

UNIVERZITA KARLOVA

FAKULTA HUMANITNÍCH STUDIÍ

Eliška Morávková

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

Bakalářská práce

Autorka práce: Eliška Morávková

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

Praha 2019

Abstrakt

V této bakalářské práci se budu zabývat nejznámějšími českými pohádkami 50. let 20. století v dobovém kontextu svého vzniku a také tím, jak totalitní politika komunistické strany zneužívala filmový průmysl k prosazování své ideologie. V textu se budu nejčastěji opírat o odbornou literaturu a archivní pramenný výzkum. Hlavní náplní práce by mělo být seznámení čtenáře s historickými souvislostmi z oblasti filmové tvorby a následné zhodnocení ideologických prvků a podobností vyskytujících se napříč vybranými pohádkami.

Abstract

The main aim of the bachelor thesis is to analyse well-known fairytale movies from 1950s and to define the political context of their origin. The reader determines how the communist party used to exploit the control of the movie industry to spread their ideology. The sources essentials are literature and archival source research. Objective of the thesis is to examine the historical consequences related to movie making reflected in the movies and subsequently noticing the ideological similarities.

Klíčová slova

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

Key words

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

Čestné prohlášení

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

.....
Eliška Morávková

Poděkování

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

OBSAH

Úvod.....	1
1. Film a propaganda.....	3
2. Dějiny československé kinematografie mezi lety 1945-1960.....	7
2.1 Období třetí republiky.....	7
2.2 Doba „tuhnutí“	11
2.3 Doba „tání“	15
3. Pohádka jako dědictví lidové tradice.....	19
4. Tematické plány a ideologické působení Filmové rady.....	22
5. Metodologie a výběr snímků.....	27
5.1 Metodologie.....	27
5.2 Výběr snímků.....	28
6. Úvod a hlavní ideové připomínky k vybraným pohádkám.....	30
7. Rozbor výzkumných rovin.....	36
Závěr.....	47
Seznam použitých zdrojů.....	49

ÚVOD

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

Poněkud vážnější záležitostí, než je proměna ženského idolu napříč 20. stoletím, je téma, na které jsem zaměřila svoji bakalářskou práci. Doba 50. let otřásla naší národní kinematografií. Komunistická strana si ve jménu ideologie podmanila filmový průmysl a zavedla v něm nový systém, který se soustředil především na ideovou kontrolu tvorby snímků dle aktuální preferované tematiky, ovšem za doprovodu užívání cenzurních prostředků, vyvíjení nátlaku a potlačování svobodného ducha tvorby.

Dnešní společnost hodnotí ideologický podtext snímků 50. let kriticky a mnohé z nich označuje nálepkou „propagandistické“. Až na výjimky vzniklé zejména v pozdních letech tohoto desetiletí si proto většinu filmů nerada připomíná a retrospektivně je vnímá jako ideologická monstra, která bránila umělecké realizaci dobových tvůrců a divákům podsouvala hodnotová měřítká vyhovující socialistické doktríně. Existují snímky různých žánrů, kde jsou tyto tendence velice zjevné a v kontextu divácké oblíbenosti neuspokojily ani svoji dekádu. A pak tu máme hranou pohádku, jejíž snímky vznikaly paralelně k ostatním ideologickým kolosům, ale u obecnstva byly a jsou oblíbené dodnes. Většina pohádek pak téměř jako celý žánr doslova „přežila“ krušná 50. léta, což může dokazovat jejich neustálé reprízování, zejména v čase Vánočním. Je tedy možné, že by doba hranou pohádku ušetřila ideologického tlaku a propagandu aplikovala jen ve snímcích zabývajících se aktuálními budovatelskými tématy? Cílem práce je

analyzovat pohádky 50. let a poukázat na skutečnost, že ani ony se ideologickému tlaku zřejmě nevyhnuly, i když divácká oblíbenost by mohla signalizovat právě opak. Ve výkladu bych ráda zhodnotila míru výskytu ideologických prvků, konkrétněji bych pak chtěla přiblížit dobové preference pro výběr dílčích námětů, manipulaci s ideologickými tématy a motivy a odpovědět si na otázku, proč se pohádky mohly stát tak atraktivním žánrem, který slavil velké úspěchy na poli divácké sledovanosti. Výklad míním uzavřít úvahou nad ideologicko-propagační hodnotou, kterou komunisté v žánru pohádky spatřovali.

V práci začnu představením zkoumané dekády, zasadím podobu kinematografie do kontextu 50. let a pokusím se nastínit historický vývoj žánru pohádky. Než přejdu k rozboru vybraných snímků, seznámím čtenáře s úlohou a působením Filmové rady, která byla nejdůležitějším orgánem ideové kontroly a její zápisy ze schůzí zpřístupněné Národním filmovým archivem mi posloužily jako pramen ke zkoumání propagandy. Archivní pramenný výzkum doplním o poznatky z dobových recenzí filmových magazínů, a především o své vlastní divácké postřehy.

Téma filmové propagandy, které jsem zvolila, hodnotím jako velmi aktuální, protože i dnes a převážně dnes žijeme v době, kdy na nás útočí média a reklama nejrůznějších typů a rozměrů. Je tudíž důležité ohlédnout se do dob, kdy tyto vlivy měly sice trochu jiný charakter, ale dost možná podobnou myšlenku. Nedělejme si iluze, že v dnešní době nejsou lidé, kteří by se snažili podsouvat divákům určité postoje a názory. Toto konkrétní téma přitom není příliš zpracováváno. Pohádkám z 50. let a jejich ideologickému zbarvení se věnuje pouze několik málo autorů, jejichž práce najdeme ve sbornících, nebo populárních časopisech. Kinematografii 50. let je sice věnováno nespočet odborných publikací, ale žádná není zaměřena přímo na hrané pohádky a jejich význam pro tuto dobu. Přitom jde o nejvíce reprízovaný žánr z dob tuhého ideového působení. Do budoucna by bylo rovněž zajímavé prozkoumat i vztah mezi dnešními filmovými diváky a ideologicky laděnými pohádkami pocházejících z doby komunismu v Československu. Tato bakalářská práce by proto měla sloužit jako jakýsi úvod do problematiky filmové produkce 50. let se zaměřením na žánr pohádky.

1. FILM A PROPAGANDA

Dějiny české kinematografie a kinematografie vůbec jsou pro nás ještě poměrně mladým oborem, jehož těžištěm je převážně 20. století. I v historickém vývoji filmového průmyslu však můžeme vystopovat poměrně důležité milníky, jejichž otisk v sobě jednotlivé snímky často zanechávají. Barvitě a velmi různorodé dekády 20. let promítnuté do estetické, umělecké i společenské podoby filmu nás mnohdy upozorňují na současné trendy a módu, ale i na možná sociální či politická témata a problémy doby.

Film jako takový si mezi lidmi brzy našel své místo a stal se novým velmi oblíbeným zdrojem zábavy a kulturního vyžití, díky kterému lidé ukonejšovali své potřeby vzniklé z disponování volným časem vzešlým z industrializace. „Z kulturního, ideologického i ekonomického hlediska je film nezřídka považován za dokonalé zrcadlo masové civilizace 20. století.“¹ Tehdejší divák nebyl konfrontován tolika mediálními zdroji jako dnes a rychlý technologický vývoj, žánrové novinky, opravdové filmové hvězdy a neokoukané náměty přinášely do jeho života zcela nové a emočně barvitě percepční podněty a možnost, jak utéct od každodenní reality. Lukáš Kašpar² uvádí, že „vrcholu slávy dosáhl film ve 40. letech, kdy návštěvnost ve Spojených státech dostoupila 90 milionů týdně. Ve Spojených státech připadalo v roce 1938 na jednu domácnost 2, 52 návštěvy kina za týden.“

Velmi podobně tomu bylo i v Evropě, kolébce kinematografie, ve které velkou diváckou oblíbenost mimo jiné signalizují i názvy prvních kin jako *Svět, Jas, Div, Fata Morgana, Fantazie*, nebo *Div zázraků*.³ Nejrozvinutějším filmovým průmyslem zde v první polovině 20. století disponují země jako Francie, Velká Británie, Dánsko, Itálie, Německo, ale i Československo, které se vznikem republiky započalo i éru budování úspěšné kinematografie. Během 20. let vzrůstá kvantita i kvalita natáčených snímků a v roce 1930 se již například můžeme pochlubit prvním zvukovým filmem od Karla Antona – *Tonka Šibenice*. Objevují se první slavní režiséři jako Martin Frič, Elmar Klos, nebo Otakar Vávra, ale i oblíbení herci, například Vlasta Burian, nebo slavná dvojice Werich a Voskovec.⁴

S příchodem revolučních let a válečného období se však objevuje i další využití pro filmový průmysl, než je komerční a zábavní. Státní aparáty a zejména totalitní režimy si začaly síly filmu

¹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, s. 30. ISBN 978-80-7277-347-3.

² tamtéž.

³ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 41. ISBN 978-8020-025340.

⁴ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Sloart s. r. o., 2013, s. 17. ISBN: 978-80-7391-712-8.

jako vlivného masmédia všimát a zneužily jeho výhod ve svůj prospěch – k šíření ideologických a propagandistických myšlenek. Pro ideologie byl film atraktivní zbraní zejména díky omezenému počtu tvůrčích zdrojů, které nesly mnoho ovoce. Kvůli vysokým rozpočtům na natočení snímků se výroba často soustředila do několika málo filmových studií, které se mohly snadno kontrolovat. Hotový snímek se dal poměrně jednoduše poslat z centra na periferii a ve stejný čas ho mohlo shlédnout několik milionů lidí, na rozdíl od například divadelního sboru, který byl omezen pouze na lokální představení. O námětu se dalo rozhodovat v libovolný čas a měsíce dopředu a jakmile se film jednou natočil, byl neměnný. Sledování filmů se zároveň těšily téměř všechny společenské vrstvy obyvatelstva, které byly uneseny technologickým pokrokem tohoto průmyslu. Film byl navíc pro lidi více srozumitelný než tištěné nebo mluvené slovo, neboť obecně působí spíše na emoce publika než na jeho intelekt. Jedná se o masové médium hovořící k publiku, které je samo masou.⁵

K propagandistickým účelům byl film využíván například již v raném 20. století, a to v bolševickém Rusku, kde se komunisté dostali tzv. *Velkou říjnovou socialistickou revolucí* k moci. Do této doby si ruský film budoval poměrně pevné základy v duchu hodnot své národní kultury a tradice. Do tohoto stavu byl dotlačen zejména okolnostmi spojenými s 1. světovou válkou, kdy ze strategických i logicky nepřátelských důvodů přestaly Rusko zásobovat země s vyspělejším filmovým průmyslem jako Německo, nebo Itálie. Největší země na světě se tak ocitla ve velkém stavu „filmové“ izolace, protože domácí distribuce doposud nebyla na takové úrovni, aby nasýtila trh. Prostor byl nyní volný hlavně pro domácí tvůrce a podnikatele.⁶

Po převratu roku 1917 přichází další změny, tentokrát vyhovující měřítkům preferované ideologie. Samotný výrok Vladimira Iljiče Lenina, „*Ze všeho nejdůležitější je pro nás film*“ vypovídá, jak moc byl filmový průmysl pro komunisty důležitý. Nový režim, prosazující se v zemi s obrovskou rozlohou, potřeboval oslovit i ta nejvzdálenější venkovská území a rozšířit ideologii mezi negramotné a sociálně slabé.⁷ „*Velký němý, jak se mu říkalo, se dal sledovat zároveň v Petrohradě, i ve Vladivostoku, v Murmansku i v Baku, a jeho poselství tam všude bylo rozumět bez omezení hranicemi jazyka či kultury.*“⁸ Pro efektivnější manipulaci byly dokonce zřízeny tzv. agitační vozy – vlaky, nákladní auta a parníky – přivázející letáčky a filmové scénky. V srpnu

⁵ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 20. ISBN 978-8020-025340.

⁶ tamtéž, s. 44.

⁷ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, s. 128. ISBN 978-80-7331-207-7.

⁸ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 52. ISBN 978-8020-025340.

1919 pak přichází znárodnění kinematografie a úpadek ruského filmového umění, které se postupně muselo začít smířovat s dělnickými náměty, útoky na třídního nepřítele a propagaci vítězství rudých. Většina sovětských filmů proto začíná žánrově tíhnout k situačním komediím a parodiím, či konvenčním literárním adaptacím zobrazující požadovaný konflikt (např. v Ejzenštejnově *Křížníku Potěmkinovi* a snímcích *Montážní školy*). Po narativní stránce pak šlo především o potlačení jednotlivých postav jako hybatelů děje, zobrazení marxistického pojetí historie a třídního rozdílu.⁹

V roce 1930 byla veškerá sovětská kinematografie soustředěna do podniku zvaného *Sojuzkino* a přišel také první pětiletý plán, který roku 1934 vyvrcholil zavedením socialistického realismu, uměleckým směrem oficiálně odmítajícím jakékoliv jiné varianty umění. Z přílišného formalismu a složitého obsahu kritizoval například filmy *Montážní školy*, které nebyly „vhodné“ pro chápání negramotných mas. Tyto změny přinesly těžkou cenzuru, zamítání většiny scénářů a neustálé kontrolování námětů i výroby, které zapříčinilo minimální množství dokončených filmů a nenaplnění původního plánu filmové distribuce, protože natáčení jednoho snímku mohlo nyní trvat i několik let.¹⁰

Dalším typickým případem agresivního šíření ideologie je propaganda nacistická, která mohla při ovládnutí Evropy stavět na ještě pevnějších základech, než ta ruská: „*V lednu 1933, když se nacisté dostali k moci, byl už německý filmový průmysl patrně nejmocnější v Evropě. Zatímco sovětská kinematografie byla v té době značně kulturně, politicky i ekonomicky izolovaná, německá byla svým vlivem v otázkách nastolování témat a stylu na komerční filmovou tvorbu v celé Evropě druhá nejsilnější po Hollywoodu*“¹¹. Narozdíl od té bolševické se však ani tak nepřiklápěla ke zdůraznění kontrastu nepřítele třídního, jako rasového. Základem neměly být ani scénky zesměšňující své protivníky, ale podněcování nenávisti, vyvolávání rozbrojů a oslava antisemitismu.

Tohoto důležitého úkolu se ujalo nově zřízené Říšské ministerstvo lidové osvěty a propagandy v čele s Josephem Goebbelsem, který společně s Hitlerem o filmu uvažoval jako o velmi silném prostředku propagandy a nechal se inspirovat příkladem propagandistického fungování snímků Sovětského svazu. Autor Jan Kašpar¹² cituje ministrova slova pronesená

⁹ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, s. 138. ISBN 978-80-7331-207-7.

¹⁰ tamtéž, s. 271.

¹¹ TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, s. 214. ISBN 978-8020-025340.

¹² KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, s. 42. ISBN 978-80-7277-347-3.

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.*“ Z ministrových slov je mimo jiné cítit patrná záliba, kterou k filmovému umění choval. Několik snímků pak dokonce spolurežiroval (*Boj o Berlín* 1929) a osobně sestříhal. Je tedy možné, že i z tohoto důvodu se jeho zásluhou filmový průmysl stal jedním z nejvlivnějších nástrojů ideologie a další vývoj vedl stejně jako v Rusku k zestátnění.¹³

Kromě antisemitistického vyznění nacistických snímků byl kladen důraz i na zobrazení útoku na „nepřátele říše“, oslavu války a nacistických hrdinů (např. ve filmu *Hitlerjunge Quex*). Za samozřejmost se považovala propagace vůdcovského principu, pracovitosti národa a obětavosti režimu.¹⁴ Důležitý byl rovněž pohled na historismus v čele s postavou pruského krále Fridricha II (např. ve snímku *Velký král*), kterým se zřejmě obhajovala násilná expanze za hranice říše. Nová forma kinematografie se však stejně jako ta na Východě setkala s problémy, tentokrát v oblasti divácké sledovanosti, čehož si Goebbels brzy všiml a svoji strategii částečně pozměnil: „*Přímá propaganda patří na schůze a do ulic, případně do týdeníků, a od hraného filmu očekával hlavně umělecká díla, třebaže konvenují nacionálně socialistické myšlenky.*“¹⁵

V obou případech užívání propagandy ve filmu vidíme, jak důležitým nástrojem toto masmédiem bylo a kolik úsilí vládní aparáty do ovládnutí tvorby vložily. V případě sovětském však docházelo k utužení postupně a nejrepresivnější část přišla až se socialistickým realismem, v německém případě docházelo naopak spíše k zaobalení ideologie. Tak jako tak, je nesporné, že se změnou režimu přišla i změna v pohledu na úlohu filmového průmyslu.

Užívání ideologické propagandy se pro totalitní režimy stalo základním stavebním kamenem ve formování státu. Stejně tomu bylo i v naší zemi po Únoru 1948. Paradoxní však je, že nové režimy, ačkoliv se úkolu zhostily velmi oddaně a svědomitě, neuměly systém nastavit tak, aby plnil plány a vytyčené cíle v oblasti distribuce i sledovanosti. V Československu se po pár letech forma nové kinematografie rozpadá. Je však zjevné, že i zde propaganda usilovala o změnu názoru a snažila se vytvářet celospolečenské vědomí či vzory jednání dle přání těch, kteří ji vytvářeli. Mechanismus tohoto procesu blíže představí následující kapitoly.

¹³ tamtéž, s. 42.

¹⁴ THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. *Dějiny filmu: přehled světové kinematografie*. 2. opr. vyd. Praha: Akademie múzických umění, Lidové noviny, 2011, s. 280. ISBN 978-80-7331-207-7.

¹⁵ 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.

2. DĚJINY ČESKOSLOVENSKÉ KINEMATOGRAFIE MEZI LETY 1945-1960

2.1 OBDOBÍ TŘETÍ REPUBLIKY

Válečná léta v Československu ukončila svobodně koncipovanou podobu kinematografie let předválečných a zanechala v její historii první velkou kaňku. Nacisté si dobře uvědomovali, jakou má v té době natolik divácky žádané médium, film, propagační hodnotu a svůj vliv se snažili rozšiřovat i do zemí mimo území Třetí říše. Vzpomeňme si například na zinscenované propagandistické snímky z vyhlazovacího tábora v Terezíně natáčené pro příchozí delegace, které mohou být jen další ukázkou z množiny případů, jak lze naložit s realitou a přizpůsobit se politické objednávce.

Po vyhlášení Protektorátu Čechy a Morava proto nacisté upírají svůj zrak i na českou kinematografii a těží z jejích předešlých úspěchů.¹⁶ Zvláštní pozornost věnovali hlavně hypermoderním Barrandovským ateliérům, které využili jako centrum říšské kinematografie, ve kterém se pravidelně produkovaly propagandistické Goebbelsovy snímky, například *Žid Süß*.¹⁷ Na atraktivitě ateliérů přidávala zejména jejich poloha, protože zvláště při bombardování Německa se prokázaly jako bezpečný zdroj tak důležitého produktu propagandy. Celkově zde nacisté za období okupace vytvořili 82 filmů.¹⁸ I některé české filmy z této doby však můžeme považovat za propagandistické, jako například ten od Františka Čápa, *Jan Cimburá*, jehož autor byl po válce vyšetřován Komisí pro národní bezpečnost kvůli šíření rasistických tendencí a antisemitskému vyznění.¹⁹

Po válce pak přichází důležitá otázka - Jak rozvrácený stav československé kultury a kinematografie znovu stabilizovat, očistit od útrap způsobených minulým režimem a zároveň převzít ideovou kontrolu? Řešením se staly znárodnovací dekrety, které nejen v oblasti kinematografie, ale i ve většině odvětví československého národního hospodářství převedly značnou část soukromého vlastnictví občanů do rukou státu a díky dalšímu vývoji na několik desítek let znemožnily volné fungování trhu podle přirozené konkurence.

¹⁶ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Sloart s. r. o., 2013, s. 18. ISBN: 978-80-7391-712-8.

¹⁷ BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003, s. 97. ISBN: 80-246-0619-4.

¹⁸ Historie - Barrandov Studio. Barrandov Studio a.s. – filmové ateliéry, televizní reklama, produkce, film, ateliér [online]. [cit. 16.02.2019]. Dostupné z: <http://www.barrandov.cz/clanek/historie/>

¹⁹ BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003, s. 100. ISBN: 80-246-0619-4.

Dne 28. srpna 1945 prezident Edvard Beneš podepisuje první z nich, a to dekret *O opatřeních v oblasti filmu* komplexně propojující celý systém kinematografie, tedy výrobu i distribuci.²⁰ Tento moment prakticky předznamenal podobu naší národní kinematografie až do roku 1989: „*Dosavadní provozovatelé podniků, uvedení v § 1 odst. 1 a 2 jsou povinni odevzdati ministerstvu informací všechny předměty provozu, provozní prostředky, zásoby surovin a jiného materiálu, jakož i všechna provozní zařízení podniků, včetně provozoven, které mají ve vlastnictví, v nájmu nebo v užívání kdekoli v zemi České a Moravskoslezské nebo v celní cizině, kterážto ministerstvo vstupuje tím do práv a závazků dosavadních provozovatelů.*“²¹

Dekrety, které hrály klíčovou roli při rekonstrukci našeho státu, sloužily především k národně obranné funkci a k „*očistě československé společnosti od nepřátel, zrádců a kolaborantů po ukončení druhé světové války.*“²² Dekret *O opatřeních v oblasti filmu* se však zároveň zajímal o komplexnější a poněkud vybíravější pohled na kvalitativní úroveň budoucích snímků, jelikož předválečná kinematografie byla orientovaná zejména na finanční zisk a diváckou přitažlivost a umělecká stránka byla odsouvána do pozadí.²³ Zájem o obnovu domácí tvorby mezi lety 1945-1948 dokazuje mimo jiné i konání 1. ročníku filmového festivalu v Mariánských Lázních (později přesunut do Karlových Varů), nebo zřízení Akademie múzických umění s filmovým oborem.²⁴

Podobné intervence a přílišný zájem státu zasahovat do soukromého majetku a umění by se možná mohly jevit jako projevy neliberálního a agresivního chování, ale v kontextu doby třetí republiky musíme tyto kroky chápat trochu jinak. Myslet bychom měli především na těžké hospodářské poválečné poměry a náladu samotného obyvatelstva, které ve velké míře vzhlíželo k socialistickým ideálům a toužilo po sociálním zabezpečení a upevnění. Vzpomínalo se rovněž na Velkou hospodářskou krizi z 30. let, která před válkou zapříčinila vysokou nezaměstnanost.²⁵ Zájem státu o kulturní vzpruhu nebyl v této době ještě ani většinou samotných tvůrců a umělců chápán jako zásah do vlastní svobody, ale naopak jako nezbytný krok k povznesení české kultury

²⁰ 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.

²¹ Dekret č. 50/1945 Sb., O opatřeních v oblasti filmu. In: Sběrka zákonů. 28. 8. 1945, [cit. 2019-02-24]. Dostupné z: <https://aplikace.mvcr.cz/sbirkazakonu/SearchResult.aspx?q=1945&typeLaw=zakon&what=Rok&stranka=5>

²² KUKANOVÁ, Katarína. Znárodnění v Československu v letech 1945-1948. In: *Jan Kuklík. Konfiskace, pozemkové reformy a vyvlastnění v československých dějinách 20. století*. Vyd. 1. Praha: Auditorium, 2011, s. 69. ISBN 978-80-87284-25-4.

²³ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 49. ISBN 978-80-200-2303-2.

²⁴ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, s. 27. ISBN: 978-80-7391-712-8.

²⁵ KALINOVÁ, Lenka. *Společenské proměny v čase socialistického experiment: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia, 2007, s. 98. ISBN: 978-80-200-1536-5.

minimálně tam, než se jí zmocnilo nacistické Německo. Pozice umělce byla nyní velmi respektována a ceněna. Tvořily se nové umělecké spolky (*Blok demokratických hudebníků, Blok výtvarných umělců* atd.), které se držely představy, že pokud bude vrstva různorodých umělců se státem spolupracovat, dostane se samospráva kultury zase do rukou jich samotných.²⁶ A byla to mimo jiné právě i 2. světová válka, která potvrdila zásadní důležitost filmu coby důležitého a vysoce vlivného sdělovacího prostředku. Slinták s Rottovou uvádějí, že podle „historika Ivana Klimeše přitom centralizované hierarchické uspořádání zestátněné kinematografie nevycházelo ani tak z inspirace Sovětským svazem jako spíše ze zkušenosti z fungování protektorátního filmového průmyslu, strukturovaného podle německé předlohy.“²⁷

Film a jeho kultura měly sloužit především jako nástroj pozitivní integrace obyvatelstva, který by napomohl k prohloubení národního cítění a uvědomění společně sdílených národních hodnot narušených válkou. Filmový kritik a historik Jan Lukeš²⁸ zmiňuje že již v této době je však „u značné části této tvorby zřetelný tah doleva jasně patrný a jeho základ tvoří zvláštní ideový konglomerát, kterému dal nejzřetelněji průchod tehdejší ministr školství a osvěty Zdeněk Nejedlý v projevu předneseném hned 29. května 1945 na Manifestaci kulturních pracovníků v pražské Lucerně a vydaném pak pod názvem *Komunisté - dědictví velikých tradic českého národa*.“ Po válce němečtí filmaři odcházejí a do Prahy přijíždějí první sověští jako například Alexandr Ptuško, který měl možnost v Barrandovských ateliérech natočit pohádku *Kamenný kvítek*.²⁹ Levicové nálady jsou patrné i ze snah o pořádání filmových festivalů jako *Filmový festival pracujících* nebo *Filmové jaro na vesnici*.³⁰ Postupně se rovněž vytrácejí společenské situační komedie z lepší společnosti, detektivky a psychologický a umělecký film západního typu s buržoazní tematikou, který byl stále více nahrazován levicově smýšlejícími snímky. Jedním z mála posledních filmů, který ještě připomínal staré časy, je *Pytláková schovanka* (1949). Herecký kapitál a postavení režisérů se taktéž proměnilo. Z filmového plátna odcházejí proslule známé herečky jako Lída Baarová a Adína Mandlová, Marie Glázrová, Hana Vítová a další.³¹

²⁶ KALINOVÁ, Lenka. *Společenské proměny v čase socialistického experiment: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia, 2007, s. 100. ISBN: 978-80-200-1536-5.

²⁷ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 48. ISBN 978-80-200-2303-2.

²⁸ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, s. 28. ISBN: 978-80-7391-712-8.

²⁹ Režisér A. L. Ptuško se loučí s Prahou. *Filmové noviny*. 14. 2. 1948, s. 3.

³⁰ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Vyd. 1. Brno: Host, 2014, s. 84. ISBN: 978-7294-971-7.

³¹ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, s. 153. ISBN 978-80-7277-347-3.

Jak se později ukázalo, stále sílící komunistická strana měla na filmovou produkci již od příprav poválečných opatření jiný pohled a zestátnění filmu po Únoru 1948 převrátila ve svůj prospěch. Od obrovských snah dostat československý film svými uměleckými kvalitami a žánrovou různorodostí na světovou úroveň se od roku 1948 přešlo k jeho zneužití ve jménu komunistické propagandy.³² Strana si během tří let fungování relativně demokratického politického systému Národní fronty postupně vyšlapávala cestičku k ovládnutí československé kinematografie skrze manipulaci se zaměstnanci Československé filmové společnosti a prostřednictvím fungování Ministerstva informací a osvěty vedeném Václavem Kopeckým. Tyto tendence dobře ilustrují například snahy pořádat filmová představení pro školy. Již v této době se žákům promítaly sovětské snímky, které komunisté považovali z hlediska národní výchovy za nejvíce přínosné.³³ A pokud se zaměříme na samotný projev Václava Kopeckého na zahajovací schůzi Filmové rady dne 26. ledna 1949, všimneme si, že i ministrova slova shrnují dosavadní záměry a počínání strany: „*Nelze popřít, že čsl. film vykonal velké dílo do února. A nelze popřít, že k zásluhám na tvoření předpokladů pro vítězný únor patří i ta zásluha, že film jsme měli v rukách my a ne reakce, a že všemi filmovými prostředky a také filmovou tvorbou jsme se snažili sloužit těm zájmům a cílům, které pak v únoru zvítězily.*“³⁴ Díky vysoké angažovanosti pak po Únoru 1948 neproběhly tak radikální čistky zaměstnanců jako v ostatních oblastech kultury.³⁵

Již v přípravě samotného dekretu lze dokonce vystopovat jisté tendence, které protěžovaly zájmy komunistů. Tak například, dle autorky Kataríny Kukanové³⁶ už samotný koncept dekretu přesahoval hranice Košického vládního programu, základní politické dohody týkající se poválečného uspořádání, ve které nebyl požadavek znárodnění filmu ani explicitně vyjádřen. Tento bod komunisté prosazovali navzdory nesouhlasu demokratických stran dovolávajících se na původní přípravy v londýnském exilu, které počítaly pouze s přijetím prozatímních opatření v oblasti filmového průmyslu. Otázkou rovněž zůstává, proč se „*narozdíl od původního návrhu*

³² 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.

³³ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Vyd. 1. Brno: Host, 2014, s. 88-89. ISBN: 978-7294-971-7.

³⁴ Národní filmový archiv (dále jen jako NFA), fond (dále jen jako f.) Filmová rada, karton (dále jen jako kar.) 10, referenční označení (dále jen jako ref. ozn.) 2/1/1, Zahajovací schůze Filmové rady 26. ledna 1949, Projev ministra informací a osvěty Václava Kopeckého.

³⁵ 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/>

³⁶ KUKANOVÁ, Katarína. Znárodnění v Československu v letech 1945-1948. In: *Jan Kuklík. Konfiskace, pozemkové reformy a vyvlastnění v československých dějinách 20. století*. Vyd. 1. Praha: Auditorium, 2011, s. 70. ISBN 978-80-87284-25-4. 978-80-87284-25-4.

*sociální demokracie, podle něhož měl film spadat do působnosti ministra průmyslu, se v konečné verzi dekretu prosadila v jeho § 3 společná působnost ministerstva informací pod vedením komunisty V. Kopeckého a ministerstva financí.*³⁷ Podobných případů by šlo jmenovat více, nicméně mou snahou bylo poukázat alespoň na některé z nich a ilustrovat rozkol, který vznikl mezi KSČ a ostatními demokratickými stranami již v období třetí republiky. Díky dalším intrikám a manipulacím, a to nejen na poli filmového průmyslu, přichází KSČ v únoru roku 1948 s novými represivními prostředky.

2.2 DOBA „TUHNUTÍ“

Jakmile se KSČ v únoru 1948 dostává k moci, mizí i původní iluze o oživení filmového průmyslu v období třetí republiky. Dosavadní vývoj narušuje nová koncepce, které se kvůli ideovým preferencím strany musí přizpůsobit společenský i hospodářský život, včetně umění. Podle Slintáka s Rottovou³⁸ „*státní kinematografie v prvních poválečných letech sice vyprodukovala několik umělecky nadprůměrných děl, ale po únorovém převratu v roce 1948 se dostala do situace, kdy důraz na uměleckou kvalitu nahradil důraz na ideologickou podmíněnost filmů.*“ Autor Jan Lukeš³⁹ období třetí republiky v rozvoji československé kinematografie rovněž připisuje velký význam a spojuje s ním založení filmového festivalu, udělování různých vyznamenání a ocenění pro filmaře i postupný nárůst počtu celovečerních snímků – 12 v roce 1946, téměř dvacet v roce 1947: „*...zdálo se, že nic nebude bránit tomu, aby bylo postupně dosaženo předválečného stavu (např v roce 1938 vzniklo téměř čtyřicet českých filmů).*“⁴⁰

Nastupující totalitní vláda KSČ, vzhlížející k praktikám marxismu-stalinismu, zavádí nová represivní opatření nejen na poli kinematografie, ale i v rozhlase, tisku, literatuře, nebo divadle a k těmto odvětvím přistupuje hlavně jako k nástroji, kterým se nejsnadněji celému národu vštípí nové socialistické ideály a hodnoty. Publikovaná díla nesmí být v žádném případě kontrarevoluční a nemorální, minulost, přítomnost i budoucnost má být vykládána pod kontrolou revoluce, i když možná dojde k překroucení empiricky doložitelných faktů. K filmu se již nepřistupuje jako k zábavnímu prostředku nebo produktu umění, ale jako k nástroji výchovy

³⁷ tamtéž, s. 71.

³⁸ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 50. ISBN 978-80-200-2303-2.

³⁹ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Sloart s. r. o., 2013, s. 27. ISBN: 978-80-7391-712-8.

⁴⁰ tamtéž.

a osvěty se striktními cenzurními pravidly a silnou přesvědčovací silou.⁴¹ Jistou specialitu na poli filmového průmyslu však najdeme. Na rozdíl od většiny sfér umění nebyly v československé kinematografii zřízeny žádné umělecké svazy, které by řídily ideologické směřování. Spoléhalo se jen na „přirozenou závislost filmařů na jejich profesi, kterou teď mimo státní monopol prakticky nebylo možné vykonávat.“⁴²

V praxi tyto změny znamenaly nastavení pevné hodnotové hranice, kterou intelekt či fantazie filmových tvůrců nesměly ideově překročit. Těžiště hlavního zájmu se proto přesunulo do oblasti dramaturgie, která se stala nedůležitější fází pro zrození ideových poselství jednotlivých snímků. I v tomto směru můžeme vystopovat ony mocenské ambice strany uplatňované ještě před samotným převratem, které dokazovala díky vysokému počtu svých zástupců ve vládě prosazovat.

V období třetí republiky se ustálil systém výrobních skupin (složený z hlavního vedoucího, tzv. „produkčního šéfa“, obchodního vedoucího, režisérů, několika štábů apod.), které sice podléhaly ředitelství Státní výroby celovečerních filmů, ale ve skutečnosti fungovaly jako poměrně samostatné jednotky rozhodující o námětech snímků konkurujících si dle pravidel trhu své soutěže. Později byla největší pravomoc z „produkčních šéfů“ dokonce převedena na tzv. „umělecké šéfy“, většinou samotné režiséry.⁴³ „Režiséři a obecně vedoucí skupin neměli nikdy předtím ani potom v dějinách zestátněného filmu tak silnou pravomoc jako ve funkci uměleckých šéfů – řídili uměleckou i hospodářskou stránku výroby, odpovídali pouze ministromi, a nikoli již vedení Československé filmové společnosti (Čefisu), a jejich postavení se tudíž blížilo nezávislým producentům.“⁴⁴

Tyto kroky dnes retrospektivně chápeme jako pomalé pronikání KSC do jádra struktury filmového průmyslu, kdy se strana prakticky zbavila velkých „kapitalistických“ producentů a soustředila výrobu do rukou svých „soudruhů“ přívrženců, například Karla Steklého.⁴⁵ Jak se však později ukázalo, ani jim svoboda dlouho zůstat neměla, neboť hned v listopadu roku 1948 dochází k oddělení dramaturgie od realizace. Izolovaná dramaturgie totiž měla lépe podléhat kontrole a stát ji dokázal řídit plně ve své režii. Výrobní skupiny navíc nepostačily ideologickým

⁴¹ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, s. 88. ISBN: 978-7294-971-7.

⁴² LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, s. 36. ISBN: 978-80-7391-712-8.

⁴³ SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“: Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvratů 1945 až 1962. In: *Pavel Skopal, ed. Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 37. ISBN 978-80-200-2096-3.

⁴⁴ tamtéž, s. 37.

⁴⁵ tamtéž, s. 37.

nárokům strany a některé vlivné osobnosti jako „umělečtí šéfové“ selhaly. Z tohoto důvodu vznikají tvůrčí skupiny sestavené ze scénáristů, režisérů, nebo i spisovatelů, nad nimiž měly dohled nové řídicí orgány – vytvořena byla *Filmová rada*, která kontrolovala ideové hledisko a na rok dopředu sestavovala tematické plány. Vedle Filmové rady figurovala také *Ústřední dramaturgie* zkoumající řemeslnou a uměleckou stránku jednotlivých snímků. Proces samotné výroby zůstal přenechán štábu, který měl náměty a scénáře tvůrčích skupin pouze „řemeslně“ zpracovávat.⁴⁶

Z těchto důvodů se do světa filmu a Barrandovských ateliérů dostávali nepříliš zkušení jedinci, kteří aktivně participovali na tvorbě snímků dle měřítek ideologie. Ostatní filmaři nový koncept „filmové objednávky“ přijímali rozdílně. Někteří ochotně i s nadšením spolupracovali, jiní raději se svou tvorbou přestali, nebo emigrovali. Tak jako tak, pokud se rozhodli zůstat v Československu, neměli příliš na vybranou, protože se od nich očekávala poslušnost v plnění úkolů a projev loajality k režimu.⁴⁷

Hlavním úkolem bylo, aby dílo pochopil i ten „nejjednodušší“ divák, který by se s hrdiny ztotožnil. Snímek by měl být aktuální a děj inspirovaný budováním socialismu v zemi. Otakar Vávra například sklidil výtku, že ve svém filmu *Němá barikáda* (1949) nedostatečně zdůraznil úlohu a postavení sovětské armády při květnovém povstání, a tak musel snímek doplnit o několik scén, například o tu, ve které „v nějaké kanceláři, kde se dávají rozkazy, přijde Jaroslav Průcha a místo zdař bůh řekne čest práci“⁴⁸ Tvůrci měli pomocí své tvorby v divákově mysli evokovat především pocit ponaučení o chybách v chápání starého buržoazního světa a přimět cítit lásku k Sovětskému svazu a nové společnosti, ve které existuje cesta k nápravě a možnost proměny „hříšníka“ v nového člověka.

Nemusím možná ani zmiňovat, že podobná zadání a připomínky byly mnohým umělcům pouze trnem v oku. V následujících letech se proto na stříbrném plátně objevují jen ti herci a snímky těch režisérů, kteří byli ochotni se nějakým způsobem přizpůsobit novým poměrům. Někteří však byli rovnou smeteni ze scény. Z kolaborace s Němci byl již těsně po válce načten například Vlasta Burian, který se sice ještě po převratu v několika málo snímcích objevil (*Slepice a kostelník*, *Byl jednou jeden král aj.*), ale jeho záře pomalu vyhasínala. Na pořadu dne pak byly i časté emigrace. Nastolení komunistické éry rozdělilo například proslule známou dvojici komiků Voskovce a Wericha. Jiří Voskovec se v roce 1950 vrátil do Ameriky, Jan Werich

⁴⁶ tamtéž, s. 40.

⁴⁷ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 51. ISBN 978-80-200-2303-2.

⁴⁸ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Sloart s. r. o., 2013, s. 37. ISBN: 978-80-7391-712-8.

s komunistickými režiséry spolupracoval a sám se například spolupodílel na scénáři k filmu *Císařův pekař – Pekařův císař*. Stejně jako Jan Werich se své profesi nehodlal vzdát ani Jan Marvan, kterého najdeme v proslule známých agitkách o odborové rekreaci jako *Dovolená s Andělem* a *S Andělem na horách*.

Podobný osud se nevyhnul několika slavným režisérům a filmařům. Za zmínku stojí určitě Otakar Vávra, který točil jak za 2. světové války, tak za nového režimu. Po filmařské stránce je u jeho snímků sice vyzdvihována vysoká umělecká úroveň, agitačním záměrům se však nevyhnuly. Citát Martina Friče, který se rovněž nehodlal vzdát své profesi, jistě mluví za mnoho umělců tvořících v dobách nejtuzší centralizace: „*Když jsem několik dnů nedělal film, měl jsem pocit prázdna*“⁴⁹ Mysl tehdejších tvůrců musela jistě sužovat ohromně těžká otázka - točit, ale ve jménu agitace, nebo netočit a vzdát se tak své kariéry, nebo životního poslání. Někteří ale s ideály KSČ hluboce sympatizovali, například Karel Steklý, jehož *Siréna*, dělnické drama, vyhrálo ještě před převratem v roce 1947 cenu v Benátkách.⁵⁰

Období od Únorového převratu do roku 1954 celkově charakterizuje vysoká frekvence neustálých reorganizací, nejtuzší fáze centralizace a poměrně vysoká míra stranické disciplinovanosti. Od prvních zásahů a reorganizací se postupem času přešlo k úplnému kolektivnímu vedení a řízení výroby i dramaturgie z jednoho centra. Je důležité poukázat i na proces plánování tvorby a distribuce, který byl pro socialistickou kinematografii stejně typický, jako pro oblast hospodářství nebo ekonomie. Pokud by rozplánovaná léta naplnila své cíle, vycházelo by, že by se každý nový týden do distribuce uvedl jeden snímek. Očekávání se však minula s realitou. V roce 1950 bylo navíc pro větší ideologickou názornost a jako prostředek efektivnějších zásahů proti „bezideovým a formalistickým“ dílům přijato usnesení Ústředního výboru KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*, které způsobilo ještě větší úbytky jak v samotné tvorbě, tak v produkci a sledovanosti. V roce 1951 vzniká jen 7 celovečerních filmů v Česku a 1 na Slovensku.⁵¹

Po krátkém zhodnocení se zřejmě nemůžeme ničemu divit, filmoví tvůrci měli v uměleckém experimentování svázané ruce, snímky zdržoval složitý byrokratický systém a kontroly, filmy 50. let se podobaly jeden druhému, byly prvoplánové, předvídatelné, většinou divácky neatraktivní a někdy i pobuřovaly, jako například ten od K. M. Wallóa, *Botostroj*, který na uvedení ve Zlíně (tehdejším Gottwaldově) vyvolal u řady diváků velkou nevoli, která vedla

⁴⁹ Česko-slovenská filmová databáze. Martin Frič [online]. [cit. 24.02.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3177-martin-fric/>

⁵⁰ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, s. 28. ISBN: 978-80-7391-712-8.

⁵¹ tamtéž, s. 37.

k výtržnostem, demolici kina a opuštění promítacího sálu.⁵² Jednou z příčin velké stagnace ve filmové tvorbě mohou být také konfrontace mezi zkušenými režiséry starších generací a mladými „spolehlivými a uvědomělými“ autory bez hlubších filmových zkušeností. Tyto rozpory pak mohly oddalovat plnění tematických plánů. „*Starší garnitura tvůrců v čele s Otakarem Vávrou to sledovala s nelibostí a hledala pochopení u samotného ministra financí Václava Kopeckého. Ten s nimi souhlasil a prosazoval názor, že je třeba vzít si ponaučení od Sovětů a za talentované a zkušené mistry bojovat, tj. využít schopných režisérů a myslet na to, jak je získat; režisér se přece dá politicky přesvědčit, ale talent buď má, nebo nemá.*“⁵³

Divácký nezáměr však nelze generalizovat na veškeré snímky. Komunisté se ze svých chyb částečně ponaučili, a tak museli slevit na svých ideových požadavcích. Začínají se proto točit i divácky atraktivnější veselohry a komedie jako *Dovolená s Andělem* (1952) a *Anděl na horách* (1955) od Bořivoje Zemana, které vidělo obrovské množství diváků (první z nich 4 259 875, druhý 3 788 716). Komedii *Císařův pekař – Pekařův císař* Martina Friče počet podobný.⁵⁴ Aby však KSČ „donutila“ diváky k návštěvě ideologicky preferovaných filmů, zavedla na tyto snímky vyšší vstupné.⁵⁵

Z původního plánu filmové distribuce tak velmi rychle sešlo již na samém počátku 50. let. Komunistická strana si sice prosadila natáčení agitek a budovatelsky laděných snímků, které měla díky centralizované kinematografii plně pod kontrolou, nenaplnila však svá očekávání v oblasti divácké sledovanosti. V roce 1948 navštívilo v Československu kino ještě 129,7 mil diváků, v roce 1950 už jen 98,7 mil. To rozhodně není výsledek, který by odpovídal míře úsilí, které strana vložila do ovládnutí filmového průmyslu. Vzhledem k reálnému chování diváků, nízké distribuci snímků i politické atmosféře let pozdějších se musela původní radikální vize více přizpůsobit a svolit na svých požadavcích.

2.3 DOBA „TÁNÍ“

Postupné tání poměrů, částečnou ideologickou liberalizaci a decentralizaci spojujeme zejména s rokem 1956, kdy na XX. sjezdu KSSS došlo ke kritice praktik stalinismu a kultu

⁵² Česko-slovenská filmová databáze. Botostroj [online]. [cit. 27.03.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/24624-botostroj/zajimavosti/?type=film>

⁵³ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 106. ISBN 978-80-200-2303-2.

⁵⁴ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, s. 52. ISBN: 978-80-7391-712-8.

⁵⁵ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, s. 105. ISBN: 978-7294-971-7.

osobnosti. Snahy poukázat na žalostný stav československé kinematografie a volání po změnách však postupně přicházely již o pár let dříve a šestapadesátým rokem zřejmě „formálně“ vyvrcholily. Dle Pavla Skopala⁵⁶ například docházelo k postupnému rozšiřování distribuční nabídky již od roku 1954, což se odrazilo na historicky nejvyšší divácké návštěvnosti kin v roce 1957. Autor zároveň přikládá z důvodu „*různých vnitropolitických i zahraničněpolitických příčin, jakou byla kampaň proti takzvané slánštině v roce 1952 a zahájení politiky Nového kurzu na podzim roku 1953*“ i navýšení dovozu zahraničních nesovětských filmů, které se během stalinského období radikálně stahovaly z kin a vytěsňovaly ze života občanů.⁵⁷

Díky neschopnosti strany unést to, co si sama naložila, ale i samotné náladě společnosti, která začala požadovat prostor pro tvůrčí seberealizaci jedinců a humánnější pojetí socialismu tak dochází ke vzniku malé skuliny pro jistou osobní volnost, alternativnější názory a tvorbu pod podmínkou, že nebudou mít mocenské ambice a ohrožovat stávající politiku a její ideologii. Začíná jakási kulturní obroda. Částečný rozvoj postihl divadla, muzea, galerie i literaturu. Nutno však zmínit, že i po kritice stalinismu se v Československu v praxi v oblasti ideologie změnilo jen málo. Kultura je formálně i přes částečné uvolnění ve spárech ideologické dogmatickosti komunismu a socialistického realismu.⁵⁸

Na poli filmové tvorby se přesto setkáváme s rozšířením žánrové nabídky a úbytkem některých ideologických „klišé“, které prosazovala Filmová rada. Hlavní hrdinové ztrácejí černobílý plášť a stávají se zájmem psychologizace postav. Budovatelský optimismus střídají pochybnosti a pohled kamery se zaměřuje na skutečný život a jeho reálné podoby i možné problémy: „*Weissova psychologická drobnokresba Hra o život (1956) byla zasazena do let okupace, Tam na konečné (1957) Kadára a Klose koketuje s poetikou neorealismu, Radokův Dědeček automobil (1956) je dokonce reminiscencí zlatých kapitalistických časů a oslavou rakousko-uherských a prvorepublikových motoristických výrobků.*“⁵⁹

V Československu se pomalu rodí období, které připravilo živnou půdu pro léta šedesátá charakteristická tvorbou celosvětově proslulé nové vlny. Jan Lukeš⁶⁰ však uvádí, že „*tání roku šestapadesátého se v dalších letech projevovalo spíš skrytě, než zjevně a spíše pomalou proměnou struktur uměleckých, než politických.*“ Přesto již na přelomu 50. a 60. let můžeme nesporně vysledovat částečné oprošťování od socialistického realismu a dogmatického idealismu téměř

⁵⁶ tamtéž, s. 108.

⁵⁷ tamtéž.

⁵⁸ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Rubico, 2000, s. 102. ISBN 80-85839-54-7.

⁵⁹ tamtéž, s. 102.

⁶⁰ LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Sloart s. r. o., 2013, s. 59. ISBN: 978-80-7391-712-8.

ve všech kulturních oblastech. Ke čtenářům se vrací i některá literární díla, například ta od Karla Čapka a otevírají se nová divadla jako *Semafor* (1959), nebo *Na zábradlí* (1958).⁶¹

Velmi znatelný je také vliv zahraničních proudů, a to zejména italského neorealismu, ale i kinematografie polské a maďarské. „*Reformní proud, určující podobu československého umění šedesátých let a vytvářející pak i širší kontext nové vlny, dílem s ní jen souběžný a dílem se s ní i ztotožňující, rodí se mj. právě tady, ve filmech Zářijové noci (Ivo Novák, 1957), Škola otců (Ladislav Helge, 1957), Žižkovská romance (Zbyněk Brynych, 1958) aj.*“⁶² Obrovský kvalitativní přínos předznamenávají i nastupující generace prvních absolventů FAMU, které napomohly námětovému oživení a navázaly na snahy poválečných let.

Postupné uvolňování ideologického tlaku se nesetkalo s přízní politických špiček. Po březnu 1959, kdy se v Banské Bystrici odehrál první festival československého filmu a kde byly ze strany státních úředníků v čele s ministrem školství a kultury Františkem Kahudou negativně zkritizovaný výsledky kinematografie posledních let, se z distribuce stahují filmy *Zde jsou lvi* (1958), *Tři přání* (1958) a *Velká samota* (1959) pro svůj údajně „*revizionistický postoj k měnící se společenské situaci.*“⁶³ Znovu proto můžeme vysledovat snahy o zavedení nových dramaturgických plánů dle požadavků ideologie socialismu, zastrašování a autocenzury.

Konec padesátých let se pro stranu stal novou výzvou, jak zastavit probíhající boj o uměleckou scénu a získat zpátky moc a kontrolu nejen nad oblastí filmového průmyslu, o které pojednává tato práce. Úspěchy let šedesátých a proslule známá československá nová vlna nám však napovídají, že nejkrušnějším časům komunistické ideologie ve filmu již odzvonilo a uvolnily scénu pro námětově a žánrově bohatší tematiku. „*Nová generace dramaturgů, scénaristů, režisérů a herců, která se objevila v druhé polovině padesátých let, však dokázala udržet progresivní linii alespoň do té míry, že se mohla výrazně rozvinout na počátku následující dekády.*“⁶⁴ Československá kinematografie se po dlouhé době konečně setkává i s mezinárodními úspěchy na světové scéně. Připomeňme si například povídkový snímek Vojtěcha Jasného o 4 etapách lidského života, *Touha*, který dostal v květnu 1959 na filmovém festivalu v Cannes cenu za nejlepší film pro mládež. Díky novému řediteli Barrandovských ateliérů se rovněž dostávají k samostatnější režijní práci i další tvůrci (Ladislav Helge, Zbyněk Brynych, Milan Vošmik) a na osobu režiséra se konečně přestává pohlížet pouze jako na realizátora filmu, ale jako na

⁶¹ RATAJ, Jan, HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010, s. 167. ISBN 978-80-245-1696-7.

⁶² tamtéž, s. 61.

⁶³ PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Rubico, 2000, s. 104. ISBN 80-85839-54-7.

⁶⁴ tamtéž, s. 10.

skutečného tvůrce. Již se totiž neklade tak velký důraz na „hledání skutečnosti v ideji“, ale na „hledání ideji ve skutečnosti“⁶⁵.

⁶⁵ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 69. ISBN 978-80-200-2303-2.

3. POHÁDKA JAKO DĚDICTVÍ LIDOVÉ TRADICE

Pohádka se v srdci lidí nachází již několik staletí, neboť pochází z dob, kdy si ji předávali pouze ústní formou a její podobu často determinoval kraj se svými tradicemi, zkušenostmi a zvyky, ze kterého pocházela. Díky absenci pramenů psané formy tradiční lidové pohádky je proto poměrně složité určit přesný vznik i původ tohoto útvaru. Předávání obsahu z generace na generaci a individualita vyprávěče navíc způsobily odchylky, díky kterým po celá staletí vznikala pestrobarevná mozaika pohádkových příběhů, jejichž náměty a motivy se překrývají. Až později, zejména od 18. století, se pozornost upírá i na vědecké zkoumání pohádek a dochází k jejich sběru. Přenosem na papír pak vzniká pohádka literární, autorská, kterou známe dnes.⁶⁶

Známé příběhy nesoucí charakteristiky pohádky však můžeme vystopovat velmi hluboko v lidské historii, a to již u prastarých civilizací. Ve 4. století před Kristem již Platon píše o tzv. *mythoi*, které v antickém Řecku staré ženy vyprávěly malým dětem. Ve 2. století po Kristu pak uvádí Apuleius ve svém románu *Zlatý osel* pohádku *Amor a Psyché*, zápletku připomínající známý příběh *Kráska a zvíře*. Rysy pohádky se vyskytují také na egyptských papyrech a tzv. stélách.⁶⁷

Obecně však platí, že v minulosti se pohádky držely v ústní slovesnosti především v nižších vrstvách a společně s ostatními útvary lidové poezie, jako jsou například písně a říkadla, pranostiky, hádanky, báje a pověsti sloužily vedle naučné funkce jako druh zábavy při dlouhých zimních večerech, nebo k rozptýlení u práce. Jednotlivé příběhy se proto nejednou zabývají záhadami přírody, které venkovany celý život obklopovaly a přinášely jim úrodu, i neštěstí. Právě přírodě pak přisuzovali magické schopnosti vzešlé z jevů, které si ještě nedokázali racionálně vysvětlit. Z této kombinace pak vznikají dodnes známé fantaskní příběhy s personifikovanými elementy a záhadnými mýtickými bytostmi.

Vedle kouzelné pohádky se lze setkat i s pohádkou realistickou, která poněkud střízlivěji reflektuje každodenní životy obyčejného lidu se všemi jeho útrapami i ideály. V příbězích slyšíme pět chválu na lidskou pracovitost i poctivé hospodářství a skrze role hlavních hrdinů se vyzdvihují mravní hodnoty jako je odvaha, laskavost, přátelství, láska nebo moudrost. Nesmíme zapomenout na fakt, že v příbězích se zrcadlí i kladné postoje ke křesťanství a duchovnímu pojetí světa, neboť náboženství bylo stále všudypřítomné a určující. Zmíněné motivy jsou konec konců

⁶⁶ SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998, s. 13. ISBN 80-85010-06-2.

⁶⁷ FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vyd 1. Praha: Portál, 1998, s. 167. ISBN 80-7178-260-2.

tradiční topoi, jejichž prapůvod bychom mohli hledat v samotném Desateru. Duchovním motivům jsou tak věnovány celé žánry jako písňové a prozaické legendy, legendární pohádky, nebo náboženské koledy.⁶⁸ Jen například příběhy *Tisíce a jedné noci* velmi hojně odkazují na islámskou víru⁶⁹

Mýlili bychom se, pokud bychom tehdejší pohádky a jejich funkci přiřazovali pouze dětem, jako dnes. Dříve se pohádky vyprávěly zejména mezi dospělými a posluchačům sloužily jako psychické odreagování od každodenních životů, neboť reflektovaly zkušenosti a poměry z jejich nejbližšího okolí. I z tohoto důvodu mohly být interpretem často upravovány, díky čemuž vznikala pestrá škála folklorních pohádkových variací.⁷⁰ Není proto nic zvláštního, pokud v příbězích najdeme zápletky v podobě protipanských postojů, rozporů mezi sedláky, nádeníky, chalupníky a chudinou, milostné plotky překračující majetkové a sociální rozdíly, nebo ukázkou hierarchizace rodiny v čele s hospodářem až po čeledíny a děvečky. Pohádky se však nezabývají pouze tradiční rodinou a sousedskými spory, ale zřejmě se v nich zrcadlí i aktuální postoje poddaných ke svým pánům. Jejich názory pak mohly být transformovány do obrazu ideálního panovníka či feudála opěvovaného ódami o statečných činech a ryzích vlastnostech, či naopak kritizovaného z omylů a nedostatků nesoucích morální ponaučení, pokud byl pán špatný. Šlo o jakési zavádění idey do praxe. „*Folklorní skladby v podstatě vyjevují názory a citění české vesnice minulých století.*“⁷¹

Pohádky pojednávají o běžných lidských problémech a tím se obrací k nitru posluchače a ulevují předvědomým i podvědomým tlakům a posilují morální postoje jedince.⁷² Zdá se proto, že poselství pohádky funguje na podobných principech jako křesťanská morálka, neboť i ona „*dokáže zbavit ostnu náš úzce vyměřený pozemský čas: na vytvoření vpravdě uspokojivého svazku s druhým člověkem.*“⁷³

Širší zájem o sběr pohádkových příběhů začíná zejména v 18. století. Vznikají první autorské pohádky a sbírky, které zachycují lidové tradice i fantaskní prvky naší kultury.

⁶⁸ SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998, s. 21. ISBN 80-85010-06-2.

⁶⁹ BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2017, s. 54. ISBN 978-80-262-1172-3.

⁷⁰ BENEŠ, Bohuslav. *Česká lidová slovesnost: výbor pro současného čtenáře*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1990, s. 259. Lidové umění slovesné (Odeon). ISBN 80-207-0181-8.

⁷¹ SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998, s. 20. ISBN 80-85010-06-2.

⁷² BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2017, s. 12. ISBN 978-80-262-1172-3.

⁷³ tamtéž, s. 21.

S obrozeneckou prózou přicházejí dva nejznámější sběratelé pohádky na našem území, Božena Němcová a Karel Jaromír Erben. Zejména Němcová pracovala s lidovými motivy folklórního venkova a pochopila spjatost neodmyslitelné reality tohoto prostředí s jednotlivými příběhy. Jejimi hlavními hrdiny se stávají obyvatelé obyčejného venkova a pracující lid. Ve svých pohádkách zvyrazňuje ideu absolutní spravedlnosti a spravedlivé vlády, svou tvorbou často straní demokratickým právům nižších vrstev a poukazuje na ekonomické a sociální nerovnosti uvnitř společnosti.⁷⁴ Zřejmě z tohoto důvodu vznikalo v 50. letech na motivy jejích děl mnoho filmových adaptací.

V předválečném období neměla hraná pohádka a dětská kinematografie v naší zemi téměř žádnou tradici. Vše se změnilo až se zestátněním filmu a pozdějším převzetím moci roku 1948. Zřejmě i z tohoto důvodu najdeme v nejstarších českých hraných pohádkách jen minimum nadpřirozených postav, předmětů a jevů, které jsou pro mnoho jiných adaptací tolik typické, ale 50. léta je poněkud zanedbávala. Hlavními postavami zde nejsou čerti, ani vodníci, nebo čarodějové. Nepohybujeme se ani v prostředí kouzelných světů, kde létají draci chrlící oheň, nebo kde žijí skřítky a permoníci. Pohádky z 50. let jsou velmi realistické a snaží se přiblížit každodenní životy a osudy obyčejných lidí.

Dětská kinematografie se zprvu po „Vítězném únoru“ nevytvářela hned a naráz, ale spíše pozvolně. První úspěšnou hranou pohádkou se na našem území roku 1952 stala až *Pyšná princezna* Bořivoje Zemana, která se setkala s obrovským úspěchem. Divácká obliba zmíněné pohádky se zřejmě stala motivací pro natáčení dalších takto známých pohádek, které vznikaly v následujících pár letech. Do této doby byly komunistické tendence vychovávat uměním a filmem suplovány sovětskými pohádkami, které byly předkládány za výchovný vzor už od počátku zestátnění. Otázka výchovy dětí a mládeže byla pro komunisty velmi důležitá, neboť stalinisté věřili, že mladý člověk může vhodnou výchovou a ideologickou indoktrinací získat vlastnosti, které se stanou dědičnými a jeho děti jimi budou disponovat již od narození. Stará generace by odešla a na světě by pak zbyla jen ideově vhodná společnost.⁷⁵ Další kapitoly práce by měly odkrýt skutečnost, jak se strana stavěla k ideologickému podtextu v naší národní hrané pohádkové tvorbě.

⁷⁴ OTRUBA, Mojmír a Květa HOMOLOVÁ, ed. *Čeští spisovatelé 19. století: studijní příručka*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. s. 132.

⁷⁵ CIEL, Martin. *Film a politika: Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Občanske združenie Vlno, 2017, s. 94. ISBN: 978-80-89550-28-9.

4. TEMATICKÉ PLÁNY A IDEOLOGICKÉ PŮSOBENÍ FILMOVÉ RADY

V předchozí kapitole jsem se z teoretického hlediska pokusila nastínit situaci jak v poválečné kinematografii, tak během 50. let až po vyústění napětí a postupné tání poměrů koncem dekády. Tyto poznatky mají sloužit k pochopení širšího kontextu poměrů, ve kterých se kinematografie 50. let nacházela, a pro lepší orientaci čtenáře. Nyní bych se ráda přesunula spíše k praktické rovině a pokusila se zhodnotit aktivity Filmové rady, která fungovala jako politické síto a nástroj propagandy.

Oficiálně Filmová rada sloužila po Únoru 1948 jako kontrolní a poradní orgán Ministerstva informací a osvěty a jejím hlavním úkolem mělo být sestavování tematických plánů vždy na jeden rok dopředu. K jednání byli zváni jednotliví zástupci různých odvětví hospodářství, kteří navrhovali vhodná témata vyhovující podmínkám doby. Členové Filmové rady pak témata prodiskutovali a sestavili závazný plán, podle kterého se měla řídit Ústřední dramaturgie při sestavování ročního výrobního plánu a zadávání práce tvůrčím kolektivům.⁷⁶

Z pohledu strany a poněkud konkrétněji pak vysvětluje poslání a náplň práce Filmové rady Václav Kopecký na zahajovací schůzi konané dne 26. ledna 1949: „*Připadá jí: dbáti o ideologickou, politickou linii filmové tvorby, odpovídající potřebám naší cesty k socialismu, a odpovídající duchu marxismu-leninismu. Připadá jí: řešiti otázku nové tematiky, rozhodovati o námětech nových filmů, a činiti opatření k zajištění námětů. Filmové radě připadá: pomoci uvésti filmovou tvorbu, filmovou výrobu na nové cesty.*“⁷⁷ Pomoci filmové tvorbě na nové cesty pak v praxi znamenalo nejen sestavovat tematicky vhodné motivy, ale i průběžně kontrolovat proces přípravy filmů včetně častých zásahů do přesného znění scénáře, nebo dosazování spolehlivých zhotovitelů vybraného námětu.

Vedle diskuse o poslání Filmové rady byl na téže schůzi očima komunistů mimo jiné zhodnocen i dosavadní stav československé kinematografie a vymezeno její nové směřování. Dle přítomných zastupitelů se výtvoř „obrozeného“ filmového průmyslu mají více přiklánět k obyčejným lidem a hovořit k nim jako k nové společnosti, která potřebuje ukazatele správných mravních hodnot. K tomu je zapotřebí najít spolehlivé režiséry, scénáristy i herce, kteří musí být

⁷⁶ 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.

⁷⁷ 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.

perfektně obeznámeni s prostředím, nejčastěji pracovním, jenž mají postihovat. Velmi vážně byl proto brán návrh o integraci dělnictva mezi společnost filmových tvůrců, i do samotných příprav filmu. Pokud měl snímek pojednávat například o kolektivizaci na venkově, bylo zapotřebí nahromadit co největší počet informací o trendech na poli zemědělského průmyslu, které by pozvedly věrohodnost zobrazovaného tématu. Následná komunikace mezi filmem a divákem by pak byla co nejefektivnější.

V následujících letech proto měly nejčastěji vznikat snímky reflektující všudypřítomnou, avšak bohužel mnohdy zkreslenou realitu vypovídající o aktuálních trendech doby. V repertoáru filmů z 50. let však najdeme i žánr historický, velmi často odkazující na díla slavných autorů naší minulosti. Bylo by dobré se přiklonit například k Boženě Němcové, Janu Nerudovi, nebo Bedřichu Smetanovi, neboť ti, dle slov Vítězslava Nezvala⁷⁸, vycházeli z prostého lidu a představují proto ideální adepty na čerpání témat z naší kulturní tradice.

Počátek tvorby a prosazování tendenčně podkreslených námětů však nelze hledat až se samotným vznikem Filmové rady. Ta díky svým pravomocím tvorbu spíše kontrolovala a korigovala preferovaným směrem nebo doporučovala jistá řešení, podklady však musela dostávat zvenčí. A tak, ať už z oddanosti a vlastního přesvědčení scénáristů a spisovatelů, nebo díky silnému politickému vlivu a požadavkům strany, vznikaly ještě před uspořádáním rady ideologicky laděné náměty, které vytvářely tvůrčí kolektivy pod záštitou Ústřední dramaturgie. Ideové črty najdeme například již v Dramaturgickém plánu tvůrčích kolektivů pro rok 1949⁷⁹, sepsaném 8. listopadu 1948, tedy ještě před vznikem Filmové rady. Plán byl strukturován do několika žánrových oblastí:

1. Filmy s aktuální a budovatelskou tematikou
2. Filmy z historie dělnického hnutí a z první republiky
3. Filmy dokumentární a reportáže
4. Filmy okupační
5. Filmy životopisné
6. Filmy historické
7. Filmy vojenské
8. Filmy mládežnické
9. Veselohry a filmy satirické

⁷⁸ tamtéž, komentář s. Nezvala.

⁷⁹ Knihovna Národního filmového archivu, Dramaturgický plán tvůrčích kolektivů pro rok 1949, Československý státní film, výroba Ústřední dramaturgie, listopad 1948.

10. Filmy sportovní
11. Filmy vědecké

Mám-li se pokusit shrnout témata zobrazovaná v těchto oblastech, musím nejdříve poukázat již na samotné pojmenování některých z nich a mnohdy až ikonické názvy snímků, jimiž disponují. Tak například, v oblasti nazvané *Filmy s aktuální a budovatelskou tematikou* a *Filmy z historie dělnického hnutí* nalezneme snímky s názvy jako *Stalinci hurá*, *První tavba* nebo *Vítr pětiletky*. Společně s ostatními filmy z vedlejších oblastí je střídavě prostupují témata pracovní morálky, kolaborace a poražení reakce, oddanosti k pracovnímu životu a nové společnosti, vítězství revoluce a zveličování osoby lidového vůdce. Tato pro stranu velmi důležitá témata jsou doplněna odlehčenějšími žánry, například sportovními, mládežnickými a veselohrami.

Z dramaturgického plánu lze rovněž vyčíst již zmíněnou skutečnost, totiž že další důležitou oblastí se pro stranu často stávaly filmy dokumentární a historické pojednávající o slavných osobnostech z české historie, ke kterým komunisté vzhlíželi. Již jsem zmínila například jména umělců jako Němcová nebo Neruda, ale v tomto ohledu musím poukázat hlavně na upřednostňování a oslavu Jiráskových interpretací dějin spojených s osobou významného politika a ministra Zdeňka Nejedlého. V jeho pojetí chápání úlohy českého národa ve světě v kontextu historického vývoje jsou masově upřednostňovány dějiny z pohledu Jiráskových románů odehrávajících se během husitských dob a evropské reformace. Počátek komunistického hnutí zasadil právě do této významné epochy a Čechy, jakožto první opravdové odpůrce křesťanské „kapitalistické“ reakce, nazval prvními komunisty. Moskva na táborské myšlenky a tradice pouze později navázala a převzala je za své. Během 50. let proto vznikají snímky jako trilogie *Jan Hus*, *Jan Žižka*, *Proti všem*, dále *Temno*, nebo *Psohlavci*. To je poměrně velké zastoupení filmových adaptací románů jednoho autora.⁸⁰

Opusťme však nyní odbočku k dramaturgickému plánu a přesuňme se přímo k zasedáním Filmové rady, při kterých bylo explicitně řečeno, které ideologické elementy se musí začít preferovat a co tváří strany příliš nesedí, nebo dokonce škodí. Pro názornou ilustraci uvedu několik málo ukázek. Zaměříme-li se například na druhou schůzi Filmové rady dne 16. 2. 1949⁸¹, předtím, než se vůbec začal probírat první tematický plán, setkáme se s vůbec historicky prvními

⁸⁰ Jiráskovská akce – Historický kontext [online]. Ústav pro studium totalitních režimů, ©2009. [cit. 2019-02-24]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologicky-textu/jiraskovska-akce/jiraskovska-akce-historicky-kontext/>

⁸¹ NFA, f. Filmová rada, kar. 1, ref. ozn. 2/1/3, 2. schůze Filmové rady 16. února 1949.

připomínkami Filmové rady k několika snímkům. Scénář ke snímku *Noc na Karlštejně* rada navrhuje přepsat s doporučením podtrhnout kontrast mezi panstvem a prostým lidem, parodizovat poměry mezi šlechtou, poukázat na sociální problém stavení Hladové zdi a celkově utlumit náboženský prvek napříč celým scénářem. Se zhodnocením podkladů k již zmíněnému snímku *První tavba* byla rada naopak rychle hotova, koncept jednomyslně schvaluje a doporučuje pouze to, zdali by příchod Rudé armády nemohli hrát opravdu Rusové ve spolupráci se sovětskou produkcí.

O pár schůzí později⁸² se zastupitelé zase vyjadřují k podkladům pro film *To je ta šťastná zem* pojednávající o pobytu cizinců na území našeho státu. Během diskuse se skrze postavy hlavních hrdinů defacto nepřímo vyslovují k tomu, jak chtějí, aby nás viděly sousední kapitalistické státy, čímž se mimo jiné dostáváme do mnohem širších kontextů ideové působnosti, než je filmový průmysl. Snímek byl původně zamýšlen pro export, ale rada tyto záměry zamítla. Je zřejmé, že dobové preference chtěly oslovit hlavně místní diváky: „*Autor si musí uvědomit, že jde o přesvědčení našich lidí, ukázat našim lidem, v čem už se u nás žije lépe a veseleji a to se dá ukázat na těch kontrastech našeho a západního světa.*“⁸³

Z uvedených příkladů je zřejmé, že se rada nebála upravovat realitu k ideálnímu obrazu své ideologické doktríny. První podoba tematického plánu je vůbec poprvé projednávána dne 16. března 1949 na 6. schůzi Filmové rady⁸⁴. Účastníci zasedání se již explicitně vyjadřují ke konkrétním ideologickým požadavkům, které budou později kolektivům sloužit jako vodítko při tvorbě a uvádění námětů na rok 1950. Rada se shodla, že v aktuální době se pozornost musí zaměřit zejména na témata ospravedlňující revoluci a její hrdiny: odhalování třídního nepřítel na vesnici, 20 let bojů KSČ, život za první republiky, boje proti kapitalistickému systému, počátky dělnického hnutí konce 19. století a začátku 20. století do 2. sv. války, husitská doba, revolučnost českého národa, nebo boj za spravedlnost. „*My teď musíme ukázat, jak se bojuje, jak nového člověka vytváříme, jak zápasí při své práci s předsudky, ve fabrikách, když zavádíme nové formy, tam jsou věci úžasného dramaturgického napětí.*“⁸⁵

O dvě schůze později, 30. března 1949⁸⁶, členové Filmové rady vysvětlují nejaktuálnější problémy podstatně podrobněji a doporučují témata jako začlenění žen do pracovního prostředí, obhajobu zestátnění, nebo zveličením důležitosti úlohy KSČ v zemi včetně jejich velkých osobností

⁸² NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/7, 6. schůze Filmové rady 16. března 1949.

⁸³ tamtéž, Komentář s. Ledvinky k ideové črtě snímku *To je ta šťastná zem*.

⁸⁴ tamtéž.

⁸⁵ tamtéž, Komentář s. Kokeše k Dramaturgickému plánu ÚD.

⁸⁶ NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/9, 8. schůze Filmové rady 30. března 1949.

a činů. Nejobsáhlejší diskuse se však tradičně vedou nad zobrazením úlohy práce ve filmu. Komunisté doporučují filmově ztvárnit odpovědného uvědomělého dělníka, který si je sice vědom těžkosti spojené s výkonem práce, ale je iniciativní a snaží se hledat nové formy ve zdokonalení své profese. Ve snímcích pojednávajících o stavu zemědělské produkce se má zase lidu vysvětlit, že je velmi důležité, aby se naučil plánovat a pečovat o půdu získanou z rukou kolaboranta. Filmem se má obhájit i nepostradatelná úloha nových represivních složek Sboru národní bezpečnosti, která společně s dělníky střeží bezpečnost republiky. Na další srpnové schůzi⁸⁷ pojednávající stále o tematickém plánu pro rok 1950 již padá rozhodující verdikt s připomínkami k posledním snímkům.

Tematické plány se podařilo sestavit pouze pro léta 1950 až 1952. V následujících letech se již projevila dysfunkčnost zmíněného modelu, což vedlo k polevení na striktnosti v diktování aktuálních témat. Pro rok 1954 Filmová rada už jen vybírá hotové látky a konkrétní filmy, které mohou vstoupit do procesu tvorby.⁸⁸ „*Představa, že filmovým tvůrcům lze nadiktovat, o čem mají natáčet, a konkrétně a číselně to prezentovat, se v posledku ukázala jako scestná.*“⁸⁹ Kamenem úrazu se pro hladký průběh fungování rady stal zdlouhavý proces při schvalování téměř čehokoliv, který procházel několika fázemi a mohl být vrácen zpět k počátkům vývoje. Kritizovány jsou také časté spory, neustálé reorganizace a personální změny, které nastaly již během počátku 50. let. V předcházejících kapitolách jsem již zmiňovala generační spory mezi filmovými tvůrci, připomenu však ještě například rozkol mezi Gustavem Barešem a Václavem Kopeckým, který přerušil činnost rady a vedl k první reorganizaci a kolapsu výroby. Spory, eliminace žánrů a tlak na filmové tvůrce měly za výsledek uvedení pouhých 8 snímků v roce 1951 namísto plánovaných 52 ročně pro období první pětiletky.⁹⁰

Filmová rada zaniká v roce 1955 a s ní i nejtuzší ideologická kontrola nad filmovou tvorbou a distribucí. Ani v letech následujících však tvůrci naprostou svobodou nedisponovali a byli usměrňováni jistými kontrolními prostředky, které po Filmové radě přebírá nová *Umělecká rada*.⁹¹ Ideové tání pozdních 50. let a vzrůstající umělecká hodnota snímků však naznačila, že se již blýskalo na lepší časy.

⁸⁷ NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/25, 24. schůze Filmové rady 31. srpna 1949.

⁸⁸ SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, s. 100. ISBN 978-80-200-2303-2.

⁸⁹ tamtéž, s. 107.

⁹⁰ 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/>

⁹¹ 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/>

5. METODOLOGIE A VÝBĚR SNÍMKŮ

5.1 METODOLOGIE

V následujících kapitolách bych se ráda věnovala užšímu tematickému zaměření práce, totiž rozboru ideového působení KSC na hrané pohádky 50. let, který doplním o vlastní divácké poznatky. Cílem je přiblížit především perspektivu vypovídající o základních rysech tohoto filmového žánru v kontextu doby a pokusit se definovat některé charakteristiky prostupující jednotlivými snímky. Nebude mne však zajímat umělecká nebo vizuální stránka filmu, ani technické zpracování jednotlivých obrazů. Budu se snažit popsat a zhodnotit ideologická schémata vytvářená jak samotnými filmovými tvůrci, tak poradními kontrolními orgány.

Ráda bych si odpověděla na otázku, proč doba preferovala vybrané náměty pohádek a co pro ni v kontextu ideologického působení mohly znamenat. Dále by mne zajímalo, jak se tvůrci snažili tyto náměty ideově aktualizovat, případně jaké možnosti se nabízely pro manipulaci s jednotlivými celky. Uvědomuji si, že dnešní divák si prvků propagandy při sledování snímků může povšimnout a snažit se na ně poukázat, abych však podpořila svá tvrzení validními důkazy, rozhodla jsem se opřít o zápisy ze schůzí Filmové rady, jejíž koncepci, fungování i přístup k filmovému průmyslu měla nastínit předcházející kapitola. Zápisy vznikaly jako doplňkový produkt složitého byrokratického systému filmového průmyslu a nám dnes mohou posloužit jako unikátní pramen ke zkoumání propagandy. Vždyť k účelu organizace cíleného ovlivňování a kontroly byla Filmová rada zřízena.

Vlastní rozbor jsem se rovněž rozhodla doplnit o dostupné dobové recenze ze známých filmových magazínů 50. let, jako je *Film a doba*, nebo například *Kino*. Zde mne zajímal především postoj samotných recenzentů k jednotlivým snímkům, případně zdali se vůči ideologické rovině nějakým způsobem vymezovali. Po rešerši jsem došla ke stanovisku, že i obsah jejich článků a recenzí je místy velmi tendenční, zřejmě z důvodu cenzurních prostředků, možná z vlastního přesvědčení. Na zkoumaný ideologický podtext tím defacto nepřímo sami poukazují a nabízejí jednu z forem divácké dobové perspektivy.

A nakonec, pokud některé pohádky vznikaly na motivy knižních originálů a nápaditě se od nich z hlediska aktualizace liší, neopomenou ani ty a pokusím se je srovnat se svou filmovou adaptací.

Konkrétně pak rozbor zahájím představením vybraných pohádek a jejich zasazením do procesu rozhodování Filmové rady. Cílem bude poukázat na hlavní preferovaná témata dle

dobových měřítek, ke kterým se zástupci rady vyjadřovali, nebo se je pokusili aktualizovat. Během výkladu se již pokusím nastínit souvislost mezi literární předlohou a ideovými preferencemi, které se pro mne společně s nejčastěji prosazovanými tématy stanou opěrným bodem pro vyvození obecnějších charakteristik a závěrů posuzovaných již ze shlédnutí snímků.

5.2 VÝBĚR SNÍMKŮ

S přihlédnutím ke stanovenému postupu a metodologii jsem pro rozbor zvolila všechny snímky ze žánru hrané pohádky, které pochází z 50. let a byly posuzované Filmovou radou. Vzhledem k tomu, že rada zaniká již v roce 1955 a jako poslední stihla projednat podklady k filmům *Hrátky s čertem* a *Obušku, z pytle ven!*, nemohu do užšího výběru zařadit pohádky *Princezna se zlatou hvězdou* a *Dařbuján a Pandrhola*, obě z roku 1959. Těmto snímkům bych přesto ráda věnovala pozornost alespoň v obecnějším souhrnu charakteristik a zařadila je do kontextu žánru hrané pohádky 50. let, abych posílila komplexnost zkoumaného tématu.

Chronologicky pak snímky postupují takto:

1. *Pyšná princezna* (1952)
2. *Císařův pekař – Pekařův císař* (1952)
3. *Strakonický dudák* (1955)
4. *Byl jednou jeden král* (1955)
5. *Hrátky s čertem* (1956)
6. *Obušku, z pytle ven!* (1956)
7. *Dařbuján a Pandrhola* (1959)
8. *Princezna se zlatou hvězdou* (1959)

Do výběru jsem se rozhodla zařadit i snímek *Císařův pekař – Pekařův císař*, který není klasifikován jako žánr pohádky. Oficiálně je sice řazen mezi komedie a historické filmy⁹² avšak obsahuje i některé tradiční pohádkové rysy jako ostatní vybrané snímky. Na mysli mám například zasazení děje do královského prostředí, nebo atmosféru magie a kouzel rudolfinské doby. I v 50. letech se schvalovací orgány zamýšlely nad tím, jak snímek dětem zpřístupnit, i když se původně opravdu jednalo o komedii. Konečným verdiktem se tak stalo oslabení erotického prvku ve scéně s pekařem Matějem a Siraem, díky čemuž se film o kousek přiblížil žánru hrané pohádky.

⁹² NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. Český hraný film III (1945-1960). Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 23. ISBN: 80-7004-102-1.

U zmíněného snímku však bohužel nemohu přihlédnout ke knižnímu originálu a prozkoumat dobovou aktualizaci, neboť nevychází z klasické pohádkové předlohy a jeho děj byl zřejmě zdánlivě inspirován tvorbou Osvobozeného divadla.

6. ÚVOD A HLAVNÍ IDEOVÉ PŘIPOMÍNKY K VYBRANÝM POHÁDKÁM

Filmoví tvůrci si pro natočení historicky první hrané československé pohádky vybrali námět ze souboru pohádek Boženy Němcové, *Potrestaná pýcha*⁹³, pojednávající o morální proměně pyšné princezny Krasomily skrze poznání pravé lásky. Hraná pohádka zachovává realistického ducha původního díla a snaží se odkazovat zejména na lidové prvky nesoucí požadovaný ideový aspekt.

Literární scénář slavné filmové adaptace byl poprvé projednáván v říjnu roku 1950. Předsednictvo Filmové rady se zpočátku vyjadřuje k absenci pohádkového žánru v československé kinematografii a naléhavě potřebě tvořit i pro malé diváky, kteří byli o velká hraná díla doposud ochuzováni. *Pyšná princezna* pak má být jakýmsi „pokusem“ a zjištěním, zdali se filmoví tvůrci zvládnou zodpovědně zhostit úkolu a zalíbit se dětskému obecenstvu.⁹⁴ V září roku 1952 je pak konečně divákům promítnut kýžený výsledek, který předznamenal obrovský „boom“ žánru pohádky. A že pohádka o pyšné princezně sklidila opravdu velký úspěch dokazuje dobová návštěvnost tohoto snímku – 4 miliony shlédnutí. Za celou dekádu již žádný jiný snímek nenavštívilo tolik diváků.⁹⁵

Z přístupných zápisů⁹⁶ je patrné, že již dramaturgický tým v čele s H. Blochem a O. Kautským naplnil aktuální očekávání a předložil scénář, který byl dobrým základem pro jeho další ideový rozvoj. Během zasedání totiž rada poukazuje jen na dvě zásadní připomínky, kterými se „dosáhne zvýšení morálního účinku na dětského diváka“⁹⁷: Tvůrci by měli lépe zdůraznit zejména „hlavní dějový motiv“⁹⁸ totiž morální přerod princezny Krasomily skrze práci, která ji pomůže odstranit lenost a pýchu a také navrhuje, aby se posílila oblíbenost krále Miroslava na úkor vládce druhého, Krasomilina otce, který není schopen správně kralovat. Rada bych upozornila na to, že tyto motivy ve skutečnosti v knižním originále nenajdeme a jsou zřejmě plodem pokusu o aktualizaci hlavní dějové linky dle dobových měřítek, na kterém zapracovala již samotná dramaturgie.

⁹³ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 74-83. [online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>

⁹⁴ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/55, 12. schůze Filmové rady 12. prosince 1950.

⁹⁵ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, s. 199. ISBN: 978-7294-971-7.

⁹⁶ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/50, 7. schůze Filmové rady 31. října 1950.

⁹⁷ tamtéž.

⁹⁸ tamtéž.

Kladné divácké ohlasy, ale i výsledné filmové zpracování námětu komunistům potvrdily, že pro dětského diváka rozhodně smysl točit má. Pohádku *Pyšná princezna* hodnotí jako „průkopnické“⁹⁹ dílo, jenž započalo éru úspěšného budování žánru pohádky jako dlouhého hraného filmu, který dětské obecenstvo tolik potřebuje. „*Tento film otevírá cestu k Tylovi, k tomu, co je u nás nejtěžší. Po této cestě se k Tylovi dojde. V tomto žánru je to to největší, co můžeme o tomto filmu říci.*“¹⁰⁰

Rok 1952 dal vzniknout dalšímu divácky velmi oblíbenému filmu, tentokrát veseloohře Martina Fiče, *Císařův pekař – Pekařův císař*, která se po výpravné a technické stránce stala velmi nákladným mistrovským kouskem postaveným zejména na hereckých výkonech. Komunisté v tento film vkládali opravdu veliké naděje – do rukou tvůrčích pracovníků byla na realizaci svěřena částka 30-35 milionů Kčs, což byl zatím nejvyšší rozpočet, který Čs. státní film a Filmová rada pro výrobu udělily.¹⁰¹ A zdá se, že finanční investice vložená do příprav se vyplatila – pro první polovinu 50. let se snímek stal třetím nejvíce navštěvovaným a vidělo ho úctyhodných 3,2 milionů diváků.¹⁰²

Divácké úspěchy však nic nemění na skutečnosti, že i snímek *Císařův pekař – Pekařův císař* se zřejmě stal produktem propagandy a vedle zábavní funkce měl sloužit také k cílenému ovlivňování lidí. Dle rady i posudku Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie¹⁰³ se autorům již při samotné přípravě scénáře podařilo efektivně vyjádřit hlavní ideové poslání snímku, totiž „*problém válečného zneužití atomové energie a její mírové využití*“¹⁰⁴, které je podtrženo konfliktem dvou hlavních postav. Dle komentáře¹⁰⁵ Dr. Václavíka na 6. schůzi Filmové rady konané 10. října 1951 se k hlavnímu ideovému záměru vyjádřil kladně dokonce i sám ministr Václav Kopecký: „...řikal mi, že se mu líbí to, že vládnoucí třída, když nemůže udržet moc, hledá Golema, který by měl zakročit. Toto by mohla být krásná paralela na kapitalistické státy, na Ameriku. Oni potřebují jakéhosi Golema, protože potom nemusí mít strach dávat lidem zbraně. Oni by chtěli shodit obrovskou pumu ještě dříve, než by se lid chopil zbraní a svrhl je.“ Problém by pak mohl nastat jen při realizaci snímku, pokud by postava Rudolfa a barvitě zobrazení jeho epochy zastřelo hlavní ideový motiv.

⁹⁹ NFA, f. Filmová rada, kar. 3, ref. ozn. 2/1/19, 34. schůze Filmové rady 5. června 1952, kom. s. Dvořáka.

¹⁰⁰ tamtéž, kom. s. Brousila.

¹⁰¹ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/49, 6. schůze Filmové rady 10. října 1950, kom. s. Kohouta.

¹⁰² SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, s. 199. ISBN: 978-7294-971-7.

¹⁰³ tamtéž, posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.

¹⁰⁴ tamtéž.

¹⁰⁵ NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/49, 6. schůze Filmové rady 10. října 1950, kom. Dr. Václavíka.

Rada dále poukazuje na správné užití třídního pohledu na historii, který je nejlépe vyjádřen ve scéně na začátku filmu, kde je představen pekař Matěj a lid, následně v rozhovoru Matěje s císařem a v závěrečném vyvrcholení, kdy se ukazuje, že síla lidu není jen tvůrčí, ale i mírová. Velmi dobře společensky a politicky zaměřené jsou dle zastupitelů také intriky feudálů, kteří okrádají království.¹⁰⁶ Ideové hodnoty opět narušuje snad jen příliš humorný charakter císaře, který by mohl přerůst postavu Matěje a překrýt tak hlavní myšlenku díla. Důležité proto bylo, aby byl Matěj co nejvíce odlišen od Rudolfa.¹⁰⁷

I ve třetím snímku ze vzorku pohádek se pohybujeme v královském prostředí a vracíme se opět k realismu Boženy Němcové. Snímek *Byl jednou jeden král* vznikl na motivy pohádky *Sůl nad zlato*, která nese mravní ponaučení, že zatímco bez zlata a drahých kovů lidé žít mohou, bez soli to zkrátka nejde. Tradiční lidová pohádka se stala cenným námětem pro filmové tvůrce 50. let, obsahuje totiž proklamované hodnoty jako lidovost, pracovitost, poctivost nebo skromnost, na které se autoři nebáli navěsit novou ideologii.

Posudek Kolektivního výboru Ústřední dramaturgie navazuje na zmíněné atributy a vyjadřuje se k dramaticky domyšlenému a dějově rozvinutému literárnímu scénáři následovně: autoři „dobře zdůraznili motivy poctivé lidské práce a její hodnoty v konfliktu s lehce nabytým majetkem, který vede k zahálce, k vykořisťování a k nenávisti.“¹⁰⁸ Konflikt zlata a soli zastupitelé chápou jako dokonalou metaforu, jak vyjádřit rozkol mezi pracovní morálkou a zahálkou. Vyjadřují se i k postavám princů nápadníků, které v knižním originále od Němcové¹⁰⁹ nenajdeme a kteří se ve filmové adaptaci ucházejí o princezniny sestry. Jejich úlohu ve filmu hodnotí jako „kořistnické společenství vetřelých princů“¹¹⁰, jejichž „vzájemná nenávist a vzájemná řevnivost jsou pohádkovým ohlasem současných poměrů v té části světa, kde zlato je dosud největší hodnotou.“¹¹¹

Ze zápisů je paradoxně patrné, že se rada zalekla přílišné aktualizace obsahu a kritizuje tvůrce scénáře z narušení poetičnosti pohádky a odchýlení od lidového odkazu Boženy Němcové. Vadí jí především přílišný civilismus oslabující tradiční lidové hodnoty. V kontextu tohoto případu se zastupitelé dostávají k obecnější problematice, kdy hodnotí vztah mezi dobovou

¹⁰⁶ tamtéž, kom. s. Brousila.

¹⁰⁷ tamtéž, kom. s. Hendrycha.

¹⁰⁸ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/45, 54. schůze Filmové rady 19. února 1953, posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.

¹⁰⁹ NĚMCOVÁ, Božena. *Slovenské pohádky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1953, s. 61-68.

[online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>

¹¹⁰ tamtéž.

¹¹¹ tamtéž.

aktualizací a žánrem pohádky. Ve zmíněném spojení nevidí komplikaci a přítomné autory scénáře ujišťují, že je možné zůstat v duchu pohádkovosti a do děje přesto vnést aktuální pohled na svět¹¹²: „(...)pohádky vznikají jako lidové písně a je logické, že v každé době si do nich lidé vkládali aktuální obsah. Za války si lidé vkládali do pohádek německé vztahy k Čechům. Neviděl bych nic špatného v tom, nakolik bych se na to díval jako na pohádku, která se neustále vytváří.“¹¹³

Úspěšná léta rozkvětu hrané pohádky opravdu vyvrcholila v Tylově *Strakonickém dudákovi*, který se pro druhou polovinu 50. let stal nejnavštěvovanějším snímkem s 3,7 miliony shlédnutí.¹¹⁴ Pro komunisty byla Tylova tvorba klenotem národní tradice. Jeho díla odkazovala na lidové morální aspekty, snažila se obrátit hlavního hrdinu k pokoře a skromnosti, oslavovala vlastenectví a kritizovala kosmopolitismus. Ostatně i režisér filmu, Karel Steklý, se ke snímku stavěl již s aktuální zaujatostí a snažil se odkázat zejména na jeho revolučnost, která byla v divadelních inscenacích Tylovi tolik odpírána: „Při ožívování nejlepších tradic našeho národního umění došlo v posledních dvou letech také k tvůrčím diskusím o životě a díle klasika českého dramatického umění Josefa Kajetána Tyla. Tyto diskuse ukázaly, že dozrála doba, kdy je nutno očistit velké Tylovo dílo od zkomolenin, jimiž ho chtěla pokroutit buržoasní kritika a od nánosů měšťáckých inscenací Tylových her v minulosti.“¹¹⁵

Během příprav snímku se proto tvůrci rozhodli zůstat věrni divadelnímu originálu, aby navodili patřičnou atmosféru vyplývající z ducha tohoto velkého díla. Verše ponechané ve scénáři, užité archaismy a autentický lidový slovník jsou toho důkazem. Narozdíl od předchozích pohádek děj zůstal téměř nepozměněn a nesetkáme se ani s novými kladnými nebo zápornými hrdiny, kteří by napomáhali ideové aktualizaci. Sám režisér filmu Karel Steklý se nechal na schůzi Filmové rady slyšet¹¹⁶, že jeho úmyslem nebylo do děje zakomponovat scény, které v Tylově dudákovi nejsou. Ke zvolenému přístupu se rada stavila kladně a v nově připravované pohádce spatřovala „velmi pietní zpracování Tylovy předlohy“¹¹⁷ otevírající „vztah poesie a takového národního dědictví.“¹¹⁸: „Nemůžeme si dovolit udělat ze Strakonického dudáka

¹¹² NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/45, 54. schůze Filmové rady 19. února 1953.

¹¹³ tamtéž, kom. s. Pelikána.

¹¹⁴ SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, s.214. ISBN: 978-7294-971-7.

¹¹⁵ STEKLÝ, Karel. Všechny naše cesty musí vést láska k národu. *Kino*. 1955, roč. 10, č. 21, s. 332.

¹¹⁶ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/48, 57. schůze Filmové rady 12. března 1953, kom. s. Steklého.

¹¹⁷ NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/54, 63. schůze Filmové rady 30. dubna 1953, kom. s. Brousila.

¹¹⁸ tamtéž.

nějakou opičárnu. Je to příliš velký a odpovědný úkol. Strakonický dudák se hrál v SSSR a je ceněn jako velká klasická hra, proto si to nemůžeme dovolit.“¹¹⁹

Závažnosti zpracovávaného tématu rovněž odpovídají rozsáhlé diskuse o ideovém pojetí některých scén, nebo otázka zobrazení Orientu a lesních víl, které začarovaly Švandovy dudy. Dle rady by totiž hlavní myšlenka snímku přihoršilo zejména narušení realistické roviny magickými prvky. Děj by měl proto zůstat nohama při zemi a poukazovat zejména na přítomnou lidovost.¹²⁰ Dále se doporučuje posílit Švandovu lásku k Dorotce, aby si divák Švandovo odebrání do ciziny nevykládal jako chtíč po penězích.¹²¹ Poněkud paradoxním případem odporujícím autentičnosti díla se stala diskuse o vyvrcholení a závěru pohádky. Zde si zastupitelé dovolují doporučit, aby se tvůrci inspirovali divadelní verzí *Strakonického dudáka* hranou v SSSR, ve které hlavní hrdina dudy nezhodil, ale naopak ponechal a dál obveseloval lid. „*On pohrdne bohatstvím a princeznou, aby mohl dát píseň lidu.*“¹²² Finální podoba snímku nám však prozrazuje, že konec pohádky pozměněn nebyl a Švanda dudy opravdu zahodil.

Posledním dvěma pohádkám z výběru bohužel nevěnuji tolik pozornosti, jako předcházejícím, neboť dostupné archivní prameny náležící těmto snímkům jsou oproti ostatním značně obsahově omezeny. Ráda bych alespoň zmínila, že pohádka *Hrátky s čertem* je filmovou adaptací příběhu Jana Drdy, který byl sám vyznavatelem socialistických hodnot, s filmem aktivně spolupracoval a podílel se na tvorbě mnoha scénářů. Motivace strany natočit tuto pohádku pak mohla být posílena faktem, že jádro příběhu se nachází v pohádce *Čert a Káča* od Boženy Němcové, v jejíž hluboce lidové realistické tvorbě se komunisté shlédli. Absenci rozsáhlých diskusí si pak vysvětlují možným ztotožněním rady se scénářem psaným samotným Drdou, ke kterému zástupci neměli téměř žádných připomínek. „*Bude-li vše postaveno tak aby byl všude zdůrazněn prospěch lidu, t.j. pracujících vrstev oproti snahám jednotlivců mít se dobře na účet celku, nemám žádných námitek.*“¹²³

Velice podobně se zastupitelé stavěli ke scénáři pohádky *Obušku, z pytle ven!*, ke kterému nemají hlubších ideových připomínek. Pochvalují výběr námětu, i kontrastní prokreslení postav muzikanta a krčmáře. Opět se ale setkáváme s tím, že se scénáristé odchýlili od knižní předlohy Karla Jaromíra Erbena a děj poupravili stejně jako u předchozích pohádek. K tomu se již zastupitelé bohužel více nevyjadřují.

¹¹⁹ tamtéž, kom. s. Steklého.

¹²⁰ NFA, f. Filmová rada, kar. 11, ref. ozn. 2/3/2, 2. porada Filmové rady 3. prosince 1953.

¹²¹ tamtéž.

¹²² tamtéž, kom. s. Konráda.

¹²³ NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/8, 7. schůze Filmové rady 23. března 1949.

Ze zmíněného výčtu nejzávažnějších ideových připomínek se nyní pokusím vyvodit ucelenější závěry a nahlédnout na tento žánr poněkud komplexněji, tak, že propojím dílčí námitky a doplním je o své divácké poznatky. Můžeme si totiž všimnout, že rada měla k mnoha vybraným pohádkám velmi podobné připomínky odkazující na společný ideový podtext. Rada bych je rozdělila do dvou klíčových rovin, které se budou navzájem doplňovat:

1. Hrané pohádky 50. let využívají pohádkového kontrastu mezi dobrem a zlem ve prospěch ideologie.
2. Hrané pohádky 50. let využívají lidových hrdinů a pracovní morálky ve prospěch ideologie.

7. ROZBOR VÝZKUMNÝCH ROVIN

Hrané pohádky 50. let využívají pohádkového kontrastu mezi dobrem a zlem ve prospěch ideologie.

V tradiční pohádce vždy vítězí dobro nad zlem. Pohádka ponouká k černo-bílému vnímání světa. A pokud si všimneme, i pro tendenční tvorbu 50. let nebo ostatní propagandistické snímky je černo-bílé nazírání na svět velmi typické. Ideologii nezajímají kompromisy, nesnaží se pochopit jiné alternativy ani porozumět potřebám jedince vymykajícím se preferovaným hodnotám. S lidskou psychikou pracuje účelově a snaží se především o morální nápravu a navést mysl k proklamovaným ideálům.

Důmyslnou hru s kontrasty a tendenční prosazování jediné vize zachytilo mnoho snímků první dekády poúnorového režimu. Ideově v nich jde především o znázornění kontrastu „my“ a „oni“, přičemž cílem má být hromadná agitace a ospravedlnění nových forem jednání. Pro naplnění ideologických tužeb si proto filmoví tvůrci nejednou pomohli zfilmováním skutečných únorových i předúnorových událostí, či zasazením děje do dob první republiky nebo meziválečných let. Díky subjektivnímu výkladu dějin pod rouškou ideologie pak lépe vyplynul kontrast mezi tím, jak s vlivem a mocí nakládají „ziskuchtiví kapitalisté“ nebo „ideoví třídní nepřátelé“, a jak se od obratu k socialismu a uvědomění dosavadního špatného počínání žije mnohem lépe. Konkrétně pak mám na mysli například snímek jako *Chceme žít* (1949), který ostře útočí na životní podmínky během období Velké hospodářské krize a dobovou neschopnost tíseň řešit, nebo třeba *Annu proletářku* (1952), či snímek *Rudá záře nad Kladnem* (1955), dělnická dramata z období první republiky zobrazující vítězný přechod od dysfunkčního kapitalismu k socialismu.

Přeneseme-li problematiku do kontextu žánru pohádky, je možné si povšimnout, že zmíněného motivu se komunisté zřejmě snažili využít i v příbězích pohádkových, zejména těch z královského prostředí. Jejich pohádky se velmi často pokoušejí podpořit černo-bílý kontrast mezi světem starým, vykreslujícím tradiční panské poměry nepolíbené „socialistickou obrodou“, a světem novým, již lidovým a napraveným. Ve většině případů k tomu docházelo skrze morální proměnu samotného monarchy, čímž se přiblížil k profilu idealizovaného vůdce.

Předchozí kapitola nám již předběžně napověděla, ve kterých pohádkách bychom zmíněný ideový motiv mohli hledat. U *Pyšné princezny* bylo požadováno vykreslení prohlubně mezi charaktery obou králů i jejich království, aby dětský divák s jistotou zaregistroval požadovaný kontrast. Zřejmě proto nám hned úvodní scéna pohádky představuje zemi prvního z nich, krále

Mirolava, kde nikdo nestrádá a lid zde žije poklidně a idylicky. Svě štěstí poddaní opěvují písněmi o práci a svém králi. Již doboví recenzenti vnímali poselství, které má scéna vyjadřovat: „*V jeho zemi není chudáků, je tam práce pro každého. Je to země štěstí a lidské pohody. Písničky znějí jak z měst, tak z chaloupek, lid zná svoji práci a tím i své štěstí.*“¹²⁴ K užití kontrastu se později vyjadřuje i samotný autor scénáře, Oldřich Kautský: „*Král – neboť by bylo zpozdilé obávat se, aby se naše děti nestaly monarchisty – je jako v sovětských bájích pohádkovým samoznakem vládce. Rozdíl je jen v tom, je-li dobrý či zlý, moudrý a milovaný, či hloupý nástroj prolhané kamarily*“¹²⁵

Divák při sledování pohádky v Mirolavově zemi příliš dlouho nezůstává a záhy se společně s obdivovaným panovníkem přesouvá do sousedního Půlnočního království, které je zkažené, zaživa hniující, a hlavně přesným opakem toho Mirolavova. Tvůrci filmu si pro zobrazení kontrastu mezi královstvími vybrali velmi působivou scénu odehrávající se symbolicky na hranicích obou zemí. Nejprve se ocitáme v prosluněném letním odpoledni, ale vzápětí se obraz přesouvá na pohled do rozlehlé krajiny, nad kterou se sbíhají mračna, fouká v ní ostrý vítr a do planin se tyčí staré seschlé stromy. Na rozcestníku, který rozděluje a označuje hranici mezi královstvími, sedí velký černý sup – samozřejmě na té straně náležící Půlnočnímu království. Vzápětí se udivený Mirolav od ševce dovídá, že „*v Půlnočním království je zakázáno zpívat*“ „*Děti lépe poznají rozdíl mezi oběma zeměmi podle zpěvu, kterým Mirolavův lid projevuje své štěstí, zatím co v Půlnočním království je zpívat zakázáno pod nejpřísnějšími tresty*“¹²⁶

Kontrast mezi oběma královstvími je v pohádce opravdu velmi patrný. Je to kontrast mezi zemí, kde milovaný vůdce-král věnuje lidu tu nejlepší péči a mezi zemí, kde jsou poctivě pracující lidé utlačováni hrabivou vládou a výběřčími daní. Jakmile však Mirolav získává srdce princezny Krasomily, kruté poměry a špatně vládnoucí monarchové se pomalu vytrácejí, nebo obrací k lidovosti, a proto to s nimi nedopadne vůbec špatně. Dosavadní podoba Půlnočního království se zneužitím původní myšlenky díla mění v ideální nový svět za doprovodu velkolepých oslav lidu a závěrečné písně „*Skončila se panská pýcha.*“

Pokud si přečteme velmi krátký knižní originál od Boženy Němcové¹²⁷, zjistíme, že zmíněné kontrastní motivy zde chybí úplně. Autorka se snažila zachytit prostou ideu o mravním ponaučení pyšné princezny, která se pro lásku k zahradníkovi vzdala vznešeného titulu. Tímto

¹²⁴ Naše filmy v světové konkurenci. *Kino*. 1952, ročník (dále jen jako roč.) 7, číslo (dále jen jako č.) 26, s. 483.

¹²⁵ KAUTSKÝ, Oldřich. Tvář pohádky. *Kino*. 1951, roč. 6, č. 24, s. 366.

¹²⁶ -VH. Skutečnost v pohádce: Na hradech a zámcích, na severu a jihu Čech točíme pohádku „O pyšné princezně“. *Kino*. roč. 7, č. 5, s. 102-103.

¹²⁷ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 74-83.

[online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>

gestem chtěla Němcová zřejmě ideově a společensky přiblížit lidové vrstvy s těmi urozenými a poukázat na sílu lásky, u které na původu nezáleží. Nenalezneme zde zchudlé poddané, ani škodolibé rádce a zbabělého krále, který by potřeboval „vystřídat“ svou novou mladší verzi. Může jít proto o ideový konstrukt rady a tvůrců filmu.

Symbolický starý svět ovládaný nadutými monarchy a proradnými rádci je velmi patrně vykreslen i ve dvoudílném snímku *Císařův pekař – Pekařův císař*. Autoři se černo-bílou perspektivu tentokrát rozhodli rozložit mezi postavy dvou odlišných „vůdců“, které paradoxně ztvárnil jeden herec. Není však vyloučeno, že tento krok nebyl zamýšlen jako záměr, který jen podpořil kontinuitu obou protipólů. U *Císařova pekaře – Pekařova císaře* se Filmová rada k hledanému kontrastnímu motivu dokonce napřímo vyjadřuje a považuje jej za hlavní myšlenku celého díla, která skrze přístup ke Golemovi reflektuje rozličnost lidového mírového vládnutí Východu a kapitalistického Západu navazující na staré feudální poměry.

Zřejmě z tohoto důvodu se první část veselohry o císařském dvoře Rudolfa II. nese ve znamení úsměvných grotesek zesměšňujících celý dvůr i samotného císaře, hysterického, hašteřivého a bláznivého starého monarchu, kterého vlastní rádci vodí za nos a o lid se příliš nestarají. Rudolf II. je zde vykreslen jako poměrně pomatený zhýčkaný panovník, který se zajímá pouze o umění, alchymii a plný jídelní stůl. Pražský lid proto nemá co do pusy, a dokonce ani místní pekař nemá lidem co prodat, protože veškeré jeho výrobky putují na nenasytný královský hrad. Celou tuto část bychom mohli vnímat jako ukázkou, jak by to v panování chodit nemělo a kdo je za špatnou situaci a nespravedlivou alokaci zdrojů vlastně zodpovědný. Je to náš hledaný starý svět, ztělesněný postavou císaře Rudolfa II. „*TO je smysl té Werichovy-Fričovy komedie, to je ten její aktuální raison d'être: granátem, nabitým vtípem a satirou zasáhnout rovnou do jater spiklenců proti míru, ty tak řečené demokraty včerejška a Hitlerovy přímé nástupce dneška*“¹²⁸

Nejdůležitější bod zvratu přichází s druhou částí snímku – *Pekařův císař* – ve kterém se pekař Matěj, zástupce zchudlého lidu, dostane z hradní hladomorny až na samotný císařský trůn. Od této doby nastupuje zobrazení světa nového, mnohem spravedlivějšího, jehož ukázkou graduje slavnou písní *Ten dělá to a ten zas tohle*: „*A budem společně svět a mír milovat, a budem společně pro ten svět pracovat, když všichni všechněm všechno dáme, tak budem všichni všechno mít dohromady.*“

¹²⁸ RED. *Císařův pekař a Pekařův císař*. *Kino*. 1952, roč. 7, č. 3. s. 68.

Souhrnně řečeno, snímek poukazuje zejména na to, jak by vládnutí a správa země vypadaly, kdyby se k moci dostal docela prostý a mírumilovný zástupce obyčejných lidí oblíbeného řemesla. Matějův výrok „*Vy se musíte nejdříve sám historicky znemožnit, a po vás jiní a jiní, než lidi přijdou na to, že bude nejlíp, když si budou vládnout sami...*“, by mohl dokládat fakt, jakou cestou tvůrci filmu zamýšleli kritiku starého světa vést. Nový svět musí patřit správě socialismu, nikoli sebestředným zástupcům starých časů. „*A pak je tu další činitel vyvolávající potřebu radosti a smíchu – zhruba řečeno náš nový život. To není krejcarová fáze. Nic není logičtějšího nežli lidé, kteří zaplatí pánbůh, vytáhli konečně paty z kapitalistického ráje a kteří nad rozestaveným dílem začínají už dohlédat jasné obrysy lepšího zítřka – že tito lidé už dnes se chtějí smát, zpívat a radovat*“

Hledaný ideový kontrast v pohádce *Byl jednou jeden král* nutno hledat v trochu jiném pojetí než u předchozích dvou případů. Rozlišnost zde není zas až tak markantní a není zobrazena dvěma rozdílnými královstvími, nýbrž tiše dřímá v postavě krále samozvaného *Já První*, kterého ztvárnil uznávaný komik Jan Werich. Rozkol mezi novým a starým systémem spatřuji mezi dobou před transformací jeho povahy a po ní, přičemž cílem má být opět kritika feudálních poměrů „buržoazní“ národy a nastolení vize lepší budoucnosti: „*Král sice nebývá zlý, ale mívá špatné nebo hloupé rádce, lenivé dvořany a příliš dává sluchu cizincům. To není náhodný rys českých pohádek. V tom se konkrétně odrazily skutečné poměry, jaké bývaly na českých panovnických dvorech, jak je český lid znal a jak je odsuzoval*“¹²⁹

K symbolickému vykreslení poměrů v království je stejně jako u *Pyšné princezny* užita scéna na hranici království, která divákovi prozrazuje, že opět vstupuje do zkažené a zkorumpované země, kde panský dvůr doposud nepochopil základní hodnoty prosazované zástupci prostého lidu. V této úvodní scéně vidíme malou celnici, kde neurvalý celník „okrade“ nebohého skláře a pak pláteníka, protože vybírá velmi vysoké clo. Pan král se totiž o svůj lid příliš nestará a také se s lidem o nic nedělí. Asi i proto své království pojmenoval *Moje království*, nikoli *Naše království*, které by teoreticky více odkazovalo na hodnotu kolektivního vlastnictví prosazovanou komunisty. „*Proč se tohle království tak divně jmenuje, vždyť je to přece vaše království!*“, „*To vím, ale náš pan král to neví.*“

Téměř celý děj se proto točí kolem zapšklého a pyšného krále, který sice působí jako moudrý a vznešený muž, nýbrž nekraluje příliš dobře a svým poddaným raději uděluje nesmyslné rozkazy, než aby konečně přiznal fakt, že „sůl je nad zlato“ a přitakal tak i dobovým tvůrcům,

¹²⁹ HLAVÁČEK, L. M. Byla jednou jedna výprava. *Film a doba*. 1955, roč. 1, č. 5-6, s. 58-259.

kteří myšlenku tohoto slavného pořekadla chápali jako velmi vhodnou příležitost pro aktualizaci námětu.

K pohádkám z panského dvora by mohla v kontextu výzkumného stanoviska patřit i nejmladší z nich, *Princezna se zlatou hvězdou*. Pokud přihlédneme k preferovaným ideovým motivům u předešlých pohádek, hledaný ideový rys bychom mohli teoreticky spatřovat ve zlovůli krále Kazisvěta VI., zvoleného „z vůle boží“ (ale ne z vůle lidu), který chce jen válku a expandovat na násilím dobytá území. Ne náhodou bychom pak na opačné straně našli i prosperující království prince Radovana, mladého a krásného, lidem milovaného.

Vzhledem k tomu, že tato tvrzení nemohu dokázat pomocí zvolených archivních materiálů, je zejména v kontextu této pohádky velmi nápomocné přihlédnout ke knižnímu originálu¹³⁰ od Boženy Němcové, díky kterému zjistíme, že postava krále Kazisvěta je ve filmové adaptaci opět zcela vykonstruovaná filmaři. Původně princezna Lada utíká před svým otcem, který si jí chce vzít za ženu, protože mu připomíná svoji zesnulou matku. Postava krále Kazisvěta proto může symbolizovat pojetí starého světa, nad kterým komunisté „zvítězili“. K podpoření závěru by pak mohl napomoci alespoň úryvek dobové recenze, ze kterého je patrné, že již doboví recenzenti z hrané pohádky cítili ideový podtext odkazující mimo jiné na fašistickou ideologii nedávných let: „*Je pochopitelné, že autoři nepřenesli na plátno pohádku v její původní podobě. Nejmarkantnější změnou je její aktualizace, kterou se snažili přiblížit dnešním dětem základní myšlenku: vítězství dobra nad zlem, prostoty a přímosti nad zpupností. Proto byla přikomponována zlá postava krále Kazisvěta, jehož zpupné jednání připomíná nedávnou historii. Filmová metafora pracuje i s mnoha vnějšími podobnostmi: prapory, znaky, pozdravy a jinými projevy Kazisvěta a jeho nohsledů se snaží dětem navodit souvislost s německým fašismem.*“¹³¹

Ostatní pohádky z uvedeného výčtu zkoumaných snímků si s kontrasty také pohrávají, avšak v trochu jiném pojetí než pohádky z královského prostředí. U *Strakonického dudáka* mohlo jít především o vyzdvižení hodnoty kosmopolitismu, ukázat, že nemá smysl vydávat se do cizích krajin, ale přinášet užitek své rodné zemi a ctít její národní hodnoty. Proto se stal atraktivním Švandův odchod do „země ideálního slohu“, která symbolizuje kruté poměry vystavěné jako protiklad k harmonické krajině Jižních Čech. V tom se ostatně filmoví autoři s Tylem písicím během národního obrození ani nerozešli a podepřeli jeho kritiku filmovou adaptací: „*Tato země musí být nazírána jako země plná zvratu a nejistoty, země, kde jsi dnes ženichem a zítra jsi*

¹³⁰ NĚMCOVÁ, Božena. Národní báchorky a pověsti II. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 43-54. [online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edice/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>

¹³¹ BK. Princezna se zlatou hvězdou. *Filmový přehled*. 1959, č. 47, s. 3.

v kriminále.“ „Představoval bych si, aby ta líbivost byla prohlédnutelná, aby to bylo skutečně pozlátko a ne orient příjemný. Mně pořád při tom orientu Tylově tane na mysli, kdyby žil Tyl dnes a dělal Strakonického dudáka, chtěje jím bojovat proti kosmopolitismu, tak by si vybral asi Ameriku a ne orient.“¹³²

Zbylé tři pohádky, o kterých jsem v kontextu první roviny ještě nehovořila, tedy *Dařbuján a Pandrhola*, *Obušku, z pytle ven!* a *Hrátky s čertem*, na kontrastní pojetí světa správných a špatných panovníků již příliš neodkazují, avšak i ony v jádru své hlavní myšlenky spějí k jakési ideové nápravě a potrestání „starých zvyků“. Děje se tak skrze postavy pomyslných „ideových“ či „třídních“ nepřátel, ke kterým autoři do kontrastu postavili hrdiny lidové, napravující staré poměry. Z tohoto důvodu o nich budu hovořit až v kontextu následující výzkumné roviny.

Hrané pohádky 50. let využívají lidových hrdinů a pracovní morálky ve prospěch ideologie.

Tradiční pohádka vycházející z ústní lidové slovesnosti reflektuje nejen sociální poměry venkova a jeho aktuální postoje k panskému dvoru, ale také vypráví příběhy o úkazech, které venkovany běžně obklopovaly, nebo činnostech, kterými se nejčastěji zabývali. Není proto nic neobvyklého, pokud se v pohádce setkáme s oslavou poctivého řemesla, či zobrazením ideálního lidového hrdiny z „chalupy odvedle“. Mohlo by být proto možná poněkud troufalé připisovat zmíněné charakteristiky i hraným pohádkám 50. let a jejich ideologickému obsahu. I v pohádkách postkomunistických je pracovní morálka spojená s lidovostí často opěvovanou hodnotou, kterou se má malý divák naučit základním návykům potřebným pro život. Zápisy Filmové rady nám však prozradily, že v několika případech byla tato hodnota použita pro dobovou aktualizaci a posílení ideologického podtextu.

Lidový hrdina a morální apel na pracovní píli a kázeň se pro levicové ideologie staly typicky prosazovanými hodnotami propagovanými za účelem agitace a oslavy ideologie. Ve filmech řízených socialistickou doktrínou se proto divák nejednou ocitá v průmyslových továrnách a slevárnách mezi dělníky a dělnicemi, jejichž osudy a charaktery scénáristé přímočaře idealizovali. Zkreslením skutečných životních podmínek se scénáristé snažili propagovat svoji vizi hlavního údělu jedince ve společnosti, která ve jménu kolektivizace a družnosti vede k lepším zítřkům. K tomuto tématu se v socialistických filmech většinou pojí i třídní nepřítel, škůdce, zvěd, či záškodník, který se snaží narušit poctivé lidské výkony, čímž vždy uškodí celé

¹³² NFA, f. Filmová rada, kar. 12, ref. ozn. 2/3/32, 32. porada Filmové rady 29. dubna 1954.

společnosti. Pro ilustraci zmíním snímky jako *Dva ohně*, *DS-70 nevyjíždí*, nebo *Pětistovka*, které jsou pro uvedenou problematiku velmi typické.

Uvědomuji si, že pohádky z mého výběru k divákovi tak přímočaře nehovoří a tvůrci do nich většinu aktuálních prvků od dělnických a zemědělských prostředí po dobovou techniku ani zakomponovat nemohli, neboť by narušili vůbec základní diskurs vtažený k pojetí žánru pohádky. K zobrazení preferovaných motivů se možná snažili alespoň přiblížit výběrem vhodného námětu nebo aktualizací dílčích dějových zápletek.

V kontextu zvolené ideové roviny musím zmínit hlavně obě pohádky natočené na motivy děl Jana Drdy. Obě jsou poměrně věrnými kopiemi svých knižních originálů, snaží se vyzdvihovat zejména moudrost a vychytralost obyčejných hrdinů a kladou váhu především na morální ponaučení skrze kritiku nepřítele, který má k preferovaným vlastnostem velmi daleko.

První z nich, pohádka *Hrátky s čertem* nám představuje ryzí lidové hrdiny typu „český Honza“, a to energickou Káču a statečného vysloužilého vojáka Martina. Je možné, že autorům hrané pohádky se snímek mohl zamlouvat především díky těmto charakterům, které zastupují nižší vrstvy a svojí statečností a vychytralostí bojují proti „temným silám.“ Upřímná lidovost, humanistický optimismus a humornost jsou ve filmové adaptaci navíc doplněny o stylizaci folklorním Ladovským uměním. Skrze slova zastupitelů je pak patrné, že natočit pohádku s hlavními hrdiny coby „český Honza“ bylo velmi namístě a autory dokonce kritizuje, že nepoužili přímo Drdovu Pohádku *O Honzovi*: „*Myslím, že se najde několik pohádkových námětů, které více povědí a dají se lépe zpracovat. Myslím, že z Drdových námětů je daleko přijatelnější Pohádka o Honzovi. Je aktuálnější.*“¹³³

Klíčovým se pak pro tvůrce mohl stát zejména konec pohádky, který nese požadované morální ponaučení a napravuje zahálčivou a asketickou filosofii pokryteckého poutníka Školastyka i postavu líného loupežníka Sarka Farky. Od pekelného lóže je totiž nezachráněn nikdo jiný než náš hlavní hrdina, voják Martin, který vyšším silám doporučí nápravu viníků skrze poctivou práci.

Pohádce vzniklé na motivy knižní předlohy Jana Drdy sepsané za okupace se připisuje ještě jeden ideový podtext, lehce vybočující od současné výzkumné roviny, totiž přirovnání pekelného světa k fašismu, který se jej pomocí hlavní dějové linky snaží zesměšnit a znemožnit. Paralelu mezi pohádkou a dobou jejího vzniku chápali již doboví recenzenti: „*Námětem je dnes již proslulá pohádková komedie Jana Drdy, která v podmínkách doby svého vzniku – za nacistické okupace – byla psána jako zřetelný jinotaj zesměšňující společenské typy současnosti.*“¹³⁴ Možná

¹³³ NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/8, 7. schůze Filmové rady 23. března 1949, kom. s, Vacka.

¹³⁴ DVORÁK, I. *Hrátky s čertem*. *Kino*. 1957, roč. 12, č. 10, s. 158.

i z tohoto důvodu se námět mohl stát velmi žádaným materiálem, který kromě své lidové složky disponoval i kritikou nepřátelské ideologie, stejně jako u *Princezny se zlatou hvězdou*.

U druhé Drdovské pohádky, *Dařbuján a Pandrhola*, by filmové zpracování mohlo napovědět, že tvůrci o pohádku projeví zájem zejména díky jejímu odkazu na pomyslný „třídní boj“ mezi hlavními hrdiny a vhodné vyústění děje, kdy dojde k poražení „tyrana“ lidu. Pokud bychom si odmyslili žánr pohádky a zaměřili se na hlavní dějovou fabuli, mohli bychom námět přirovnat k filmům vypovídajícím o dělnických motivech z aktuální doby 50. let. Hlavní děj je totiž situován do malebné havířské vesničky *Na Kocandě*, kde lidé žijí sice skromně, ale ideově správně. Problém zde dělá pouze majitel pivovaru Pandrhola, který své sousedy vykořisťuje, a raději, než aby jim prodal mláto na kaši, dá ho prasatům. Vše se změní ve chvíli, kdy se havíř Kuba Dařbuján seznámí se Smrtákem a nabyde zázračné schopnosti uzdravovat lidi. Z neznámé nemoci však bude potřebovat vyléčit i obávaný Pandrhola. Po zbytek filmu tak sledujeme plejádu humorných scének zesměšňujících bohaté sedláky, naduté doktory, a hlavně samotného Pandrholu. Kuba Dařbuján zde zastupuje charakter onoho českého Honzy, který prostým selským rozumem a poctivostí předčí i školené lékaře, potrestá tyrana Pandrholu a ještě dokáže zajistit jitřnicové a pivní hody pro všechny své sousedy. Zázračné schopnosti ho sice nakonec opustí, ale on ví, že se rád vrátí ke svým kolegům a práci „na šichtu“ do havířských dolů.

Podobné ideové vyznění plynoucí zejména ze závěru snímku mělo potkat i dalšího lidového hrdinu, Strakonického dudáka. Úvaha kontrolního orgánu nad zakončením této pohádky mimo jiné vysvětluje motivaci pro volbu Tylovy předlohy, která čtenáře, či divadelního diváka vracela z cizích krajů a kouzelného světa zpět na zem k reálnému pracovnímu životu. Zastupitelé rady však zřejmě chtěli samotný závěr snímku trochu „okořenit“, a tak tvůrcům doporučili ponechat Švandovi jeho dudy, aby mohl dál hrát lidu. Divák by pak lépe pochopil hlavní ideovou myšlenku filmu.

Režisér filmu, Karel Steklý, sice přitakal¹³⁵, že je nutné, aby se divák skrze děj vrátil zpět k práci, ale ještě přesně neví, jak to provede. Skutečná podoba zakončení snímku věrná Tylově předloze a režisérova slova¹³⁶ v článku pro časopis *Kino* však mohou napovídat, jaké byly postoje autorů k tomuto dílu a proč děj nechtěli nápaditě aktualizovat. Tylova slova totiž sama „(...)potvrzují odvěkou životní pravdu, že žádná nadpřirozená moc a síla nemůže člověku zajistit životní štěstí, ale jen věrnost a poctivá práce.“ Do ideové koncepce jim zřejmě zapadal i záporný hrdina slavné národní hry, neboť „...právě v postavě Vocilky (Tyl) vykreslil typ člověka, který

¹³⁵ NFA, f. Filmová rada, kar. 11, ref. ozn. 2/3/2, 2. porada Filmové rady 3. prosince 1953, kom. s. Steklého.

¹³⁶ STEKLÝ, Karel. Všechny naše cesty musí vést láska k národu. *Kino*. 1955, roč. 10, č. 21, s. 332.

za peníze a osobní pohodlí zradí vlast, přítele, jemuž není nic svaté, typický produkt buržoasní společnosti.“¹³⁷

Příběh tradiční Erbenovy pohádky, *Obuchu, hýbej se!*, se mohl stát atraktivním námětem pro natočení filmové adaptace z podobných důvodů, jako pohádky Jana Drdy. I zde se setkáváme s pomyslným ideovým nepřítelem podobným Pandrholovi, totiž hrabivým a lakomým majitelem hostince, kterého filmoví tvůrci vykreslili velmi posměšně a nelichotivě. Dobovým poselstvím se pak mohl stát spor mezi hlavními hrdiny, kdy poctivý muzikant zahraje na hostině vepřových hodů ostatním hostům pro pobavení za příslib velké jitrnice veselou písničku, za kterou však není lakomým hostinským dle původní dohody odměněn. Smutný muzikant ještě za své bédování sklídí krutý výsměch, přitom chtěl jen poctivou práci zahnat hlad, ale zlý majitel hostince svůj slib nedodržel a vepřové hody raději snědl se svými kumpány sám. Ale to by nebyla pohádka, aby nebyl nakonec za svůj čin potrestán velkým výpraskem.

Každé malé dítě by mělo vědět, že krást se nemá a sliby se mají plnit, na tom by nebylo nic zvláštního. V původním knižním originálu¹³⁸ však scéna o neodměněné zásluze zcela chybí. Nenajdeme v něm ani lakomého krčmáře a nenasyté sedláky, ale lstivou kmotru, která hladového chudáka jednoduše třikrát okrade, protože je příliš dobrosrdečný a důvěřivý. S přihlédnutím k podobným připomínkám zastupitelů rady vzneseným k ostatním pohádkám by tak právě zde mohlo jít o záměrný ideový konstrukt, který by podpořila i finální scéna pohádky připomínající výjevy z obrazů socialistického realismu – k hlavnímu hrdinovi, který se vrací i s kouzelnými úlovky zpět domů, se z polí a luk sbíhají radostné davy lidí s hráběmi a srpy v ruce, radující se z triumfu nad zájmem jedince.

Vrátíme-li se zpět k pohádkám z královského prostředí, zjistíme, že požadovaný ideový kontrast mezi dvěma světy či „systémy“ je doprovázen oslavou lidovosti a pracovních motivů, díky čemuž úzce souvisí i se stávající výzkumnou rovinou. Explicitně se k tomuto prvku zápisy vyjadřují u pohádky *Pyšná princezna*, kde se kladně staví ke skutečnosti, že morální přerod princezny Krasomily je vyjádřen skrze práci, která ji pomůže odstranit lenost a pýchu. Hraná pohádka sice zachovává atraktivní prvek tradičního díla, snížení společenské příslušnosti princezny Krasomily na úroveň lidu, ale doboví tvůrci si jej navíc aktualizovali o způsob této proměny - skrze práci. Filmová princezna Krasomila tak měla možnost zažít si práci zahradníka na vlastní zámecké zahradě, nebo poznat tradiční řemesla svých poddaných během následného

¹³⁷ tamtéž, s. 333.

¹³⁸ Český jazyk.cz. Čítanka. *Obuchu, hýbej se!*. [online]. Dostupné z: <http://www.cesky-jazyk.cz/citanka/karel-jaromir-erben/obuchu-hybej-se-pohadky.html?fbclid=IwAR2IQEXmMqoEm4CyDJtLTln-GuEHFKFWPpbb473a5sAISxeMXG0Vv-TcN3Y#axzz5jxb3pZYL>

útěku z království – v klasické pohádce od Boženy Němcové se tak nestalo.¹³⁹ Další otázkou je, zdali ideální profil vůdce krále Miroslava autoři pohádky nevykreslili i skrze hesla a rady, které uděluje svým poddaným: „*Ale večer ještě není, zatím jenom zpívejte ku své práci každodenní, rušit se z ní nedejte.*“ Ve scéně, kde se nechá král Miroslav vymalovat třemi malíři, aby svoji podobiznu mohl poslat princezně Krasomile, tak neopomine u posledního obrazu zmínit: „*Pracoval jsi dobře a poctivě*“ a proto malíře štědře odmění.

Sociální rozdíly mizí i v pohádce *Byl jednou jeden král a Princezna se zlatou hvězdou*. Stejně jako u *Pyšné princezny* se pro komunisty mohl stát atraktivní útěk obou princezen z království a jejich příklon k lidovým vrstvám a práci. U první zmíněné pohádky, *Byl jednou jeden král*, však autoři do děje nápaditě zakomponovali i další lidové postavy, totiž prosté nápadníky princeznin sester a do kontrastu k nim postavili naopak hrabivé povrchní prince, kteří jsou v příběhu zesměšňováni. „*Trvalo dlouho, než poznala, že vonící růže je krásnější než zlatá, že prostý zahradník je lepší, než nadutý princ*“¹⁴⁰ I samotný král, který považoval zlato za důležitější bohatství než sůl, si po prozření uvědomí nenahraditelnost svého lidu a poctivé práce. Pomůžou mu k tomu mimo jiné scény, ve kterých se pokouší uvařit hostinu pro celý dvůr bez použití soli, nebo ve kterých se snaží přesvědčit poctivě pracující lid, aby s ním vyměnil trochu soli za poklady. „*Pravda se nedá ukřičet ani vyhnat z domu. Přitom je nutno říci, že film takto jasně vyslovil jen část myšlenky pohádky, v níž sůl vyjadřuje i cenu prostého života dělných lidí*“¹⁴¹

V kontextu předcházející otázky jsem zmiňovala skutečnost, že v prvním díle veselohry, *Císařův pekař*, se děj točí spíše kolem zesměšnění postavy nelidového a zapšklého císaře Rudolfa II. a jeho dvora. Tak byl zobrazen starý svět, než se lid chopil moci. Hned se začátkem druhého dílu děj velmi rychle nabírá na obrátkách a promění se v jednu velkou oslavu práce a šťastného nového života.

Jakmile se pekař Matěj dostane k moci na pozici samotného císaře, začne svoji novou moc využívat ku prospěchu lidu, který pod vládou opravdového Rudolfa II. trpí. „*Hlavní ideovou roli však v tomto filmu hraje lid, vedený pekařem Matějem. Ve scénách v pekárně, kde scénář předepisuje výrobu pečiva, si zahráli opravdoví pekaři z Pražských pečiváren, protože žádný herecký výkon nenahradí pravdivost těch skutečných pekařských rukou, v nichž se rodí rohlíky se*

¹³⁹ NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1950, s. 74-83. [online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>

¹⁴⁰ BOR, V. *Byl jednou jeden král*. *Kino*. 1955, roč. 10, č. 11, s. 174-175.

¹⁴¹ tamtéž, s. 174.

zázračnou rychlostí. ¹⁴² Lid a jeho poctivou práci patrně oslavuje text písně *Ten dělá to a ten zas tohle*, které předchází Matějův výsměšný monolog směrem k pánům „*teologům, slavným mudrcům a vzácným chemikům, astronomům, geometrům a psychiatrům, zkrátka zástupcům inteligence*“, kterým doporučí, aby se přestali „*nimrat v blbostech*“ a místo lektvaru na neviditelnost raději vymysleli něco užitečného, třeba aby „*ženským neztvrdly ruce po práci a měly je pořád jako samet*“. Podle Matěje by tedy jejich vynálezy byly mnohem efektivnější, kdyby jakkoliv sloužily ke zlepšení práce a výkonnosti.

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

¹⁴² -Š. Císařův pekař. Barevná veselohra o Golemovi. Kino. 1955, roč. 6, č. 25, s. 589.

ZÁVĚR

Československý film 50. let mezi své žánry úspěšně etabloval hranou pohádku a nastavil poměrně vysokou laťku kvalitativního řemeslného zpracování těchto snímků, ke které se jistě snažilo přiblížit mnoho ostatních režisérů pozdějších desetiletí. Česká hraná pohádka vycházející z příběhů ústní lidové slovesnosti se stala unikátem na poli filmového průmyslu a vytvořila si pod sebou bohatou základnu vyprávění, ze kterého se dodnes těší tisíce diváků. Paradoxní je, že tomuto žánru dala za vznik právě 50. léta, která umělcům a filmovým tvůrcům diktovala preferované ideologické požadavky a snažila se represivní formou převzít otěže nad celým systémem naší kinematografie. A na základě provedeného rozboru se zdá, že ani hrané pohádce se ideologický tlak nevyhnul a společně s ostatními žánry měla být poplatná režimu. Strana již krátce po převratu vyslovila potřebu o uvedení žánru pohádky mezi ostatní hranou tvorbu a skrze pověřené zástupce kontrolních orgánů evidentně požadovala posílení ideového aspektu či aktualizaci tradičních lidových námětů.

K účelu cílené manipulace vybírala dramaturgie nejlépe takové pohádky, které co nejvíce promlouvaly k současnosti, případně je přizpůsobovala aktuální době či výchovným nárokům. U pohádek námětově čerpajících z děl tradičních pohádkových autorů jako Němcová a Erben většinou využila jen základní kostry příběhu, do ostatních zasahovala méně, protože jejich forma nebo původ lépe vyhovovaly ideovým požadavkům. Příkladem může být *Strakonický dudák*, který je sice natočen v souladu s původním dramatem od J. K. Tyla, ale i na toto dílo bylo pohlíženo v kontextu dobového myšlení 50. let. Právě výběr vhodného lidového a realistického námětu hrál klíčovou roli v celém mechanismu a rozhodování o skutečnosti, zdali budou mít filmoví tvůrci možnost na co navěsit proklamovanou ideologii. Proto komunisté opomíjeli pohádky kouzelné a mýtické o nadpřirozených bytostech a nejčastěji vycházeli z tvorby tradičních autorů z dob národního obrození, kteří se pomocí svých děl vraceli k mravním ideálům a národnímu cítění lidových vrstev. Zmíněné tendence by pak odpovídaly obecné snaze ideově navazovat na vyzdvihované etapy a společenské nálady z lidské historie, které pomocí subjektivního vyjádření autorů ospravedlňovaly totalitní myšlenku (jako například u Jiráskových husitských románů nebo sovětského snímku *Křižník Potěmkin*).

Analýza pohádek dále prozradila, o která témata se filmoví tvůrci nejčastěji opírali. Bylo nutné je rozdělit do dvou rovin podle námětu a prostředí, ve kterých se příběh odehrával. První se snažila skrze postavy vládců a monarchů kritizovat staré panské poměry a idealizovat lidovou vládu či její vůdce. Velmi důležitá pak byla ukázka ideového přechodu k novému systému

vládnutí založeném na nápravě a potrestání hříšníka. U zmíněné tematické roviny je rovněž velmi patrný odklon od knižních originálů, které souhrnně vypovídají spíše o očištné a spásné moci základních mravních ideálů a hodnot jako je láska, poctivost a odvaha. Na tato tradiční poslání byl pak pomocí hraných pohádek navěšen jakýsi ideový konstrukt tvořící paralelu mezi ideální socialistickou vládou světa a jejími protivníky.

Druhá výzkumná rovina ukázala, jak důležitý byl pro komunisty protřelý a pracovitý lidový hrdina postavený do kontrastu proti „buržoazním“ zvykům staré společnosti. Nemusí být proto náhoda, že již ze samotného repertoáru námětů tvůrci vybírali pohádky pojednávající o dobrotivých muzikantech, řemeslnících, nebo o proměně zaslepených monarchů a jejich přiblížení k prostým vrstvám, často skrze poctivou práci.

Stejně jako v historickém vývoji pohádky můžeme být svědky zavádění idey do praxe, kdy si lidé pohádkové příběhy přizpůsobovali aktuálním poměrům odpovídajícím dobové situaci. Naši dávní předkové do pohádek vtiskli všedního ducha lidového prostředí a pomocí těchto vyprávění ventilovali prožitky a vjemy útočící na jejich mysl. Tvůrci 50. let na tyto tradiční hodnoty navázali. Jejich verze měly malé diváky zaujmout svojí pohádkovostí, ovšem se skrytou agitkou proti nepřátelům lidu a cizí ideologii. Otázkou zůstává, proč byly a jsou stále tak oblíbené u obecnstva. Zřejmě je to z toho důvodu, že propagandistické prvky se do klasické pohádky velmi účinně schovaly, narozdíl od klasických budovatelských snímků, které jsou na agitce založené. V pohádkách není agitka základním stavebním prvkem příběhu. Fungovala by s ní, i bez ní a je pouze součástí příběhu. Proto pohádky doslova „přežily“ 50. léta a obsazovaly první místa žebříčku tehdejší sledovanosti. Sama pohádka vycházející z ústní lidové slovesnosti jako kdyby se propagandě a vyobrazení socialistických hodnot nabízela, neboť se prolíná s charakteristikami, které komunisté preferovali. Je lidová, ospravedlňuje sílu prostých a sociálně „slabých“ a zdůrazňuje kontrast mezi dobrem a zlem. Komunisté chtěli vytvářet „novou“ společnost, jejíž zástupci by byli již od útlého věku vychovávaní v souladu se socialistickými hodnotami. Proto do místních kin potřebovali po sovětském vzoru uvést i žánr hrané pohádky, který, jak se zdá, šel těmto záměrům naproti. To je skutečnost, kterou si komunisté velmi dobře uvědomovali, a právě proto jsou 50. léta obdobím rozmachu tohoto filmového žánru.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

PRAMENY:

Zápisy ze schůzí Filmové rady

1. Knihovna Národního filmového archivu, Dramaturgický plán tvůrčích kolektivů pro rok 1949, Československý státní film, výroba Ústřední dramaturgie, listopad 1948.
2. 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.
3. NFA, f. Filmová rada, kar. 1, ref. ozn. 2/1/3, 2. schůze Filmové rady 16. února 1949.
4. NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/7, 6. schůze Filmové rady 16. března 1949.
5. NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/9, 8. schůze Filmové rady 30. března 1949.
6. NFA, f. Filmová rada, kar. 4, ref. ozn. 2/1/25, 24. schůze Filmové rady 31. srpna 1949.
7. NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/55, 12. schůze Filmové rady 12. prosince 1950.
8. NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/50, 7. schůze Filmové rady 31. října 1950.
9. NFA, f. Filmová rada, kar. 3, ref. ozn. 2/1/19, 34. schůze Filmové rady 5. června 1952.
10. NFA, f. Filmová rada, kar. 6, ref. ozn. 2/1/49, 6. schůze Filmové rady 10. října 1950.
11. NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/45, 54. schůze Filmové rady 19. února 1953, posudek Kolektivního vedení Ústřední dramaturgie.
12. NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/48, 57. schůze Filmové rady 12. března 1953.
13. NFA, f. Filmová rada, kar. 10, ref. ozn. 2/2/54, 63. schůze Filmové rady 30. dubna 1953.
14. NFA, f. Filmová rada, kar. 11, ref. ozn. 2/3/2, 2. porada Filmové rady 3. prosince 1953.
15. NFA, f. Filmová rada, kar. 2, ref. ozn. 2/1/8, 7. schůze Filmové rady 23. března 1949.
16. NFA, f. Filmová rada, kar. 12, ref. ozn. 2/3/32, 32. porada Filmové rady 29. dubna 1954.

Dobové recenze

1. BK. Princezna se zlatou hvězdou. *Filmový přehled*. 1959, č. 47, s. 3.
2. BOR, V. Byl jednou jeden král. *Kino*. 1955, roč. 10, č. 11, s. 174-175.
3. DVOŘÁK, I. Hrátky s čertem. *Kino*. 1957, roč. 12, č. 10, s. 158.
4. HLAVÁČEK, L. M. Byla jednou jedna výprava. *Film a doba*. 1955, roč. 1, č. 5-6, s. 58-259.
5. KAUTSKÝ, Oldřich. Tvář pohádky. *Kino*. 1951, roč. 6, č. 24, s. 366-367.
6. RED. Císařův pekař a Pekařův císař. *Kino*. 1952, roč. 7, č. 3, s. 68.
7. STEKLÝ, Karel. Všechny naše cesty musí vésti láska k národu. *Kino*. 1955, roč. 10, č. 21, s. 332.

8. Naše filmy v světové konkurenci. *Kino*. 1952, ročník (dále jen jako roč.) 7, číslo (dále jen jako č.) 26, s. 483.
9. -VH. Skutečnost v pohádce: Na hradech a zámcích, na severu a jihu Čech točíme pohádku „O pyšné princezně“. *Kino*. roč. 7, č. 5, s. 102-103.
10. -Š. Císařův pekař. Barevná veselohra o Golemovi. *Kino*. 1955, roč. 6, č. 25, s. 589.
11. Režisér A. L. Ptuško se loučí s Prahou. *Filmové noviny*. 14. 2. 1948, s. 3.

POUŽITÁ LITERATURA

1. BEDNAŘÍK, Petr. *Arizace české kinematografie*. Praha: Karolinum, 2003, 156 s. ISBN 80-246-0619-4.
2. BENEŠ, Bohuslav. *Česká lidová slovesnost: výbor pro současného čtenáře*. Vyd. 1. Praha: Odeon, 1990, 363 s. Lidové umění slovesné (Odeon). ISBN 80-207-0181-8.
3. BETTELHEIM, Bruno. *Za tajemstvím pohádek: proč a jak je číst v dnešní době*. Vyd 1. Praha: Portál, 2017, 392 s. ISBN 978-80-262-1172-3.
4. CIEL, Martin. *Film a politika: Ideológia a propaganda v slovenskom filme 1939-1989*. Vyd. 1. Bratislava: Občanske združenie Vlna, 2017, 143 s. ISBN 978-80-89550-28-9.
5. FRANZ, Marie-Louise von. *Psychologický výklad pohádek: smysl pohádkových vyprávění podle jungovské archetypové psychologie*. Vyd 1. Praha: Portál, 1998, 182 s. ISBN 80- 7178-260-2.
6. KALINOVÁ, Lenka. *Společenské proměny v čase socialistického experiment: k sociálním dějinám v letech 1945-1969*. Praha: Academia, 2007, 364 s. ISBN 978-80-200-1536-5.
7. KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. Vyd. 1. Praha: Libri, 2007, 491 s. ISBN 978-80-7277-347-3.
8. KUKANOVÁ, Katarína. Znárodnění v Československu v letech 1945-1948. In: *Jan Kuklík. Konfiskace, pozemkové reformy a vyvlastnění v československých dějinách 20. století*. Vyd. 1. Praha: Auditorium, 2011, 116 s. ISBN 978-80-87284-25-4.
9. LUKEŠ, Jan. *Diagnózy času*. Vyd. 1. Praha: Slovart s. r. o., 2013, 447 s. ISBN 978-80-7391-712-8.
10. NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. *Český hraný film III (1945-1960)*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, 480 s. ISBN: 80-7004-102-1.
11. OTRUBA, Mojmir a Květa HOMOLOVÁ, ed. *Čeští spisovatelé 19. století: studijní příručka*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1971. 256 s.
12. PTÁČEK, Luboš. *Panorama českého filmu*. Vyd. 1. Rubico, 2000, 514 s. ISBN 80-85839-54-7.
13. RATAJ, Jan, HOUDA, Přemysl. *Československo v proměnách komunistického režimu*. Praha: Oeconomica, 2010, 456 s. ISBN 978-80-245-1696-7.

14. SIROVÁTKA, Oldřich. *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno: Ústav pro etnografii a folkloristiku AV ČR, 1998, 184 s. ISBN 80-85010-06-2.
15. SKOPAL, Pavel. *Filmová kultura severního trojúhelníku: Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945-1970*. Brno: Host, 2014, 388 s. ISBN 978-7294-971-7.
16. SKUPA, Lukáš. Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem: Počátky žánru dětského filmu v české kinematografii 1945 až 1955. In: *Pavel Skopal, ed. Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, 560 s. ISBN 978-80-200-2096-3.
17. SLINTÁK, Petr a Hana ROTTOVÁ. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2013, 483 s. ISBN 978-80-200-2303-2.
18. SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“: Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945 až 1962. In: *Pavel Skopal, ed. Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, 560 s. ISBN 978-80-200-2096-3.
19. TAYLOR, Richard. *Filmová propaganda: Sovětské Rusko a nacistické Německo*. Vyd. 1. Praha: Academia, 2016, 429 s. ISBN 978-8020-025340.
20. 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.

INTERNETOVÉ ZDROJE:

1. Česko-slovenská filmová databáze. Martin Frič [online]. [cit. 27.03.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3177-martin-fric/>
2. Česko-slovenská filmová databáze. Botostroj [online]. [cit. 27.03.2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/film/24624-botostroj/zajimavosti/?type=film>
3. Dekret č. 50/1945 Sb., O opatřeních v oblasti filmu. In: Sběrka zákonů. 28. 8. 1945, [cit. 2019-02-24]. Dostupné z: <https://aplikace.mvcr.cz/sbirkazakonu/SearchResult.aspx?q=1945&typeLaw=zakon&what=Rok&stranka=5>
4. Jiráskovská akce – Historický kontext [online]. Ústav pro studium totalitních režimů, ©2009. [cit. 2019-02-24]. Dostupné z: <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologicky-ch-textu/jiraskovska-akce/jiraskovska-akce-historicky-kontext/>
5. 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/>

6. Historie – Barrandov Studio. Barrandov Studio a.s. – filmové ateliéry, televizní reklama, produkce, film, ateliér [online]. [cit. 16.02.2019]. Dostupné z:
 7. <http://www.barrandov.cz/clanek/historie/>
 8. NĚMCOVÁ, Božena. *Národní báchorky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1950, 315 s. [online]. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/soubory-del/spisy-bozeny-nemcove/199-narodni-bachorky-a-povesti-ii>
 9. NĚMCOVÁ, Božena. *Slovenské pohádky a pověsti II*. Praha: Československý spisovatel, 1953, 266 s. [online]. Dostupné z:
<https://www.ucl.cas.cz/edicee/images/data/soubory/Nemcova/slovenske%20pohadky%20a%20povesti%20II/Cel%C3%A1%20kniha.PDF>
 10. Český jazyk.cz. Čítanka. *Obuchu, hýbej se!*. [online]. Dostupné z:
<http://www.cesky-jazyk.cz/citanka/karel-jaromir-erben/obuchu-hybej-se-pohadky.html?fbclid=IwAR2IQEXmMqoEm4CyDJtLTln-GuEHFKFWPpbb473a5sAISxeMXG0Vk-TCn3Y#axzz5jxb3pZYL>