

Články

MATKA A DÍTĚ

Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952)

Ivan Klimeš

„Přátelé, žiju mezi vámi už dva roky. Poznali jsme se za tu dobu navzájem. Ale vy o mně ještě všechno nevíte. Ráda bych předešla tomu, aby se po vsi říkaly věci, na nichž je kousek pravdy a spousta dohadů. Než jsem přišla sem, učila jsem v Praze. Měla jsem známost. Ale nemohli jsme se vzít, protože můj nastávající manžel byl členem odbojové skupiny a žil na cizí osobní doklady. Když přišla revoluce, padl u rozhlasu. Holčičku, která se mi po jeho smrti narodila, vychovávala moje matka. Dnes mi ji přivezla a bude tu chodit do školy. To je všechno, co jsem vám chtěla vysvětlit.“

I.

V listopadu 1948 zrušil ministr informací Václav Kopecký Filmový umělecký sbor (FIUS), nezávislý dramaturgický orgán, i dramaturgické oddělení V. odboru ministerstva informací (MI). Jako vrcholný dramaturgický orgán pak při MI ustavil tzv. Filmovou radu (FR), zároveň na úrovni Čs. státního filmu vznikla tzv. Ústřední dramaturgie (ÚD).¹ Předmětem činnosti se tyto dva orgány částečně překrývaly, částečně navzájem doplňovaly. Oba měly společně koncipovat tematický plán tvorby, spolupracovat na přípravě látek a schvalovat látky do výroby. Několikanásobným souhlasem těchto dvou komisí byl podmíněn vznik každého hraného filmu. Teprve na základě jejich doporučení (často po několika „kolech“) mohl být literární scénář rozpracován do technického scénáře, technický scénář předán do výroby a natočený film uveden do kin. Výsledky práce těchto dvou komisí se však politbyru nezdály uspokojivé. Celý model byl v aparátu ÚV KSČ, resp. v Kulturní radě,² i na půdě Čs.

- 1) Srov.: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha 1970, s. 31–32, 47 a 85. Statuty obou těchto orgánů jsou uloženy ve Státním ústředním archivu (dále jen SÚA), Archiv ÚV KSČ (dále jen ÚV KSČ), f. 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955), 674, 39–52.
- 2) Kulturní rada byla zřízena v září 1948 jako vrcholný samostatný orgán při předsednictvu ÚV KSČ. Jejím úkolem bylo projednávat a rozhodovat „všechny zásadní otázky v oboru ideologie a kultury, výchovy strany a osvěty, legislativní zásahy a opatření v oboru školství, tisku, filmu, rozhlasu, tělovýchovy atd., zásadní rozhodnutí v politice min. školství a min. informací“ a byla „odpovědná za celkovou kádrovou politiku v těchto oborech“. SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 758, 1–2. Samotný film mělo jinak v těchto letech na starost kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, kde byl pro film vyčleněn samostatný referent (v některých etapách v kombinaci s divadlem). Srov.: Karel Kaplan, *Aparát ÚV KSČ v letech 1948–1968. Studie a dokumenty*. Praha 1993. Obecně o kulturní politice v tomto období srov.: Jana Neumannová, *K pounorovým proměnám kulturní politiky*. „Revue dějin socialismu“ 8, 1968, č. 6, s. 817–843.

státního filmu podroben již na podzim 1949 kritické rozpravě, která v prvních měsících následujícího roku vyústila v reorganizaci obou orgánů spojenou samozřejmě i s personálními změnami. Zřízeno bylo tzv. kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (KVÚD), tedy jakési předsednictvo ÚD, které převzalo pravomoci a povinnosti dřívější ÚD. Obdobný proces proběhl i ve Filmové radě, která se pak skládala z pravidelně zasedajícího předsednictva a z řídceji svolávaného pléna. Kulturní rada zároveň připravila text známé rezoluce publikované v Rudém právu 19. dubna 1950 jako usnesení předsednictva ÚV KSČ a označené hned v první větě za „hlavní kulturně politickou směrnicí pro čs. kinematografii v tomto období“.³ Dubnové usnesení politbyra završilo proces připoutání poúnorové kinematografie k centru komunistické moci. Film režiséra Václava Gajera *Usměvavá zem* (1952) je z rodu těch, jimiž se čeští filmaři – usměřňováni Filmovou radou a kolektivním vedením ÚD – snažili v první polovině padesátých let naplnit linii této směrnice.

První zmínku o budoucím filmu *Usměvavá zem* nacházíme v tiskovině Čs. státního filmu nazvané Tematický plán Výroby uměleckých filmů (dlouhý hraný film) na rok 1951. Plán byl vypracován kolektivním vedením ÚD a sekretariátem Filmové rady v květnu a červnu 1950 a schválen Filmovou radou na schůzi dne 6. července 1950. Odráží se v něm nový, důsledněji udržovaný kurs, vytčený dubnovou stranickou směrnicí. V úvodu tohoto materiálu se praví, že „na nejzávažnějších látkách nebylo v tvůrčích kolektivech vůbec pracováno. Filmová rada proto při sestavování tematického plánu na rok 1951 doplnila jej dramaturgickými podněty, a to hlavně v chybících velkých současných látkách“.⁴ Plán uvádí v oddílu Povídky, látky, podněty blíže nespecifikovanou „veselohru z nejpokročilejšího JZD“ autorů J. Neuberga a F. Vlčka (VII. tvůrčí kolektiv) s takovouto anotací: „Autoři sbírají materiál k povídce, ve které chtějí ukázat radosti zemědělců z jejich společného obdělávání půdy a nové práce.“⁵ S výslovnou poznámkou – podnět. Je velmi pravděpodobné, že to byl právě jeden z podnětů Filmové rady a že tedy *Usměvavá zem* byla napsána a natočena na přímou objednávku vrcholného filmového orgánu.⁶ Další stopa se vynořuje až 13. dubna 1951, kdy předsednictvo Filmové rady schválilo na své 22. schůzi Neubergův a Vlčkův literární scénář s názvem Dnes není včera a vyjádřilo souhlas, aby byl režii filmu pověřen Václav

3) *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu.* „Rudé právo“ 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha 1981, s. 67–71.

4) SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 671, 2, 56.

5) Josef Neuberg (1901–1970) a František Vlček (1910–1981) tvořili v poválečném období scenáristickou dvojici, z jejíž dílny vzešly v poúnorových letech například filmy *Pětistovka*, *Bylo to v máji*, *Příznání*, *Dovolená s Andělem*, *Plavecký mariáš*, *Nejlepší člověk*, *Anděl na horách*. Neuberg se jako scenárista etabloval již ve třicátých letech (byl mj. scenáristou Vančurova filmu *Před maturitou*). Vlček působil u filmu od konce třicátých let a scenáristicky se podílel na několika protektorátních filmech. Na počátku padesátých let tedy představovali tým zkušených filmových autorů.

6) Z dalších podnětů FR uvedených v tomto plánu: mírový film (spojenectví se SSSR a úloha ČSR v boji za mír), hudební film (krása české a slovenské krajiny a využití národní hudby), mládežnický film o brannosti (chlapec, který se proslavil bojem proti nacistům a nyní je na vojenském vysokém učilišti), příklad stranického funkcionáře (význam a role KSČ), přerod ženy v průmyslu, dělnický student.

Gajer.⁷ Přípomínky FR pak byly zapracovány do technického scénáře nazvaného *Usměvavá zem* a opatřeného sloganem „úsměvný film o radostech a starostech dnešní vesnice“.⁸ Ke změně názvu celého projektu muselo dojít takřka bezprostředně po dubnové schůzi FR, neboť již 31. května referoval časopis *Filmové informace* o chystaném filmu jako o *Usměvavé zemi*. Z téhož zdroje se zároveň dovídáme, že 21. května zahájil Václav Gajer v Čepřovicích u Strakonice natáčení exteriérů.⁹ Šlo patrně o přípravné práce, neboť vlastní natáčení exteriérových scén započalo až uprostřed léta.¹⁰ Štáb se z exteriérů vrátil ve druhé polovině října a na několik měsíců se pak usadil v hostivařských ateliérech. Teprve v polovině února 1952 sdělují *Filmové informace*, že „režisér Václav Gajer dokončil v minulých dnech natáčení posledních ateliérových scén a přistupuje spolu se střihačem Josefem Dobřichovským a hudebníkem Jiřím Srnkou ke konečné úpravě filmu“.¹¹ Od dubna začaly ve *Filmových informacích* články o novém filmu *Usměvavá zem* houstnout, což byl neklamný signál, že film je hotov.¹² Dne 14. května prošel cenzurním řízením¹³ a 16. května si již odbyl předpremiéru v jihočeské Volyni. V Praze se slavnostní představení nového filmu znárodněné kinematografie uskutečnilo 5. června 1952 v kině Blaník. Účast politických špiček byla opravdu reprezentativní, jasný to důkaz, že filmu *Usměvavá zem* byl přikládán opravdu nemalý politický význam. Přítomni byli ministr informací Václav Kopecký, ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý, ministr státní kontroly Jan Harus, ministr vnitřního obchodu František Krajčír, ministr zemědělství Josef Nepomucký, ministr lesů a dřevařského průmyslu Marek Smida, ministr spravedlnosti Štefan Rais, místopředseda Národního shromáždění Václav David, tajemník ÚV KSČ Josef Tesla, „zástupci vzorných JZD a nejlepší pracovníci v zemědělství i průmyslu“.¹⁴

7) Usnesení 22. schůze předsednictva FR viz SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 1, 45. (Druhým bodem programu této schůze byl literární scénář filmu Vladimíra Vlčka *Zítří se bude tančit všude*.) Zápisy ze schůzí KVÚD a FR jsou zatím k dispozici jen fragmentárně, proto v tuto chvíli není možné přesně rekonstruovat genezi celého projektu.

Václav Gajer (1923), který v průběhu natáčení *Usměvavé země* oslavil své osmadvacáté narozeniny, měl jako režisér za sebou dva celovečerní hrané filmy – *Křížová trojka* (1948) a *Pan Habětín odchází* (1949).

8) Technický scénář (dále jen Scénář) s vročením 1951 je uložen v knihovně NFA pod sign. 302. Literární scénář Dnes není včera se ve sbírkách NFA bohužel nenachází.

9) Srov.: *Nový film o přerodu naší vesnice „Usměvavá zem“*. „Filmové informace“ 2, 1951, č. 22 (31. 5.), s. 11.

10) Srov.: *Letošní žně míru v dlouhém hraném filmu*. „Filmové informace“ 2, 1951, č. 32 (9. 8.), s. 21.

11) *Družstevní kravín ve filmovém ateliéru*. „Filmové informace“ 3, 1952, č. 7 (14. 2.), s. 16. Dále srov.: „Filmové informace“ 2, 1951, č. 41 (11. 10), s. 10–11; č. 43 (25. 10), s. 17; č. 48 (29. 11.), s. 13; č. 51 (20. 12.), s. 16.

Dobové statistiky vykazují u filmu *Usměvavá zem* 381 výrobních dnů, přičemž u produkce let 1951–1952 činil průměr 429 výrobních dnů na celovečerní hraný film. Náklady se pohybovaly kolem 3 240 000 Kčs (průměr v uvedeném období byl cca 3 267 000 Kčs za hraný film). Srov.: Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1951–1955. I*. Praha 1972, s. 89.

12) Srov.: „Filmové informace“ 3, 1952, č. 16 (17. 4.), s. 8, 12–13; č. 17 (24. 4.), s. 9–10; č. 18 (1. 5.), s. 5; č. 19 (8. 5.), s. 8–9; č. 22 (29. 5.), s. 2–4, 13–14.

13) Cenzurní spis viz SÚA, f. MIO, k. 165, č. j. 186/52. Na doporučení zástupce ministerstva národní bezpečnosti obsahuje cenzurní list přípis: „Z důvodů bezpečnostně dopravních nutno vyloučit snímky zobrazující dopravu osob (dětí) v závěsu za traktory.“ Zde i v jiných pramenech je uvedena metráž 2 685 m. Kopie filmu, kterou jsem měl k dispozici, má metráž 2 602,5 m.

14) *Slavnostní představení filmu „Usměvavá zem“*. „Filmové informace“ 3, 1952, č. 24 (12. 6.), s. 5.

Pražská premiéra byla politickou manifestací *par excellence*, na níž se filmařům dostalo pochvaly, uznání i výzvy k dalším krokům tímto směrem z úst představitelů komunistické elity. „Naši tvůrčí filmoví pracovníci a umělci ukazují, že naše filmové umění, oproštěné od buržoasního nacionalismu, kosmopolitismu a formalismu, se stává čím dál tím více významným pomocníkem našeho pracujícího lidu, kterému jasně ukazuje radostnou perspektivu socialistické budoucnosti,“ pravil v úvodním projevu ministr zemědělství¹⁵ a vyjádřil tak uspokojení nad tím, že se filmová tvorba stále průkazněji identifikuje s rolí pomocníka v propagandistické práci strany. Film byl na premiéře údajně odměněn nadšeným potleskem.

Filmová kritika, v pounorových letech vskutku pramálo diferencovaná, film přivítala, vyjádřila filmovým pracovníkům vděčnost za tento tvůrčí počín a plně se ztotožnila s jeho idejemi, vyslovila však i některé výhrady. Největší prostor jim věnoval Jaroslav Opavský, kritik Rudého práva, který filmu vytkl idylizaci skutečnosti a nedramatický pohled na ostré konflikty protikladných sil na současné vesnici. V poklidném obrazu života družstevníků postrádal recenzent proces překonávání obtíží, skutečný zápas se silami i mentalitou včerejška: „Autoři filmu si nepostavili dost jasně a ostře hlavní ideový úkol svého díla, jeho ústřední konflikt, hlavní protikladné síly příběhu, jimž by podřídili všechny ostatní složky filmu – proto jim vyšel jejich obraz života na naší dnešní vesnici někde málo plastický, málo bohatý, ač život naší vesnice dává umělcům skvělé možnosti zobrazit hluboce a nevšedně jeho problematiku.“¹⁶ Mělký záběr dramatického konfliktu kritizoval – ovšem až v posledním odstavci rozsáhlé kladné recenze – i Vladimír Bor: „Tento konflikt je hluboký a jeho vybojování není vždycky tak snadné, jak ukazuje tento vylehčený, opravdu usměvavý film.“¹⁷ Bor také v obrazu „tvrdého boje v lidech i o lidi“ postrádal přítomnost vesnických skupin ČSM. V tomto ohledu se na stránkách slovenského svazáckého deníku Smena k Borovi připojil i P. Horký, kterému navíc ve filmu chyběl důraznější akcent na vedoucí úlohu komunistické strany, dále otázka organizace práce na poli a socialistické soutěžení. Málo zvýrazněná se mu zdála i přírodní krása scelených lánů.¹⁸ Ve všech recenzích se dočkali příznivého hodnocení herci, přičemž nejčastěji byly vyzdvihovány výkony Zdenky Baldové v roli klepny Fejfarky, Stanislava Neumanna jako dědy Beránka a Josefa Beyvla v postavě vesnického boháče Sahuly. Oceňována byla i kamera Julia Vegrichta a Jiřího Bronce, zejména ve snímání krajinné scenérie. Také autor hudby Jiří Srnka sklídil za svůj rutinní hudební doprovod uznání, několikrát argumentované citlivým využitím jihočeských lidových písní. Celkově lze říci, že se filmu Václava Gajera dostalo u kritiky ne snad nadšeného, v každém

15) Tamtéž.

16) J. Opavský, „*Usměvavá zem*“. „Rudé právo“ 18. 6. 1952, č. 156, s. 3. Podobnou výhradu letmo naznačil i Miloš Fiala, který navíc upozorňoval na popisnost některých scén. Srov.: M. Fiala, *Zdařilý film o naší vesnici*. „Práce“ 28. 6. 1952, č. 152, s. 4. Opavského výhrady pak obdobnými slovy beze zbytku zopakoval Jiří Hrbas v recenzi *Usměvavá zem*. „Kino“ 7. 1952, č. 19, s. 382. (Předtím ovšem publikoval článek bezvýhradně pochvalný. Srov.: Jiří Hrbas, *Film o novém životě na naší vesnici*. „Zemědělské noviny“ 21. 6. 1952, č. 145, s. 6.)

17) Vladimír Bor, „*Usměvavá zem*“ – úspěšný film z naší vesnice. „Mladá fronta“ 15. 6. 1952, č. 140, s. 10.

18) Srov.: P. Horký, *Usměvavá zem* – úspěšný film o naší dedine. „Smena“ 3. 7. 1952, č. 80, s. 4.

případě však pozitivního přijetí, k němuž recenzenty nepochybně stimulovala již vlastní tematika a ideový koncept díla, respektující a ilustrující stranickou verzi přerodu české vesnice.

Usměvavá zem byla zařazena do kolekce československých filmů předvedených mimo soutěž na VII. MFF v Karlových Varech v červenci 1952, v dubnu 1953 se pak promítala v Polsku v rámci festivalu československých filmů. Na jiných přehlídkách se již neobjevila, což svědčí o tom, že ji odpovědní činitelé neshledávali vhodnou pro reprezentaci československé kultury v zahraničí. Marně bychom také pátrali po nějakém zvláštním ocenění tvůrčího kolektivu, ať už v podobě vyznamenání, státních cen či uměleckých prémie, jimiž poúnorová kinematografie rozhodně nešetřila. Manifestační podpora Gajerovu filmu ze strany politických špiček měla buď krátké trvání, nebo své meze.

II.

„V celkovém tematickém plánu má být však zachován takový poměr, aby převážná většina filmů byla věnována současným problémům výstavby socialismu, přičemž daleko větší pozornost než dosud musí být věnována filmům s tematikou přeměny naší vesnice,“ praví se v usnesení předsednictva ÚV KSČ z dubna 1950.¹⁹ Projekt filmu *Usměvavá zem* měl tedy všechny předpoklady stát se protežovaným titulem a mohl také počítat s všestrannou podporou. Autoři zde spojili dva tematické okruhy nacházející se ve zmíněném usnesení v rámci výčtu preferovaných témat – „přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu“ a „svazek dělníků a drobných a středních zemědělců“.²⁰ V žánrových konvencích veseloherní agitky vypracovali příběh dvou sousedních vesnic, Darmochleb a Rousova, z nichž první se může pyšnit skvěle fungujícím JZD, zatímco ve druhé se drobní a střední rolníci drou ještě postaru, utvrzování v odmítavém postoji k družstevní myšlence vesnickým boháčem, hostinským Sahulou. Schéma příběhu úzce koresponduje s dobovým vesnickým dramatem, navíc vychází vstříc i požadavku, aby se drama přesunulo od zakládání a počátků JZD ke zobrazení úspěšných zkušeností nejpokročilejších zemědělských družstev. V úvaze o současném vesnickém dramatu jej v březnu 1950 formuloval jeden z tehdejších členů kolektivního vedení ÚD Jiří Hájek. Dramatikové se měli stát „přesvědčivými uměleckými tlumočníky a zobecňovateli těchto zkušeností, aby na výsledcích práce nejpokročilejších družstev ukazovali cestu i ostatním rolníkům“.²¹ Trojice autorů, Neuberg, Vlček a Gajer, si politický význam tohoto filmu plně uvědomovala a řada jejích kroků také nese stopy deklarativní politické vstřícnosti. V technickém scénáři se například zaštitili citátem (použitým jako motto celého scénáře) z výše uvedeného usnesení Filmové rady, schvalujícího scénář literární: „Předložený literární scénář slibuje optimistický, pravdivý a přesvědčivý obraz problémů přerodu naší vesnice a tím splňuje předpoklad stát se důležitým filmovým

19) KSČ a československá kinematografie, s. 69.

20) Tamtéž, s. 68.

21) Jiří Hájek, *Přerod vesnice v zrcadle našeho dramatu*. „Tvorba“ 9, 1950, č. 12 (22. 3.), s. 288. O několik let později Hájek přiznal nedobrý pocit z tohoto článku a připustil, že podcenění problému umělecké metody bylo zásadní chybou. Srov.: Jiří Hájek, *Čas dramatu. Studie, články, essaye*. Praha 1957, s. 39–40.

dílem, které svým thematickým zaměřením plní důležité poslání v přerodu naší socialisující se vesnice. Autoři se podrobně seznámili s problematikou naší vesnice a správně pochopili podněty přerodu jejího člověka, kterého reálně zachytili v jeho starostech i radostném životě.²² Další kuriozitou technického scénáře je podrobný několikastránkový rozbor sedmi postav filmu. Jde vlastně spíše o kádrové posudky obsahující řadu informací o minulosti postav, jaké se z dialogů a filmu vůbec nedají vyčíst. A výběr těchto postav také říká mnohé. Nenajdeme mezi nimi žádného z hlavních představitelů prosperujícího darmochlebského družstva (a hlavních postav filmu), z Darmochleb jsou tu jen Skácelovi (pro Skácelův sklon k alkoholu a rodinný svár), ostatní jsou Rousové. Představena je celá rodina středního rolníka Kratochvíla, který v závěru zakládá družstvo v Rousově, a vesnický boháč Sahula, jenž se nakonec projeví jako zákeřný škůdce.²³ Tak se v našem zorném poli ocitají nejprve ty postavy (lhostejno, že zdaleka ne vždy hlavní), na nichž především je onen proces přerodu vesnice demonstrován.

Darmochleby představují prostředí idylické, neboť přerod vesnice starého typu ve ves novou, socialistickou, je zde již dokonán. Družstvo vzkvétá (po sklizních je opět nejlepší na skalickém okrese), v závodní kuchyni vyvaňují jedna radost, peněz je dost a lidé se mají dobře. Na starou dřinu dávno nikdo ani nepomyslí a ve vsi už zřejmě nehospodaří ani jediný soukromý rolník (soudě dle toho, že se zde nikdo neplahočí a že nikdo nepodtrývá kolektivní pracovní úsilí družstevníků). V konvencích poúnorové dramaturgie takové prostředí skutečný konflikt vylučovalo. Nahrazovaly jej uměle rozvíjené a uměle udržované pseudokonflikty založené zpravidla na nedorozumění. Autoři pak bránili setkání postav, které by si mohly mezi sebou nedorozumění vysvětlit, nebo pod nějakou záminkou přerušovali dialogy, které by k takovému vysvětlení mohly vést. Často se pak postavy chovaly nelogicky, přikládaly enormní význam informacím z druhé ruky získaným nezřídka od lidí očividně nedůvěryhodných a z nahodilých souvislostí pro sebe vyvozovaly dalekosáhlé závěry.

Usměvavá zem skýtá učebnicový příklad takového typu pseudokonfliktu v koncipování hlavní milostné zápletky. Agronom Drvota miluje učitelku Ročkovou. Ač dobrý pracovník (nestraní), ve věcech lásky je nemotorný až běda. Dlouho se neodváží svůj cit učitelce vyjavit a ta přirozeně nic netuší (měla-li něco tušit, pak to ani režisér, ani herečka nedali najevo).²⁴ Drvota žárlí na nového příchozího, účetního Bendu, kterého sem na žádost družstva vyslal patronátní závod z města na výpomoc. Zdá se mu, že si Benda s Ročkovou nějak příliš notují, a několik náhodných indicií jej utvrdí v přesvědčení, že se účetní stal jeho úspěšnějším sokem v lásce. Ten však si dal dávno slovo s Božkou, dcerou rousovského rolníka Kratochvíla, za kterou pravidelně dojíždí. Aby se tato zápleтка rozuzlila teprve v závěru filmu, týkají se dialogy mezi Dryotou

22) Scénář, s. I.

23) Srov. tamtéž, s. V–IX. Ve scénářích z počátku padesátých let jsem něco podobného zaznamenal jen v technickém scénáři filmu *Zítřejší se bude tančit všude*, kde vlastnímu textu předchází několikárádkové charakteristiky 9 hlavních postav. Zde ovšem autoři Vladimír Vlček a Pavel Kohout prostě sáhli po konvenci divadelních textů, nešlo jim o „kádrování“ problémových postav.

24) Autoři scénáře interpretují tento vztah tak, že Drvota „zatím nenalézá v jejích citech odezvy“, ale „nepřestává věřit, že učitelka změní své chladné chování a nakonec si ho přece jen vezme“. Josef Neuberger a František Vlček, *Nad zemí usměvavou*. „Kino“ 7, 1952, č. 8, s. 177.



Protagonisté hlavní milostné zápletky filmu: agronom Drvota (Josef Mixa) s učitelkou Ročkovou (Bohumíra Langová) při jeho prvním, rozdurděně vyhrknutém milostném vyznání, jež kromě údivu nevzbudilo žádnou odezvu.

a Bendou pouze pracovních záležitostí (napětí jim dodává podrážděná ironie v Drvotově hlase, která ostatně důvěrnější téma rozhovoru předem vylučuje) a na učitelku se Drvota urazí a nekomunikuje s ní pro jistotu vůbec. Na konci se samozřejmě vše vysvětlí, Drvota pochopí, že učitelčina vstřícnost vůči Bendovi nepřesáhla meze soudružské spolupráce, a radostně a upřímně Bendovi gratuluje k jeho nadcházející svatbě s Božkou. Teprve nyní se odhodlá učitelku znovu oslovit a má okamžitý úspěch. Jejich společné štěstí s nimi kolektivně sdílejí celé Darmochleby, neboť milostné finále se odehrává v kanceláři MNV před zapnutým mikrofonom obecního rozhlasu. Vážnější konflikt slibuje v Darmochlebech postava krmiče vepřů Františka Skácela. Jeho vášeň pro alkohol, již se příznačně oddává v rousovském hostinci kulaka Sahuly, má za následek vážný pracovní přestupek. Během noční služby ve vepříně, při níž Skácel vyspává opici, zalehne prasnice půl vrhu. Na oprávněnou kritiku zareaguje Skácel furiantským rozhodnutím vystoupit se ženou z družstva a vrátit se k soukromému hospodaření. Skácelová však tuto variantu na schůzi družstva energicky odmítne:

Výkřiky družstevníků: Nikdo ho nedrží! Když chtějí, ať jdou!

Skácelová: Počkejte! Jakýpak ať jdou! Co mně je do toho, co si Skácel udělal? Já s dětma z družstva nepůjdu! Já ještě moc dobře pamatuju na tu dřinu. Na poli! V chlívě! A u plotny! A přitom pořád nebyl krejcar ve stavení, jak byl rok dlouhej.

Podlešák: To je pravda. Ale tohle si musíte vyřídit sami mezi sebou.

Skácelová: To vyřídím krátce – dám se s ním rozvést a bude po Skácelovi. Protože je muž hloupej furiant, tak přece za to nebude trpět celá rodina.²⁵

Družstevníci se smějí, je to veselá scéna. Možný rozpad rodiny není autory prezentován ani přítomnými vnímán jako něco vážného neřkuli tragického. Pokud by se však tento konflikt skutečně vyhrotil, netřeba váhat nad tím, komu by diváci z vůle autorů svěřili své sympatie. Členství v družstvu je tím jazýčkem na vahách kladnosti či zápornosti postav a kdo se nestihne do družstva během filmu dostat (i Sahula se o to pokrytecky pokouší), je prokazatelně veřejný nepřítel. Skácelovi ovšem takový pád nehrozí, neboť v jeho nitru již k nápravě došlo a na schůzi družstva k ní dojde vzápětí. Skácel je totiž v jádru dobrý chlap a když se odpoledne před schůzí procházel družstevními lány a zjihlým zrakem pozoroval vlnící se obilí, hnulo se v něm svědomí. S alkoholem definitivně skoncuje a škodu družstvu nahradí brigádami ve svém volném čase.²⁶ Skácel se šťastně navrácí do řad družstevníků jako příkladně horlivý a nad jiné přesvědčený zastánce zájmů družstevního kolektivu.

25) Srov. scénář, s. 151. V úvodním rozboru postav autoři postoj Skácelové detailněji argumentují: „Skácelová, která vyrostla jako nemanželské dítě nádenice na velkostatku, která nepoznala nikdy nic jiného než bídu a ústrky, poznala kus štěstí a je ochotna se za toto štěstí brát, bít. Skácelová ví bezpečně, kdo jí tento nový život zaručil, a proto vidí před sebou, před Ančou jedinou cestu. Proto také nachází různé řešení při Skácelově provinění. Pryč se vším starým balastem, pryč se Skácelem, který je tísnivou připomínkou těžkých let.“ Tamtéž, s. IX.

Všechny v článku citované dialogy jsou převzaty z filmu, pro srovnání pravidelně odkazujeme i na jejich scénaristický předobraz. Rozdíly jsou většinou zanedbatelné, na případné významové rozdíly zvlášť upozorníme.

26) Skácel na schůzi družstva: „Já jsem dnes prochodil celý odpoledne v polích a když jsem viděl ty naše krásné lány obilí, když jsem si uvědomil, že bych někde vedle škrabal ten svůj kousek s kravkama... tak vám řeknu, že si to bez družstva už na mou duši nedovedu ani představit...“ Tamtéž, s. 154.



Rousovský kulak hostinský Sahula (Josef Beyvl) nabádá svým pokrytecky nasládlým způsobem středního rolníka Kratochvíla (Hynek Němec), aby držel s Rousovskými a nepřistupoval na výhodnou výměnu polí s darmochlebským JZD.

Rousov je půda podstatně dramatictější. Hlavní slovo, slovo přátelsky vemlouvavé, vlezle nasládlé, ale skrz naskrz pokrytecké, má zde skutečný nepřítel – hostinský Sahula, zřejmě nejbohatší sedlák ve vsi. Pod maskou upřímného zastávce sousedských vztahů zneužívá drobných a středních rousovských rolníků k vlastnímu prospěchu a na jejich úkor.²⁷ Filmová rada projevila nad literárním scénářem přání, aby bylo ze závěrečné scény více zřejmé, jaký osud čeká každého vesnického boháče.²⁸ Sahula se v technickém scénáři i ve filmu vzchopí k záškodnickému činu – vyšle obecního strážníka Hraničku, aby v družstevním vepříně rozprášil sušenou krev vepře sti-

27) V technickém scénáři dokonpovali autoři Sahulovo *curriculum vitae* takto: „Za první války si dopomohl k penězům keřasováním s obilím, které skupoval a zařantročoval do města. Přikoupil pole a za první republiky zaměstnával děvečku a čeledína. Za druhé světové války řmelinařil také. Po válce byl zkríšnut. Nařmelinařené peníze propadly. Nyní musel pracovat v hospodě i na polích sám. Výpomáhal si kompensacemi, na kterých samozřejmě vydělával. Půjčil koně, vůz, náhradou dostal výpomoc v pracovních silách.“ Tamtéž, s. VIII.

28) „Autory dobře viděná záporná postava příběhu – vesnický boháč a hostinský Sahula potřebuje v závěrečné scéně v textu i situaci dotáhnout tak, aby divák jasně viděl, kde musí skončit vesnický boháč, který se pokoušel všemi prostředky udržet kapitalistické hospodářství na vesnici.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, I, 45.



Ustaraná domácnost rousového rolníka Kratochvíla. Jediné domácí prostředí, do kterého autoři nechají diváka nahlédnout. Vpředu Kratochvíl a Kratochvílová (Lola Skrbková), vzadu u kamen děda Beránek (Stanislav Neumann).

ženého obrnou. (Krev Sahula získal od svého švagra, rolníka z jihlavského okresu. Rodina se nezapře.) Zpráva o Sahulově zajištění (ve scénáři z úst stranického tajemníka, ve filmu z úst předsedy družstva) je na závěrečné družstevní veselici součástí happy endu.²⁹

Předmětem soustředěné pozornosti je v Rousově ještě rodina středního rolníka Kratochvíla, v níž má ovšem hlavní slovo Kratochvílová. Oba podléhají Sahulovým svodům a důvěřují jeho slibům, dokud se na vlastní kůži nepřesvědčí o jeho proradnosti. Jasně v rodině má od počátku dcera Božka, milá účetního Bendy z Darmochleb, a děda Beránek, vtipný glosátor rousové soukromnické mizérie. V dialogích této čtveřice a případných návštěvníků v Kratochvílově domě (Sahula, Benda, rousové rolníci) se odehrává svár „včerejška a zítřka“, právě zde se má naplno rozkrýt dilema, které prožívali všichni rolníci v celé zemi. Kratochvílovi dopomůže k jeho vyřešení jeho vlastní úraz při povinné žňové výpomoci u Sahuly a nezištná pomoc darmochlebských družstevníků. Divák má navíc k dispozici řadu nadmíru přesvědčivých a jednoznač-

29) Z usnesení Filmové rady: „Stejně by bylo možno začlenit do filmu okresního stranického sekretáře, který by se v ději projevoval takovou měrou, jako stranický sekretář ve filmu *Kubánští kozáci*, nebo v jiných sovětských filmech (*Muži v sedle*, *Jaro v Sakenu*).“ Tamtéž.



Děda Beránek, ironický komentátor rousovského dění, patří k frekventovaným postavám moudrých starců, kteří vidí dále a jasněji než jejich děti.

ných srovnání, jak vypadají žně na družstevních lánech s moderní technikou a rozesmátými tvářemi mladých lidí a jak na políčkách soukromých rolníků, kde se radostná práce proměňuje v tíživou úmornou dřinu. Na Kratochvílových pozemcích se v době hospodářova zranění dokonce u kosy střídají Kratochvílová se shrbeným starcem dědou Beránkem.

Darmochleby a Rousov jsou od počátku propojeny několikerými vazbami. Jednu tvoří milenecká dvojice Cyril Benda, účetní darmochlebského JZD, a Božka Kratochvílová, dcera rousovského rolníka – síly jednoznačně kladné. V závěru filmu se ozřejmí i jejich temný protějšek – hostinský Sahula a alkoholik Skácel. (Když také Skácel po své nápravě vyrovnává u Sahuly svůj dluh, hovoří s ním přísně a s pocitem mravní převahy, jako by hostinský byl na vině, že si host objednává pití.) Obě vsi pak spojují ještě děti, které všechny chodí do společné školy v Darmochlebech. I na půdu školy proniká napětí mezi oběma vesnicemi a je to právě školní akce, kterou darmochlebsští družstevníci použijí jako záminku k akci agitační; rodiče rousovských dětí se tak náhle octnou na exkurzi v JZD, která vše rozhodne.

Vedle tématu kolektivizace vesnice rozvíjí *Usměvavá zem* ještě jedno téma komunistickým politbyrem preferované – „nerozborný“ svazek dělníků a rolníků. Nad darmochlebským družstvem má patronát jihočeská automobilka. Cyrilu Bendovi, bývalému úředníku ze záložny, zde končí půlroční brigáda u stroje. Pomoci darmochlebskému



*Na zdánlivě improvizované exkurzi do družstevního kravína
předvede dojička rousovským rolníkům správný způsob dojení,
který družstevníky naučila soudružka Malininová ze Sovětského svazu
a který spočívá v masáži vemene před dojením a při vydojování.
Následující polodetail dojičky a detail jejích rukou
poskytne rolnické části filmového publika návod,
jak si při takové masáži počínat.*

družstvu s účetnictvím dostane jako stranický úkol. Do Darmochleb ovšem odjíždí rozhodnut vrátit se do fabriky, jak jen to půjde nejdřív.³⁰ (A Božka ho touží následovat, do města i do továrny.) Družstvu se dostane ještě další dělnické pomoci v podobě školního autobusu sestaveného a zprovozněného z vyřazených dílů a určeného darmo-

30) Z usnesení Filmové rady: „Ve scénáři je nutno posílit úlohu strany při budování naší nové vesnice. Je na autorech, aby uvážili, zdali Cyril Benda by neměl z továrny na vesnici odejít jako představitel dělnické třídy a jeho vyslání by bylo stranickým úkolem.“ Tamtéž.
Shrňme stručně zbývající připomínky FR. Nedostatkem literárního scénáře se zdálo být, že neřešil otázku organizace práce v JZD (při závěrečné exkurzi se tedy Rousovským dostane obšírného výkladu o organizaci práce, způsobech odměňování pracovníků a výnosech družstva, na výslovnou žádost FR byla do filmu zakomponována i problematika tzv. pracovních skupin). Měly být posíleny milostné vztahy obou dvojic a hlouběji prokreslena postava agronoma Drvoty. Měla být ukázána adaptovaná stáj a zdůrazněno, že celé zařízení bylo pořízeno svépomocí, převážně z vlastních zdrojů (stalo se). Měla být omezena otázka „cirkusové minulosti vesnice z předsedy JZD“ (?).



Typická scéna řady poúnorových filmů: jedna z četných výborových schůzí družstva, na nichž se rodí koncepční rozhodnutí. Uprostřed čtyři hlavní představitelé JZD v Darmochlebech – stojící Benda (Jaromír Spal), od něho doprava učitelka Ročková, předseda Podlešák (Otomar Korbelář), agronom Drvota.

chlebským i rousovským dětem. Na závěrečné zábavě po zprávě o zneškodnění kulaka Sahuly má pak Suchomel, patronátní referent z automobilky, proslov na téma „my dělníci a vy rolníci patříme k sobě“.³¹

III.

V čele darmochlebského družstva stojí čtyři hlavní kladné postavy filmu – předseda Podlešák, účetní Benda, agronom Drvota a učitelka Ročková, zastávající funkci jednatelky JZD. Podlešák je rozvážný, moudrý hospodář, lidsky laskavého a k mladým lidem otcovského chování. Jediný například užívá při oslovení agronoma jeho křestního jména. O jeho soukromí se nedovíme nic. (Malý kluk ze třídy učitelky Ročkové, který ve rvačce hájí čest Darmochlebáků, se sice také jmenuje Podlešák, ale autoři tento náznak dále nerozvíjejí.) To o Bendovi, iniciativním mladém muži správného pohledu na svět, víme alespoň to, že miní pověsit na hřebík svou úřednickou minulost

31) Scénář, s. 239. Refrén pro film zkomponované, ale nakonec nepoužité písně nazvané Radost, jejíž text napsal Jan Noha, zní: „Políčka, pole v jeden lán / s rolníkem dělník spojí. / Dost chleba všem, / to je jejich plán. / A cíl v mírovém boji.“ Celý text písně viz „Filmové informace“ 3, 1952, č. 19 (8. 5.), s. 8–9.

a nesmírně se těší na dělnickou práci ve fabrice.³² Často rozdurděný agronom Drvota je postava bez minulosti. (Na jeho žárlivost ale divák hledí s pochopením, protože dobře ví, že Drvota je správný chlapík a muž na svém místě.) Postavě učitelky Ročkové věnujme nyní zevrubnější pozornost.

O této pohledné mladé ženě, příkladně zvládající všechny situace a starostlivě pečující o blaho školních dětí, družstva i celé obce, se překvapení družstevníci na schůzi dozvědí, že je svobodná matka. Scéna je dojemná. Těsně před skončením schůze požádá učitelka Ročková předsedu o slovo, vstane od předsednického stolu, pokročí vstříc zaplněnému sálu a promluví klidným, pevným hlasem. Její proslov (viz úvodní citát) začíná do ticha. Se slovy *když přišla revoluce* nastoupí hudební doprovod – lyrické smyčce v nižších polohách a v mollové tónině. Herečka sklopí hlavu a zvolní tempo vyprávění. Její hlas dostane tragický výraz, dosud spíše oznamovací tón se změní v tón dramaticky vyprávěcí. Záběry na vyprávějící učitelku, nejprve celek, pak polodetail, přeruší několikrát polodetaily naslouchajících – zjihlá tvář postarší družstevnice Holubové, dojatí manželé Skácelovi, zamyšlený Drvota. Na učitelčin proslov reaguje předseda Podlešák: „To, co nám tady naše soudružka učitelka tak upřímně řekla, je jistě důvodem k tomu, abysme ji měli všichni ještě radši. A tím končím schůzi.“³³ Bouřlivý potlesk družstevníků náleží jak závěru schůze, tak učitelce Ročkové. Tklivý osud učitelčin stmelí družstevní kolektiv v upřímné účasti, kterou venku po schůzi na vlastní kůži pocítí drbna Fejfarová vyčkávající před Kulturním domem, aby sousedům sdělila strašlivou novinu: „Naše učitelka má dítě! Považte! Za svobodna!“³⁴ Každý, komu to sdělí, s ní vyběhne a nejvíc Drvota, celý zmatený a rozrušený z učitelčina příběhu: „Vy bábo zlá, jedovatá, ještě slovo a půjdete před výbor! O to já se postarám!“³⁵

Zvědavá Fejfarka, očka jí jen hrají nadšením, když zvětrá nějakou novinu, sama zůstane stát jak opařená, když se před ní učitelka ještě před schůzí ve škole ke své šestileté Vlastičce přihlásí. Právě reakce klepný Fejfarové naznačuje teoretické nebezpečí, které by mohlo učitelce v Darmochlebech hrozit – všeobecné veřejné pohoršení s řadou následků, ztráta morálního kreditu a tedy i důvěry spoluobčanů, kteří učitelce denně svěrují své vlastní děti do výchovy. Viděno ovšem prizmatem staré, pokrytecké morálky. Ve skutečnosti celá tato vedlejší dějová linie vnáší do darmochlebských scén jen další pseudokonflikt a zdánlivá problematizace jedné z hlavních kladných postav pouze maskuje její skutečnou bezproblémovost. Motiv možného mravního poklesku této neposkvrněné postavy také není autory vůbec rozvíjen, problém opravdu spočívá pouze v tom, jak obyvatelé Darmochleb zprávu přijmou. Fejfarová zůstane jediná, kterou tato zpráva pohorší.³⁶ Dříve totiž, nežli se jí podaří tu senzační novinu roznést po vsi, stihne ji učitelka oznámit všem družstevníkům sama. Kdyby tu měl opravdu vzniknout nějaký problém či reálný konflikt, který by pak musel být zmáhán, dali by

32) Benda: „Božko, jak bych se mohl vrátit do úřadu, za stůl, hrát si tam s čísličkami, když vidím vedle sebe děvčata u soustruhu, který jdou na sto šedesát, na sto dvacet procent?“ Srov. scénář, s. 28.

33) Srov. tamtéž, s. 191.

34) Srov. tamtéž, s. 192.

35) Srov. tamtéž, s. 194.

36) Fejfarka Skácelové: „....považte si, holce už je šest let a ona tu dělá takovou pořádnou.“ Srov. tamtéž, s. 193.



„Přátelé, žiju mezi vámi už dva roky. Poznali jsme se za tu dobu navzájem. Ale vy o mně ještě všechno nevíte...“ Učitelka Ročková na družstevní schůzi oznamuje, že je matkou šestileté dcerky.

autoři nepochybně Fejfarové šanci. Scenáristé si navíc připravili na obranu učitelčiny cti a dobrého jména argumenty těžkého kalibru. Především by se jí samozřejmě narodilo dítě manželské, nebýt superobjektivní překážky ve sňatku – protektorátu. Šlo jistě o vztah čistý a ušlechtilý, její nastávající přece působil v odboji a bojoval v Pražském povstání. Byl to hrdina – padl. A nepadl jen tak někde, nýbrž rovnou u rozhlasu. Učitelka Ročková je vlastně „vdovou“ po hrdinovi, do jejíhož mladého života tragicky a zákeřně vtrhla válka. Jistě i ona byla na odbojovou skupinu nějak napojena a nyní buduje nový, lepší svět, ten, za který její druh bojoval a za který položil svůj život. Věrnost jejich společnému ideálu, která jako by symbolizovala věrnost manželskou, učitelku Ročkovou nyní zušlechťuje.

Protektorátní odboj – květnová revoluce – boj o rozhlas – smrt za vlast. Stavební kameny emblematické argumentace, jejichž odlesk dopadá i na učitelku. Má ji v očích filmových družstevníků v sále i diváků v kině heroizovat. Hle, žena, která trpěla, která přinesla oběť za nás za všechny – a přitom tak mladá! Má to být hrdinství neokázalé, tiché (o to je hlasitější), jež posiluje důvěru a prohlubuje sympatie. Potenciální zpochybnění mravní bezúhonnosti učitelky Ročkové se tak na schůzi veřejně, před celým kolektivem, mění v triumfální potvrzení její morální čistoty.

Zbývá zodpovědět otázku, proč se učitelka Ročková šest let nestarala o své dítě.



O schůzi dříve předstoupil se svým případem před družstevní kolektiv krmíč vepřů Skácel (Vladimír Řepa). Výsledkem obou těchto navzájem si podobných scén je posílení pocitu sounáležitosti celého pracovního kolektivu.

IV.

Ta otázka je pozoruhodná zejména proto, že si ji autoři *Usměvavé země* vůbec neuvědomovali. Přečtěme si znovu učitelčin výstup a uvědomme si smysl některých útržků.

*...žiju mezi vámi už dva roky...ale vy o mně ještě všechno nevíte.*³⁷ Tento výrok znamená, že učitelka Ročková ani jednou za celé dva roky nepřivezla svou dcerku do Darmochleb. (Fejfarové by to přece nemohlo ujít a Drvotovi ostatně také ne.) Dále to znamená, že ani jednou za celé dva roky s nikým v Darmochlebech o svém dítěti nepromluvila. Učitelka Ročková tedy existenci svého dítěte před Darmochlebskými tajila.

Holčičku, která se mi po jeho smrti narodila, vychovávala moje matka. Učitelka Ročková zřejmě nežila se svou matkou a se svým dítětem ve společné domácnosti, jinak by se v tak zkratkovité verzi svého životního příběhu podobného výroku nedopustila. Učitelka odložila své dítě k matce, aniž k tomu měla nějaký opravdu závažný důvod, jinak by jej autoři zakomponovali do jejího výstupu. Vždyť by jen posílil motiv trpělivosti a oběti v jejím portrétu.

37) Tak zní dialog ve filmu, ve scénáři je: „...žiji mezi vámi již druhý rok...“ Tamtéž, s. 190.



*Darmochlebská drbna Fejfarová (Zdenka Baldová) v akci.
Jedna z herecky nepřitažlivějších postav.*

Dnes mi ji přivezla a bude tu chodit do školy. Po šesti letech se učitelka Ročková ujímá svého vlastního dítěte. Činí tak transparentně, všem na očích, nepociťujíc žádnou frustraci ze svého dosavadního fungování v roli matky. Činí tak – uvědomme si – také v okamžiku, kdy už její dcera vzhledem k svému věku vstoupila do zorného pole pracovního světa své matky. Do té doby stála mimo něj a byla by pro pracující matku přítěží.

Diváci jsou oproti Darmochlebským ve výhodě. Autoři je na tuto zvěst připravili již ve 47. obraze (učitelčin výstup na schůzi družstva tvoří 88. obraz, scénář má celkem 108 obrazů). Scéna se odehrává na skalickém nádražíčku, kde se učitelka vroucně loučí se svou dcerkou („Tak buď hodná, Vlastičko, a poslouvej babičku!“) a pak se svou matkou: „Sbohem, maminko, a po prázdninách mi ji přivez.“³⁸ Letní prázdniny ještě nezačaly, o dva obrazy předtím se hovoří o sázení brambor. Učitelka tedy neplánuje žádné setkání s dcerkou po dobu dvou měsíců prázdnin. Reakce učitelčiny matky na tento pokyn obsahuje jediný náznak zdůvodnění toho, proč učitelka Ročková v Darmochlebech své dítě zatajovala: „Dobře, jak myslíš... ale jen aby lidé tam u vás...“³⁹ Ve filmové realizaci však následnou ráznou replikou („Neměj starost. A jděte už, ať

38) Srov. tamtéž, s. 108.

39) Srov. tamtéž.



Učitelka Ročková ve své třídě.

Ve školní třídě stejně jako kanceláři družstva či v sále Kulturního domu se filmaři snažili o příkladně provedenou názornou agitaci.

vám neujede vlak.“) učitelka překryje matčinu chabou námitku, že ji divák tak tak dokáže vůbec postřehnout. Matka má daleko do rozhodnosti své dcery, je z rodu starostlivých laskavých babiček, které se neprosazují, jen oddaně slouží. Tušíme v ní spolehlivé zázemí, do kterého ale nikdy nenahlédneme, není pro autory zajímavé. Setkání s matkou a dcerkou na nádraží ve Skalici bylo cílem oné učitelčiny vyjížďky na kole, kterou si Fejfarová mylně dala do spojitosti s procházkou Bendovou. Divákům pak autoři nechali dedukovat, že šlo o jednu z pravidelných návštěv.

V odhodlaném „neměj starost“ počíná klíčit ještě jedna dimenze celého motivu, dimenze bezmála již absurdní. Plně se ozřejmí ve filmovém provedení 86. obrazu, kde Fejfarová po setkání s děvčátkem ve škole na učitelce vyzvídá, ke komu ta roztomilá holčička patří.

- Ta dívka je od sestry, ne?
- Ne. Moje.
- Jak to, slečno učitelko??
- Mluvím přece jasně. Je to moje dceruška.⁴⁰

40) Srov. tamtéž, s. 185–186.

A dramatizující sordinované žestě diváka upozorní, že tento dialog rozhodně nepatří k bezvýznamným a že se motiv překvapivého mateřství co nevidět vrátí na scénu. Herečka navíc prosytí promluvu hrdou rozhodností svědčící o učitelčině klidné odhodlanosti podstoupit pro svou dcerušku cokoliv. Učitelka Ročková si „vybojovává“ právo na své dítě! Tento podtón pak samozřejmě vstupuje i do jejího autobiografického proslovu na družstevní schůzi a stává se paradoxně dalším zdrojem heroizace postavy. Pro odvahu a schopnost postavit se včas (!) problémům tváří v tvář a veřejně, před celým kolektivem.

V.

Na dnešního diváka to všechno působí jako nadbytečná komplikace. Motiv učitelčina mateřství není nijak propojen s dějovými peripetiemi v darmochlebském družstvu či v Rousově a jeho absence by ideové poselství filmu vůbec neochudila. Jeho původ musíme nejspíš hledat ve snaze autorů výrazněji kladné postavy profilovat, odlišit je od sebe ještě jinak než jen věkem a pohlavím. Podlešák a Benda jsou postavy po všech stránkách statické. Drvota alespoň bezdůvodně žárlí a jeho promluvy mají určitou dramatizující tenzi. Učitelka Ročková tíhne (i svým hereckým ztvárněním) k Bendově statickosti, ale motiv mateřství z ní činí přece jen postavu s určitým tajemstvím. Navíc ukotvení tohoto motivu v protinacistickém odboji ještě posiluje její jednoznačně pozitivní rysy a jakoby zdůvodňuje její uvědomělý přístup k budovatelským úkolům dneška. Představu učitelky-matky pak mají vytvořit tři obrazy (ve scénáři obrazy 47, 86 a 102), v nichž učitelku spatříme pohromadě s její dcerkou a které vesměs budí dojem příkladné mateřské péče. Neoddiskutovatelným faktem nicméně stále zůstává, že učitelka Ročková žije a pracuje dva roky v Darmochlebech, zatímco její dítě předškolního věku bydlí kdesi jinde vychováváno babičkou.

Opakuji: učitelka Ročková je postava **bezvýhradně** kladná. V konvencích poúnorové dramaturgie, která autoritativně akcentovala agitační funkci filmové tvorby, to znamená, že postava učitelky měla spolu s ostatními kladnými postavami sloužit za vzor příkladného chování. Záporné postavy zase skýtaly varovný příklad chování odstrašujícího. Dochované zápisy ze schůzí Filmové rady dokládají, že schopnost postavy splnit svůj agitační úkol a zaujmout pevné a jednoznačné místo v ideové konstrukci díla byla předmětem zvláštní péče. Z profilu kladných i záporných postav byla v připomínkovém řízení odstraňována všechna sporná či potenciálně zavádějící místa. Filmoví autoři i členové dramaturgických orgánů přitom respektovali (resp. konstituovali) konvenci spočívající na těchto principech:

- kladná postava nesmí být vážněji problematizována,
- záporné postavě nesmí být přiznán pozitivní rys nebo čin,
- rozporná postava musí skončit v táboře postav kladných.

Toto zjednodušené schéma mělo časově i „teritoriálně“ omezenou platnost a souvisí s obdobím nejtuzšího prosazování mimouměleckých cílů tvorby. Formovalo se v prvním poúnorovém období, a to především na půdě dramatu, film si je osvojoval s pochopitelným zpožděním. Zde se upevnilo teprve počátkem padesátých let právě díky důsledné realizaci stranického usnesení z dubna 1950 a platilo zejména pro díla se současnou tematikou. U látek historických či historizujících, zpracovaných často podle literárních předloh, mělo toto schéma přece jen své modifikace. U současných



Matka a dítě: po dosažení šestého roku života se dcerka přistěhovala ke své matce-učitelce, jednatelce JZD.

látek však bylo vzhledem k důkladné kolektivní kontrole literární přípravy jeho narušení neprůchodné. To by totiž znamenalo korekci celé koncepce umělecké propagandy, jak ji chápal stranický aparát na počátku padesátých let. Umění mělo být pomocníkem ve výchovné práci strany, mělo lidem poskytovat příklady a vzory hodné následování, s nimiž by se mohli diváci identifikovat.

K tomu právě byly předurčeny kladné postavy s rozmyslem vybírané podle sociálního původu, profesního zaměření i pracovního prostředí. Případné zproblematizování těchto postav by zpochybnilo jejich dispozici být ostatním příkladem a dramaturgické orgány znárodněné kinematografie proto považovaly za svou povinnost bdít nad jejich bezúhonností. U literárního scénáře zednické veselohry *Štika v rybníce* například Filmová rada upozorňovala, že starý Doubrava nesmí vypadat jako zatvrzelý konzervativce, nýbrž že je třeba jej chápat jako znamenitého odborníka, který je pouze dotčen tím, že se s ním mladí neradí o nových metodách zednické práce. Nad literárním scénářem filmu *Akce B* si přála odstranit nesympatický povahový rys (přelétavost ve vztahu k ženám) u postavy Ondry, který má být sice veselý voják, ale ve vážných chvílích si musí počínat zcela odpovědně. U scénaristického zpracování Jiráskových *Psohlavců* Filmová rada požadovala ustálit kontury hlavních postav. „Kozina musí být moudrý a rozvázný sedlák, jehož rozvaha nesmí působit jako oportunismus.“ U postavy Matěje Příbka zase nesměl převažovat radikalismus. K literárnímu scénáři *Pyšné princezny* (nazvanému Potrestaná pýcha) vyslovila Filmová rada požadavek, aby



*Matka a dítě: mladá maminka z rousovské rodiny
soukromě hospodařícího rolníka odběhla utiřit plačící dítě.
Je vystavena dvojímu tlaku – nutnosti pomáhat při polních pracích
a povinnosti pečovat o své dítě.*

král Miroslav nebyl ve své královské hodnosti vyličen jako „františkánský asketa“, nýbrž jako král oblíbený lidem proto, že dobře a spravedlivě vládne.⁴¹ Ve výčtu podobných příkladů bychom mohli pokračovat. Kladné postavy mohly být samozřejmě nějakým neškodným způsobem individualizovány, například sympatickým bručounstvím, furiantstvím, úsměvnou žárlivostí. Tyto individuální povahové rysy, z nichž případně vyrůstaly různé (často mezigeneračně koncipované) pseudokonfliktní střety mezi kladnými postavami, však nikdy neproblematizovaly mravní integritu postavy.

V koncepci záporných postav lze velmi dobře stopovat dobovou nesmiřitelnost. Politika systematické společenské diskvalifikace celých sociálních skupin (zahrnující i fyzickou likvidaci) nemohla do filmu neproniknout a právě svět záporných filmových postav představuje reprezentativní galerii těchto skupin. Negativní povahové vlastnosti a častý sklon či alespoň ochota k zločinnému jednání jsou vždy argumentovány třídním původem a ztrátou dřívější společenské pozice. Původ postavy predestinuje její roli v celém díle a přiděluje každé postavě cejch, podle něhož si může divák všechny

41) Srov. zápisy ze schůzí FR z 20. 6. 1950 (*Štika v rybníce*), 27. 6. 1950 (*Akce B*), 26. 9. 1950 (*Psohlavci*) a 31. 10. 1950 (*Pyšná princezna*). SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670.

postavy filmu snadno a rychle roztrždit.⁴² Šlo o budování obrazu nepřítele, domácího především. Nepřítel měl být vykreslen v celé své mravní zvrácenosti, úskočnosti a rafinovanosti. Cokoliv záporné postavy ve filmových dílech pounorových let řekly či vykonaly, skrývalo vždy nekalý úmysl poškodit dobrou věc. Jejich případná vlídná tvář nemohla být než maskou, jejich přátelské slovo než čirým pokrytectvím.⁴³ Postava hostinského Sahuly z *Usměvavé země* budiž toho dokladem. Absence pochopení, soucitu a elementárního respektu k člověku v obrazu nepřítele zrcadlí nesmiřitelný postoj mladého komunistického režimu ke všem, kteří byli z jakýchkoliv důvodů začleněni do kategorie jeho nepřátel. Filmová rada věnovala obrazu nepřítele velkou péči, možná dokonce větší než postavám kladným, soudě alespoň dle četnosti připomínek. Několik příkladů: Zrádný poručík Rychta v *Akci B* měl být více nesympatický, i když ne tak, aby bylo na první pohled patrné, že je špión. U *Botostroje* Filmová rada doporučovala, aby byl šéf ukázán jako žák amerických imperialistů, který svým zaměstnancům dává za vzor americký způsob života. Autoři literárního scénáře Traktoristka (film *Cesta ke štěstí*) měli domyslet postavu vesnického boháče Fulína a nechat jej dohrát dramatičtěji („vesnický boháč se nevzdává lehce, jako je tomu ve scénáři“). Lomikar v *Psohlavcích* měl být ostřeji rýsován jako cizák a národní nepřítel a měl u něho být zdůrazněn nadřazený vztah feudála k nevolnické pracovní síle. U scénáře s názvem Zítřka se nefará (film *Milujeme*) Filmová rada požadovala zbavit postavy záškodníků primitivismu a učinit je rafinovanějšími a méně průhlednými. U filmové povídky Na nové cestě (hornické drama *Nad námi svítá*) měl autor ve scénáři více prokreslit postavu inženýra Mlse a ukázat jej jako nebezpečného třídního nepřítele.⁴⁴

I postavy rozporuplné a zdánlivě nejednoznačné měly svou budoucnost narýsovanou. Především se mezi nimi nemohla ocitnout postava ze „zavrženíhodných“ třídních a sociálních skupin – vesnický boháč, továrník, kněz. Tato kategorie byla vyhrazena malým a středním rolníkům nepřesvědčeným dosud o výhodách zemědělského družstva, generaci otců nedůvěřivě přihlížejících údernickému elánu svých dětí a novým pracovním metodám, starší generaci vůbec podléhající ještě staré morálce. Jakákoliv pozitivní zmínka na adresu takové postavy byla neklamným signálem, že na konci filmu nalezneme tuto postavu na správné straně „barikády“. Například ve filmu *Štika v rybníce* má zednický mistr Doubrava ve své partě notorického absentéra a flákače Bureše. Nápravu tohoto prokazatelného podvodníka a meloucháře předchází informace o jeho velkých řemeslných zkušenostech a kvalitách. Také o alkoholiku Skácelovi

42) Pokud se v některém ze scénářů vyskytl rozpor mezi třídním původem a chováním postavy, dalo se počítat se zásahem FR nebo KVÚD. Viz např. zápis ze schůze FR z 5. 9. 1950 týkající se literárního scénáře filmu *Botostroj*: „...a vůbec vypustit netypickou postavu českého dělníka pomlouvajícího Sovětský svaz.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 2, 115.

43) Srov.: Pavel Janoušek, *Utkání s divákem (Poetika výrobního dramatu)*. „Divadelní revue“ 2, 1991, č. 2, s. 23–42. Na velkém počtu dramát sleduje Janoušek i vývojové proměny v obrazu nepřítele. V článku věnovaném jedinému filmu si podobné ambice neklademe, ale srovnání filmové tvorby s dramatikou by bylo velmi zajímavé. Pravděpodobně bychom zjistili, že film už v této době působil spíše retardačně, konzervoval modely, které se již divadelní hra snažila opouštět. Důvody jsou nasnadě: podstatně pomalejší výrobní rytmus a nejspíš i důslednější kontrola literární přípravy filmu.

44) Srov. zápisy ze schůzí FR z 27. 6. 1950 (*Akce B*), 5. 9. 1950 (*Botostroj*), 12. 9. 1950 (*Cesta ke štěstí*), 26. 9. 1950 (*Psohlavci*, *Milujeme*) a 3. 4. 1951 (*Nad námi svítá*). SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670.

v *Usměvavé zemi* se v okamžiku vrcholícího konfliktu z úst předsedy Podlešáka dozvíme, že je velmi zručný tesař. V této kategorii se tedy shromažďují postavy zbloudilé, pomýlené, chybuující, nesprávně uvažující nebo dokonce dosud nepřemýšlející, postavy dosud nerozhodnuté – postavy hledající více či méně aktivně správnou cestu. Již samotný fakt, že hledají, jim zaručuje vykoupení v podobě nalezení této cesty. Váhající postavy zvažují alternativy. Možnost, že by zvolily tu nesprávnou, je předem vyloučena. Automaticky by se tím přeřadily mezi postavy záporné, u nichž ovšem nepřipadá vůle k poctivému přemýšlení v úvahu.

Podle těchto principů koncipovali Neuberg s Vlčkem jednotlivé postavy *Usměvavé země* a podle stejných principů byly také všechny postavy „ošetřeny“ oběma dramaturgickými orgány. Učitelka Ročková obstála i jako matka v tomto schvalovacím procesu bez připomínek.

VI.

Transparentní akcent na politicko-agitační cíle byl spjat se zvláštním průvodním jevem. Pozornost autorů i dramaturgických činitelů se často soustředila na hlavní téma výchovné „lekce“, zatímco přidružené motivy jako by byly rozvíjeny bez zájmu, někdy téměř nedbale. Film *Usměvavá země* si klade za cíl ukázat úspěchy kolektivizace a přednosti družstevního hospodaření. Proto jsou při exkurzi do darmochlebského JZD diváci informováni do absurdních detailů o průměrné doživosti krav na kus a den, o denním váhovém přírůstku prasat, o povinných odvodech státu a zisku družstva z prodeje přebytků mléka, vajec a kuřat na volném trhu, o mzdách družstevníků a celém systému odměňování. Zavalení ciframi přihlíží diváci v této sekvenci vlastně hranému instruktážnímu filmu a z hlediska výchovného cíle je právě tato sekvence pointou celého díla. Problém mateřství, rodiny, domova stojí zcela mimo záběr výchovného poslání tohoto filmu, tedy i stranou pozornosti autorského týmu a posuzovatelů scénáře. Čím méně je tento motiv transparentní, čím méně je reflektovaný, tím bezprostřednější a autentičtější výpověď o své době podává.

Otázku dosavadní péče o učitelčino dítě nikdo ze zúčastněných nevnímal jako problém a důvody, proč učitelka Ročková nemohla vychovávat své dítě sama, se proto nestaly vůbec předmětem nějakého vysvětlování. Letmá zmínka, že o dítě bylo postaráno jinak, stačila. Přitom se mohl motiv mateřství objevit i ve zcela jiném účelovém použití: v jednom s četných záběrů na rousovské rolníky, kteří dřou na vlastním, odbíhá unavená mladá maminka na poli k plačícímu nemluvněti. Zde šlo ovšem o ilustraci neúnosné a nevýhodné pozice soukromých rolníků, možnost další konfrontace, která se zde nabízí, autorům nepřišla vůbec na mysl. Učitelka Ročková v roli matky nevybočovala v očích autorů i posuzovatelů z akceptovatelného sociálního standardu nebo alespoň ne znepokojivým způsobem. Šlo přece o svrchovaně kladnou postavu, která nesměla být morálně diskreditována, a to nejen z hlediska autorů, ale také a především z hlediska diváků. Především oni museli být schopni vnímat jednání kladné postavy jako správné, jinak by celé dílo selhávalo v jednom ze svých základních principů. Energická preference světa práce před světem rodiny patří k velmi charakteristickým symptomům poúnorové umělecké tvorby a *Usměvavá země* nám na postavě učitelky Ročkové ukazuje, kam až tato preference mohla zajít, aniž by začala vyvolávat zneklidňující či zpochybňující otázky. Zdeformovaný obraz rodiny byl důsledkem



*Úsměv a květy – standardní emblémy socialistického ráje v „usměvavé“ zemi.
V době premiéry také jeden z nejčastěji reprodukováných snímků filmu.*

despektu k intimitě a individualitě (nevyzpytatelné jedinečnosti) na jedné straně a adorace principu kolektivnosti (typičnosti, kontrolovatelného standardu) na straně druhé.

Soukromý svět rodiny představoval potenciální nebezpečí. Rodina mohla konzervovat staré myšlení, starou morálku a mohla se stát i zázemím pro podvratnou činnost (vzpomeňme, od koho získal Sahula krev s nákazou prasečího moru). V takových případech dodávala umělecká tvorba poúnorových let odvahu k rozvrácení rodiny. Nad scénářem filmu *Cesta ke štěstí* požadovala Filmová rada od autorů, aby ještě více vyhrotili konflikt mezi otcem stojícím na straně vesnického boháče a dcerou toužící stát se traktoristkou v nedaleké traktorové stanici.⁴⁵ V tomto kontextu nabývá na významu i motiv darmochlebských manželů Skácelových a způsob řešení celého konfliktu. Není to pouto rodinné, které zažehná nebezpečí rozpadu rodiny, nýbrž pouto družstevní.

Usměvavá zem je vůbec zajímavý objekt k pozorování z tohoto zorného úhlu. Tento film nemá ústřední postavu, hrdinou je tu skupinou postav reprezentovaný pracovní kolektiv. Ani jednu z nich nenásledujeme do jejího domova. Učitelka Ročková bydlí patrně ve škole, ale nikdy ji v jejím soukromí nespatříme. Benda je ubytován u Fejfarky, k návštěvě u něj však není důvod. Podlešák bydlí kdesi, Drvota bydlí kdesi. Všechny pracovní i soukromé problémy se projednávají v kanceláři, na návsi, ve škole, v Kulturním domě. Intimní svět domova byl ve z kolektivizovaných Darmochlebech zcela potlačen. Jediné rodinné prostředí, které v *Usměvavé zemi* opakovaně navštívíme, je rousovská rodina Kratochvílových, právě ta, která řeší dilema, zda zůstat na svém a zakopat se na rodinných pozicích, nebo se – kolektivizovat.

Také oba milostné vztahy jako zárodečné formy budoucích rodin mají v *Usměvavé zemi* charakteristický průběh. Předně – jsou prostoupeny prací; v prvním případě v zemědělském družstvu, ve druhém případě – perspektivně – v továrně. Symbolický vznik dvou mladých rodin – družstevnické a dělnické – spoluutváří happy end. Ani jeden pár nevyhledává soukromí, láska není spojena s intimitou, nýbrž s kolektivem. Vyznáním lásky před zapnutým mikrofonom obecního rozhlasu předstupuje mladý pár symbolicky před kolektiv se svým rozhodnutím založit rodinu a rozradostněné tváře naslouchajících družstevníků na návsi vyjadřují jejich souhlas. Na závěrečné družstevní veselici pak sklídí pozdě přišedší zamilovaný pár frenetický aplaus, jen co se objeví ve dveřích.⁴⁶ Ještě názorněji je pointován milostný vztah ve filmu *Dovolená s Andělem*, kde o svatbě zamilovaného páru hlasují rekreatanti na odborářské schůzi. Jedině kolektivizovaná forma intimity je s to integrovat se do kolektivisticky koncipované pospolitosti (družstevnické, dělnické, odborářské atd.) a nalézá pak plné pochopení a sympatie. Jinou a častou variantu integrace rodinného světa do světa pracovního kolektivu představuje vtažení pracovních problémů do rodinného prostředí. Klasickým příkladem je drama Vaška Káni Parta brusiče Karhana zfilmované pod názvem *Karhanova*

45) „Druhý záměr filmu – ukázat zapojení žen do prací, ve kterých se dosud neuplatnily, ještě ostřeji prokreslit dramatickým rozehráním konfliktu otce s Vlastou tak, aby drama vyznělo jako boj nastupující mladé generace se starými předsudky.“ SÚA, ÚV KSČ, f. 19/7, 670, 2, 121.

46) Vzápětí je stejně nadšeným potleskem odměněn i k tanci vyzvaný rousovský děda Beránek, řečníci předseda Podlešák, patronátní referent tlumočící dělnický pozdrav a závěrečná veselice se tak mění v oslavné defilé kladných postav – nositelů socialistického pokroku.

parta,⁴⁷ ale neméně výmluvný příklad skýtá i rodina zedníka Doubravy ve filmu *Štika v rybníce*, kde i nejmladší členka rodiny nakonec skončí v dívčím zednickém internátě. To jsou ovšem filmy, v nichž má problém rodiny vyhrazený prostor a v nichž autoři celkový obraz rodinného prostředí a postavení jednotlivých členů rodiny s rozmyslem modelovali. *Usměvavá zem* je, jak víme, v tomto smyslu podstatně skoupější. Přesto všechny tyto filmy spojuje, že péče o rodinu je vyhrazena matkám a babičkám starší generace, mladí náležejí světu práce. Jsou osvobozeni od rodinných povinností, chtělo by se dodat – „v souvislosti s pověřením vyššími úkoly“.

Plná a příkladná pracovní angažovanost v budování nového řádu v „usměvavé“ zemi přináší vykoupení i právo na jakoukoliv oběť. Velký úkol posvěcuje prostředky a jednoznačně hierarchizuje i povinnosti. V neprospěch rodiny, světa soukromého, ve prospěch kolektivu, světa budovatelské práce. Film *Usměvavá zem* cele nasměrovaný právě na tento svět práce obsahuje ve svých okrajových motivech bezděčné, nestylizované svědectví nejen o této hodnotové hierarchii, ale i o následných deformacích rodinné sféry. Argumenty plynoucí ze striktních dramaturgických konvencí pounorového filmu pak podněcují snahu vést úvahu dále a klást si otázku, zda se v přesvědčení autorů, že tuto hierarchii hodnot zastávají i nejširší divácké vrstvy, neskrývá vlastně závažná výpověď o hodnotových preferencích společnosti jako celku a dobovém sociálním klimatu vůbec. Její zodpovězení si ovšem vyžádá vyhodnocení mnohem širšího vzorku pramenů. Tento článek snad alespoň prokázal, že mezi těmito prameny náleží významné místo i hranému filmu a že při práci s ním nelze abstrahovat od umělecké povahy tohoto pramene.

PhDr. Ivan Klimeš (1957)

Filmový historik, po studiích hudební a divadelní vědy na FF UK v Praze (1976–1981) se zaměřil na dějiny české kinematografie, zvláště na problematiku kulturních a historických tradic v hraném filmu. Na toto téma publikoval (většinou ve spolupráci s Jiřím Rakem) řadu článků ve *Filmu a době*, *Iluminaci*, *Filmovém sborníku historickém* aj. Pracuje v oddělení teorie a dějin filmu Národního filmového archivu.

(Adresa: Národní filmový archiv, Bartolomějská 11, 110 00 Praha 1)

Usměvavá zem

Studio uměleckých hraných filmů Praha, 1951. Premiéra 5. 6. 1952.

Režie: Václav Gajer. **Námět a scénář:** Josef Neuberg, František Vlček. **Kamera:** Julius Vegricht, Jiří Bronec. **Hudba:** Jiří Srnka. **Architekt:** Miroslav Pelc. **Střih:** Josef Dobřichovský. **Zvuk:** Miloslav Hůrka, František Šindelář, Blažej Bernard. **Vedoucí výroby:** Ladislav Hanuš, Miloš Mastník.

Hrají: Otomar Korbelář (předseda JZD), Josef Mixa (agronom Drvota), Bohumíra Langová (učitelka Ročková), Jaromír Spal (účetní Benda), Zdenka Baldová (Fejfarová), Jarmila Kurandová (Holubová), Ota Motýčka (pekař Bruml), Vladimír Řepa (Skácel), Josef Beyvl (Sahula), Hynek Němec (Kratochvíl), Lola Skrbková (Kratochvílová), Eva Jiroušková (Božka Kratochvílová), Stanislav Neumann (Beránek), Rudolf Deyl ml. (Hranička), Oldřich Lukeš (Suchomel), Marie Nademlejnská (Skácelová), Marie Rintová aj.

47) Scény z dramatu *Parta brusiče Karhana* rozebírá právě z hlediska obrazu domova Vladimír Macura. Srov.: V. M a c u r a, *Šťastný věk. Symboly, emblémy a mýty 1948–1989*. Praha 1992, s. 35–36. Macura ostatně přinesl i řadu dalších příkladů z dobové poezie průkazně korespondujících s našimi nálezy v tvorbě filmové.

Citované filmy:

Akce B (Josef Mach, 1951), *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955), *Botostroj* (K. M. Walló, 1953–1954), *Bylo to v máji* (Martin Frič, Václav Berdych, 1950), *Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens, 1950–1951), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Jaro v Sakeni* (Vesna v Sakeně; Nikolaj Sanišvili, 1950), *Křížová trojka* (Václav Gajer, 1948), *Kubánští kozáci* (Kubanskije kazaki; Ivan A. Pyrjev, 1950), *Milujeme* (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, 1951), *Muži v sedle* (Smelyje ljudi; Konstantin Judin, 1950), *Nad námi svítá* (Jiří Krejčík, 1952), *Nejlepší člověk* (Václav Wasserman, 1954), *Pan Habětín odchází* (Václav Gajer, 1949), *Pětistovka* (Martin Frič, 1949), *Plavecký mariáš* (Václav Wasserman, 1952), *Před maturitou* (Vladislav Vančura, Svatopluk Innemann, 1932), *Přiznání* (Jiří Lehovec, 1950), *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1951–1952), *Šika v rybníce* (Vladimír Čech, 1951), *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1951 až 1952).

SUMMARY

MOTHER AND CHILD

Forty-five seconds of dialogue in The smiling country (1952)

Ivan Klimeš

In the next months after the communist coup d'état in February 1948, the conception of the centralized dramaturgy (i.e. centralized mechanism for giving approval to sujets and scenarios and for finished films as well) was created as a part of the Czechoslovak nationalized film industry. Two basic dramaturgical institutions were founded. The Film Council, as a consultative body of the Ministry of information, the umbrella for cinematography, became the top organ with decisive jurisdiction. The Central Dramaturgy arose on lower level later – as a consultative body of the general director of the Czechoslovak State Film. The activity of these bodies was nevertheless criticised by the communist "politbureau" a year later. The critique focused above all on the thematic proportions of the domestic films and led to reorganization of the both bodies in the first months of the year 1950. In connection to this, the CP Central Committee Presidium conclusions on film were published in the main communist newspaper Rudé Právo in April 1950 where the politbureau's conception of film production thematic proportions was formulated in shape of a strict directive and preferred themes for feature films were named. In the Czechoslovak film production from the first half of the fifties, distinct and marked endeavour of the film-makers can be observed: to fulfill the intentions of this communist directive.

The film project of Václav Gajer *The smiling country* (1952) represents an immediate reaction to the April directive of the CP Central Committee. The stimulation for writing and screening this film came probably directly from the Film Council. The film treats the theme which was highly topical those days – the problem of dramatic collectivization of country (founding agricultural co-operative farms combined with giving over oneself's own property to the co-operative farms and with liquidation of rich farmers). *The smiling country* is an idyllic optimistic comedy (the so called agitprop comedy) which compares two villages. In the one, a co-operative farm is flourishing and people provided with highly sophisticated machines are working with great enthusiasm and they are having a grand time. In the other one, there is no co-operative farm yet, farmers are working hard as in the old times and still they have no money. (They are heckled and goaded against collectivization idea by the local richest farmer.) With the help of an innocent trick, the farmers from neighbourhood are trying to attract these poor people to visit their modern cowsheds and pigsties which, of course, means the decision: a new co-operative farm emerges.

The author focuses then on the character of a young village woman teacher, one of the four totally positive main characters of the film. It appears that the teacher is unmarried mother, a suspicion that was so far never dreamt of by anybody in the farm. Her little daughter lives with grandmother in the other town. (The child's father was killed during Prague uprising in May 1945.) She is six years now and she moves to her mother's where she starts going to school. In the character's several statements, the author demonstrates that the teacher hasn't looked after her child for six years. In spite of this, the motive of motherhood is used to heroize the character of the teacher. The schematic dramaturgical conventions of the agitprop films of the fifties did not admit any problematization of positive characters (they likewise did not admit any suggestion of understanding or sympathy for negative ones). The script-writers, director and all those who gave an approval to the project did not find anything wrong in the conception of motherhood and they considered it fully acceptable for common public sphere. The character of a woman who joined in building of socialism in our country could totally fail in the role of mother and yet it did not mean any discreditation to her. It is an evidence of the value hierarchy in the Czechoslovak post-war society.

Translated by Ivan Žáček