako poetik, protože společnost 50. let o Jiráskovi neuvažovala jako o básníkovi, což by mohlo zbytečně zmást diváka a přivést ho k pochybám o Jiráskově věrohodnosti: „je to taková divná záležitost, kdy se člověk dopouští neprozřetelnosti, že nejso básník, psal básně. Naši lidé neví, že Jirásek psal básně.“¹⁴⁹ Na druhou stranu, právě básně, které tvůrci ve snímku nakonec zanechali, prohloubily v postavě filmového Jiráska vlastenecké cítění a dodaly Jiráskově narativu požadovaný revoluční náboj s řečnickými dovednostmi. V recenzi magazínu *Kino* Jiráska v *Mladých letech* dokonce označili za nejvíce bojovného hrdinu po vynálezci Božkovi z *Posla úsvitu* i malíři Mikoláši Alši.¹⁵⁰

Jirásek se stal na přání ideologie zosobněním pokrokovosti, renesančním člověkem a historikem, který, dle rady, „probojoval to české a husitské v zatuchlé éře sedmdesátých let a dělal to moc krásně.“¹⁵¹ Osoba Jiráska dějem prochází s úlohou hlasatele o významnosti českých husitských dějin, ve scénách, kdy hovoří k lidu jako ke „zbroji“ a navazuje na příběh Kozího hrádku a počátků husitství. Hrdina je zobrazen jako osoba, která se zasloužila o přínos ve vlasteneckém uvědomování národa. V tomto směru se vyjímá zejména scéna, ve které poutavým přednesem o osudu utlačovaných kutnohorských horníků zaujme litomyšlské žáky během výuky dějepisu, kterým doslova spadne brada. Ve scéně se opět kloubí požadovaný ideový apel - ve výkladu protagonista jendak upozorní na sociální otázku utlačování řemeslníků a dělníků z českých dějin, také ale vystoupí jako nadaný řečník schopný zaujmout veřejnost. Na školní scény navazují i ty, ve kterých studenti bojují a hádají se za „svého“ Jiráska, kterého po oslepnutí chtějí v Litomyšli zbavit funkce. V tomto bodě se nabízí srovnání s postavou nezbedného bakaláře, který rovněž vystupoval jako učitel mládeže. Bakalář však v kontextu národní vzpruhy odkazoval na potřebu vzdělávat mladého člověka

¹⁴⁷ SOBOTKA, Bohumil. Poznámky k filmu „Mladá léta“. *Kino 8*, 1953, č. 14 (2. 7.), s. 223.

¹⁴⁸ KLIMENT, Jan. Mladá léta II. *Kino 8*, 1953, č. 10 (6. 5.), s. 158.

¹⁴⁹ NFA, f. Filmová rada, kar. 8, ref. ozn. 2/2/13, 18. schůze Filmové rady 13. prosince 1951, kom. dr. Koťátka.

¹⁵⁰ HRBAS, Jiří. Mladá léta. Život a dílo Aloise Jiráska v novém českém filmu režiséra Václava Kršky. *Kino 8*, 1953, č. 5 (26. 2.), s. 72-73.

¹⁵¹ NFA, f. Filmová rada, kar. 8, ref. ozn. 2/2/13, 18. schůze Filmové rady 13. prosince 1951, kom. s. Weisse.

pro budoucnost národa, dokonce s dovětkem významnosti patronky Univerzity Karlovy, V Jiráskových proslovech byly vyzdvihnuty spíše určité dějinné momenty podporující třídní konflikt příhodný komunistické marxistické vizi vývoje dějin.

Podobně vyznívá scéna, kde historikové František Palacký s V. V. Tomkem projíždějí Hronovem a vychvalují studenta Jiráska jako popularizátora vlastních vědeckých děl, které by se jinak nedostaly mezi nejširší vrstvy lidu. Hovoří o hlavním protagonistovi jako o nadaném studentovi se slibnou budoucností, která se dotkne i budoucích dnů českého národa. Touto scénářistickou vložkou jako kdyby dobová ideologie chtěla obhájit přízeň 50. let k Jiráskově osobě, která byla navíc posvěcena již velikány jako byli Palacký a Tomek. Podle dobového ohlasu však v *Mladých letech* stejně jako u *Mikoláše Alše* chyběly právě ty scény, ve kterých by Jirásek přímo vystupoval s lidem a demonstroval svoji přívětivost i činy ne pouze slovy. Recenzent Kliment dokonce tvrdí, že Jiráskovy vztahy s lidem byly popsány až „schematicky“ a kritizuje Jiráskovu domnělou absenci sepnutosti s lidem, která by podporovala Jiráskovu oblibu husitů vzešlých z prostého lidu.¹⁵² Hlavní hrdina se tak v *Mladých letech* stal vypravěčem komunistických interpretací historie a finální scéna, kde prochází Kozím hrádkem a po odchodu z Litomyšle slibuje vytasení své „největší zbraně“, psaní, jako kdyby předznamenala, že kromě *Jana roháče z Dubé* českou kinematografii konečně čekají další velkofilmy tradičního historismu.

¹⁵² KLIMENT, Jan. Mladá léta. *Kino* 8, 1953, č. 9. (23. 4.), s. 143.

5.2. Hrdinové tradičního historismu - snímky *Jan Hus, Jan Žižka, Psohlavci*

Syntéza národního historického vědomí, vyvíjejícího se po staletí, s komunistickou ideologií, která navázala na oslavu velkých osobností národa a do vínku jim přidala několik specifických charakteristik, přichází s Vávrovou husitskou trilogií a Fričovými *Psohlavci*. Přirozená tendence kolektivní paměti vyzdvihovat veliké dějinné autority hrála komunistům do karet v aplikaci propagandy, neboť v nich uplatňovala princip vůdcovského typu a kultu osobnosti. Tím jim propůjčila tvář revolučních bojovníků za pravdu a ochranářů mas. V historickém filmu zobrazujícím dobu husitství a pobělohorské poměry, tedy v *Janu Husovi, Janu Žižkovi a Psohlavcích* je idea vůdcovství v historickém časoprostoru zvýrazněna velmi signifikantně. Jan Hus zformuloval krizi křesťanské otázky, kterou komunisté propojovali s otázkou sociálního utlačování, Žižka byl skutečným odhodlaným bojovníkem husitských vojsk tvořených často sedláky, včetně žen a dětí, a Jan Sladký Kozina v *Psohlavcích* zastupoval zájmy všech Chodů, vesničanů z Jiráskova románu, kteří ochraňovali nejen svá privilegia, ale symbolicky i právní principy českého národa.

Jmenovaní hrdinové měli ve své historické epoše svým způsobem opravdu blízko k obyčejnému lidu, přesto jejich „lidová přívětivost“ musela být prostřednictvím kamery upravena tak, aby osobnostní profil přiblížila hlavně divákům 50. let. To pro stranu zřejmě nebyl úplně jednoduchý úkol – anonymní postavy romantického charakteru bylo poměrně jednoduché přiblížit lidovým typům, hrdinové biografického filmu pak byli sice skutečné historické postavy, ale diváci o nich neměli tak hluboce zakořeněnou představu. Hus a Žižka (méně již Jan Kozina) byly vžité charaktery vyvíjející se v mysli našeho národa a existovaly v pracích historiků, beletristů i výtvarníků v ustálených, „ne-li přímo stereotypních podobách.“

153

Postava Husova byla podle dobových měřítek například zatížena obrazem mučedníka, askety, náboženského trpitele, či mystika, Žižka ztělesňoval silného vojevůdce, ale chyběla mu lidská tvář a Kozina byl v myslích lidí odvážným sedlákem, u kterého doboví tvůrci museli posílit ideu vůdcovského principu.¹⁵⁴ Proto musela být tradiční podoba velikánů

¹⁵³ ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 87. ISBN 80-7106-667-2.

¹⁵⁴ KRATOCHVÍL, V. Miloš. Hus, Žižka a Želivský ve filmu. *Film a doba 1*, 1955, č. 3-4, s. 104.

našeho historického vědomí upravena mladými marxistickými historiky tak, aby vyhovovala potřebám strany, ale přitom radikálně neporušila svůj tradiční obraz utvářený po staletí, a nepohoršila tak divácké obecnost.

Jak hybridní charakter hrdinů ve filmu „prodat“ se opravdu stalo jedním z ústředních témat diskutovaných snímků. Tak například vznikla diskuze nad výslednou filmovou povahou masově propagované postavy Mistra Jana Husa připravovaného Otakarem Vávrou a Václavem Kratochvílem za odborného historického a ideologického dohledu Josefa Macka, který za svoje dílo *Husitské revoluční hnutí* dostal státní cenu, což jej pasovalo do hlavního vykladače husitství a poradce filmové dvojice.¹⁵⁵

Po předložení prvotní verze scénáře Filmové radě byla vyslovena nespokojenost týkající se chladného vztahu k lidu, který komentovala slovy jako „neosobní“, „ze strany lidu ostýchavě uctivý“, „z Husovy strany odtažený k lidu“.¹⁵⁶ Nová verze scénáře pak měla být upravena dle ideového doporučení, které v podstatě vystihuje pohled na Jana Husa takového, jakého ho chtěla strana v myslích diváků mít. Filmová rada komentuje samotnou podstatu práce filmového tvůrce s historickým hrdinou a přiznává vliv dobové interpretace, která se může vzdalovat od historických reálií. Posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie konstatuje, že filmový Hus připravovaného scénáře by neměl být postavou historickou, nýbrž „umělecky stylisovanou do velebné monumentality, procházející dějem jako symbol a předem již předurčenou svému osudu.“¹⁵⁷ Tím posudek scénáristům nepřímou naznačil, aby se odprostili od vykreslení povahy hlavního hrdiny jakožto vážného mystifikovaného bojovníka za čistotu křesťanské víry, ale drželi se představy o Husově povaze jakožto „vynikajícího lidového politika velkého rozhledu, osobní statečnosti, mravní síly, veselé povahy, jemuž šlo v první řadě o spravedlnost života a o boj proti konkrétním zlořádům své doby...“¹⁵⁸

Scenáristé na ideovou výtku zareagovali dle požadavků strany a Husova postava byla ve výsledné podobě filmu zbavena „sošné strohosti a odstupu k lidem,“¹⁵⁹ která by z hlavního hrdiny udělala pouze strnulý národní monument. Mistrův vřelý vztah k lidu se projevil zejména v narativu, který tvůrci hlavnímu představiteli ušili nad míru - na rozdíl od ostatních

¹⁵⁵ ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 86. ISBN 80-7106-667-2.

¹⁵⁶ NFA, f. Filmová rada, kar. 9, ref. ozn. 2/2/28//4, 35. schůze Filmové rady 19. června 1952, posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.

¹⁵⁷ tamtéž

¹⁵⁸ tamtéž, s. 2.

¹⁵⁹ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/53//3, 62. schůze Filmové rady 23. března 1953, usnesení kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.

postav, jako je nerozvážený a slabý král Václav IV, či morálně zkažení katoličtí kazatelé, kteří symbolizují špatné poměry v zemi, mluví protagonista velmi klidně a rozváženě, často užívá obrátů jako „pro dnešek končím moji přátelé“ a své dvorní přívržence vítá se slovy „moji milí.“ K lidu pak hovoří jako k „bratrům a sestrám,“ se kterými udržuje velmi přátelský a osobní vztah. Milé slovo Husovo je zvýrazněno především v těch situacích, kdy podává pomocnou ruku chudině a vystupuje tak v roli spasitele, čímž tvoří jakýsi oslí můstek mezi úlohou náboženského kazatele či věrouka bojujícího za pravé křesťanské hodnoty a mezi úlohou lidového vůdce a zastánce utlačovaných.

I přes zmíněné úpravy se však prvotní promítání pracovní kopie *Jana Husa* setkala s velikou kritikou a stráničtí historikové a ideologové dokonce pochybovali, zdali nevznikne větší škoda, když tento film pustí, než když ho zakážou. V otázce heroizace hlavního hrdiny přišla na přestřes zejména otázka přesné formulace klíčových mistrových výroků, které měly být ohnuty směrem k potřebám pounorového režimu. Režisér Vávra ve svých pamětech popisuje situaci z promítání prvotní verze následovně: „Náš poradce vysvětloval do telefonu, že ve středověku nemohl Hus říci pravda lidu, i když to třeba tak myslel. Jako kněz musel říct boží pravda nebo pravda. Kopecký to ale nepřipustil a vyhrožoval, že film půjde do trezoru, a následky ať si přičtu.“¹⁶⁰ Komentář režiséra husitské trilogie popisuje jednu z mnoha složitých situací, kterým museli doboví tvůrci čelit. Vávra pak měl situaci o to těžší, když se ujal zpracování etapy nejdůležitější.

I přes ideové výtky kádrových příslušníků strany byla výsledná podoba lidového vůdce Jana Husa ve filmu pochválena alespoň dobovými recenzenty, kteří v kazateli spatřovali osobu takovou, jakou připravily Kratochvílovy brožurky o historii husitství. Recenzenti tehdy pěli velké ódy přímo na Štěpánkův herecký výkon a ztvárnění Jana Husa, kterému podle Filmových informací propůjčil „klidné a vyrovnané pohyby a duši dodal barvu.“¹⁶¹ Scénárista Kautský v jiné recenzi dokonce podotýká, že „Štěpánek, jehož herecké umění zatím u nás nemá obdoby, vytvořil historickou postavu takové hloubky a věrohodnosti, takové dramatické síly a životné přesvědčivosti, že žije daleko za hranicemi mluveného textu.“¹⁶² Kautský nepřímou naráží i na problematiku syntézu tradičního obrazu náboženského kazatele a člověka lidového, kterou komunisté museli vyřešit: „S rolemi kazatelů byla vždycky potíž, že

¹⁶⁰ VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 194. Portréty (Prostor). ISBN 80-85190-42-7.

¹⁶¹ O filmu „Jan Hus“. *Filmové informace* 7, 1956, č. 26 (27. 6.), s. 12.

¹⁶² KAUTSKÝ, Oldřich. Mistr Jan Hus Zdeňka Štěpánka. *Kino* 10, 1955, č. 15 (14. 7.), s. 228.

sváděly herce k rétorskému pathosu. S postavami historickými byla věc o to těžší, že vyžadovaly od diváka, aby herecký výkon spojil s představou, kterou si do té chvíle nastrádal z četby, školního podání či vlastní fantazie.¹⁶³ V tomto směru se dle dobové kritiky herec Štěpánek úlohy zhostil adekvátně dobovým požadavkům. Husovi ponechal tradiční obraz náboženského kazatele, ale zbavil jej církevního dogmatismu. Naopak negativně byli vykresleni kazatelé katolické církve, kteří oděni v luxusním rouchu, hystericky kázali svým přívržencům z řad urozeného měšťanstva. Černobíle pojaté scény, které zprvu ukazují obraz dobového kázání lidumila mistra Jana bojujícího za práva lidu, a které se pak následně přesouvají do kazatelen honosně vyzdobených a zatížených církevní dogmatickou věroukou, jsou střetem ideologií, jejichž konflikt je dobově aktualizován. Husova kritika prodávání odpustků je analogií vykořisťování pracujícího obyčejného lidu, který zastupují kladní lidoví filmoví hrdinové, například postava Johanky. Naopak negativně jsou pojímány postavy kněží z řad katolické církve poštvávající své přívržence z řad urozených měšťanů a pánů proti obyčejnému lidu snažící se o prosazení své sociální otázky.

Obyčejný hřejivý lidský charakter hrdiny měl být podpořen i výpravnou složkou prvního dílu husitské trilogie. Hus je ve snímku často zachycen ve svém přirozeném prostředí útulných světniček, ve kterých přijímá své přívržence z řad obyčejného lidu, jako třeba Johanku, která se chodí za mistrem pravidelně radit nikoliv o víře, ale prostých lidských problémech. Svoji věrnou láskou k Martinovi tak doplňuje dramatickou lidovou linku snímku. Místo konvenčního zpodobování gotiky, mystického šerosvitu je prostředí vybaveno paletou jasných barev, aby polidštilo zobrazované charaktery. Ostatně i v tomto směru nepřišel záměr o podpoření lidové povahy Husa nazmar a doboví recenzenti ideu podpořili. V magazínu *Kino* se ve výsledné realizaci Husova příbytku v Betlémské kapli vyzdvihuje zdařilý výkon malíře Jiřího Trnky, který ji „zařídil tak citlivě, že v ní vlastně vykouznil všechnu tu hřejivou atmosféru, která jistě obklopovala Husovu lidskou postavu.“¹⁶⁴ Symbolika teplého domova dokresluje Husovu přívětivost a lidovost zejména v kontrastu k těm scénám, které zobrazují velmi bohaté a luxusní prostředí ideových nepřátel, katolické církve a měšťanského panstva. V tomto směru se uplatňuje kontrastní srovnávání jednotlivých sociálních prostředí v ději, které je typické pro komunistickou filmovou propagandu.

¹⁶³ tamtéž

¹⁶⁴ MENCL, Václav. Architektura ve filmu „Jan Hus“. *Kino* 9, 1954, č. 14 (1. 7.), s. 216.

Do gotických monumentálních kostelů církevních kazatelů chodí vznešeně oděni věřící zdobení drahými látkami a drahokamy, zatímco v Betlémské kapli se mačká chudina a pozorně naslouchá Husova slova. Kritika a pejorativní vykreslení katolické církve jsou ve snímku tak silné, že byl snímek v roce 1955 předsednictvem Mezinárodního festivalu v Benátkách vyloučen ze soutěže. Ohlasy z Československa se samozřejmě bránily proti nespravedlivému rozhodnutí a snímek byl před diváky bráněn jako „dílo, jež se v ničem neprovinilo proti myšlence humanity, demokracie a lidské snášenlivosti...dílo, v němž jediným slovem nebyl uražen náboženský cit – naopak!“¹⁶⁵ Skutečností je, že ve snímku na sebe skutečně narážely dvě ideologie, které oživovaly spor vyvolaný na počátku 15. století – komunistická interpretace této doby ostře odsuzovala církevní dogmatismus, prodávání odpustků a církevní hodnostáře vykreslila urážlivě a krutě, což ortodoxní církví nemohlo být přijato s chladnou hlavou. Náboženský spor se vyostřoval i skutečností, že církevní ideologie ztrácela vliv na českém území a komunisté se snažili náboženský život oslabit ve prospěch své doktríny. Korunu v náboženských sporech převlečených do sociálního hávu dodává postava Václava IV., která je ve snímku líčena jako osoba slabého a nerozhodného panovníka, jenž se bojí znepřátelení papeže, tudíž nepodpoří svůj lid v důležité chvíli.

K negativnímu vykreslení katolické církve byla využita také úvodní scéna filmu, ve které se katolický farář Peklo snaží prodat řemeslníkům odpustky a když nechtějí, sebere jednomu z nich sekuru – *Filmové informace* ji dokonce označují za „ideově nejdůležitější“ scénu z celého filmu.¹⁶⁶ Stejnou scénu však v roce 1955 označuje Vladimír Bor v magazínu *Kino* za příliš „zjevně aktualizovanou“ a dodává, že „informativní ráz a poučnost rovněž příliš prokukují z epizody se zabavením sekery.“¹⁶⁷ Podobné názory recenzentů, ne vždy apriori oslavující vhodně implikovanou komunistickou ideologii do filmů, se s *Janem Husem* i *Psohlavci* natočenými v roce 1954 objevují již častěji a odkazují na částečné uvolnění nejtuzší fáze režimu. Dokládají i to, že husitská tematika přichází vzhledem k potřebám strany poměrně pozdě a mívá fázi, ve které potřebovala nejvíce zazářit. Tento jev byl popisován již při analýze snímku *Tajemství krve* uvedeném v roce 1953, kde dobové recenze nejsou tolik kritické v porovnání s předchozím snímek *Posel úsvitu* z roku 1950, které negativně komentovaly psychickou labilitu hlavního hrdiny. Komentáře Filmové rady i kontroverzní momenty ze vzpomínek Otakara Vávry o popírání historických faktů o Janu Husovi však

¹⁶⁵ Žlm (Antonín Novák), Jan Hus před koncilem – V Benátkách. *Kino* 10, 1955, č. 20 (22. 9.), s. 327.

¹⁶⁶ Scény prodávání odpustků ve filmu „Jan Hus“. *Filmové informace* 5, 1954, č. 16 (23. 4.) s. 3.

¹⁶⁷ BOR, Vladimír. Velký český film „Jan Hus“. *Kino* 10, 1955, č. 13, s. 206.

napovídají, že strana do kontroly husitské tematiky musela stále vkládat obrovské množství energie i přes upadající intenzitu kontroly u ostatních budovatelských snímků po projevené dysfunkčnosti orgánu. Takové zásahy tudíž vypovídají o důležitosti udržení ideové kontroly v tradičních historických tématech zakořeněných hluboko v národní historii, jakožto hlavních pilířích společně sdíleného historického vědomí a národní identity.

V návaznosti na první díl husitské trilogie je i vojevůdce Žižka (Zdeněk Štěpánek) v určité míře polidštěn, aby se zvýraznila lidová hrdinská povaha, zásadní charakterová vlastnost protěžována napříč historickým žánrem. Tato snaha se opět odráží především v narativu hlavní postavy a nejbližšího okolí. Proslulý Žižka je obyčejným lidem doprovázen po celý průběh děje a je vykreslen jako vojevůdce a hejtman, který si každého ze svých „bratří“ pamatuje křestním jménem a zajímá se o osud rodin, jako kdyby byli staří známí. I ve scéně, kdy Žižka přistupuje k branám nepřátelského území jakéhosi hradu, který střeží místní panští vojáci, zapomene jeden z vojáků bránící panské území na svoji úlohu a zvolá „hle, tatík Žižka“ a hejtmanova postava zmizí za velkého vítání v davu starých známých. „Vítek, Ondra, a ty starochu, a ty beznosku...tak jak se vám daří, chlapci? / Nedobře hejtmane, jako v panské službě,“¹⁶⁸ dodává postava jednoho z mládenců, která je povinna sloužit vrchnosti navzdory svému přesvědčení o nezpochybnitelné úloze silného vojevůdce, který navazuje na Husova kázání. Tak interpretuje úlohu druhého dílu i *Kolektivní vedení studia uměleckého filmu* předkládající materiály Filmové radě, které za hlavní myšlenku díla označuje¹⁶⁹ právě slévání revolučního proudu zažehnutého plamenem přístupu Jana Husa. Scény jako tato byly jedny z těch, které Filmová rada slovy Jaroslava Kučery¹⁷⁰ komentovala jako ideově zdařilé a dobře demonstrovaly rozpory doby, zejména ty mezi pány a chudinou, i mezi bohatými měšťany a pražskou chudinou.

Ztvárnění osoby vojevůdce Žižky dobovými tvůrci nepřijala kritika narozdíl od ztvárnění osoby Husovy s velkým nadšením. To, co filmová rada doporučovala potlačit u historické postavy Jana Husa – sošnou strohost a odstup k lidem – se možná lépe podařilo upravit u mistrovsky postavy, ale u druhého dílu trilogie pokusy o zlidštění postavy vojevůdce působí příliš na sílu a postavě chybí dramatičnost. Vzájemný vztah mezi Žižkou a lidem se sice tváří domácky, ale velmi nepřírozně. Jedním z důvodů neúspěchu by mohla být skutečnost, že Filmová rada se téměř nevyjádřila k požadovanému filmovému ztvárnění vojevůdce, jak

¹⁶⁸ *Jan Žižka* [film]. Režie Otakar VÁVRA. Československo: 1955. Délka 102 min.

¹⁶⁹ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/51/3, 60. schůze Filmové rady 9. dubna 1953.

¹⁷⁰ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/51/5, 60. schůze Filmové rady 9. dubna 1953.

diskutovala u postavy Jana Husa, a tak se filmová adaptace Jiráskova díla přibližuje obrazu vojevůdce jako „tatíka“ Žižky, který poněkud neohrabaně prochází dějem bez větších scénářistických pasáží. Je pravda, že Žižka na filmovém plátně působí vizuálně opravdu „úctyhodně a majestátně,“ čímž chtěla dobová ideologie zřejmě odkázat na obraz silného moudrého státníka a vojevůdce, ale opomněla lidsky působící charakterovost, kterou tolik prosazovala u jiných historických protagonistů. Přitom Žižku ztvárnil tolik vychvalovaný národní umělec Zdeněk Štěpánek, stejně jako postavu Žižkova předchůdce, Jana Husa. Tuto výslednou podobu ve velké míře zkomplikovala i stylizace hlavního hrdiny – Štěpánkova postava byla sice zmohutněna aby podpořila zakořeněnou velikost válečníka, avšak latexová maska, paruka a páska přes oko způsobily, že se z Žižky stal zamračený a strnulý monument, bez jakékoliv mimiky a dramatičnosti.¹⁷¹

Dalším problémem se stala skutečnost, že Žižka dobové diváky, na které měla apelovat především heroičnost postavy, dějem pouze provází, ale ne vždy do něj napřímo zasahuje. Toho si po premiéře opět povšimla dobová kritika. Film je tak sice přímo zasvěcen Janu Žižkovi jako národnímu hrdinovi, čemuž mělo napomocť i přejmenování snímku z původního *Kdož jste boží bojovníci*, avšak Žižka zde skutečně prochází pouze jako „národní monument“ a ostatní linky příběhu plynou bez jeho nutné přítomnosti. Důvodem je rozmělnění děje mezi několik důležitých událostí a historicky významných osobností vystupujících v ději, které oslabily Žižkovo privilegium hlavního hrdiny. Strana si však byla tohoto faktu vědoma a na zasedání Filmové rady konstatuje, že na ideový důraz díla zmíněná skutečnost nebude mít vliv.¹⁷² Je to tak vůbec poprvé, co ideologové nepřikládají hlavnímu hrdinovi takový důraz jakožto nositeli ideologické esence, který tak jen proplouvá v revolučním odkazu svého předchůdce. Při definování charakteru Žižky se navíc objevily interpretační spory mezi historiky, které mohly přípravy filmové adaptace ztížit. Obraz Žižky, jakožto „otce národa“, byl sice jednohlasně přijímán jako podoba, kterou strana přisuzovala již Aloisi Jiráskovi, ve skutečnosti však odpovídal portrétu vytvořeném konzervativně smýšlejícím historikem V. V. Tomkem. Naopak historik Macek, oficiální interpretátor husitských dějin, v Žižkovi spatřoval představitele měšťansko-šlechtické opozice, nikoliv měšťanské chudiny. Vzhledem k tradičně přijímanému a ustálenému obrazu Žižky, jakožto otce národa, se však strana nepouštěla do

¹⁷¹ ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 88. ISBN 80-7106-667-2.

¹⁷² NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/51//3, 60. schůze Filmové rady 9. dubna 1953.

složitějších interpretací, které sice mohly přidat na živosti vojevůdcovy postavy a dynamičnosti děje, ale možná také pohoršit národ.¹⁷³

Ve výsledné podobě snímku pak lze přihlížet mohutným scénám, kde Žižka úplně chybí. Například v úvodu filmu pozorujeme panské rožmberské vojáky, kteří pronásledují a lynčují husity ubírající se na velké shromáždění roku 1419 na horu Tábor. Podle historika Petra Čorneje je takový výjev navíc historickým nesmyslem, neboť Oldřich z Rožmberka se otevřeně hlásil ke kalichu a robotní zatížení bylo v 15. století ještě minimální.¹⁷⁴

Ideologickým výtkám zřejmě chyběly právě projevy dramatičnosti a pochopení hrdinových rozhodnutí – Žižka Otakara Vávry je příliš chladný a nezúčastněný. Doboví tvůrci se zřejmě Žižkovi snažili ponechat právě takovou vážnou tvář, která byla zakořeněná v představách lidu, avšak ve výsledku působí nepřírodně. Kritika v magazínu *Film a doba 2* například upozorňuje na skutečnost, že ve snímku chybí dobročinné skutky podporující Žižkův lidový charakter zapadající do prostředí Nového města, které se tehdy hemžilo chudinou: „Pravda, i Jirásek si vybral Jana Žižku pro své drama: ale vzpomeňme si jenom na scénu, kdy slepému Žižkovi předčítá najatý vrah z bible. Kde nalezneme takový lidský a dramatický motiv v Žižkovi Vávrově a Kratochvílově?“¹⁷⁵

Postavě Žižky bývá vytýkána ještě jedna skutečnost. Na rozdíl od většiny historických postav, a to i těch biografických, které jdou s hlubokým přesvědčením za svým cílem a především „pravdou“, na kterou komunisté tolik apelovali a do které schovali i své ideové přesvědčení, v sobě postava Jana Žižky řeší rozpor, a to dokonce rozpor přímo ideový, který podkopává nohy jeho třídnímu přesvědčení. V několika scénách se Žižka rozhoduje mezi věrností slabému králi a věrností lidu. Podobný vnitřní konflikt není pro historické postavy budovatelské éry úplně typický a přibližuje je zpátky ke koncepci romantického historického filmu. Ve filmu je Žižka nejprve prostředníkem krále Václava IV., se kterým udržuje diplomatický vztah. Až po špatných rozhodnutích Václava, kdy se rozhodne nepodpořit svůj lid aby nepobouřil papeže a po jehož smrti pražští konšelé volají po volbě nového krále, ideového nepřítele německy hovořícího Zikmunda, který poslal na smrt samotného mistra Jana Husa, se z Žižky stává oddaný zastánce husitského „sociálního“ hnutí. Byl to zřejmě

¹⁷³ ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 88. ISBN 80-7106-667-2.

¹⁷⁴ ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace 7*, 1995, s. 40.

¹⁷⁵ BŘEZOVSKÝ, Bohuslav. Malá úvaha nad velkým plátnem. *Film a doba 2*, 1956, č. 12., s 804.

jeden z dalších pokusů, jak strnulou představu o Žižkovi více polidštit, ale v polovině 50. let, kde drtivá většina hrdinů historických filmů vystupovala s jasným poselstvím a původem, byly podobné pokusy nepřírozené. Recenze Bohuslava Březovského tvůrcům například vytýká, že tento konflikt působí, jako kdyby byl postavě prostě naočkován, a navíc je i v rozporu s historickými skutečnostmi: „...tenhle myšlenkový postup musil být patrně trocnovskému zemanovi na počátku patnáctého století hodně cizí.“¹⁷⁶

V druhém díle trilogie stojí za povšimnutí ještě jedna historická postava, která plnila důležitou ideovou roli. Jan Želivský, ztvárněný Františkem Horákem, ve snímku supljuje revoluční náboj a řečnictví mohutného bojovníka a ve své podstatě navazuje svojí kněžskou úlohou na postavu Jana Husa. Filmová rada navíc zdůrazňovala, aby byl ve filmu přiznán venkovský původ Želivského, čímž by autoři dokreslili lidový charakter postavy.¹⁷⁷

Pokud však u Jana Husa recenzenti obdivovali herecký výkon Zdeňka Štěpánka, kterým Husovi propůjčil tvář lidového kazatele, a přitom nesklouzl ke svádějícímu řečnickému patosu, František Horák tuto příležitost s rolí Želivského již nedostal. Komunisté v Želivském spatřovali radikálního kazatele burcuující lid k akci a podle historika Petra Čorneje dobové radikální zastávání chiliasmu bylo skutečně obráceno k sociální otázce.¹⁷⁸ Želivský ve filmu vystupuje spíše jako urputný kazatel vedoucí ve středověkých kulisách třídní boj, nikoliv zastávající křesťanské hodnoty a takový přemrštěný obraz mohl Želivskému v očích diváků spíše uškodit. Vedle postavy Husa i Žižky hraje Želivský v trilogii spíše druhé housle, avšak i z výsledné podoby snímku lze vyzorovat zřejmé snahy o polidštění jeho osoby. Samozřejmě, je to již zmíněný sociální radikalismus, který z Želivského postavy činí patetického řečníka vedoucího zradikalizovaný lid k první defenestraci. Na druhé straně se kazatel prosazuje i v roli lidového spasitele a utěšitele. Ve scéně, kde městskými vojsky rozehnaný dav nařiká nad zajetím svých bratří, utěšuje Želivský plačící matku jednoho ze zadržovaných tovaryšů. Tato scéna mimo jiné připomíná výjevy z *Jana Husa*, kde mistr zastával podobnou roli – v jedné ze scén poklene nad popravená těla mládenců z lidu a vyslechne bédování postarší ženy truchlící nad svým synem Martinem, který se odvážil vzepřít sociálnímu útlaku.

¹⁷⁶ tamtéž

¹⁷⁷ NFA, f. Filmová rada, kar. 11, ref. ozn. 2/3/3//7, 3. porada Filmové rady 10. prosince 1953.

¹⁷⁸ ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace* 7, 1995, s. 47.

Husitská trilogie chtěla podat obraz vzniku husitského revolučního hnutí, které si formovalo svoji ideologii v prvním díle *Jan Hus*. V druhém díle *Jan Žižka* měla trilogie ukázat, jak se jasně utvářená idea měla stát majetkem mas a hmotnou silou. Konečně třetí díl trilogie, *Proti všem*, již má být triumfem komunistické moci a odkazuje na boj a vítězství nad reakcí cizí a zahraniční – bitvě na Vítkově.¹⁷⁹ Pobělohorské období pak nabídlo další sociální témata, která ve svém *Temnu* a *Psohlavcích* popisoval i Jirásek. A tak díky filmové adaptaci *Psohlavců* z roku 1954 na scénu přichází další historický hrdina, Jan Sladký Kozina (Vladimír Ráž) ze slavného rodu Chodů, střežící hranici mezi Čechami a Bavorskem, myšlenka symbolizující ještě nedávnou okupaci uplynulých let, kterou se Filmová rada rozhodla zdůraznit jako obrannou úlohu národa před nebezpečím hrozícím ze Západu.¹⁸⁰ Idea celonárodního boje proti útlaku ze strany cizí vrchnosti, která již nestojí za hranicemi, nýbrž se zmocnila celé země, byla při projednávání scénáře dokonce označena za hlavní ideovou náplň filmu.¹⁸¹

Na rozdíl od husitských postav byl Kozina venkovanem, doboví tvůrci tudíž nemuseli tak násilně postavu polidšťovat. Sedláka Kozinu ve svém přirozeném filmovém prostředí navíc obklopuje rodina i sousedé, tudíž plní úlohu milujícího syna, otce a manžela, obraz očekávaný od rázu tradiční venkovské rodiny 17. století, nahrávající lidové idyličnosti utlačované nepřátelskou silou, pvku prosazovaném v komunistické filmové tvorbě. Pozor si však doboví tvůrci museli dát na takové zobrazení Koziny, ve kterém by vystupoval jako obhájce svého statku a soukromého vlastnictví půdy vůbec.¹⁸² Kozina se měl nyní standardně profilovat do úlohy zastánce sociálně utlačovaných a řešit otázky související s obranou své vesnice, ale i českého národa, jehož hranice symbolicky střežil. Tak byla formulována hlavní ideová úloha snímku - demonstrace sociálního, hospodářského a národního útlaku Chodů pobělohorskou šlechtou mařící odvěké střežení českých západních hranic.¹⁸³ Filmová rada doporučovala, aby byl chodský boj ukázán jako nejdůležitější selské povstání a tím spojen boj Chodů s bojem tehdejšího lidu.¹⁸⁴

¹⁷⁹ KRATOCHVÍL, V. Miloš. Hus, Žižka a Želivský ve filmu. *Film a doba 1*, 1955, č. 3-4, s. 104.

¹⁸⁰ NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/30//5. 29. schůze Filmové rady 5. října 1949.

¹⁸¹ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/47//4. 4. schůze Filmové rady 26. září 1950.

¹⁸² tamtéž

¹⁸³ NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Přehled rozpracovaných nebo dosud neuvedených filmů v roce 1951.

¹⁸⁴ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/47//4. 4. schůze Filmové rady 26. září 1950.

Na rozdíl od husitských bojovníků pak musel být ve filmové adaptaci *Psohlavců* z 50. let zdůrazněn princip ideového vůdce a ochránitele mas, jako byl Jan Hus nebo Jan Žižka. Proto lze ve výsledné podobě snímku často vypožorovat ideologicky průhledné vložky, které měly takový obraz podpořit. Například ve scéně, kdy se Chodové radí nad dalším postupem proti panské vrchnosti a chtějí se před soudem posílit o okolní vesnický lid, je Kozina zvolen za hlavního představitele, protože je nejvíce „výřečný“. Ideové požadavky strany se však míjí s realitou vyobrazenou ve filmu. Například před hlavním soudem, který si Filmová rada přála zdůraznit ve světle falešnosti, soudních intrik a úplatkářství úředníků, Kozina nepůsobí nijak revolučně, nechopí se obrany pravdy jako Jan Hus v podání herce Štěpánka a ze scény spíše utíká.¹⁸⁵

Již komentáře kritiků ke snímku *Nezbedný bakalář* prokázaly, že právě útěk ze scény bez revolučního boje, je vůbec nejhorší ideové vyznění v ukázce síly národa. Velká očekávání od obrazu Koziny jako revolučního vůdce byla o to více zesílena, protože se již jednalo o druhou filmovou adaptaci slavných *Psohlavců*, avšak v adaptaci první ze 30. let, kterou ztvárnil Svatopluk Innemann, nebylo dle pohledu 50. let vystihnuto poselství Jiráskova díla. Komunisté měli k první verzi *Psohlavců* ideové výtky, které nekorespondovaly s jejich subjektivním pohledem na dostatečné vytěžení Jiráskova literárního odkazu – chyběla síla a přesvědčivost. Antonín Navrátil pak ideové nedostatky spatřuje ve ztvárnění hlavních postav, které nejsou takovými vzpurnými a odhodlanými bojovníky, jak je vykreslil právě Jirásek.¹⁸⁶ Kritiky filmového předchůdce nových *Psohlavců* o to zřetelněji dokládají, koho komunisté v Kozinovi spatřovali a k jakému odkazu se rozhodně nechtěli vracet – „Což mohli čeští kapitalisté v době hospodářské krise, nezaměstnanosti, bídy a hladu ukazovat pracujícím masám *Psohlavce* jako vzor?“¹⁸⁷ Podobné komentáře podporovaly legitimitu vybraného námětu *Psohlavců*, kterých se dříve nesprávně zmocnily cizí ideologie.

Zdá se však, že ani druhá filmová adaptace *Psohlavců* z 50. let tak úplně nenaplnila očekávání veřejnosti a neponaučila se z ideologicky definovaných chyb let třicátých. Problém měl nastat právě se ztvárněním postavy nejdůležitější, a to Jana Koziny, ve které je uchována symboličnost hrdiny bojujícího za sociální otázky doby pobělohorské. Stejně jako u Štěpánkových postav, Jana Husa a Jana Žižky, je hodnoceno herecké ztvárnění historického hrdiny Koziny, které si vzal na starost Vladimír Ráž. Kozina v podání Ráže je příliš subtilní a

¹⁸⁵ NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/30//5. 29. schůze Filmové rady 5. října 1949.

¹⁸⁶ NAVRÁTIL, Antonín. Český film a Jirásek. *Kino* 6, 1951, č. 19, s. 445.

¹⁸⁷ tamtéž

mírný typ pro obraz udatného Koziny. Přitom ještě v průběhu natáčení *Psohlavců* se k ideovému vyznění vyjadřují *Filmové informace*, které diváky navazují na pečlivost ve výběru hlavních představitelů, kteří mají své hrdiny ztvárnit „realisticky, s revolučním pathosem, vžitým v představách diváků o Chodech.“¹⁸⁸ To, že v nových filmových *Psohlavcích* se na silné revoluční sociální vyznění, které nejlépe vyzní prostřednictvím věrného ztvárnění Jiráskových hrdinů, kladl největší důraz, bylo přímo projednáváno i Filmovou radou, která diskutovala o obsazení role hlavního hrdiny. Kozinu si představovala jako „moudrého a rozvážného sedláka“, jehož rozvaha nesmí působit jako oportunistus. Rada přisuzovala zvláštní důležitost scénám již zajatého Koziny po „intrikářských“ soudech, ve kterých se v žaláři dozvídá o vzpouře svých vesnických sousedů, kterou interpretuje jako vzpouru pravdy a spravedlnosti s rozhodnutím následovat svůj lid.¹⁸⁹ Ani soudní scény, ani ty ze žaláře však nepotvrdily Kozinovu revoluční sílu, kterou se tvůrcům ani herci Rážovi do bájného bojovníka za pravdu nepovedlo vložit.

Již diskuze nad obsazením Ráže do role Koziny se nesla v obavách, aby Ráž nebyl pro tuto roli příliš „měkký“. Filmová rada však konstatovala, že Ráž je jinak herec velice příjemný a poetický, čímž by se podtrhl zdařile připravený scénář věrný Jiráskovu dílu, a také vztah k člověku. K vytvoření obrazu lidového hrdiny bojující za práva Chodů a hrdě bránící hranice národa mělo Kozinovi a ostatním Chodům vypomoci nářečí, které je v mluvě postav ochotně zanecháno.

Přesto dobový ohlas prozrazuje, že sítu propagandy se přece jen nepodařilo vytvořit takového Kozinu, kterého si strana představovala, a naplnily se tak obavy z vykreslení příliš „měkkého“ a „slabošského“ hrdiny, který měl být naopak ztělesněním síly revolučního lidu. Vladimír Ráž skutečně předvedl pro ideologii nepřesvědčivý a nedostatečný výkon, který neodpovídal představám o bojovním Kozinovi. Tedy alespoň takového, jak si jej definoval marxistický historismus 50. let. Na vlažný výstup jinak oblíbeného herce Ráže reaguje Ivan Dvořák v recenzi po uvedení snímku: „Charakter této postavy, jak ji Ráž vytvořil, se místy povážlivě rozchází s představou lidového hrdiny – bojovníka za práva lidu, jakým Kozina je. Tento filmový Kozina je příliš měkký a nebojovný, příliš konvenční na to, aby mu lid mohl svěřit vedoucí roli ve svém zápasu.“¹⁹⁰ Dvořák tak zřejmě reaguje na některou ze scén, kdy filmový Kozina div neprosí své sousedy Chody, aby se při masopustním průvodu nevysmívali

¹⁸⁸ K realizaci filmu „Psohlavci“. *Filmové informace* 6, 1955, č. 7 (17. 12.), s. 8.

¹⁸⁹ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/47//4. 4. schůze Filmové rady 26. září 1950.

¹⁹⁰ DVOŘÁK, Ivan. Nový filmový Jirásek. *Kino 10*, 1955, č. 12 (2. 6.) s. 191.

ideovému nepříteli, panské vrchnosti s německým původem, Lomikarovi, nebo kdy dojemně počítá své poslední dny v žaláři, než Kozinu popraví. Jiří Hrbas pak naráží na špatné obsazení Ráže do roli Koziny nikoliv kvůli jeho hereckému výkonu, ale zpochybňuje především vhodnost fyzického vzhledu mladého herce, který se neshoduje s dobovou představou Koziny z Jiráska, selského chlapa v plné fyzické síle, tvrdého a neoblomného.¹⁹¹ Dle kritiky má tak znárodněná kinematografie po deseti letech své existence před sebou mnoho nesplněných úkolů, co se týče čerpání námětové tematiky z Jiráskových děl.¹⁹² Čornej pak zmiňuje, že husitskou trilogií, vrcholící mezi lety 1953-1956, propagace Jiráska kulminovala, a zároveň již překročila svůj zenit.¹⁹³

¹⁹¹ HRBAS, Jiří. Nové české filmy. *Film a doba 1*, 1955, č. 5-6, s. 244.

¹⁹² Hbs (Jiří Hrbas). Prohlavci, nové filmové zpracování Jiráskova díla. *Kino 10*, 1955, č. 8 (7.4.), s. 120.

¹⁹³ ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace 7*, 1995, s. 57.

Závěr

Historický hraný film byl prokazatelně nedílnou součástí utváření historické kolektivní paměti, která po skončení 2. sv. války a nástupem komunistů k moci prošla hlubokou transformací. Komunistická propaganda do jeho podoby zasahovala dle ideových standardů, které byly vlastní prvkům ideové kontroly napříč ostatními filmovými žánry. Na cestě k velké dějinné tematice husitské éry se pokoušela postupovat systematicky a vedle nadměrné heroizace hlavního hrdiny se snažila prosadit témata jako vykořisťování lidu, revolučnost vyvolanou předním protagonistou a nesenou masami, černobíle vykreslený pohled na záporného hrdinu, kritiku cizí ideologie v podobě západního světa a německví reagující na válečná léta, nebo obhajobu svého příklonu k Východu a Sovětskému svazu. Mnohé z těchto témat byly společensky aktuálními především bezprostředně v poválečné éře, protože svou povahou naplňovaly požadavky socialismu a reagovaly na válečný útlak, další pak byly vlastní více komunistickým interpretacím a měly se stupňovat směrem k 50. letům.

Filmový průmysl samozřejmě nebyl primární oblastí, která by vybírala a prioritizovala určitá historická témata, jenž by se šířila napříč společností. Taková úloha připadala významným historikům a kontrolním ideovým orgánům podílejících se na obecném ustálení pohledu na historické etapy, které měly tvořit novou podobu kolektivně sdílené paměti národa. Kinematografie však sloužila jako důležitý nástroj pro aplikaci ideologie. Ve zvolených námětech tvůrci hledali příležitosti, kam ideologii otisknout, nehledě na historický čas a prostor zvolené tematiky. Strana v dějinách našla ty momenty, které podporovaly definované ideologické hodnoty a témata, přitom nepůsobily tak násilně propagandisticky, jako klasické agitky 50. let ukazující tehdejší současný svět. Podobnou vlastností disponuje mj. i žánr hrané pohádky hodnocený v bakalářské práci, který se díky svému lidovému časo-prostoru překrýval se základními hodnotami komunismu. Tradičními pohádkovými rysy jsou totiž černobílost děje, vítězství dobra nad zlem, potrestání záporných hrdinů a lidovost. Všechny tyto pohádkové elementy strana využila k propagandistickým účelům – náměty na pohádky vybírala tradiční lidové, urozené vrstvy panovníků sociálně degradovala k nižším vrstvám, v záporných hrdinech promítla kritiku ideového nepřítele a dodala postavám nádech revolučnosti.

I v historických námětech šlo o nalezení takových překryvů, ve kterých by určité dějinné momenty podporovaly identitu nového ideologické zřízení. S tím úzce souvisí vhodnost a výběr námětu, aby takový překryv byl vůbec možný. Husitské dějiny v interpretaci Zdeňka Nejedlého ze své podstaty vyhovovaly demonstraci ideových hodnot strany a proto k nim tolik vzhlížela. Jsou revoluční, vycházejí z nejnižších vrstev a bojují proti reakci. Efekt mohl být navíc zesilován v době, kdy národní vědomí potřebovalo po válce posílit a nově definovat. Vývoj však nebyl vždy úplně jednoznačný a s některými historickými obrazy se strana musela náležitě ideově vypořádat.

Po skončení války byla ještě podoba historických snímků značně ovlivněna meziválečnou charakteristikou filmového historického žánru. *Rozina sebranec* i *Nezbedný bakalář* spadají více do romantické historické koncepce, i když k roku své premiéry, tedy 1945 a 1946, byly částečně aktualizovány, a to především ve jménu otázky sociální nerovnosti. Analyzované příslušné dobové kritiky prokázaly, že již v tomto okamžiku národ volal po velkých dějinných tématech, ale očekávání nebyla naplněna především z důvodu krátké doby na přípravu velkého historického filmu a jeho interpretací. Oba zmíněné snímky romantické historické koncepce nevyhovují především charakterem hlavních postav, neboť v případě *Roziny* se jedná o hrdinku fiktivní, která umírá, v případě *nezbedného bakaláře* pak o postavu historicky neznámou, jenž mizí ze scény, aniž by smetl své nepřátele ze scény a odkázal tak na ideové poselství pro další generace. Jen těžko tak mohla být prosazena symboličnost národního hrdiny legitimizovaného povědomím o skutečném přínosu a velkých činech národu. Překážkou byla rovněž psychologická a povahová nevyrovnanost hlavních protagonistů upínající pozornost diváka k osobním problémům a niternosti lidského jedince, která řadila snímky právě k romantickému konceptu historického filmu.

Rozina sebranec a *Nezbedný bakalář* tak mohly národ povzbudit zmíněnou sociální aktualizací, která vyostřovala otázku sociální nerovnosti a utlačování. V prvním snímku jde o ukázkou života lidu v pohnuté době Matyáše Habsburského, čímž začíná přímá kritika římské říše vytvářející analogii k německé rozpínavosti, která bude kritizována především v dalších snímcích. Negativně jsou zde vykresleni bohatí měšťané využívajících svého postavení k vykořisťování lidu, nebo církevní představitelé v podobě hamižných zlých lidí. Stále je ponechán prostor zobrazování náboženského křesťanského života a rituálů sepjatých s dobou 17. století a nesených postavou převora Antonína jako kladného hrdiny. To se změní především v poúnorových snímcích, ve kterých se boj o čistotu víry transformuje v

prosazování sociálních změn. V *Nezbedném bakaláři* jsou ideoví nepřátelé vyobrazeni ještě hanlivěji, groteskně v podobě nenasytných měšťanů, ke kterým jsou do kontrastu postavena drobná chudá dítka, kterým upírají vzdělání, čímž škodí nejen sobě, ale i budoucím obcím. K roku 1946 se tak vyostřuje kritika a přidává se standardní rys komunistické ideologie, která se snažila zesměšňovat ideové nepřátele.

Posun k národně buditelské dějinné tematice se symbolikou nesenou v hlavních hrdinech přišel v roce 1947 s *Janem Roháčem z Dubé*, avšak do tohoto obrazu již značně zasáhli komunisté se svojí ideologickou dikcí. Hlavní hrdina ve snímku splňuje základní požadavky na charakter prosazovaný stranou - ideovou oddanost a revolučnost nesenou velitelem a řečníkem mas, a oproti předešlým snímkům je již zásadně potlačen příklon k niternosti a psychologičnosti jedince odhalující osobní problémy, které by diváka odlákaly od hlavní ideové náplně filmu. Specifikem snímku *Jan Roháč z Dubé* je dobová obhajoba příklonu k slovanství a Východu, která pramení z aktuální potřeby demonstrovat postoje k Sovětskému svazu za protikladné silné kritiky německé ideologie.

Po roce 1948 již strana s pomocí ideové kontroly příslušných orgánů naplno kontroluje obsah dalších historických snímků. Než se však znovu vrátí k husitské tematice, za kterou tolik orodovala, dostává se do kin několik dalších námětů opírajících se o osud hlavního hrdiny nesoucí symboličnost podporující identitu národně buditelskou, ale výrazně i komunistickou. Zdá se také, že strana těmito snímky vyplnila dlouhé čekání na uvedení další husitské tematiky, na kterou probíhaly přípravy déle. V první skupině snímků se tvůrci zaměřili na život mladého vynálezce a lékaře, ve snímcích *Posel úsvitu* a *Tajemství krve*, kteří měli svými činy demonstrovat progresivnost a inovátorství českého lidu. Příhodně dobové aktualizaci jsou však jejich činy ostře kontrastovány s dobou, která jim znemožňovala dosáhnout úspěchů a představuje ji buržoazie 19. a 20. století a stará garda inteligence. V další skupině se uplatnil model národních hrdinů, kteří svoji tvorbou odkazovali na husitskou éru. *Mikoláš Aleš* i *Alois Jirásek* v *Mladých letech* se tak defacto stali proklamátory vysněné dějinné tematiky a svými názory mezi buržoazní smetánkou a německou menšinou legitimizovali příklon nové národní kolektivní paměti k husitství, jakožto prvním komunistům. Tím se narozdíl od skupiny vynálezců stali dostatečně revolučními postavami, které odkazovaly k jasné vizi budoucnosti postavené na činech zakořeněných hluboko v národní minulosti.

Uvedením *Psohlavců*, ale především *Jan Husem* a *Janem Žižkou*, dovršuje komunistická strana pronikání do historického filmového žánru ve zvoleném vzorku snímků. V případě významných představitelů husitství se vyjadřuje se zvláštní pozorností k přesnému ztvárnění osoby Jana Husa, kterého nařídila přiblížit lidu. Proto byl lidově zjemněn především narativ a prostředí, ve kterém mistr vystupoval jako přítel svých sousedů, aby si diváci postavu oblíbili. Stejně tak postupovali tvůrci u postavy Jana Žižky, který lidovou přívětivost ukazoval ve scénách, ve kterých vystupuje jako starý přítel a ochranitel. Žižka je však na druhou stranu strnulejší než mistr Jan Hus a méně zdařilou postavou, čehož si všimla i kritika.

Důležitá byla hlavní úloha hrdinů - velmi zřetelná revolučnost a akcent na princip vůdce podněcující masy k akci. Tím strana navázala na Jana Roháče z Dubé, který je rovněž vykreslen jako silný vojevůdce a proklamátor historické pravdy odkazující na legitimizaci moci komunistů. Zatímco v *Janu Roháčovi z Dubé* se strana zaměřovala na kritiku německví a obhajobu příklonu k Východu a Sovětskému svazu, v *Janu Husovi* a *Janu Žižkovi* je ideový apel kladen nejvíce na vykořisťování lidových mas a kritiku katolické církve. S tím souvisí i vyvádění postav, hlavně Jana Husa, z jejich přirozené duchovní křesťanské dimenze, kterou nahradil boj za sociální otázku, nikoliv očistu víry, ustálenou historickou představu národní kolektivní paměti, kterou strana dezinterpretovala.

Udatní Chodové přidávají ve snímku *Psohlavci* další obrazy sociálního útlačku vrchností, kterou měl porazit Kozina, a podobně jako Hus, Žižka i Roháč z Dubé, je tak historickým protagonistou bojujícím za pravdu, která měla dle komunistické interpretace vést k socialismu. I zde panská vrchnost neškodí pouze hlavním hrdinům, ale symbolika škůdcovství je přenesena na ohrožení českých zemí tím, že vrchnost i soud brání Chodům v ochraně hranic se Západem. Strana v Kozinově osudu navíc spatřovala potenciál zobrazit hrdinu jako hybatele revolučního zápalu svých druhů, a i když v ději umírá, svojí smrtí přináší důležité poselství dalším generacím. Dle dobové kritiky je postava Koziny nesprávně revolučně ztvárněna a kritizuje herecké ztvárnění herce Vladimíra Ráže, které stejně jako ve snímku *Posel úsvitu* a *Tajemství krve* neodpovídá obrazu neohroženého hrdiny, jak jej viděla strana v 50. letech.

Československo tak během deseti let sice získalo velké historické hrdiny a částečně se odloučilo od koncepce romantického historického filmu, avšak s dobovým ideologickým nánosem. Po ideovém uvolnění, kterému oficiálně napomohlo veřejné odsouzení kultu stalinismu v roce 1956 na XX. sjezdu KSSS Nikitou Chruščovem, jsou výhledy na velké

historické filmy zase oddáleny. Snímek s husitskou tematikou je uveden až v roce 1963, kdy byla uvedena Daňkova *Spanilá jízda*, avšak ta již souvisela se zájmem o jednotlivce a jeho demonstrací existenciálních a mravních otázek, typický charakter filmů 60. let probouzejících se jako reakce na ideový útlak předchozí dekády.

Seznam použitých zdrojů

PRAMENY

Národní filmový archiv (NFA)

Fond Filmová rada

- NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/32//6, 31. schůze Filmové rady 19. října 1949.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/49, 6. schůze Filmové rady 10. října 1950, kom. Dr. Václavíka.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/11//6, 10. schůze Filmové rady 20. dubna 1949.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/55//2, 12. schůze Filmové rady 12. prosince 1950.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 8, ref. ozn. 2/2/13, 18. schůze Filmové rady 13. prosince 1951.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 9, ref. ozn. 2/2/28//4, 35. schůze Filmové rady 19. června 1952, posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/53//3, 62. schůze Filmové rady 23. března 1953, usnesení kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/30//5, 29. schůze Filmové rady 5. října 1949.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/47//4, 4. schůze Filmové rady 26. září 1950.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/1/1, Zahajovací schůze Filmové rady 26. ledna 1949, Projev ministra informací a osvěty Václava Kopeckého.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/51//3, 60. schůze Filmové rady 9. dubna 1953.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/51//5, 60. schůze Filmové rady 9. dubna 1953.
- NFA, f. Filmová rada, kar. 11, ref. ozn. 2/3/3//7, 3. porada Filmové rady 10. prosince 1953.

Národní archiv (NA)

Fond Ústřední výbor komunistické strany Československa (ÚV KSČ)

- Národní archiv (NA), f. ÚV KSČ, č. f. 19/7, sign. 643. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Vládní nařízení o zestátnění filmu 28. 8. 1945.

- Knihovna Národního filmového archivu, Dramaturgický plán tvůrčích kolektivů pro rok 1949, Československý státní film, výroba Ústřední dramaturgie, listopad 1948.
- NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Usnesení předsednictva Ústředního výboru Komunistické strany Československa o tvůrčích úkolech československého filmu.
- NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Přehled rozpracovaných nebo dosud neuvedených filmů v roce 1951.
- NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 671. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Výhledový dramaturgický plán na rok 1953.
- NA, f. ÚV KSČ, č. f. 19/7. sign. 670. Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ: Filmová rada (zápisy) 1950-1951.

Fond Ministerstvo informací (MI)

- NA, f. MI, č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 1122/46. Nezbedný bakalář.
- NA, f. MI, č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 398/51. Mikoláš Aleš.
- NA, f. MI, č. f. 861. inv. č. 137. evid. č. 178/47. Jan Roháč z Dubé.

Dobové recenze

- Velký historický film „Rozina sebranec“ před premiérou. *Informační zprávy* 1945, č. 2 (29. 11.), s.1
- rek (Vítězslav Kocourek), Rozina sebranec – první český film po revoluci. *Rudé právo* 15. 12. 1945, č. 186, s. 3.
- BROŽOVÁ, Věra. Zikmund Winter, velkofilm a historický film. *Iluminace* 3, 1991, č. 1, s. 91-116
- ŽALMAN, Jan. Rozina sebranec. *Kino* 1, 1946, č. 3, s. 36
- Nový český film „Nezbedný bakalář“. *Lidová demokracie* 2, 13. 8. 1946, č. 184, s. 4.
- věk (K. Vaněk), Druhý český film festivalu. *Rudé právo* 14. 8. 1946, č. 185, s. 4.
- BROŽ, J. Winter – Štěpánek – Vávra. *Filmová práce* 2, 1946, č. 33 (17. 8.), s. 4.
- -rv-, K premiéře „Nezbedný bakalář“. *Filmová práce* 2, 1946, č. 36 (7. 9.), s. 6
- BAHNA, Vlado. O Nezbednom bakalárovi. *Kino* 1, 1946, č. 21 (27. 9.), s. 338.
- O. K. (Oldřich Kautský), Úskalí tvorby a rozumu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 37 (14. 9.), s. 6.
- BREJCHA, B. Nezbedný bakalář. *Rudé právo* 7. 9. 1946, č. 207, s. 4
- BROŽ, Jar. V barvách je síla a moc. O „Janu Roháči z Dubé“ ne pouze politicky. *Svět práce* 3, 1947, č. 14 (3. 4.), s. 12.
- věk (K. Vaněk). Epopej síly a odvahy. *Rudé právo* 2. 4. 194, č. 78, s. 2.
- Nesmiřitelný. *Informační zprávy* 2, 1947, č. 2 (1. 2.) s. 21.

- NOHÁČ, Milan. Jan Roháč z Dubé očima reportéra. *Kino* 1, 1946, č. 15 (28. 6.), s 242-243.
- Historické postavy husitských válek ve filmovém podání. *Informační zprávy* 1946, č. 18-19 (1. 8.), s. 13.
- „Jan Roháč z Dubé“ z hlediska historického. *Informační zprávy* 1946, č. 14 (31. 5.). s. 2.
- KAUTSKÝ, Oldřich. Přemýšlejte s námi o samochvále, která nevoní. *Kino* 2, 1947, č. 27 (4. 7.), s. 523.
- Úvodní slovo režiséra Václava Kršky k promítanému filmu „Posel úsvitu“. *Filmové informace* 2, 1951, č. 30 (24. 7.), s. 3-4.
- ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Posel úsvitu, *Kino* 6, 1951, č. 22 (25. 10.), s. 530.
- autoru a námětu filmu „Tajemství krve“. *Filmové informace* 4, 1953, č. 20, s. 17-18.
- Film o velkém objevu. *Filmové informace* 3, 1952, č. 40 (2. 10.) s. 12-13.
- Životopisný film „Mikoláš Aleš“ před dokončením. *Filmové informace* 2, 1951, č. 32 (9. 8.), s. 20.
- „Mikoláš Aleš“. *Filmové informace* 2, 1951, č. 50 (13. 12.), s. 16.
- N. (Antonín Navrátil). Filmaři na Zvíkově Z exteriérového natáčení filmu „Mikoláš Aleš“. *Kino* 6, 1951, č. 20 (27. 9.), s. 480-481.
- MÍČKO, Miroslav. POŠ, Jan. Mikoláš Aleš, film o genu českého malířství. *Kino* 6, 1951, č. 11 (24. 5.), s. 252-253.
- RENNER, E. O „Mikoláši Alšovi“. *Kino* 7, 1952, č. 3 (31. 1.), s. 70.
- ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Mikoláš Aleš II. *Kino* 7, 1952, č. 5 (28. 2.), s. 116.
- ŽALMAN, Jan (Antonín Novák). Mikoláš Aleš I. *Kino* 7, 1952, č. 4 (14. 2.), s. 92-93.
- SOBOTKA, Bohumil. Poznámky k filmu „Mladá léta“. *Kino* 8, 1953, č. 14 (2. 7.), s 223.
- KLIMENT, Jan. Mladá léta II. *Kino* 8, 1953, č. 10 (6. 5.), s. 158-159.
- HRBAS, Jiří. Mladá léta. Život a dílo Aloise Jiráska v novém českém filmu režiséra Václava Kršky. *Kino* 8, 1953, č. 5 (26. 2.), s. 72-73.
- KLIMENT, Jan. Mladá léta. *Kino* 8, 1953, č. 9. (23. 4.), s. 142-143.
- KRATOCHVÍL, V. Miloš. Hus, Žižka a Želivský ve filmu. *Film a doba* 1, 1955, č. 3-4, s. 104-106.
- filmu „Jan Hus“. *Filmové informace* 7, 1956, č. 26 (27. 6.), s. 12.
- KAUTSKÝ, Oldřich. Mistr Jan Hus Zdeňka Štěpánka. *Kino* 10, 1955, č. 15 (14. 7.), s. 228.
- MENCL, Václav. Architektura ve filmu „Jan Hus“. *Kino* 9, 1954, č. 14 (1. 7.), s. 216-217.
- žlm (Antonín Novák), Jan Hus před koncilem – V Benátkách. *Kino* 10, 1955, č. 20 (22. 9.), s. 327.

- Scény prodávání odpustků ve filmu „Jan Hus“. *Filmové informace* 5, 1954, č. 16 (23. 4.) s. 3.
- BŘEZOVSKÝ, Bohuslav. Malá úvaha nad velkým plátnem. *Film a doba* 2, 1956, č. 12., s 803-805.
- NAVRÁTIL, Antonín. Český film a Jirásek. *Kino* 6, 1951, č. 19, s. 445.
- K realizaci filmu „Psohlavci“. *Filmové informace* 6, 1955, č. 7 (17. 12.), s. 8-9.
- DVOŘÁK, Ivan. Nový filmový Jirásek. *Kino* 10, 1955, č. 12 (2. 6.) s. 190-191.
- HRBAS, Jiří. Nové české filmy. *Film a doba* 1, 1955, č. 5-6, s. 242-246.
- Hbs (Jiří Hrbas). Psohlavci, nové filmové zpracování Jiráskova díla. *Kino* 10, 1955, č. 8 (7.4.), s. 120.
- ČORNEJ, Petr. Husitská tematika v českém filmu (1953-1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny. *Illuminace* 7, 1995, s. 13-43.
- TŤV, „Rozina sebranec“ – film uchráněný před okupanty. *Národní obroda* 1, 11. 11. 1945, č. 156, s. 3.
- JAROŠ, Jan. K zobrazení historie ve filmu. *Film a doba*, 1987, roč. 33, č. 6, s. 333–338.

POUŽITÁ LITERATURA:

- ABRAMS, Bradley F. *The Struggle for the Soul of the Nation: Czech Culture and the Rise of Communism*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 2005, 363 s. ISBN 0-7425-3024-8 TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, 429 s. ISBN 978-8020-025340.
- ASSMAN, Aleida. Canon and Archive. In: ERLI, Astrid, Nunning, Ansgard. ed. *A Companion to Memory Cultural Studies*. Berlin: De Gruyter, 2008, 441 s. ISBN: 978-3-11-018860-8.
- BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, 406 s. ISBN 80-7106-667-2.
- ČERNÍK, Jan. Ostalgická nálada v českém historickém filmu po roce 1989. In: PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 30. ISBN 978-80-87292-37-2.
- ČINÁTL, Kamil, PINKAS, Jaroslav. *Dějiny ve filmu: film ve výuce dějepisu*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, 2014, 249 s. ISBN 978-80-87912-11-9.
- ČORNEJ, Petr. Husitská trilogie a její dobový ohlas. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, 406 s. ISBN 80-7106-667-2.
- HUDEC, Zdeněk. Estetický historismus: Historické poznání holocaustu ve filmu. *Illuminace* 1, 2004, č. 1, s. 21-40.

- KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, 496 s. ISBN 978-80-7277-347-3.
- KŘEŠŤAN, Jiří. *Zdeněk Nejedlý: politik a vědec v osamění*. Praha: Paseka, 2012. 570 s. ISBN 978-80-7432-253-2.
- PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
- PTÁČEK, LUBOŠ. Postkomunismus jako živná půda českého historického filmu po roce 1989 - kulturně politický kontext. In: PTÁČEK, Luboš a Petr KOPAL. *Film a dějiny*. Praha: Václav Žák - Casablanca, 2016, s. 29. ISBN 978-80-87292-37-2.
- RAK, Jiří. Film v proměnách moderního českého historismu. In: BLAŽEK, Petr, KOPAL, Petr, ed. *Film a dějiny*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 2005, 406 s. ISBN 80-7106-667-2.
- ŘEHOŘOVÁ, Irena. *Kulturní paměť a film: jak se měnil obraz poválečného odsunu v české filmové tvorbě*. Vyd. 1. Praha: Sociologické nakladatelství (SLON), 2018, 200 s. Studie (Sociologické nakladatelství). ISBN 978-80-7419-268-5.
- SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 47. ISBN 978-80-200-2303-2.
- ŠUBRT, Jiří, PFEIFEROVÁ, Štěpánka. Kolektivní paměť jako předmět historicko-sociologického bádání. *Historická sociologie* 1, 2010, roč. 2, s. 9-29. ISSN 1804-0616.
- ŠUBRT, Jiří. Sociologický přístup k otázce paměti. In: Jiří, ŠUBRT, ed. *Historická sociologie: teorie dlouhodobých vývojových procesů*. Plzeň: Vydavatelství a nakladatelství Aleš Čeněk, 2007, 548 s. ISBN 978-80-7380-061-1.
- THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, 827 s. ISBN 978-80-7331-207-7.
- TOMÁŠEK, Marcel. Formování, nebo formátování historie? - Historie prostřednictvím kol.paměti a její formátování. In: JIRKOVÁ, Klára, ČERMÁK, Aleš, ed. *Formování historie: interpretace dějin z pohledu různých států*. V Praze: Akademie výtvarných umění ve spolupráci s nakl. Ausdruck Books, 2012, 333 s. ISBN 978-80-87108-37-6.
- VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor, 1996, s. 195. Portréty (Prostor). ISBN 80-85190-42-7.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

- Česko-slovenská filmová databáze. Martin Frič [online]. [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3177-martin-fric/>
- Národní galerie Praha [online]. Copyright © [cit. 13.05.2021]. Dostupné z: <https://ngp-prod.brainz.cz/storage/771/Mikolas-Ales-studijni-material.pdf>
- NFA [online]. Filmový umělecký sbor (1945-1948). Copyright © [cit. 14.05.2021]. Dostupné z: <https://nfa.cz/wp-content/uploads/2014/10/Filmov%03%bd-um%04%9bleck%03%bd-sbor.pdf>
- KOPAL, Petr. Film a historie - propaganda: O zkoumání fenoménu, který otrásl (otrásá) světem. *Paměť a dějiny IX*, 2015, č. 1. Ústav pro studium totalitních režimů České Republiky [online]. [cit. 28.09.2021]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/data/pdf/pamet-dejiny/pad1501/123-129.pdf>
- HASAN, Petr. Filmová rada (1948) 1949-1955. Fondy institucí – NFA. NFA – Národní filmový archiv [online]. Copyright © NFA, [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://nfa.cz/cz/sbirky/sbirky-a-fondy/fondy-instituci/>

FILMOVÉ SNÍMKY

- Rozina sebranec [film]. Režie Otakar Vávra, Československo, 1945. Délka 94 min.
- Nezbedný bakalář [film]. Režie Otakar Vávra, Československo, 1946. Délka 92 min.
- Jan Roháč z Dubé [film]. Režie Vladimír Borský, Československo, 1947. Délka 84 min.
- Posel úsvitu [film]. Režie Václav Krška, Československo, 1950. Délka 128 min.
- Mikoláš Aleš [film]. Režie Václav Krška, Československo, 1951. Délka 120 min.
- Mladá léta [film]. Režie Václav Krška, Československo, 1952. Délka 110 min.
- Tajemství krve [film]. Režie Martin Frič, Československo, 1953. Délka 108 min.
- Psohlavci [film]. Režie Martin Frič, Československo, 1954. Délka 91 min.
- Jan Hus [film]. Režie Otakar Vávra, Československo, 1954. Délka 115 min.
- Jan Žižka [film]. Režie Otakar Vávra, Československo, 1955. Délka 102 min.