

Alena Šlengerová

Mistři a dělníci národní kultury

*Obraz umělce v českých hraných filmech
poúnorových let*

Po „Vítězném únoru“ se československá kinematografie, zestátněná roku 1945, střetávala se změnou organizace a statusu umění nejen jako jeden z uměleckých oborů, ale také ve svém tematickém obsahu. Jakýkoli motiv z oblasti umění získával v novém kontextu zvláštní významy a často byl pro tento kontext přímo účelově konstruován. Z těchto motivů se v následující studii podrobněji zaměříme na postavy umělců (i když jejich vazbě na situaci umění jako takového se nelze vyhnout), vystupující v českých celovečerních hraných filmech z let 1948 až 1956. Toto časové rozpětí (vymezené přibližně únorovým převratem a dvacátým sjezdem Komunistické strany Sovětského svazu) zahrnuje jak období přísného schematismu, tak i začátek ústupu od absolutních doktrín. V první části studie načrtneme ideologické vzorce vyabstrahované z kulturně-politických textů těsně popřevratové doby, na jejichž základě bude lépe čitelná účelovost vybraných filmových typů.

Ideál nového¹⁾ umělce

Využití umění coby ideologického či politického nástroje je v dějinách naší kultury poměrně častým jevem.²⁾ Avšak s nástupem totalitního režimu a jeho centralizačními a normativními tendencemi tato „instrumentalizace“ umění získala na významu a důslednosti. To s sebou neslo i zásadní změnu postavení umělce ve společnosti — členství v politicky řízených uměleckých svazech a účast na organizovaných aktivitách se staly podmínkami oficiální existence.

Umělci byli shora vedeni dvěma hlavními směry: Někteří ideologové prosazovali striktní převzetí sovětského modelu, po strážce organizační i estetické. S touto ideou koexistovala tendence obracet se k národní tradici, jejímž vlivným představitelem byl historik a v letech 1948–1953 ministr školství Zdeněk Nejedlý.

-
- 1) S adjektivem „nový“ zde budeme nakládat podobně jako komunistický diskurs. Shrnuje v sobě vše pozitivní, co přináší uchopení moci dělnickou třídou.
- 2) Srov. Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst 1998, s. 20n.

V myšlení o umění a také ve výstavnické a nakladatelské praxi bylo pohotově zaostřeno na naše klasiky z různých uměleckých oborů, jejichž život i dílo mohly v patriční interpretaci podpořit tvrzení, že komunisté jsou dědici a pokračovatelé našich národních tradic. Podobně byly využívány dějiny obecně, jak se můžeme přesvědčit například v knižně vydané přednášce Zdenka Nejedlého *Komunisté — dědici velikých tradic českého národa*. Vznikla už před rokem 1948. Je zřejmé, že argumentace tradicí byla pro stranické ideology spolehlivým nástrojem, který byl ihned po ruce. Pro jeho absolutnost je typický projev plný superlativů: Bedřich Smetana byl „nejnárodnější umělec“, Alois Jirásek zase „nejúplnější zachycovatel národních tradic“, Božena Němcová „1. v řadě našich komunistických a socialistických spisovatelek“.³⁾

Složitějším úkolem bylo postavit se k žijícím umělcům. Bezchybný ideál, použitelný jako vzor, zřejmě chyběl. Ladislav Štoll mezi novodobými básníky vyzdvihuje Stanislava Kostku Neumanna, ale ten se „Vítězného února“ již nedožil (zemřel 28. 6. 1947). Typický byl fučkovský model předčasně zesnulého velikána (Jiří Wolker, Vít Nejedlý atd.).⁴⁾ Velká část zdánlivě vyhovujících, komunisticky orientovaných umělců měla za sebou nežádoucí avantgardní minulost.

Ideální současný umělec je tedy abstraktní figurou. Jejím hlavním rysem je jednoduše to, že tvoří *pokrokové, nové, pravé*, tzn. socrealistické umění. Jako doktrína takové tvorby se nabízela kniha *O umění* A. A. Ždanova, jež vyšla v češtině v roce 1949. Záhy ji parafrázovaly a doplňovaly také původní české normativní texty. Předepisována byla především realističnost (ovšem zdůrazňující revoluční vývoj), srozumitelnost a aktuálnost. Přesné vymezení normy však neexistovalo, v čemž můžeme spatřovat záměr: „Svou nejasností Ždanovovy zásady neustále udržovaly i státem vyznamenané umělce v napětí, že se netrefí do nepřesně formulované státní objednávky a budou perzekvováni.“⁵⁾

Ovšem právě tehdy byli umělci opakovaně ujišťováni o tom, že jsou svobodní — na rozdíl od doby, kdy jejich existence závisela na pohybu kapitálu a (ne)vkusu buržoazie.⁶⁾ Umělcova odpovědnost nemá být chápána jako omezení jeho tvůrčí svobody, ale právě naopak: „Ano, poctivá a nadšená služba lidu a národu — toť jediná a nejvyšší tvůrčí svoboda inteligence, to je i způsob jejího největšího uplatnění.“⁷⁾ Tak promluvil 27. 2. 1948 k inteligenci předseda vlády a nastávající prezident Klement Gottwald.

Umělec je v kulturně-politických textech pounorového období někdo, kdo v *nové* společnosti potenciálně existuje. Společnost jej potřebuje, nicméně správné plnění jeho úkolu ještě není samozřejmostí. Reakcí na to je řada tehdejších textů s charakterem výzvy:

Voláme vás všechny, mistry i dělníky národní kultury, abyste v této historické chvíli nezůstali stranou živé národní obce, abyste se výrazně postavili po bok pracujícího

3) Zdeněk Nejedlý, *Komunisté — dědici velikých tradic českého národa*. Praha: Okresní výbor Komunistické strany Československa 1947, s. 6, 11, 50.

4) Viz např. Ladislav Štoll, *Třicet let bojů za českou socialistickou poesii*. Praha: Orbis 1950. Z. Nejedlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953.

5) Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948–1958*. Praha: Gallery 2002, s. 8.

6) Viz např. L. Štoll, c. d., s. 143.

7) Klement Gottwald, Poselství k československé inteligenci (dopis účastníkům veřejného projevu pokrokové inteligence v Lucerně z 27. února 1948. In: K. Gottwald, *O kultuře a úkolech inteligence v budování socialismu*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1954, s. 15.

národa. Vstupujte do akčních výborů Národní fronty, pomáhejte zneškodňovat síly temna a zpátečnictví, účastněte se činně při formování pokrokových sil národa, které zajistí naší krásné zemi šťastnou a dobrou budoucnost. Kupředu, zpátky ni krok!⁸⁾

Komunističtí teoretikové/ideologové umění se stavěli do pozice mluvčích lidu, který se dožaduje *nového* umění, který lépe než sami umělci ví, jak má takové umění vypadat, a bude schopen je patřičně ocenit. Vzniká tak zvláštní rozpor. Totiž správný tvůrce *nového* umění (nebo obecněji *nová* tvůrčí inteligence) samozřejmě sám musí být součástí lidu, ale zároveň je v kulturně-politických projevech z lidu vyčleňován a stavěn až za dělníky a zemědělce.⁹⁾

Zmíněné výzvy mnohdy nemají daleko k mobilizačním vyhláškám. Lexikum z oblasti vojenství a válečnictví je ostatně typické nejen pro kulturní politiku, ale pro celý dobový diskurs.¹⁰⁾

Nezapomínejme ani na chvíli, že u nás, a právě v kultuře, jsou stále ještě *dvě fronty*: socialistická a reakční. [...] Mnozí, a mezi nimi i někteří spisovatelé [...], stále ještě myslí, že se zachrání kdesi v jakémsi středu. To je ovšem omyl. Kde je boj, tam není žádného středu, a jako ve všem, tak i v kultuře, a tedy i v literatuře, jde dnes o boj a ostrý a houževnatý.¹¹⁾

Je patrné, že ne všichni, kdo byli v předchozím období označováni jako umělci, jsou tohoto titulu hodni v *nové* společnosti. Dokonce si často nezaslouží v ní vůbec existovat. Bývají označováni jako zpátečníci a reakcionáři nebo jsou jednoduše „umělci“ v uvozovkách či tzv. umělci, *prý* umělci, pseudorealističtí břídilové. Hodnocení nekalých živlů na poli kultury může být ale i mnohem radikálnější. Jaroslav Bouček roku 1950 označuje v *Tvorbě* existencialisty jako „píšící esesmany“,¹²⁾ v díle Ivana Andrenika podle Ladislava Štolla „dožívá mnichovanství a protektorát“.¹³⁾

Vedle válečné metaforiky je typickým zdrojem obrazné ideologické řeči také boj s chorobami. Transparentního kontrastu zdraví a nemoci a působivosti fyziologických metafor

8) Provolání kulturních pracovníků z 25. února 1948 Kupředu, zpátky ni krok! Citováno dle sborníku *Sjezd národní kultury. Sbírká dokumentů*. Praha: Orbis 1948, s. 8. Text je otištěn na začátku sborníku jako první z předsjezdových dokumentů.

9) Viz např. Z. Nejezlý, Dnešní úkoly pracující inteligence. In: Z. Nejezlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 74–76.

10) Že je kultura místem boje, říkali autoři nezdíka už názvy svých studií a článků. Typicky v nich užívali předložky *za* a *o* s akuzativem — *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii* (Ladislav Štoll), *Za kulturu lidovou a národní* (Zdeněk Nejedlý), *O hudbu zítřka* (Antonín Sychra) atd. (podobně *Za zhoštění organických povlaků*, *Za zdraví a hygienu ženy* atd.). Srov. Vladimír Macura, Poslední bitva. In: V. Macura, *Šťastný věk* (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha: Academia 2008, s. 36–47.

11) Z. Nejezlý, O úkolech naší literatury. In: Z. Nejezlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 139.

12) Dle Petr Šáma, Cesta otevřená. Hledání socialistické literatury v kritice padesátých let. In: Michal Pribáň, *Z dějin českého myšlení o literatuře 2 (1948–1958)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, s. 586.

13) L. Štoll, c. d., s. 131.

hojně využívá například Ladislav Štoll (přestože dekadentním umělcům právě jejich zálibu ve fyziologii ostře vytýká).

Metaforika boje (ať už válečného, či boje s nemocí) činí myšlení o umění narativním. Spolu s Ladislavem Štollem například sledujeme boj Vítězslava Nezvala s jeho chorobou (tj. surrealistickým poblouzněním): „Věřili jsme tehdy, že zdravá socialisticko-vlastenecká stránka v robustním Moravanovi zvítězí, přestože byla zasažena nebezpečným mikrobem.“¹⁴⁾ Léčba probíhala formou kritiky kolektivu, ale v Nezvalově případě především „praktické kritiky dějin“.¹⁵⁾

Absence reálných vzorů mezi současnými tvůrci byla svým způsobem pro ideologii užitečná. Díky ní vynikala síla masy. Dva dny po převratu Klement Gottwald efektně pohrozil nejen umělcům, ale celé inteligenci citátem Viktora Dyka: „Právě o poměru inteligence k lidu a k národu platí: ‚Opustíš-li mne, nezahynu. Opustíš-li mne, zahyneš.‘“¹⁶⁾ Někdy se lid, než by čekal, až umělci jeho požadavky pochopí, ujímá tvorby sám (obdobně i v oblasti průmyslu — namísto čekání na pokrok vědy, dělníci sami podávají tzv. zlepšovací návrhy). „Vždyť lid je přece také umělec, to jest tvoří si i sám umění. A jaké umění!“¹⁷⁾

Nešlo jen o lidové umění v tradičním smyslu slova. Z řad lidu měla vycházet *nová* inteligence. Amatérští umělci byli (po vzoru SSSR) podporováni festivaly a soutěžemi (např. Pracující do literatury v roce 1949). Kromě zmíněného důkazu schopnosti lidu vyrovnat se se zadanými úkoly lépe než leckterý intelektuál, šlo i o součást snahy organizovat shora volný čas nebo také o vyžádanou chválu ze strany lidu na *nový* režim (dělníční básníci psali o své radostné práci, o Fučíkovi apod.).¹⁸⁾

Důležitým znakem kulturně-politického jazyka pounorového období je jeho pragmatičnost. S naprostou samozřejmostí jsou v psaní o umění užívána slova jako *směrnice* nebo *pětiletka*. O umělcích se hovoří jako o pracovnících či dokonce budovatelích. Jsou jim zadávány úkoly a nabízena škála témat vhodných ke zpracování. Jejich tvorba má podléhat plánování stejně jako práce v továrnách. Tato racionalizace a plánování umělecké tvorby působily i v reálu. Úkoly byly zadávány konkrétním umělcům, aniž by o ně jevíli zájem (proslulý je případ tvůrců monumentálního pomníku na Letné). O postupu tvorby se diskutovalo v kolektivech. V novinových a časopiseckých referencích o nových filmech nacházíme informace o tom, kolik času a materiálu ušetřila práce v úderkách. Toto všechno vedlo k potlačení specifických autorských stylů, k unifikaci tvorby.

Umění jako téma *nové* filmové tvorby

K požadavkům kladeným na film po únoru 1948 patří v první řadě aktuálnost námětů. Film měl reflektovat současné dění a podílet se na něm, jak vyplývá i z usnesení předsed-

14) Tamtéž, s. 97.

15) Tamtéž, s. 100.

16) K. Gottwald, c. d., s. 14.

17) Z. Nejezlý, O lidové tvořivosti. In: Z. Nejezlý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 97.

18) Srov. Michal Bauer, Pracující do literatury. In: M. Bauer, *Ideologie a paměť*. Jinočany: H&H 2003, s. 215–273.

nictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“, vydaného v dubnu 1950. Bylo částečně kritickým zhodnocením dosavadních pokusů a částečně směrnicí do budoucna, otištěnou a citovanou na několika místech. Objevuje se zde opět motiv opoždění umělců (v tomto případě filmařů) za jinými pracovníky. Dosavadní tvorba ještě nenaplnuje úlohu kinematografie na cestě k socialismu. Návodem jak dále pokračovat je, kromě přetrvávajícího požadavku socialistického realismu, dlouhý (a navíc zkratkou „atd.“ ukončený) výčet aktuálních námětů čekajících na filmové zpracování.¹⁹⁾

Tematika umělců není v rezoluci uchopena jako specifický problém. *Nové umění* není nijak důrazně vyzdvíženo mezi preferovanými náměty (jako je tomu třeba v případě *nové vesnice*). Tomu odpovídá naše situace, když se snažíme o popis a analýzu této tematiky — sledujeme spíše druhé plány, dílčí motivy a epizodní postavy. I výraznou skupinu životopisů klasiků (filmy o Alšovi, Jiráskovi a Smetanovi) musíme chápat spíše jako příspěvek k mýtotočivnému životopisnému žánru podle sovětského modelu či jako součást širší oblasti námětů z národních dějin než jako filmy primárně o umění. Usnesení vyslovuje rovněž žádoucí pojetí historických námětů:

[P]ožadavek aktuálnosti vymezuje také správné zaměření a poslání historického filmu, který nesmí být proto ani pokusem o únik ze současné problematiky, ani samoučelným zobrazením určitého úseku nebo postavy dějin. Naopak, historický film musí mluvit k dnešnímu divákovi blízkou a srozumitelnou řečí o těch myšlenkách, jež jsou součástí života a duševního bohatství dnešních lidí, i idejí, za něž bojoval náš lid v minulosti a které uskutečňuje dnes a které jej i do budoucna posilují.²⁰⁾

Filmové postavy umělců lze obecně rozdělit do dvou skupin — na ty, které jsou zapojeny do děje filmu, a takové, které svou tvorbou jen dokreslují jeho prostředí. V případě druhé skupiny se sice nejedná o filmové postavy v pravém slova smyslu, často ani nejsou ztělesňovány herci, nýbrž například zpěváky a tanečníky, ale i některé z nich jsou určitým typem záměrně do filmu umístěny.

Ještě než přikročíme k typologii postav umělců na základě funkce, kterou plní v jednotlivých ideologizujících syžetech, shrneme krátce, v jakých kategoriích profesních, sociálních a genderových se tyto postavy nejčastěji pohybovaly.

Na prvním místě co do četnosti výskytu jsou jednoznačně hudebníci. Umění skladby, zpěvu, hry na hudební nástroj, popřípadě tance se dá výhodně zakomponovat do celku audiovizuálního díla. Dalším důvodem je, zvláště v tzv. budovatelských filmech, oficiální obliba masové písně.²¹⁾ Hudba je chápána jako umění s obzvláštním bojovným potenciálem (dědictví husitů), ale zároveň „[a]ž k nejnižším spodinám lidské duše dovede hudba sestoupit a sloužit těm nejnižším pudům člověka.“²²⁾

19) Viz *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. *Rudé právo* 1950, č. 92 (19. 4.), s. 1.

20) Tamtéž.

21) Srov. Josef K o t e k, *Dějiny české populární hudby a zpěvu. 1918–1968*. Praha: Academia 1998, zvláště s. 250nn.

22) Z. N e j e d l ý, *O programovosti v hudbě*. In: Z. N e j e d l ý, *Za kulturu lidovou a národní*. Praha: Státní nakladatelství politické literatury 1953, s. 160.

Díla výtvarného umění či fotografie jsou sice ve filmech hojně využívána, ale ve vyprávění většinou není prostor pro jejich autory. Filmařská sebereflexe je taktéž jevem výjimečným, a když už k ní dochází, je to spíše reflexe filmu jako média, nikoli jako umělecké tvorby (ZAOŠTŘIT, PROSÍM!, 1956). Řadu postav můžeme chápat jako postavy umělců, ale i řemeslníků (brusiči skla ve filmu VÍTĚZNÁ KŘÍDLA, 1950, tradičně pojeté postavy z filmových pohádek či historických filmů).

Také poměr umělců a umělekyní není právě vyrovnaný. Na první pohled je patrné, že ženy dostaly v poúnorové kinematografii méně prostoru než muži. Předně chybí obraz veliké národní umělkyně. Lze vyslovit i konkrétní jméno — chybí obraz Boženy Němcové. Tato spisovatelka se objevuje v daném období pouze jako jedna z mnoha postav umělců a vlastenců ve filmu REVOLUČNÍ ROK 1848 (1949). Ústřední filmovou hrdinkou zůstala po celá padesátá léta pouze ve filmových povídkách a scénářích.²³⁾

České umělkyně 19. století, jako byla kromě Boženy Němcové ještě například Eliška Krásnohorská ve filmu o Bedřichu Smetanovi Z MÉHO ŽIVOTA (1955), jsou prezentovány jako bezvýhradně ctnostné a uvědomělé ženy, pilně pracující pro národ, avšak chybí jim prostor pro hrdinství a mučednictví. Krásnohorská vedle zkušeného, hrdinného Smetany působí jako sice nadané, ale nesmělé a lítostivé dítě.

Mezi současnými náměty je genderová problematika poměrně významně zastoupena, byť především ve veseloherním žánru. Mladou generací je narušován tradiční model domova,²⁴⁾ žena se stává aktivní a soběstačnou, často zastává i povolání tradičně vnímaná jako výlučně mužská. Nedá se ale tvrdit, že došlo k zásadnímu zlomu konkrétně v obrazu umělkyně. V komedii KUDY KAM? (1956) se chce muž rozvést se svou manželkou — výtvarně nadanou učitelkou, protože se nehodlá smířit s její kariérou, jež postupuje na úkor chodu domácnosti. Děj a vyznění filmu by se ale nejspíš nijak nezměnily, kdyby žena zastávala jakoukoli jinou profesi či funkci. Jde o obecné dobové téma zaměstnané ženy.²⁵⁾

Jen málo inovace najdeme v rozmístění umělců a umělekyní do jednotlivých oborů. Vytváření hodnot je doménou mužů (výjimkou je veršující dělnice z filmu SLOVO DĚLÁ ŽENU, 1952, a výše zmíněná malířka v KUDY KAM?), zatímco ženy se uplatňují spíše jako interpretky (tato tendence vyniká ve filmech o hudebních skladatelích, kde vedle autorů vystupuje řada zpěvaček). Film NEZLOB, KRISTINO (1956) vedle mistra Xavera staví jeho přítelkyni Helenu, která se jej snaží jen neúspěšně kopírovat.²⁶⁾

HUDBA Z MARSU (1955) nastoluje stereotyp, podle kterého ženy jsou spíše prakticky založené, zatímco vzletu ducha jsou schopni jen muži, ale vyvrací ho, když i ženy nakonec nejen nacházejí pro hudbu pochopení, ale samy se také aktivně zapojují.

Zcela na okraji zůstává téma umělecké tvorby jako odrazu autorova nitra a intimního života. Parodické figury přecitlivělých umělců, kteří se snaží svým dílem ventilovat žal

23) Viz Jiří Uhlíř, *Božena Němcová ve filmu a televizi*. Česká Skalice: Muzeum Boženy Němcové v České Skalici 1968, s. 84–124.

24) Srov. V. Macura, *Domov*. In: V. Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 74–84.

25) Srov. Petra Hanáková, *Marxova žena byla spořádána manželka. Ženy, muži a domácí práce ve filmech z 50. let*. *Dějiny a současnost* 27, 2005, č. 12, s. 33–36.

26) Můžeme zaregistrovat, že se jmenuje příjmením Rendlová, je tedy jmenovkyní snobského kýčáře Adolfa Rendla, kterého známe z filmu MIKOLÁŠ ALEŠ.

a vyznat city, se objevily v PYTLÁKOVĚ SCHOVANCE ANEB ŠLECHETNÉM MILIONÁŘI (1949).²⁷⁾ Neskryvané a neironické sympatie k citově založeným umělcům naproti tomu zaujímají adaptace knih Fráni Šrámka. V případě Krškových adaptací z padesátých let (MĚSÍC NAD ŘEKOU, 1953, STŘÍBRNÝ VÍTR, 1954) se ovšem jedná spíše o typy veršujících studentů, nežli přímo básníků. Výjimečným případem je adaptace Šrámkovy hry *Léto* (1949), kterou napsal i režíroval K. M. Walló. Zde se setkáváme s několika typy literátů (také jednou literátkou), kteří svým uměním rozhodně neplní žádné bojové úkoly. Jsou to postavy romanticky zasněné a zbrklé a jejich jednání je velice senzuační a nepředvídatelné. Stejně jako další nápadně se vymykající filmy poúnorového období i tento vznikl na základě staršího projektu.²⁸⁾

Komunistický režim de facto demokratizoval status hvězdy. V médiích se objevovaly fotografie dělníků a zemědělců a rozhovory o jejich práci. Umělec už neměl být ten, kdo má na tyto projevy popularity výsadní právo. Hvězdám, jaké produkoval kapitalistický model kultury, věnují nejvíce pozornosti tři filmy, které byly scenáristickými relikty minulosti a je k nim přistupováno spíše s ironickým odstupem. Typické pro ně je, že svou výlučnost zdůrazňují vnějšími atributy, včetně exoticky znějících pseudonymů. V PYTLÁKOVĚ SCHOVANCE se setkáváme s modelovým příběhem dívky z chudých poměrů, která touží po kariéře u divadla, a také s typem hvězdy unavené svou slávou (René Skalský v podání Oldřicha Nového). Podobnou hvězdou je i mistr Benno Mertens z filmu HOSTINEC U KAMENNÉHO STOLU (1948).²⁹⁾

Zcela atypickým případem je herečka Eva Gazdová z filmu ČERVENÁ JEŠTĚRKA (1948), zvláště přihlédneme-li k její genezi. Předlohou nebo spíše jen inspirací filmu byla humoristická detektivka Jiřího Mařánka *Ještěrka v červeném bludišti* (1928). Herečka, vystupující pod jménem Erna di Garmo v líbivé frašce, přijíždí s divadelní společností hrát na maloměsto. Tam svůdná krasavice vyvolá pozdvižení, svede několik příslušníků zdejší honorace a získá od nich kompromitující materiál. Vydíráním si pak divadelní ředitel zajistí návštěvnost vážného kusu, kterým by maloměšťáci jindy pohrdli. Potud se kniha i film shodují. Avšak zatímco kniha Ernu popisuje jako ženu lehkých mravů a obsahuje i poměrně odvážné erotické pasáže, doprovázené lascivními ilustracemi Adolfa Hoffmeistera, ve filmu je nám hlavní ženská postava představena jako vyzrálá charakterní herečka Eva Gazdová (v jednom dialogu je například vzpomínáno její účinkování v Ibsenovi), která se do role koketní Erny jen v mezích slušnosti stylizuje. V podání Vlasty Fabianové představuje ojedinělý typ hvězdy, která svou popularitu a sexappeal použije pro dobrou věc. Díky ní nakonec zdravá část maloměstského obyvatelstva může zhlédnout kvalitní hru, se kterou se na rozdíl od hrstky pokořených snobů nadšeně ztotožňuje.

27) Pracovní název *Srdce v rozpacích* tuto pseudoniternost dobře vystihoval.

28) Ještě ve verzi scénáře LÉTA z roku 1947 je jako výrobní společnost uveden soukromý Lloydfilm. Viz K. M. Walló: *Léto*. Technický scénář (1. verze), uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-1030-TS. Praha: Lloydfilm 1947.

29) Konstrukce této postavy je převzata od humoristy Karla Poláčka, jehož kniha *Hostinec U Kamenného stolu* vyšla poprvé v roce 1941.

Filmový typ pokrokového umělce

Pokud ve filmech poúnorového období hledáme stoprocentně kladné typy umělců, představujících pokrokové síly proti silám reakčním, dopadneme obdobně, jako když jsme je hledali v kulturně-politických komentářích Zdeňka Nejedlého, Ladislava Štolla a dalších ideologů. Představitelem pokrokových sil je především pracující lid, nikoli inteligence. Pokud už narazíme na typ ideálního jednotlivce z řad umělců, je to postava některého klasika 19. století, jehož biografie, respektive hagiografie nabízela vhodné rysy a momenty, vyznívající jako aktuální.³⁰⁾

Hned s několika takovými osobnostmi se setkáváme v REVOLUČNÍM ROCE 1848 režiséra Václava Kršky. Samostatných životopisných filmů, taktéž v Krškově režii, se v této době dočkali Zdeňkem Nejedlým propagovaní umělci Mikoláš Aleš (MIKOLÁŠ ALEŠ, 1951), Alois Jirásek (MLADÁ LÉTA, 1952) a Bedřich Smetana (Z MÉHO ŽIVOTA). Tyto snímky vznikly jako součásti rozsáhlejších projektů,³¹⁾ a to součásti významné, jelikož film byl vnímán jako důležité médium s výchovným potenciálem. Jako v řadě dalších oblastí, i v pěstění životopisného žánru byl vzorem Sovětský svaz. Sovětské životopisné filmy, jako byl MUSORGSKIJ (1950) nebo již předválečná Donského trilogie o Gorkém, jsou v recenzích českých snímků zmiňovány coby nedostižené vzory.³²⁾ Ani v domácím prostředí nebyl biografický žánr novinkou, setkáváme se s ním průběžně už od dob němého filmu. Po únoru 1948 byl silně zastoupen v beletrii a také nerealizovaných filmových projektech (počítalo se např. s filmy o Boženě Němcové a o Janu Nerudovi).³³⁾

Historičnost námětů filmařům umožňovala zasadit hlavního hrdinu do nepřátelského, nechápavého prostředí, z čehož přirozeně vyplývají dramatické konfliktní situace. To je mnohem konkrétnější úkol než zobrazit kladného hrdinu existujícího v novém, respektive teprve budovaném světě. Aspekt úniku je však ze strany tvůrců pochopitelně popírán:

Když jsme přede dvěma lety začali pracovat se s. dr. M. Míčkem na námětu filmu o Mikoláši Alšovi, nebylo rozhodujícím podnětem k naší práci ani letošní význam-

30) Při tomto návratu k tradičním hodnotám mohlo být poněkud skrytě využíváno toho, že v obecném povědomí figurovaly kontinuálně (i v meziválečné době) a působily tedy v podstatě jako důvěrně známé, pouze s jinými akcenty. Srov. P. Š á m a l, Znázornění klasika. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády. In: Robert N o v o t n ý – Petr Š á m a l a kol., Zrození mýtu. Dva životy husitské epochy. Praha – Litomyšl: Ladislav Horáček – Paseka 2011, s. 457–472.

31) V roce 1951 bylo slaveno sté výročí narození Aloise Jiráska (Jiráskův rok), o rok později měl stejné výročí Mikoláš Aleš (Alšův rok) a roku 1954 uplynulo 130 let od narození a 70 let od úmrtí Bedřicha Smetany. Oslavy jubilea posledního jmenovaného se započaly již roku 1949 (Smetanova pětiletka). Viz hesla Jiráskovská akce, Jiráskův fond, Jiráskův výbor, Smetanova pětiletka a Smetanovy fondy v encyklopedii: Jiří K n a p í k – Martin F r a n c a kol., Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Praha: Academia 2011.

32) Jako příklad citujme výňatek z kritiky na film Mikoláš Aleš z Rudého práva: „Na rozdíl od některých vrcholných sovětských filmů tohoto druhu není v ‚Mikuláši [sic!] Alšovi‘ dostatečně hluboce osvětlena tvůrčí stránka Alšova života, jeho umělecký zápas nad jednotlivými malířskými díly a v jeho uměleckém růstu.“ Jaroslav O p a v s k ý, Mikoláš Aleš. Rudé právo 32, 1952, č. 22 (26. 1.), s. 3.

33) Neruda se objevil jako malý a již angažovaný Honzik Nerudů v závěru REVOLUČNÍHO ROKU 1848, pak jako přítel Bedřicha Smetany ve filmu Z MÉHO ŽIVOTA a také ve středometrážní adaptaci svého fejetonu KAM S NÍM? (1955). Ta ale namísto obrazu národního veličana předkládá obraz nepraktického bohéma s přesnou maskou Nerudovy obecně zažité podoby.

né Alšovo jubileum, ani snaha vytvořit historický životopisný žánr. Naopak. Naším předním zájmem bylo nalézt základnu, z níž by bylo možno promluvit co nejpádněji k těm nejpálčivějším otázkám současné tvorby, současného uměleckého života a snažení. [...] Aleš námi aktualizován nebyl, Aleš živý je. Každá věta jeho dialogu je podložena dokumentárním materiálem.³⁴⁾

Zmíněné nepřátelské prostředí představovaly buržoazie a orgány rakouské nadvlády. Naopak pochopení pro srozumitelnou tvorbu a revolučnost myšlení se umělci dostávalo u prostého českého lidu.

Umělcova pokroková politická východiska jsou vždy uvedena na začátku filmu zkratkou či symbolem. Mikoláš Aleš v úvodní sekvenci uprostřed jihočeské krajiny vede se starým strýcem dialog o husitské tradici a sociálním útlaku, student Alois Jirásek ve školní lavici sní o tom, kterak bojuje po boku Jana Žižky, Bedřich Smetana se zase hned v prvních minutách filmu čelně střetává se zpátečnickými názory staročeského politika Františka Ladislava Riegera.

Následně je hrdinovi kladeno množství překážek, které neúnavně překračuje. Vede boj v oblasti umění (za jeho lidovost a národní charakter) i politiky. Všechny tři pouťorové životopisy Václava Kršky jsou vyprávěny v podobě řetězení cyklů, v nichž se střídají úklady a výzvy, jejich hrdinné překonávání a optimistické tóny, přičemž hlavní hrdina nikdy nesmí rezignovat ani z pohodlně. Život umělce provází „střída světla a stínů“, jak píše Jiří Mařánek, autor knižní předlohy smetanovského filmu, příznačně nazvané *Píseň hrdinného života*.

Společným motivem životopisů je určité období strávené v ústraní. Mikoláš Aleš odjíždí k mecenáši Brandejsovi na Suchdol, Alois Jirásek je dosazen na místo gymnaziálního učitele v Litomyšli, nemocný Bedřich Smetana se uchyluje k dceři do Jabkenic. V těchto více méně vynucených pobytech mimo Prahu lze spatřovat odkaz na tradiční motiv Havlíčkova brixenského vyhnanství, tedy odstranění nebezpečného českého vlastence, ale zároveň vždy získávají v rámci filmu kladné konotace. Mimo velkoměsto má umělec blíže k lidem i k zemi (typické jsou malebné exteriérové záběry), i zde dokazuje svou tvůrčí sílu, ba vytváří díla z nejvýznamnějších.

Období „stínu“ jsou provázena i zdravotními komplikacemi. Jirásek, za přispění svých nepřátel, dočasně oslepne (ve filmu je podrobně rozpracována sekvence, ve které plní nesmyslný úkol opisování katalogu), Smetana ztratí sluch. Nepřichází však v úvahu naturalistické líčení umělcových chorob, či v Alšově případě alkoholismu, které by ohrozilo národně a sociálně buditelské vyznění celého vyprávění.

Relativně nejpesimističtější je snímek *Z mého života*, který sleduje Smetanu až po druhé otevření Národního divadla, na které se dostává na pokraji svých fyzických sil. Voice-over doprovázející tuto poslední scénu se opatrně dotýká i jeho psychických problémů. Nakonec ale tento ponurý výjev přechází ve velkolepé finále spontánního holdu publika. Nápadná je ale především elipsa mezi komponováním *Hubičky* a zmíněným slavným uve-

34) Jan Poš, Mikoláš Aleš živý. Poznámky k filmu o Mikoláši Alšovi. In: *Mikoláš Aleš. Český film o životě a díle našeho nejlidovějšího umělce*. Praha: Československý státní film, tiskové a propagační oddělení 1952, s. 6, 8.

dením *Libuše*. Veškeré dění v tomto mezidobí ve filmu nahrazuje záběr na střídající se notové archy s díly, která tehdy hluchý komponista složil. Není tu ani zmínka o neúspěšné premiéře Čertovy stěny, jak ji líčí Mařánek v předloze, a už vůbec ne o Smetanových záchvatech zuřivosti a pobytu v ústavu pro choromyslné.³⁵⁾ Poměrně dlouhá literární příprava (1951–1955), a hlavně zásadní scenáristické změny, ke kterým došlo, svědčí o tom, jaké dilema uchopení Smetanova osudu asi představovalo.³⁶⁾ O rozpačitém výsledku náročné práce mluví už dobová kritika, která sice film nehodnotí negativně, ale vytýká mu fragmentární strukturu a popisnost.

Zachytit v životopisných filmech dle hagiografického modelu celý život umělce až po jeho konec tedy nebylo žádoucí. Naopak neodmyslitelná byla tematizace mládí. Filmy *MIKOLÁŠ ALEŠ* a *MLADÁ LÉTA* šly do kin na začátku padesátých let po boku mládežnických agitek. Oba filmy se ke kultu mládí hlásí už výběrem dílčího období z umělcova života, který film o Jiráskovi proklamuje i ve svém názvu. Smetana, který je ze všech tří umělců ztvárněn nejkonzervativněji, na samém konci filmu říká při pohledu do zrcadla pevným hlasem: „Tohle že jsem já? Ten starý šedivý pán [...]? [...] Vždyť já se cítím jako sedmnáctiletý! A ne jako tenhle vousatý brejláč tady!“³⁷⁾

Atribut mládí, podobně jako opakující se odkazy na husitské hnutí, jdou ruku v ruce s revolucionářstvím a bojovností. Dalším důležitým prvkem je národní charakter umělcových děl. Českost Alšovy tvorby vyniká vedle jeho kosmopolitních kolegů z akademie, Jiráskovo vlastenectví zase vedle litomyšlských pseudovlastenců, Smetana odkládá shakespearovskou *Violu*, aby zpracoval českou *Hubičku*.

K idealizaci národního klasika ještě připočteme spořádaný rodinný život, porozumění s nejmladší generací (Aleš dětem kreslí, Jiráska poslouchají žáci v hodinách dějepisu tak zaujatě, že zapomenou jít domů, Smetanovu hudbu si jde venkovská drobotina poslechnout až k němu do pokoje), smysl pro humor a v neposlední řadě upravený, prostý, ničím neprovokující zevnějšek. Ideální charakter a zároveň obyčejnost — *lidovost*, možnost se s naším velikánem ztotožnit, to je kombinace, která určuje obraz pokrokového umělce v poúnorovém filmu.

Hned několik styčných bodů s Krškovými životopisnými filmy má muzikálová adaptace komedie Václava Klimenta *Klicpery DIVOTVORNÝ KLOBOUK* (1952) režiséra Alfréda Radoka. Dva mladí čeští umělci — muzikant a malíř — beze strachu odporují vrchnosti a cizákům. Objevuje se i motiv vynuceného opuštění Prahy. Nomenklaturní kritika však tento film odsoudila jako formalistický. Z dnešního pohledu vyniká spíše tím, že předsta-

35) Tělesnou schránku Bedřicha Smetany na základě exhumace v roce 1987, skladatelových deníkových zápisů a jiných pramenů podrobně zkoumal lékař a antropolog Emanuel Vlček. Vedle výsledků jeho šetření obzvláště vyniká, jak eufemistické bylo Mařánkovo a Krškovy pojetí. Vlček mluví mimo jiné o syfilidě jakožto pravděpodobné příčině Smetanovy hluchoty. Viz Emanuel Vlček a kol., *Bedřich Smetana: fyzická osobnost a hluchota*. Praha: Vesmír 2001.

36) Srov. Jan Dvořák, *Poetický svět Václava Kršky*. Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 28n.

37) Jistou roli tu nejspíš hraje i uchopení životopisů režisérem Václavem Krškou, pro něhož byly mládí a Šrámkův „stříbrný vítr“ celoživotními tématy. Do postavy Aloise Jiráska v *MLADÝCH LETECH* si dnešní divák může projektovat Jeníka Ratkina, kterého tentýž herec, Eduard Cupák (1932–1996), ztvárnil o několik měsíců později v adaptaci *STŘÍBRNÉHO VĚTRU* (1954, premiéra: 30. 11. 1956). Alše i Smetanu ztělesnil Karel Höger (1909–1977), který v té době již musel atributy mládí pro svou postavu hledat jinde než ve vlastních fyziognomických předpokladech.

vitele pokrokových sil líčí jako bohému, lidi, kteří mají daleko k řádnému životu a jejichž hlavními zbraněmi jsou vychytralost a humor hrubšího ražení.

Když už se setkáme se vzornými umělci mimo nepřátelské historické prostředí, jde o nenápadné typy talentů z továren (sólita závodu Tesla v PÍSNÍČCE ZA GROŠ, 1952) či pilných uměleckých pracovníků (herečka v ÚNOSU, 1952). Bizarní příklad z druhé skupiny obsahuje veselohra CÍRKUS BUDE! (1954) o cirkusových umělcích, kteří jsou ochotni vystoupit ve svém volnu, aby nezklamali zájezd pracujících.

„Umělec“

Bývalá společnost umožňovala existenci umělcům, kteří pro *nový* svět již žádnými umělci nejsou. Jejich dílo vzniká jen pro vlastní uspokojení, z dlouhé chvíle nebo závisí na špatném buržoazním vkusu. V historických příbězích je takovým typem třeba malíř Rendl v MIKOLÁŠI ALŠOVI.

Buržoazně zhýčkanou umělkyní je manželka primáře Pokorného z PŘÍPADU DR. KOVÁŘE (1949), dialekticky koncipovaného filmu o třídních rozdílech a formování třídního boje v předválečné republice (začíná podle úvodního titulku v roce 1935). Paní Pokorná je příkladem elegantní, mondénní dámy, nepracující manželky dobře situovaného muže, tedy z perspektivy komunistické ideologie zbytečného člověka. Stejně zbytečné je i její umění. To se dostává do záběru ve chvíli, kdy k Pokorným přichází paní Vášová, jejíž muž, dělník, právě leží s těžkými popáleninami na oddělení pana primáře. Vášovou v předcházející scéně vidíme, jak si při praní cizího prádla máchá ruce v horké vodě (a za popálené ruce svého muže právě přichází orodovat). Proti tomu pak jasně vynikají malířčina křečovitě elegantní gesta, která provádí s paletou a štětcem. Oděna je tak, aby nebylo pochyb o tom, že právě umělecky tvoří, nicméně její „pracovní“ bílý plášť je čistý a nažehlený. Maluje zátiší s jídlem, vínem a novinami dle skutečné předlohy, leč vznikající obraz je nerealistickou kompozicí barevných ploch bez perspektivy (vzdáleně může připomínat některá díla Henriho Matisse). Na kusu novin jsou zřetelná písmena PARIS, ukazující zřejmě na pařížskou orientaci, typickou pro teigovskou avantgardu. Je natolik zaujata tvorbou, že se po Vášové ani neohlédne, nýbrž ji jen povýšeným hlasem požádá: „Prosím vás, pojdte sem, ať na vás vidím.“ Pak ji ještě jednou „přesune“, aby nezacláněla modelové předměty, a konečně ji nechá mluvit. Nakonec ji se strojenými sympatiemi odbude uklidňující frází. Při tom v zamyšlení uchopí tácek se šunkou, jako by snad uvažovala o humanitárním gestu.³⁸⁾

Aby byla ještě více zdůrazněna zbytečnost paní Pokorné, je této postavě ironicky vloženo do úst přesvědčení o vlastním významu. Děje se tak ve scéně večírku „lepších“ lidí:

38) V technickém scénáři má tato scéna ještě tragikomický dovětek, který se do filmu nedostal: Pokorná ze svého modelu odebírá hrozen a jablka a dává je Vášové pro děti. Při tom je v poznámce zdůrazněno, že na rozdíl od ostatních předmětů (např. šunky) má tyto již domalovány. Viz Mojmir D r v o t a – Jaroslav H u l á k – Emil R a d o k, *Povinnost*. Technický scénář filmu Případ dr. Kováře, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-429-TS. Praha: Československý státní film 1949 [dále jen *Povinnost*, TS], s. 62. Scénář i jinde více akcentuje pseudohumanismus, který je protipólem pevného sociálního citu ústřední postavy mladého doktora Kováře, pokrokového intelektuála dělnického původu.

„Toužím po velkoměstě, ale vím, jaká je má úloha tady na venkově. I zde je zapotřebí intelligence, pane poslanče,“ říká hlas Pokorné, zatímco v záběru vidíme neuctivý obraz bohatého továrníka, kterému zrovna spadne do klína obrovský sloupec popela z doutníku. Kamera se otáčí na Pokornou a pana poslance, který se k ní nediskrétně naklání a vyjadřuje umělkyni svůj obdiv: „Ovšem, ovšem, milostivá paní. Vaše malířské nadání, váš půvab, vaše roztomilost hanebně tady uvadnou. Tady máte málo světla, málo prostoru.“³⁹⁾

Vedle kulaků a sabotérů, což byli typičtí „záporáci“ poúnorových filmů ze současnosti, se nepřítel občas projektoval i do postavy umělce. Tito reakcionáři jsou často určeni už svou fyziognomií. Jistě není náhoda, že do role jazzového muzikanta v PANU NOVÁKOVÍ (1949) byl obsazen Karel Effa a v ÚNOSU Miloš Kopecký. Jedná se o herce výrazných, snadno zapamatovatelných rysů. (Naproti tomu nenápadnost a univerzální úsměv byly znaky kladných typů.) Vzhled Miloše Kopeckého také nezapře hercovy židovské předky.⁴⁰⁾ I to nese svůj význam, jelikož přelom čtyřicátých a padesátých let byl obdobím výrazně anti-semitských nálad v KSČ, jež se kryly kampaní proti tzv. sionismu.⁴¹⁾

Nepřátelští umělci si budují uměleckou image — mají nepřetržitě v ruce svůj instrument, oblékají se jinak než „obyčejní“ lidé. Nosí barevné, divoce vzorované oblečení. „Vašek Kunc, oblečený s potápkovskou elegancí, drnká si jen lehce na banjo,⁴²⁾ chodí místnosti.“⁴³⁾ Tak zní charakteristika nepřítele ve scénáři filmu PAN NOVÁK. Odkazuje se zde na subkulturu potápků (popř. potápek), která u nás byla ve čtyřicátých letech⁴⁴⁾ předchůdkyní tzv. pásků.⁴⁵⁾

Nepřátelští umělci tedy nefigurují v kultuře, nýbrž v subkulturách. A subkultury, vymezující se proti kultuře většinové či oficiální, jsou podle nové logiky plně záležitostí kapitalistického Západu. Napojení na Západ je v obou zmíněných filmech vyjádřeno explicitně. Vašek říká Daně, jejíž otec byl jako nadbytečný úředník umístěn do továrny, že by se to v západních demokraciích nestalo. Trumpetista z uneseného letadla se pohotově asimiluje v západní kultuře, která je prezentována a kladnými postavami jednoznačně vnímána jako vulgární a agresivní.

Reakční umělci se vymykají dobové absolutní kolektivizaci všeho (se soukromým vlastnictvím jako by mělo zmizet soukromí vůbec — viz obraz milostných vztahů v budovatelských filmech).

39) Pokud jde o reflexi malířčina díla, je technický scénář opět o něco bohatší. Návštěva přímo komentuje její obraz slovy: „To je skvostné, milostivá paní. Ta harmonie...“ „Se žlutou barvou dovede zacházet jen van Gogh kromě vás.“ „Ta šunka se vám opravdu povedla.“ (Povinnost, TS, s. 130).

40) Děkuji doc. Ivanu Klimešovi za upozornění na tuto souvislost.

41) Viz heslo *sionismus* v encyklopedii J. K n a p í k – M. F r a n c a kol., c. d., s. 824–826. Tamtéž odkazy na prameny a literaturu.

42) Ve filmu hraje na kytaru.

43) F. A. D v o ř á k – B o ř i v o j Z e m a n, *Pan Novák*. Technický scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-1617-TS. Praha: Československý státní film 1949 [dále jen *Pan Novák*, TS], s. 38.

44) Viz např. J. B š ., „Potápky“ a „potápnice“. *Naše řeč* XXV, 1941, č. 1, s. 32.

45) Potápkami, tzn. českými vyznačící swingu, a jejich vymezením coby subkultury v období protektorátu se zabývá Petr Koura. Viz Petr K o u r a, *Swingová mládež a nacistická okupační moc v protektorátu Čechy a Morava*. Disertační práce. Praha: Ústav českých dějin FF UK 2010.

Pokud se „dům“, „domov“ nepodrobil [...] procesu otevření veřejnému životu, byl přímo odmítán a zavržen stejně jako každá činnost uzavřená zdmi domu, čtyřmi stěnami pokoje.⁴⁶⁾

V souladu s tímto poznatkem Vladimíra Macury je životní styl Vaška Kunce zavrženíhodný. Symbolicky se s touto postavou seznamujeme prostřednictvím cedulky s nápisem VAŠEK KUNC — JAZZOVÝ SKLADATEL na zavřených dveřích. Jak existuje oboustranný zájem v případě pokrokových umělců a lidu, tak funguje mezi zpátečníky a lidem oboustranný nezájem. „Zbytečně“, pronese mládežnice Dana při pohledu na opilého Vaška. Podle pravidel schématu jsou nepřátelští umělci potrestáni a zneškodněni — v případě Vaška Kunce se o to postarají kladné postavy filmu, muzikant z ÚNOSU se stane obětí svého zhoubného západnictví.

Kolísavý typ a jeho přerod

Některým umělcům starého světa, kteří se octnou ve světě *novém*, jsou v charakteristice přiděleny více či méně viditelné zárodky kladných rysů. Do filmu s sebou tyto kolísavé typy přinesly schéma přerodu⁴⁷⁾ (které bylo už dobovou kritikou vesměs zavržováno jako málo přesvědčivé). Vybarví se nám na tomto místě Štollova „lčba“ poblouzněných básníků.

Veselohra PAN NOVÁK pojednává o těsně poúnorové likvidaci byrokracie a přesunu úředníků do dělnických profesí. Režisér Bořivoj Zeman sem už podruhé (poprvé to bylo v roce 1947 ve filmu NEVÍTE O BYTĚ?) do jedné z vedlejších rolí obsadil operního pěvce, člena Národního divadla, Josefa Křikavu. Tento baryton výrazného zevnějšku ztělesnil pokladníka záložny Bejčka, známého též pod pseudonymem Beno Apis. Hned při příchodu do továrny se horlivě představuje a snaží se zapůsobit svým zpěvem, aniž se však setká s pochopením.

Zlom nastává ve druhé polovině filmu ve scéně ze závodní jídelny. Ta navazuje na výborovou schůzi, která ilustruje tezi zájmu kolektivu o jednotlivce: „Já to vidím v tý jídelně, jak voni se nás boje a mlčej, jak voni se separujou. My je musíme vzít, hergot, mezi sebe.“ Jídelnová scéna pak až hysterickým způsobem demonstruje moc a nenahraditelnou úlohu kolektivu. Bývalí úředníci jsou násilím posazováni ke stolům mezi dělníky. Obvyklá reprodukováná hudba tentokrát k obědu nezní, což se setkává s nelibostí dělníků: „Chceme hudbu a zpěv!“ Tím se konečně otevírá prostor pro Bejčkův baryton. V dělnickém kolektivu přestává být nesrozumitelným Benem Apisem a s velkým úspěchem zazpívá lidovou píseň Šila košiličku. Oproti scénáři bylo vyznění této scény posunuto. Bejček měl být vyzván ke zpěvu dělníkem, který v něm rozpozná talent na základě přednesu věty: „Vážně dávaj nášup?“, a zazpívat nikoli lidovou píseň, ale operní árii.⁴⁸⁾ Podstatné je, že se do fil-

46) V. Macura, Domov. In: V. Macura, *Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře)*. Praha: Academia 2008, s. 81.

47) Netýká se to jen umělců. Vzpomeňme třeba na celou sérii přerodivších se postav, které ztělesnil Jaroslav Marvan.

48) *Pan Novák*, TS, s. 141nn.

mu dostalo mocné dojetí hudbou a porozumění pro ni ze strany pracujících.⁴⁹⁾ Vrcholem Bejčkova přerodu je pak to, že se v továrně dostane k samostatné práci a zpívá duet se svým strojem.

Pro dva filmy se přerod umělce stal přímo ústředním tématem. Nejprve to byla v roce 1952 *PÍSNÍČKA ZA GROŠ*. Hudební skladatel Jan Benda tvoří kultivované umění, které nám sice není předkládáno vyloženě s despektem, avšak jako elitářské, jen pro vybrané publikum. Navíc zaposloucháme-li se do textu písně v úvodní koncertní scéně, poznáme v něm banalitu a idealismus: „Tvoje pohledy mne k nebi vynesou...“ Bendův přítel a „osobní kritik“ na to reaguje slovy: „Co kdybys místo k nebi se podíval po zemi?“ Při pohledu na veselý dav tancující pod širým nebem pokračuje: „Napiš taky něco pro ně, a uslyšíš odpověď. [...] Copak si lidé nezaslouží, aby se pro ně psala srozumitelná muzika?“ Sám Benda naznačuje, že si vážnutí komunikace mezi svým dílem a lidmi uvědomuje, a se zájmem pozoruje fungování okolního *nového* světa, avšak platným pohnutím k nastoupení správné cesty je opět zásah kolektivu. Při vábení Bendy se projevuje uznalý zájem lidu o hudbu. Brigádníci ze stavby jej přemlouvají, aby jim po práci zahrál: „Ale Jarča nemyslela k tanci nebo tak... Něco opravdu hezkého, takového nedělního.“ „Vy jste si myslel, že se vážné hudby bojíme?“ Benda jim vyhoví a setkává se s podobným dojetím a obřadností, jaké známe ze zlomových hudebních scén ve filmech Bořivoje Zemana. Uvědomí si svou roli natolik brzy, že si ji po část filmu pro jistotu zkouší anonymně (pod vymyšleným jménem Jan Groš), aby se přesvědčil, že na službu lidu stačí. Jeho píseň *U nás jaro nikdy nekončí*, konečně srozumitelná, *dnešní* skladba bleskově zlidoví. Následuje odhalení a vystoupení z anonymity ve velkolepé závěrečné scéně sborového výstupu na estrádě Tesly, který má o poznání početnější a veselejší auditorium než koncert na začátku filmu.⁵⁰⁾

Podobnou postavou, tentokrát z oboru výtvarného umění, je hlavní hrdina filmu Vladimíra Čecha *NEZLOB, KRISTINO*, malíř Jan Xaver. Víme o něm, že ovládá realistickou malbu, dokonce ji pokoutně provozuje, ale musí za ním na jeho samotu přijet trojice přátel (povoláním kritik, lékař a lékárnice) a musí se setkat s dychtivým dětským publikem, aby si uvědomil, že srozumitelná malba je jeho povinností, na jejíž plnění okolí čeká. I tady se objevuje motiv „vysemenění“ umělcova díla, tentokrát proti jeho vůli. Jeho „studii mládí“, použitou jako reklamu na pleťový krém, obdivují u kdejaké nástěnky. Jako předchozí film končil slavným koncertem, tento zase uzavírá úspěšná Xaverova výstava.

Podobné také je, že zásadní úlohu v pomocném kolektivu sehrává osoba opačného pohlaví — typ, jehož ženskost sice má svůj nezanedbatelný vliv a díky němuž se ve filmu rozvine milostná linie, ale který manipuluje hrdinou z pozice uvědomělé soudružky (lékární-

49) Podobnou hudební sekvenci, při které taktéž dochází ke splynutí jednotlivce s kolektivem, využil Zeman i ve své následující veselohře *DOVOLENÁ S ANDĚLEM* (1952). V té bylo za zlomovou skladbu vybráno largo z Dvořákovy symfonie *Z Nového světa*. To působí poněkud paradoxně, protože Antonín Dvořák nepatřil k favoritům Zdeňka Nejedlého, spíše naopak. Avšak důležitým aspektem této scény na druhé straně je, že interprety skladby jsou truhlář a zedníčka.

50) Nerealizována zůstala idea literárního scénáře zakončit film náročnou exteriérovou scénou z Mezinárodního sjezdu mládeže, ve které by se Jan Benda (resp. v této verzi scénáře ještě Jan Severin) mimo jiné setkal se svými obdivovateli z Nigérie. Popis scény připomíná závěr o několik měsíců staršího filmu *ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE*, situovaný na Světový festival mládeže a studentstva. Viz Olga Horáková – František Kožík, *Písníčka za groš*. Literární scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-671-LS. Praha: Československý státní film 1951.

ce Kristina si z Xaverova přerodu přímo dělá závazek, jak je zvyklá ze Svazu mládeže). Dalším podstatným společným bodem je spolupráce s dětským kolektivem, která náleží k pokrokové linii kultury, jak ukázaly i životopisné filmy o národních klasících. Ve všech třech výše uvedených případech sehraje roli také setkání hrdiny s manuální prací. Bejček ji pozná v továrně, Benda a Xaver na brigádách.

Specifickým případem je přerod skladatele a kapelníka Karase, který má poskytnout odborné vedení závodnímu orchestru ve filmu HUDBA Z MARSU. Literární příprava filmu byla dlouho zdržována a na jejím počátku kolem roku 1951 Karas měl být trochu nevrlým a nelidovým, nicméně mladým a minulostí nezatíženým kulturním pracovníkem bez výstředních rysů.⁵¹⁾ Obsazení Oldřicha Nového změnilo toto pojetí od základů. Karas do děje vstupuje jako člověk duchem se stále nacházející kdesi v předválečném období. Je obtížné si s ním nespojit skutečnou kariéru jeho hereckého představitele a jeho role v meziválečných a protektorátních filmech. Ohání se starými fotografiemi a časopisy, jeho píseň „Proč myslet na zítřek“ nápadně připomíná šlágr „Jen pro ten dnešní den“ z filmu KRISTIAN (1939). Zároveň jsou od počátku patrné jeho pozitivní rysy a vědomí, že „už tenkrát to za nic nestálo, ale žádalo se to“. Karas tedy není obětí *nového* systému, nýbrž buržoazní mašinérie nevkusů. Po sérii komplikací a nedorozumění spolupráce skladatele s amatéry nese své plody. V souladu s parodizující nadsázkou, která celý film prostupuje, Karas sám o sobě prohlásí, že se znovu narodil, a připijí si na to vínem.

Umění v rukou lidu

Někdy se osobnost či profesionál stávají pro uměleckou tvorbu nepotřebnými. Ve filmech z vesnického prostředí byl silně exponován folklór, především lidová hudba a tanec. Příkladem jsou filmy SLEPICE A KOSTELNÍK (1950), JEŠTĚ SVATBA NEBYLA (1954) či FRONA (1954).

Zdeněk Nejedlý vyzdvihoval lidové umění jako přirozeně bojovné, jako obranu prostého českého lidu proti útlaku. Tak se jeví například v historizujícím sociálním dramatu Václava Kubásky ZVONY Z RÁKOSU (1950), které se odehrává na vsi se snadno dešifrovatelným názvem Chudoplesy.

Pro filmy ze současnosti znamená lidové umění snadnou demonstraci spojení s tradicí a prostým lidem. O této cestě ke kořenům, příznačně formou, již můžeme označit jako hudební road-movie, pojednává film ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE (1952), ve kterém drama mezi národopisným a spontánním přístupem k folklóru končí symbiózou a produkcí *nového* umění, které patří všem.

V *nové* době je akcentována možnost, aby kdokoli participoval na kulturním dění ve svém okolí. Jak už bylo řečeno, lid byl shora povzbuzován k umělecké činnosti, ke zpracování *nových* témat dneška, na která stávající umělci „nestačili“. Vytváření a reprodukci *nového* lidového umění se věnují kolektivy z Československého svazu mládeže, jak to vidíme ve filmech ZÍTRA SE BUDE TANČIT VŠUDE, PAN NOVÁK nebo VELIKÁ PŘÍLEŽITOST (1949).

51) Viz Vratislav Blažek – Jiří Brdečka, *Hudba z Marsu*. Literární scénář, uložen v Knihovně NFA pod signaturou S-616-LS. Praha: Československý státní film 1951.

Amatérští hudebníci hrají pro své soudruhy (DOVOLENÁ S ANDĚLEM, 1952) nebo rovnou dávají dohromady celé sbory a orchestry (RODINNÉ TRAMPOTY OFICIÁLA TŘÍŠKY, 1949), dělníci z továren píší básně. Tematizace uchopení umění rukama lidu dosahuje vrcholu a zároveň už přechází do hyperboly a parodického tónu v HUDBĚ Z MARSU.

Závěr

Obraz umělce v československé kinematografii poúnorových let se rozbíhá do několika typů, které většinou odpovídají obecné typologii filmových (a také literárních a dramatických) postav tohoto období. Umělecky tvoří budovatelé socialismu i jeho nepřátelé. Umělci mohou představovat i typ, který se dočasně nachází mezi oběma tábory.

Položíme-li si na závěr, s přihlédnutím k recepci filmů v dobovém tisku, otázku, zda filmové postavy umělců opravdu odpovídají vzorcům poúnorové kulturní politiky, odpověď není jednoznačná. Nejspíš by se dalo říct, že se s nimi shodují až příliš. Filmy o současných umělcích překonávajících změnu poměrů jsou spíše jen reprodukcemi psaných tezí než skutečně filmovým uchopením daného tématu.⁵²⁾

Postavám velikánů 19. století jsou vkládány do úst výroky, které jim možná opravdu patří, rozhodně však nepůsobí jako součást běžného mluveného projevu. Jiří Mařánek, autor námětu a scénáře k filmu Z MÉHO ŽIVOTA, v úvodu ke stejnojmenné filmové povídce přiznal, že „[...] bylo často nutno pro filmové zpracování přeměnit pouhý deníkový zápis nebo dopis v přímou řeč“.⁵³⁾ Tato přeměna probíhala zřejmě často mechanicky a narušuje snahu prezentovat život a dílo klasiků jako živé téma.

V málokterém filmu byla tematika umění zpracována opravdu „filmově“. Šlo spíš o anomálie (PYTLÁKOVA SCHOVANKA, ČERVENÁ JEŠTĚRKA, DIVOTVORNÝ KLOBOUK), které u jednohlasné oficiální kritiky uspěly ještě méně než pokusy doslovně naplnit kulturně-politickou normu.

Možná jasněji než filmový obraz umělce se nám nakonec rýsuje realita filmových umělců, kteří točili po únoru 1948. Opakující se naplňování schémat a následná nespokojenost kritiky (i u dobře přijatých životopisných filmů se objevuje alespoň poznámka, že nedosahují kvality sovětských vzorů) potvrzují, že umělec (potažmo obecně inteligent) byl degradován na kontrolovaného oslavovatele nového režimu, který zatím své úkoly nezvládá tak dobře jako ostatní pracující lid.

52) Náznornou ukázkou je třeba literární scénář filmu PÍSNIČKA ZA GROŠ, který působí jako výňatky z knih Zdeňka Nejedlého poskládané do dialogů.

53) Jiří Mařánek, *Z mého života*. Filmová povídka (1. verze), uložena v Knihovně NFA pod signaturou S-333-FP. Praha: Studio uměleckých filmů 1951, s. II.

Mgr. Alena Šlingerová (1986)

Autorka je doktorandkou Katedry filmových studií na FF UK v Praze. Zabývá se především českým hraným filmem v kontextu poválečného politického vývoje. Obrazu umělce v poúnorových filmech věnovala svou diplomovou práci, obhájenou v roce 2012.

(Adresa: nevena.moreno@gmail.com)

Citované filmy:

Cirkus bude! (Oldřich Lipský, 1954), *Červená ještěrka* (František Sádek, 1948), *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, 1952), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954), *Hostinec U Kamenného stolu* (Josef Gruss, 1948), *Hudba z Marsu* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1955), *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954), *Kam s ním?* (Jaromír Pleskot, 1955), *Kristian* (Martin Frič, 1939), *Kudy kam?* (Vladimír Borský, 1956), *Léto* (K. M. Walló, 1948), *Měsíc nad řekou* (Václav Krška, 1953), *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951), *Mladá léta* (Václav Krška, 1952), *Musorgskij* (Grigorij Lvovič Rošal, 1950), *Nevíte o bytě?* (Bořivoj Zeman, 1947), *Nezlob, Kristino* (Vladimír Čech, 1956), *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), *Písnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952), *Případ dr. Kováře* (Miloš Makovec, 1950), *Pytláková schovanka aneb Šlechetný milionář* (Martin Frič, 1949), *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949), *Rodinné trampoty oficiála Tříšky* (Josef Mach, 1949), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský – Jan Střejček, 1950), *Slovo dělá ženu* (Jaroslav Mach, 1952), *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954), *Únos* (Ján Kádár – Elmar Klos, 1952), *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949), *Vítězná křídla* (Čeněk Duba, 1950), *Z mého života* (Václav Krška, 1955), *Zaostřit prosím!* (Martin Frič, 1956), *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952), *Zvony z rákosu* (Václav Kubásek, 1950).

SUMMARY

Masters and Workers of National Culture

The Image of Artist in Czech Feature Films in the Years After February 1948

Alena Šlengerová

The study analyses the image of artist as construed in Czech feature films in the era of the cultural-political doctrine of Socialist Realism after the February of 1948. The first part focuses on the formulation of the doctrine within a wider contemporary discourse: the organizational, regulative and aesthetic-normative changes in culture which led to the re-evaluation of the status of the artist in society. Artists from the intelligentsia had to adjust to the requirements of the new establishment with their works being subject to commissions and supervision from above. Popular art and artists from the working class were favoured over other artists and genres. Soviet art and selected renowned cultural figures from Czech history served as a model. These were the elementary ideas underlining the typology of artist figures and narrative schemes in the cinema of the period.

The main part of the study is dedicated to the implementation of these ideas in specific films. It focuses on a collection of feature films made from 1948 to 1956, with particular attention paid to the theme of art within the context of period dramaturgy and several basic schemes: the progressive artist, the artist of the old/foreign world, the hesitating type, the artist adjusting to transformation and, finally, the absence of a unique character in favour of a collective or mass. The progressive artist is primarily realised through the classic figures of national culture in biographical films. The negative type is represented, without exceptions, in small roles with their characters failing to develop.

They are connected with bourgeoisie or typical Western culture (e.g. jazz musicians in the films *PAN NOVÁK* and *ÚNOS*). The accommodation of a hesitating artist and his work to the needs of the new society is represented in the films *PÍSNÍČKA ZA GROŠ* and *NEZLOB, KRISTINO*. The idea of art being created by a collective is represented in several films, particularly those dealing with music.

These schemes correspond to the general typology employed in the arts, journalism and public discourses in general. The characters of artists which do not clearly conform to the categories mentioned above were only present in a small number of films (particularly due to the fact that their production began prior to February 1948).