

IDEA NÁRODNÍHO HISTORICKÉHO FILMU V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ SPOLEČNOSTI

Ivan Klimeš – Jiří Rak

Čs. filmový ústav, Národní 40, 110 00 Praha 1

„Bouře světových převratů zasáhla pronikavě do všech oborů lidské existence. Z trosek starých přežilých říší povstali volní národové, aby celému světu dokázali svou politickou a hospodářskou soběstačnost. Všem oborům kulturním i technickým otevřely se rázem nové, netušené dráhy na podkladě samostatné, cizími vlivy nerušené práce. Tak i naše filmová industrie, tato po léta živořící, hospodářskou nadvládou našich utiskovatelů ve svém vývoji zdržovaná větev našeho technického podnikání, probudila se konečně k opravdovému životu.“¹ Ze slov, otištěných na stránkách nově vzniklého časopisu Československý film na samém počátku prvního mírového roku, který byl zároveň prvním rokem existence samostatného Československa, dodnes vane vzrušená atmosféra doby, v níž byl článek napsán. Doby, kdy se radost z konce vyčerpávající války a z dosažení státní samostatnosti projevovala navenek okázalým vlastenectvím vyjadřovaným leckdy už zastaralým pojmovým aparátem i naivní vírou, že již pouhý fakt vzniku Československé republiky je zázračným lékem, jímž budou odstraněny všechny dosavadní neduhy. Každé odvětví veřejného života se tehdy pateticky hlásilo k novému státu, vyhlašovalo svou vůli skoncovat s cizími vlivy a cele se naplnit ryze národním obsahem. V tomto chóru nechyběl ani hlas české kinematografie. Podle jednoho z tehdejších českých publicistů bylo jejím hlavním úkolem „dát českému filmu vnitřní český ráz“,² což jiný autor dále specifikoval takto: „Všude bude se uplatňovati česká naše vlast s význačnými

¹ V. Fuchs, Jaké filmy očekáváme od českého průmyslu? Slovo našim již existujícím i budoucím továrnám filmů, Československý film 1, 1919, č. 2, s. 4.

² Tamtéž.

a příznačnými scenériemi svých krajin, vesnic i měst. České chalupy, české lány, české dílny, česká práce a snažení, radost, stesk i smutek, vášně i melancholie bude mluvit k nám ze scenérií i dějů našich filmů.“³

Výrazným rysem českého popřevratového vlastenectví byl jeho vypjatý historismus. Všechny veřejné projevy, od oficiálních vystoupení prvních představitelů nového státu až po zástupce jednotlivých stran, skupin či oborů, se hemžily historickými reminiscencemi, jimiž se veřejní činitelé přihlašovali k odkazu naší „slavné minulosti“, jimiž zdůrazňovali českou dějinnou velikost (nejčastěji husitství) nebo národní utrpení („třistaletou porobu“). Vždyť samotný převrat byl v této době velmi často charakterizován jako „odčinění Bílé hory“.⁴ Četnost a obliba historických reminiscencí by v tomto vypjatém období neměla překvapovat. České národní hnutí se historismem sytilo již od svých počátků na přelomu 18. a 19. století, kdy to byly právě odkazy na historický význam Českého království, které pomáhaly překonávat tíživý pocit soudobé slabosti a probouzet národní vědomí. V průběhu první poloviny minulého století se pak zformovala vlastenecká koncepce národní minulosti, která došla svého svrchovaného výrazu v monumentálním díle Františka Palackého. Ve zjednodušené podobě se pak stala základem celé obrozenecské národní ideologie a právě v tomto duchu byla historická témata zpracovávána i výtvarným a slovesným uměním. Tak se v českém společenském povědomí stabilizoval dodnes známý obraz českých dějin s vrcholem v husitství, nejhlubším stupněm úpadku v době pobělohorské a takřka zázračným „znovuvzkříšením“ v epoše národního obrození.

Během dalšího vývoje, v souvislosti s tím, jak národní hnutí postupně sílilo, diferencovalo se a dosahovalo svých původních cílů, ovšem historismus svůj počáteční burcující smysl ztrácel a měnil se v plané staromilecké zhlížení se v minulosti; takové postoje ostatně ironizoval už ve čtyřicátých letech Karel Havlíček Borovský. Ve druhé polovině století se situace ještě více zkomplikovala tím, jak se tradiční ideologizovaný historismus dostával do stále většího rozporu s pokroky historické vědy. Nejznámějším příkladem je odhalení rukopisů královévodvorského a zelenohorského jako novodobých podvrhů, čímž padla teze o vrozené slovanské demokratičnosti. Z historie rukopisných bojů je dostatečně známo, jak houževnatý odpor tehdy zastánci tradičního pojetí kladli. Historické reminiscence a argumenty se postupně proměňovaly v prázdná kliše, jimiž byly šperkovány politické projevy. „Slavná minulost“ se stá-

³ Adolf Veselý, Otázka českého filmu, Československý film 1, 1919, č. 6, s. 1.

⁴ Také ve filmovém tisku se s podobnými charakteristikami běžně setkáváme, byť v případě tohoto mladého oboru působí používání historických reminiscencí poněkud kuriózně. Srov. např.: „Po 300leté porobě – konečně lidmi! . . . Umlčovaný a deptaný národ československý ujímá se vlády nad sebou samým, svrhne okovy, v nichž se ploužil plná tři století a slaví po 298 letech opět výročí osudné bitvy bělohorské, leč po prvé radostně a se zářícím čelem.“ Hš., 28. říjen 1918, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v král. Českém, 1918, č. 10, s. 1.

vala zaklínadlem, jehož se česká politika dovolávala i při prosazování zcela malicherných, po výtce dobových cílů, a v umění rozbředávaly historické náměty do barvotiskových obrázků a sentimentálního čtení. Stále větší část představitelů moderní kultury se proto od této podoby historismu distancovala. Příklad nad jiné výmluvný skýtá třeba známý manifest České moderny z roku 1895. A z téhož důvodu se také většina uměleckých oborů od takto chápaného vztahu k minulosti záhy odvrátila i po odeznění pochopitelné vlastenecké euforie popřevratových let.

Česká kinematografie se však po roce 1918 vydala právě cestou tohoto tradičního vlastenectví. Požadavky „národního“ či „vlasteneckého“ filmu se objevují takřka ve všech dobových úvahách o příštím charakteru domácí filmové tvorby.⁵ Na diskusi, která tak dlouhodobě formovala ideální představu českého filmu, je ovšem zarážející, že se její účastníci obsahem pojmu „národní film“ vlastně hlouběji nezabývali a že se spokojili záváděním tradičních atributů českého vlastenectví do rodící se české filmové dramaturgie. Když se například na sklonku roku 1918 zamýšlel režisér Richard Branalď nad úkoly, které před počínající českou kinematografií postavila „doba blahodárného převratu“, byla mu situace celkem jasná: „Nechme kopírování cizích vzorů a vytvořme vlastní české umění filmové. Váha tohoto leží v budoucnosti především v historických a národopisných hrách našich...“⁶ Jeho názor rozhodně nebyl ojedinělý. Například V. Fuchs na otázku položenou již názvem jeho článku „Jaké filmy očekáváme od českého průmyslu?“ odpovídal v podstatě stejně a doporučoval především natáčení snímků dějově čerpajících z naší „slavné historie, jejíž postavy každý upřímný Čech tak rád spatří oživené dovednou rukou režiséra“.⁷ Podobných příkladů by bylo možno uvést celou řadu. I když pojem „národní film“ mohl v sobě zahrnovat i folklórní tematiku, návrat do minulosti v něm jednoznačně převažoval, nezřídka ve spojení s klasickou literaturou. Tak došlo k tomu, že představa reprezentativního národního velko filmu byla takřka automaticky spojována s historickou tematikou a naopak. Stejně jako ve výtvarném umění 19. století stála nyní i v hraném filmu historická tematika na nejvyšším hodnotovém stupni a filmoví pracovníci považovali vytvoření historického filmu za své nejvyšší poslání. Jeho splněním chtěli zároveň získat legitimitu ke splnutí s jednotným proudem respektované národní kultury, dosáhnout plnoprávného postavení s ostatními uměleckými druhy a smýt ze sebe „ódiu“ nenáročné zábavy pro lidové masy.

K pravidelnému zdůrazňování národního charakteru historické tematiky se ovšem pojily, na první pohled paradoxně, kosmopolitní záměry. Národním historickým velko filmem chtěly domácí filmové kruhy prora-

⁵ Blíže k této diskusi viz Jiří Rak, Úvahy o národním charakteru českého filmu po roce 1918, *Iluminace* 1, 1989, č. 1, s. 30–42.

⁶ Richard Branalď, Úvodem, *Film* 1, 1918, č. 1, s. 1–2.

⁷ V. Fuchs, cit. d., s. 4.

zit do světa, upoutat pozornost ciziny na Československo i na český film a podat důkaz o své umělecké i technické vyspělosti; ve hře byl samozřejmě i zřetel komerční. „Jsem jist, jako ve všem, že i na tomto poli Češi nezůstanou pozadu! Věřím, že přijde doba, kdy 'Jan Hus', 'Jan Žižka', 'Psohlavci' a podobná naše zfilmovaná veledíla vítězně projdou celým světem jako v hudbě Bedřich Smetana a Antonín Dvořák,“ prohlašoval například průkopník českého filmu Josef Šváb Malostranský.⁸

Vize „dobyty světa“ národním historickým velkofilmem byla samozřejmě v mnoha ohledech iluzorní a ve své podstatě naivní. Jako všechny podobné představy ani tato se neopírala o hlubší koncepční rozvahu, tím méně pak o seriózní analýzu situace na zahraničních trzích a šancí českého filmu na nich. Spíše je tato představa jen dalším dokladem nekritičnosti našich „filmových vlastenců“ a jejich nedostatečného mezinárodního rozhledu.

Očekávaný zájem zahraničních diváků o filmové obrazy z českých dějin byl nicméně předpokládán i na základě dobové mezinárodní obliby historických filmů a jejich všeobecně vysoké prestiže, kterou české filmové kruhy s potěšením registrovaly a v publikovaných úvahách pak ještě zveličovaly. Quido E. Kujal, autor jedné z mála teoretických statí o problematice historického filmu, dokonce konstatoval, že „historický film jest pro všechny režiséry světa metou, k níž chtějí dospěti“.⁹ Předstoupit před světovou veřejnost s národním historickým filmem se za této situace stalo pro české filmaře prestižní otázkou. Touha dohnat vyspělé zahraniční kinematografie a srovnat s nimi krok je patrná ve všech úvahách o přítomnosti i budoucnosti českého filmu. V té touze se ukrývala všudypřítomná a stále aktuální obava malého národa ze zaostávání za světovým vývojem a jistě není třeba příliš zdůrazňovat, že právě komplex malosti tvoří druhou stranu mince všech úvah o naší světovosti.

Dosáhnout na poli historického filmu mezinárodních úspěchů znamenalo jen umět shromáždit potřebný kapitál a zdokonalit se v patřičných uměleckých profesích, byť i to byly problémy klíčové a pro české filmové kruhy první poloviny dvacátých let asi neřešitelné. Tak nemalý cíl vyžadoval mimo jiné znalost zahraničního publika, jeho zálib i vrtochů, umění odhadnout univerzálnost námětu a schopnost odříci se – bude-li to obchod žádat – národně idealistických konceptů, na nichž si právě česká kinematografie popřevratových let tak zakládala. Atraktivnost historického filmu začíná již u volby historického či pseudohistorického tématu a jeho povahy. Vyspělé kinematografie jako americká, francouzská, italská či německá zaplavovaly evropská kina filmy, jejichž náměty již měly v kulturním povědomí světové veřejnosti pevné místo

⁸ Josef Šváb – Malostranský, Nestor českých filmových herců. Odpověď jako interview, Divadlo budoucnosti 3, 1922, č. 12, s. 2.

⁹ Quido E. Kujal, O režii historického filmu, Český filmový zpravodaj 3, 1923, č. 41, s. 1.

a byly spjaty s těmi evropskými kulturními oblastmi, které tradičně určovaly vývoj evropské kultury – tedy především s Itálií, Francií, Anglií. V mnoha případech předcházela jednotlivým filmům řada jiných uměleckých zpracování téhož námětu, která pak vlastně působila jako reklama. Diváci tak chodili na příběhy, které jim byly důvěrně známé a k nimž už měli vybudovaný vztah.

V Itálii vznikaly zejména výpravné filmy z dob antického Říma, Francie nabízela filmy z galantního období 17. a 18. století, případně z Velké francouzské revoluce, z Anglie přicházely adaptace Waltera Scotta a dramata Shakespearových. Zcela volně a bez zábran pak čerpal z evropských dějin i z evropské literatury Hollywood, využívající své ekonomické síly i profesionální suverenity. V Evropě sahala k námětům z dějin jiných národů především kinematografie německá. Vedle samozřejmého požadavku výpravnosti, ústící v případě antických námětů do pompézní monumentality, vyniká ještě jeden rys společný mnoha těmto filmům – romantičnost. Dějinné události vytvářejí pouhou kulisu příběhům lásky a statečnosti, jež mají platnost univerzální. I z těchto důvodů nalézaly takové historické filmy v mezinárodním měřítku odezvu, v jakou sotva mohl doufat ideologizovaný národní velkořím ze země ležící mimo tradičně sledované národní kultury.

Tyto momenty však českým filmovým kruhům nejspíše unikaly. V již citované stati Quida E. Kujala se nachází takovýto výčet zahraničních historických filmů označených autorem za nejúspěšnější: *Cabiria*, *Salambo*, *Quo vadis*, *Poslední dny Pompejí*, *Vládkyně Nilu*, *Marc Antonius*, *Madamme Dubarry*, *Anna Boleyn*, *Petr Veliký*, *Danton*, *Hrabě Monte Christo*, *Intolerance*, *Theodora*, *Žena faraonova*, *Lady Hamilton*, *Lucrezia Borgia*, *Tři mušketýři*, *Královna ze Sáby*, *Messalina*, *Nero*. Tato směsice snad s dostatek výmluvně ukazuje, jakým směrem se historický film ve světě ubíral. A přece se autor – aniž by uvážil typy námětů v této pozoruhodné galerii – vrací k tradiční a iluzorní tezi českých vlastenců: „V naší historii máme však studnici, z níž v příštích letech bude mnoho čerpáno pro historický film. Dramatické fáze naší historie nemohly by zůstat bez účinku na cizinu.“¹⁰

Právě takovýto obrozenecký postoj byla živena ona vidina vítězné cesty českého historického filmu světem. Vyrůstala především z přesvědčení o jedinečnosti a naprosté výjimečnosti českých dějin, z víry, že máme tak slavné dějiny, že vhodně zvolené historické téma samo o sobě cizinu ohromí naší statečností, ještě více pak měrou našeho utrpení a rázem nám získá sympatie celého světa. Tento obrozenecký postoj však nebyl záležitostí jen intelektuálně nepřilíživě vyspělého prostředí filmu, sdílely jej i skutečné kulturní veličiny. I významný autor historických dramát Arnošt Dvořák tehdy například řekl: „Máme jedny z nejkrásnějších dějin Evropy. Možno doufati, že by již pro ně český film doznal značného

¹⁰ Tamtéž.

rozšíření a zjednal sympatie českému národu!“¹¹ Víru v samozřejmý úspěch českých dějin v cizině posílily ještě popřevratové představy o mimořádné popularitě našeho národa u dohodových mocností a zveličování mezinárodního ohlasu sibiřských bojů československých legií (těchto „novodobých husitů“).¹²

Jak se brzy ukázalo (například při mezinárodním jednání o Těšínsko), byla skutečnost samozřejmě mnohem prozaičtější, a to nejen v případě současného Československa. Povědomí o minulosti českého národa bylo v cizině, zvláště pak u vrstev, z nichž se rekrutovala většina návštěvníků kin, prakticky mizivé. V kulturních kruzích se dalo počítat s určitými vědomostmi o Husovi a husitství,¹³ o rudolfínské Praze, o Valdštejnovi (jistě hlavně díky Schillerově dramatu), ale tím vlastně výčet potenciálních, exportuschopných námětů českého historického filmu víceméně končí. (Možnost vytvořit film o postavě skutečně proslulé takřka po celém světě, o svatém Janu Nepomuckém, nepřišla v době bourání mariánského sloupu v Praze nikomu ani na mysl. Vždyť právě v této době získal Jan Nepomucký, považovaný za symbol pobělohorské doby, epiteton „světec temna“.) Úvahy o možném proniknutí národního historického filmu do ciziny se tedy zakládaly na nevysloveném předpokladu, že zahraniční diváky přivede do kina touha seznámit se s minulostí českého národa.

Počátkem dvacátých let vznikla na domácí půdě modelová situace, jaké by byl český historický film vystaven v cizím prostředí. Vyvolalo ji uvedení českého filmu **Koryatovič** (1922) zpracovávajícího romantickou legendu o středověké Podkarpatské Rusi. Film (bohužel nedochovaný) zcela propadl a nijak mu přitom nepomohlo, že propagoval ideu státní jednoty Podkarpatské Rusi a Československé republiky. Podle dobových ohlasů můžeme soudit, že příčinou jeho katastrofálního neúspěchu byly především vážné umělecké nedostatky, zároveň však byl jako výtku vysloven názor, že i námět byl zvolen nevhodně, neboť o Koryatovičovi v Čechách nikdo nic neví.¹⁴ Je více než pravděpodobné, že by český historický film stihl ve světě stejný osud. Nasvědčují tomu i články Rudolfa Myzeta zasílané do Československa ze Spojených států. Myzet mimo jiné také citoval výrok šéfredaktora Pšenky z chicagské Svornosti: „Některé z čsl. filmů sem poslaných, jako např. **Legionář** a **Jánošík**, ačkoliv vzbuzovaly nadšení a vlastenecké vzněty v srdcích amerických krajanů, byly svojí naivností přímo k smíchu americkému obecenstvu. Takový film je před americkým obecenstvem nemožný – a divadel, jež by měla

¹¹ –k, Dr. Arnošt Dvořák o filmu, *Kinopublikum*, 1920, č. 1, s. 2.

¹² Srov. Ferdinand Peroutka, *Budování státu. Československá politika v letech popřevratových*, díl 1: Rok 1918, Praha 1933, s. 224.

¹³ Srov. Arnošt Kraus, *Husitství v literatuře zejména německé*, Praha 1917–1924. Z novější literatury viz přehlednou studii Jiřího Kořalky, *Jan Hus und die Hussiten in der europäischen Wissenschaft und Kultur um die Mitte des 19. Jahrhunderts*, *Österreichische Östhefte* 27, 1985, s. 5–18.

¹⁴ Srov. Bohdan Zilynskyj, *Koryatovič – první český historický film*, in: *Filmový sborník historický* 2 (v tisku).

výhradně české obecenstvo, je v celé Americe nepatrná hrstka.¹⁵ Bylo tedy možné počítat se shovívavou přízní sentimentálních Čechoameričanů, ale dále už jen s tvrdou, mnohonásobně silnější konkurencí.

Nikdo z tehdejších českých filmových kruhů si patrně neuvědomoval zásadní odlišnost romantické koncepce historického filmu, k níž tíhla světová produkce, a koncepce ideologizující, po níž toužila česká kinematografie. Popřevratová česká společnost si reprezentativní historický velkofilm neuměla představit jinak než právě jako monumentální ideologizovaný obraz z českých dějin. Adekvátní přijetí takto koncipovaného historického filmu ovšem vyžaduje alespoň částečnou znalost tématu, neboť takové dílo se zpravidla dovolává stereotypů ve vědomí dané společnosti již stabilizovaných, především pak stereotypních hodnocení představitelů určitých společenských skupin (národů, tříd, profesních skupin atd.) i některých konkrétních historických osobností. Tvůrce tedy často (třeba i podvědomě) pracuje s apriorními sympatiemi diváků k jedné části postav a naopak – s apriorními antipatiemi k postavám jejich protivníků. Pak jde ovšem u diváků nejen o základní sumu vědomostí, ale také o citovou zainteresovanost na tématu. Tedy přesně o to, s čím čeští filmoví výrobci prakticky nemohli v cizině počítat. Větší šanci na úspěch měl v této době zcela jistě romantický typ historického filmu, který česká společnost s nemalým uznáním přijímala od jiných národů, ale sama ze svých požadavků na reprezentativní národní film „slevit“ odmítala. Z domácí produkce koneckonců vzešel romantický historický film, navíc dosti zdařilý, který mohl být vyzdvižen výše – **Stavitel chrámu** (1919). Avšak staropražská pověst o staviteli, který upsal duši ďáblu, postrádala v očích „vlastenecké“ společnosti onu dějinnou velikost a slávu, kterou právě mělo reprezentativní dílo světu přiblížit. Tím méně se hodil k reprezentaci **Rabi Löw** z téhož roku, natočený navíc pražskými Němci. Ke škodě české kinematografie se tato romantická linie historického filmu bohatěji nerozvinula.

Navzdory své touze po světovosti zároveň naši kinematografisté národní minulost před světem žárlivě střežili. Již pouhé pomyšlení na to, že by české historické látky mohli natáčet cizinci, v nich vyvolávalo nepřekonatelný odpor. Jejich „vlastenecké“ obavy ještě zvyšovala okolnost, že logicky nejbliže k českým dějinám měli Němci a že německé filmové společnosti skutečně projevovaly o takové projekty vážný zájem. „A tak může se jednou také stát, že i na naší historii spočine zálibně zrak německých výroben a bude se filmovat to, co měli jsme sami z povinnosti národní zpracovati,“ psal v roce 1922 E. Janský.¹⁶ V některých případech k německému natáčení u nás vskutku došlo – pak zbývala poslední

¹⁵ [Rudolf Myzet], Český film v Americe, Český filmový zpravodaj 4, 1924, č. 27, s. 2.

¹⁶ Eman Janský, Film ve službách historie, Divadlo budoucnosti 3, 1922, č. 3, s. 2. Autorovy obavy byly inspirovány tím, že německé výrobní tehdy několikrát sáhly k látce z francouzských dějin; žalostnou úroveň jeho historických vědomostí dokládá, že k těmto francouzským námětům přiřadil i Lady Hamiltonovou.

cesta, a to ostrá kritika (hraničící se skandalizací) hotového díla a varovné poukazování na škody, které tím utrpí zahraniční reprezentace československého státu. Citovaný E. Janský například ve svém článku „zhodnotil“ německé ztvárnění golemovského námětu takto: „... a tento film dodnes ukazuje cizině, jak to u nás tehdy vypadalo – podle režiséra, který neinformován, v ateliéru vystavěl ne židovské město, ale vesnici předpotopných lidí. Bylo-li v té směsi něco poutavého a romantického ... ponechávám čtenáři. Naše reprezentace však rozhodně to nebyla. Spíš ponížení naší Prahy. Není tedy vyloučeno, že Němci při filmování historických pražských obrázků hodně by nás poškodili nejen hmotně, ale i morálně.“¹⁷

Ještě absurdněji působí tato xenofobie u nářků nad Wegenerovým zpracováním **Pražského studenta**, natočeného navíc podle německé literární předlohy. Thea Červenková si posteskla, že „smetánku staropražských pověstí sebrali nám Prusové“,¹⁸ a ještě v roce 1923 litoval při vzpomínce na tento film nepodepsaný přispěvatel Filmových zpráv „smutného zjevu, že krásy našich Hradčan filmově využívá cizí koncern“ a že „v tomto 'českém' filmu hlavní úlohu vytvořila fádňá blondýna ze sousední říše“.¹⁹

Proto také A. Ludvík souhlasně parafrázoval kritiku amerických historických velkofilmů, kterou napsal Jacques Petrini, a zvláště zdůrazňoval, že „jistě nebylo by na škodu, kdyby nejen pokud jde o literární díla světových klasiků, ale i o drahocenné děje z historie národů, vlády či určité poradní sbory si vyhradily právo zabránit předvádění či spíše ještě filmování takovýchto dějů podnikateli, o nichž předem lze předpokládati, že dílo bude pouze zhanobeno a zprofanováno“.²⁰ Otázku, kdo by pak byl při takovémto striktním dodržování výhradního práva jednotlivých národů na filmové ztvárnění námětů z vlastních dějin oprávněn k natáčení třeba Kleopatry nebo často frekventovaných biblických příběhů, si ovšem autor nepoložil. Skutečnost je přitom taková, že právě podnikatelský a tvůrčí zájem zahraničních společností o některé epochy, tradice, události či osobnosti české minulosti mohl přispět k popularizaci českých dějin ve světě a jejich pevnějšímu zakotvení v historickém povědomí mezinárodní veřejnosti.

Zároveň s ostrahou národní minulosti před dravými cizinci, kteří by ji

¹⁷ Tamtéž.

¹⁸ Thea Červenková, Prvá československá soutěž na domácí libreta, Československý film 2, 1920, č. 8, s. 2.

¹⁹ Nesign., Hrajte české filmy!, Filmové zprávy 1, 1923, č. 6, s. 6.

²⁰ A. Ludvík, Historiomanie, Československý film 2, 1920, č. 6, s. 6. Vzhledem k nákladnosti historických filmů by schůdnou cestu představovaly koprodukce se zahraničními společnostmi, jak to navrhoval například německý sociální demokrat z Čech orientovaný na osvětovou problematiku Emil Franzel v článku Der historische Film und die tschechische Geschichte, Prager Film-Kurier, 1927, č. 2, s. 2–3. Takový návrh však byl pro nacionalistické nálady ve filmových kruzích nereálný.

bezohledně „vykrádali“ k vlastnímu prospěchu, a zároveň s požadavky na vytvoření národního historického filmu, s hlásáním jeho nezbytnosti a s vydáváním jeho realizace za národní povinnost, zaznívaly neustále – a často z úst týchž autorů – varovné hlasy před neuváženým spěchem v tomto směru. Filmaři si byli přece jen dobře vědomi svých kapitálových, technických a koneckonců i profesionálních limitů. I zde však nalézala uplatnění vlastenecká frazeologie: „Dnes každý krok v tom směru bude ranou do prázdna a již z úcty k naší slavné minulosti měli bychom zabrániti tomu, aby třeba i při dobré vůli památka našich dějin nebyla znesvěcena rukou nepovolanou.“²¹ Již zmiňovaný A. Ludvík se ve stejném duchu vyjádřil ještě pregnantněji, když napsal, že „bylo to jen naším štěstím, že až dosud žádný z výrobců neodvážil se vytvořiti skutečný historický film český. Naše dosavadní technické prostředky byly by vedly nás jen na scestí, a proto raději sneseme výtku 'opozdilců' nežli 'lehkomyslných znesvětitelů' naší posvátné historie.“²² Tisk také běžně upozorňoval na školácké chyby, jichž se filmaři při zpracovávání historických látek dopouštěli, a to přitom zdaleka nešlo o velká historická témata, jaká obvykle tanula všem na mysli. V. Vítěk například upozorňoval na narušování pocitu autentického historického prostředí (když se ve filmu ze staré Prahy objeví moderní stavby vybudované mnohem později, než jak by odpovídalo době děje) nebo na lhostejnost vůči reáliím („v historickém filmu objeví se válečný Odkolkův chléb se zřetelnou značkou tovární“).²³

Podívejme se nyní blíže, jak měl vlastně český historický film podle představ našich filmařů z počátku dvacátých let vypadat, kterým obdobím se měl přednostně věnovat a odkud byly tyto představy odvozovány. V první řadě je třeba konstatovat, že v dobových úvahách zcela chybí žánrové myšlení. Pod pojmem „historický film“ byla rozuměna především nákladná výpravná podívaná, jak ji prezentovaly filmy francouzské, německé, italské a americké a jejíž vlastenecká tendence byla v českém prostředí zcela mimo diskusi. Jakmile se český (nikoliv však zahraniční!) historický film tomuto ideologizovanému pojetí vzdaloval, jako by tím ztrácel nárok být za „historický film“ označován. Z této vlastenecké, státně propagační a řekněme rovnou ideologické funkce, která byla reprezentačnímu typu českého historického filmu vštěpována, logicky pak vyplynulo i proklamování jeho historické věrnosti a nutnosti mimořádné péče celému projektu.

Pro deklarování svého vlasteneckého postoje a pro reprezentaci československého státu v zahraničí považovaly české filmové kruhy za nejvhodnější ke zpracování vlastně jenom dvě epochy – husitskou a bělohorskou. Tematika husitská přitom ve všech úvahách i v počtu projektů

²¹ Nesign., Libreta, Československý film 1, 1919, č. 5, s. 7.

²² A. Ludvík, cit. d., s. 10.

²³ V. Vítěk, Český film, Československý film 2, 1920, č. 5, s. 2–3.

jednoznačně dominuje; je jí proto věnována samostatná studie.²⁴ Tato dvě témata jasně ukazují obě krajní polohy, mezi nimiž osciluje české historické vědomí – oslavu dávné velikosti a statečnosti na straně jedné a zálibu ve zdůrazňování míry národního utrpení na straně druhé. Následující citát pocházející z roku 1922 z časopisu *Film* nepotřebuje komentáře: „Naše vláda mohla by dáti zhotoviti nebo subvencovati film, v němž by světu předvedla naši historii i náš úpadek po Bílé hoře. Takový světově zfilmovaný 'Mistr Kampanus' pověděl by celému světu o nás více než tisíce agitačních brožur a letáků.“²⁵ Podobně považovala režisérka Thea Červenková popravu českých pánů na Staroměstském náměstí za „jediné drama, jedinou tragédii národní i všelidskou, která by otřásla celým světem a nesla vzkaz našich dějin...“²⁶

Navzdory tomu, že naprostá většina představ o národním historickém velkofilmu byla spojována s tematikou husitské revoluce, byl nakonec víceméně jediný film tohoto druhu spjat s tradicí svatováclavskou, ačkoliv se toto téma v popřevratových úvahách vůbec neobjevilo. Vznik filmu *Svatý Václav* z roku 1929 souvisel s okázalými celostátními oslavami tisíciletého výročí smrti tohoto patrona české země. Byl realizován s velkými náklady (včetně milionové státní subvence) a jeho přípravy pozorně sledoval filmový a kulturní tisk i denní listy. Přestože se tvůrci snažili vyhnout výlučně církevní interpretaci svatováclavských legend a podali tradiční obraz dědice země české, byl film apriorně obviňován z klerikální tendence a i pro své umělecké limity kritikou téměř jednohlasně odmítnut. Asi nejlépe vystihl příčinu neúspěchu *Svatého Václava* ve své recenzi Karel Smrž. Postřehl, že kámen úrazu tkví již v samotné ideji národně reprezentativního historického filmu, který mění hlavní postavu na neživotný symbol.²⁷ Není bez zajímavosti, že stejná výtku zazněla i z katolické strany, z pera Alfréda Fuchse.²⁸ Osud němého filmu *Svatý Václav*, handicapovaného navíc svým vznikem v sousedství mnohých se filmů zvukových, jen potvrdil již existující nedůvěru k historickému filmu národně reprezentativního typu.²⁹ Je svědectvím o proměně, o zralosti moderní české společnosti, která již nepociťovala potřebu potvrzovat si svou národní svébytnost.

Příznaky této proměny se objevovaly již v první polovině dvacátých let. Tehdy se zdálo, že obrozenecká éra našeho filmu končí, že i v tomto

²⁴ Ivan Klimeš – Jiří Rak, „Husitský“ film – nesplněný sen české meziválečné kinematografie, in: *Filmový sborník historický* 3 (v tisku).

²⁵ Nesign., *Zájem státu na rozvoji české kinematografie*, *Film* 2, 1922, č. 10, s. 2.

²⁶ Thea Červenková, cit. d., s. 2.

²⁷ ksž [Karel Smrž], *Reprezentace a film*, *Studio* 2, 1930–1931, s. 126.

²⁸ Alfréd Fuchs, *Filmové mystérium*, *Studio* 3, 1931–1932, s. 77–78.

²⁹ „Tipuje-li se nějaký film jako národní, má to podezřelý přízvuk a to hlavně zásluhou *Svatého Václava*, kterého čeští filmaři ubili k milénium za několikamilionovou mzdu a s uměním skutečně rafinovaným.“ F. Kocourek, *Innemannovi Psohlavci*, *Lidové noviny* 18. 9. 1931, č. 468, s. 12.

prostředí se starovlastenecké postoje konečně opotřebovaly a že i českou kinematografii prostoupí duch moderní doby. Lidové noviny s ulehčením vítaly, že se český film už konečně „svlékl z různých svérázů i z historické nacionality“ a že „blaniční rytíři, tito statisté nacionalismu, chvála bohu, zase odjeli na svých historických kobylách...“ Další vývoj bohužel ukázal, že pokud jde o přístup k historické tematice, byly to naděje předčasné. Účinkem se tedy minul závěrečný apel citovaného článku vyzývající české filmaře, aby si „uvědomili, že předně je nám z tisíce důvodů nemožno konkurovati ve filmech s Amerikou, za druhé, že říza Libuše, majestátní gesto i lžislavská čtveračivost je trapný anachronismus a za třetí, že nám udělají největší radost, když nám budou pravdivě ukazovati i povídati to, k čemu máme u nás opravdu vztah“.³⁰ Dodejme, že sem samozřejmě patří i přirozený vztah moderního člověka k národní minulosti.

Od druhé poloviny dvacátých let nicméně vlasteneckých proklamací ubývá a nadále se s nimi setkáváme vlastně jen u různých projektů „husitského“ filmu. Ještě jednou se pak v českém filmu krátkodobě vzedmula vlna nacionalismu, a to na rozhraní dvacátých a třicátých let v souvislosti s nástupem zvuku. V této době se však již i v řadách filmových publicistů objevují hlasy zpochybňující potenciální návrat k „vlasteneckým“ námětům a k představě národního historického velkofilmu. Otto Rádlovi stačily informace o novém projektu husitském a přípravách životopisného filmu o Karlu Havlíčkovi Borovském, aby tyto náběhy k další „historicky vlastenecké epoše“ ironizoval: „Nepochybujeme, že bude následovati po těchto skromných náznacích celá vydatná a poutavá historická lekce, v níž si po nadějných počátcích s Kolárovým Svatým Václavem jistě ve zvukové formě užitečně zopakujeme náměty o Libuši-ně proroctví, o kurážném Horymírově skoku, o šibalském Václavu IV. a Zuzaně lazebnici, o jednookém Janu Žižkovi a třeba i statečném Janu Roháčovi, o husitech před Naumburkem, o Mistru Kampanovi, o F. L. Věkovi (když již litomyšlské komíny a telegrafní dráty tak neblaze zmařily zfilmování **Filosofské historie**), a pak také ovšem o Palackém, Jungmannovi, Čelakovském, Máchovi – můj bože, pole je přece tak nesmírné a historická povídka česká tak nedočerpatelná.“³¹

I když ve třicátých letech již k žádné realizaci historického velkofilmu nedošlo a většinu tehdy vzniklých historických filmů tvořily životopisy našich buditelů nebo adaptace literární klasiky, vyspělejší část české filmové publicistiky pociťovala jako anachronický i tehdy obvyklý způsob zpracování obrozenecké tematiky.³² Ještě ve druhé polovině třicátých let

³⁰ Marie Fantová, Poznámky o českých filmech, Lidové noviny 10. 1. 1923, č. 14, s. 7.

³¹ Dr. O. R. [Otto Rádl], [b. n.], Studio 3, 1931–1932, č. 1, s. 25.

³² Například Míla Pachnerová kritizovala „trestuhodnou bezstarostnost a zároveň tvrdošíjnost“, s níž se naši filmaři „vrací stále znovu do tajů literatury probuzenské“. M. P., Něco o libretu k českému filmu, Kinorevue, 1934, 1, č. 23, s. 441.

vytýkal Bedřich Rádl v recenzi na film režisérky Zet Molas Karel Hynek Mácha našemu přístupu k historickým tématům přílišnou úctu – patos, „kothurny“ a „velebnou epičnost“. V této souvislosti pak zvláště zdůrazňoval, že zatímco naši tvůrci „líčí historii vážně a bez humoru jako učebnice dějepisu“, skýtá anglická a americká kinematografie příklad „promíšení velebnosti s komikou“.³³

Neúspěch snah o vytvoření národního historického velkofilmu nás v době předmnichovské republiky nemůže překvapit – a důvodem nebyla jen tolikrát zmiňovaná celková nevyspělost naší kinematografie. Podstata tkvěla především v neadekvátnosti a anachroničnosti zvažovaného přístupu k této problematice. Moderní demokratická společnost se už nepotřebovala historickými reminiscencemi ujišťovat o své vyspělosti a životaschopnosti. V podmínkách plné státní suverenity starý obrozenecský model národní minulosti (nota bene již dávno neodpovídající poznatkům moderní historické vědy) naléhavě vyžadoval revizi. Proto jsme zcela zákonitě svědky četných diskusí přehodnocujících celou dosavadní koncepci českých dějin. Mizí z ní obvyklý oslavný sebedopotvrzující tón, běžná černobílá hodnocení a uplatňuje se kritický pohled i na ta nejuctívanější období, jako bylo například husitství. Na druhé straně dochází spravedlivějšího ocenění i „temná“ doba pobělohorská.³⁴

V celé české společnosti se tak během druhé poloviny dvacátých a dále ve třicátých letech zastaralý historizující nacionalismus z duchovního klimatu vytrácí a odsouvá se na periferii politického života, kde jej využívají pravicové fašizující skupiny. Takřka absurdní ukázkou tohoto druhu je obnovená kampaň kolem pravosti rukopisů královédvorského a zelenohorského doprovázená například štvavými články J. Vrzalíka.³⁵ Stojí v této souvislosti za upozornění, že k ideologickým účelům využívají v této době historických velkofilmů jen autoritativní evropské státy s jednotnou ideologií a řízenými kinematografiemi jako Německo, Itálie či Sovětský svaz.

V umění pak byla tato situace ještě výraznější. Snahy konzervovat pozdně obrozenecská schémata se stále zřetelněji ocitaly na okraji uměleckého vývoje. Markantním příkladem v oblasti výtvarného umění může být osud Slovanské epopeje Alfonse Muchy, která by mu na sklonku minulého století přinesla jistě veliké uznání, ale koncem let dvacátých již vyvolávala spíše trapné rozpaky; obdarované město Praha vlastně ani nevědělo, co si s tímto dílem počít. S příchodem modernistických směrů se historická tematika z malířství vytrácí. Také v literatuře nabývá na vý-

³³ B. Rádl, Nový český film: K. H. Mácha, Kinorevue, 1937–1938, 1, č. 6, s. 112.

³⁴ Srov. František Kutnar, Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví, II., Praha 1977, s. 240–458.

³⁵ Srov. Josef Kočí, Spory o rukopisy v české společnosti, in: Rukopisy královédvorský a zelenohorský. Dnešní stav poznání, Sborník Národního muzea, řada C: Literární historie, XIII–XIV, Praha 1969, s. 43–45.

znamu trend přistupující k minulosti odlišným způsobem nežli tradiční, stále ovšem ještě ceněná historická próza jiráskovská. Příznačné je, že potřebu tohoto nového přístupu pociťovali spisovatelé i zcela protichůdného světového názoru, jako například Vladislav Vančura a Jaroslav Durych. Staromilecké vlastenčení bylo v dílech moderních autorů nejednou ironizováno. Nemůžeme si odpustit, abychom při této příležitosti necitovali některé názory vlasteneckého mloka Boleslava Jablonského ze známého Čapkova románu. Mlok vyjadřující se obrozeneckou češtinou totiž skutečně pronikl k podstatě našeho tradičního historismu, když říká: „Jste zajisté velmi hrdi na svou třistaletou porobu. Byla to veliká doba.“ A ze svého ostrůvku vzkazuje Čechům „aby chovali ve vděčné paměti Lipany a zejména Bílou horu“³⁶. V případě Voskovce a Wericha pak tvořily atributy takového vlastenectví nedílnou součást pěstovaného „kultu hovadství“. Jan Werich v této souvislosti vzpomíná na „příšerný nevelký barvotisk, představující Jana Amose Komenského, an se sloučí s vlastní“, který oba klauny provázel i do amerického exilu.³⁷

Z tohoto kontextu je zřejmé, že sklony filmových tvůrců konzervovat tradiční historismus v jeho pozdně obrozenecké podobě se zcela mýjely s progresivními trendy české meziválečné kultury. Paradoxně právě film, označovaný za umění nové doby, se tak duchovně napájel z těch nejtradičnějších zdrojů. I to by mohla být jedna z příčin určité nedůvěry, v některých případech však i přímo odmítavého postoje předních osobností tehdejšího kulturního života k českému filmu. Ahistorické naladění české avantgardy však někdy dospívalo k druhému extrému – k naprostému odmítání celého dědictví minulosti, jak tomu bylo například u Karla Teigehe.

Snad lze vyslovit domněnku, že i český film směřoval ve třicátých letech k tomu, aby si vytvořil přirozený vztah k národní minulosti. Slibným náběhem byla v tomto směru historická veselohra **Cech panen kutnohorských** z roku 1938. Násilné rozbití Československa a okupace českých zemí tento proces přerušila. Restaurace tradicionalismu, s nímž po válce přistupovala k historické tematice znárodněná kinematografie, tvoří již jinou, samostatnou kapitolu.

³⁶ Cit. dle Karel Čapek, *Válka s mloky*, Praha 1945, s. 212–214.

³⁷ Jan Werich, *Jan Werich vzpomíná ... vlastně potlach*, Praha 1982, s. 77.

Resümee

Die Idee des nationalen historischen Films in der tschechischen Gesellschaft in der Zwischenkriegszeit

von Ivan Klimeš und Jiří Rak

Seit ihrem Beginn um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert war die tschechische Nationalbewegung durch ausgeprägten Historismus gekennzeichnet. Diese Hinterlassenschaft der Zeitperiode der tschechischen nationalen Wiedergeburt lebte im 20. Jahrhundert weiter, besonders im Anschluß an die gesamtgesellschaftliche Belebung der patriotischen Stimmung nach der Entstehung der selbständigen Tschechoslowakischen Republik im J. 1918. Die herkömmliche Verbindung des Historismus mit der tschechischen nationalen Ideologie spiegelte sich u.a. in den Erwägungen über die Gestalt des tschechischen historischen Films wider. Den Vorstellungen von diesem am meisten geschätzten Typ des Kunstschauspiels lagen ausländische Muster zugrunde, nämlich der nationale historische Großfilm, der den tschechoslowakischen Staat im Ausland repräsentieren, für das tschechische Volk die Sympathien der ganzen Welt (!) gewinnen und die Form eines großartigen, vom patriotischen Geist durchdrungenen ausstattungsreichen Spektakels annehmen sollte. Gleichzeitig mit dem Ruf zur Realisation eines solchen repräsentativen Films, die geradezu als „nationale Pflicht“ bezeichnet wurde, waren jedoch auch Stimmen zu hören, die vor überstürzter Eile bei den Bemühungen um das Erreichen dieses hochgesteckten Ziels warnten und auf das bisherige niedrige Niveau der tschechischen Kinematographie hinwiesen.

Das Hussitentum war das in den zwanziger Jahren in den meisten Überlegungen am häufigsten empfohlene Thema eines solchen historischen Films. Zum einzigen realisierten Streifen dieser Art wurde jedoch letzten Endes **Der heilige Wenzel**, gedreht mit staatlicher Unterstützung im Rahmen der 1929 offiziell veranstalteten Feiern anläßlich der 1000. Ermordung dieses böhmischen Fürsten. Bei der Filmkritik fiel der Streifen jedoch durch und auch in geschäftlicher Hinsicht war er kein Erfolg.

Kurz und gut, im Kontext der hochentwickelten demokratischen tschechoslowakischen Gesellschaft zwischen den Weltkriegen wurde der patriotische historische Film immer mehr als Anachronismus empfunden. Die Entwicklung der modernen historischen Wissenschaft untergrub zahlreiche Stützen des herkömmlichen Historismus, und die damalige tschechische Kultur schlug bei der Gestaltung historischer Themen neue Wege ein, wie es in der Literatur z.B. vom Werk des Jaroslav Durych oder dem des Vladislav Vančura belegt wird. Altertümelei als Einstellung zur nationalen Vergangenheit wurde deshalb immer häufiger verspottet. Das hartnäckige Beharren der tschechischen Filmproduktion auf einem solchen Standpunkt war ein Beweis für ihr im allgemeinen niedriges intellektuelles und überhaupt kulturelles Niveau einerseits und eine solide gesellschaftliche Grundlage des herkömmlichen Historismus andererseits. In den dreißiger Jah-

ren verschwinden aber Abhandlungen über die Notwendigkeit eines nationalen historischen Großfilms sogar aus der Filmpresse. Dies geschieht nicht nur unter dem Einfluß der Mißerfolge aller bis zu jener Zeit gemachten Anstrengungen, einen solchen Film zu drehen, sondern auch infolge einer besseren beruflichen Qualifikation der in diesem Fach tätigen Personen, die bereits einschätzen wußten, was die Kräfte des tschechischen Filmwesens in Hinsicht auf das Kapital, die technische Ausstattung und das berufliche Niveau überstieg und was die tschechische Gesellschaft von der Kinematographie in Wirklichkeit erwartete.