

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
HISTORICKÝ ÚSTAV

DIPLOMOVÁ PRÁCE

„KULT KLASIKŮ“ V ČESKOSLOVENSKÉM FILMU
V OBDOBÍ 1948–1989

Vedoucí práce: PhDr. Jitka Rauchová, Ph.D.

Autorka práce: Mgr. Terezie Hlaváčková

Studijní obor: Učitelství českého jazyka a literatury – Učitelství dějepisu

Ročník: 3.

2018

Prohlašuji, že svou diplomovou práci s názvem „Kult klasiků“ v československém filmu v období 1948–1989“ jsem vypracovala samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění souhlasím se zveřejněním své diplomové práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách, a to se zachováním mého autorského práva k odevzdanému textu této kvalifikační práce. Souhlasím dále s tím, aby toutéž elektronickou cestou byly v souladu s uvedeným ustanovením zákona č. 111/1998 Sb. zveřejněny posudky školitele a oponentů práce i záznam o průběhu a výsledku obhajoby kvalifikační práce. Rovněž souhlasím s porovnáním textu mé kvalifikační práce s databází kvalifikačních prací Theses.cz provozovanou Národním registrem vysokoškolských kvalifikačních prací a systémem na odhalování plagiátů.

V Táboře dne 10. května 2018

.....
Mgr. Terezie Hlaváčková

Poděkování

Ráda bych poděkovala PhDr. Jitce Rauchové, Ph. D. za její cenné rady, věcné připomínky a vstřícnost při konzultacích a vypracování diplomové práce. Mé díky patří dále zaměstnancům Národního filmového archivu, kteří mi poskytli audiovizuální a písemné prameny, bez kterých by diplomová práce nemohla být zpracována. Jmenovitě děkuji Evě Urbanové, historičce hraného českého filmu NFA, a Vladimíru Opělovi, kurátorovi sbírky NFA, za konzultaci v klíčových otázkách práce. V neposlední řadě děkuji paní Janě Zajíčkové z Barrandovského archivu. Díky patří i mé rodině.

Anotace

V souvislosti s novým směřováním kulturní politiky v Československu začalo již v tzv. období třetí republiky ministerstvo školství a osvěty, řízené Zdeňkem Nejedlým, podporovat propagaci tzv. klasiků ve všech sférách umělecké tvorby. V raných 50. letech pak byl v jednotlivých oborech definován okruh osobností, jejichž dílo splňovalo představy socialistického realismu a bylo žádoucí je propagovat. Součástí této cílené propagandy bylo i natáčení životopisných snímků, případně převedení tvorby těchto „klasiků“ na filmové plátno. I přes uvolnění ideologických tlaků v 60. letech zůstával žánr životopisu oblíbený, citelně posílena však byla umělecká složka na úkor výchovné. Cílem diplomové práce je odhalit okruh osobností, jejichž život či dílo se staly předmětem filmového zpracování, a na základě několika zvolených příkladů (budou zpřesněny v průběhu práce) rekonstruovat filmový obraz jejich života a jeho proměny ve sledovaném období.

Abstrakt

In connection with the new direction of cultural policy in Czechoslovakia, the Ministry of Education, led by Zdeněk Nejedlý, began to support the promotion of so-called classics in all spheres of art production in the so-called period of the Third Republic. In the early 1950s, numerous personalities were defined in individual disciplines, whose work met the ideas of socialist realism, and thus it was desirable to promote them. Part of this targeted propaganda was the filming of biographical films, or eventually the conversion of their work into a film screen. Despite the liberalization of ideological pressures in the 1960s, the genre of the biography remained popular, but the art component was considerably strengthened at the expense of the educational one. The aim of this diploma thesis is to reveal a circle of personalities whose life or work has been the subject of film adaptations, and based on several selected examples (to be refined during the work) to reconstruct the film image of their life and its transformation in the period under review.

Obsah

1 Úvod	8
2 Prameny a možnosti výzkumu	10
3 Životopisný film v kontextu filmových žánrů	13
4 Československo a životopisný film	14
5 Národní tradice a kolektivní paměť	19
5.1 Hlavní ideolog Zdeněk Nejedlý	21
6 Životopisné filmy v budovatelské éře	25
6.1 50. léta a životopisný film	28
6.1.1 Revoluční rok 1848 (1949)	30
6.1.2 Posel úsvitu (1950)	31
6.1.3 Mikoláš Aleš (1951)	33
6.1.4 Mladá léta (1952)	35
6.1.5 Velké dobrodružství (1952)	37
6.1.6 Tajemství krve (1953)	38
6.1.7 Jan Hus (1954)	40
6.1.8 Z mého života (1955)	42
6.1.9 Synové hor (1956)	45
6.2 60. léta a životopisný film	46
6.2.1 Horoucí srdce (1962)	47
6.2.2 Velká cesta (1963)	48
6.2.3 Niet inej cesty (1968)	50
6.3 Dobový ohlas životopisných filmů v 50. a 60. letech	50
6.4 Bilance	62
7 Životopisné filmy v období normalizace	64
7.1 70. léta a životopisný film	68
7.1.1 Paleta lásky (1976)	69
7.1.2 Příběh lásky a cti (1977)	73

7.1.3 Koncert na konci léta (1979)	74
7.1.4 Božská Ema (1979)	76
7.1.5 Životopisné filmy o osobnostech 20. století.....	79
7.2 80. léta a životopisný film.....	83
7.2.1 Romaneto (1980).....	85
7.2.2 Živá voda (1980)	86
7.2.3 Každému jeho nebe (1981).....	88
7.2.4 Písně by neměly umírat (1983).....	89
7.2.5 Putování Jana Amose (1983).....	90
7.2.6 Jára Cimrman ležící, spící (1983).....	92
7.2.7 Veronika (1985).....	95
7.2.8 Lev s bílou hřívou (1986).....	97
7.2.9 Šiestá veta (1986)	98
7.2.10 MÁG. (1987)	99
7.2.11 Životopisné filmy o osobnostech 20. století.....	101
7.3 Dobový ohlas životopisných filmů v 70. a 80. letech.....	105
7.4 Bilance.....	115
8 Závěr	117
9 Seznam použitých pramenů a literatury	120
9.1 Prameny.....	120
9.1.1 Filmy, televizní filmy a seriály.....	120
9.1.2 Archivní prameny	123
9.1.3 Periodika.....	123
9.1.4 Beletrie	123
9.2 Literatura	124
9.3 Internetové zdroje.....	129
Příloha č. 1: Základní informace o filmech	130
Příloha č. 2: Přehled postav v životopisných filmech.....	133

1 Úvod

Za počátek filmové historie bývá považován rok 1895, kdy bratři Lumiérové představili francouzské společnosti 45 krátkých filmů. Traduje se historka, že když Lumiérové promítli *Příjezd vlaku*, diváci byli natolik vyděšeni, že před jedoucím vlakem na plátně utíkali z kavárny. Film tedy na ně působil jako skutečnost. Ačkoliv současný divák dokáže oddělit realitu od filmového plátna, je důležité si uvědomit působení a dopad snímků na diváka. Film je možné rozdělit na snímky hrané, dokumentární, animované a zpravodajské. Se všemi vyjmenovanými typy propaganda totalitních režimů pracovala.

Zpravodajský a dokumentární film byl často vnímán jako absolutně pravdivá skutečnost, avšak manipulace je možná i s tímto typem médií, a tak si divák není nikdy jist, do jaké míry jsou zprávy autentické. Veškeré záběry a tvrzení se dají vykonstruovat a diváci mohou být zpravodajskými službami informováni pouze o tom, co je autory uznáno za vhodné. Příkladem za všechny bylo naprosté nezobrazování církevních reálií a církevních představitelů ve zpravodajském filmu po roce 1948 (existovaly sice výjimky, ale to pouze na začátku komunistického režimu, kdy bylo potřeba k upevnění moci získat i křesťanské občany). Pokud byla církev ve zpravodajském filmu zobrazena, tak pouze v negativním smyslu, jako byly procesy. Příkladem proticírkevního dokumentu je film *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení*, který měl za cíl zdiskreditovat církev a ukázat manipulaci Vatikánu a západu. Tento dokumentární film se však neseťkal s kladným diváckým přijetím, proto komunistický režim raději od těchto pokusů v dokumentárním a zpravodajském filmu upustil. Nabízelo se jiné řešení, a tím bylo využití animovaného a hraného filmu, k propagandě a k upevnění moci.

Komunistický režim prosazoval jako hlavní umělecký směr socialistický realismus, v němž měl velmi dobře propracované plány připravovaných filmů. Kladen byl důraz na vznik filmů ze současnosti (například *Zítřka se bude tančit všude*), které měly ukazovat, že s příchodem socialismu zavládl ráj na zemi. Ve filmech se objevují masy pracujících, kteří touží pouze po tom, aby se všichni měli dobře. Často jsou ve filmu zobrazeni jako mladí lidé, kteří mají symbolizovat novou (komunistickou) budoucnost. Proti nim stojí nepřátelé režimu, kterým jde pouze o vlastní zisk na úkor lidí, které vykořisťují. Zápornými postavami jsou kulaci, církevní představitelé, sociální demokraté, podnikatelé, imperialisté ze západu, Němci (vzpomínka na válku) a

v historických filmech šlechta. Proti těmto lidem musí osvícení komunisté vést boj. Vedle filmů ze současnosti vznikaly pohádky, komedie a historické filmy, přičemž každý žánr byl přizpůsoben propagandistickému vyznění. Pohádky z 50. let se dodnes těší velké divácké oblíbenosti, avšak někteří nevnímají propagandu, s kterou se ve filmech určených dětem pracuje. Například v *Princezně se zlatou hvězdou* vystupuje postava krále Kazisvěta, který je oděn jako křižák a je výrazně podoben Zikmundovi Lucemburskému. Dalším příkladem je *Pyšná princezna*, v které „první komunistický“ král Miroslav šíří socialistické názory do sousedního království. Stejně jako pohádky jsou dodnes oblíbené i komedie jako například *Dovolená s Andělem*, v kterých jsou zobrazeny všechny klady (zápory nikoliv) socialistické společnosti. Velký úspěch však měly i historické filmy, s čímž souvisí i životopisné snímky, kterým se diplomová práce věnuje.

V diplomové práci bude nejdříve pojednáno o využití pramenů a možnosti výzkumu v oboru filmové historie, věnována bude také pozornost žánru životopisného filmu a budou uvedeny i příklady jednotlivých filmů. V teoretické části je dále zpracována podkapitola věnující se ideologii Zdeňka Nejedlého a kapitola o paměti a historickém vědomí. V praktické části budou analyzovány jednotlivé životopisné snímky z let 1948–1989, přičemž budou sledována následující témata: práce tvůrců, geneze celého filmu (od první snahy prosadit synopsi filmu přes přípravu natáčení a výsledné sestřihání snímku až po dobový ohlas snímku). Postupováno bude chronologicky. Cílem práce bude vysledování strategie komunistického režimu v jeho propagaci jednotlivých osobností. Tento fenomén bude sledován na filmových zpracováních. Cílem bude analyzovat, proč právě tyto osobnosti si režim vybral a jak byly ve filmu zobrazeny.

Hlavním pramenem diplomové práce budou výsledné verze hraných filmů, avšak při zpracovávání budou brány v potaz i různé verze literárního a technického scénáře. U některých zpracovaných filmů budou podkapitoly doplněny komentářem ze schvalovacího řízení. Cílem práce bude představit životopisné filmy, které byly natočeny v období komunistického režimu v Československu, v kulturním a politickém kontextu. Prostor bude věnován i slovenskému filmu, kterému se málokdy čeští filmoví historici věnují, avšak pro uchopení tématu jsou slovenské filmy naprosto nezbytné.

2 Prameny a možnosti výzkumu

Po roce 1989 se zvýšil zájem historiků o kulturní témata, která byla v minulých letech mnohým vědcům zapovězena. Sama filmová věda se etablovala jako samostatný obor až po Sametové revoluci. Této oblasti se začalo věnovat nejen mnoho filmových teoretiků, ale také historiků. Význam filmu spočívá v tom, že se jedná o medium, které ovlivňuje diváky a utváří tak kolektivní paměť. Jako příklad může sloužit husitská trilogie Otakara Vávry, která se těší velké oblibě i dnes. Mnoho lidí si představuje Jana Husa či Jana Žižku právě v podání Zdeňka Štěpánka, a přestože byl natočen nový film o Janu Husovi, tak tento Vávřův obraz stále nevymizel.

U diplomové práce bude kladen důraz na film, přestože práce bude především historická za využití interdisciplinárního přístupu. Konkrétně zde budou zkoumány hrané československé životopisné filmy natočené v letech 1948–1989. Filmů se životopisnou tematikou bylo natočeno mnoho, proto bude kladen důraz na snímky, které se odehrávají v 19. století, jelikož se komunistická propaganda po vzoru Zdeňka Nejedlého velmi ráda opírala o osobnosti národního obrození, a tudíž bylo biografických filmů odehrávajících se na pozadí 19. století natočeno nejvíce.¹ „Hrané filmy velmi často upevňovaly nejrůznější mýty a stereotypy.“² Hlavním ideologem se stal Zdeněk Nejedlý, který vyzvedl osobnosti, jako byl Bedřich Smetana, Božena Němcová, Mikoláš Aleš či Alois Jirásek.³ Všechny tyto osobnosti se dočkaly filmového zpodobnění, které se však muselo slučovat s komunistickou ideologií. Je možné konstatovat, že těmto osobnostem bylo v mnohém ublíženo, protože často na ně bývá i v dnešní době nahlíženo jako na komunistické umělce. Výrazné je to hlavně u A. Jiráska, což je jistým paradoxem, protože Jirásek byl politikem za pravicovou stranu.

Filmy budou sloužit v diplomové práci jako hlavní pramen výzkumu. Jednotlivé snímky budou analyzovány, přičemž bude sledováno, kdo je tvůrcem filmu, geneze vzniku filmu a dobový ohlas filmu.⁴ Dalšími prameny tedy budou archivní písemné prameny, jako jsou scénáře, cenzurní zásahy a dobová periodika, která jsou uložena v Národním filmovém archivu v Praze a v archivu Barrandov Studio a.s. U některých filmů je zachován jak literární scénář, tak i několik verzí technického scénáře. Pro

¹ Vedle národního obrození bylo velmi kladně líčeno i období husitské, zatímco pejorativní charakter získala doba pobělohorská.

² Petr KOURA, *Film jako historický pramen*, in: Jana Čechurová – Jan Randák (edd.), *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*, Praha 2014, s. 404.

³ Jiří KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, Praha 2012, s. 234.

⁴ P. KOURA, *Film jako historický pramen*, s. 412–416.

historika je v této souvislosti zajímavé sledovat tuto genezi filmu. V některých případech je možné najít ve scénáři poznámky tvůrců. Pro práci se scénáři je také nutné využít cenzurní spisy, avšak ne vždy jsou zachovány. Pro hlubší analýzu snímků jsou k dispozici paměti jednotlivých tvůrců, avšak výpovědi zde mohou být uvedeny, ať záměrně či omylem (některé události jsou popisovány s několikaletým odstupem), nepravdivě.⁵ Je také možné v této souvislosti využít metodu orální historie, ale stejně jako u pamětí je třeba i tyto výpovědi brát s jistou rezervou a všechny informace si ověřit v dobových materiálech, což není vždy možné kvůli nedostatku pramenů, které se buď ztratily či byly skartovány (to nebývá v těchto případech časté), nebo nikdy neexistovaly (cenzurní požadavky byly podány ústní formou).

Pro analýzu filmů se nabízí několik přístupů. Jak již bylo naznačeno, diplomová práce je historickou prací, avšak ani estetika filmu by v analýze neměla být opomenuta. Ke zkoumání bude užito hlavně komparativní metody a kontextuálního přístupu. Z odborné literatury se nabízí několik titulů. Pokud historik potřebuje použít teoretická východiska pro zkoumání filmů, je zde několik přístupů. Tyto přístupy většinou vycházejí z literární vědy, je možné jmenovat například „naratologické bádání (Gérard Genette, Seymour Chatman, Greimas, François Jost, Andre Gaudrault, David Bordwell, Edward Branigan) či neoformalistickou a stylistickou analýzu (David Bordwell, Kristin Thompsonová, Janet Staigerová, Barry Salt, Noël Burch).“⁶

Pro bádání ve filmovém oboru je možné zvolit z teoretických publikací některého z výše jmenovaných autorů. Jistým základem pro teoretické pochopení filmu je publikace *Jak číst film*.⁷ Dále jako zdroj mohou posloužit tituly českých autorů, které pojednávají o československém filmovém průmyslu, nebo jsou k dispozici publikace věnující se jednotlivým snímkům optikou dnešního diváka. Za pozornost jistě stojí knihy *Film a dějiny*,⁸ jejichž hlavním editorem je Petr Kopal a vycházejí v *Ústavu pro*

⁵ Jedním z příkladů mohou být paměti Otakara Vávry. V 80. letech byla vydána kniha *Zamyšlení režiséra* (Otakar VÁVRA, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982). V 90. letech pak Otakar VÁVRA vydal novou knihu svých pamětí *Podivný život režiséra* (Otakar Vávra, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*, Praha 1996.) Novější verze vyšla v roce 2011, ale text je stejný jako v publikaci z 90. let (Otakar VÁVRA, *Paměti, aneb, Moje filmové 100letí*, Praha 2011.), kde se jeho výpovědi v porovnání s předchozí knihou velmi liší.

⁶ Kateřina SVATOŇOVÁ, *Sémiotika*, dostupné z: <http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/semiotika.pdf> [online], vyhledáno 23. 01. 17.

⁷ James MONACO, *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*, Praha 2004.

⁸ Petr KOPAL, *Film a dějiny*, Praha 2005; Petr KOPAL, *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha 2009; Petr KOPAL, *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha 2012; Petr KOPAL, *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014; Petr KOPAL, *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016; Petr KOPAL, *Film a dějiny 6: Postkomunismus*, Praha 2016.

studium totalitních režimů. S tím souvisí i grantový projekt vedený P. Kopalem nesoucí název *Film a dějiny totalitních režimů*.⁹ V současné době vyšlo prozatím šest dílů a poslední je v přípravné fázi. Jedná se vždy o kolektivní dílo, které je výsledkem každoroční konference. Jednotliví autoři z řad historiků, filmových teoretiků, kulturologů a literárních historiků se věnují dílčímu filmu nebo seriálu či sérii filmů, které spolu úzce souvisí (například filmy odehrávající se v rudolfinské době, snímky s tematikou Jana Husa, protektorátní filmy, snímky o holocaustu atd.).

Pro zkoumání kulturních dějin jsou podstatné publikace, které vycházejí v edici *Šťastné zítřky* v nakladatelství *Academia*. V roce 2016 vyšla kniha s názvem *Filmová propaganda*,¹⁰ která je sice zaměřena na německou a sovětskou propagandu, avšak mnohé z těchto tezí se dají aplikovat na československou propagandu, která některé principy přijala ze SSSR.¹¹ Informace z hlediska fungování kinematografie lze nalézt v knize *Naplánovaná kinematografie*.¹² Pro dokreslení jednotlivých období, v nichž byly filmy točeny, mohou posloužit knihy s kulturní ale i politickou tematikou – například publikace M. Otáhala, P. Blažka, K. Kaplana či V. Vebera. Tématem propagandy a jejího působení ve filmu se zabývají i filmoví teoretici z oboru filmových věd z Prahy a z Brna. Je možné jmenovat práce Petra Sczepanika, Ivana Klimeše, Lucie Česálkové či Kateřiny Svatoňové. Filmoví teoretici v této souvislosti upozorňují na to, že do popředí vědeckého bádání o filmu se dostává tzv. nová filmová historie (new film history) a archeologie médií (archeology of media), v kterých je kladen důraz zvláště na kulturně-historický podtext. Filmoví historici a teoretici se tedy snaží při interpretaci filmů užívat interdisciplinární přístupy.¹³

⁹ Grant byl získán v roce 2008.

¹⁰ Richard TAYLOR, *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*, Praha 2016.

¹¹ Problematikou československé filmové propagandy se věnovala konference ÚSTR, která se konala 6. 12. 2016 a nesla název *Filmová propaganda*.

¹² Pavel SKOPAL, *Naplánovaná kinematografie*, Praha 2012.

¹³ Petr SZCZEPANIK (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha 2004, s. 10.

3 Životopisný film v kontextu filmových žánrů

Definice žánrů je velmi složitá nejen v literární vědě, ale i ve filmové. „Slovo ‚žánr‘ pochází z francouzského jazyka a znamená typ. Ve filmovém žargonu se jedná o typ filmu. Složitost žánrů spočívá v tom, že se jednotlivé žánry navzájem překrývají. Žánry se vyvíjí v čase a je také časté, že každá země má svůj vlastní typický žánr. Žánry se také mísí a vzájemně ovlivňují mezi kulturami. Divák si často ani neuvědomuje, že se žánrové konvence věnují problémům společnosti, nebo se naopak snaží diváka od problému všednosti odvést.“¹⁴

Životopisný snímek je možné definovat jako film s hlavním hrdinou, který se snaží dosáhnout svého cíle, jeho úspěch je ze začátku v nedohlednu, avšak po čase úpěnlivého snažení se hrdina blíží ke svému cíli. Pro biografické filmy je typickým prvkem, že před úspěšným dovršením se hlavní hrdina ocitá v nezáviděníhodné situaci, která buď pro něj končí tragicky, nebo naopak po jeho strastech přichází triumfální závěr. Životopisné filmy jsou velmi blízké snímkům historickým. Někdy bývají jako historické filmy označovány i snímky, které se odehrávají v minulosti. Dochází tak k nesprávnému charakterizování, protože i historický film jako žánr se vyznačuje nezaměnitelnými prvky. Pro historický film je důležitá ústřední heroická postava, dobové kostýmy a mohutná výprava s mnoha komparzisty. Natáčí se v exteriérech a interiérech a výrazná je sugestivní hudba. Životopisný snímek tudíž nemusí být současně filmem historickým. Pro historický a životopisný film však platí, „že může být nejen příběhem, ale také dramatem, tragédií, komedií či tragikomedií.“¹⁵

¹⁴ David BORDWELL – Kristin THOMPSON, *Umění filmu*, Praha 2011, s. 423.

¹⁵ Terezie HLAVÁČKOVÁ, *Filmový obraz děl Aloise Jiráska v 50. letech 20. století*. Diplomová práce KTF UK, Praha 2015, s. 11.

4 Československo a životopisný film

Natáčení životopisných snímků bylo pro mnoho tvůrců velmi lákavé. Jednalo se o atraktivní téma, které bylo divácky vyhledávané a velmi úspěšné. Pro tvůrce toto téma bylo také výhodné v tom, že natáčení životopisných snímků (i historických) bylo jistým unikem od témat aktuálních (například film o KSČ či o kolektivizaci).

Již od počátku československé kinematografie byly oblíbené snímky z minulosti a o významných osobnostech, které ukazují český národ jako svébytný. Patrné je to u filmů Jana Kříženeckého a Viktora Ponrepa. Ani v době nástupu mluveného filmu toto hledání národní identity, pokud se to dá tak nazvat, neskončilo. Už ve 30. letech byly velmi populární snímky popisující život významných českých umělců. Velmi oblíbenými spisovateli byli Karel Hynek Mácha,¹⁶ Karel Havlíček Borovský¹⁷ a Jaroslav Hašek.¹⁸ Zatímco Karel Havlíček Borovský byl oblíbený za první republiky (vznikly dokonce dva filmy),¹⁹ tak po únoru 1948 se tvůrci k této osobnosti nevraceli. Teprve až po roce 1989 vzniklo několik TV filmů.²⁰ Podobně tomu bylo i u spisovatele Karla Hynka Máchy, kterému byla největší pozornost věnována právě také za první republiky. První film o spisovateli byl však natočen až v roce 1937, ale na počátku 20. let byl adaptován podle Máchovy předlohy snímek *Cikáni*.²¹ K návratu tématu romantického básníka došlo až v 80. letech, kdy František Vlácil svým osobitým stylem natočil film *Mág*,²² který ukazuje básníkovu vnitřní rozervanost. Na počátku 80. let vznikl také televizní snímek s názvem *Karel Hynek Mácha*.²³ Po roce 1989 byla snaha natočit snímky podle básníkovy tvorby. Nejznámějším se stalo zpracování F. A. Brabce *Máj*.²⁴

Jaroslav Hašek a tzv. jeho druhý život byl však zcela jiným typem. Oblíbenost jeho knih a povídek je možné zaznamenat během celého 20. století. Tento fenomén se samozřejmě projevil i ve filmu. Bylo natočeno několik verzí „Švejků“ a Haškovy povídky byly ve filmovém průmyslu velmi častým námětem. Na počátku 30. let vznikl

¹⁶ Karel Hynek Mácha [film], Režie: Zet Molas. ČSR 1937.

¹⁷ Karel Havlíček Borovský [film], Režie: Svatopluk Innemann. ČSR 1931.

¹⁸ Poslední bohém [film], Režie: Svatopluk Innemann. ČSR 1931.

¹⁹ Nejdrívě vznikl film němý – Dvě lásky K. H. Borovského [film], Režie: Karel Lamač, Theodor Pištěk. ČSR 1925; Poté byl stejný námět převeden na filmové plátno na počátku 30. let a vznikl tak zmiňovaný film – Karel Havlíček Borovský [film], Režie: Svatopluk Innemann. ČSR 1931.

²⁰ Zakázaný člověk [TV film], Režie: Dušan Klein. ČR 2009.

²¹ Cikáni [film], Režie: Karel Anton. ČSR 1921.

²² Mág [film], Režie: František Vlácil. ČSSR 1987.

²³ Karel Hynek Mácha [TV film], Režie: Vladimír Kavčiak. ČSSR 1983.

²⁴ Máj [film], Režie: F. A. Brabec ČR 2008.

film o Jaroslavu Haškovi s podtitulem *Poslední bohém*. V době Protektorátu Čechy a Morava byl natočen pouze jeden film o Švejkovi – *Švejk bourá Německo*,²⁵ ten ale vznikl ve Velké Británii v režii Karla Lamače. V 50. letech byla natočena slavná filmová verze o Švejkovi²⁶ a několik Haškových povídek.²⁷ V 60. letech byl sice natočen snímek *Velká cesta*,²⁸ která ukazuje Haškovo působení v Rusku za první světové války. Tento film vznikl v koprodukcii Československa a Sovětského svazu.

V období protektorátu nebylo natočeno mnoho životopisných snímků. Ty, co vznikly, vyprávěly příběh, který nepřipomínal mohutné eposy, o které se snažil v 50. letech Otakar Vávra a další režiséři. V období druhé světové války se točila hlavně témata nekonfliktní.²⁹ Ke konci války měl vzniknout na říšskou objednávku film o sv. Václavovi, který by ukazoval, že Češi patří do područí německé říše. Naštěstí tento snímek nikdy nebyl natočen. Po válce byl natočen ještě další životopisný hudební film o hudebním virtuosovi Josefu Slavíkovi.³⁰

Na konci 40. let byly zahájeny ideologické kampaně, přičemž nejznámější kulturní akcí byla tzv. „jiráskovská akce“, které se těšila velké podpoře prezidenta Klementa Gottwalda. Celou akci měli pod patronátem ministr školství, věd a umění Zdeněk Nejedlý a ministr informací a osvěty Václav Kopecký. „Jiráskovská akce“ měla za cíl masově rozšířit literární dílo Aloise Jiráska, přičemž každé Jiráskovo dílo bylo doplněno ideologickým doslovem, o který se ve většině případů postaral Zdeněk Nejedlý. Režim si nemohl dovolit, aby dílo tohoto „národního umělce“ mohlo být vykládáno porůznu či dokonce proti režimu. V 50. letech vzniklo tedy mnoho filmů podle předlohy Aloise Jiráska (nejznámější je *husitská trilogie*,³¹ dále vznikl film *Temno*,³² *Psohlavci*³³ a v druhé polovině 50. let méně známí *Ztracenci*³⁴) a také životopisný snímek spisovatele.³⁵ V 50. letech bylo dále natočeno mnoho biografických filmů osobností, které Zdeněk Nejedlý považoval za pravé nositele národní tradice a

²⁵ Švejk bourá Německo [film], Režie: Karel Lamač. VB 1943.

²⁶ Dobrý voják Švejk [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1956; Poslušně hlásím [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1957.

²⁷ Například: Haškovy povídky ze starého mocnářství [film], Režie: Miroslav Hubáček. ČSR 1952.

²⁸ Velká cesta [film], Režie: Jurij Ozerov. ČSSR/SSSR 1962.

²⁹ Vznikl životopisný film s hudební tematikou o dirigentovi Františku Kmochovi: To byl český muzikant [film], Režie: Vladimír Slavinský. Protektorát Čechy a Morava 1940.

³⁰ Housle a sen [film], Režie: Václav Krška. ČSR 1947.

³¹ Jan Hus [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1954; Jan Žižka [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955; Proti všem [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

³² Temno [film], Režie: Karel Steklý. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

³³ Psohlavci [film], Režie: Martin Frič. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

³⁴ Ztracenci [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

³⁵ Mladá léta [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

bohužel je nesprávně interpretoval jako předchůdce komunistů. Ve všech případech byly osobnosti již po smrti a nemohly se bránit, tudíž z oblíbeného spisovatele Aloise Jiráska se stal soudruh, aniž by někomu vadilo, že Jirásek byl členem strany Československé národní demokracie, která se netajila svými antikomunistickými názory. Podobně bylo naloženo i s jinými osobnostmi.³⁶ Vedle filmu *Mladá léta* tak vznikly snímky *Mikoláš Aleš*,³⁷ *Z mého života*³⁸ (Bedřich Smetana), *Posel úsvitu*³⁹ (Josef Božek), *Tajemství krve*⁴⁰ (Jan Jánský) či *Velké dobrodružství*⁴¹ (Emil Holub). Komunistický režim tedy představil významné osobnosti 19. století a první poloviny 20. století napříč obory, a tím ukázal národní českou tradici, ke které se tak rád odvolával.

Mezi protežované osobnosti Zdeňka Nejedlého patřila i Božena Němcová, o které byly natočeny dokonce dva filmy na počátku 60. let; nejdříve vznikl televizní snímek *Božena Němcová*⁴² a o rok později byl natočen celovečerní film s názvem *Horoucí srdce*.⁴³ Otakar Vávra se k tématu vrátil i v 80. letech, a vznikl tak film *Veronika*,⁴⁴ o dívce, která donášela tajné policii na Němcovou. O oblíbenosti spisovatelů Aloise Jiráska a Boženy Němcové vypovídá i to, že již od 20. let bylo podle jejich předlohy natočeno mnoho snímků. Jejich popularita se režimu velmi hodila, protože pro manipulování s národem a jeho minulostí je nejlepší metodou využít prvků, které lidé dobře znají a jsou jim vlastní. Spisovatelé si svou oblíbenost udrželi i přes 60. léta, v nichž vznikla seriálová adaptace díla A. Jiráska *F. L. Věk*.⁴⁵

V 60. letech (a zvláště v druhé polovině) životopisné snímky nepatřily tolik k vyhledávaným. V době, kdy cenzura postupně slábla a začínala točit nová generace filmařů, vznikaly filmy spíše esteticky zajímavé, věnující se závažné současné problematice. Často snímky (i když ne přímo) kritizovaly režim, a tudíž se životopisný film do tohoto nového schématu příliš nehodil. Vzniklo tedy jen nepatrné množství biografických snímků. Výrazným byl v této souvislosti slovenský snímek *Niet inej cesty*,⁴⁶ který popisuje život a buditelskou činnost Ľudovíta Štúra.

³⁶ Za pozornost stojí, že většinu životopisných snímků natočil Václav Krška.

³⁷ *Mikoláš Aleš* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1951.

³⁸ *Z mého života* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

³⁹ *Posel úsvitu* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

⁴⁰ *Tajemství krve* [film], Režie: Martin Frič. ČSR: 1953.

⁴¹ *Velké dobrodružství* [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

⁴² *Božena Němcová* [TV film], Režie: Eva Marie Bergerová. ČSSR: 1961.

⁴³ *Horoucí srdce* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1962.

⁴⁴ *Veronika* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1985.

⁴⁵ *F. L. Věk* [TV seriál], Režie: František Filip. ČSSR: 1970.

⁴⁶ *Niet inej cesty* [film], Režie: Jozef Zachar. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968.

V období normalizace nastal opět návrat k tradičním komunistickým žánrům. Filmy se symbolikou či skrytou metaforou již neměly v nové socialistické společnosti své místo. V normalizační době vzniklo mnoho životopisných snímků, avšak filmařský styl se od 50. let velmi změnil. Do popředí se dostali čeští umělci, kteří po roce 1948 nepatřili zrovna k režimem oslavovaným osobnostem. Příkladem za všechny je Antonín Dvořák, kterého z osobních důvodů neuznával Zdeněk Nejedlý a na Dvořákův úkor vyzvedal Bedřicha Smetanu. Díky Zdeňkovi Nejedlému dnes často společnost vnímá chybně Bedřicha Smetanu a Antonína Dvořáka jako hudební rivaly. Na konci 70. let natočil František Vlácil životopisný snímek o Dvořákovi *Koncert na konci léta*.⁴⁷ Nejvíce televizních filmů o Dvořákovi vzniklo až po roce 1989. S postavou Antonína Dvořáka se však diváci mohli setkat již v 60. letech v seriálu *Sňatky z rozumu*.⁴⁸ V 80. letech pak byl natočen snímek o dalším hudebním skladateli, a to Leoši Janáčkově.⁴⁹ Je patrné, že životopisné filmy s hudební tematikou byly i v období normalizace velmi oblíbené. Zvláště velké divácké oblíbenosti se těšil snímek *Božská Ema*⁵⁰ o Emě Destinové, který byl chápán, aniž by to byl záměr tvůrců, jako protirežimní.

Na životopisný film s malířskou tematikou navázal po *Mikoláši Alšovi* snímek *Paleta lásky*,⁵¹ který vypráví příběh o malíři Josefu Mánesovi, který byl režimem též propagovaný. V 70. a 80. letech měli své přední místo opět spisovatelé. V druhé polovině 70. let natočil O. Vávra *Příběh lásky a cti*,⁵² který popisuje milostný příběh mezi Janem Nerudou a Karolínou Světlou. U Nerudy je zvláště kladen akcent na jeho proletářský původ. V 80. letech byly natočeny již zmíněné filmy o Boženě Němcové, Karlu Hynku Máchovi a také Jakubu Arbesovi.⁵³ V 80. letech vznikl také na Slovensku film o slovenské významné spisovatelce Boženě Slančíkové s názvem *Šiestá veta*.⁵⁴

Těsně před Sametovou revolucí byl natočen snímek *Člověk proti zkáze*,⁵⁵ který popisuje poslední dny Karla Čapka. K. Čapek minulým režimem nebyl rozhodně protežován, zvláště pro jeho liberalismus, pacifismus a přátelství s T. G. Masarykem. Ve filmu se však postava T. G. Masaryka objevila a je zde divákům předvedena jako

⁴⁷ *Koncert na konci léta* [film], Režie: František Vlácil. ČSSR: 1979.

⁴⁸ *Sňatky z rozumu* [TV seriál], Režie: František Filip. ČSSR: 1968.

⁴⁹ *Lev s bílou hřívou* [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: 1986.

⁵⁰ *Božská Ema* [film], Režie: Jiří Krejčík. ČSSR: 1979.

⁵¹ *Paleta lásky* [film], Režie: Josef Mach. ČSSR: 1976.

⁵² *Příběh lásky a cti* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1977.

⁵³ *Romaneto* [film], Režie: Jaroslav Soukup. ČSSR: 1980.

⁵⁴ *Šiesta veta* [film], Režie: Štefan Uher. ČSSR: 1986.

⁵⁵ *Člověk proti zkáze* [film], Režie: Štěpán Skalský, Jaromír Pleskot. ČSSR: 1989; Premiéra filmu proběhla 1. ledna 1990.

kladná postava. Filmy na motivy Karla Čapka byly točeny za první republiky,⁵⁶ v období protektorátu a v dobách komunistického režimu vzniklo jen několik málo TV snímků a ještě méně celovečerních filmů. V roce 1948 vznikl velmi úspěšný a výborně natočený *Krakatit*⁵⁷ v režii Otakara Vávry. Na filmu se ještě nestihl negativně podepsat nový režim, což se nedá říct o Vávrově remaku *Temné slunce*.⁵⁸ Tento film vznikl na motivy *Krakatitu*, avšak hrozbou jsou jaderné zbraně, které vlastní imperialistické mocnosti. V druhé polovině 50. let se snažili režiséři Elmar Klos a Ján Kadár natočit *Válku s mloky*. V druhé polovině 60. let to začalo vypadat nadějně a film se přiblížil ke svému vzniku, avšak vše zůstalo u filmové povídky.⁵⁹ Po roce 1989 projevil režisér Ivan Passer zájem tento film natočit, ale opět k jeho realizaci nikdy nedošlo. Podobně skončil i plánovaný snímek *Věc Makropulos*, který chtěl natočit v druhé polovině 40. let Vladimír Vlček⁶⁰ a pak v 60. letech Jiří Weiss.⁶¹

Z výčtu životopisných filmů do jisté míry vybočuje film *Jára Cimrman ležící, spící*,⁶² který sice popisuje život smyšlené postavy, avšak žánrově naprosto odpovídá životopisným filmům. Postava českého velikána potkává mnoho osobností národního obrození, které jsou ve filmu představeny se svými atributy, jak je diváci znají ze školních lavic. Podobně potkává známé osobnosti 17. století i Jan Amos Komenský ve filmu *Putování Jana Amose*,⁶³ avšak v tomto případě nejde o komickou formu jako v předchozím snímku. Významné osobnosti 19. století můžeme pak najít také ve filmu *Revoluční rok 1848*.⁶⁴

Životopisné filmy však vznikaly i po roce 1989, přestože většina z nich byla natočena až po roce 2000. Za pozornost stojí, že se již tak často nevyskytují životopisné snímky, které by popisovaly život nějakého kladného hrdiny. Do popředí jsou naopak dávání jedinci, jejichž osobnost je velmi složitá a na první pohled může působit spíše dojemem záporného hrdiny. Výjimkou jsou nově vzniklé filmy o Miladě Horákové a Janu Masarykovi.

⁵⁶ Například: *Bílá nemoc* [film], Režie: Hugo Haas. ČSR: 1937.

⁵⁷ *Krakatit* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: 1948.

⁵⁸ *Temné slunce* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1980.

⁵⁹ Antonín Jaroslav LIEHM, *Hovoří Kadár – Klos*, *Film a doba* 11, č. 7, 1965, s. 378.

⁶⁰ NFA Praha, sbírka: Scénáře, *Věc Makropulos*, literární scénář, 1947.

⁶¹ NFA Praha, fond: Jiří Weiss (nezpracováno), kar. 3, složka W 27 a 28.

⁶² *Jára Cimrman ležící, spící* [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: 1983.

⁶³ *Putování Jana Amose* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1983.

⁶⁴ *Revoluční rok 1848* [film], Režie: Václav Krška. ČSSR: 1949.

5 Národní tradice a kolektivní paměť

Komunistický režim se velmi rád opíral o národní kulturní tradice,⁶⁵ přičemž se Zdeněk Nejedlý postaral o to, aby komunistické jednání přirovnal k hrdinským činům Žižky či národním kulturním autorům jako byl Jirásek, Němcová, Smetana, Aleš a další. V této době se začala vytvářet nová kolektivní paměť, a i když Sametová revoluce proběhla před téměř třiceti lety, tak stále bývají oslavovány stejné osobnosti české národní historie jako za minulého režimu.⁶⁶ Jistým příkladem může být anketa České televize *Největší Čech*⁶⁷ z roku 2015, v níž se v popředí objevují právě tyto osobnosti.

Paměť často bývá vnímána jako příbuzné slovo historie, přesto tyto termíny stojí spíše v opozici. Paměť je na rozdíl od historie citově podmíněna, je aktuální a týká se hlavně přítomnosti, zatímco historie řeší minulost a je založena na intelektuálních úkonech, v nichž je přítomna snaha o analýzu a kritický nadhled.⁶⁸ Pokud je studována problematika času a dějin, tak jedním ze základních přístupů je studium společenské paměti. „V rámci historického studia historické paměti je třeba věnovat zvláštní pozornost rozdílům mezi společnostmi s převážně ústní pamětí a společnostmi s pamětí převážně písemnou a rovněž přihlížet k fázím přechodu od ústního tradování k písmu.“⁶⁹

S termíny paměť a historie souvisí i národ, který je s historií a pamětí v jisté symbióze. Palacký v *Dějínách národu českého v Čechách a v Moravě*⁷⁰ píše o tom, že „bytí národa po staletí ohrožovalo zapomenutí.“⁷¹ „Národní definice přítomnosti v minulosti tedy žádala své ospravedlnění osvětlením minulosti.“⁷² S tím souvisí i

⁶⁵ Termín tradice může být vnímán obdobně jako termín paměť, jak na to upozorňuje Miroslav Hroch ve své studii. „Před několika desetiletími prožíval svoji konjunkturu termín ‚tradice‘, který se postupně opotřeboval. V současnosti se do popředí dostal mnohoznačný termín ‚paměť‘; Miroslav HROCH, *Paměť a historické vědomí v kontextu národní pospolitosti*, in: Radka Šutrová – Luba Hédlová (edd.), *Česká paměť. Národ, dějiny a místa paměti*, Praha 2014, s. 21.

⁶⁶ Jiří ŠUBRT – Jiří VINOPAL (edd.), *Historické vědomí obyvatel České republiky perspektivou sociologického výzkumu*, Praha 2013, s. 115–121.

⁶⁷ V této anketě bylo velmi netradiční, a do jisté míry úsměvné, že první místo získal Jára Cimrman, tedy vymyšlená postava, což však bylo proti pravidlům a tento český velikán byl z ankety diskvalifikován. Tento fenomén se nestal nikde jinde v zahraničí, přičemž výpovědní hodnotou je, že Češi mají rádi humor a Divadlu Jary Cimrmana v čele se Zdeňkem Svěrákem a Ladislavem Smoljakem se podařilo vytvořit historickou osobnost, na kterou bychom, kdyby skutečně Cimrman žil, mohli být právem hrdi. Do jisté míry i zde byla vytvořena nová kolektivní paměť; *Největší Čech*, dostupné z <http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/> [online], vyhledáno 20. 3. 2016

⁶⁸ Pierre NORA, *Mezi pamětí a historií. Problematika míst*, in: Alban Bensa (ed.), *Politika paměti*, Praha 1998, s. 8–9.

⁶⁹ Jacques LE GOFF, *Paměť a dějiny*, Praha 2007, s. 70.

⁷⁰ František PALACKÝ, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*, Praha 1907.

⁷¹ Kamil ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, Praha 2011, s. 134.

⁷² P. NORA, *Mezi pamětí*, s. 10.

budoucnost. Na minulé časy bývá často pohlíženo kladně, protože přítomnost bývá vnímána záporně a naše paměť selektuje špatné vzpomínky na minulost, a tím se „vzpomíná na lepší časy.“ „Představa minulého je přes neuspokojivou přítomnost spojena s budoucností, která by měla kolektivně sdílená očekávání naplnit.“⁷³ Zvláště 20. století přineslo zájem o vztah minulosti a přítomnosti, a s tím i související zájem o budoucnost. Významnou úlohu hrál tento vztah ve škole Annales a v britském časopise *Past and Present*, „v jehož prvním čísle z roku 1952 se prohlašuje, že historie logicky nemůže oddělovat studium minulosti od studia přítomnosti nebo budoucnosti.“⁷⁴ Není proto překvapující citát George Orwella: „Kdo ovládá minulost, ovládá budoucnost. Kdo ovládá přítomnost, ovládá minulost.“⁷⁵

Paměť národa se v průběhu století měnila. Palacký svými *Dějiny* vytvořil novou kolektivní paměť, a tak nahradil paměť liturgickou a barokní. Ve svém díle již neklade důraz na barokní poutní místa, ale naopak zdůrazňuje husitská města. „Historickou paměť konstituuje především spojením místa a obrazu,“⁷⁶ aby se však stalo něco místem paměti, je třeba místu dát symbolický význam.⁷⁷ Tento význam zaleží na různých interpretacích,⁷⁸ které jsou rozdílné v různých společenských skupinách a mění se také napříč časem.

Palackého *Dějiny* tak vytvořily novou kolektivní paměť, která je zaznamenatelná ještě v dnešní době, avšak „historicko-politický diskurz *Dějiny* začal žít svým vlastním životem,“⁷⁹ a objevovaly se nové interpretace, které se často dostávaly do konfrontace s Palackého tezí. Na Palackého navázali nejen historici, ale i malíři, spisovatelé a ostatní umělci, kteří české národní dějiny popularizovali, přičemž dostali do povědomí lidí jejich vlastní interpretaci dějin a s tím související kolektivní změnu paměti. Na základě Palackého historie tak vznikl moderní český národ. Na tento diskurz navázal T. G. Masaryk svojí historicko-politizující ideologií. Na Palackého se snažil navázat i Zdeněk Nejedlý, který hlavně zdůrazňoval spojení umění a politiky.⁸⁰ Masaryk a Nejedlý se proti Palackého pohledu nevymezovali, naopak se snažili

⁷³ K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 137.

⁷⁴ J. LE GOFF, *Paměť a dějiny*, s. 38.

⁷⁵ Gordon BOWKER, *George Orwell*, Praha 2006.

⁷⁶ K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 141–142.

⁷⁷ Nora v této souvislosti píše, že je nutné, aby byl zachován smysl funkční, symbolický a materiální, aby se místo mohlo stát místem paměti; P. NORA, *Mezi paměti*, s. 15.

⁷⁸ Příkladem je Mariánský sloup, který může být interpretován jako ochrana Panny Marie před morem či připomínka bělohorské porážky; K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 159.

⁷⁹ K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 259.

⁸⁰ Tamtéž, s. 261–262.

poukázat na to, že jejich interpretace byla totožná s Palackého, avšak v jejich podání získala zcela jinou ideologickou tendenci. Masarykův realismus a Nejedlého historický materialismus však vytvořil zcela nový pohled, který ovlivnil české národní smýšlení a kolektivní paměť.

5.1 Hlavní ideolog Zdeněk Nejedlý

Každý totalitní režim používá k upevnění své moci propagandu, avšak propaganda by bez ideologie nemohla existovat. Jak již bylo zmíněno v předchozí kapitole, hlavním ideologem nového režimu se stal Zdeněk Nejedlý. Jeho cesta k marxistickému přesvědčení však nepřišla na začátku jeho historické kariéry. Zdeněk Nejedlý se narodil 10. února 1878 v Litomyšli.⁸¹ Nejedlého velmi ovlivnil jeho otec Roman Nejedlý, zvláště ve vztahu k hudbě.⁸² Zdeněk Nejedlý však nebyl pouze historikem a hudebním teoretikem, jeho zájem se projevoval i v jiných vědeckých disciplínách, jako jsou dějiny literatury a divadla, ale také se velmi zajímal o estetiku, publicistiku a kritiku. Nejedlého rané práce se nesly v duchu historického pozitivismu, v čemž ho velmi ovlivnil jeho učitel, historik Jaroslav Goll. Poté se Nejedlého zájem započal vyvíjet jiným směrem, kdy začal velmi sympatizovat s Masarykovým realismem.⁸³ Nejedlý se zapojil i do „Sporu o smysl českých dějin“, v němž se snažil Masarykovu a Pekařovu koncepci spojit, avšak k akceptabilnímu výsledku nedošel.⁸⁴ K velkému obratu v jeho myšlení došlo po první světové válce, kdy se stal stoupencem komunistické ideologie, a té zůstal věrný až do svého skonu 9. března 1962. Svoji novou ideologii začal naplno prosazovat po únoru 1948, kdy se stal ministrem školství.⁸⁵

Zdeněk Nejedlý byl autorem mnoha knih a článků. Nejvýraznější jsou jeho monografie (*Bedřich Smetana, T. G. Masaryk, Lenin, Dějiny národa českého*), které však nikdy nedokončil.⁸⁶ Ve svých pracích se také velmi rád věnoval husitství a

⁸¹ J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 19.

⁸² František KUTNAR – Jaroslav MAREK, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví*, Praha 2007, s. 552.

⁸³ Miloš HAVELKA, *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*, Praha 1995, s. 10.

⁸⁴ J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 78–81.

⁸⁵ Zdeněk Nejedlý se ministrem školství a osvěty stal už v roce 1945 v tzv. Košické vládě. Už v této době prosazoval svůj radikální výklad dějin, avšak uplatnit jej mohl až po únoru 1948. V roce 1946 byl jmenován na post ministra ochrany práce a sociálních věcí v tzv. vládě Národní fronty. Po únoru 1948 až do roku 1953 vykonával Nejedlý funkci ministra školství a poté se stal ministrem bez portfeje; J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 437–438.

⁸⁶ F. KUTNAR – J. MAREK, *Přehledné dějiny*, s. 554.

národním obrození. Osobnosti husitské epochy považoval za první komunisty a chápal tuto epochu v rovině národnostní (po vzoru Palackého) a v rovině sociální. Náboženská stránka se v jeho pojetí téměř vytratila. Jan Hus pro něj nebyl náboženským bojovníkem, ale sociálním revolucionářem. Jeden z Nejedlého citátů je toho dokladem: „Dnes by Hus byl hlavou politické strany a jeho tribunou by nebyla kazatelna, ale pražská Lucerna nebo Václavské náměstí. A jeho strana byla by velmi blízko – o tom můžeme být přesvědčeni – nám komunistům.“⁸⁷ Zdeněk Nejedlý také ve svých studiích ukazuje, že právě komunisté na rozdíl od sociálních demokratů „ctí tradice svého národa a jeho kultury.“⁸⁸

Zdeněk Nejedlý přičítal komunistům zásluhu, že „dokázali i našim měšťákům vyložit jedinečný národní význam nejnáročnějšího našeho umělce – Bedřicha Smetany. A že to byl komunist, který proti měšťácké kritice hájil a naše lidi učil i naučil číst Aloise Jiráska.“⁸⁹ Díla Bedřicha Smetany a Aloise Jiráska se pro Nejedlého stala pravým obrazem českých národních dějin. Ve svých textech se často odvolává k Jiráskovým historickým románům, protože jsou lidem více známé než Palackého *Dějiny*.⁹⁰ „V Nejedlého textech se tedy nemluví většinou o konkrétních historických událostech. Do popředí zde vystupují pouze abstraktní ideologické entity, zasazené do mimořádně simplifikovaných kvazi-zápletek.“⁹¹

Nejedlého koncepcí národního obrození viděla jako nositele pokroku lid. V této souvislosti se Nejedlý vymezil proti šlechtě, buržoazii a církvi, které představoval jako německé. Tento motiv byl patrný již v době národního obrození, ale Nejedlý s ním dokázal pracovat účelově. Němce vnímal jako nacionalisty a po druhé světové válce bylo využito situace, kdy česká společnost hleděla na Němce jako na fašisty, které Nejedlý záměrně stavil do opozice ke komunistům. Komunisté byli v jeho interpretaci praví nositelé lidové tradice.⁹²

Nejedlý hleděl kriticky na celé pobělohorské období, které nazýval po vzoru Jiráska „temnem“, avšak ani Jirásek, byť užil tento pojem, nehleděl na toto období tak skepticky, přičemž oceňoval i některá pozitiva barokního období. Uvědomoval si, že i v této době žilo mnoho vlastenců, kteří se snažili, aby český stát nevymizel. Tito vlastenci často patřili ke zmíněné šlechtě, měšťanům či církvi. Je možné jmenovat

⁸⁷ Zdeněk NEJEDLÝ, *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*, Praha 1946, s. 47.

⁸⁸ Tamtéž, s. 9.

⁸⁹ Tamtéž, s. 11.

⁹⁰ K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 287.

⁹¹ Tamtéž, s. 289.

⁹² Tamtéž s. 296.

Bohuslava Balbína či Tomáše Pešinu z Čechorodu, kteří zahájili „tradice historické argumentace a tím přispěli k prosazování národně politických požadavků.“⁹³ Nejedlý však tyto osobnosti jako pravé obrozence neakceptoval, naopak je vnímal velmi záporně. Pokud se však v minulosti historici jako J. Pekař či Z. Kalista vyjádřili kladně o době pobělohorské, tak Nejedlý neváhal a jejich práce a je samotné dehonestoval a nahlížel na ně jako na zrádce lidových tradic.⁹⁴

S počátky národního obrození spojoval Nejedlý osobnosti, kterými byli Josef Dobrovský, Josef Jungmann a František Palacký. U každé osobnosti národního obrození se snažil upozorňovat na proletářský původ. „Z lidu vyšel i Palacký, sice syn učitele, ale učitele zapadlého hluboko ve valašských horách, kam nepronikl ani ohlas panského neb měšťanského světa.“⁹⁵ Stejně jako preferoval u osobností proletářský původ (pokud proletářského původu nebyly, tak o tom Nejedlý raději pomlčel), tak dále upozorňoval na jejich revolučnost. Příkladem za všechny je J. V. Frič, kterého Nejedlý viděl jako člověka, „jenž hájil na barikádách čest a dobro národa.“⁹⁶ V roce 1949 byl také natočen film *Revoluční rok 1848*,⁹⁷ který Friče velmi oslavuje. Naopak v této souvislosti haní Karla Havlíčka Borovského, který Friče viděl jako nerozvážného mladíka. Vztah Nejedlého k Havlíčkovi byl zajímavý, na jedné straně ho obdivoval a oslavoval, a na druhé straně k němu byl kritický. Komunistickému smýšlení byl jistě blízký jeho antiklerikalismus a jeho odpor k habsburskému dvoru, ale rozhodně nebylo možné označit Havlíčka za proletáře. Havlíček je typickým představitelem „českého uvědomělého měšťanstva“⁹⁸ a není tedy sociálním autorem. Za pozornost stojí, že Havlíček byl synem kupce.⁹⁹ Jistě problematický mohl být také jeho vztah k Rusku. Havlíček odmítal systém ruského carství, velmi mu připomínal rakouský absolutismus, což by jistě komunistickému systému nevadilo, avšak v několika člancích se vymezil proti slovanství a „razil heslo sebevědomého češství.“¹⁰⁰

Zdeněk Nejedlý jako pravé nositele české národní kultury viděl Aloise Jiráska, Boženu Němcovou, Bedřicha Smetanu, Mikoláše Alše, Karla Hynka Máchu, Josefa Václava Friče, Josefa Mánesa, Jana Nerudu, Vítězslava Háalka a i s mírnou kritikou již zmíněného Karla Havlíčka Borovského. Za pozornost stojí i Nejedlého pozitivní vztah

⁹³ Jiří RAK, *Bývali Čechové...*, Praha 1994, s. 14.

⁹⁴ K. ČINÁTL, *Dějiny a vyprávění*, s. 296.

⁹⁵ Z. NEJEDLÝ, *Komunisté*, s. 27.

⁹⁶ Tamtéž, s. 64.

⁹⁷ *Revoluční rok 1848* [film], Režie: Václav Krška. ČSSR: 1949.

⁹⁸ Karel KREJČÍ, *Literatury a žánry v evropské dimenzi*, Praha 2014, s. 109.

⁹⁹ Tamtéž, s. 111.

¹⁰⁰ Tamtéž, s. 116.

ke Karlu Sabinovi, který nechvalně proslul jako „zrádce národa“. Nejedlý to sice ve své stati mlhavě konstatoval, ale dodal, „že tak ho soudí historie – v naší kultuře zůstane navždy zapsán jako autor literární části našeho nejnáročnějšího díla ‚Prodané nevěsty‘. A Sabina nejen sympatizoval též s dělnictvem, ale právem se mu dostalo titulu první český socialista.“¹⁰¹ Pro Nejedlého byla hlavním argumentem v hodnocení Sabiny třídní příslušnost a politické názory, nikoli mravní zásady.

Z mladé generace jmenoval Nejedlý dále Stanislava Kostku Neumana, Bohumíra Šmerala a Viktora Dyka, v kterých viděl pravé revolucionáře, na které navázali „soudruzi spisovatelé“, jako byl Ivan Olbracht, Vítězslav Nezval, Marie Majerová či Helena Malířová.

¹⁰¹ Z. NEJEDLÝ, *Komunisté*, s. 74.

6 Životopisné filmy v budovatelské éře

Období od roku 1948 až do roku 1954 „se stalo érou nejtužší centralizace a neustálé reorganizace.“¹⁰² Ihned po konci druhé světové války došlo ke znárodnění kinematografie. Dne 28. 8. 1945 byl vydán dekret č. 50/1945, v němž stálo, že „k provozu filmových ateliérů, k výrobě filmů, k jejich laboratornímu zpracování, distribuci i veřejnému promítání je oprávněn výhradně stát.“¹⁰³ Tím získal stát výsadní právo nad kontrolou filmového průmyslu. Státní dohled nad filmem vedl k naplánované kinematografii, kterou měla v rukou komunistická strana, i když ne oficiálně. Dohled nad filmem mělo primárně ministerstvo informací (od roku 1948 ministerstvo informací a osvěty) a ministerstvo školství a kultury, přičemž kontrolu nad filmovou produkcí nepřímo prováděl ÚV KSČ.¹⁰⁴ Těsně po válce vznikl Filmový umělecký sbor, jehož hlavní úkolem byl umělecký dozor nad filmy. Dohled politický zajišťovala Státní dramaturgie. V roce 1949 byl Filmový umělecký sbor nahrazen Filmovou radou (působili zde i členové ÚV KSČ či pracovníci ministerstva vnitra), která již měla i funkci politickou a Státní dramaturgie byla nahrazena Ústřední dramaturgií. Filmová rada prošla několikrát reorganizacemi a v roce 1955 byla nahrazena Uměleckou radou. Následující rok vznikla Ústřední filmová rada a poté Ideově umělecká rada. V 60. letech se opět vrátilo označení Ústřední filmová rada. Všechny tyto orgány, ať se jmenovaly jakkoliv, měly velký vliv na výsledný film.¹⁰⁵

Se státním dohledem úzce souvisela úloha cenzurních úřadů, které často nějaký snímek nepovolily či tvůrce nutily jednotlivé nevyhovující pasáže upravit. Výhodou státního filmu bylo, že se netočily filmy pouze divácky atraktivní, které mají jediný cíl, a to být co nejvíce výnosné. Díky zestátněné kinematografii v 60. letech vznikla filmová díla velké estetické kvality, která jsou určena náročným divákům, těchto snímků je však poskrovnu a jsou ekonomicky nevýnosné.

Tehdejší filmová produkce si kladla za cíl být lidová a názorná, jakékoliv avantgardní dílo nebylo schváleno. S tím souviselo i stejné schéma příběhu a schematicnost postav. Tento model se však neobjevil jen v dramatech a veselohrách, ale i v pohádkách a historických filmech.¹⁰⁶ Komunistické (i nacistické) historické filmy popisují spíše dobu svého vzniku než minulé události. Tyto snímky je možné souhrnně

¹⁰² Petr SLINTÁK – Hana ROTTOVÁ, *Venkov v českém filmu 1945–1969*, Praha 2013, s. 56.

¹⁰³ Tamtéž, s. 48.

¹⁰⁴ P. KOPAL, *Naplánovaná kinematografie*, s. 23.

¹⁰⁵ Petr HASAN, *Filmová rada (1948) 1949–1955*, in: *Iluminace* č. 1, 2016, s. 102–138.

¹⁰⁶ P. SLINTÁK, *Venkov*, s. 58–63.

označit jako propagandistické.¹⁰⁷ V roce 1950 byla zahájena kampaň proti kosmopolitismu, jejímž hlavním cílem bylo zavedení sociálního realismu do kulturní (čili i filmové) tvorby.¹⁰⁸ V této době byla zahájena tzv. „jiráskovská akce“, protože komunistický režim si dobře uvědomoval, že je zapotřebí, aby vzniklo nové zpracování národních dějin v marxistickém duchu. Napsání nových dějin by bylo složité a časově náročné, proto se rozhodlo, že nejlepším řešením by bylo využít stávající historickou beletrii, která bude opatřena dobově podmíněným odborným komentářem.¹⁰⁹ „Jiráskovské akci“ vyhověli také filmaři: Otakar Vávra svou *husitskou trilogií*, Karel Steklý filmem *Temno*, Martin Frič *Psohlavci*, Miloš Makovec *Ztracenci* a v neposlední řadě i Václav Krška životopisným snímkem o Jiráskovi *Mladá léta*. Zde se naplno projevila Nejedlého kulturně-politická osvěta, o čemž svědčí posuzující názor na film *Mladá léta*: „Předložená synopse má úvod, psaný zřejmě někým jiným než autorem, v němž se falešně tvrdí, že idylická, ospalá Litomyšl podvázala Jiráskův rozlet. To je ovšem hrubý omyl, kterého by se nemohl dopustit ten, kdo četl Nejedlého statí o Jiráskovi, zejména pak jeho studii *Alois Jirásek a jeho Litomyšl*. Naštěstí autor ve své synopsi nic takového netvrdí, ale ani na jeho vyprávění není příliš znát, že by se byl poučoval u Nejedlého.“¹¹⁰

Jistého uvolnění se tvůrci dočkali ještě v 50. letech, a to po XX. sjezdu sovětské komunistické strany v roce 1956, na němž byl odsouzen Stalinův kult. V první polovině 50. let stál na prvním místě politický podtext. K tomuto schématu byli filmaři nuceni se navrátit na konci 50. let, kdy se konala v roce 1959 Přehlídka soudobé československé tvorby v Bánské Bystrici, kde se komunističtí ideologové shodli na tom, že je třeba začít opět točit společensky angažované filmy.¹¹¹

Ve filmech byla velmi silně zastoupena národnostní otázka. Jak již bylo řečeno v předchozích kapitolách, komunistická ideologie navázala na dílo Františka Palackého a Aloise Jiráska, v nichž nacionální motiv byl velmi silný, avšak v jejich dílech se vymezoval proti rakouskému absolutismu, což už v druhé polovině 20. století nebylo aktuální. Komunisté, kteří se dostávali díky levicové náladě po druhé světové válce do

¹⁰⁷ Jan JAROŠ, *Film ve službách hnědé i rudé totality*. in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha 2009, s. 71.

¹⁰⁸ Milan HAIN – Milan CYROŇ (edd.), *Osudová osamělost: Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016., s. 161.

¹⁰⁹ Jiří RAK, *Film v proměnách moderního českého historismu*. in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2009, s. 24.

¹¹⁰ BSA, sbírka: Scénáře a produkční dokumenty (SCE), *Film: Mladá léta*, Stručné hodnocení, 6. 3. 1951, s. 1.

¹¹¹ P. SLINTÁK, *Venkov*, s. 73–75.

popředí, dokázali tohoto motivu výborně využít. V lidech zůstávala vzpomínka na druhou světovou válku a na obavy z nacistického režimu, přičemž společnost vnímala záporně všechno německé. Příkladem za vše je vysídlení Němců z pohraničí. Filmy se tedy touto aktualizací staly naprosto poplatné své době. Vyzdvihování nacionalismu bylo typické pro sovětské a nacistické filmy. „Národnostní otázka slouží také k diskreditaci vyšších společenských vrstev, šlechticů a měšťanů, kteří užívají německých výrazů.“¹¹²

Historické a životopisné filmy se vždy těšily divácké oblibě, přičemž toto tvrzení neplatí pouze pro filmy východního bloku, ale i pro snímky západních produkcí. Každý národ miluje své dějiny a zakládá si na nich.¹¹³ Za pozornost stojí, že vzniklé historické filmy jsou v jisté míře ahistorické a popisují spíše dobu současnou než minulou, což platí pro východní i západní filmy. Komunistický režim se však proti západním filmům ostře vymezoval. Nazýval je buržoazními snímky a tvrdil o nich, že „tento typ snímku smí vše – jen ne hovořit pravdu, odhalovat skutečné zákony vývoje společnosti, tlumočit názory a přání lidových mas. [...] V buržoazním světě jak tisk, tak i rozhlas a film jsou určeny k tomu, aby vychvalovaly a zkresleně vykládaly stávající společensko-hospodářský způsob života.“¹¹⁴ Je sice pravda, že v období studené války vzniklo v Americe mnoho protisovětských filmů a některé nebyly natočeny zrovna pravdivě, ale východní blok točil mnohem více propagandistických filmů, než tomu bylo na západě.

Vyobrazené osobnosti jsou většinou představeny jako lidoví, čestní, třídně uvědomělí a utlačovaní umělci českých dějin a často pochází z nuzných poměrů. Jejich hlavními nepřáteli jsou žárliví neschopní kolegové, měšťanská společnost, konzervativní církev a západní imperialisté. Pochopení nalézají u své rodiny, ale také u lidové vrstvy a proletariátu. „V národním vyprávění je hrdinou sám etnický definovaný lid. Tento lid-národ není původně mnohem víc než vůle a představa, projekt, fikce s mystifikačními rysy.“¹¹⁵

Komunistický režim rád využíval k upevnění své moci historické a životopisné filmy, v nichž ukazoval, že komunismus není nic nového. Stranická směrnice z dubna 1950 jasně formulovala, že primárně se mají točit filmy ze současnosti a až na druhém

¹¹² M. HAIN – M. CYROŇ, *Osudová osamělost*, s. 172–173.

¹¹³ Jan ŽALMAN, *Umlčený film*, Praha 1993, s. 229.

¹¹⁴ Miloš FIALA, *Film v boji za mír, za nového člověka, za lepší svět*, Praha 1951, s. 10.

¹¹⁵ Vladimír MACURA, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983, s. 120.

místě filmy z minulosti,¹¹⁶ avšak i tyto filmy byly vítány, jelikož mohly ukázat, že teprve až nástup komunismu znamenal pro vědce, umělce a prostý lid možnost seberealizace.¹¹⁷ Tvůrci si tedy velmi rádi vybírali historické látky, avšak na XX. sjezdu KSSS zazněla kritika směřující k omezení historických a životopisných snímků,¹¹⁸ což se také stalo. V druhé polovině 50. let bylo těchto filmů natočeno velmi málo.

Biografické historické snímky vznikaly po vzoru Sovětského svazu. Hlavní redaktorka Hlavní správy kinematografie při ministerstvu kultury SSSR Kira Paramonová v jednom ze svých hodnocení o životopisném filmu napsala: „Naši sovětští umělci mají velké zkušenosti s natáčením životopisných filmů. A jsou to zkušenosti nejen kladné, ale i záporné. Víme velmi dobře o nesnázích, s nimiž se setkávají scénáristé, režiséři i herci při vytváření životopisných filmů. Především však musí tyto nesnáze překonat autor scénáře. Je zcela přirozené, že chce-li autor vyprávět o životě svého hrdiny, chce vyprávět i o všech podrobnostech tohoto života. Málokdy se stává, aby jeden krátký úsek života vystihl celou jeho náplň.“¹¹⁹ Tohoto konceptu se však ve výsledku držela pouhá polovina filmů.

6.1 50. léta a životopisný film

V první polovině 50. let 20. století bylo natočeno v Československu mnoho historických a životopisných snímků (*Posel úsvitu*,¹²⁰ *Mikoláš Aleš*,¹²¹ *Mladá léta*,¹²² *Velké dobrodružství*,¹²³ *Tajemství krve*,¹²⁴ *Jan Hus*,¹²⁵ *Z mého života*,¹²⁶ *Synové hor*¹²⁷), zatímco v 60. letech vznikly pouze tři biografické filmy (*Horoucí srdce*,¹²⁸ *Velká cesta*,¹²⁹ *Niet inej cesty*¹³⁰), v nichž je možné v jistých případech pozorovat mírné uvolnění. V 50. letech 20. století bylo v Československu natočeno osm životopisných

¹¹⁶ Ivan KLIMEŠ, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. in: Filmový sborník historický, roč. 2, Praha 1991, s. 85.

¹¹⁷ J. JAROŠ, *Film ve službách*, s. 62.

¹¹⁸ J. RAK, *Film v proměnách*, s. 26.

¹¹⁹ NFA Praha, Filmová rada (FR), Záznam besedy se sovětskými filmovými delegáty o filmu „Tajemství krve“, 22. 11. 1953.

¹²⁰ *Posel úsvitu* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

¹²¹ *Mikoláš Aleš* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1951.

¹²² *Mladá léta* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

¹²³ *Velké dobrodružství* [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

¹²⁴ *Tajemství krve* [film], Režie: Martin Frič. ČSR: 1953.

¹²⁵ *Jan Hus* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1954.

¹²⁶ *Z mého života* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

¹²⁷ *Synové hor* [film], Režie: Čeněk Duba. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

¹²⁸ *Horoucí srdce* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1962.

¹²⁹ *Velká cesta* [film], Režie: Jurij Ozerov. SSSR & ČSSR: 1962.

¹³⁰ *Niet inej cesty* [film], Režie: Josef Zachar. ČSSR: Filmové studio v Bratislavě 1968.

filmů, z čehož sedm filmů se odehrává v 19. století a na počátku 20. století¹³¹ a jeden film je zasazen do středověku.¹³² Jak bylo řečeno v úvodní kapitole, problematika žánrů je velmi složitá, a tudíž ne všechny filmy splňují stoprocentně kritérium životopisného snímku. Ani v jednom filmu divák nesleduje osobnost od jejího narození a jen ve třech případech je snímek ukončen smrtí hrdiny.¹³³

Většina snímků byla natočena v černobílém provedení. Výjimkou jsou *Jan Hus*, *Mladá léta* a *Tajemství krve*. Nejdražším snímkem byl barevný *Jan Hus*, který stál přes 13 miliónů Kčs a jehož výrobní doba činila přes 900 dnů, čímž výrazně převyšuje všechny ostatní životopisné filmy.¹³⁴ Nejvíce biografických filmů natočil v 50. letech režisér Václav Krška. Na rozdíl od svých vrstevníků Otakara Vávry a Martina Friče debutoval režijně až ve svých 44 letech, a to filmem *Řeka čaruje*.¹³⁵ Výrazným režisérem historických a životopisných filmů byl i Otakar Vávra. V 50. letech byla z jeho tvorby nejsledovanější husitská trilogie.¹³⁶ V tomto období po jednom životopisném snímku natočili také Martin Frič, Miloš Makovec a Čeněk Duba. Všichni tři režiséři svou činnost u hraného filmu ukončili v průběhu 60. let nebo začátkem nástupu normalizačních filmů. Martin Frič, stejně jako Václav Krška, zemřel na konci 60. let.¹³⁷ Martin Frič a Miloš Makovec také natočili filmy, které splňovaly požadavky „jiráskovské akce“. Martin Frič v roce 1955 uvádí *Psohlavce*¹³⁸ a Miloš Makovec rok po Fričovi filmovou povídku *Ztracenci*¹³⁹.

Rozpětí vybraných osobností bylo velmi širokospektrální. Jsou zde zastoupeny umělci, ale i vědci, objevitelé, politici, vojevůdce, kazatel a sportovec. Toto zastoupení osobností bylo velmi promyšlené. Zajímavou skutečností je také to, že ve výčtu osobností 50. let nefiguruje žádná ženská hrdinka, a ani jako hlavní záporná postava.

¹³¹ Posel úsvitu (Václav Krška, 1950), Mikoláš Aleš (Václav Krška, 1951), Velké dobrodružství (Miloš Makovec, 1952), Mladá léta (Václav Krška, 1952), Tajemství krve (Martin Frič, 1953), Z mého života (Václav Krška, 1955), Synové hor (Čeněk Duba, 1956).

¹³² Jan Hus (Otakar Vávra, 1954), Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955).

¹³³ Tajemství krve (Martin Frič, 1953), Jan Hus (Otakar Vávra, 1954), Synové hor (Čeněk Duba, 1956).

¹³⁴ Jiří HAVELKA, *Československé filmové hospodářství 1945–1957*, Praha 1958.

¹³⁵ *Řeka čaruje* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1945.

¹³⁶ Do životopisných snímků bývá někdy nesprávně řazen i Jan Žižka (1955). V této souvislosti Milan Cyroň uvádí, že tento snímek nesplňuje kritéria biografického filmu, protože hlavní postava naprosto postrádá vývoj; M. CYROŇ, *Osudová osamělost*, s. 157.

¹³⁷ Smrt Martina Friče dodnes není vysvětlena. Otázkou zůstává, zda šlo a nešťastnou náhodou či sebevraždu. Frič skončil pár dní po příjezdu vojsk Varšavské smlouvy v srpnu 1968; T. HLAVÁČKOVÁ, *Filmový obraz děl Aloise Jirásky*, s. 19.

¹³⁸ *Psohlavci* [film], Režie: Martin Frič. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

¹³⁹ *Ztracenci* [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

Hlavní ženské postavy v celovečerním životopisném filmu se divák dočkal až v roce 1962 a to ve filmu *Horoucí srdce*¹⁴⁰ od Otakara Vávry.

6.1.1 Revoluční rok 1848 (1949)

*Revoluční rok 1848*¹⁴¹ popisuje události tohoto zlomového období, přičemž hlavní postavou je zde J. V. Frič (Vladimír Ráž). Autorem scénáře je Otakar Vávra (film vznikl také v jeho skupině) a režisérem je Václav Krška, jenž se svého největšího úspěchu dočkal právě v 50. letech. V jeho filmech se projevil jistý schematismus a poplatnost době, přesto se nejednalo vyloženě o prorežimní snímky, které v 50. letech natáčeli režiséři jako Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, kteří se svého největšího úspěchu dočkali až v uvolněných 60. letech.¹⁴² Václav Krška natáčel hlavně životopisné historické snímky a poetické filmy, zvláště podle předlohy Fráni Šrámka. Během pěti let dokázal natočit čtyři biografické snímky, jejichž náklady se pohybovaly od 2,55 miliónů do 5,70 miliónů Kčs a jejich výrobní doba byla kolem jednoho roku, s výjimkou filmu *Z mého života* (1955), u kterého výrobní doba činila 694 dnů. V 60. letech již Krška tolik tvůrčí nebyl. Jedním z důvodů bylo, že po přehlídce filmů v Banské Bystrici musel Krška na nějaký čas opustit barrandovské ateliéry.¹⁴³ Ideologům se příliš nezamlouval jeho snímek z roku 1959 *Zde jsou lvi*.¹⁴⁴

Mnohé životopisné filmy se odehrávají v 19. století, avšak většinou se jedná o filmy, které zapadají svým tématem až do doby po revoluci 1848, přičemž pouze dva české filmy se revolučním rokem 1848 zabývají, jsou jimi *Revoluční rok 1848* a *Filosofská historie*.¹⁴⁵ V *Revolučním roce 1848* je zvláště výrazný nacionální aspekt, který je typický i pro jiné historické a životopisné filmy. Václav Krška byl často kritiky označován jako staromilec 19. století. Oproti svým filmovým kolegům se snažil zobrazit nacionalismus kulturní, který byl typický pro 19. století, na rozdíl od nacionalismu politického, jenž je příznačný pro totalitní režimy 20. století. „Ideologickou kulisou revoluční romantiky v Krškově filmu tvoří vlastenecké nadšení mladých radikálů kolem ztepilého J. V. Friče, které je postaveno vůči liberálům zvláště proti „zpátečnickému“ multietnickému federalismu Františka Palackého (Zdeněk

¹⁴⁰ Horoucí srdce [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1962.

¹⁴¹ Revoluční rok 1848 [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1949.

¹⁴² M. CYROŇ, *Osudová osamělost*, s. 15.

¹⁴³ P. SLINTÁK, *Venkov*, s. 75.

¹⁴⁴ Zde jsou lvi [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1959.

¹⁴⁵ Filosofská historie [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1937.

Štěpánek).¹⁴⁶ Ve filmu je tedy zobrazena výrazná podpora revolucionářů, což přesně zapadá do dobového požadavku nového režimu. Krška také ve snímku pracuje s nacionální symbolikou, která je nejvýraznější v postavě K. Havlíčka Borovského, který se stává přímo mučedníkem.¹⁴⁷ Film také končí jeho zatčením. „Inscenování nacionální nebo revoluční symboliky bylo vždy nesené jistým utopickým přesvědčením, neboť se domnívalo, že je tak správně činěno vzhledem k historické teleologii budoucnosti.“¹⁴⁸ Za pozornost stojí scéna, v níž jsou měněny názvy obchodů z německých na české, což měl být zcela znatelný odkaz k událostem po druhé světové válce a vzpomínky měli všichni v živé paměti.

I když se Krška snažil natočit film o 19. století, tak v mnohých rysech připomíná spíše 20. století. O revoluci 1848 se mluví jako o sociální revoluci, v níž se střetávají odlišné osobnosti, což vede k třídním bojům.¹⁴⁹ V *Revolučním roce 1848* hraje velkou úlohu dělnické hnutí, která se však zrodilo až v 70. letech 19. století.¹⁵⁰ Snímek byl natočen v roce 1949, kdy ještě nebyla zahájena ostrá kampaň proti církvi (komunistický režim se snažil v této době vybudovat národní církev nezávislou na Vatikánu),¹⁵¹ takže zde vystupuje páter Josef Šmidinger, který byl velkým vlastencem a šířitelem vzdělání; výrazná je jeho práce v Matici české.¹⁵²

6.1.2 Posel úsvitu (1950)

*Posel úsvitu*¹⁵³ je dalším dílem režiséra Václava Kršky, jehož styl se na počátku 50. let proměnil, i přesto je zde možné nalézt některé prvky z let minulých, jako například symboliku či metafory. Příkladem je závěrečná symbolická scéna, v níž se pracuje s metaforou východu slunce, která má značit novou epochu a ukázat hlavního hrdinu, tvůrce parastroje Josefa Božka, jako posla úsvitu.¹⁵⁴ Zatímco v druhé polovině 40. let byly Krškovy tvůrčí počiny plné expresionismu, v 50. letech se expresionistické

¹⁴⁶ Zdeněk HUDEC, *Krškův revoluční rok 1848 a moravský nacionalismus první poloviny 19. století*, in: Luboš Ptáček (ed.), *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*, Olomouc 2002, s. 25.

¹⁴⁷ Komunistický totalitní režim měl cíl vymýtit jakékoliv náboženství, avšak potřeboval najít nové mučedníky a světce, což byl charakteristický rys v životopisných filmech.

¹⁴⁸ Z. HUDEC, *Krškův revoluční rok*, s. 26.

¹⁴⁹ Tamtéž, s. 27.

¹⁵⁰ Jiří KOŘALKA, *Češi v Habsburské Říši a v Evropě 1815–1914*, Praha 1996.

¹⁵¹ Stanislav BALÍK – Jiří HANUŠ, *Katolická církev v Československu 1945–1989*, Brno 2013, s. 19.

¹⁵² Alois Jirásek vytvořil v F. L. Věkoví postavu pátera Matouše Vrby, který roznáší chudým české knihy. Inspiroval se právě Josefem Šmidingerem.

¹⁵³ *Posel úsvitu* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

¹⁵⁴ S podobnou metaforou se pracuje i ve filmu *Temno*, který byl natočen ve stejném roce jako *Posel úsvitu*.

tendence pozvolna vytrácí. Drobné prvky expresionismu je možné najít ještě v *Poslu úsvitu*, avšak Krškův film již odpovídá tehdejšími dobovými požadavkům. Josef Božek (Vladimír Ráž) je zde představen jako génius, který předstihl svou dobu a jehož cílem bylo hlavně pomáhat lidem. Ve filmu je tak zdůrazněna morální linie závislá na podpoře lidových mas. Komunistický režim si kladl za cíl tímto filmem ukázat Božka jako „uvědomělého Čecha“, a aby „vedoucí myšlenkou filmu bylo české vlastenectví.“¹⁵⁵ Ve filmové povídce měl Božek původně zdravit německy, avšak Filmová rada usoudila, že je „nutno zdůraznit, že Božek byl pokrokovým českým vlastencem, mělo tak být upuštěno od jeho německých pozdravů.“¹⁵⁶ Za pozornost stojí, že film se vůbec nevěnuje parolodi, kterou Božek také sestrojil.

Výrazné jsou ve filmu záporné postavy jako třeba František Josef Gerstner (Jiří Plachý), který nevěří, že by český mechanik dokázal sestrojít parostroj.¹⁵⁷ Opět je zde akcent na národnostní cítění.¹⁵⁸ Gerstner je sice ve filmu divákům představen jako vědecká kapacita, avšak jeho zásluhy jsou minimalizovány.¹⁵⁹ Záporně je také ve filmu vyličeána katolická církev, která je popsána jako zpátečnická a bránicí jakémukoliv pokroku, což je velký rozdíl od *Revolučního roku 1848*, přičemž tyto filmy od sebe dělí pouhý rok. Důvod této změny je jistě možné hledat s exkomunikačními dekrety, které následovaly po Katolické akci.¹⁶⁰ Za pozornost stojí, že v literárním scénáři katolická církev není takto záporně vyličeána, jako je tomu ve filmu.¹⁶¹ Je tedy možné se domnívat, že scény byly protikatolicky natočeny na nátlak komunistických orgánů.¹⁶²

V Krškových životopisných filmech je možné nalézt hrdinky pasivní oproti jejich mužskému protějšku. Málokdy se u Kršky vyskytuje žena jako hlavní postava. Ženské úlohy jsou tedy úlohami vedlejšími, avšak „v jejich osobnostech a osudu se odráží charakterový vývoj hlavních hrdinů.“¹⁶³ Ženy tedy ve filmu plní pomocnou úlohu, přičemž je možné si povšimnout stereotypu, který se v nich odráží.

¹⁵⁵ NFA Praha, FR, 10. schůze Filmové rady 20. dubna 1949, kart. 2, inv. č. 2/1/11, fol. 5.

¹⁵⁶ Tamtéž, fol. 5.

¹⁵⁷ M. CYROŇ, *Osudová osamělost*, s. 172.

¹⁵⁸ V souvislosti s národní tradicí se často v životopisných snímcích objevuje téma prvenství Čechů. Tento motiv je možné nalézt ve Fričově *Tajemství krve*, v Makovcově *Velkém dobrodružství* a v Krškově *Poslu úsvitu*.

¹⁵⁹ Film si klade za cíl ukázat, že konšpěrečná dráha nebyla oproti Božkovu parostroji žádný vynález, čímž zcela ahistoricky „koňku“ degraduje.

¹⁶⁰ S. BALÍK – J. HANUŠ, *Katolická církev*, s. 24.

¹⁶¹ NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Posel úsvitu*, literární scénář, Praha 1949.

¹⁶² M. CYROŇ, *Osudová osamělost*, s. 176.

¹⁶³ Jana JEDLIČKOVÁ, *Odevzdaně nést svůj kříž: Ženské postavy ve filmovém díle Václava Kršky*. in: Milan Cyroň – Milan Hain (edd.), *Osudová osamělost: Obrisy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 209–210.

Problematickým se jeví fakt, že ženy ztrácejí svou lidskost, připomínají spíše andělské pomocnice, které své muže podporují a dodávají jim vnitřní sílu.¹⁶⁴ Všechny Krškovy hrdinky v životopisných filmech si uvědomují, jak výjimečné muže mají. Svůj osud nesou smířeně a nebrání se, když jejich muž utratí poslední finanční prostředky. S emancipovanou ženou, která není spokojená se svým životem a osudem, se divák může u Kršky setkat v *Měsíci nad řekou*,¹⁶⁵ či ve snímku *Kde řeky mají slunce*,¹⁶⁶ v životopisném filmu však nikoliv.

Filmové radě se film líbil už svým námětem. Jeden z členů Filmové rady, Karel Šimon, napsal, že je přesvědčen, „že si divák, zejména z vrstvy pracujících, přijde na své. Je třeba, aby si veřejnost stále uvědomovala poměry, jaké panovaly v předchozích stoletích, a porovnávala tyto s dnešními.“¹⁶⁷ Závěrečná Božkova slova tomuto posudku přesně odpovídají: „Když se vám podařilo mě zničit, přijdou po mně jiní a ti moji myšlenku uskuteční, parovozy budou jezdit a rozdrť svými koly všechny malichernosti a sobeckost našeho života.“

6.1.3 Mikoláš Aleš (1951)

Další životopisný snímek *Mikoláš Aleš*¹⁶⁸ vznikl opět v režii Václava Kršky a je svým schématem velmi podobný *Poslu úsvitu*, i když v *Mikoláši Alšovi* jsou méně patrné alegorie a expresionistické prvky. Film popisuje život neuznaného umělce na pozadí stavby Národního divadla, který se svého vrcholu a uznání dočkal až dlouho po své smrti.¹⁶⁹ Hlavnímu hrdinovi Alšovi (Karel Höger) ve filmu sekundují manželka, protivníci a hlavně prostý lid. V *Mikoláši Alšovi* hlavní postava několikrát uvádí, že „prostý lid je nejsilnější oporou vlasti.“ V jiné scéně při rozhovoru s manželkou (Dana Medřická) Aleš poukazuje na to, že sám je součástí prostého lidu, a ne panující třídy, která jeho obrazy neumí ocenit.

Marina: „Já to nechápu, vždyť přeci ať se podívám, kam chci, tak všude mají tvoje kresby rádi a hlavně ti docela prostí lidi.“

Mikoláš: „Protože mluvíme stejnou řečí.“

¹⁶⁴ J. JEDLIČKOVÁ, *Odevzdaně nést svůj kříž*, s. 228.

¹⁶⁵ *Měsíc nad řekou* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1953.

¹⁶⁶ *Kde řeky mají slunce* [film], Režie: Václav Krška. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1961.

¹⁶⁷ NFA Praha, FR, 12. schůze Filmové rady 12. prosince 1950, kart. 6, inv. č. 2/1/55, fol. 4.

¹⁶⁸ *Mikoláš Aleš* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov

¹⁶⁹ Podobné schéma je možné nalézt v *Paletě lásky* (1976), o tomto filmu bude pojednáno v následující kapitole.

Aleš se nevzdá nikdy svých ideálů a důvěry v lid, i když akademici a buržoazie jeho obrazy nepovažují za významné. Aleš se tak nejednou dostává do finančních obtíží. Alšova manželka Marina svého muže obdivuje a naprosto mu důvěřuje, trochu zarážející je, že jí ani nevadí, že jsou zcela bez peněz, ideály jejího manžela jsou pro ni mnohem důležitější.

Ve filmu je opět kladen důraz na národnostní cítění a sociální téma. Aleš si na rozdíl od svých spolužáků musí po večerech vydělávat peníze, přičemž se mu honorace (měšťané a šlechta) vysmívají. Je zde tedy naznačen i třídní konflikt. Aleš je svou revolučností velmi podoben J. V. Fričovi z *Revolučního roku 1848*. Alšovi hned na počátku filmu vadí, že nemůže kreslit skutečný život a na Akademii po něm chtějí kresby z Bible a bohů; tento stejný motiv si v 70. letech vypůjčili autoři *Palety lásky*. K Mánesovi je ve filmu několikrát odkázáno, protože se tvůrci snažili ukázat paralelu těchto dvou „lidových“ malířů.

I když se jedná o osobnost 19. století, divák se zde velmi intenzivně setkává s tématem husitství. Filmoví hrdinové se často odvolávají k těmto válečníkům. Tento motiv je nejvýraznější ve filmu *Mikoláš Aleš a Mladá léta*. Ve snímcích je tak hlavně upozorňováno na jejich díla s husitskou tematikou. Tyto filmy mají tedy i husitský podtext. Aleš vzhlíží k Žižkovi, protože dal lidem cepy, a Jirásek označuje Žižku za lepšího člověka, než jsou všichni páteři. V husitském duchu jsou natočeny závěry obou snímků. Jirásek čte ze své knihy o životě Jana Žižky za zvuků skladby *Ktož jsú boží bojovníci*, zatímco *Mikoláš Aleš* končí ještě revolučněji. Aleš kráčí Prahou se svými přáteli, studenty, kteří ho podporují, a hlavně s obyčejným lidem, který ho neskutečně obdivuje. Lid mu provolává slávu a volá: „Ať žije náš hejtman Aleš.“ Aleš přitom stojí na pódiu. Tato scéna do jisté míry připomíná komunistické manifestace.

Ve filmu vystupuje také postava Aloise Jiráska (Emil Konečný), která není tak revoluční a bouřlivý jako postava Mikoláše Alše, což je do jisté míry historicky správné. Jirásek se zde stává Alšovým rádčem. Zarážejícím dojmem působí scéna, ve které Jirásek Alšovi po odchodu z Akademie řekne: „Vzals' to šturmem.“ Užití germanismů v mluvě bylo jistě časté v 19. století, avšak vzhledem k posudkům, které Filmová rada vytvářela, je s podivem, že jim tato věta unikla. Další zajímavou historickou postavou je Eduard Grégr (Bedřich Vrbský), který zde představuje výrazně zápornou roli; jeho jediným cílem je msta, což opět znevažuje postavení tohoto významného mladočeského politika. Film svými schématickými postavami a důležitými socialistickými prvky zapadá přesně do požadavků státní moci. Je trochu paradoxní, že

Krška byl nestraníkem a jako první získal chválu za své filmy *Mikoláš Aleš* a *Mladá léta*, protože „použil nové normy podle sovětských vzorů.“¹⁷⁰

6.1.4 Mladá léta (1952)

Krškův další počín *Mladá léta*¹⁷¹ navazuje na jeho životopisné filmy. Tentokrát však divák sleduje režimem, a hlavně Zdeňkem Nejedlým, oblíbeného spisovatele Jiráska v jeho mladých letech. Většina životopisných filmů se věnuje pouze období mládí, kde je také možné zdůraznit revoluční názory, které k mladistvému věku patří. Zobrazení stárnutí A. Jiráska by nebylo natolik efektní, a zároveň by tvůrci nesměli upozornit na to, že Jirásek byl poslancem za Československou národní demokracii, která velmi ostře vystupovala proti komunistické straně. Kolektivní vedení Studia tedy po přečtení literárního scénáře neskryvalo nadšení.¹⁷² „Předložený literární scénář o mládí Aloise Jiráska (Eduard Cupák) a o jeho litomyšlských letech pokládá Kolektivní vedení za jednu z nejčistších literárních filmových předloh posledního období. S velikým a jemným uměním je zpracována levá strana scénáře a znamenitě jsou zpracovány i dialogy. Na každé jednotlivosti a v každé scéně je vidět ruku zkušeného autora, který váží všechny podrobnosti i účinnost celku. Vzácnou čistotu má též dramatická stavba scénáře, která pevně sleduje ideový záměr ukázat růst spisovatele Aloise Jiráska, jeho vřelé vlastenecké cítění, veliký talent a neústupný ryzí charakter.“¹⁷³ Výtky, které Filmová rada měla, byly pouze dílčí. Je možné jmenovat například vztah A. Jiráska a V. V. Tomka (Jiří Dohnal). V tomto případě si Filmová rada přála, aby Tomek neměl ve filmu tolik prostoru a rozhodně nebyl vylíčen pouze kladně, protože pojetí Jiráskovy historie a Tomkovy se v mnohém odlišovalo, avšak A. Jirásek si Tomka velmi vážil,¹⁷⁴ dokonce mu věnoval jako svému učiteli své literární dílo *Jan Žižka*.¹⁷⁵ Členka Filmové rady, soudružka Jungwirthová, však uvedla, že „nám byl Tomek líčen jako člověk velmi konservativní. Byl i popudlivý a nespolečenský.“¹⁷⁶

Výrazní jsou ve filmu opět nepřátelé hlavní postavy Jiráska. Nejvíce démonický je ředitel litomyšlského gymnázia Karel Böhm (František Filipovský), který nutí

¹⁷⁰ Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha 2016, s. 89.

¹⁷¹ *Mladá léta* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

¹⁷² NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Mladá léta*, literární scénář, Praha 1951.

¹⁷³ NFA Praha, FR, 18. schůze plena Filmové rady 13. prosince 1951, kart. 8, inv. č. 2/2/13, fol. 5.

¹⁷⁴ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Alois Jirásek*, Praha 1987.

¹⁷⁵ Slovtnému pánu, panu W.W.Tomkovi z veliké úcty a vděčně věnováno; Alois JIRÁSEK, *Jan Žižka*, Praha 1955.

¹⁷⁶ NFA Praha, FR, 46. schůze plena Filmové rady 4. prosince 1952, kart. 9, inv. č. 2/2/39, fol. 5.

hlavního hrdinu opisovat zbytečně katalog, což vede k tomu, že Jirásek málem přijde o zrak. Scéna, v níž hrozí, že by tento národní umělec již nemohl napsat žádné dílo je velmi sugestivně vykreslena. Obdobně je tento motiv zpracován ve filmu *Z mého života*, avšak zde ke ztrátě, tentokrát sluchu, skutečně dojde. Ředitel Böhm velmi často používá vulgarismy, což v jeho postavení a v době, v níž se film odehrává, není adekvátní. Na tyto irelevantní scény upozornila Jungwirthová,¹⁷⁷ avšak její námitka nebyla vyslyšena a vulgární ředitel ve filmu vystupuje, což přesně dokazuje již několikrát zmíněný schematismus postav. Schematismus je opět patrný i v obdobném ztvárnění manželky (Nataša Tánská), která je svému manželovi oporou a nikdy o něm nezapochybuje. Tato malá plastičnost postav ubírala filmům na kvalitě.

V *Mladých letech* vystupují dvě skupiny vlastenců.¹⁷⁸ Národnostně cítící buržoazie a církevní představitelé jsou ve filmu popsáni jako falešní vlastenci, kteří se za vlastence vydávají, ale jejich jazyk je plný germanismů. Jirásek k těmto vlastencům cítí odpor. Příkladem je postava Páryse (Saša Rašilov), který je typický představitel buržoazie, jenž je ve filmu zpodobněn jako tlustý muž, který touží po uznání, penězích a má touhu v Litomyšli vše řídit. Další obdobnou postavou je profesor Hubka (Karel Höger), kterému jde jen o zábavu a vlastenectví jen předstírá. Posledním příkladem je katecheta Holub (Eman Fiala), který se sice také nazývá vlastencem, avšak mluví proti všem, kteří jdou proti církvi, například proti spisovateli Viktorovi Hugovi. Proti těmto záporným postavám stojí ti praví vlastenci v čele s Aloisem Jiráskem, v kterých režim spatřoval první komunisty. „Falešní“ vlastenci dokonce nazývají Jirásku rudým sociálem, což je naprostá fabulace.

Filmová rada, které měla na starosti schvalovací řízení, shledala film *Mladá léta*, stejně jako *Mikoláše Alše* po stránce ideologické jako velmi kvalitní. Ve schvalovacím řízení je možné najít slova soudruha Weisse: „Já právě myslím soudruzi a soudružky, že tu musíme ocenit jednu velmi důležitou věc, která se autorům podařila, že z Jiráska udělali skutečně to, co ctíme pro budoucnost – přátele chudých a utlačovaných a na koho se po celé desítky let zapomínalo. Za to bych jim dal největší vděk, že se jim Jiráska podařilo udělat tak, jak on dnes vypadá, a ne tak, co z něj dělala předmnichovská

¹⁷⁷ Tamtéž, fol. 5.

¹⁷⁸ Definici vlastenectví se věnoval historik Miroslav Hroch; Miroslav HROCH, *Na prahu národní existence*, Praha 1999, s. 150–155.

republika. Film jako masové umění nám pomůže odehnat tyto pochyby, které stále kolují. Jirásek miloval lid a cítil s jeho utrpením.“¹⁷⁹

6.1.5 Velké dobrodružství (1952)

Životopisný snímek *Velké dobrodružství*¹⁸⁰ režiséra Miloše Makovce byl natáčen ve stejném roce jako *Mladá léta*, i když se jedná o zcela odlišný příběh odehrávající se v daleké Africe. Schematismus životopisných filmů počátku 50. let je i v tomto snímku patrný. Zásluhy Emila Holuba (Otomar Krejča) uznává pouze proletariát a mladí žáci, kteří jsou symbolem nové doby, jež brzy přijde. Zápornými postavami jsou příslušníci bohaté buržoazie, kteří odmítají Holubovi na jeho cesty přispět, zatímco uvědomělí dělníci dávají své poslední vydělané peníze cestovateli na výpravu, protože na rozdíl od buržoazie vědí, jak je prozkoumání neznámých míst pro vzdělání důležité. Zvláště zápornou postavou je profesor Antonín Frič (Eduard Kohout), který odmítá vystavit Holubovy věci přivezené z Afriky. Postava je velmi podobně vykreslena jako František Josef Gerstner v *Poslu úsvitu*.

Ve filmu se objevuje zcela nový motiv, který bude typický spíše pro filmy vzniklé v období normalizace, a to ten, že osobnosti získaly celosvětový ohlas, ale česká buržoazie se k nim obrací zády. O Holubovy exponáty se ve *Velkém dobrodružství* zajímají z různých evropských zemí, ale Holub se vystavování ve Vídni a v jiných zemích nejdříve brání, protože zdůrazňuje, že je Čech a ten by měl své sbírky vystavit v Čechách. Film graduje tím, že Holub své exponáty, o které profesor Frič nestojí, rozdává studentům z Telče a říká: „Vždyť jsem to sbíral pro vás.“ Česká společnost se však k Holubovi takto odmítavě nikdy nechovala. Holub vystavoval jak v Praze, tak i v jiných evropských zemích.

Holub ve filmu je tedy podporován zahraničím, což byl motiv, v kterém museli být autoři velmi tvůrčí. Lidé ze západu jsou popsáni jako imperialisté, kterým jde pouze o zisk. Příkladem je vyzývává Ellen (Vlasta Fabiánová), která Holubovi za lásku nabízí finanční pomoc, ale přitom se pohrdavě vyjádří o jeho malém národě, a Holub ji proto odmítne: „Já nemohu pracovat, Ellen, pro bohaté a mocné. To není můj svět.“ Stejně tak i odmítne belgického krále (Bedřich Karen), protože se nehodlá zapojit do loupeživé kolonizace, což neodpovídá historickým faktům. Po své druhé cestě do Afriky, o které

¹⁷⁹ NFA Praha, FR, 46. schůze plena Filmové rady 4. prosince 1952, kart. 9, inv. č. 2/2/39, fol. 5.

¹⁸⁰ Velké dobrodružství [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

vypráví film *Velké dobrodružství*, cestovatel plánoval cestu do Konga za finančního příspěví belgického krále, která se již kvůli Holubovu zdravotnímu stavu neuskutečnila.¹⁸¹ Tvůrci tedy museli všechny postavy ze západní Evropy popsat jako záporné. Ve filmu je odmítnuta kolonizace Afriky a tvůrci si zde dali záležet na tom, aby ukázali, že za problémy v Africe mohli imperialističtí kolonisté. Nejzáporněji jsou zde popsáni Britové, zvláště postava kolonizátora Wayne (Jiří Plachý), který se chová k černochům jako k podřadné rase. Tvůrci se tedy s protizápadním motivem vyrovnali tak, že poukázali na aktuální téma a sice rovnost všech lidí na světě. Tento motiv se objevuje i v jiných Makovcových filmech, například v *Ztracencích*.¹⁸²

Stereotypně je opět zobrazena manželka Emila Holuba Růžena Hofová (Antonie Hegerlíková), která se však narodila ve Vídni, což také není vyloženě vlastenecký motiv, proto na to nebylo ve filmu výrazně upozorňováno. Růžena byla opět svému muži oddaná, cestovala s ním po Africe, starala se o nemocné malárii, a ještě dodávala naději svému manželovi, který již přestal v úspěch výpravy věřit. Holubova manželka musela být nesmírně odvážná a tvrdá žena, avšak tento motiv ve filmu zdůrazněn není. Velkým tabu bylo také zobrazování nahoty ve filmu. Změna nastala až v 60. letech, ale v 50. letech najdeme jisté výjimky, a tím je snímek *Velké dobrodružství*, v němž jsou zobrazeny odhalené africké ženy, které však pro diváky byly známé z cestopisů Zikmunda a Hanzelky.

Film tedy má opět národnostní, sociální a trochu i proticírkevní motiv. Postava duchovního sice ve *Velkém dobrodružství* nevystupuje, ale i tak je tam víra ukázána záporně. Wayne slouží nedělní mši, avšak pak se chová naprosto nelidsky, přičemž na něj apeluje Holub, že by jako křesťan neměl odmítnout pomoc bližnímu.

6.1.6 Tajemství krve (1953)

*Tajemství krve*¹⁸³ natočil režisér Martin Frič, přičemž film oproti jiným životopisným filmům z 50. let patří i dnes k velmi oblíbeným, protože se zde nejméně projevíly prorežimní prvky. Hlavní postavou je mladý doktor Janský (Vladimír Ráž), který začíná svou lékařskou kariéru, avšak jeho méně schopní kolegové získávají prestižní lékařská místa díky známostem a díky svým bohatým rodičům. Janský

¹⁸¹ Martin ŠAMAL, *Emil Holub: cestovatel, etnograf, sběratel*, Praha 2013.

¹⁸² *Ztracenci* [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

¹⁸³ *Tajemství krve* [film], Režie: Martin Frič. ČSR: 1953.

nakonec jako lékař pracuje na oddělení psychiatrie, kde zbylo jediné místo. Jeho žena Hedva mu nabízí, že by se mohla přimluvit u svého vlivného otce, aby Janský získal své vysněné místo na chirurgii, on však odmítá jakoukoliv protekci. Janský je sice vyloženě kladný hrdina, avšak má i některé záporné vlastnosti, čím se stává komplexní postavou, na rozdíl od dokonalých mužů ve filmech *Posel úsvitu*, *Mikoláš Aleš*, *Mladá léta* či *Velké dobrodružství*, v čemž je opět možné vidět posun v schématu hlavních postav.

Vedlejší roli ve filmu zastává profesor Kuffner (Zdeněk Štěpánek), který na první pohled působí jako záporná postava, avšak postupně se z profesora Kuffnera a Janského stanou přátelé, přičemž Kuffner podporuje svého mladého kolegu při objevu krevních skupin. Ten musí čelit nepochopení ze strany českých lékařů, kteří jsou příliš krátkozrací, než aby ocenili objev, který vykonal. Zde je opět patrný motiv nepochopení velikosti hrdiny, který předčil svou dobu. Hlavní ženská postava je Janského manželka Hedva (Jiřina Petrovická), která již působí emancipovaněji než ženy hlavních hrdinů z výše uvedených životopisných filmů. Hedva Janská dává velmi najevo svou nespokojenost se skutečností, že nemá manžela doma, avšak uvědomuje si, že jeho práce je důležitá. Když se Janskému napoprvé pokus nepovede a rozhodne se z kliniky odejít, tak ženě řekne, že aspoň bude mít, co chtěla, a bude ho mít doma. Na což reaguje Hedva jasným dotazem, z čeho budou živi. Janský se však rozzlobí a vyčte jí, že to je jediné, co ji zajímá. Hedva se nebojí a řekne, že pokud se bude chovat takhle, tak takového ho doma mít nechce. Usmíří je až jejich syn. Tato hádka je v životopisných filmech z 50. let velmi ojedinělá. Na konci filmu sám Janský Hedvu ocení: „Měl jsem v životě smůlu, jediné štěstí bylo, že jsem dostal dobrou ženu.“ Zápornou postavou, která Janskému komplikuje život, je jeho spolužák ze školy Pavel Regent (Svatopluk Beneš), jež nakonec musí ocenit Janského převratný objev.

V *Tajemství krve* není tolik zdůrazňován národnostní a proticírkevní motiv. Sociální téma se ve filmu objevuje velmi často, protože se jednalo o objednávku Filmové rady. „Doporučuji více záběrů z tehdejšího sociálního prostředí, z vykořisťovaných vrstev, aby byl ještě více posílen kontrast se životem buržoasie.“¹⁸⁴ Sociální motiv je tedy obsažen v zobrazení vedlejších postav – například manželů Kolčavových. Kolčava (Radovan Lukavský) přiveze na psychiatrii manželku (Vlasta Chramostová), která se pokusila spáchat sebevraždu kvůli tomu, že muž přišel několikrát o práci. Janský na to reaguje slovy: „Jedna z velkých příčin duševních chorob

¹⁸⁴ NFA Praha, FR, Složka filmu *Tajemství krve*, kart. 10, inv. č. 2/2/61/5, fol. 2.

je strach z bídy a hladu,“ a v jiné scéně říká: „Kolčavové jediné, co by pomohlo, je sociální zabezpečení, a to jí bohužel ordinovat nemohu.“ V 50. letech komunistický režim rád propagandisticky ukazoval, jak se sociální zabezpečení v Československu zlepšilo na rozdíl od západních států.¹⁸⁵ Janský chce Kolčavovi pomoci, a tak mu půjčí peníze, které mu Kolčava samozřejmě vrátí. Chudí vykořisťovaní pracující jsou vždy ve filmech kladní a poctiví, ale policie jim nedůvěřuje. Příkladem za všechny je scéna, ve které zatknou Janského pomocníka Papíka (Rudolf Deyl ml.), kterého Janský poslal se svými penězi pro kapky na uklidnění. Policie nevěří, že Papík peníze neukradl. Celá scéna graduje tím, že Janský kvůli problémům se srdcem umírá, zatímco Papík odvádějí na policejní stanici. Tvůrcům se tedy podařilo do filmu dostat doporučené scény a státní dozor film hodnotil velmi kladně. „Kolektivní vedení Studia považuje film *Tajemství krve* za jeden z nejlepších našich životopisných filmů po stránce ideové i umělecké.“¹⁸⁶

6.1.7 Jan Hus (1954)

Tvůrci Otakar Vávra a Miloš Václav Kratochvíl přispěli do „jiraskovské akce“ svou husitskou trilogií. Autoři natočili nejen adaptaci Jiráskova díla *Proti všem*, ale i *Jana Husa*¹⁸⁷ na motivy Jiráskovy stejnojmenné hry.¹⁸⁸ Koncepce husitské trilogie¹⁸⁹ však byla na počátku jiná. O husitské trilogii se mluvilo už od roku 1951 a počítalo se se třemi díly – *Mistr Jan*, *Kostnice* a *Proti všem*, přičemž první dva filmy měly vzniknout podle knižní předlohy M. V. Kratochvíla *Mistr Jan*¹⁹⁰ a *Pochodeň*.¹⁹¹ Nakonec však byly tyto dvě knihy spojené do jednoho filmu a vznikl tak film *Jan Hus*. Při schvalovacím řízení scénáře vadilo soudružce Leflerové, že ve scénáři k *Mistru Janovi* není přítomna revolučnost.¹⁹² „On nebyl pouze knězem, který očišťuje Písmo – my musíme ukázat to, co bylo v Husovi revoluční. O to je zde okraden.“ Zpodobnění Husa jako kněze vadilo i soudruhovi Brousilovi. „Hus je zde od začátku líčen jako veliký kazatel a spěje neustále do podoby velkého mučedníka; je dokonce podoben

¹⁸⁵ Josef BILANSKÝ, *Vývoj sociální správy na našem území*, Diplomová práce PF MU, Brno 2009, s. 37.

¹⁸⁶ NFA Praha, FR, Další posudky a poznámky k filmům, kart. 9, inv. č. 2/2/627/3, fol. 2.

¹⁸⁷ Jan Hus [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1954.

¹⁸⁸ Alois JIRÁSEK, *Jan Hus*, Praha 1954.

¹⁸⁹ Jan Hus, Jan Žižka, *Proti všem*.

¹⁹⁰ Miloš Václav KRATOCHVÍL, *Mistr Jan*, Praha 1951.

¹⁹¹ Týž, *Pochodeň*, Praha 1950.

¹⁹² NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Mistr Jan*, literární scénář, Praha 1951.

velkému náboženskému reformátoru, jímž byl Kristus sám – a v tom je velké nebezpečí.“¹⁹³

Husitství bylo také velmi propagováno Zdeňkem Nejedlým, čímž také tvůrci splnili další poptávku. I když by se mohlo zdát, že vznikly dva životopisné filmy *Jan Hus* a *Jan Žižka* (obě hlavní postavy ztvárnil Zdeněk Štěpánek), tak někteří filmoví historici by neoznačili ani jeden ze zmíněných filmů jako životopisný. V *Janu Husovi* je možné nalézt alespoň několik prvků typických pro žánr životopisu (například vývoj hlavní postavy), proto je i tento film zařazen mezi životopisné filmy. Na film *Jan Hus* byly vynakládány největší finanční obnosy, proto je zcela pochopitelné, že ÚV KSČ si velmi hlídala, aby vznikl prorežimní snímek s agitačními prvky. Poté, co si jeden z členů Filmové rady přečetl námět k filmu *Jan Hus*, napsal: „Je to velmi dobrá předloha pro zpracování scénáře o *Janu Husovi*. Při dalším rozpracování je důležité, aby scénáristé nesečetli vyzdvihnutí sociálních souvislostí v době reformace a skutečně využili možnost scén s lidem i masových scén jako hlavního a rozhodujícího činitele doby. Myslím, že i zde je nutno se ještě pevněji opřít o Jiráska.“¹⁹⁴ Tvůrci si toto doporučení vzali k srdci a film zpracovali přesně tak, jak po nich bylo požadováno. První verze scénáře byla sice tvůrcům vrácena k přepracování (to se však děje i v současné kinematografii, takže se nejedná o žádný netypický jev), protože Kolektivní vedení a Filmová rada shledaly, že Hus ve scénáři je spíše vnímán jako monument „než lidový vůdce a bojovník.“¹⁹⁵ Vávra a Kratochvíl museli Husa více polidštit.

Hus se tak stal národním hrdinou, který bojuje proti německým imperialistům z řad šlechty a jenž podporuje hlavně chudé lidi.¹⁹⁶ Hus byl také velmi zesvětštěn, nedošlo sice k tomu, že by byl úplně zcela opomenut Husův náboženský rozměr, jako tomu bylo v *Putování Jana Amose*, avšak Hus působí spíše jako reformátor a kazatel než jako kněz katolické církve. Ve filmu jsou velmi výrazné protináboženské tendence. Málokdy najdeme kladné zpodobnění kněze či víry. Jan Hus je sice vylíčen kladně, avšak v tomto případě není zdůrazňováno, že se jedná o katolického kněze. Podle *Paměti O. Vávry* však Václav Kopecký nebyl se zpodobněním Husa spokojen. S tím je spojována legendární věta, kterou prý Kopecký tvůrcům řekl: „Ježišmarjá, lidi, co jste to provedli! Vždyť ten Hus tam vypadá jako kněz!“¹⁹⁷ Zdali se tato historika stala přesně

¹⁹³ NFA Praha, FR, Složka filmu Mistr Jan (Jan Hus), kart. 6, inv. č. 2/1/62/3, fol. 1.

¹⁹⁴ Tamtéž, fol. 2.

¹⁹⁵ Tamtéž, fol. 1.

¹⁹⁶ Jan RANDÁK, *V záři rudého kalicha*, Praha 2015, s. 130–131.

¹⁹⁷ O. VÁVRA, *Podivný život*, s. 172.

podle Vávrových slov, dnes již není možné doložit, avšak podle dochovaných pramenů je patrné, že režim měl s katolickým knězem Husem velký problém. Zaznívaly například připomínky, že „Hus budí dojem, že je církevní reformátor, či že v druhé části je Hus více páter a na koncilu má výraz Krista.“¹⁹⁸ Katolická víra je však ve filmu zobrazena jako zpátečnická a konzervativní, jež nemá místo v nové socialistické společnosti.

Tvůrci si také dávali velmi záležet na hereckém obsazení. Do hlavních rolí byli vybíráni většinou charismatičtí herci s podmanivým hlasem. Příkladem za všechny je Zdeněk Štěpánek, jehož Jana Husa a Jana Žižku dokáže jen málo herců překonat. Otakar Vávra tím vytvořil zcela nový mýtus, protože díky jeho husitské trilogii si většina diváků Husa a Žižku nepředstaví jinak než jako Zdeňka Štěpánka. Komunistický režim velmi propagoval emancipaci žen již od začátku svého nástupu k moci. Ve filmech zobrazujících tehdejší současnost se divák setkává s hrdinkami, jako jsou traktoristky, zemědělkyně či ženy ve vedoucích postaveních. Emancipovanou ženu je možné nalézt v prvních dvou dílech Vávrovy husitské trilogie v postavě Johanky, která však působí trochu neuvěřitelně a příliš uvědoměle. Otázkou zůstává, zda je to postavou, či herečkou Marií Tomášovou, která podobně ztvárnila Annu proletářku.

6.1.8 Z mého života (1955)

Poslední životopisný film Václava Kršky *Z mého života*¹⁹⁹ prošel oproti jeho raným biografickým snímkům jistou proměnou. Ve filmu se již projevilo alespoň mírné uvolnění, které nastalo po smrti K. Gottwalda a J. V. Stalina. Svým tématem, v němž se věnuje režimem propagovanému Bedřichu Smetanovi (Karel Höger), zapadá sice do kontextu 50. let, avšak na drobných prvcích je možné pozorovat jisté změny. Například vylíčení švédských donátorů není záporné, i když je tam z jejich strany patrné nepochopení národnostní otázky, ale zároveň ve filmu není opomenuto, že Smetanu podporují finančně i v Čechách. Obdobně ve scéně, v níž probíhá sbírka na Národní divadlo, je zobrazeno, že přispěli jak šlechtici, tak i církevní hodnostáři. Tyto dva jmenované motivy naprosto postrádal film *Velké dobrodružství*, což svědčí o změně diskurzu.

¹⁹⁸ Terezie HLAVÁČKOVÁ, *Diskurs o husitství v české společnosti dvacátého století a jeho ilustrace Vávrovou husitskou trilogií*, Bakalářská práce KTF UK, Praha 2013, s. 49–50.

¹⁹⁹ *Z mého života* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

Překvapující může být, že film o Bedřichu Smetanovi vznikl až v polovině 50. let. Již od nástupu komunistů k moci v roce 1948 někteří tvůrci projeví snahu film natočit, avšak nikdy nesplňovali požadavky, které Kolektivní vedení Studia²⁰⁰ a Filmová rada na film kladly. „Několikeré dosavadní pokusy o filmové zpracování životních a uměleckých osudů Bedřicha Smetany skončily neúspěšně většinou dříve, než dospěly do tvaru literárního scénáře. Je tedy předložená práce autorů Jiřího Mařánka a Václava Kršky záslužná už v tom, že vybrala, utřídila a dějově nastínila obsáhlý úsek skladatelova života, dobu jeho největšího tvůrčího vypětí. Scénář také jasně vyjadřuje umělecký portrét prostřednictvím díla a ducha doby, které jsou tím hlavním dramatickým činitelem aspoň potud, pokud se podařilo ústrojně je spojit s filmovou vizuální představitostí. V tomto smyslu a v tomto omezení je zde hudba i prostředkem charakterizačním pro tlumočení Smetanovy osobnosti. Tuto základní – a jistě možnou – koncepci nedrží však autoři důsledně.“²⁰¹ V posudku Kolektivního vedení Studia je dále rozpracováno, že se ve filmu objevuje mnoho historických postav, které jsou pro diváka nepřehledné. Na jedné straně jsou osobnosti, které Smetanu podporují, jako jeho libretisté, Sabina a Krásnohorská či režimem protežovaný Neruda, a na straně druhé stojí Rieger, Pivoda a Maýr, kteří nedokáží docenit Smetanu jako génia. Už v té době si Kolektivní vedení uvědomovalo, že tyto postavy jsou příliš plastické (působí nereálným dojmem) a že by bylo třeba je více propracovat, avšak ve výsledném filmu zůstaly, jak byly zpodobněny v literárním scénáři.

Za pozornost dále stojí vztah Smetany a jeho druhé ženy Betty (Zdenka Procházková), který již není tak idylický jako v jiných životopisných snímcích. Kolektivní rada k tomu napsala následující slova: „K vyličení Bettynina vztahu k Smetanovi je třeba zvláštního taktu. Autoři se v jedné scéně pokusili naznačit rodinné drama, vyrůstající z manželčina chladu a nepochopení. Takový náznak ovšem nemůže divákovi odhalit a vysvětlit nejdůvěrnější a snad nejbolestnější stránky Smetanova života, zvláště když celý předchozí děj hovořil spíše o dokonalém souladu obou manželů. Je otázka, zda by nebylo vhodnější přenést na Bettynu aspoň část milostné a inspirační síly, která skladateli po celý život vyvěrala ze vzpomínek na první choť Kateřinu.“²⁰² Ve filmu je manželství Smetany a jeho ženy vykresleno jako chladnější, přičemž Smetana vzpomíná na svou první ženu. Tvůrci se tedy rady přidrželi jen

²⁰⁰ Členy byli František Dvořák, Miloslav Fábera, Jiří Síla, Otakar Vávra a Ján Svikruha.

²⁰¹ NFA Praha, FR, Složka filmu Z mého života, kart. 10, inv. č. 2/2/60/3, fol. 5.

²⁰² NFA Praha, FR, Složka filmu Píseň česká (Z mého života), kart. 12, inv. č. 2/3/19/7, fol. 6.

v některých bodech. Po přepracování scénáře se Kolektivní vedení Studia rozhodlo, že film schvaluje: „Respektujíc původní záměr autorů a koncepci režiséra schvaluje Kolektivní vedení Studia technický scénář *Píseň česká*²⁰³ a doporučuje soudruhu řediteli Hlavní správy Čs. státního filmu, aby jej dal projednat Filmovou radou.“²⁰⁴ Filmová rada film také shledala kvalitním, avšak tvůrcům dala ještě jedno doporučení: „Filmová rada dává autorům v úvahu, zda je vhodné, aby Neruda byl takto osobně spjat se Smetanovými premiérami v Národním divadle, když je známo, že do Národního nikdy nevstročil.“²⁰⁵ Hlavním problémem filmu bylo, že odborníci na Smetanu a druhou polovinu 19. století byli přizváni až v době, kdy vznikal technický scénář, který musel být poté mnohokrát upravován, aby nedošlo vyloženě k velkým historickým omylům. Toto autorské opomenutí kritizoval prof. A. Sychra, který však nakonec ve svém posudku chválil. „Velmi jsou mi sympatické některé lidské drobné epizody např. s Nerudou a Smetanovými dětmi, i to, že často je Smetana zachycen v přírodě a mezi lidem ve venkovském prostředí, že se zkrátka – po vzoru velkých monografií Nejedlého – snaží autoři zachytit a zobrazit širší Smetanovy inspirace, jak jeho realismus roste z hlubokých životních zkušeností.“²⁰⁶

I když tedy film oproti raným 50. letům působí alespoň v některých momentech uvolněným dojmem, tak ani v této době si tvůrci nebyli ničím jisti. Václav Krška vzpomíná na dobu, když natočil *Z mého života* a na první projekci filmu za přítomnosti ministra.²⁰⁷ Tehdy si prý připadal jako u zkoušky. Bylo mu velmi vyčítáno, že se ve filmu objevují kříže, kostel a procesí, které neodmyslitelně do *Prodané nevěsty* patří,²⁰⁸ avšak komunisté se velmi strachovali, že by mohlo dojít k nepochopení ze strany diváků. Mohlo by to vyvolat reakci, že komunistický režim snad dokonce církev podporuje. Tvůrci se tedy v 50. letech začali vyhýbat jakémukoliv zpodobnění církve či víry, pokud to nebylo vyloženě předepsané. Tvůrci se dále vyhnuli jakékoliv interpretaci, která poukazovala na Smetanovu nemoc, jež vedla k jeho smrti. Dodnes není vyřešeno, zda Smetana zemřel na syfilis či zánět kostní dřve.²⁰⁹

²⁰³ Autoři neustále měnili název, proto v pramenech je možné najít název jak *Z mého života*, tak i *Píseň česká*.

²⁰⁴ NFA Praha, FR, Složka filmu *Píseň česká (Z mého života)*, kart. 12, inv. č. 2/3/19/7, fol. 7.

²⁰⁵ Tamtéž, fol. 8.

²⁰⁶ Tamtéž, fol. 10.

²⁰⁷ Není uvedeno, o jakého ministra se jedná, ale je více než pravděpodobné, že se jedná o ministra kultury Ladislava Štolla. Ještě by přicházel v úvahu jeho předchůdce Václav Kopecký, který však se svým mandátem skončil v prosinci 1954. *Z mého života* mělo premiéru až 28. října 1955, takže by se dalo předpokládat, že první projekce se konala již za nového ministra.

²⁰⁸ Antonín Jaroslav LIEHM, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenosti*, Praha 2001, s. 198.

²⁰⁹ František FÜRBAACH, *Ema Destinová a Bedřich Smetana*, Praha 2011.

6.1.9 Synové hor (1956)

*Synové hor*²¹⁰ jsou netradičním životopisným snímkem z prostředí lyžařských závodů. Režisér Čeněk Duba v 50. a 60. letech natáčel hlavně dokumentární filmy ze sportovního prostředí, takže téma jednoho z prvních českých lyžařských závodníků mu bylo velmi blízké.²¹¹ Duba vytvořil sportovní film podle povídky Františka Kožíka, jejíž autor se s Dubou podílel na scénáři.²¹² Že se jednalo o téma velmi atraktivní, svědčí i divácký úspěch, ale také hodnocení dnešních diváků. V rádiu se podle Kožíkovy povídky vysílala i hra na pokračování. Hlavní postavou je Bohumil Hanč (Josef Bek), který se živí jako zedník a tkadlec. Ve svém volném čase se věnuje lyžování a divadlu. Obdobně je charakterizován i jeho přítel Václav Vrbata (Jiří Vala), který je navíc ještě Sokolem. Komunistický režim sokolské hnutí zakázal přesně v roce 1956, je tedy možné, že tvůrci nestačili dostatečně rychle zareagovat a scény ve filmu již nepřetáčeli.²¹³

Snímek je hlavně příběhem o přátelství na život a na smrt. Ve filmu se objevují samozřejmě prvky typické pro období 50. let, jako je kladení důrazu na sociální otázku. Divák vidí, že Bohumil Hanč nemá mnoho peněz a jeho zaměstnání je nejisté. Aby se mohl věnovat svým koníčkům, musí obětovat i svůj spánek. Například když se vrátí ze závodů, tak si nemůže jít odpočinout, ale musí pracovat na tkalcovském stavu. Dalším příkladem je, že Hanč si musí půjčit peníze od faktora Krause (Vladimír Řepa), aby se mohl oženit. Vykreslení postavy továrníka Krause je velmi zajímavé. Není sice zpodobněn jako sympatický muž a je stále patrné, že mu jde o zisk, avšak není vyloženě zápornou postavou, což je opět velmi netradiční vzhledem k tomu, že se jedná o továrníka, tedy komunistickou terminologií o vykořisťovatele.

Postavy ve filmu působí trochu plastickým dojmem, avšak nenajdeme žádného hrdinu ryze záporného, což není typické pro životopisný snímek. Nejdříve jako záporná postava působí pruský závodník Bartel (Robert Vrchota), který je v závodě Hančovým největším konkurentem. Při závodech jsou Hanč a Bartel v popředí a stále se střídají na první pozici. V jednom okamžiku se Bartlovi rozbije přezka u lyží. Hanč neváhá a dává mu svoji náhradní, poté si podají ruce na znamení přátelství a pokračují v závodě. V tomto filmu je ukázáno, že česká hrdost je důležitá, ale sportovní a přátelské chování je nad každý nacionalismus. Schematicky je však zobrazena Hančova žena Jaroslava

²¹⁰ *Synové hor* [film], Režie: Čeněk Duba. ČSR: 1956.

²¹¹ *Vzhůru sportovci* [film], Režie: Čeněk Duba. ČSR: 1954.

²¹² NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Synové hor*, technický scénář, Praha 1955.

²¹³ Jan WALDAUF, *Sokol: malé dějiny, velké myšlenky*, Luhačovice 2007, s. 250–270.

(Svatava Hubeňáková), která sice několikrát Hančovi domlouvá, aby se závody přestal, že je to nebezpečné, v čemž by bylo možné spatřovat jisté vymanění se z manželova vlivu, ale nakonec se jde manželovi za své výtky omluvit. V životopisných filmech 50. let je zajímavé, že touhy žen nejsou brány příliš v potaz.

Národní otázka se však v některých scénách objevila i v tomto filmu. Například Hanč si přeje, aby v závodech v Krkonoších zvítězil Čech, a ne Němec, či Hančovo působení na divadle, kde hraje hlavně divadelní hry Aloise Jiráska. Představitel národnostního citění je postava řídícího Josefa Buchara (Jaroslav Vojta), který jednak vzdělává děti v českém jazyce, literatuře a dějinách, a jednak podporuje Hanče a Vrbatu v jejich národním smýšlení. Proticírkevní motivy v tomto filmu divák nenalezne.

6.2 60. léta a životopisný film

60. léta 20. století jsou obecně považována za období politického uvolnění, které se nejprve objevilo v kultuře. Toto tvrzení je v mnohém jistě pravdivé, avšak ve filmovém průmyslu je možné o tzv. „zlatých šedesátých“ mluvit až v druhé polovině 60. let. Způsobeno to bylo tím, že na festivalu v Banské Bystrici si ÚV KSČ uvědomil, že uvolnění v druhé polovině 50. let po smrti K. Gottwalda a J. V. Stalina s sebou přineslo vznik filmů, které se pro komunistický režim staly problematické – například *Tři přání* či *Zde jsou lvi*. „Šedesátá léta, ve kterých vznikly příznivější podmínky pro kulturní život a tvorbu, byla společným výsledkem z různých důvodů vynucených politických změn vnitřních a vnějších. Kultura, její představitelé a tvůrci nebyli pouhými pasivními uživateli uvolněných politických poměrů, ale nacházeli se mezi těmi, kteří napomáhali už zrodu uvolňování a s mimořádným nasazením se angažovali za jeho další rozvoj. Téměř každé rozšíření volnějšího prostoru pro vlastní tvůrčí práci si museli na moci vynutit nebo v konfliktu s ní probojovat.“²¹⁴

V 60. letech je možné pozorovat výrazný pokles návštěvnosti, což může být způsobeno třemi faktory. Prvním je, že v té době začalo vznikat mnoho filmů určených pro televizi a diváci neměli takovou potřebu chodit do kina. Dále to mohlo být způsobeno tím, že biografické filmy v době postupného uvolňování nepatřily k nejoblíbenějším, a posledním důvodem nejspíše bylo, že v 50. letech musely školy, podniky a jednotlivá pracoviště film povinně navštívit, a tím návštěvnost vzrostla. Tento

²¹⁴ Karel KAPLAN, *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*. Brno 2008, s. 265.

model se zopakoval v období normalizace, kdy opět musely podniky a školy chodit na povinná filmová představení, tím také stoupl počet natočených životopisných filmů. Za pozornost stojí, že všechny biografické filmy ze 60. let jsou černobílé. V 60. letech vznikly pouze tři životopisné snímky. Dva z toho dokonce na počátku 60. let, čímž vlastně zapadají do kontextu 50. let.

6.2.1 Horoucí srdce (1962)

Obdobně jako u Bedřicha Smetany, byla i touha od konce 40. let natočit životopisný snímek o Boženě Němcové. Režim si, stejně jako u Smetany, uvědomoval, že kladené nároky musí být vysoké. Film vznikl k 100. výročí smrti Boženy Němcové. Původně bylo počítáno s tím, že film natočí Jiří Krejčík, avšak komunističtí ideologové se rozhodli pro prověřeného režiséra Otakara Vávru, který se proslavil zvláště husitskou trilogií. *Horoucí srdce*²¹⁵ je svým způsobem unikátní, protože jako jediný ze životopisných filmů 50. a 60. let se věnuje ženě. Tím, že hlavní role patří ženě, je možné mluvit o první emancipované hrdince v životopisných filmech komunistického režimu. Němcová (Jiřina Švorcová) odvážně vzdoruje režimu, nebojí se být sama na výchovu dětí, když je její muž (Radovan Lukavský) v Uhrách, a dokáže se velmi dobře pohybovat v mužské společnosti. Němcová v jedné scéně říká: „Já nechci být jenom manželka a hospodyně.“ Božena Němcová projde ve filmu velkým vývojem, když jí zemře její syn a ona se uzavře do sebe a začne psát své nejznámější dílo *Babička*.²¹⁶

Výrazný je ve filmu milostný motiv, který popisuje lásku Boženy Němcové k lékaři Dušanovi Lamblovi (Vladimír Ráž).²¹⁷ O Boženě Němcové bylo všeobecně známé, že během svého nešťastného manželství měla několik milenců, ve filmu tento motiv není natolik výrazný a vyznívá kladně pro Němcovou, která jela za svým manželem i do Uher, aby ho podpořila, avšak on se k ní chová hrubě až despoticky. Divák tedy s nebohousou ženou velmi sympatizuje a přeje jí nějakého lepšího muže v jejím životě. Její statečnost se projeví i ve scéně, v níž se nebojí přihlásit se ke Karlu Havlíčku Borovskému (Jiří Holý), a vygraduje v závěru filmu, kdy položí trnovou

²¹⁵ Horoucí srdce [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1962.

²¹⁶ Božena NĚMCOVÁ, *Babička*, Praha 1855.

²¹⁷ Otakar Vávra natočil v 80. letech další film popisující následnou životní etapu Boženy Němcové. Zde se divák opět setkává s postavou Dušana Lambly (František Němec). Na postavě je patrné, že je do Němcové stále zamilován, ona však má již nového milence. Ve filmu Veronika je vykreslen přátelský vztah mezi Němcovou a Lamblem, zatímco v *Horoucím srdci* dochází k definitivnímu rozchodu milenců.

korunu na Havlíčkovu rakev.²¹⁸ Ve filmu jsou ostatní ženy jako například Karolína Světlá (Blanka Bohdanová) či Laura Hanušová (Jarmila Smejkalová) zobrazeny oproti Němcové více usedle a působí dojmem, že jsou méně emancipované.

Ve filmu je opět výrazně vylíčeno národnostní cítění spisovatelky jako velké Češky, který se dostává do problému s rakouským mocnářstvím. V *Horoucím srdci* vystupují postavy tajných policistů, dochází k vyslýchání nepohodlných lidí (včetně těch, kteří se s problémovou osobou stýkají),²¹⁹ objevuje se motiv sledování a cenzury (Němcové nechtějí vydat její pohádky). Tyto motivy mají blízko k cenzuře 20. století, kterou tvůrci sami zažívali. Zobrazování totalitních praktik se stalo novým tématem v životopisných snímcích, přičemž v období 80. let bude v biografických filmech téma zpracováno více dopodrobna. Otakar Vávra se k tématu cenzury a života Boženy Němcové vrátí v polovině 80. let a natočí film o konfidentství za Rakouského císařství s názvem *Veronika*.²²⁰

Se sociálním motivem se ve filmu také pracuje, protože Němcová (i její manžel) kvůli svému národnostnímu přesvědčení jsou často bez jakýchkoliv finančních prostředků. Například když Němcová onemocní, nemůže si dovolit ani zatopit v kamnech. V jedné scéně Němcová popisuje, že nemůže psát, protože jí nezbyly žádné finanční prostředky. Oba manželé jsou zadluženi. Záporně opět vystupuje ve filmu katolická církev v čele s páterem Štulcem (Otokar Brousek). Dušan Lambl dává také velmi najevo, že v Boha nevěří. Dušan Lambl a Jan Ignác Hanuš (Karel Höger) přivedli Němcovou k utopistickému myšlenkovému směru mladohegelovské filozofie.²²¹ Hlavní myšlenkou byla svoboda člověka, přičemž neuznávali manželský svazek.²²² Postavy sice ve filmu vystupují, ale jejich radikální názory jsou ve snímku upozaděny.

6.2.2 Velká cesta (1963)

V 60. letech vznikl životopisný koprodukční snímek (spolupráce Československa a Sovětského svazu) *Velká cesta*, který popisuje pobyt Jaroslav Haška (Josef Abrhám) v Rusku, kde působil jako rudý komisař a začal psát své nejznámější

²¹⁸ Ve skutečnosti však tato událost není podle pravdy; Vladimír MACURA, *Český sen*, Praha 1998.

²¹⁹ V jedné ze scén zatknout Dušana Lambla, protože se stýkal s Karlem Havlíčkem Borovským, když na něj nic nemají, tak ho ráno propustí. Přesně takto fungoval komunistický režim.

²²⁰ O filmu *Veronika* bude podrobně pojednáno v následující kapitole věnující se filmům vzniklým v období normalizace.

²²¹ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Příběh tajemného psaní*, Praha 2001.

²²² Milena LENDEROVÁ – Božena KOPIČKOVÁ – Jana BUREŠOVÁ – Eduard MAUR (edd.), *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha 2009, s. 539.

dílo *Osudy dobrého vojáka Švejka*.²²³ Tento film je však výrazně ideologický, protože velmi propaguje rudoarmějce. Na počátku 20. let, když byl Hašek rudým komisařem, napsal povídku s názvem *Velitelem města Bugulmy*,²²⁴ v níž se vysmívá svým satirickým způsobem fanatičnosti v revolučním Rusku, tento motiv se však ve filmu neobjevil.²²⁵

Film v režii Jurije Ozerova byl pojat jako komedie, přičemž byla vidět snaha snímek natočit ve stylu knih Jaroslava Haška. Tvůrci tak využili mnoha motivů z jeho knihy *Osudy dobrého vojáka Švejka*, které se však v mnohém nezakládají na pravdě. Hašek svým chováním připomíná Švejka, avšak Švejkův předobraz se ve filmu také objevuje v postavě Josefa (ve skutečnosti se jmenoval František) Strašlipky,²²⁶ kterého ztvárnil Rudolf Hrušínský, stejně jako legendárního Švejka ve dvoudílném snímku Karla Steklého.²²⁷

Hlavními zápornými postavami jsou rakouští velitelé, katolická i pravoslavná církev a bělogvardějci, kteří se neštítí naprosto ničeho. Naopak velcí hrdinové jsou rudoarmějci, kteří touží po míru a myslí pouze na lid. Pokud se setkají s bělogvardějcem či jiným nepřítelem, vždy s ním jednájí slušně a nikdo ho neodsoudí bez soudního procesu. Symboly z křesťanské věrouky si opět režim vypůjčil. Revoluční Moskva je přirovnána k nebeskému ráji – přesně takto komunistický režim zdůrazňoval, že posmrtný život neexistuje, proto je nutné udělat si ráj již na zemi a jedinou možností, jak toho dosáhnout, je komunistický režim. Tuto utopistickou a zcela nereálnou myšlenku hlásá *Velká cesta*. Jaroslava Haška představuje jako velkého komunistu, který však po vzniku republiky nebyl oblíben ani komunisty, protože jejich ideály již nesdílel, a ani demokraty, protože ti mu nemohli odpustit jeho rudou minulost.

Ve filmu vystupuje dívka Šura, kterou je možné nazvat emancipovanou ženou velmi drsné povahy; chodí s puškou a nebojí se ničeho. S touto dívkou se Hašek v Rusku oženil, avšak již byl ženat s Jarmilou Haškovou. Šuru si přivezl do Československa, což ve filmu zpodobněno je, avšak film vůbec nezmiňuje, že Hašek již ženat byl. Jeho mnohoženství by na jeho osobu vrhalo špatný stín, a proto bylo rozhodnuto tuto informaci raději zamlčet, což byly časté praktiky komunistického režimu.

²²³ Jaroslav HAŠEK, *Osudy dobrého vojáka za světové války*, Praha 1924.

²²⁴ Týž, *Velitelem města Bugulmy*, Praha 1921.

²²⁵ Sergej NIKOLSKIJ, *V Haškových stopách za Josefem Švejkem*, České Budějovice 2012, s. 131.

²²⁶ Inspiračních zdrojů v postavě Švejka měl Hašek více; S. NIKOLSKIJ, *V Haškových stopách*, s. 93.

²²⁷ Dobrý voják Švejk [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1956; Poslušně hlásím [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1957

6.2.3 Niet inej cesty (1968)

Obsáhlou kapitolu uzavírá slovenský životopisný snímek *Niet inej cesty*²²⁸ režiséra Jozefa Zachara, který vznikl ke 120. výročí revoluce 1848. Film popisuje na osudu národního buditele Ľudovíta Štúra (Štefan Kvietik) revoluční rok 1848 na Slovensku a v Uhrách. Pro české diváky je to jiný pohled na revoluční rok 1848, protože jim nebyly slovenské dějiny příliš známé. Je to ukázka toho, že Slováci, stejně jako Češi, bojovali o svou nezávislost jak státní, tak i jazykovou.²²⁹ Český divák má naopak v mysli Krškův *Revoluční rok 1848*,²³⁰ který je oproti filmu *Niet inej cesty* velmi ideologický, ve smyslu nacionálním a sociálním. Není to však zarážející, protože *Revoluční rok 1848* vznikl v roce 1949, zatímco *Niet inej cesty* až v roce 1967. Na rozdíl od českých bojů proti Rakousku na Slovensku řešili spor nejen s rakouským mocnářstvím, ale i s Maďarskem.

Film vznikl již v období uvolněných 60. let a díky tomu se tolik na filmu neprojevila komunistická ideologie. Snímek byl poté dokonce zakázán a skončil v trezoru, což se žádnému jinému životopisnému filmu nestalo. V období normalizace nebyly příliš propagovány revoluční filmy, protože mohly diváky inspirovat k povstání proti komunistickému režimu. Problematická mohla být například věta: „Moc uznáva iba poslušnosť, slepú poslušnosť bez myšlienky,“ kterou by bylo možné aplikovat na komunistický režim.

Štúr je národnostně a sociálně založen, avšak v uvěřitelných mezích, přičemž volá po volnosti a bratrství a odkazuje k Velké francouzské revoluci. Ve filmu se objevují jak záporné, tak kladné církevní postavy, což je také velký zlom od 50. let a počátku 60. let. Farář Galbavý (Ján Bzdúch) například pomůže Štúrovi dostat se za hranice, což opět mohl být důvod, kvůli kterému byl film dán do trezoru. Film je také provázen milostným motivem Štúry a mladé Adélky Ostrolúcké (Emília Vášáryová), avšak jejich láska v revolučních bouřích nenajde naplnění a Adélka v závěru umírá na stesk.

6.3 Dobový ohlas životopisných filmů v 50. a 60. letech

Recenze na jednotlivé snímky také přesně odpovídají době vzniku, jako je tomu u filmů. Příkladem za vše je Vávrova husitská trilogie. *Jan Hus* vznikl v roce 1954, tedy

²²⁸ *Niet inej cesty* [film], Režie: Jozef Zachar. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1968.

²²⁹ Jelena PAŠTĚKOVÁ – Václav MACEK, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Bratislava 2016, s. 273.

²³⁰ *Revoluční rok 1848* [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1949.

v době, kdy se ještě naplno neprojevovalo uvolnění. Recenze na film *Jan Hus*²³¹ tedy nejsou příliš kritické, naopak nešetří chválou. Velmi vyzdvihují revolučnost, sociální motivy a protináboženský charakter. Tvůrci filmu *Jana Žižky* však již nedokázali reagovat na změnu politického systému a odklon od stalinismu a recenze tomu odpovídají.²³² Stejní recenzenti, kteří na *Janu Husovi* chválili vše, naopak *Jana Žižku* podrobili kritice. Petr Čornej poznamenává, že *Jan Žižka* je skutečně nejslabší snímkem celé trilogie,²³³ nicméně takto velký obrat v hodnocení ze strany kritiků byl zarážející.²³⁴

Dobové kritiky však byly vesměs kladné.²³⁵ Životopisné a historické filmy byly oblíbené nejen u diváků, ale i u recenzentů. Jednotlivé noviny a časopisy nejen že informovaly čtenáře svou recenzí, jaký film právě míří na filmové plátno, ale také podávaly zprávu o počátku natáčení, jeho průběhu, poskytovaly rozhovory s tvůrci, popřípadě herci, a mnohé další. Články byly poplatné své době a jasně formulovaly, co je cílem jednotlivých filmů.

Zprávy se snažily lákat na herce či herečky, ale také na režiséry. V periodikách často vyšly články samotných režisérů jako třeba V. Kršky o *Poslu úsvitu*. Jeho úvodník začíná následovně: „Vážení přítomní, soudružky a soudruzi, *Posel úsvitu* je prvním českým životopisným filmem. Zobrazuje poslední stadium feudalismu, rozervané 25letým napoleonským válčením a první dětské kroky našeho začínajícího průmyslu. Josef Božek je zde věrozvěstem epochy nového života, který se mu rodí pod rukama. [...] Předjímá svou dobu, a protože ji daleko předchází, zápasí s lidskou hloupostí, tupostí, reakčností a bigotní světa, který ho široka daleko oblévá. [...] Božkova vzpoura proti současnému stavu společenského řádu spočívá v jeho hrdinském mravenčím a neutuchajícím úsilí, které on, nikým nezaštitěn a podporován jen hrstkou proletářských přátel, probjoval u nás v Čechách celou novou epochu. Velký český těžký průmysl,

²³¹ Tento příklad je zde uváděn pouze jako modelový. Diplomová práce se nebude recenzemi na Jana Husa zabývat, protože byly již autorkou zpracovány v její bakalářské práci a ve studii Petra Čorneje.

²³² V recenzích na *Jana Žižku* a *Proti všem* se již objevuje kritika na plastičnost postav, vytvoření mýtu a mnoho dalších prvků, které však byly přítomny i v *Janu Husovi*.

²³³ Petr ČORNEJ, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*. in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 96.

²³⁴ T. HLAVÁČKOVÁ, *Diskurz o husitství*, s. 61.

²³⁵ Kritikou je v textu označena jakákoliv recenze, která vyšla v novinách, časopisech či odborných periodikách. Vzhledem k tématu a rozsahu práce jsou uváděny recenze z odborných periodik, jako bylo *Kino*, *Film a doba*, *Záběr*, *Scéna* či *Tvorba*. V diplomové práci jsou dále zpracovány i recenze z *Rudého práva*, protože se tak staví do opozice k odborným periodikům, přičemž je zajímavé sledovat, jak se tyto recenze liší. Ve výjimečných případech jsou zde citovány recenze z jiných periodik.

který vzniká po jeho smrti, nachází v něm svého největšího předbojovníka.“²³⁶ Zajímavé je, že Krška svého *Posla úsvitu* označuje jako první český životopisný film. Je to zarážející, protože sám je autorem životopisného filmu *Housle a sen*, který bývá i dnes hodnocen velmi kladně. Svým postojem ukazuje, že film bude přesně splňovat požadavky nové socialistické společnosti. Za pozornost stojí, že Krška nazývá Božka termínem věrozvěst, který má významově náboženský podtext. Komunistický režim, který se snažil o naprosté odduchovnění společnosti si však byl vědom toho, že lidé jistě duchovno potřebují. Tvůrci se snažili z režimem protežovaných osobností udělat nové věrozvěsty a mučedníky.²³⁷ V některých číslech *Filmových informací* či *Kinu* dokonce vyšla část scénáře. Například Václav Krška uveřejnil zlomek technického scénáře,²³⁸ v němž je Božkovi vyčítáno, že sestrojil postřihovací stroj, který měl dělníkům usnadnit práci, avšak dělníky nakonec o práci připravil.²³⁹ Není jistě náhodou, že byl vybrán právě tento úryvek.

V případě režiséra V. Kršky recenzenti vyzdvihovali jeho umělecké kvality jako je dramatickosti, vykreslení hlavních hrdinů či zobrazení dvou odlišných světů – měšťanského a lidového. „Poprvé v takové míře se spojuje u Kršky profesionální mistrovství s ideovou bojovností, dramatický spád s vyjadřující srozumitelností a prostotou.“²⁴⁰ Zvláště kladně byla hodnocena po technické a umělecké stránce scéna, ve které Božek sestrojil protézu ruky, která vrátila jeho přítele do pracovního procesu.²⁴¹ O rok později v recenzích Kršku samozřejmě hodnotili opět kladně, avšak s dodatkem, že tohoto výborného hodnocení dosáhl tím, že filmařsky vyrostl „ideově a myšlenkově,“²⁴² jinými slovy začal točit pro vzor socialistického realismu s revolučním nádechem. Jak již bylo uvedeno na začátku kapitoly, recenze byly většinou velmi kladné, protože životopisné filmy většinou odpovídaly kritériu ideovosti. Přesto, v případě odborných kritik, bylo nutné alespoň něco málo tvůrcům vytknout. Například v *Poslu úsvitu* Jan Žalman kritizoval, že největší slabinou filmu je, že „nám podává Josefa Božka trochu literárně jako člověka zaujatého spíše svým osudem nežli prací a že Božek pracuje a

²³⁶ Václav KRŠKA, *Úvodní slovo režiséra Václava Kršky k promítanému filmu „Posel úsvitu“*, *Filmové informace* 1951, č. 31, s. 3.

²³⁷ Raymond ARON, *Opium intelektuálů*, Praha 2001.

²³⁸ NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Posel úsvitu*, technický scénář, Praha 1950.

²³⁹ *Ze scénáře filmu „Posel úsvitu“*, *Filmové informace*, 1951, č. 39, s. 19–22.

²⁴⁰ Vladimír BOR, *Krásný český film o Mikolášovi Alšovi*, *Mladá fronta*, 1952, č. 17, s. 5.

²⁴¹ Jan ŽALMAN, *Posel úsvitu*, *Kino*, 1951, č. 22, s. 530.

²⁴² Recenzenti jistě měli na mysli zvláště Krškových růst ideologický. Krškovy životopisné snímky ve 40. letech se velmi lišily od Krškových filmů natočených po únoru 1948.

bojuje sám.²⁴³ Představy ideologie tvůrců byly často jiné, než jak si je představoval ÚV KSČ. Bylo uveřejněno stanovisko Jiřího Hendrycha, že film je velmi přínosný, avšak režisér Krška se ještě dostatečně nepoučil u sovětských vzorů, jak natáčet biografický film. „Hrdinské rysy Božkovy osobnosti jsou tu retušovány „osudovým“ zamítáním a není kladen dostatečný důraz na cílevědomý optimismus a zdravý romantismus, na vlastnosti, které jsou nutným znakem bojovníků za technický a společenský pokrok v boji se světským a církevním tmařstvím.“²⁴⁴ *Posel úsvitu* se stal vítězem 6. mezinárodního filmového festivalu Karlovy Vary v kategorii životopisný film.²⁴⁵

Mnoho filmů vzniklo k výročí umělců, jako třeba film *Mikoláš Aleš*, který byl natočen ke stému výročí malířova narození. V případě *Mikoláše Alše* autoři článku počítali s tím, že je tato osobnost všem více či méně známá: „V současné době natáčí režisér Václav Krška film o jednom z našich největších malířů.“²⁴⁶ Jiná zpráva o Alšovi mluví jako o miláčkovi národa: „V nejbližší době bude dotočen životopisný film o nezapomenutelném malíři Mikoláši Alšovi, který se stal svým cítěním s drobným lidem, vyjádřeným v jeho kresbách, miláčkem celého národa.“²⁴⁷ Autoři *Mikoláše Alše* v novinových člancích otiskli úvodní scénu, v níž Aleš mluví se svým strýčkem o husitech a o tom, že se nikdy nezaprodá pomíjivému mamonu.²⁴⁸ Jedná se opět o velmi sugestivní scénu, na kterou režim kladl velký důraz. Recenze na *Mikoláše Alše* byly velmi kladné, recenzenti nevěděli, co mají dříve chválit. Jako nejdůležitější motiv shledávali lidovost a boj hrdiny proti buržoazii. Na toto téma upozorňovali kritici snad v každé recenzi, avšak v mnohém tento obraz zveličovali: „Nejde o pouhý životopis, o individualistické zajímavosti, o pouhý pohled do privátního života umělce. Ukazuje se zde na samu podstatu Alšova díla, na charakter jeho tvůrčího usilování, které se ocitá v konfliktu s názory a potřebami bohatnoucí a sílící české buržoasie. Srážka dvou protichůdných světů, která se stává předobrazem pozdějšího Alšova osudu, je ve filmu demonstrována v prostředí, v němž se zvláště typicky projevuje rozdílnost myšlení a cítění jednak mladého Alše a jeho druhů, jednak představitelů reakční buržoazie spolupracující s feudály.“²⁴⁹ Z herců byl nejvíce chválen výkon Karla Högera, který již

²⁴³ J. Žalman, *Posel úsvitu*, s. 530.

²⁴⁴ Jiří Hendrych, *Za ideovou důslednost v našem filmu*, Film v přehledu časopisů a literatury, 1951, č. 3 s. 141.

²⁴⁵ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396124/posel-usvitu> [online], vyhledáno 1. 4. 2018.

²⁴⁶ *Film o Mikoláši Alši*, Filmové informace, 1951, č. 21, s. 16.

²⁴⁷ *Životopisný film „Mikoláš Aleš“ před dokončením*, Filmové informace, 1951, č. 32, s. 20.

²⁴⁸ *Ze scénáře „Mikoláše Alše“*, Filmové informace, 1952, č. 3, s. 23–25.

²⁴⁹ Otakar MRKVIČKA, *Film o muži, který sloužil vlasti*, Literární noviny, 1952, č. 2, s. 6.

„nehraje unylé role, ale konečně mohl ukázat svou revolučnost.“²⁵⁰ Jiřímu Hrbasovi se také moc líbilo vykreslení hlavních postav, píše o nich, že „Krška má jednu velkou přednost, a to, že své hrdiny uměle nezlidšťuje, ale vytváří v dokonalé souhře jejich lidskou i uměleckou podobu.“²⁵¹ Další z předností Kršky je, že „má hluboký smysl pro atmosféru, pro dobu, kterou dovede výjimečně citlivě zachytit.“²⁵² Státní moc výkon Karla Högera a režiséra Václava Kršky ocenila Státní cenou za rok 1951. Kameraman Ferdinand Pečenka, scénárista Jan Poš a asistent režie Jaroslav Beránek získali za film uměleckou prémii.²⁵³

V kritických hodnoceních raných 50. let tedy čtenář málokdy našel, o čem film je. Autoři se snažili potencionálním divákům podsouvat pohled, který by měli aplikovat v interpretaci filmového díla. Jedna z recenzí na *Mikuláše Alše* je téměř nicneříkající (zvláště její první část). Recenzent nejdříve v úvodu označil snímek *Mikoláš Aleš* jako „nejlepší náš životopisný film.“²⁵⁴ V jeho recenzi je možné nalézt velkou pochvalu a uznání scénáristovi Janu Pošovi, avšak dále autor nikterak film neanalyzuje. Rozebírá revolučnost a lidovost, zobrazení mladého Alše oproti starému, tak jak ho ukazovala buržoazie. „Už to, že nám ukazuje Alše mladého. Kterýpak měšťácký kunsthistorik si dal kdy práci zachytit toto plodné a bojovné období života Mikoláše Alše — umělce z nejdražších srdci českého lidu! Musel přijít socialistický film, aby splatil tento dluh — tak jako už splatil a ještě splatí mnohé jiné.“²⁵⁵ Jan Žalman se nebrání ani odvolání se k Leninovi. „Aleš se stal přímo transparentním dokladem Leninova učení o dvou kulturách uvnitř každé kultury národní: o kultuře třídy vládnoucí a kultuře třídy ovládané. Neboť kdyby se mělo stát buržoasii po vůli, byl by Aleš v té existenční i umělecké mizérii už zůstal.“²⁵⁶ Žalman však na závěr dodává, že tyto motivy jsou ve filmu dány jen okrajově a náznakově. Celá kladná recenze tedy ukazuje, jaký je hlavní smysl snímků, aby ho diváci náhodou nepochopili špatně. Tato recenze velmi připomíná doslovy Zdeňka Nejedlého k Jiráskovým dílům.

V *Mladých letech* nastala obdobná situace jako v *Mikoláši Alši* a to, že kritici byli dílem naprosto uneseni. Pochvalovali si, že je výborně zobrazené, jak z mladého

²⁵⁰ Jan ŽALMAN, *Mikoláš Aleš*, Kino, 1952, č. 5, s. 116.

²⁵¹ Jiří HRBAS, *Mladá léta*, Kino, 1953, č. 5, s. 73.

²⁵² Týž, *Kritika filmu Mladá léta*, Film a doba, 1953, č. 3 s. 300.

²⁵³ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396135/mikolas-ales> [online], vyhledáno 1. 4. 2018.

²⁵⁴ Takového označení se však dočkaly i v dalších letech jiné životopisné snímky; Bohumil SOBOTKA, *Poznámky k filmu „Mladá léta“*, Kino, 1953, č. 14, s. 223.

²⁵⁵ Jan ŽALMAN, *Mikoláš Aleš*, Kino, 1952, č. 4, s. 92.

²⁵⁶ Tamtéž, s. 93.

hocha roste národní umělec.²⁵⁷ Zvláště kladně byl hodnocen vývoj hlavní postavy.²⁵⁸ „Velmi málo filmů má tak dramatickou, krátkou, výstižnou a jasnou expozici, jako *Mladá léta*. Když Jirásek přijíždí do Litomyšle, kde se odehrává vlastní jádro příběhu, víme již o Jiráskovi vše. Známe jeho charakter, lidský i umělecký.“²⁵⁹ V recenzích na *Mladá leta* byla chválena scéna, v níž Jirásek dokáže svým vypravováním zaujmout celou třídu. V této scéně je výrazně kladen důraz na sociální nerovnost, kde nejen žáci, ale i vyučující na chodbě, jsou Jiráskovým výkladem o sociální nespravedlnosti zasaženi.²⁶⁰ Nejednalo se však jen o dílčí scény, které autoři hodnotili kladně, ale i celkové vyznění filmu. „V celku je tedy možno říci, že kdo viděl „Mladá léta“, nezapomene nikdy na tohoto Jiráska.“²⁶¹ Vždy nejprve vyzdvihli natočené téma a dodali, že se jedná téměř o průkopnický čin, i když filmy v 50. letech si svým schématem byly až nápadně podobné. Časté bylo odvolání se k Nejedlému, což v případě jiráskovské látky nemohlo chybět. Kritik použil Nejedlého citát, který se snažili tvůrci naplnit: „My Čechové jsme také něco – toť hlavní Jiráskova zásada – a jsme-li něco, pak zajisté najdeme již sílu toto něco si zachovati.“²⁶² Kritika viděla v životopisech první poloviny 50. let ryzí pravdu,²⁶³ avšak interpretovanou po vzoru marxismu.²⁶⁴ „Nezáleží na tom, zda existoval Párys, nebo Němec, záleží, na tom, zda film je pravdivý, zda nám ukazuje Jiráska, jaký opravdu byl, zda nám přibližuje jeho názory, boje, umění. [...] Jirásek se dostal do konfliktu s buržoasií svým dílem, svými názory, svým postojem. Bylo na autorech, aby nám to předvedli na živých lidech, na dramatickém ději, v situacích.“²⁶⁵ Z tvůrců byl většinou vyzdvihován režisér, ale uznání se v některých recenzích dostalo i kameramanům, hudebním autorům, architektům či scénáristům. Z tvůrců byl například kladně hodnocen kameraman

²⁵⁷ Jaroslav BROŽ, *Mladá léta*, Kino, 1953, č. 9, s. 142.

²⁵⁸ Jan KLIMENT, *Mladá léta*, Kino, 1953, č. 10, s. 158.

²⁵⁹ J. HRBAS, *Kritika filmu Mladá léta*, s. 299.

²⁶⁰ J. KLIMENT, *Mladá léta*, s. 158.

²⁶¹ Tamtéž, s. 158.

²⁶² J. BROŽ, *Mladá léta*, s. 142.

²⁶³ S termínem „pravda“ komunistický režim velmi rád operoval. Monopol komunistické pravdy se stal nedílnou součástí režimu. „Brzy po únoru 1948 vyhlásilo komunistické vedení a jeho ideologové marxismus-leninismus za jediný státní světový názor a socialistický realismus za jedině uznávaný umělecký směr. Uvedené i další principy, kterými se od počátku vyznačoval mocenský monopol v kultuře, odporovaly základní podmínce – svobodě umělecké tvorby.“ K. KAPLAN, *Kronika komunistického Československa*, s. 265.

²⁶⁴ Výjimečně je možné nalézt výtka na didaktický model filmu. Příkladem je film *Z mého života*, kdy je autorům vytýkáno kronikářské zobrazení, avšak s historickými nepřesnostmi; Vladimír BOR, *Film o Smetanovi a jeho hudbě*, Film a doba, 1956, č. 1, s. 17,22.

²⁶⁵ J. HRBAS, *Kritika filmu Mladá léta*, s. 299.

Ferdinand Pečenka za svou práci s barevným obrazem ve filmu *Mladá léta*.²⁶⁶ I u tohoto filmu byli tvůrci oceněni filmovou premií, dočkali se jí režisér Václav Krška, kameraman Ferdinand Pečenka, asistent režie Jaroslav Beránek, umělecký maskér Josef Kobík, střihač Jan Kohout a architekt Karel Škvor.²⁶⁷

Filmové informace vždy informovaly s velkým předstihem o filmech, které se právě natáčejí. O *Velkém dobrodružství* se například psalo: „Režisér Miloš Makovec připravuje natočení filmu o historické postavě XIX. století, o cestovateli Dr. Emilu Holubovi „*Velké dobrodružství*“. Jméno Dr. Holuba není bohužel naší veřejnosti tak známo, jak by mělo, poněvadž tento muž zasvětil svůj život čemusi, co bylo, vzhledem k naší zeměpisné poloze a životním zájmům našeho národa tak kuriosní, že nenalezl nikoho, kdo by zhodnotil jeho práci.“²⁶⁸ Tento popis (a i ostatní informace o jiných filmech) ukazují, že osobnost, o které bude natočen film, je důležitá z hlediska národních dějin. V tomto případě autor článku počítá s tím, že divákovi jméno Emila Holuba není natolik známé nebo lépe řečeno není mu tolik známo v souvislosti s národními dějinami, které komunistický režim tak rád prosazoval. Článek dále pokračuje sdělením, proč by si měl český divák Holuba vážit: „A přece Dr. Holub je postava velmi ušlechtilá a v galerii cestovatelů-objevitelů patří k nejsvětlejším zjevům, neboť většina z nich se potřísnila přímou nebo nepřímou službou imperialismu. Dr. Holub však podstupoval útrapy svých výprav, aniž by jimi dospíval k prospěchářským cílům.“²⁶⁹ Recenze na výsledný film byly trochu rozpačité. Kritici si uvědomovali, že spojení životopisného filmu s cestopisným bylo skutečně netradiční²⁷⁰ a že film popisuje africké dobrodružství, které však není natočeno tak akčně, a tím divácky méně zajímavě. V recenzi se však s tím vyrovnali následovně: „A tak pro filmaře, kteří byli pověřeni úkolem natočit tento film, vyvstal velmi nesnadný úkol: natočit Afriku. Neočekávejte žádné sensační vyprávění; tvrdá a opravdová práce postrádá nádech sensačnosti, kterým rádi odívají své filmy filmoví producenti kapitalistických států. Vám, našim divákům, kteří čtete tento článek, můžeme říci jen toto: Vy všichni se denně snažíte překonávat své normy a stanovené úkoly, abychom se měli všichni lépe. A nejinak filmoví pracovníci.“²⁷¹ Na 7. Mezinárodním filmovém festivalu Karlovy

²⁶⁶ J. KLIMENT, *Mladá léta*, s. 158.

²⁶⁷ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396152/mlada-leta> [online], vyhledáno 30. 4. 2018.

²⁶⁸ „*Velké dobrodružství*“ – film o cestovateli Dr. Holubovi, *Filmové informace* 10, 1951, s. 15.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 16.

²⁷⁰ Jiří HRBAS, *Velké dobrodružství*, Kino, 1953, č. 5, s. 78.

²⁷¹ Štěpán SKALSKÝ, *Africká cesta dr. Emila Holuba*, Kino, 1951, č. 19, s. 451–452.

Vary film získal film čestné uznání a umělecké prémie se dočkali kameraman Vladimír Novotný a architekt Miroslav Hrachovec.²⁷²

Zatímco v předchozích recenzích byly jako klíčové scény vybírány ty ideologické, tak v recenzi na *Tajemství krve* byla vyzdvižována scéna, v níž Janský přijde domů poté, co dal výpověď, když se mu nezdařil jeho výzkum. Pohádá se se svou ženou, avšak Janský nakonec pochopí, díky svému dítěti, které manžele usmíří, že chyba byla na jeho straně.²⁷³ Tentokrát recenzent upozornil na scénu divácky zajímavou a emoční. Jiným kritikům se naopak tato scéna zdála nejslabší. Chybu viděli ve scénáři a v dětském představiteli.²⁷⁴ Velkou pochvalu za film sklidil scénárista a spisovatel Vladimír Neff, který „diváka ani na chvíli nenudí, neunavuje a neoslazuje dramatickou páteř příběhu.“²⁷⁵ Film získal ocenění na 14. mezinárodním filmovém festivalu Benátky.²⁷⁶

Zápornějšího hodnocení se dočkal Krškův film *Z mého života*. Miloš Fiala uvedl, že z filmu „odcházel rozčarován, zklamán a mnohým dokonce i rozhořčen. Recenzent na filmu kritizuje jeho idyličnost bez jakékoliv dramatičnosti. „Postrádal jsem Smetanův zápas v dvojím směru: vnitřní zápas umělce o hudbu a jeho zápas společenský, který vedl nejen hudbou, jež byla jeho nejvlastnější uměleckou zbraní.“²⁷⁷ Jiné recenze dodávají, že „ve filmu však mnohdy budí spíše soucit než obdiv.“²⁷⁸ Fialovi se také nezamlouvalo, že postavám, kromě hlavní, chybí jakékoliv charakter. Jako velkou chybu hodnotí autor recenze zdoluhavé ukázky oper, které „přerývají děj“. Podle Fialy divácký úspěch filmu tkví v úžasné Smetanově hudbě a ve skvěle natočeném vyvrcholení filmu. Závěrem kritik dodává, že „tvůrci musí více a rozhodněji usilovat při práci v tomto žánru o skutečnou historickou pravdu, o vyjádření toho nejpodstatnějšího z hrdiny i doby. Že všichni musí zkrátka tvořivě navázat na film o Alšovi, který zatím dospěl nejdále tímto směrem, a směle a nově rozvíjet jeho kladné stránky.“²⁷⁹ Jako ahistorické kritici shledávali osamělost Smetany na konci filmu a výběr oper ve snímku, neboť byl důraz kladen na opery dramatické na úkor radostných

²⁷² Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396147/velke-dobrodruzstvi> [online], vyhledáno 30. 4. 2018.

²⁷³ Jiří HRBAS, *Tajemství krve*, Kino, 1954, č. 3, s. 47.

²⁷⁴ V. PETRŮ – J. PROŠEK, *Tajemství krve*, Literární noviny, 1954, č. 3, s. 5.

²⁷⁵ J. HRBAS, *Tajemství krve*, s. 47.

²⁷⁶ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396162/tajemstvi-krve> [online], vyhledáno 30. 4. 2018.

²⁷⁷ Miloš FIALA, *Z mého života*, Kino, 1955, č. 26, s. 422.

²⁷⁸ I. ŘEZÁČ – A. J. LIEHM, *Film o Smetanovi a film smetanovský*, Literární noviny, 1955, č. 46, s. 5.

²⁷⁹ M. FIALA, *Z mého života*, s. 423.

a komických oper. „Film tedy nejen není pravdivým obrazem života našeho největšího umělce, nýbrž zároveň zkresluje představu o jeho díle nesprávnými proporcemi, v nichž je uvádí na plátno.“²⁸⁰

Nedostatků ve filmu *Z mého života* si všímali i ostatní kritici. Vladimír Bor došel k podobným závěrům. Vadilo mu například, že některé postavy ve filmu postrádají jakýkoliv smysl. Podle Bora se Krška zaměřil na tři hlavní body: „Dostat do filmu, co nejvíce Smetanovy hudby, vytvořit nejvěrohodnější hereckou masku a interpretaci Smetany a vybrat ze života Smetany klíčové, nejzajímavější a nejpůsobivější momenty.“²⁸¹ Film podle něj „nedosáhl umělecké přesvědčivosti a zkreslil i pravdu skutečnosti. [...] Divák cítí nesoustředěnost tohoto díla, kusost některých dějových motivů, jeho zájem v popisných scénách ochabuje, jak svědčí konečně také šum nebo pokašlávání v hledišti při jistých úsecích filmů.“²⁸² J. Hrbas v *Kině* zhodnotil, že pro filmového autora, scénáristu, dramaturga a režiséra jsou filmy o hudebních skladatelích dosud otevřeným a nevyřešeným problémem.²⁸³ Dosti rozporuplně byly přijímány i hudební filmy v období normalizace *Koncert na konci léta* a *Lev s bílou hřívou*. Václav Krška získal medaili za účast na 16. mezinárodním filmovém festivalu Benátky, kam byl film poslán jako náhrada za *Jana Husa*, který se nemohl festivalu účastnit kvůli protestům z Vatikánu.

Recenzenti byli velmi kritičtí k filmu *Synové hor*. Nechvalná recenze vznikla z pera Ivana Dvořáka, který snímku *Synové hor* vytýkal první polovinu filmu. Nelíbila se mu bezkonfliktnost filmu, a že „lidé jsou jak ze škatulky“. Hlavní postava podle Dvořáka je tak kladná, až působí nedůvěryhodným dojmem. „Hanč a Vrbata jsou stavěni na sypký piedestal: proto nelze věřit, že jsou pracujícími lidmi z masa a krve, že se v těchto uhlazených přecitlivělých mládencích skrývají houževnatí, tvrdě pracující, a proto i vítězni horalové.“²⁸⁴ Zdeněk Štábl hodnotí v této souvislosti nesprávně napsané dialogy, které působí nepřesvědčivě a neužívají podkrkonošského tkalcovského žargonu. Nedostatky vidí recenzent ve scénáři, režii a kameře, avšak závěrem dodává, „že film nás nikde neuráží líbivostí a nevkusem. Třebaže dílo trpí vážnými nedostatky, může tento film, zejména mládeži přinést poučení a vzrušení.“²⁸⁵

²⁸⁰ I. ŘEZÁČ – A. J. LIEHM, *Film o Smetanovi*, s. 5.

²⁸¹ V. BOR, *Film o Smetanovi*, s. 17.

²⁸² Tamtéž s. 16.

²⁸³ Jiří HRBAS, *Z mého života*, *Kino*, 1955, č. 22, s. 352.

²⁸⁴ Ivan DVOŘÁK, *Synové hor*, *Kino*, 1957, č. 2, s. 30.

²⁸⁵ Zdeněk ŠTÁBL, *Synové hor*, *Film a doba*, 1957, č. 2, s. 108.

V 60. letech byly recenze již chladnější, ne tolik revoluční jako v raných 50. letech. Biografický film již nebyl tolik preferovaným žánrem, čemuž odpovídal i dobový ohlas. Filmy byly hodnoceny kladně, ale velké nadšení se nedostavilo. Většinou šlo, podle dobových recenzí, o průměrný film. „Horoucí srdce nelze pokládat za průbojný umělecký čin, který se ve svém žánru dere k nové vyšší kvalitní úrovni. Kultivovaná, ukázněná řeč filmu totiž spíš vypráví o osudu Němcové – někdy citlivě, někdy popisně – než by jej rozehrála s velkou vnitřní intenzitou jako napínavé uchvacující lidské drama, posvěcené osobitým objevným uměleckým zpodobněním.“²⁸⁶ V jedné z recenzí byl hodnocen i O. Vávra: „V umělecké dráze Otakara Vávry neznamena však nic jiného, než běžně zpracovaný biografický film, jak je známe z jeho předchozí tvorby.“²⁸⁷

V recenzích bylo nepsaným pravidlem vyzdvihovaly výkony herců, což bylo jistě zasloužené. Velké ovace sbírali Karel Höger, Zdeněk Štěpánek či Vladimír Ráž, kterého Žalman vychvaloval, že ztvárnil nejen výborně Friče v *Revolučním roce 1848*, ale také Josefa Božka v *Poslu úsvitu*. Obdobně tomu bylo i v případě postavy dr. Janského ve filmu *Tajemství krve*. Za vedlejší roli byl také chválen Vlastimil Brodský, jehož výkon byl označen „vysoko nad jeho průměrem.“²⁸⁸ Záporné postavy též získaly velké uznání. Například Jiří Plachý coby Gerstner předvedl „mistrovskou studii měšťáckého vědce.“ Jeho výkon byl označen jako „jeden z nejlepších, jaký jsme v poslední době viděli.“²⁸⁹ O výborném talentu Jiřího Plachého mluví i Jiří Hrbas, který ho chválí za roli Waynea ve *Velkém dobrodružství*, k jeho výkonu dodává, že Plachý „podává jeden ze svých mistrovských ostře a promyšleně kreslených, charakteristických výkonů.“²⁹⁰

Záporné postavy byly celkově u autorů kritik velmi oblíbené, zvláště pokud herci působili démonickým dojmem. V případě filmu *Synové hor* recenzenti postrádali nepřítele hlavního hrdiny.²⁹¹ Podle původního scénáře měl být hlavním záporným hrdinou vykořisťovatel faktor Kraus, ale tento motiv tvůrci snížili na minimum, což se dobovým kritikům příliš nezamlouvalo.²⁹² Pokud ve filmu nebyla revolučnost, tak byli kritici velmi zklamáni a hodnotili to jako nedostatek. „Filmy o Smetanovi či Němcové by měly i burcovat, klást palčivé otázky, vrhat kritické reflektory, nejen oslavovat a

²⁸⁶ Miloš FIALA, *Horoucí srdce*, Rudé právo 14. 3. 1963, s. 3.

²⁸⁷ Von., *Horoucí srdce – málo horoucí*, Práce, 12. 3. 1963.

²⁸⁸ J. HRBAS, *Tajemství krve*, s. 47.

²⁸⁹ J. ŽALMAN, *Posel úsvitu*, s. 530.

²⁹⁰ J. HRBAS, *Velké dobrodružství*, s. 78.

²⁹¹ I. DVOŘÁK, *Synové hor*, s. 30.

²⁹² Z. ŠTÁBL, *Synové hor*, s. 108.

monumentalizovat. Ve smetanovském filmu však nic burcuje není.²⁹³ Pro kritiky byl překvapením výkon mladého Eduarda Cupáka v *Mladých letech*, který na svůj věk předvedl „obdivuhodný výkon,²⁹⁴ avšak s dodatkem, že lépe Cupák ztvárnil Jiráska v prostředí Litomyšle, než ještě mladého nezkušeného hochu na Broumovsku, „kde jeho řeč zní trochu strojeně.“²⁹⁵ Naproti tomu je záporně hodnocen výkon F. Filipovského, „který v roli ředitele Böhma působil karikaturně“ a N. Tanské, která byla podle recenzí příliš mdlá a nedosahovala tak skvělých výkonů jako její kolegové Cupák, Höger či Rašilov.²⁹⁶ Většinou však kritici výkony herců záporně nekomentují, pokud se někomu výkon nelíbil, tak bylo častou praxí vinu přisoudit režisérovi či scénáristovi. „Pietně dokonalý Hanč, jehož životní osud je až po tragický konec rovný jako stůl, nedal Josefu Bekovi příležitost k tvorbě živé postavy. Hromada dobrých vlastností, které ve filmu defilují jako mravoličné čtení, bránila herci v navození potřebné dramatické gradace. Proto je Bekův Hanč bezkrevným čítankovým hrdinou, ovšem ne vinou představitele.“²⁹⁷

V dobovém tisku je možné nalézt názory diváků. Tento typ hodnocení se od recenzí v mnohém liší. Divácké názory jsou mnohem radikálnější než názory kritiků. Samozřejmě je možné, že dotyčný divák neexistuje a redakce si jeho postřeh vymyslela. Další možností je, že ostatní názory diváků, které redakce obdržela, nebyly tak kladné a prorežimní, takže vypovídací hodnota se tímto snižuje. Není tedy jasné, kolik procent obyvatel Československa mělo podobný názor jako otištěný komentář, avšak tato hodnocení by zde neměla chybět.

Jeden z respondentů si velmi pochvaloval film *Mikoláš Aleš*, vyzdvihoval Alšovu lidovou revolučnost a velmi kladně hodnotil scénu, v níž jsou propagovány západní motivy na úkor Alšových národních kreseb. Slova chvály se dostala Karlu Högerovi („Soudruzi, chci zde poděkovat Karlu Högerovi za jeho Alše. Karel Höger vytvořil postavu umělecky silnou a přesvědčující. Jeho Aleš je jistě výsledkem pečlivého studia. Je obdivuhodné, jak dovede pro každé slovo najít vhodné gesto, jak je dovede vyslovit. Prostě: Höger zahrál Alše takového, jaký byl.“) a Václavu Krškovi („Krška se jistě učí od sovětských umělců, kteří vytvořili již mnoho vzorných životopisných filmů. Krška by měl na započaté cestě pokračovat a dosáhl by dalšími

²⁹³ V. BOR, *Film o Smetanovi*, s. 17.

²⁹⁴ J. KLIMENT, *Mladá léta*, s. 159.

²⁹⁵ J. HRBAS, *Kritika filmu Mladá léta*, s. 301.

²⁹⁶ J. KLIMENT, *Mladá léta*, s. 159.

²⁹⁷ I. DVOŘÁK, *Synové hor*, s. 30.

životopisnými filmy mnoho úspěchů.“²⁹⁸ Jiný divák zase chválil výkon Dany Medřické, který však byl narušen špatně napsanou rolí Maryny, která „zde byla zobrazena jako trpitelka, ne jako spolubojovnice.“²⁹⁹ S tímto motivem měl divák pravdu, jak bylo uvedeno v předchozí části, V. Krška takto zobrazoval manželky hrdinů ve svých životopisných filmech. V diváckém hodnocení je možné nalézt i mírnější kritiku, v případě *Mikoláše Alše* respondent uváděl, že mu vadilo, že hlavní hrdina tráví málo času na vesnici a jeho vztah s Jiráskem je zobrazen marginálně.³⁰⁰ Tato poslední výtku vadila často i recenzentům – například Janu Žalmanovi.³⁰¹ Obdobnou výtku je možné nalézt i v recenzích na *Mladá léta*, kde kritikům vadilo, že chybí jakákoliv zmínka o Jiráskově přátelství s Alšem.³⁰²

Mezinárodního uznání se filmům dostávalo hlavně v zemích východního bloku, avšak nebylo to pravidlem. To platilo hlavně o filmu *Tajemství krve*, který byl uveden v Belgii, Švédsku, Itálii a v dalších západních zemích. Už ve svých recenzích Vladimír Bor tvrdil, že právě *Tajemství krve* si získá mezinárodní ohlas.³⁰³ Většina životopisných filmů měla premiéru v Sovětském svazu. Film *Posel úsvitu* si v SSSR velmi pochvalovali. Slova uznání získali režisér Václav Krška a Vladimír Ráž za snímek *Revoluční rok 1848*.³⁰⁴ Ve východním Německu ovace sbíral film *Tajemství krve*, o kterém psali, že „autoři filmu skvěle splnili vznešený úkol umění: přiblížit širokým masám postavy a činy průkopníků lepších zítřků. Ukázali ve svém filmu neúnavnou práci a boj mladého lékaře proti nevědomosti a omylům. Proto ti, kdo zhlédnou jejich film, nikdy na něj nezapomenou.“³⁰⁵ I sovětsí delegáti, stejně jako východoněmecký kritik, film velmi vyzdvihovali. Pochvalovali si výborný námět filmu, jeho zpracování a bezchybnou režii, která dokázala vést herce k tomu, aby podali nezapomenutelný výkon. Delegáti se také shodli na tom, že pokud by měli hledat nějaké zápory, tak by to bylo v exteriérech, kterým nebyla věnována taková pozornost, jakou by zasloužily.³⁰⁶ Sovětská kameramanka E. M. Saveljeva řekla, že „dnes viděla nejlepší film československé kinematografie.“³⁰⁷ Pozitivní reakce se dočkal film v Maďarsku: „Film

²⁹⁸ E. RENNER, *O „Mikoláši Alšovi“*, Kino, 1952, č. 3, s. 70.

²⁹⁹ I. KRŽIŽAN, *Další krok vpřed v naší kinematografii*, Kino, 1952, č. 11, s. 239.

³⁰⁰ E. RENNER, *O „Mikoláši Alšovi“*, s. 70.

³⁰¹ J. ŽALMAN, *Mikoláš Aleš*, s. 116.

³⁰² J. KLIMENT, *Mladá léta*, s. 158.

³⁰³ V. BOR, *Nový český film „Tajemství krve“*, Mladá fronta, 1954, č. 3, s. 5.

³⁰⁴ V. KNAZEV, *Sovětský hlas o československém filmu „Posel úsvitu“*, Filmové informace, 1952, č. 39, s. 13.

³⁰⁵ *Německá kritika „Tajemství krve“*, Kino, 1954, č. 10, s. 147.

³⁰⁶ K. PARAMONOVÁ, *Záznam z besedy se sovětskými delegáty: „Tajemství krve“*, 1955, s. 1.

³⁰⁷ E. M. SAVALJEVA, *Záznam z besedy se sovětskými delegáty: „Tajemství krve“*, 1955, s. 6.

před nás staví všechny skutečnosti s takovou silou, uměleckou pravdivostí a věrohodností, které pomáhá bezvadné obsazení i těch nejmenších rolí, že se od začátku vžíváme do problémů, jež trápí hrdinu filmu, jehož vývoj napjatě sledujeme od začátku až do konce.³⁰⁸ V NDR zvláště zdůrazňovali výkon Vladimíra Ráže a Zdeňka Štěpánka.³⁰⁹ V Západním Německu se také snímek kritikům líbil, i když jim trochu vadil vlastenecký patos.³¹⁰ O kvalitách filmu svědčí i výborná recenze australského tisku: „Film o tomto muži, který byl bystrým vědcem a současně velmi humánním člověkem, je na velmi vysoké úrovni.“³¹¹ I když recenze na film *Z mého života* nebyly v Čechách tak kladné, tak ve Vídni se snímek kritikům velmi líbil.³¹² Západní Německo film ohodnotilo jako „dobrý životopisný a hudební film o životě a tvorbě skladatele Smetany. Hodnotná zábava nejen pro milovníky hudby.“³¹³ Úspěch však nebyl jen u západních států, ale i na vzdálenějším východě, přesněji v Číně, kde čínský tisk o filmu o Smetanovi psal, že „Smetanova hudba je blízká každému člověku a toho film mistrně využívá. Diváci odcházejí z kina hluboce dojatí a plni lásky k člověku, jeho vůli a síle.“³¹⁴

6.4 Bilance

Na počátku 50. let vzniklo mnoho životopisných snímků, které komunistická ideologie chtěla použít k upevnění své moci. Tento koncept byl zahájen *Revolučním rokem 1848*, který popisuje revolučnost mladých obrozenců, kteří se bránili rakouskému útlaku. Zdůrazňování boje proti německému národu mělo obzvláště silný akcent po druhé světové válce. Komunistický režim po únoru 1948 velmi podporoval filmy, které byly revoluční, avšak později od tohoto stylu bylo opuštěno, protože mnoho lidí vystřízlivělo z utopistického komunismu a pochopilo, že žádný totalitní režim nemůže nahradit demokracii. Zobrazování revolučnosti by mohlo vést k tomu, že se lidé inspirojí a pokusí se svrhnout komunistický režim, který sice podporoval masy, avšak měl z těchto lidí i velký strach. O revolucionářích tedy vyprávějí dva filmy – *Revoluční rok 1848* a *Niet iney cesty*. Nejedná se o náhodu, že filmy vznikly v roce 1949 a 1968.

³⁰⁸ *Československé filmy v zahraničí*, Filmové informace, 1954, č. 18, s. 11.

³⁰⁹ *ČS. filmy v cizině*, Film v přehledu zahraničního tisku, 1955, č. 14, s. 27.

³¹⁰ „*Tajemství krve v Západním Německu*“, Film v přehledu zahraničního tisku, 1955, č. 17, s. 49.

³¹¹ *Australský tisk o „Tajemství krve“*, Film v přehledu zahraničního tisku, 1954, č. 2, s. 33.

³¹² *Naše filmy v zahraničí*, Filmové informace, 1956, č. 12, s. 15.

³¹³ *Naše filmy v zahraničí*, Filmové informace, 1957, č. 4, s. 14.

³¹⁴ *Naše filmy v zahraničí*, Filmové informace, 1957, č. 43, s. 11.

Na *Revoluční rok 1848* navázaly filmy popisující příběh národních umělců, které je možné nazvat klasiky, a právě zde se zrodil „kult klasiků“. Na počátku 50. let vznikly filmy o Mikuláši Alšovi, Aloisi Jiráskovi a Bedřichu Smetanovi. Na tento kult navázaly v 60. letech snímky o Boženě Němcové a Jaroslavu Haškovi. Životopisných filmů však vzniklo mnohem více a divák se zde setkává s postavou vynálezce Josefa Božka, lékařem Janem Janským, lyžařem Bohumilem Hančem a cestovatelem Emilem Holubem, jež se stávají novými hrdiny režimu. Na první pohled by se mohlo zdát, že do tohoto konceptu nezapadá kněz Jan Hus, avšak ve svém zpodobnění je nejen on mučedníkem dřívějších pořádků, ale mučednickou úlohu přijímají i ostatní hrdinové životopisných snímků.

Všechny popisované osobnosti jsou zasazeny do stejného nepřátelského prostředí, které nedokáže uznat jejich velikost. Buržoazie touží pouze po zisku a nestojí o schopné mladé muže a v jednom případě i ženu. V dnešní době by se dalo říci, že umělci byli vždy zneuznaní, avšak v životopisných filmech jsou do stejné skupiny řazeni lidé věnující se nejen humanitním oborům, ale i těm přírodovědným. Z tohoto důvodu bylo nutné pojednat o všech životopisných filmech, které byly v těchto letech natočeny. Nezáleží na tom, zda je osoba spisovatelem či lékařem, vždy se najde někdo, kdo se bude snažit hrdinu zničit. Jediné, na co se můžou osobnosti spolehnout, jsou jejich přátelé (popřípadě manželky) a hlavně lid, který je ve všech filmech naprosto klíčový.

7 Životopisné filmy v období normalizace

Normalizací je dnes obecně označováno období od srpna 1968 do listopadu 1989. Normalizace znamenala podle komunistické interpretace tzv. obnovení pořádku jak ve straně, tak mezi lidmi, avšak mnohými byla chápána spíše jako konsolidace.³¹⁵ V prosinci 1970 se uskutečnila schůze ÚV KSČ, na níž bylo přijato tzv. *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti*³¹⁶ a byl zde oficiálně potvrzen konec uvolněných 60. let. Toto *Poučení* bylo přístupné pro všechny občany, a dokonce vyšlo v *Rudém právu*. V tomto textu byla schválena „závazná norma pro interpretace událostí roku 1968.“³¹⁷ Úvod zcela charakterizoval vývoj, který měl nastat: „Ústřední výbor KSČ je přesvědčen, že se tento dokument stane poučením pro stranu a přispěje k jejímu dalšímu politicko-ideovému i organizačnímu sjednocování, k upevnění jejího marxisticko-leninského charakteru, k posílení její vedoucí úlohy a k úspěšnému socialistickému rozvoji celé naší společnosti.“³¹⁸ Vzhledem k tomu, že *Poučení z krizového vývoje* bylo přijato, „uzavřela se tak kapitola negativních kampaní a interpretací a pražské jaro se stalo hlavně tabuizovaným tématem, odsouzeným k zapomnění: I negativní připomínání politických protivníků bylo uznání existence opozice a narušovalo tak budovaný obraz takřka stoprocentní podpory normalizačních politiků.“³¹⁹

Nástup normalizace se záhy projevil i ve filmovém průmyslu hlavně „personálními čistkami mezi tvůrčími pracovníky, v pevném utážení šroubů cenzury a v resuscitaci zastaralého, konzervativního socialistického realismu.“³²⁰ Ve vedoucích orgánech docházelo k výměně personálních sil, neboť strana si nemohla dovolit mít v čele neloajální lidi. Prvním tajemníkem ÚV KSČ se stal Gustav Husák, který funkci převzal po odcházejícím Alexandru Dubčekovi. Odvolán byl i ředitel Československého filmu Alois Poledňák a ve funkci ho nahradil dr. Jiří Purš. Těmto personálním čistkám se nevyhnulo žádné filmové pracoviště. Nejvýraznější změnou, která nastala, bylo

³¹⁵ Stanislava PŘÁDNÁ, *Balancování na hraně možného*. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 42

³¹⁶ Petr CAJHAML, *Nástup normalizace v televizní publicistice a dokumentu*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4*, Praha 2014, s. 17.

³¹⁷ *Poučení z krizového vývoje*, dostupné z <https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologicky-ch-textu/pouceni-z-krizoveho-vyvoje> [online], vyhledáno 11. 4. 2018.

³¹⁸ Tamtéž.

³¹⁹ Petr KOPAL, *Normalizace – deformace – dekadence*. Několik drobných poznámek o filmovém a televizním Monstru (1970–1990), in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 405.

³²⁰ Jan ADAMEC, *Od rozmarného léta k létu horkému*: československé filmy v soutěži MFF Karlovy Vary 1968–1978, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 309.

jmenování Ludvíka Tomana³²¹ ústředním dramaturgem Filmového studia Barrandov.³²² Ludvík Toman se stal symbolem normalizační éry ve filmovém průmyslu. Po těchto změnách ve vedoucích pozicích následovaly tzv. prověrky. Pro mnoho tvůrců to znamenalo ukončení jejich filmové kariéry. Někteří dostali naprostý zákaz, jiní byli „omezováni či šikanováni Státní bezpečností.“³²³ Štěpán Hulík v této souvislosti mluví o prověrkách jako „o druhém největším aktu politické msty v domácích dějinách po druhé světové válce.“³²⁴ Tvůrci se tedy ocitli v nelehké situaci, přičemž reakce každého tvůrce byla individuální. Filmaři byli často sledováni Státní bezpečností, což se projevovalo i na jejich filmových dílech.

Za pozornost stojí, že v životopisných snímcích odehrávajících se v období Rakouska-Uherska často vystupuje postava konfidenta. Prvně se tento prvek objevil u *Božské Emy*,³²⁵ která byla diváky chápána jako vyloženě protirežimní dílo. Tento prvek mohl divák najít i v jiných snímcích – *Romaneto*, *Veronika* či *Mág*.³²⁶ Zatímco v 50. letech byly různé náznaky proti nespravedlivým režimům cenzurou povoleny, tak v 70. letech již byly schvalovací orgány obezřetnější, protože po roce 1968 se vztah československých občanů k režimu velmi proměnil a stačila jakákoliv zmínka o útlaku a lidé si to vykládali jako boj proti současnému režimu.³²⁷ Přesto při schvalovacích řízeních nebyly odstraněny některé prvky, které si diváci mohli vyložit naprosto jinak, než tvůrci a schvalovací orgány zamýšleli. I sami autoři byli někdy překvapeni, jak si diváci jejich dílo interpretovali. Z toho vyplývá, že komunistický režim začal vehementně podporovat komedie a kriminální filmy, u kterých byl nesprávný výklad minimalizován.

³²¹ Ludvík Toman (19.8.1920–4.9.1988) za druhé světové války působil jako chemik a po válce nastoupil do Krátkého filmu Praha jako režisér. Po únorovém puči působil ve Studiu populárně-vědeckých filmů. V 60. letech přešel do Krajského výboru Svazu československo-sovětského přátelství, což mu otevřelo cestu do Filmového studia Barrandov. Zarážející bylo, že byl jmenován do funkce ústředního dramaturga, kde byl požadavek vysokoškolského vzdělání, které Toman neměl. Toman získal na Barrandově téměř neomezenou moc, kterou využíval. Pro většinu tvůrců se stal noční můrou. Toman byl velký antisemita a nenáviděl k jakémukoliv náboženství. Mnoho filmů tak Toman neschválil nebo naopak změnil závěr či jinou část; Štěpán HULÍK, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2011

³²² Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 95–99.

³²³ Petr KOURA, *Šašci a královna. Státní bezpečnost a Věra Chytilová v období normalizace*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 72.

³²⁴ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 115

³²⁵ *Božská Ema* [film], Režie: Jiří Krejčík. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1979.

³²⁶ P. KOURA, *Šašci a královna*, s. 72.

³²⁷ Jan JAROŠ, *Obrazy dějin v normalizační filmové a televizní tvorbě*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 186.

Normalizace znamenala pro filmový vývoj cestu zpátky ke starým osvědčeným tématům. Náměty zůstaly podobné těm v budovatelských filmech, avšak narace se velmi proměnila. Divák se již méně setkává s naivními agitačními snímky o tom, jak je vše v socialismu úžasné. Stejně jako v 50. letech strana požadovala zvláště filmy ze současnosti.³²⁸ Ludvík Toman dokonce počítal se zapojením armády,³²⁹ obdobně jako v 50. letech.³³⁰ V období normalizace vzniklo nejvíce filmů v celé československé filmové historii. Pětiletka počítala s dvěma sty filmy, přičemž padesát jich mělo být slovenských.³³¹ Cílem byly nejen agitační snímky, ale i komedie a kriminálky, popřípadě i filmy z minulosti. V období normalizace bylo potřeba, aby se lidé vrátili do svých domovů a o víkendu na chalupy, a tam v klidu žili a nic je netrápilo, proto se velmi oblíbeným žánrem stala komedie, která byla ideologicky na první pohled neutrální. Vznikly komedie, které jsou tak typické pro normalizační období jako *Můj brácha má prima bráchu*,³³² *Zítřka vstanu a opařím se čajem*³³³ či *Zítřka to roztočíme drahousku...*³³⁴ Tyto filmy svým apolitickým způsobem nerozporovaly nové poměry, které nastaly. Kriminální filmy byly často ideologicky podbarvené. Jejich nástup započal seriál *Třicet případů majora Zemana*,³³⁵ který se i dnes překvapivě těší velké divácké oblibě. Ke konci 80. let však diváci postupně o tento žánr ztratili zájem.³³⁶ V dnešní době je tento žánr opět vyhledávaný, zvláště na televizních obrazovkách.

Dalším typem snímků byly filmy odehrávající se v minulosti. Tato látka se stala opět mezi tvůrci žádanou, možná také kvůli úniku od témat současných, jako tomu bylo v 50. letech. Pro komunistické vedení to byla možnost na základě zmanipulované historie ukázat, z jakých kořenů komunismus pochází a jaké zažíval těžké začátky plné útlaku a nepochopení. Divák si musel být jistý, že komunismus je i se svými chybami ten jediný možný spravedlivý systém, avšak tato propaganda již nebyla v 70. letech tak účinná jako v 50. letech. Tvůrcům však takový typ filmů dával také možnost ukázat věci vyloženě protirežimní, které nemusely být na první pohled znatelné, a ideologické

³²⁸ S. PŘÁDNÁ, *Balancování*, s. 41.

³²⁹ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 165.

³³⁰ Václav ŠMIDRKAL, *Armáda a stříbrné plátno*, Praha 2009.

³³¹ Luboš PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000, s. 157.

³³² *Můj brácha má prima bráchu* [film], Režie: Stanislav Strnad. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

³³³ *Zítřka vstanu a opařím se čajem* [film], Režie: Jindřich Polák. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1977.

³³⁴ *Zítřka to roztočíme, drahousku...* [film], Režie: Petr Scholhoff. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1976.

³³⁵ *30 případů majora Zemana* [TV seriál], Režie: Jirí Sequens st. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974–1979.

³³⁶ L. PTÁČEK, *Panorama*, s. 161.

komise je nedokázaly včas rozpoznat. Nejvýraznější to bylo v případě *Božské Emy*, kde si na konci diváci stoupali a tleskali.³³⁷

Historické a životopisné filmy byly tedy vyhledávány jak komunistickým režimem, tak diváky. Oproti 60. letům vzniklo logicky mnohem více životopisných snímků. V 50. letech bylo natočeno devět životopisných snímků a v 60. letech pouze tři, zatímco 70. léta přinesla deset životopisných snímků a 80. léta dokonce třináct. V 50. letech při budování socialismu se životopisné filmy nesly v duchu Nejedlého koncepce. Vznikla husitská trilogie, v níž Nejedlý chtěl ukázat, že komunismu započal v období husitství a že právě „boží bojovníci“ byli prvními komunisty. Naopak poté nastalo období úpadku, pro něž si Nejedlý vypůjčil Jiráskovo označení „období temna“. První krůčky k „světly zítřkům“ Nejedlý spatřoval v druhé polovině 19. století, kdy se začínalo formovat dělnické hnutí, avšak za pomoci různých osobností, z kterých Nejedlý udělal prorežimní autory (Jirásek, Němcová, Smetana). Životopisných snímků odehrávajících se v druhé polovině 19. století (popřípadě v první polovině 20. století) vzniklo nejvíce. V 70. letech je však pouze jediná výjimka, a tím je *Putování Jana Amose*, které se odehrává na pozadí třicetileté války.³³⁸ Za pozornost dále stojí, že žádný z životopisných filmů nepojednává o druhé polovině 20. století. I když vznikl životopisný film o Klementu Gottwaldovi *Zrelá mladosť*, dějová linka popisuje jeho mladá léta. Životopisné filmy ukazují i na další komunistické hrdiny, avšak všichni zemřeli za druhé světové války rukou nacistů.³³⁹ Změna nastala také u slovenského filmu. Zatímco v 50. letech nebyl natočen ani jeden životopisný film a v 60. letech pouze jeden,³⁴⁰ tak v 70. a v 80. letech bylo natočeno šest biografických snímků.³⁴¹

Situace byla jiná v televizním filmu, kde vzniklo mnohem více životopisných snímků, avšak vzhledem k rozsahu práce zde o nich nebude pojednáno. Zároveň vzhledem k tématu jsou hodnoceny pouze celovečerní snímky, které na rozdíl od televizních filmů byly velmi nákladné, a komunistický režim velmi dbal na to, který snímek schválí a který nikoliv.

³³⁷ L. PTÁČEK, *Panorama*, s. 165.

³³⁸ Vzniklo samozřejmě mnoho filmů odehrávajících se na pozadí třicetileté války či raného novověku, avšak žádný z nich nebyl životopisný. K životopisným snímkům mají blízko *Svatby Pana Voka a Pan Vok odchází*; Podobnou výjimkou v životopisných filmech byl v 50. letech *Jan Hus* (Otakar Vávra, 1954).

³³⁹ Jednalo se o Marii Kudeříkovou (...a pozdravuji vlaštovky), Jožku Jabůrkovou (*Zastihla mě noc*) a Ludovíta Kukorelliho (*Život na úteku, Chod' a neluč sa*); Naproti tomu vzniklo mnoho televizních filmů a seriálů popisujících období moderních dějin, například seriál *Gottwald* (Evžen Sokolovský, 1986).

³⁴⁰ Tím jediným filmem bylo *Niet inей cesty* (viz předchozí kapitola).

³⁴¹ *Život na úteku, Chod' a neluč sa, Živá voda, Zrelá mladosť, Lev Tolstoj* (koprodukční), *Šiestá veta*.

7.1 70. léta a životopisný film

V raných 70. letech začal být kladen velký důraz na angažovaná díla, ta však nemohla vzniknout ihned po srpnu 1968. Mnoho natočených filmů bylo dáno do trezoru, u některých bylo přerušeno natáčení a některé zůstaly pouze u synopsí či literárních scénářů. Vedení studia si uvědomovalo, že není možné zastavit další natáčení, proto v roce 1970 nevzniklo žádné angažované dílo, jelikož byl hotov pouze dramaturgický plán. Nové vedení si nemohlo dovolit nenatáčet žádné filmy, takže bylo schváleno, že rok 1970 bude přechodným rokem, ve kterém vzniknou hlavně filmy divácky zajímavé. Čistky a změna exkurzu po srpnu 1968 se však velmi záhy projevíly v naprosté absenci filmových autorů.³⁴² Noví a prověřeni scenáristé neodpovídali požadované kvalitě, na kterou bylo studio zvyklé. Podobné to bylo i s dramaturgy a jinými tvůrci.³⁴³

Jelikož chyběly angažované látky, bylo rozhodnuto, že 25. února 1971, tedy k padesátiletému výročí od založení komunistické strany a rovněž k datu tzv. „vítězné revoluce“ v roce 1948, bude vyhlášena scénaristická soutěž. Ústřední dramaturgii se soutěže velmi vyplácely, protože se přihlásilo mnoho nových, ale i starých autorů a dramaturgie mohla vybírat z angažovaných námětů, proto byly soutěže několikrát v první polovině 70. let zopakovány.³⁴⁴ Rok 1973 byl prvním rokem, kdy se už pracovalo podle nového dramaturgického plánu.³⁴⁵ Přestože všechny obrodné snahy skončily příchodem vojsk Varšavské smlouvy v roce 1968 (což se projevilo v dubnu 1969), ve filmové produkci je možné najít tento velký zlom až o pět let později.³⁴⁶

Angažované filmy, včetně životopisných, byly opět velmi pečlivě vybírány, proto je možné mluvit o jisté vyváženosti. Vznikly filmy o spisovatelích, malíři, skladateli, zpěvačce či o protinacistických odbojářích, přesto však je nutné v této souvislosti uvést dva snímky. Tím prvním je *Tajemství velikého vypravěče*,³⁴⁷ který do schématu nezapadá, protože pojednává o francouzském spisovateli Alexandru Dumasovi starším. Film však měl premiéru v roce 1972, kdy ještě nástup normalizace

³⁴² Někteří autoři byli zakázáni nebo nepovoleni či v emigraci a někteří se na budování nové kinematografie nechtěli podílet.

³⁴³ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 159–160.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 165.

³⁴⁵ Tamtéž, s. 289.

³⁴⁶ Vznikala samozřejmě i v té době díla výrazně prorežimní a připomínající budovatelská léta, avšak takové filmy by bylo možné nalézt i v 60. letech.

³⁴⁷ *Tajemství velikého vypravěče* [film], Režie: Karel Kachyňa. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1971.

neměl možnost se projevit. Tím druhým je *Koncert na konci léta*,³⁴⁸ v němž se konečně svého filmu dočkal, toliko Zdeňkem Nejedlým nenáviděný, Antonín Dvořák.

Někteří tvůrci, kteří s nástupem normalizace nesouhlasili a kterým nebyl režim tak nakloněn, projevíli zájem natočit také životopisné filmy, avšak bohužel k natočení nikdy nedošlo. Jednou z nich je Věra Chytilová, která se chystala natočit film o Boženě Němcové, to jí však bylo rázem zamítnuto.³⁴⁹ Film měl být poskládán z obrazů ze života spisovatelky podle dobových dokumentů. Chytilová se k tomuto tématu ještě několikrát v období normalizace, ale i po revoluci, vrátila, nikdy však nedošlo k první klapce. Tolikrát připravovaný film měl nést název *Tvář naděje*.³⁵⁰ O Němcové tak vznikly dva filmy a oba v režii Otakara Vávry: *Horoucí srdce* (viz předchozí kapitola) a *Veronika*. Dalším tvůrcem, který se snažil prosadit životopisný film, byl Jan Procházka, který měl naprostý zákaz natáčení.³⁵¹ Procházka chtěl, aby v roce 1970 byl natočen podle jeho scénáře film o Janu Amosu Komenském, protože uplynulo 300 let od jeho úmrtí. Film s názvem *Comenius* se měl točit za účasti západní produkce. Plány zůstaly pouze u synopse³⁵² a stejně jako v případě Boženy Němcové se i Komenský dočkal svého filmu a opět v režii Otakara Vávry, avšak film byl až příliš poplatný režimu.

V následujících podkapitolách bude věnována pozornost jednotlivým snímkům natočeným v tomto období. Filmy jsou řazeny chronologicky, aby tak zapadaly do historického kontextu.

7.1.1 Paleta lásky (1976)

Režisér Josef Mach vykreslil osud Josefa Mánesa podobně jako před dvaceti lety Václav Krška Mikoláše Alše. *Paleta lásky*³⁵³ jako by nezapadala do normalizačního období a připomínala film spíše z 50. let. Snímek vznikl podle knihy *Josef Mánes*³⁵⁴ od Františka Kožíka, který se také podílel na scénáři.³⁵⁵ Dobové prameny uvádějí, že Kožík se snažil prosadit film již v 50. letech, kdy byla kniha napsaná, proto se tedy ve filmu

³⁴⁸ *Koncert na konci léta* [film], Režie: František Vlášil. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1979.

³⁴⁹ P. KOURA, *Šašci a královna*, s. 76.

³⁵⁰ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 223.

³⁵¹ I když byl v 70. letech autorem několika scénářů, jeho jméno se nemohl objevit.

³⁵² Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 142.

³⁵³ *Paleta lásky* [film], Režie: Josef Mach. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1976.

³⁵⁴ František Kožík, *Josef Mánes*, Praha 1955.

³⁵⁵ NFA Praha, fond: Scénáře, *Film: Paleta lásky*, technický scénář, Praha 1975.

objevuje narace typická pro toto desetiletí.³⁵⁶ Josef Mánes patřil mezi osobnosti 19. století, které byly vzorem nové socialistické společnosti, jak o nich psal Zdeněk Nejedlý.³⁵⁷

Film vznikl k výročí Mánesova úmrtí. *Paleta lásky* byla natáčena retrospektivně, což byl prvek, který je v období normalizace v životopisných filmech velmi častý. Na začátku je úvodní scéna, ve které je divákovi ihned ukázán spor mladého Josefa Mánesa s Christianem Rubensem (Martin Růžek). J. Mánesovi a vlastně celé jeho rodině jde více o obrození českého národa než o malbu, což je jasná fabulace.³⁵⁸

Samotný příběh se odehrává až v době, kdy je již J. Mánes ve středním věku a pracuje na Staroměstském orloji (dokonce zadarmo). Hlavní úlohy se ujal Petr Kostka, který si tuto roli zopakoval i ve filmu *Jára Cimrman ležící, spící*.³⁵⁹ Výrazně je zde popsáno přátelství Josefa Mánesa s Janem Nerudou a Karlem Purkyněm, kteří svého milovaného malíře podporují, seč mohou, dokonce mu Neruda i půjčuje peníze. Tito muži si stěžují, že je velmi těžké být umělcem, což jistě nebylo daleko od pravdy, avšak Neruda v tomto duchu pokračuje dále: „Náš národ není ještě na takové úrovni, aby mohl být mecenášem.“³⁶⁰ Dodává, že za sto let se to podaří. Není náhodou, že za sto let byl již český (československý) stát v rukou komunistů, kteří sice podporovali lidové umění, avšak takové, které bylo výhradně prokomunistické, případně proletářské.

Stejně jako ve filmech budovatelské éry je i zde možné nalézt schematismus, a to v případě nepřátel hlavního hrdiny. Úhlavním nepřítelem je matematik, profesor Josef Georg Böhm, který opravuje astronomické hodiny na orloji. Ve filmu je Böhm v podání Oty Sklenčky představen jako neznalec umění, který diletantsky hodnotí Mánesovo dílo. Na konci filmu je Böhm obviněn z defraudace, což je typické pro záporné hrdiny v agitačních snímcích. Další záporná postava je radní Kriebel (což byla naprosto vymyšlená postava), který si nepřejí, aby Mánes orloj maloval, protože sám by na kalendářní desce uvítal Zikmunda Lucemburského a Ferdinanda II. Výběr těchto panovníků není náhodný, protože neexistovali panovníci, kteří by byli vnímáni záporněji. Tvůrci si byli jisti, že diváci si Zikmunda ihned spojí s upálením Jana Husa a s husitskými válkami, avšak v případě Ferdinanda II. tuto jistotu neměli. Vyřešili to však scenáristicky velmi jednoduše a to tím, že architekt Václavík odpoví Kriebelovi:

³⁵⁶ Vít VLNAS, *Životopisný film v tradici mánesovského kultu*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 197.

³⁵⁷ Z. KRŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 360.

³⁵⁸ Luboš HLAVÁČEK, *Josef Mánes a umělecká rodina Mánesů*, Praha 1988.

³⁵⁹ *Jára Cimrman ležící, spící* [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1983.

³⁶⁰ *Paleta lásky* [film], Režie: Josef Mach. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1976.

„A co tam namalovat hlavy pánů, které dal useknout?“ Divák se tak velmi rychle zorientuje a uvědomí si, o jakého panovníka se jedná. Záporně je zde vylíčen i hrabě Thun,³⁶¹ který neustále prosazuje k výmalbě orloje svého zetě Josefa Matyáše Trenkwalda, který však za almužnu odmítá orloj vyzdobit. Zde opět tvůrci chtěli upozornit na Mánesovo národnostní uvědomění, že Mánes jako jediný Čech mezi Němci ctí český národ, a proto mu velmi záleží na malbě orloje. Ve skutečnosti hrabě Thun nerozhodoval o zakázkách, ty měl na starosti Pražský magistrát, takže i v tomto případě se jedná o fabulaci.³⁶² Výjimkou v postavách je malíř Cornelius, který, i když je Němec, je popsán kladně a jako jeden z mála dokáže ocenit mánesovského génia. V období normalizace se objevují častěji pokusy o zobrazení kladného Němce.³⁶³ Podle historika Víta Vlnase jde o „nadmárodní spřízněnost velkých tvůrčích duchů.“³⁶⁴ Ta je založena na stejném principu jako Marxova teze, že nepozvedne dělník pušku proti dělníkovi jiného národa,³⁶⁵ což, jak ukázala první světová válka, nebyla pravda. Mánes tak kvůli svým nepřátelům zažívá častou potupu, když například jeho obrazy dívek kupuje pouze majitel nevěstince či si jeho malbu objednali pouze jako terč.

Josef Mánes ve filmu vystupuje jako národní buditel a podobně je popsán i jeho otec Antonín Mánes, avšak malíři „neměli hluboko do druhé poloviny 19. století s buditelskými aktivitami přímou souvislost.“³⁶⁶ Více aktivně se projevovali spisovatelé ve svých dílech, kde bylo hlavním cílem obrodit jazyk. Vlnas uvádí, že až od 60. let se „výtvarné umění začalo emancipovat od konceptu zemského patriotismu a vyhraňovalo se ve smyslu českého jazykového a politického programu.“³⁶⁷ Kunsthistorici měli ve zvyku již na konci 19. století srovnávat Josefa Mánesa a jeho orloj s dílem Boženy Němcové *Babička*.³⁶⁸ Mánes je tedy v *Paletě lásky* představen jako pravý obrozenec, avšak ve filmu nenajdeme zmínku o tom, že by mluvil německy, což byla ve skutečnosti jeho mateřská řeč. Nebylo však myslitelné, že by takový velikán, jehož komunistický režim tak ctil, nemluvil česky. Oblíbenost Mánesa komunistickým režimem také souvisela s tím, že malíř na orloji využil vesnické a lidové prvky. Ve filmu *Paleta Lásky* se sám Josef Mánes označuje za vesničana (byť mu je odpuštěno, že

³⁶¹ Šlechtic německého původu, byť mecenáš umění, nemohl pro tehdejší režim nikdy vyznít kladně.

³⁶² V. VLNAS, *Životopisný film*, s. 204.

³⁶³ Jan KRÉN – Eva BROKLOVÁ (edd.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v československé společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998, s. 293.

³⁶⁴ Tamtéž, s. 205.

³⁶⁵ Karel MARX – Friedrich ENGELS, *Komunistický manifest*, Praha 1970.

³⁶⁶ V. VLNAS, *Životopisný film*, s. 197.

³⁶⁷ Tamtéž, s. 198.

³⁶⁸ Tamtéž, s. 198.

tak ani v nejmenším nevypadá). Otázka vztahu vesnice a města v komunistickém Československu je velmi složitá. Na jedné straně byla vesnice nezkaženým prostředím, ovšem často s katolickým obyvatelstvem, a na druhé straně se jednalo o místo, kde proběhla kolektivizace, která se v budoucnu ukázala jako naprosto nezdařilý pokus o nastolení jednotného hospodářství. Režim tak „do značné míry setřel rozdíl mezi vesnicí a městem.“³⁶⁹

Trochu zarážející může být velmi přátelský vztah Josefa Mánesa ke kaplanu Bedřichovi, který je zde popsán jako vlastenec, jenž neuznává aristokracii. Je velmi zajímavé, že tato postava prošla přes ústředního dramaturga Tomana, kterému (jako velkému ateistovi a bojovníkovi proti církvi) ve filmu vadilo byť jen malé pokřizování. Zde byl vliv ÚV KSČ, který potřeboval i ve filmu ukázat uvědomělé faráře. V roce 1971 vzniklo Sdružení katolických duchovních *Pacem in terris*, v němž se prosazovali duchovní kolaborující s komunistickým režimem.³⁷⁰ Výrazný je ve filmu také vztah J. Mánesa k ženám. Jeho první velkou láskou je služebná Fanyňka, s kterou zplodil dceru Josefínu. Ve filmu se dcera s otcem setkává, avšak jedná se pouze o vyfabulovaný příběh Františka Kožíka. Podle zdrojů se Mánes se svou dcerou nestýkal.³⁷¹ Pro autory nebylo žádoucí, aby se jejich hlavní hrdina nestaral o rodinu. Mánesův obdiv k ženám je zde tedy naznačen, avšak není uvedeno, že Mánesův brzký konec byl následkem pohlavní nemoci syfilis. Divák ho sice vidí v mnohých intimních scénách, které jsou, jak tomu bylo v období normalizace, natočeny cudně, avšak získá dojem, že ženy milují malíře a jsou samy iniciátorkami jejich vztahů a ne naopak.

Závěrečný epilog filmu vyznívá poněkud zvláště. Před orlojem stojí Mánesovi přátelé a obdivují práci svého kamaráda, avšak jeho sourozenci a ani mistr sám s nimi nejsou. Divák tak může být zmaten, zda je již malíř po smrti či nemocen. Jan Neruda cituje dokonce Mánesův nekrolog, což by znamenalo, že již je Mánes mrtev, avšak opak je pravdou. Deska byla odhalena v srpnu 1866 a Mánes umírá až o pět let později.³⁷² Tento poněkud vumělkovaný závěr uzavírá vymyšlený příběh, který reprezentuje návrat k budovatelským kořenům v období normalizace.

³⁶⁹ Petr SLINTÁK, *Člověk – obec – krajina. Enviromentální motivy ve venkovských filmech 70. a 80. let*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 353.

³⁷⁰ S. BALÍK – J. HANUŠ, *Katolická církev*, s. 50.

³⁷¹ V. VLNAS, *Životopisný film*, s. 205.

³⁷² Tamtéž, s. 206.

7.1.2 Příběh lásky a cti (1977)

Otakar Vávra po své válečné trilogii (*Dny zrady*,³⁷³ *Sokolovo*,³⁷⁴ *Osvobození Prahy*³⁷⁵) dokázal režimu, že se poučil ze svých chyb v 60. letech, kdy natočil své nejuspěšnější filmy, a dokázal tak loajálnost režimu. Díky válečné trilogii se tak mohl vrátit ke svým oblíbeným historickým tématům. Tím prvním návratem byl *Příběh lásky a cti*,³⁷⁶ kde Otakar Vávra převedl na plátno milostný příběh Jana Nerudy a Karolíny Světlé. Milostný motiv je ústředním tématem, přičemž dílčími motivy jsou národní problematika a sebeurčení³⁷⁷ a sociální postavení spisovatele. Vávra o Nerudovi mluví jako o proletářském autorovi,³⁷⁸ přičemž divák vidí, v jaké bídě žije spisovatel se svou matkou.³⁷⁹ S tímto konceptem se velmi ztotožňoval i Zdeněk Nejedlý.³⁸⁰ Stejně jako tvůrci, také Nejedlý více prosazoval Jana Nerudu oproti Karolíně Světlé. Autoři ji zde zobrazili jako bohatou dámu, která se i kvůli majetku dostává do jisté opozice k Nerudovi. Ve filmu je tedy více poukázáno na milostný motiv a mezilidské vztahy, než na literární dílo Světlé a Nerudovo.³⁸¹ „Natočený film považuje dramaturgická skupina za úspěšný příspěvek k citové výchově dnešního diváka vystavovaného právě v oblasti erotických vztahů filmovým dojmům a obrazům nadmíru agresivním.“³⁸²

Neruda je zde nejdříve popsán jako záletník, který se však změní poté, co se zamiluje do bohužel již vdané Karolíny Světlé. Ta jeho lásku sice opětuje, ale uvědomuje si, že nikdy nemůže být naplněná. Tvůrci tento milostný příběh vytvořili podle korespondence mezi Nerudou a Světlou. Podle vydaných dopisů se Světlá snažila Nerudovy milostné avantýry tlumit, což vedlo k tomu, že se do ní bezhlavě zamiloval. Karolína Světlá nikdy nebyla považována za velkou krasavici, avšak Nerudu dokázala okouzlit svou intelektuální a vlastně i morální stránkou. Tyto přednosti pak Neruda u žádné dívky nemohl nalézt.³⁸³ Tento film je zároveň přelomový, neboť ukazuje vztah

³⁷³ *Dny zrady* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1973.

³⁷⁴ *Sokolovo* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974.

³⁷⁵ *Osvobození Prahy* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

³⁷⁶ *Příběh lásky a cti* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1977.

³⁷⁷ J. ADAMEC, *Od rozmarného léta*, s. 324.

³⁷⁸ O. VÁVRA, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982.

³⁷⁹ Je pravda, že spisovatelé (a celkově autoři uměleckých děl) měli „hluboko do kapsy“, avšak vzniklo až příliš mnoho životopisných filmů, v nichž je na mizině Jan Neruda, Jakub Arbes či Josef Mánes. Kvůli jejich přátelství se ve filmu objevují stále ty stejné postavy a pokaždé je nikdo z nich mecenášem hrdinovi, o němž film vypráví, což působí v celkovém kontextu trochu úsměvně.

³⁸⁰ Z. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 326.

³⁸¹ Vladimír KŘIVÁNEK, *Jan Neruda*, Praha 1984.

³⁸² BSA, SCE, Film: *Příběh lásky a cti*, Hodnocení a návrh na zařazení *Příběhu lásky a cti*, 25. 7. 1977, s.

1.

³⁸³ Josef ŠPICÁK, *Karolína Světlá*, Praha 1980.

vdané ženy k mladšímu muži,³⁸⁴ což nebylo tak častým filmovým tématem. Hlavní role ve filmu ztvárnili Božidara Turzonovová a Jiří Bartoška, mezi kterými byl věkový rozdíl pět let.

7.1.3 Koncert na konci léta (1979)

František Vlášil natočil životopisný film o Antonínu Dvořákovi,³⁸⁵ který svým schématem byl absolutně jiný než filmy jeho kolegů. Chtěl se vyhnout jisté šabloně,³⁸⁶ která je pro biografické filmy tak typická. Jeho pojetí životopisu je natočeno psychologickou formou, kdy jde o sondu do duše autora. Na začátku filmu je také uvedeno, že jde o „variaci na dvořákovské téma“. Tuto zmínku prosadili pracovníci Národního muzea, aby divákovi objasnili, že s některými událostmi z Dvořákova života je nakládáno volně a že některé scény jsou fantazií tvůrců.³⁸⁷

František Vlášil nemohl v 70. letech využít naplno svůj poetismus jako v 60. letech, dokázal i přes změny v režimu využít svého talentu a natočil zcela unikátní film. Dvořákovské téma se komunistickým orgánům jevílo jako zajímavá látka, avšak nebyli si jisti, zda by raději nezvolili pro toto téma jiného režiséra než Františka Vlášila, ale nakonec s Vlášilem, který prosazoval film již od roku 1975, souhlasili.³⁸⁸ Obdobné to bylo i u Zdeňka Mahlera. V jednom z posudků se píše: „Řada zmíněných nedostatků v tomto scénáři je charakteristická i pro jiné dramatické pokusy Mahlera, které dobře znám. Náš film by se měl rozhodně soustředit v rámci životopisných filmů, jak označuje tuto rubriku ve svých dramaturgických plánech Ústřední dramaturgie, také na Antonína Dvořáka, ale zároveň uvážit, zda právě Mahlerovo pojetí je tím nejvhodnějším.“³⁸⁹ V posudcích se také často objevuje zmínka, že se jedná o „splácení dluhu“ tomuto hudebnímu velikanovi, který byl léta stavěn do opozice k Bedřichu Smetanovi.

Ve filmu se odehrává současně několik dějových linií, které do sebe perfektně zapadají. Příběh také není vyprávěn lineárně, ale retrospektivně. Ústředním motivem je

³⁸⁴ Karolína Světlá byla o čtyři roky starší než Jan Neruda, což není zas tak vysoký věkový rozdíl, avšak Otakar Vávra tento motiv zopakoval i ve svém filmu Veronika (1985), kde Němcová jakožto vdaná paní se schází s mladším mužem.

³⁸⁵ Koncert na konci léta [film], Režie: František Vlášil. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1979.

³⁸⁶ L. PTÁČEK, *Panorama českého filmu*, s. 164.

³⁸⁷ BSA, SCE, Film: Koncert na konci léta, Korespondence s Národním muzeem, 1978.

³⁸⁸ Tamtéž, Korespondence mezi Františkem Marvanem (ředitel FSB) a Miroslavem Hladkým (vedoucí dramaturgické skupiny), 7. 2. 1978, s. 1.

³⁸⁹ Tamtéž, Posudek Jaroslava Berana, 11. 6. 1975, s. 2.

spor talentovaného Dvořáka (Josef Vinklár)³⁹⁰ s protežovaným Kentem (František Němec), což byl bratr Václava Roberta z Kounic, který poté za Dvořákem pošle tajemného muže, jenž si u něj objedná rekviem. Autoři Zdeněk Mahler a František Vláčil využili prvku ze života Mozarta a transponovali ho do života Antonína Dvořáka. Tento mozartovský prvek o pět let později zpracoval Miloš Forman ve svém oscarovém *Amadeovi*.³⁹¹ Podobnost filmů je více než patrná.

Autoři také ve filmu rozpracovali jisté motivy, které se o Dvořákovi tradují. Tím prvním je Dvořákova láska k vlakům, která je patrná, když svým studentům říká, že „by dal všechny své symfonie, kdyby vynašel lokomotivu.“ Další Dvořákovou vášní byli holubi. Ve scéně, v níž Dvořák jde navštívit Kenta a poprosí ho, aby po něm Rekviem nechtěl, jej zastihne, jak střílí nebohé holuby. Dvořák mrtvého opeřence sebere a jde ke Kentovi. Tato scéna má velkou symbolickou rovinu. Dvořák se dostává do stejné pozice jako holoubek, nebo by ho tam alespoň Kent chtěl mít. Dalším prvkem je, že Kent v podání Františka Němce působí naprosto démonickým dojmem. Obdobně d'ábelský vzhled má i Kentův posluhovač (Jiří Bartoška), který nenechá Dvořáka na pokoji, dokud nesloží své Rekviem. I v osudu Františka Vláčila je možné najít jistou paralelu s Dvořákem.³⁹²

Dvořák v jedné scéně poukáže na to, že je vyučený řezník, což je vyloženě učebnicová záležitost, kterou si pamatují snad všichni studenti.³⁹³ Pro Dvořáka však byla velmi důležitá víra v Boha, která se projevila jednak v jeho skladbách, ale i v jeho životě, což mohl být pro tvůrce jistý kámen úrazu. Dvořák je zde popsán jako velmi zbožný člověk. Například když odmítá skládat Rekviem pro dosud žijícího člověka, tak říká: „Já neskládám sám, když mi nepomůže Pán Bůh... Ne, tohle nedopustí.“ Tvůrci tak prosadili Dvořákovu víru, avšak jako protiváha se objevuje postava dědy Heiliberga (v podání Bohuše Záhorského, který protináboženské řeči vede v mnoha filmech). Na pozadí tohoto rozhovoru hraje Dvořákova Mše D dur, opus 86, Benedictus. Mezi Dvořákem a dědou Heilibergem probíhá následující rozhovor:

„Dědo, jak vy si představujete Boha?“

³⁹⁰ Zvažován byl pro tuto roli Luděk Munzar či Gustav Valach.

³⁹¹ *Amadeus* [film], Režie: Miloš Forman. USA: Orion Pictures 1984.

³⁹² František Vláčil v období normalizace nemohl točit, co chtěl a přitom byli preferovaní neschopní tvůrci na úkor režisérů a tvůrců nové vlny. Tuto nadčasovost příběhu by bylo možné aplikovat i na jiné tvůrce, avšak je patrné, že do tohoto filmu dal František Vláčil i něco ze svého nitra; Drahomíra Vihanová o natáčení Koncertu na konci léta natočila krátkometrážní dokument *Hledání* (1979).

³⁹³ Milan KUNA, *Antonín Dvořák : reflexe osobnosti a díla*, Praha 2017.

„Víte, maminka mi umřela, když jsem přišel na svět. Častokrát jsem prosil, aby se mi zjevila ve snu, abych znal aspoň její podobu. No, kdyby záleželo na ní, jistě by se nenechala prosit. Pán Bůh to nedovolil nebo není.“

„Ale něco přece musí být.“

„Beru, co je.“

Protináboženský postoj je zde značně patrný.

Jelikož se jedná o biografický snímek o skladateli, tak hudba ve filmu hraje důležitou roli. Nejčastěji je použito téma Dvořákova Rekviem, kdy se skladateli stále vrací na mysl čtyři tóny „f-ges-e-f“. Staré události nejsou naopak vůbec doprovázeny hudbou.³⁹⁴ Úlohu hraje také působení barev a kostýmů – například Josefína Čermáková, poté Kounicová, (Jana Hlaváčová), Dvořákova múza a jeho tajná láska, je odívána do výrazně barevných šatů, zatímco její sestra Anna (Jana Hlaváčková), Dvořákova manželka, chodí vyloženě v neutrálních barvách. Jejich oděvy tak vedle sebe působí kontrastně a symbolizují jejich povahové rozdíly.

Koncertem na konci léta František Vláčil splatil dluh české společnosti, ve které tento český fenomenální skladatel měl být díky Zdeňkovi Nejedlému zapomenut.³⁹⁵ Zde je velmi dobře vidět, že se doba počáteční normalizace již proměnila, a někteří schopní tvůrci mohli prosadit i výborné filmy, které byly v protikladu k agitačním snímkům, ke kterým se někteří tvůrci zavázali. Ve stejném roce jako *Koncert na konci léta* byl uveden úspěšný a vydařený film *Božská Ema*, z kterého si architekt Jindřich Goetz tajně půjčoval kostýmy a rekvizity pro dvořákovský film.

7.1.4 Božská Ema (1979)

Je velmi zajímavé, že ve stejném roce vznikl životopisný film o Emě Destinové³⁹⁶ a Antonínovi Dvořákovi – tedy o dvou osobnostech, které dokázaly svým talentem okouzlit světové publikum, přičemž velkou úlohu sehrálo jejich působení ve Spojených státech.³⁹⁷ I když česká kritika ze začátku příliš Emu Destinovou nepodporovala, Zdeněk Nejedlý její talent rozpoznal, dokonce si spolu i dopisovali,³⁹⁸

³⁹⁴ Miroslava JANIČATOVÁ, *Poetika Františka Vláčila st. v období normalizace*. Diplomová práce SS UP, Olomouc 2013, s. 32.

³⁹⁵ Z. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 209–210.

³⁹⁶ *Božská Ema* [film], Režie: Jiří Krejčík. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1979.

³⁹⁷ Film vznikl ke 100. výročí narození Emy Destinové.

³⁹⁸ Z. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 96.

čímž se Destinnová odlišuje od Dvořáka.³⁹⁹ Ve filmovém díle je u Emy Destinnové více zdůrazňováno její národnostní cítění na rozdíl od Antonína Dvořáka v *Koncertu na konci léta*. Za pozornost dále stojí, že k oběma filmům napsal scénář Zdeněk Mahler, přesto jsou tato zpracování odlišná, v čemž hrály roli jiné tvůrčí skupiny. Stejně jako v *Koncertu na konci léta* je upozorněno, že jde pouze o variaci na dvořákovské téma, tak i zde se autoři vyloženě přiznávají, že film není podle skutečnosti, přesné znění je „fantazie na motivy ze života Emy Destinnové“. Oproti ostatním životopisným filmům tedy jasně dávají najevo, že mnoho prvků může být smyšlených a upravených pro atraktivní filmové zpracování, stejně jako *Koncert na konci léta*. Tvůrci však postavili film na potvrzených historických milnících. Ema Destinnová jako mladá dívka skutečně nebyla přijata do Národního divadla, prosadila se v Berlíně, kde si ji velmi oblíbil císař Vilém II., a opravdu propašovala dokumenty přes hranice. Vídeňská tajná policie o tom věděla, avšak Destinnovou na hranicích zastavit nestačila.⁴⁰⁰ V tomto bodě se liší skutečnost od filmové fantazie, která je však scénáristicky nanejvýše zajímavá. Ema při příjezdu na hranice je vítána lidmi, zde je poté zadržena a tajné zprávy, které ze zahraničí přiváží, jsou nalezeny. Destinnová je po propuštění sledována a není jí umožněn návrat do USA, přičemž opět tvůrci vyšli ze skutečnosti. Ema Destinnová se ke své národnosti hlásila i v zahraničí a ze srdce nenáviděla monarchii. V tomto viděl Pavel Auersperg „kámen úrazu“, zdálo se mu divné zpodobňovat Destinnové kariéru a doporučil tvůrcům, aby zvolili jako námět její cestu ke slávě, avšak tvůrci měli jiný záměr.⁴⁰¹ Druhý posudek (od Karla Martínka) označuje literární zpracování scénáře jako „červenou knihovnu.“ Kritizuje snahu o melodramatičnost, zvláště ve vztahu Destinnové k Viktorovi (Juraj Kukura). Karlu Martínkovi také vadila scéna poprav. „Je zjevné, že literární scénář je budován na dosti sporných ideových i estetických základech.“⁴⁰²

Destinnová je v tomto filmu popsána jako velmi dominantní žena, která se jen tak něčeho nezalekne a nebojí se říci, co si myslí. Tato její dominance se projevuje i ve vztahu k jejímu milenci Viktorovi, který již tím, že je jejím správcem, je v submisivní pozici, která mu nevyhovuje. Ema Destinnová je zde vykreslena jako žena s tužbami, včetně sexuálních, což je v českém filmu jev velmi nevídaný. Destinnová byla takto

³⁹⁹ F. FÜRBAACH, *Emy Destinnová a Bedřich Smetana*, Praha 2011.

⁴⁰⁰ Bohumil PLEVKA, *Život a umění Emy Destinnové*, Praha 1994.

⁴⁰¹ BSA, SCE, Film: Božská Ema, Posudek literárního scénáře Božská Ema (Pavel Auersperg), 1978, s. 1–3.

⁴⁰² Tamtéž, Posudek literárního scénáře Božská Ema (Karel Martínek), 1. 3. 1978, s. 3.

perfektně ztvárněna Božidarou Turzonovovou. Film je také přehlídkou Eminých šatů, avšak každé šaty jsou důkladně vybrané a barvy asociují její prožitky. Pokud se tedy řekne v české společnosti jméno Ema Destinnová, většina lidí si vybaví obličej Turzonovové, stejně jako se nesmazatelně zapsal Zdeněk Štěpánek v roli Jana Husa.

Hlavní protivník Destinnové je plukovník kontrašpionážní služby (Jiří Adamíra), který se ničeho neštítí. Nejdříve se snaží využít jejího milence Viktora, aby na Destinnovou donášel. Viktor nejdříve odmítá, ale je mu pak vysvětleno, že plukovník chce pro Destinnovou jen to nejlepší a pouze chce vědět, co má Destinnová v plánu, aby, pokud bude včas upozorněn, ji mohl zachránit od „nerozvážného činu“. Tento typ přesvědčování byl charakteristický pro komunistický režim a je nanejvýše jisté, že lidé v tomto paralelu spatřovali. Podobných analogií je ve filmu mnohem více. Je možné jmenovat scénu, v níž plukovník svým mužům řekne, že „v Národním divadle si již madame nezaspívá“. Toto rozhodnutí postihlo mnoho umělců, zvláště po srpnu 1968. Dalším příkladem může být plukovníkova replika, že „Češi jsou lekaví“. Na což mu Destinnová odpoví: „Já bych je tak nepodceňovala.“ Je zde ukázáno, že Češi nejsou bojovným národem jako například Poláci a Němci, avšak přišly doby, kdy se dokázali semknout a jít za svým cílem. Podobná hesla se objevovala po srpnu 1968, například: „Tak dlouho nám budete házet klacky pod nohy, až jednou ten klacek sebereme.“ Posledním příkladem je scéna, v níž Destinnovou nechtějí pustit do budovy zpívat a jako výmluvu uvedou, že budova je v dezolátním stavu, na což briskně odpoví: „V dezolátním stavu není jenom tahle budova, ale celé C. a K. mocnářství. Stačí zaspívat a už se to sype a brzy se to zřítí celé.“ Jsou to sice prorocké řeči, které se skutečně vyplnily, avšak na konci 70. let 20. století přesně tyto poznámky musely mít pro lidi neskutečný význam. Není proto divu, že lidé v kině tleskali a stoupali si. Kdo by se nedojal nad scénami, v nichž Ema Destinnová navštěvuje vesnice a zpívá lidem venku a zadarmo či když přijde do hlediště divadla, kde je lidmi poznána a začne zpívat „Můj národ český neskoná“. Na konci filmu Destinnové plukovník nabídne spolupráci a chce po ní, aby pro rakouské mocnářství pomáhala se špionážní prací. Ema odmítá a říká, že „je jistá čára, přes kterou člověk nesmí.“ Tuto závěrečnou scénu lze chápat jako jisté vyznání tvůrců. Destinnová pak dále pokračuje: „Je vinen ten, kdo stojí před podlou volbou, nebo ten, kdo člověka před tu volbu staví?“ Tuto otázku si bohužel kladl v normalizačním období ne jeden člověk.

7.1.5 Životopisné filmy o osobnostech 20. století

Na rozdíl od 50. let se v životopisných snímcích v normalizaci divák setkává i s osobnostmi 20. století, přičemž se výhradně jedná o odbojáře. Na počátku 70. let vznikl film *...a pozdravuji vlaštovky*⁴⁰³ v režii Jaromila Jireše. Režisér Jireš sice nebyl vysloveně zakázán, ale své „hříchy minulosti“ měl. Tím byl jeho film *Žert*⁴⁰⁴ podle předlohy Milana Kundery a jeho surrealistický snímek *Valerie a týden divů*.⁴⁰⁵ Jireš uvažoval, jak v novém období splnit požadavky, a přitom neztratit nic ze své režisérské cti, a proto se rozhodl podat námět nazvaný *Maruška Kudeříková*, který líčí osudy mladé komunistické odbojáčky, která byla zatčena gestapem a ve vězení čekala na svou popravu. Tento film zamýšlel Jireš natočit už na počátku 60. let, avšak neúspěšně. Po změně politického kurzu si na něj Jireš opět vzpomněl a tentokrát ho i prosadil. Životopisný film byl schválen, dokonce Ludvík Toman uvažoval, zda by nebylo vhodné film použít k padesátému výročí KSČ. I když by se tedy na první pohled zdálo, že se jedná o ideologický film, který Ústřední dramaturgie na počátku 70. let potřebovala, tak Jireš dokázal, že je mistrem svého řemesla a ve filmu „zdůraznil lidskou dimenzi Maruščina příběhu na úkor ideologické a šťastně ji propojil se svým charakteristickým viděním skutečnosti.“⁴⁰⁶ Jireš dokonce zvolil poetičtější název, který nesl závěrečná slova z dopisu hlavní hrdinky své rodině „...a pozdravuji vlaštovky, včely a stromy“. Toto Jirešovo dílo bývá někdy ještě řazeno k nové vlně, i když bylo natočeno již v normalizaci, jelikož si film dokázal zachovat poetično 60. let.⁴⁰⁷ Film vychází z dopisů, které M. Kudeříková psala z vězení. Jirešovi se podařilo retrospektivně vystavit příběh, v kterém nebylo příliš zdůrazňováno, že se jedná o komunistickou odbojáčku. Vždyť do komunistické strany vstoupila dva měsíce před svým zatčením.⁴⁰⁸ Za pozornost stojí obsazení Magdy Vašáryové do hlavní role, protože skutečné Marii Kudeříkové není vůbec podobná. Jireš tak nejspíše chtěl na roztomilé mladé dívence ukázat nespravedlnost a hrůzu nacistického režimu. Hlavní hrdinku také všichni její přátelé oslovují Maruška, což divákovi opět zdůrazňuje mládí ústřední postavy. Ve vedlejší roli nacistického gestapáka se objevil Oto Ševčík, který díky svému německému původu ztvárnil celou řadu záporných postav, většinou německy mluvících.

⁴⁰³ ...a pozdravuji vlaštovky [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1972.

⁴⁰⁴ Žert [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968.

⁴⁰⁵ Valerie a týden divů [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1970.

⁴⁰⁶ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 192.

⁴⁰⁷ Petr KOURA, *Obráz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 239.

⁴⁰⁸ Daniela POLÁKOVÁ, *Marie Kudeříková: životnost mýtu a lidské zkušenosti*, Praha 2017.

Do role dozorkyň byly obsazovány ženy, které měly nadbytečnou tělesnou hmotnost nebo naopak byly nezdravě vyzábělé. Svým zevnějškem mají ženy asociovat zápornou postavu.⁴⁰⁹ Film *...a pozdravuji vlaštovky* slavil úspěch i na mezinárodních festivalech, což svědčí o kvalitním zpracování látky. U tohoto snímku si Ústřední výbor KSC dobře uvědomoval, že se jedná o film určený pro zahraniční projekci. Film slavil úspěch na mezinárodních filmových festivalech v Kartágu, Mexiku, Chicagu, San Franciscu, Cannes či v Locarnu a stal se vítězem na MFF v Karlových Varech.⁴¹⁰

Dalším filmem, který je zasazen do druhé světové války, je dvoudílný slovenský snímek o Ľudovítu Kukorellim režiséra Jozefa Režucha.⁴¹¹ První část nazvaná *Život na úteku*⁴¹² popisuje snahu letce Kukorelliho dostat se do Jugoslávie, kde by mohl bojovat proti nacismu. To se mu však nepodaří a film popisuje jeho pomoc při převodu vlastenců z Čech do Maďarska až k jeho partyzánské činnosti a zahájení činnosti partizánské skupiny Čapajev. Ve filmu se často objevuje slovenský komplex, který mají Slováci ze své nacistické minulosti. Film se snaží poukázat na to, že jen pár důstojníků si přálo spolupráci s nacistickým Německem. „Připadám si jako zbabělec, kapitulovat bez jediného výstřelu.“ „To oni kapitulovali, naše vláda, ne my.“ Vyskytuje se tam tedy dělení na „oni“ a „my“. V úvodním prologu se píše, že „Hitler rozťal republiku na Protektorát Böhmen und Mähren a vazalský Slovenský stát. Na nové hranici se křižovali tisíce vypovězených, jedni ze Slovenska, druhí z Čech.“ Už zde je patrné podle umístění ve větě, že situaci na Slovensku se film ahistoricky snaží přirovnávat k Protektorátu Čechy a Morava.⁴¹³ Volné pokračování *Chod' a neluč se*⁴¹⁴ líčí osudy partyzánské skupiny Čapajev, která se již velmi rozrostla a provozuje diverzantskou činnost. V tomto filmu se již méně dostává ke slovu Ľudovít Kukorelli, vede sice slovenské povstání, avšak film vypravuje i o ostatních členech této skupiny. Oproti předchozímu dílu je zde i milostný motiv. Mladá slovenská dívka Julie se zamiluje do nacistického velitele Bergera a čeká s ním dítě. Důstojník ji i s dítětem odmítá a zachová se k ní nelidsky a neskutečně ji poníží. Julie se rozhodne se mu pomstít. V tomto filmu se už objevuje více ruských postav a film vrcholí smrtí Kukorelliho.

⁴⁰⁹ Obdobné typy byly vybrány v dnes populárním americkém seriálu Příběh služebnice (r. Reed Morano, Mike Barker, Floria Sigismonti, Kate Dennis, Kari Skogland, 2017).

⁴¹⁰ J. ADAMEC, *Od rozmarného léta*, s. 317.

⁴¹¹ Ľudovít Kukorelli (1914–1944) – byl poručík leteckého útvaru na východním Slovensku. Bojoval proti nacistům záškodnickou činností a založil partyzánskou skupinu Čapajev.

⁴¹² *Život na úteku* [film], Režie: Jozef Režucha. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1975.

⁴¹³ Jan RYCHLÍK, *Češi a Slováci ve 20. století – spolupráce a konflikty 1914–1992*, Praha 2015.

⁴¹⁴ *Chod' a neluč sa* [film], Režie: Jozef Režucha. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1979.

Ústřední postavu ztvárnil Milan Kňažko. Oba dva filmy jsou natáčeny retrospektivně a hlavně černobíle, což esteticky umocňuje scény, zvláště v dešti a ve sněhu.⁴¹⁵ V dobových pramenech je možné nalézt ideovou črtu o připravovaném filmu *Brigáda Čapajev* z roku 1949, který však nebyl nikdy natočen. Námět byl podobný jako zmíněný dvoudílný film a měl také končit smrtí Kukorelliho. Filmová rada se však bála, že takový konec bude chmurný a pesimistický. Filmová rada si také přála, aby ve filmu byly zachyceny humoristické pasáže.⁴¹⁶ V těchto prvcích je možné spatřit rozdíl oproti filmovému zpodobnění v 50. a 70. let.

Obdobně je inscenován slovenský životopisný film *Zajtra bude neskoro*,⁴¹⁷ který pojednává o partyzánském kapitánovi Janu Nálepkevi. Snímek je pojat obdobně schematicky jako jiné filmy o partyzánech ve východním bloku. Martin Ťapák s Alexandrem Karpovem tak natočili první koprodukční snímek v období normalizace, který se řídil novým opatřením o koprodukcii Predsedníctva Ústředného výboru Komunistickej strany Slovenska.⁴¹⁸ Jedná se též o životopisný film a opět se odehrává za druhé světové války. Téma pseudoradikalismu se stalo nosné a závažné v období normalizace, avšak projevilo se více ve slovenském filmu než v českém. Tyto tři životopisné filmy byly pojaty po vzoru středověké hagiografie, kdy naprosto rezignovaly na psychologickou věrohodnost a logiku. Cíl byl jediný; představit bolševického „světce“ 20. století, který se obětuje pro druhé, avšak na úkor pravdivosti. Hlavní důraz je kladen na akčnost, aby osud nového „světce“ přilákal diváky. Filmy, odehrávající se v období druhé světové války, se staly také oblíbené díky tomu, že komunistický režim chtěl oslovit mladou generaci, která již válečné útrapy nezažila.⁴¹⁹

Na konci 70. let vznikl životopisný film o Juliu Fučíkovi *Julek*,⁴²⁰ z kterého komunistický režim udělal modlu.⁴²¹ Již v 50. letech se objevily první pokusy film natočit, ale nakonec všechny skončily nezdarem. Jak již název napovídá, jedná se o dětská léta odbojářského spisovatele (ztvárněn byl třemi dětskými herci; Alešem Monteleonem, Marcelem Oktábcem a Filipem Renčem), která komunistickou ikonu

⁴¹⁵ Scény ve sněhu velmi připomínají Bílou tmu režiséra Františka Čápa z roku 1948.

⁴¹⁶ NFA Praha, FR, Složka filmu *Brigáda Čapajev*, kar. 2, inv. č. 2/1/8/8, fol. 2.

⁴¹⁷ *Zajtra bude neskoro* [film], Režie: Martin Ťapák, Alexandr Karpov. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1972.

⁴¹⁸ V. MACEK – J. PAŠTĚKOVÁ, *Dejiny slovenskej kinematografie*, s. 279.

⁴¹⁹ Tamtéž, s. 333.

⁴²⁰ *Julek* [film], Režie: Oto Koval. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1979; též pod pracovními názvy *Pod Šťastnou hvězdou*, *Dětství Julia Fučíka* a *Mládí Julia Fučíka*; BSA, SCE, Film: *Julek*, Posudek na literární scénář od Ludvíka Tomana, 28. 7. 1978, s. 1.

⁴²¹ Režisér Jaroslav Balík natočil na Fučíkovské téma filmy jako *Zkouška pokračuje* (1959) či *Reportáž psaná na oprátce* (1961).

formovala v jeho sociálních a morálních názorech. Film se raději nezabývá Fučíkovým vstupem do KSČ či jeho odbojářskou činností, která byla již na konci druhé světové války spekulativní.⁴²² S nástupem komunistického režimu však započalo za pomoci manželky Gustavy Fučíkové budování nové české ikony. Film *Julek* byl určen dětskému publiku, jelikož režisérem byl Oto Koval, který natáčel hlavně dětské snímky a režim si od tohoto filmu hodně sliboval: „Lyrická nadsázka, s kterou je text pojednán, klade ovšem intenzivnější nároky na vynalézavost režiséra a na herecký výkon představitele či představitelů titulní role. Doufejme, že se podaří scénář s úspěchem realizovat a že tu vznikne film, schopný nejenom promluvit k srdci dětského diváka, ale přivést ho i k hlubšímu zájmu o život a dílo Julia Fučíka.“⁴²³ Děti ze základních škol musely tento film povinně navštívit. Úvod ihned napoví, že se jedná o agitační snímek. Vypravěč (Radovan Lukavský) začíná slovy, co všechno přinese nové století – Čapkovu *Bílou nemoc*,⁴²⁴ Flemingův penicilín, Říjnovou revoluci, dvě světové války, odhalení tajemství atomu, malíře Picassa a vesmírné koráby. Je velmi příznačné, že nebyla opomenuta Velká říjnová socialistická revoluce, avšak bez dodatku, s jakými hospodářskými potížemi se Sovětský svaz potýkal. Podobně je na konci filmu zdůrazňováno, že prvním dekretem SSSR byl akt o míru, avšak v té době Sovětskému Rusku nezbývalo nic jiného než válku ukončit a vyřešit svou občanskou krizi. Film má tři časové paralely, při kterých divák sleduje mladého Julia Fučíka, jak postupně dospívá, a to nejen tělesně, ale hlavně duševně. Sám si píše a vydává své noviny, kde již v raném věku kritizuje první světovou válku, která odvádí muže od rodin, či řeší potíže, jak se má uživit osmičlenná rodina. Filmový Julius Fučík tak sice prochází jistým vývojem, ale ten je tak schématický a neuvěřitelný, že i přes vysokou návštěvnost 263 410 diváků⁴²⁵ byl tento film divácky méně úspěšný.

⁴²² František PODHÁJSKÝ, *Julek Fučík: věčně živý*, Brno 2010.

⁴²³ BSA, SCE, *Film: Julek*, Posudek Heleny Sýkorové (dramaturg ČsT), 1. 7. 1978, s. 1.

⁴²⁴ Na konci 70. let začínal být Čapek opět uznávaným autorem.

⁴²⁵ Václav BŘEZINA, *Lexikon českého filmu*, Praha 1997, s. 98.

7.2 80. léta a životopisný film

Na přelomu 70. a 80. let došlo k výraznému posunu v kvalitě jednotlivých snímků, který však nevycházel ze systémové změny, ale spíše v tom hrála úlohu tvůrčí osobnost samotných autorů, kteří nechtěli natáčet pouze filmy poplatné době. Některým tvůrcům také pomohl odchod Ludvíka Tomana z pozice ústředního dramaturga na Barrandově.⁴²⁶ V první polovině 80. let je velmi složité zakotvit snímky do historického vývoje. Atmosféra se od počátku 70. let velmi proměnila a vznikaly filmy, na kterých bylo toto mírné uvolnění viditelné (například *Jára Cimrman ležící, spící* či *Šiestá veta*), avšak byly natočeny i filmy, které spíše připomínaly raná 70. léta či dokonce 50. léta (*Zrelá mladost*, *Putování Jana Amose*). V průběhu 80. let bylo možné ve filmovém průmyslu pozorovat mírné uvolnění, ale záleželo na každém tvůrci, jak se daného úkolu zhostil. Uvolnění se stejně jako v 60. letech projevilo nejprve v kultuře, a tedy i ve filmu. O výraznějším uvolnění je možné mluvit až v souvislosti s Gorbačovou perestrojkou, kdy také začala ochabovat cenzura.⁴²⁷

Spuštění perestrojky (neboli přestavby), které znamenalo několik reformních kroků v ekonomice, bylo zahájeno mezi lety 1985 a 1986, přičemž cílem byla restrukturalizace sovětské ekonomiky a hospodářství. Perestrojka v SSSR by se dala rozdělit do tří etap. První etapa (1985–1986) znamenala autoritativní modernizaci a byla odstartována na XXVII. sjezdu KSSS, který se konal v březnu 1986.⁴²⁸ V druhé etapě (1987–1989) došlo k oslabení komunistické strany, s čímž souvisela svoboda tisku a cenzura, a ve třetí etapě (1990–1991) došlo k rozpadu Sovětského svazu.⁴²⁹ „Uvolnění cenzury a liberalizace médií měly silný dopad v neruském prostředí, kde se vedle tradičních požadavků nápravy hospodářství, liberalizace svobody slova a občanských práv začaly stále více ozývat hlasy národnostního uvědomění a sebeurčení.“⁴³⁰ Ve střední a východní Evropě nejdříve došlo k uvolnění v Polsku a Maďarsku, zatímco němečtí a českoslovenští komunisté prosazovali konzervativnější přístup k reformám.⁴³¹ Je to možné ilustrovat i na filmovém průmyslu, ve kterém měly trezorové filmy

⁴²⁶ Jan JAROŠ, *Recenze (ne)přestavby české kinematografie*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 163.

⁴²⁷ S. PŘÁDNÁ, *Balancování*, s. 59.

⁴²⁸ Daniel RŮŽIČKA, *Perestrojka v Československé televizi. Byla, či nebyla?*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 229.

⁴²⁹ Libor SVOBODA, *Přestavba z historického hlediska*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 67.

⁴³⁰ Tamtéž, s. 69.

⁴³¹ Tamtéž, s. 73.

obnovenou premiéru až v říjnu 1989.⁴³² Někteří tvůrci se sice na konci 80. let mohli vrátit ke své profesi, jako například Evald Schorm, kterému bylo dovoleno v roce 1988 natočit svůj poslední film *Vlastně se nic nestalo*,⁴³³ ale další nepovolený umělec Ladislav Hegel zůstal i nadále zakázaný.⁴³⁴ Dále se stávalo, že do komunistické strany vstoupili mnozí ještě v roce 1989. Dá se tedy uvažovat, že jen málo komunistických představitelů vědělo, že východní blok již není v Evropě udržitelný.

Českoslovenští politici se tedy k přestavbě přihlásili, ale nepodnikli žádné konkrétní kroky. Přestavba jim velmi připomínala události pražského jara a bylo velmi těžké najednou s tímto diskurzem, který téměř dvacet let odmítali, souhlasit.⁴³⁵ Avšak i když straníci nebyli nadšeni z nových reforem, museli po vzoru jiných států, včetně Sovětského svazu, na ně přistoupit. Nejvýraznějšími změnami bylo povolení individuálního podnikání (provozování drobné živnosti) či mírné uvolnění při cestování do západní Evropy.⁴³⁶

V 80. letech se ve filmovém průmyslu začínají objevovat nová témata, například o mládeži.⁴³⁷ Na konci 80. let jsou natáčeny i snímky, které lze nazvat podobenstvím,⁴³⁸ jenž komunistický režim v 70. letech odsuzoval.⁴³⁹ Pokud se však porovnají tyto snímky s filmy z 60. let (například *Sedmikrásky*⁴⁴⁰), tak filmy 80. let využívají pouze prvek alegorie, zatímco podobenství ze 60. let neztratilo dodnes nic na své aktuálnosti.⁴⁴¹ V 80. letech zůstávají stále divácky oblíbené komedie⁴⁴² a životopisné filmy, v nichž se začalo prosazovat „nápaditější režijní uchopení i snaha polidštit kladné postavy a vyvázat je z prvoplánové heroizace.“⁴⁴³

⁴³² J. JAROŠ, *Recenze (ne)přestavby*, s. 158.

⁴³³ *Vlastně se nic nestalo* [film], Režie: Evald Schorm. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1988.

⁴³⁴ J. JAROŠ, *Recenze (ne)přestavby*, s. 173.

⁴³⁵ D. RŮŽIČKA, *Perestrojka*, s. 239.

⁴³⁶ L. SVOBODA, *Přestavba*, s. 74–75.

⁴³⁷ Například *Housata* (Karel Smyczek, 1979), *Básnická trilogie* (Dušan Klein, 1982–1987) či *Kamarád do deště* (Jaroslav Soukup, 1988).

⁴³⁸ Například *Dům pro dva* (Miloš Zábranský, 1987) či *Masseba* (Miloš Zábranský, 1989).

⁴³⁹ J. JAROŠ, *Recenze (ne)přestavby*, s. 163.

⁴⁴⁰ *Sedmikrásky* [film], Režie: Věra Chytilová. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1966.

⁴⁴¹ Luboš PTÁČEK, *Dvakrát nevstoupíš do stejné kinematografie. Defektnost alegorických prvků v českých filmech v období přestavby*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 223.

⁴⁴² Například *Pražská pětka* (Tomáš Vorel, 1988), *Vážení přátelé, ano* (Dušan Klein, 1989) či *Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška, 1983).

⁴⁴³ J. JAROŠ, *Obrazy dějin*, s. 177.

7.2.1 Romaneto (1980)

Životopisný film Jaroslava Soukupa o začátku spisovatelské dráhy Jakuba Arbese⁴⁴⁴ (Viktor Preiss) vznikl k příležitosti 140. výročí narození spisovatele. Děj příběhu začíná na počátku 70. let 19. století, kdy mladý Arbes překročil třicátý rok. Ve filmu je nejvíce zdůrazňována sociální rovina. Arbes tam figuruje jako zastánce dělníků a muž, který se nebojí ani policejního komisaře Františka Dedery⁴⁴⁵ (Jiří Pleskot). Na začátku filmu se snaží pomoci neprávem obžalovanému dělníkovi Čihákovi, který se účastnil akce na Pankráci. Obsazení Jana Skopečka do role Čiháka jistě není náhodné. Většina diváků měla v živé paměti televizní seriál *Sňatky z rozumu*,⁴⁴⁶ v němž si Skopeček zahrál podobnou roli.

Jan Kliment v posudku na literární scénář vyzvedá téma, které ve filmu považuje za hlavní a které odpovídá dobovým konvencím: „Ona část s Dederou a s dělníky představuje jistě vrchol filmu. Tím víc mi jde o to, aby romantická historka s malířem a hledáním pokladu nepřerostla v divákových očích to, oč jde především.“⁴⁴⁷ Tvůrci ve filmu vykreslili dva světy. První, který se točí kolem lidí z vyšší vrstvy, s kterými se Arbes díky svému spisovatelskému umu začne stýkat. Tento svět je zpodobněn ve výrazných barevných odstínech. Druhý svět, svět dělnické společnosti, je naopak vyobrazen jako pošmourné prostředí plné špíny. Tuto scénérii umocňuje často se objevující rakev v pozadí, nemocní cholerou a mrtví na zemi či souložící dvojice. Scénárista a režisér Jaroslav Soukup se inspiroval obrazy Jakuba Schikanedera a jeho cílem bylo natočit netradiční životopisný film, ve kterém by byl Arbes „plnokrevným člověkem-umělcem a nejen jakousi ‚papírovou figurou‘.“⁴⁴⁸

Největším Arbesovým nepřítelem je Dederou, avšak postupně se ve filmu objeví i jiné postavy, které předvedou své záporné vlastnosti. Příkladem za všechny je postava Julia Grégra (Radoslav Brzobohatý), majitele Národních listů, který již od začátku vystupuje jako nedůvěryhodná osoba, která si s Arbesem nerozumí. Je sice pravda, že v roce 1877 Grégr Arbese skutečně vyhodil, což Arbes bral jako osobní mstu,⁴⁴⁹ avšak ve filmu je Grégr popsán jako zbabělec bez jakéhokoliv národnostního cítění, což je daleko od pravdy. Důvodem Arbesova propuštění nebyl ani tak komisař Dederou, jak

⁴⁴⁴ Romaneto [film], Režie: Jaroslav Soukup. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1980.

⁴⁴⁵ Skutečná historická postava, která vystupuje také v Havlíčkových Tyrolských elegiích.

⁴⁴⁶ Sňatky z rozumu [TV seriál], Režie: František Filip. ČSSR: Československá televize 1968.

⁴⁴⁷ BSA, SCE, Film: Romaneto, Posudek na scénář Rudolfa Ráže (Jan Kliment), 12. 12. 1978, s. 1.

⁴⁴⁸ Tamtéž, Režijní explikace literárního scénáře „Romaneto“, 22. 10. 1978, s. 2.

⁴⁴⁹ Jaroslava JANÁČKOVÁ, *Jakub Arbes novinář*, Praha 1987, s. 140.

ukazuje film, ale Grégrův naprostý názorový rozchod s Arbesem.⁴⁵⁰ Zajímavé naproti tomu je zpodobnění postavy novináře Josefa Rainera (Radovan Lukavský), kterému se snaží Arbes pomoci získat práci, a tím i nějaké peníze. Z Rainera se však nakonec vyklube konfident tajné policie s krycím jménem Janus. Jak již bylo řečeno, v 80. letech se v životopisných filmech postava tajného udavače, který se pohybuje v blízkosti hlídané osoby, objevuje poměrně často. Je z toho patrné, že divák v tomto prvku zajisté spatřoval paralelu s komunistickým režimem, který se přesně takto snažil získávat své tajné spolupracovníky. Člověk si tak nebyl jistý, kdo je jeho přítel a kdo nepřítel. Zde je patrný velký posun od 50. let; zatímco v budovatelské éře jsou filmové postavy hodné nebo zlé a divák je na první pohled rozliší, tak v 80. letech je možné nalézt postavy černo-bílé jen zřídka.

Jaroslav Soukup ve filmu, vedle historické roviny, představuje rovinu fantazijní, která je pro Arbesa naprosto specifická. Jedná se tedy o spojení Arbesova života a jeho povídky *Svatý Xaverius*,⁴⁵¹ přičemž ahistoricky popisuje Arbesovo setkání s Xaveriem, který se snaží rozluštit oltářní hádanku. Arbes je tímto tajemným mužem fascinován a divák tak pozoruje vznik jeho úspěšného díla o Xavierovi, které mu nabídne jeho přítel a učitel Neruda (tentokrát v podání Petra Kostky) publikovat v *Lumíru*. V závěrečné scéně Neruda nazve specifický Arbesův žánr romanetem. Film však nekončí vyloženě šťastně, divák sice ví, že se Arbes konečně dočká svého spisovatelského úspěchu, avšak v pozadí vidí, že jsou oba spisovatelé, Arbes i Neruda, stále pod státním dohledem.

7.2.2 Živá voda (1980)

Slovenský film *Živá voda*⁴⁵² režiséra Jozefa Medved'a pojednává o lékaři Ivanu Hálkovi (Petr Kostka), který se na Karlo-Ferdinandově univerzitě sblížil se slovenskými studenty a rozhodl se svou lékařskou praxi vykonávat na slovenském venkově. Ivan Hálek byl synem básníka Vítězslava Háška, avšak jeho otec zemřel, když byly malému Ivanovi dva roky. Film zcela zapadá do kontextu normalizačních filmů, v nichž se objevují například prvky nevzdělaného venkovského lidu věřícího na pověry, s čímž souvisí nebezpečná zbožnost a nedostatečné národnostní uvědomění. Ivan Hálek byl svým světonázorem nejdříve idealista a humanista. Velmi si vážil T. G. Masaryka a později se z nich stali přátelé, když obhajoval, stejně jako Masaryk, Hilsnera. Když

⁴⁵⁰ JANÁČKOVÁ, *Jakub Arbes*, s. 144.

⁴⁵¹ Jakub ARBES, *Svatý Xaverius a jiná romaneta*, Praha 1969.

⁴⁵² *Živá voda* [film], Režie: Jozef Medved'. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1980.

přišel Hálek na Kysucko a poznal bídu, v které obyvatelé žili, tak se odklonil od masarykovského realismu k Marxovým a Engelsovým pracím, avšak s Masarykem se přátelil až do jeho smrti,⁴⁵³ což samozřejmě ve filmu není nikde řečeno. Filmový Ivan Hálek působí, že materialismus vyznával již od svých mladých let, čímž pak postava postrádá vývoj.

Tvůrci se zřejmě snažili ukázat co nejvíce z tradic slovenského venkova, avšak došlo spíše k patetickému zobrazení tradic, přičemž důraz byl kladen na pověry, které šíří církev. Ve filmu je například zobrazena žena, která otěhotněla při cestě na pout' a doufala, že když se napije svěcené vody, těhotná nebude. Za pozornost stojí, jak ve filmu místní vnímají nemoc a bolest: „Trp, Anka, Pán Bůh ťa pomůže.“ „Trp, pán Kristus také trpěl.“ „Trpím, proto som byla stvorena.“ „Keď tě pán Bůh povolá, stejně zomreš.“ „Keď má umrieť, umre. Pán Bůh rozhodne.“ Rozhodně nebylo na škodu ukázat pověry, které někteří vyznávali, avšak jediným oponentem je jim Ivan Hálek, který je zde zobrazen jako ateista vyznávající darwinismus, avšak v trochu upravené a zjednodušené podobě.⁴⁵⁴

Kolembus: „A vy si myslíte, že Bůh stvořil člověka z opice?“

Hálek: „To nevím kdo, ale člověk je z opice.“

Bylo by vhodnější, kdyby se objevil někdo vzdělaný (kněz nebo učitel⁴⁵⁵), který by se stejně jako Hálek snažil pověry vymýtit.⁴⁵⁶ Sám Ivan Hálek navázal na Slovensku spojení s místními intelektuály, avšak i tento motiv ve filmu chybí. Jediný, kdo je mu oporou, je jeho žena, která po jeho boku na Slovensko jede. Ke zvratu dojde, když už odmítá žít s lidmi, kteří je nenávidí a holdují alkoholu, kterému říkají „živá voda“, avšak poté si uvědomí, jak je Hálkova činnost důležitá, a rozhodne se s ním na slovenské vesnici zůstat.

⁴⁵³ Ivan HÁLEK, *Zápisky lékaře*, Praha 1981.

⁴⁵⁴ Nejspíše sami autoři či Ústřední výbor KSČ Darwinovi pořádně nerozuměli.

⁴⁵⁵ Obě postavy ve filmu vystupují, avšak učitel je vyloženě záporná postava a kněz se objeví v jediné scéně, přičemž vyznává stejné pověry jako ostatní.

⁴⁵⁶ Mnohem lépe je to zpracováno v *Divé Báře* (Vladimír Čech, 1949).

7.2.3 Každému jeho nebe (1981)

Na počátku 80. let natočil režisér Karel Steklý životopisný film *Každému jeho nebe*.⁴⁵⁷ Karel Steklý patřil v období normalizace k nejvíce protežovaným režisérům (natočil třináct celovečerních snímků),⁴⁵⁸ a dalo by se říci, že navázal na svou budovatelskou éru 50. let, avšak kvantita se opět nesečkala s kvalitou. Po srpnu 1968 natočil jako ukázněný režisér prorežimní snímky jako *Hroch*,⁴⁵⁹ *Za volantem nepřítel*⁴⁶⁰ či *Tam, kde hnízdí ptáci*.⁴⁶¹ Na přelomu 80. let natočil filmy, odehrávající se za první republiky – *Skandál v Gri-Gri baru*⁴⁶² a *Každému jeho nebe*, ve kterém popisuje hvězdnou kariéru a strmý pád herečky Xeny Longenové (Jaroslava Obermaierová). Film nepatřil zrovna k oblíbeným a úspěšným snímkům, navštívilo jej pouhých 25 483 diváků.⁴⁶³ Karel Steklý ve filmu nedokázal vykreslit divácky pozoruhodné, a hlavně historicky správné momenty. Záměrně zamlčoval důležité mezníky z hereččina života a poukazoval pouze na události pro komunistický režim zajímavé.

Vznikla tak mozaika ze života významné herečky, přičemž hlavní důraz Steklý kladl na bouřlivý vztah s despotickým Arturem Longenem, na její přátelství s E. E. Kischem a na její slavnou roli Tonky Šibenice v Revolučním divadle. Příběh je natáčen retrospektivně a začíná Xeninou sebevraždou. Steklý se pokusil připodobnit její sebevražedný čin k obrazu od J. Schikanedera *Sebevražda*. Tento motiv diváka provází celý film. Xena Longenová je ve filmu vykreslena jako oběť násilného a sobeckého manžela, ale také režimu Rakouska-Uherska a první republiky. Autor záměrně zdůrazňuje její divadelní činnost na Revoluční scéně, a tím ji opět vykresluje jako komunistickou herečku. Longenová však působila i v jiných divadlech, například v Divadle Vlasty Buriana. Obdobně zjednodušen je i vztah s jejím manželem. Naopak důraz je kladen na hereččino přátelství se spisovatelem Kischem, kde je to právě ona, kdo autora inspiruje k napsání Tonky Šibenice.

Důležitá byla také éra, v níž Longenová působila v kabaretu, avšak ve filmu je tato její životní etapa pouze zmíněna, přičemž úvod a závěr filmu začíná na jevišti, kde divák vidí tančit spoře oděné ženy ze současnosti. Jistě se jednalo o autorský záměr,

⁴⁵⁷ Každému jeho nebe [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1981; Karel Steklý natočil ještě Svatby pana Voka a Pan Vok odchází, což nejsou z hlediska žánrů vyloženě životopisy, i když vypráví o životě Petra Voka z Rožmberka

⁴⁵⁸ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 249.

⁴⁵⁹ Hroch [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1973.

⁴⁶⁰ Za volantem nepřítel [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974.

⁴⁶¹ Tam, kde hnízdí čápi [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

⁴⁶² Skandál v Gri-Gri baru [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1978.

⁴⁶³ V. BŘEZINA, *Lexikon*, Praha 1997, s. 146.

který měl odkazovat k hereččinu angažmá v kabaretu, avšak kabaretní herečky rozhodně za první republiky takto oblečeny nebyly. Toto prapodivné spojení se současností působí nepatřičným dojmem. Ukázkou zvrhlé morálky za Rakouska-Uherska a první republiky jako byla prostituce a kabarety, dokresluje scéna, v níž pošťačka dělá Xeně sexuální návrhy, což v komunistických filmech nebylo tak časté.

7.2.4 Písně by neměly umírat (1983)

Koprodukční snímek Československa a Gruzie *Písně by neměly umírat*⁴⁶⁴ v režii gruzínského tvůrce Georgije Kalatozišviliho popisuje formování prvního gruzínského pěveckého souboru, o které se zasloužil český rodák Josef Navrátil (Vít Olmer), který později přijal jméno Jozef Ratili. Ve filmu je kladen důraz na Navrátilovo češství a jeho sen zpívat v opěře jako sólista v novém budujícím se Národním divadle. Ředitel divadla Jan Nepomuk Maýr (Jiří Holý) ho několikrát odmítne kvůli osobním důvodům.⁴⁶⁵ Navrátila tedy postihl podobný osud jako Emu Destinnovou. Oba dva pěvci získali světové renomé, avšak uznání z Čech se nedočkali. Ve filmu vystupuje Bedřich Smetana (Otto Budín), který Navrátila velmi podporuje a sám mu radí, ať do ciziny jede, že snad poté ho konečně v Čechách uznají. Tato scéna je velmi přelomová, protože Navrátil, stejně jako Smetana ve Švédsku, vystupoval v západních zemích, ale světové renomé získal až při svém turné na východě. Navrátil je tak více znám finskému, ruskému a gruzínskému publiku než českému, možná také proto film neměl u diváků takový úspěch. Ve filmu jsou velmi působivé záběry gruzínské krajiny a nádherné lidové melodie.

V tomto filmu je velmi výrazná národnostní otázka jak česká, tak i gruzínská. Navrátil se cítí být Čechem, často vysvětluje svým kolegům v zahraničí, „že není Rakušan, ale Čech“ či „že Češi nepatří do područí Habsburků“. Ke konci filmu však Navrátil poznamená: „Jak to, že já, Čech jako poleno, jsem se zamiloval do gruzínských písní?“ Národností cítění jistě Navrátil měl, vzhledem k tomu, jak moc usiloval o působení na české scéně. Záporně není ve filmu popsána ani gruzínská šlechta, ani pravoslavná církev, což je v československém filmu dosti nevídané.

⁴⁶⁴ Písně by neměly umírat [film], Režie: Georgij Kalatozišvili. Gruzie: Kinostudia Gruzia-film Tbilisi 1983.

⁴⁶⁵ Tomáš MASAR, *Srovnání národních identit ve Finsku a českých zemích v 19. století*, Disertační práce FF UK, Praha 2016, s. 174.

7.2.5 Putování Jana Amose (1983)

Film *Putování Jana Amose*⁴⁶⁶ se nikterak netěšil diváckému úspěchu,⁴⁶⁷ čemuž přispěl scénář,⁴⁶⁸ v němž autoři O. Vávra a M. V. Kratochvíl záměrně vynechali jakoukoliv náboženskou rovinu.⁴⁶⁹ V průběhu let se objevovaly snahy různých filmařů převést na filmové plátno život tohoto velikána. Jak již bylo zmíněno v kapitole „70. léta“, Jan Procházka se snažil svůj scénář na počátku normalizace předložit, avšak neúspěšně. Nebyl však jediným tvůrcem, který se tématu učitele národů chtěl věnovat. Některým se dokonce podařilo film natočit, například režisérovi Jaroslavu Bočkovi, který zpracoval televizní film *Řvaní hrdličky*, jenž byl inspirován Komenského texty. Film byl však zakázán a diváci měli možnost vidět ho až po revoluci v roce 1989.⁴⁷⁰ Komunistický režim si velmi Komenského považoval, avšak naskytl se ideologická překážka, že Komenský byl kněz, dokonce biskup Jednoty bratrské a člověk velmi nábožensky založený, což je patrné v jeho dílech. Tvůrci Vávra a Kratochvíl se ho tedy rozhodli zobrazit jako diplomata a pedagoga.⁴⁷¹ Komenský (Ladislav Chudík) ve filmu pochybuje o sobě, o světě a lidech v něm, ale hlavně o víře k Bohu. Podle knihy *Labyrint světa a ráj srdce*,⁴⁷² je však patrné, že Komenský si byl svou vírou naprosto jistý. Poutník v jeho knize je opravdu znechucen světem, v kterém žije, kde vítězí faleš a nepřátelství, avšak jedinou jistotu nalézá u Boha. Tvůrci se s tímto problémem vyrovnali po svém. Komenský nenalézá smysl života ve víře a v Bohu, ale sám v sobě a v tom, co v životě dokázal, což působí dojmem, že Komenský byl vlastně ateista. Vávra dokonce v jednom rozhovoru řekl, že jeho cílem bylo ukázat „jak se učencova vědecká práce dostávala do přímého rozporu s náboženskou vírou.“⁴⁷³ Je možné s jistotou říci, že tento cíl se Vávrovi bohužel naplnit podařilo. Komenský například žákům vypráví, že člověk se vyvinul z říše živočišné. Dále jim dokládá, že smyslem života lidí je „pořád něco vynalézat a nedocházet konce.“ Na konci filmu, kdy Komenský před svou smrtí rozmlouvá se svým vnitřním hlasem, dojde k tomu, že „smyslem života je, že člověk udělal, co uměl. To je jediná zbraň proti smrti.“ Toto závěrečné vyznění uzavírá celý film, který jde naprosto proti jakékoliv víře v životě J. A. Komenského. Komunistická

⁴⁶⁶ Putování Jana Amose [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1983.

⁴⁶⁷ Podle statistik film navštívilo 719 366 diváků, avšak jednalo se ve většině případů o povinné projekce v rámci podniku či školy; V. BŘEZINA, *Lexikon*, Praha 1997, s. 268.

⁴⁶⁸ NFA Praha, fond: Scénáře, Film: Putování Jana Amose, technický scénář, Praha 1979.

⁴⁶⁹ Š. HULÍK, *Kinematografie zapomnění*, s. 143.

⁴⁷⁰ J. JAROŠ, *Obrazy dějin*, s. 182.

⁴⁷¹ Tamtéž, s. 183.

⁴⁷² Jan Amos KOMENSKÝ, *Labyrint světa a ráj srdce*, Brno 2014.

⁴⁷³ J. JAROŠ, *Obrazy dějin*, s. 183.

strana se nemohla smířit s tím, že by pokrokový člověk, který předčil svou dobu, mohl být současně i člověk hluboce věřící. Tento svůj koncept se jí podařilo opravdu v širokém měřítku rozšířit. Většinová společnost se domnívá, že církev byla vždy proti pokroku, a neví, že kněží byli často v první fázi národního obrození nositeli vzdělání. Jezuitům, ať už se zachovali k nekatolíkům jakkoliv, není možné upřít jejich perfektní školství.⁴⁷⁴ Komenský si ve filmu stěžuje, že některé metody mu jezuité ukradli, avšak i když Komenský byl vyhnán z českého území, tak jeho pedagogické spisy (ne církevní) mohly vycházet. Samotná cenzura nebyla tak tvrdá jako za komunistů. Ve filmu jsou jezuité popsáni opět démonicky jako ve filmu *Temno*⁴⁷⁵ z počátku 50. let. Ve scéně, v níž Komenského první žena rodí, jezuité vtrhnou do domu, rozhazují a ničí věci. Zcela nepřijatelná je také scéna, v níž Komenský uvažuje o sebevraždě, což by byla, podle křesťanské věrouky, přímá cesta do pekel.

Komenský je tedy hlavně učencem, pedagogem a humanistou, ale i v těchto prvcích se tvůrci dopustili drobných chyb. Jeho pedagogické schopnosti jsou divákovi představeny hned na začátku, kdy učí děti při názorné výuce. Položí chlapcům otázku a zeptá se: „Kdo to umí říct? Filipe, ty jsi chytrý.“ To už je první pedagogická chyba, které by se Komenský jistě nedopustil. Vyzdvihl schopnosti jednoho dítěte na úkor ostatních a mohl tak v ostatních žácích probudit pocit méněcennosti. Jeho pacifismus je zdůrazňován po celý film. Komenský zažil válku už jako dítě a odmítá ji.

Své humanistické učenecké praktiky ukazuje také na tom, že se rozhodne postarat se o muže nemocného morem. Je zcela pravdivé, že s lidmi, kteří měli mor, bylo zacházeno dosti nelidsky, avšak strach z rozšíření moru na celou populaci byl velký. Komenský se je snaží přesvědčit, že s morem mají v Čechách své zkušenosti a dokáží jej léčit. V této souvislosti je však třeba rozlišovat mor dýmějový a plicní. Pokud se člověk nakazil plicním morem, smrt se dostavila po velmi krátké době.⁴⁷⁶ Ani v Čechách nebyli zázrační lékaři, kteří by dokázali vyléčit každý mor, kdyby tomu tak bylo, tak by jeho žena a děti na toto onemocnění nezemřely.

Film je dvoudílný, což bylo pro Otakara Vávru typické.⁴⁷⁷ Název „Putování“ je velmi přesné, protože Komenský cestuje po Evropě, kde se setkává s panovníky, mysliteli, umělci a dalšími osobnostmi 17. století. Jeho putování tak trochu připomíná

⁴⁷⁴ Ivana ČORNEJOVÁ, *Tovaryšstvo Ježíšovo: jezuité v Čechách*, Praha 1995.

⁴⁷⁵ *Temno* [film], Režie: Karel Steklý. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

⁴⁷⁶ Klaus BERGDOLT, *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*, Praha 2002.

⁴⁷⁷ Natočil dvoudílné *Dny zrady* a *Temné slunce*. U *Putování Jana Amose* se počítalo dokonce se seriálem, avšak z finančních důvodů bylo od toho plánu upuštěno.

následující film o fiktivní postavě Járovi Cimrmanovi, který se setkal také s řadou osobností, na což upozorňovali i tehdejší kritici. S výjimkou Rembrandta jsou však osobnosti vylíčeny záporně. Švédská královna Kristýna se chová jako rozmazlený spratek a René Descartes bije psa, protože zvíře nemyslí, tedy není.⁴⁷⁸

Barrandovské vedení si film velmi pochvalovalo. „Obsah i celkové vyznění filmu zcela odpovídá soudobé myšlence míru. ‚Putování Jana Amose‘ je filmem současným a aktuálním. Vedení FSB [Filmové studio Barrandov] se shoduje v názoru, že výsledek předčil očekávání vložené do tohoto náročného projektu.“⁴⁷⁹ Při schvalovacím řízení nebyl nikdo, kdo by film nechválil: „Scenáristické a režijní pojetí vzbuzuje úctu svou důsledností, obrovskou znalostí materiálu, jenž je zvládnut na vysoké umělecké úrovni. Lze si jen stěží představit, kolik energie a tvůrčí erudice museli autoři v průběhu pěti let vynaložit, aby vzniklo dílo, které je po všech stránkách vyvážené, dobově věrojasné a emotivně působivé.“⁴⁸⁰

7.2.6 Jára Cimrman ležící, spící (1983)

Tvůrci Ladislav Smoljak a Zdeněk Svěrák převedli na filmové plátno v 80. letech nejen tento životopisný snímek, ale i hraný dokument *Nejistá sezóna*⁴⁸¹ – o radostech a strastech malého divadla v období komunistického režimu, a detektivní komedii *Rozpuštěný a vypuštěný*⁴⁸² na motivy jejich divadelní hry *Vražda v salonním coupé*.⁴⁸³ Spolu s *Járou Cimrmanem ležícím, spícím*⁴⁸⁴ tvoří tyto filmy tzv. cimrmanovskou trilogii. *Jára Cimrman ležící, spící* pojednává o fiktivní postavě, avšak žánrově naprosto splňuje požadavky životopisného filmu. Autoři dokonce film rozčlenili do několika kapitol, v nichž ukázali Cimrmanovy důležité životní milníky. Smoljak a Svěrák si nejdříve nebyli jisti, zda chtějí odtajnit mistrovu tvář, ale nakonec se rozhodli divákům film dopřát a dojít k vrcholu ve své mystifikaci národa. Tohoto úskalí si byly vědomy i schvalovací orgány a celkově se posudky na scénář a film velmi lišily, protože nikdo si nebyl jistý tím, jaké bude mít film nakonec vyznění. Ladislav Smoljak musel ke své režisérské explikaci ještě napsat dodatek, což nebylo častým

⁴⁷⁸ Odkaz na slavnou Descartovu větu: Cogito, ergo sum. (Myslím, tedy jsem.)

⁴⁷⁹ BSA, SCE, Film: Putování Jana Amose, Studiové hodnocení „Putování Jana Amose“, 30. 6. 1983, s. 2.

⁴⁸⁰ Tamtéž, Návrh hodnocení „Putování Jana Amose“, 4. 7. 1983, s. 2.

⁴⁸¹ *Nejistá sezóna* [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1987.

⁴⁸² Ladislav SMOLJAK – Zdeněk SVĚRÁK, *Vražda v salonním coupé*, Praha 2010.

⁴⁸³ *Rozpuštěný a vypuštěný* [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1984.

⁴⁸⁴ *Jára Cimrman ležící, spící* [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1983.

jevem. Schvalovací orgány po něm chtěly, aby více rozpracoval popis ústřední postavy a myšlenku díla, přičemž u druhého požadavku napsal následující slova: „L. N. Tolstoj prý kdysi řekl, že kdyby měl objasnit, co chtěl vyjádřit Annou Kareninou, musel by ji slovo od slova napsat znovu. Je to myslím krásně formulována potíž s vykládáním ideového smyslu díla, jež není výslovně ilustrací nějaké teze.“⁴⁸⁵

S problémy se tedy tvůrci setkávali při každém schvalovacím řízení, od filmové povídky až po scénář. Například se objevila stížnost, že druhá verze literárního scénáře byla totožná s první verzí.⁴⁸⁶ Když se konala projekce hrubého sestříhu, bylo tvůrcům doporučeno, aby vynechali pasáže s Konrádem Henleinem a scénu s K. E. Ciolkovským, který vypouští rakety okolo ruských vesnic.⁴⁸⁷ Druhou upomínku tvůrci splnili, první nikoliv. Ladislav Smoljak, producent Jan Balzer a vedoucí 2. dramaturgické skupiny Josef Císař museli dále vysvětlit, proč do epizodní role profesora Kingsleyho obsadili zakázaného Vladimíra Svitáčka. Tvůrci se odvolávali na to, že v titulkové listině jméno herce uvedeno bylo, přičemž „si nikdo tohoto faktu nevšiml.“⁴⁸⁸

Příběh začíná tím, že se divadelní vědec (Josef Abrhám) vydává bádát do Liptákova o neznámém dramatikovi J. Cimrmanovi, o kterém se během své vědecké činnosti dozvěděl. Tato postava byla do scénáře⁴⁸⁹ připsána až po posudcích na scénář, podle nichž měl divadelní vědec nahradit postavu profesora Fiedlera, kterého dobře znají návštěvníci Divadla Jára Cimrmana.⁴⁹⁰ Příběh o českém géniovi je vyprávěn při prohlídce muzea. Tyto dvě linie (v muzeu a život Jára Cimrmana) se ve filmu navzájem prolínají a nakonec se spojí v jeden příběh.

U Cimrmana není znám rok narození, v této souvislosti se uvádí rozmezí mezi léty 1853–1884. V první kapitole nazvané „Školní léta“ se divák dozvídá, že Cimrman byl vychováván jako dívka, aby unosil šaty po své starší sestře Luise. Zazní tam, že nastoupil do Minervy ve Vodičkově ulici; dívčí gymnázium bylo sice založeno až v roce 1890, ale ve Vodičkově ulici sídlilo až o mnoho let později.⁴⁹¹ Pokud by

⁴⁸⁵ BSA, SCE, Film: Putování Jana Amose, Korespondence Františka Marvana (ředitel FSB), 10. 12. 1980, s. 2.

⁴⁸⁶ BSA, SCE, Film: Jára Cimrman, Korespondence, březen 1983, s. 6–8.

⁴⁸⁷ Tamtéž, Záznam z projekce hrubého sestříhu filmu „Jára Cimrman“, 17. 12. 1982, s. 1.

⁴⁸⁸ Tamtéž, s. 1.

⁴⁸⁹ NFA Praha, fond: Scénáře, Film: Jára Cimrman ležící, spící, technický scénář, Praha 1982.

⁴⁹⁰ BSA, SCE, Film: Jára Cimrman, Korespondence Jaroslava Gúrtlera (ředitel FSB) a Josefa Císaře (vedoucího 2. dramaturgické skupiny), 26. 5. 1982, s. 2.

⁴⁹¹ Marie BAHENSKÁ, *Počátky emancipace v Čechách: dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*, Praha 2005.

Cimrman nastoupil na gymnázium ihned po jeho založení, tak by to znamenalo, že se musel narodit po roce 1875. Další historické pochybení, jehož se tvůrci dopustili, bylo, že školu navštívil Josef Mánes, ten však již byl v roce 1890 téměř dvacet let po smrti.

Druhá kapitola „Inspirující“ popisuje, které umělce a vynálezce (Guglielmo Marconi, Gustave Eiffel, Johann Strauss mladší a Anton Pavlovič Čechov) Cimrman (Zdeněk Svěrák) v jejich tvorbě inspiroval. Pokud by však Cimrman skutečně navštěvoval dívčí gymnázium Minerva, pak by kromě G. Marconiho a Antona Pavloviče Čechova žádného z těchto mužů nemohl ovlivnit. Třetí kapitola „Pozdě přicházející“ líčí osudy Cimrmana jako vynálezce, kterého však vždy někdo s jeho objevy předběhne – A. G. Bell (telefon), bratři Lumiérové (film), T. A. Edison (pojistka, žárovka⁴⁹², akumulátor, dynamo, elektroměr) a A. Nobel (dynamit). Stejně jako u předchozí kapitoly není možné, že by byl Cimrman s každým tímto vynálezem předběhnout, protože některé objevy jsou ze 60. let 19. století, jiné dokonce z počátku 20. století. Čtvrtá kapitola „Tvořící“ vypráví o Cimrmanovu návratu do Čech, po němž se setkává tentokrát s českými osobnostmi – L. Marold, V. Kaplan, J. Vrchlický, J. Kubelík, F. Křižík, K. Světlá, J. V. Myslbek, A. Dvořák a E. Holub. Všechny tyto osobnosti by se opravdu mohly potkat, avšak atributy, s kterými v jedné scéně vystoupí všichni zmínění umělci a vynálezci, nevznikly ve stejné době, přesto jsou všechny tyto scény velmi funkční. Záměrem tvůrců bylo parodovat „naše známé životopisné filmy a komičnost toho, jak si autoři shromáždí potřebné osobnosti v určitou hodinu na určité místo.“⁴⁹³

V páté kapitole „Bouřící“ se Cimrman přesouvá na zámek Konopiště, kde působí jako soukromý učitel dětí Františka Ferdinanda d'Este. Cimrman má cíl se přes jeho děti dostat k rozbití monarchie (dříve, nežli rozbije atom), avšak i v této scéně se tvůrci nepřidrželi historických faktů. František Ferdinand d'Este měl skutečně na trůn nastoupit po smrti Františka Josefa I., avšak jeho děti neměly kvůli sňatku s Žofíí Chotkovou dědické právo.⁴⁹⁴ To připadalo na prasynovce Františka Josefa I. Karla I., který opravdu po smrti císaře na trůn nastoupil. Pokud tedy Cimrman chtěl rozbít monarchii, měl se stát soukromým učitelem dětí budoucího Karla I. Cimrman se snaží dětem ukázat, že jediný správný politický systém je republika (avšak tatínkovi to nesmějí říkat). Cimrman si Františkovi Ferdinandovi d'Este stěžuje, že Habsburkové už

⁴⁹² O prvenství T. A. Edisona při vynálezu žárovky by se dalo diskutovat, ale není to cílem práce.

⁴⁹³ BSA, SCE, Film: Jára Cimrman, Dodatek k režijní explikaci filmu Jára Cimrman, s. 2.

⁴⁹⁴ Jan GALANDAUER, *František Ferdinand d'Este*, Praha 1993.

tři sta let utlačují český národ.⁴⁹⁵ Tato scéna se odehrává v roce 1909, tedy před 300 lety Rudolf II. schválil Majestát, avšak počátek 17. století už začal postupně předznamenávat nejistou dobu.

Předposlední kapitola líčí Cimrmanovy pokusy divadelní, avšak doba ještě nepochopila Cimrmanova génia. Tento prvek je opět typický i pro ostatní životopisné filmy. Cimrman po neúspěšné hře *Hodina pravdy* a úspěšnému úniku za pomoci díla *Vichr z hor* odchází do Liptákova, kde na tamní škole učí jeho sestra. Divadelní scéna se objevuje pouze v prvních verzích literárního scénáře a podle posudků bylo doporučeno její vynechání. Tvůrci si však nakonec tuto scénu prosadili se zdůvodněním, že krutou scénu se zabíjením zajíců na Konopišti je třeba odlehčit následující komediální pasáží.⁴⁹⁶

Po příjezdu Cimrman zjistí, že jeho sestra zemřela a český genius tak na krátko zaujme její místo. Cimrman chce hlavně děti učit česky, proto se jich ptá, jaké osobnosti znají. Vyjmenují Husa, Komenského, Smetanu, Cimrman je napíše na tabuli a pak se jim teprve představí a své jméno připiše k těmto osobnostem. Jedná se o osobnosti, které ovlivnily dobu, v níž žily.⁴⁹⁷ Fiktivní postava Cimrmana se tak vedle těchto osobností, zásluhou Smoljaka a Svěráka, zapsala do české historie.⁴⁹⁸

7.2.7 Veronika (1985)

Otakar Vávra se v 80. letech opět vrátil k tématu Boženy Němcové,⁴⁹⁹ avšak ve filmu *Veronika*⁵⁰⁰ je Němcová vedlejší postavou. Film nazvaný po hlavní hrdince Veronice Pavlitové (skutečným jménem Viktorie Paulová), která se díky své naivitě stala obětí rakouské policie, chtěli natočit O. Vávra a M. V. Kratochvíl už na konci 50. let, avšak nebylo jim to schváleno z důvodů, že Němcová není ve filmu hlavní postavou. Autoři se tedy rozhodli natočit *Horoucí srdce* a k tématu Viktorie Paulové se

⁴⁹⁵ Toto prvorepublikové heslo převzal komunistický režim.

⁴⁹⁶ BSA, SCE, Film: Jára Cimrman, Návrh dotázky jedné epizody do filmu Jára Cimrman ležící, spící, 11. 4. 1983, s. 1.

⁴⁹⁷ Hus ovlivnil středověké myšlení, Komenský měl velký vliv na vývoj v raném novověku, Smetana svou hudbou ovlivnil 19. století a Cimrman je moderní genius, který ovlivnil, ač skutečně nežil, 20. století.

⁴⁹⁸ Svědčí o tom i fakt, že Cimrman vyhrál anketu o Největšího Čecha, kterou pořádala Česká televize v roce 2005.

⁴⁹⁹ O. Vávra v roce 1962 natočil *Horoucí srdce*, kde Boženu Němcová ztvárnila Jiřina Švorcová a jejího manžela Radovan Lukavský. Lukavský si roli despotického manžela Josefa Němce zopakoval, avšak tentokrát mu hrála partnerku Jana Hlaváčová.

⁵⁰⁰ Veronika [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1985.

vrátili až po dvaceti letech.⁵⁰¹ Ve své režisérské explikaci Otakar Vávra píše, že na rozdíl od *Horoucího srdce*, kde Němcovou stavěli sami tvůrci „na piedestal“, chce ve filmu *Veronika* ukázat „ženské a lidské stránky této naší největší ženské postavy české kultury,“⁵⁰² přičemž obraz Němcové se má nejvíce ukázat na Veronice.

Veronika Pavlitová (Taťána Medvecká)⁵⁰³ je mladá dívka, která se musí starat o své malé sourozence, protože jejich matka již nežije a otec je ve vězení. Je velkou obdivovatelkou Boženy Němcové (Jana Hlaváčová), a tak ji doktor Dušan Lambl za její modlou vezme. Častých styků Veroniky s Němcovou a její sociální krize využije policejní ředitel Anton Paumann, který chce z Veroniky udělat nedobrovolnou konfidentku. Tématu konfidentství v období rakouské vlády se věnovaly už dva zmíněné filmy – *Božská Ema* a *Romaneto*. V *Božské Emě* však nebylo konfidentství hlavním tématem, zatímco v *Romanetu* hrálo mnohem větší úlohu, avšak pouze z pohledu sledovaných osob. O. Vávra zde velmi citlivě rozpracoval, jak se může slušný člověk stát konfidentem. Film se nezabývá pouze udavačstvím, ale i cenzurou či publikováním pod pseudonymem, což byla velmi aktuální témata. V jednom z posudků na scénář se podívoval Pavel Auersperg nad zobrazením tehdejší policie. „Jako nevěrohodně inteligentní mně připadají jen metody tehdejší pražsko-rakušácké policie.“⁵⁰⁴ Je pravda, že tyto metody byly spíše typické pro totalitní režimy 20. století.

Ve filmu již nejsou tolik znatelné ideologické aspekty, avšak některé prvky jsou přítomny i v tomto filmu. Hlavní motiv je stále sociální. Obě hrdinky žijí téměř bez finančních prostředků a jsou zadluženy. Němcová v jednom rozhovoru řekne doktoru Lamblovi, že „člověk si nemůže dovolit ani stonat, když nemá peníze.“ Proticírkevní akcenty jsou v díle opět patrné. Zásadní je spor pátera Václava Štulce a Boženy Němcové. Tvůrci v tomto sporu ukazují podlost představitelů církve, avšak ve filmu je zcela zamlčeno, že páter Štulec byl velký vlastenec, jenž byl pro své názory i vězněn.⁵⁰⁵ Je zcela logické, že Štulec nepovažoval život Němcové, obklopenou muži, zrovna za morální. Je zajímavé, že komunistický režim ukazoval všechny osobnosti jako vysoce morálně způsobilé, avšak cizoložství za nic špatného nepovažoval. Obdobně vyličen je i Arbes, který tvrdí, že si svou ženu vzal jen kvůli tomu, že s ním čekala dítě. Ve filmu

⁵⁰¹ BSA, SCE, Film: *Veronika*, 16. porada členů Ideové umělecké rady, 26. 4. 1961, s. 1.

⁵⁰² Tamtéž, Režisérská explikace scénáře „*Veronika*“, 26. 6. 1984, s. 2.

⁵⁰³ Zvažována byla i Julie Jurištová.

⁵⁰⁴ BSA, SCE, Film: *Veronika*, Posudek literárního scénáře *Veronika* (Pavel Auersperg), 1984, s. 2.

⁵⁰⁵ Miloslav ZÁŠKODA, *Počátky katolického politického myšlení v díle V. S. Štulce*, Bakalářská práce PF UK, Praha 2012, s. 45.

Veronika se Vávra snaží manželskou nevěru omluvit tím, že Němcová svým přátelům vysvětlí, že „se nikdy nemilovala bez lásky“.

Dalším prvkem je národnostní cítění; Němcová se cítí být Češkou, stejně jako její přátelé V. Č. Bendl a J. V. Frič. Mluví o velké pohromě, která postihla český národ v roce 1848, jistě i v tom mnozí diváci viděli podobnou pohromu, která přišla přesně za sto let. Všichni vlastenci ve filmu jsou sledováni tajnou policií, avšak ta je bezradná a potřebuje pomoc od někoho z jejich blízkých. Paumann se rozhodne využít naivitu mladé Veroniky, kterou nejdříve zaměstná jako soukromou učitelku svých synů, a poté od ní zjistí informace o Němcové a jejích přátelích. Důvěřivá dívčina doufá, že Němcové pomohla. Příběh graduje, když chce Paumann po Veronice, aby mu podepsala spolupráci a za své udávání má dostat třicet zlatých (alegorie ke třiceti stříbrným, které dostal Jidáš za zradu Ježíše). V této scéně jsou velmi čitelně popsány praktiky, které StB používala, aby dosáhla svých cílů. Veronika nechce na Němcovou donášet, obdivuje ji, a dalo by se říci, že její vztah k Němcové je až milostný, dokonce někdy bývá označován jako lesbický.⁵⁰⁶ Veronika má k Němcové blíže než ke svému vlastnímu otci, protože když ji chce Pauman získat ke spolupráci, tak ji nejdříve vydírá otcem, když však tato metoda nezabere, Pauman začne vyhrožovat Veronice, že to řekne Němcové. Veronika poté ke spolupráci svolí. Celý příběh končí smrtí Veroniky, která již nechce žít. Podobný motiv utrpení a nechuti žít, aniž by postavy spáchaly sebevraždu, je i v *Romanci pro křídlovku*.⁵⁰⁷ Závěrečná slova Němcové znějí: „Podívejte, nevinná tvář, co by jí mohlo tížít.“ V jednom z posudků byl tento vztah dvou žen označen jako nevypracovaný a bylo poukázáno na to, že jejich přátelství nemohlo vzniknout z tak mála schůzek. „Přátelství nemůže být záležitostí pouhého obdivu a zamilovanosti, vyžaduje dialektické a dramatické podání, jež se neobejde bez přílivů pochopení, zklamání, rozčarování, přílivů a odlivů.“⁵⁰⁸

7.2.8 Lev s bílou hřívou (1986)

Dalším filmem, který Jireš natočil, byl *Lev s bílou hřívou*.⁵⁰⁹ Film popisuje život hudebního skladatele Leoše Janáčka (Luděk Munzar)⁵¹⁰ s jeho hudebními a erotickými

⁵⁰⁶ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397487/veronika> [online], vyhledáno 5. 5. 2018.

⁵⁰⁷ *Romance pro křídlovku* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1966.

⁵⁰⁸ BSA, SCE, Film: Veronika, Posudek literárního scénáře Veronika (Karel Martínek), 19. 6. 1984, s. 3.

⁵⁰⁹ *Lev s bílou hřívou* [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1986.

⁵¹⁰ Jaromil Jireš se tématu Leoše Janáčka věnoval již dlouhodobě.

touhami Ani Jirešovi nešlo tolik o faktografické události ze života skladatele, ale jeho záměrem bylo vykreslit některé události z Janáčkovy života. První část pojednává o skládání jeho nejznámějšího díla *Její pastorkyně*, které stále nemůže autor prosadit. Lidé se ho již posměšně ptají: „Co dělá vaše pastorkyně?“ Jeho dílo je zde popsáno jako nepochopené. Leoš Janáček svou složitou hudbou nedokázal oslovit nenáročného posluchače. Janáček se sám ve filmu rozčiluje: „To musí všichni skládat jako Smetana?“ což můžeme považovat za jasný vzkaz Nejedlému, který Smetanu prosazoval a všem ho dával za vzor. Janáček sice nebyl u Nejedlého v takové nemilosti jako Dvořák, ale recenze, které Nejedlý psal na jeho díla, nebyla nikdy kladná. Nejedlý dokázal Janáčka uznat až v 50. letech, kdy již skladatel nežil.⁵¹¹ Janáček v hudební krizi myslí na svého učitele Antonína Dvořáka, kterého velmi obdivuje. Zde je možno vidět, jaký obrat nastal od 50. let až k 80. letům, kdy konečně mohou být na plátně zhmotněny osobnosti, proti kterým tak brojil Z. Nejedlý.

Dalším motivem jsou v životě Janáčka ženy; ač sám je ženat se svou studentkou, tak se neustále ohlíží po mladých dívkách. Jeho múzou se stane o 38 let mladší Kamila, pro kterou skládá a kterou si představuje ve svých nejerotičtějších snech. Ve filmu je stejně podivně zobrazena i Janáčková víra. Skladatel zde působí jako ateista, avšak vzhledem k nábožným dílům, která složil, je otázka jeho víry poněkud složitější. Janáčkovy umřely obě děti, syn ve dvou letech a dcera ve dvaceti dvou letech na tyfus, což ho v jeho tvorbě velmi ovlivnilo. Velmi závislý byl na dceři Olze, ve filmu jejich vztah působí trochu až pedofilním dojmem. *Lev s bílou hřívou* vrcholí Janáčkovou smrtí. V závěrečné scéně se skladatel loučí s ženami, které miloval. Touto epizodou se Jireš nejspíše inspiroval Fredericem Fellinim.

7.2.9 Šiestá veta (1986)

Štefan Uher zpracoval život Boženy Slančíkové, používající pseudonym Timrava,⁵¹² která se zasloužila o rozvoj kultury na Slovensku v 19. století. Svou literární činností měla velmi blízko ke Karolíně Světlé, psala o vesnici a složitým ženském údělu, avšak na rozdíl od Světlé se nikdy nevdala. Film popisuje, z jakých poměrů tato významná slovenská spisovatelka vyrostla. Nebyla považována za velkou krasavici a byla zakřiknutá, avšak postupně se vyvinula v sebevědomou ženu, která

⁵¹¹ J. KŘEŠŤAN, *Zdeněk Nejedlý*, s. 116–120.

⁵¹² *Šiestá veta* [film], Režie: Štefan Uher. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1986.

manžela nepotřebuje. Sama odmítla některé své nápadníky. V poslední třetině 19. století došlo k velké proměně v patriarchálním systému rodiny. „Je to doba počínající tzv. krizí maskulinity, způsobené transformací pozic žen v moderní evropské společnosti. Do té doby užívané genderové modely přestaly být univerzálně platné.“⁵¹³ Film se od ostatních životopisných filmů velmi liší. Postavy nejsou černo-bílé a není možné je rozdělit na hodné a dobré, čímž se vymyká od slovenských životopisných snímků 80. let. Jedná se o sondu do mezilidských vztahů, kde však autoři zůstali příliš na povrchu.

Na pozadí se řeší slovenská otázka. Skvěle vykresleno je to na příkladu národního hrdiny bratrance Boženy Ľudovíta, který byl několikrát vězněn kvůli svému národnímu citění a který se zamiluje do maďarské vlastenky. Svůj život nakonec ukončí ve studni. Oproti jiným životopisným filmům jsou zde kladně vykresleni věřící lidé. Boženy tatínek byl evangelický kněz a zakladatel Matice slovenské. Ve filmu ho ztvárnil Elo Romančík, který si protestanského kněze zahrál i v *Kladivu na čarodějnice*.⁵¹⁴ Jeho postava je ve filmu vyloženě kladná, je to intelektuál, který se snaží pomáhat všem lidem. Ve filmu jsou dokonce ukázány i scény z kostela a mše svaté. Uher do hlavní role obsadil maďarskou herečku Eriku Oszda.

7.2.10 MÁG. (1987)

Název MÁG.⁵¹⁵ životopisného filmu Františka Vláčila o K. H. Máchovi, jež měl vzniknout k 150. výročí úmrtí básníka,⁵¹⁶ může být vykládán dvojsmyslně. První možností je název vykládat tak, jak je napsán „Mág“. Mělo by se jednat o mystičnost hrdiny, který je mágem, přičemž magicky kouzlí se slovy. V celém názvu je možné pociťovat jisté tajemno, které je typické pro romantická díla. Druhý výklad je, že se jedná o „Máj“, neboť podle dřívějšího pravopisu se psalo g místo j. *Máj*⁵¹⁷ v tomto filmovém příběhu hraje velmi důležitou úlohu, protože prostupuje příběhem. Kvůli této dvousečnosti bylo upuštěno od původního názvu *Poutník*. Vláčil doufal, že se tímto filmem navrátí ke svému poetickému stylu, který naplno využil ve své historické trilogii

⁵¹³ Daniel HUPKO, *Manžel a otec, hospodář a podnikatel: příklad Jozefa Pálffyho*, in: Radmila ŠVAŘÍČKOVÁ-SLABÁKOVÁ – Jitka KOHOUTOVÁ – Radmila PAVLÍČKOVÁ – Jiří HUTEČKA (edd.), *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*, Praha 2012, s. 100.

⁵¹⁴ *Kladivo na čarodějnice* [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968.

⁵¹⁵ MÁG. [film], Režie: František Vláčil. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1987.

⁵¹⁶ Termín natáčení filmu byl neustále posunován. BSA, SCE, Film: Mág, Výrobní zpráva, 6. 7. 1987, s. 1.

⁵¹⁷ Karel Hynek MÁCHA, *Máj*, Praha 2012.

z 60. let, avšak v tomto případě vznikl spíše slet poetických obrazů. Máchovu romantickou nevyrovnanost tak doplňuje hlas Rudolfa Hrušínského, který v jednotlivých sekvencích recituje části *Máje*.

Tento snímek bývá považován za trochu nevyrovnaný, a ani režisér František Vlácil s ním nebyl spokojen, proto se tímto filmem rozhodl ukončit svou filmovou kariéru. Vlácil v jednom rozhovoru dokonce tento film označil za špatný, ale i přesto se mu podařilo vytvořit dílo, v němž je Mácha „demytizován a zbavený aureoly romantického hrdiny.“⁵¹⁸ Mácha (Jiří Schwarz)⁵¹⁹ je ve filmu velmi kontroverzní, připomíná spíše antihrdinu. Nejvýraznější je to ve vztahu k Lori (Veronika Žilková).⁵²⁰ Mácha se k ní chová poručnický až despotický a před její matkou předvádí hulvátské chování. Když se Mácha dozví, že je Lori těhotná, nevěří, že dítě je skutečně jeho. Lori ještě vyčítá, že není dívka dobrých mravů, když se tak vyžívá v sexu. Všechny tyto scény vycházely z Máchových vydaných deníků.⁵²¹ Máchovou múzou je zde Marinka, které autor věnoval krátkou i když velmi sugestivní povídku.⁵²² Marinka je jeho vysněný ideál ženy, zatímco Lori je pouze dívkou pro zábavu.

Mácha byl v mnohých monografiích popisován jako romantický bouřlivák, což je v jistém ohledu pravdivé tvrzení, avšak nevystihuje zcela Máchovu osobnost. Mácha chtěl být romantickým hrdinou, ale kdyby jím skutečně byl, nikdy by se neodhodlal vzít si Lori. I když prostinkou dívku nemiloval, tak jak by chtěl, uvědomoval si, co je jeho povinností. Do opozice k Máchovi bývá stavěn J. K. Tyl, který se ve filmu objevuje jako Máchův protivník, což se představitelům režimu po stránce ideologické příliš nelíbilo.⁵²³ Přestože Tyl na první pohled nepůsobil jako romantik, tak jeho jednání v soukromém životě bylo mnohem více amorálnější a blízké romantickým hrdinům než jednání Máchovo. Komunisté by v Máchovi velmi rádi viděli revolučního buřiče, což záměrem tvůrců nebylo. Zmiňuje to ve svém posudku dr. Pavel Auersperg: „Máchova postava je stylizována více do roviny štvance, případně umíněného člověka, ale ne do roviny buřiče a právě nevyváženost obou těchto pólů vyvolala hlavní výhradu, která by se měla v konečné fázi práce na scénáři překlenout.“⁵²⁴ Tvůrcům rozhodně nešlo o

⁵¹⁸ L. PTÁČEK, *Panorama*, s. 165.

⁵¹⁹ Zvažován pro roli byl i Jiří Bartoška; BSA, SCE, Film: Mág, Výrobní zpráva, 6. 7. 1987, s. 1.

⁵²⁰ Původně měla hrát Lori Apolína Veldová, ta však těsně před natáčením z role odstoupila; BSA, SCE, Film: Mág, Herecké obsazení, s. 1.

⁵²¹ Pavel VAŠÁK, *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy*, Praha 2007.

⁵²² Karel Hynek MÁCHA, *Marinka*, Praha 1981.

⁵²³ Mácha ležící v horečkách se měl, než zemřel, ve svých snech dohadovat s Tylem. Na radu Václava Falady tvůrci od tohoto záměru odstoupili; BSA, SCE, Film: Mág, Lektorský posudek, 2. 2. 1987, s. 3.

⁵²⁴ BSA, SCE, Film: Mág, Lektorský posudek 2, 22. 7. 1987, s. 2.

historicky přesný životopisný film, přičemž se dopustili několika nemalých ahistorismů, například jsou ve filmu události, které se staly až po vydání *Máje*. Těchto nepřesností si byli vědomi i doboví historici a scénář doporučovali celý přepracovat,⁵²⁵ přičemž v některých scénách jim Vláčil vyhověl, jiné nechal nezměněné. Názory na scénář se různily, zatímco jedni ho ve svých hodnoceních vyzdvihovali, druzí naopak doporučovali důkladné přepracování. Obdobně byl film vnímán dobovými recenzemi.

7.2.11 Životopisné filmy o osobnostech 20. století

Další méně známý slovenský životopisný snímek od již zmíněného režiséra Martina Ťapáka vypráví o pobytu Klementa Gottwalda v Banské Bystrici na počátku 20. let,⁵²⁶ kde se snažil se svými soudruhy zakládat stranu. Gottwald je zde ztvárněn Danielem Dítětem jako klidný muž, jehož jediným cílem je zlepšení životní úrovně dělníků. Vždy mluví sofistikovaně s rozvahou, nikoho neuráží (téměř biblicky nastavuje druhou tvář) a hlavně je neobyčejně lidský. Tento kladný hrdina neztrácí víru v komunismus a je ochotný jakémukoliv proletáři pomoci, ať je ve straně či nikoliv. Film svým rozměrem a naivitou spíše připomíná budovatelskou éru 50. let, kdy ještě někteří věřili ve spravedlivou komunistickou společnost. Gottwald je zde glorifikován podobně jako v dřívějším snímku *Dvacátý devátý*,⁵²⁷ je to až zarážející, když je Gottwald zpodobněn jako milý a vyrovnaný člověk, přičemž každý divák ví, že měl na přelomu 40. a 50. let 20. století v Československu na svědomí jedny z největších zločinů. Je pochopitelné, proč byl natočen *Dvacátý devátý* v roce 1974 – jeho cílem bylo schválit Husákův režim, avšak zcela nepochopitelné je, že velmi podobný snímek vznikl i v 80. letech. Jediným důvodem mohlo být Gottwaldovo výročí, avšak je nanejvýše jasné, že tento snímek žádný divák nemohl brát vážně. Cílem tohoto snímku bylo také zdiskreditovat církev na Slovensku, přičemž tento motiv se v první polovině 80. let ve slovenském filmu objevuje poměrně často. Místní kněz na jarmarku agituje proti komunistům a vyhrožuje, že pokud nastane situace jako v Rusku, tak jim komunisté ukradnou děti a dají je k adopci. Soudruzi se s knězem dohadují, jejich hádka končí následovně:

⁵²⁵ BSA, SCE, Film: Mág, Lektorský posudek dr. Lenky Adamové, 30. 5. 1985, s. 2.

⁵²⁶ Zrelá mladost [film], Režie: Martin Ťapák. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1983.

⁵²⁷ Dvacátý devátý [film], Režie: Antonín Kachlík. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974; Zde Klementa Gottwalda ztvárnil Miroslav Zounar. Ve Zralé mladosti si Zounar také zahrál, ale tentokrát četníka, který se snaží bolševiky zlikvidovat.

Kněz: „Žádný bolševik a komunista se do nebe nedostane!“

Lakšík: „Nám to stačí na zemi.“

Soudruzi tak jasně dávají najevo, že jediné, co je zajímavé, je pozemský život.

Lidé na vesnici prozatím poslouchají místní církve, v které mají zastání hlavně nevychovaní. Komunisté svůj manifestační průvod s rudou vlajkou vedou ve stejnou dobu, kdy jde procesí s Božím tělem. Dohromady zní zvuky zvonů a revolučního pochodu, což značí souboj staré zpátečnické církve proti novému spravedlivému řádu. Ve filmu se tak snaží ukázat robotníkům, že Bůh neexistuje a že Bůh je jen pro bohaté. Tento film používá velmi silně proticírkevní akcent, přestože si z křesťanské věrouky půjčuje symboly. Pracující se stávají novými mučedníky (včetně K. Gottwalda). Několikrát se opakuje obraz tří žen nesoucích dlouhé kusy dřeva, tato scéna připomíná ukřižované na Golgotě. Důvodem této proticírkevní tendence může být, že se papežem stal Karol Wojtyła (Jan Pavel II.), který nasadil velmi ostrý kurz proti komunismu.⁵²⁸ Mimo církve jsou ve filmu klasičtí nepřátelé pracujících, jako je Sociálně demokratická strana, Agrární strana, západní vykořisťovatelé, bohatí a vzdělaní lidé. Naproti tomu jsou zde komunisté a dělníci, kteří nemají žádnou charakterovou vadu. Pokud se náhodou stane, že někdo nechtí komunistické cíle jako soudruh Lakšík, tak se s ním slušně rozloučí. Gottwald je dokonce tak slušný, že neukázněného soudruha nechce ani pomlouvat.

Snímek *Zastihla mě noc*⁵²⁹ má svým námětem velmi blízko k filmu *...a pozdravuji vlaštovky*. Vypráví o komunistické odbojářce Jožce Jabůrkové, která zemřela v koncentračním táboře. Natočení filmu bylo nabídnuto logicky Jaromilu Jirešovi, který s touto látkou měl zkušenosti, a Jaroslavu Balíkovi. Ve svých pamětech píše Juraj Herz, že když se dozvěděl, že se chystá natáčení o odbojářce, která svá poslední léta strávila v koncentračním táboře Rawensbrück, projevil o natáčení zájem, protože se ho látka dotýkala v osobní rovině. Herz byl v tomto táboře jako dítě také internován. Natáčení tedy pro něj mělo velký význam, avšak jednalo se o látku mimořádného významu a Juraj Herz po natočení erotické *Straky v hrsti*⁵³⁰ nebyl zrovna vyhledávaným tvůrcem. Svoji úlohu hrál také jeho židovský původ. Herzovi se, podle jeho vlastních vzpomínek, podařilo přemluvit Jireše, aby mu film přenechal, a Balík o film po přečtení scénáře⁵³¹

⁵²⁸ S. BALÍK – J. HANUŠ, *Katolická církev*, s. 54.

⁵²⁹ *Zastihla mě noc* [film], Režie: Juraj Herz. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1985.

⁵³⁰ *Straka v hrsti* [film], Režie: Juraj Herz. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1983.

⁵³¹ NFA Praha, fond: Scénáře, Film: *Zastihla mě noc*, literární scénář, Praha 1984.

nejevil zájem.⁵³² Juraj Herz opět na tomto filmu spolupracoval se scénáristkou Jaromírou Kolárovou.⁵³³ Sám však měl trochu problém s tím, že Ústřední výbor KSČ příliš neschvaloval, aby se ve filmu objevovali Židé, což je vzhledem k tématu nemožné. Úkolem Juraje Herze bylo ukázat komunistický odboj proti nacismu. Herz se s tímto problémem vyrovnal, jak nejlépe mohl, jen v některých momentech je řečeno, že se jedná o komunistické odbojářky, divák si tedy mohl domyslet, že ostatní dívky jsou Židovky. Herz film zpracoval jako retrospektivní, s poetickými asociacemi a surrealistickými prvky, přičemž se dokázal vyhnout zbytečné heroizaci hlavní hrdinky.⁵³⁴ Herz se dále doptával žen, které v koncentračním táboře s Jožkou byly, zda byla opravdu taková lidumilka, která se o všechny starala. Dozvěděl se, že byla, ale pouze se starala o dívky, které byly komunistky. Juraj Herz se tedy rozhodl film natočit o Milaně Jesenské, ovšem se jménem Jožky Jabůrkové.⁵³⁵ Do hlavní úlohy byla obsazena herečka spíše vedlejších rolí Jana Riháková. Juraj Herz v této souvislosti mluvil o tom, že se velmi bál, že by musel do hlavní role obsadit zapálenou komunistku Jiřinu Švorcovou, protože byla Jožce Jabůrkové velmi podobná a o takovou roli by určitě stála. Herz však obhájil mladší herečku kvůli retrospektivnímu vyprávění.⁵³⁶ Příběh se tedy odehrává v koncentračním táboře, kde však Jabůrková vzpomíná na své dětství, mládí a následnou internaci. Tvůrci se zde snažili poukázat na to, kde se vzalo toliko její sociální citění. Už jako dítě neměla žádné kamarády a žila s despotickou matkou (Jana Brejchová), která byla ortodoxní katoličkou. Hrdinka tak církev a víru v Boha naprosto opouští po smrti své matky, když dá svůj křížek z krku mrtvé matce symbolicky do rukou. Špatnou zkušenost s církví měla také na gymnáziu, kde se setkala s knězem,⁵³⁷ který zneužíval mladé studentky. Jedna ze studentek musela jít dokonce na potrat, avšak na následek potratu zemřela. Tyto proticírkevní motivy se musely komunistickému režimu velmi líbit, a možná také proto nebylo tolik zasahováno do jiných scén. Nejvíce emotivně je pojata scéna ve sprchách, kde se internované ženy domnívají, když sprcha dlouho neteče, že jde o plyn. Juraj Herz vyšel ze svého vlastního zážitku. Je evidentní, že tato scéna zaujala nejen české publikum, ale i Stevena

⁵³² Juraj HERZ, *Autopsie (pitva režiséra)*, Praha 2015, s. 333.

⁵³³ Juraj Herz spolupracoval s Jaromírou Kolárovou na *Holkách z porcelánu*.

⁵³⁴ P. KOURA, *Obraz nacistické okupace*, s. 242.

⁵³⁵ J. HERZ, *Autopsie*, s. 341.

⁵³⁶ Tamtéž, s. 339.

⁵³⁷ Kněz byl ztvárněn Miroslavem Donutilem, který se ve filmu objevil ještě v roli nacistického lékaře, též velmi úlisného. Juraj Herz velmi rád obsazoval herce do více rolí, které si však byly v mnohém podobné.

Spielberga, který ji užil v Schindlerově seznamu.⁵³⁸ Tvůrci si také pohráli s barvou a hudbou, kterou výborně složil Michael Kocáb. V koncentračním táboře jsou vždy scény ve tmě zahalené do tmavě modré, zatímco život před válkou je v krásných světlých ostrých barvách. Tyto kontrasty o to více vyvolávají pocit úzkosti z koncentračního tábora.

Životopisné snímky uzavírá film *Člověk proti zkáze*,⁵³⁹ který byl natočen již v uvolněnější atmosféře roku 1989. Film popisuje poslední léta života Karla Čapka (Josef Abrhám),⁵⁴⁰ v kterých svými díly bojuje proti nacistickému útlaku. Díla Karla Čapka, stejně jako díla Jaroslava Seiferta, se od 80. let začala pomalu objevovat opět na pultech knihkupectvích. „Ukázalo se, že osobnosti tak nesmazatelně vrostlé do české kultury z ní nelze vyretušovat.“⁵⁴¹ Režisér Štěpán Skalský chtěl ve filmu ukázat paralelu mezi posledním rokem republiky a životem spisovatel.⁵⁴² Film začíná v době, kdy si pro Čapka přijde gestapo. Je jim však řečeno, že Čapek je už tři měsíce po smrti. O tom, že byl film natočen již v uvolněné atmosféře, svědčí několik faktorů. Prvním a tím nejvýraznějším je, že se po tolika letech ve filmu konečně objevuje postava T. G. Masaryka, která je zde zpodobněna velmi kladně. Objevuje se zde skupina Pátečníků, do které bratři Čapkovi i Masaryk (Svatopluk Beneš)⁵⁴³ patřili, avšak ve filmu nemohl být zobrazen protikomunistický odbojář Ferdinand Peroutka, což svědčí o tom, že i v roce 1989 cenzura ještě fungovala. Druhým faktorem je, že Čapek zde otevřeně mluví o demokracii, kterou je třeba zachovat za každou cenu, přičemž sám odmítá jakoukoliv diktaturu. V této souvislosti však ve filmu několikrát Čapka obviní z toho, že je bolševik, což Čapka staví téměř do role komunistického bojovníka proti nacismu, což je jedna z největších chyb, které se autoři dopustili. Tvůrci také kladli velký akcent na motiv, kdy je Čapek zklamán, že je západní mocnosti Mnichovskou dohodou zradily. V celém filmu se objevují filozofické otázky, na které Čapek vzpomíná při svých rozhovorech s Masarykem a Vančurou. Na konci vlády komunistů tak vznikl film oslavující úsilí a dílo tohoto neobyčejného spisovatele. Po Sametové revoluci chtěl Otakar Vávra natočit film také o Karlu Čapkovi, avšak nepodařilo se mu na něj získat dostatečné finanční prostředky.

⁵³⁸ J. HERZ, *Autopsie*, s. 350.

⁵³⁹ *Člověk proti zkáze* [film], Režie: Štěpán Skalský. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1989.

⁵⁴⁰ O filmu se uvažovalo již na počátku 80. let. Název měl být *Poslední rok*. BSA, SCE, Film: *Člověk proti zkáze*, *Záměr*, 15. 2. 1981, s. 1.

⁵⁴¹ J. ŽALMAN, *Umlčený film*, s. 159.

⁵⁴² BSA, SCE, Film: *Člověk proti zkáze*, Režisérská explikace, 11. 5. 1988, s. 4.

⁵⁴³ Pro tuto roli byli ještě zvažováni herci M. Macháček, L. Chudík, J. Adamíra, R. Lukavský; BSA, SCE, Film: *Člověk proti zkáze*, *Návrh hereckého obsazení*, s. 1.

Posudky na různé fáze scénáře nebyly vždy kladné. Ve svém posudku Alois Humplík kritizuje, že film je příliš učebnicový a že v něm chybí tvůrčí pohled. Jeho posudek končí slovy, že film nedoporučuje k natáčení.⁵⁴⁴ Jiné posudky však byly kladnější a záporné komentáře byly spíše dílčího charakteru, takže film byl nakonec k natáčení doporučen. „Scénář *Člověk proti zkáze* slibuje dobrý film, ideově promyšlený, zásadní, umělecky velmi účinný.“⁵⁴⁵ Posudek uměleckého ředitele dr. Jiřího Plachého naléhal na odstranění scén statických, avšak nikdy nepíše, které má přesně na mysli. Rozhovory s T. G. Masarykem statické jsou, avšak ve filmu zůstaly.⁵⁴⁶

7.3 Dobový ohlas životopisných filmů v 70. a 80. letech

Dobové recenze většiny tehdejších filmů bývaly kladné. Kritici na rozdíl od počátku 50. let tvůrcům či hercům některé prvky dokázali vytknout, avšak většinou se shodovali v jednom, a to v tom, že recenzovaný biografický film je mimořádný. Snad jedinou výjimkou je recenze v *Rudém právu* na *Božskou Emu*. U životopisných snímků je velmi těžké celý film odsoudit. Pokud film vyprávěl o osobnostech, které byly komunistickým režimem protežované, tak se recenzenti neodvážili být příliš kritičtí, protože by to mohl být poslední ohlas, který napíší. Druhou možností bylo, že osobnost byla pro komunistický režim neutrální, a tak někteří kritici byli rádi, že se konečně objevil film, který neodpovídal zažitému schématu. V této kapitole budou tedy nastíněny vybrané recenze k jednotlivým filmům. Jedná se o drobný exkurz do dobového ohlasu, protože o samotné dobové kritice 70. a 80. let by mohla být napsána disertační práce. Byly vybrány hlavně recenze odborných periodik a recenze z *Rudého práva*, protože právě na těchto novinách a časopisech je možné ukázat i kontrast, který mezi recenzemi občas býval.

Recenze na *Paletu lásky* se nesly v podobném duchu jako v 50. letech, což je pochopitelné, když i film odpovídá spíše dobovému zpodobnění let minulých. „Bylo mu tehdy teprve šestadvacet let, ale měl odvalu postavit se proti cizím vlivům na Akademii a vyslovil závažná slova: Můj program? Prosté jméno Josef Mánes. Ale ještě dlouhá léta trvalo, než se lid dověděl, kým Mánes skutečně byl. Že byl nejen velkým tvůrcem, ale i národním buditelem.“⁵⁴⁷ Obdobně reagoval i recenzent *Rudého práva* Jan Kliment.

⁵⁴⁴ BSA, SCE, Film: *Člověk proti zkáze*, Posudek na literární scénář č. 1, 16. 6. 1988, s. 1.

⁵⁴⁵ Tamtéž, Posudek na literární scénář č. 2, 1. 8. 1988, s. 4.

⁵⁴⁶ Tamtéž, Posudek na literární scénář č. 3, 17. 6. 1988, s. 1.

⁵⁴⁷ Jana KREJCHOVÁ, *Paleta lásky*, Kino, 1976, č. 10, s. 8–9.

„Kladem snímku je, že podává dost plastický obraz jisté historické doby, že zachycuje v hutné zkratce odnárodněnou buržoazii. Kladem nejvyšším je pak to, že takový film vůbec máme, protože obdobných obrazů, podobizen života a práce velkých národních umělců není nikdy příliš a kvalita tohoto druhu filmů se bude zlepšovat jako jinde jen s počtem natáčených děl. Proto přes některé výhrady, například přes nevelkou tvárnou odvahu tvůrců, vítáme nový český film upřímně do palety barev celé naší soudobé filmové tvorby.“⁵⁴⁸ Chválen byl dále v recenzích výkon Petra Kostky, i když často zaznívala poznámka, že Kostka Mánesovi není příliš podobný. Film získal ocenění na Mezinárodním týdnu historického filmu v Córdobě.⁵⁴⁹

V článcích o *Příběhu lásky a cti* se kritici snažili přirovnat vztah Karolíny Světlé a Jana Nerudy k vztahům Boženy Němcové. Autor si neodpustí poznámku, že i když Světlá Němcovou odsuzovala, tak si vlastně prožila to samé,⁵⁵⁰ avšak nedodává, že Světlá na rozdíl od Němcové se k nevěře stavila naprosto jinak a zcela ji odmítala. Je zajímavé, že v socialistické společnosti je Světlé její morální založení spíše vytýkáno. Jan Kliment film velmi chválí, avšak trochu ho trápí, že film je sestaven ze soukromých dopisů, které možná měly zůstat nepublikované, a tedy i nezfilmované, přesto velmi oceňuje tvůrce, zvláště O. Vávru a M. Ondříčka, a herce. „Bartoškův Neruda zůstává sice poněkud ve stínu herectví Božidary Turzonovové, to však je sotva vina hercova i režisérova. Prostě ona byla v této historii silnější člověk, silnější partner. Vedle obou rozehrál Vávra celou společnost vynikajících výkonů, z nichž nezapomeňme aspoň jmenovat Jiřího Pleskota v přesně vyvážené kresbě ani v nejmenším nezkarikovaného postavy Karolínina manžela profesora Mužáka.“⁵⁵¹ Zajímavý je v tomto ohledu dopis jednoho pobouřeného diváka, který si stěžuje na obsazení Turzonovové do hlavní role. Upozorňuje na to, že českou spisovatelku by měla ztvárnit česká herečka, ne slovenská a dodává, že čeští herci a herečky hrají na Slovensku pouze záporné role. V dopise varuje před slovenským nacionalismem a rozpínavostí Slováků.⁵⁵² Tvůrce O. Vávru a M. V. Kratochvíla jistě nenapadlo, že by zrovna tímto prvkem mohli pobouřit diváky, přičemž pisatel jistě nevěděl, že Turzonovová si za dva roky zahraje i českou operní pěvkyni Emu Destinovou.

⁵⁴⁸ Jan KLIMENT, *O Josefu Mánesovi*, Rudé právo 4. 11. 1976, s. 5.

⁵⁴⁹ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397125/paleta-lasky> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁵⁰ AB, *Příběh lásky a cti*, Kino, 1978, č. 1, s. 4–5.

⁵⁵¹ Jan KLIMENT, *Román lásky a překážek*, Rudé právo 9. 2. 1977, s. 5.

⁵⁵² BSA, SCE, Film: Příběh lásky a cti, Dopis diváka, 3. 2. 1978, s. 1.

Jistě by se na první pohled mohlo zdát, že recenze na *Božskou Emu* musely být kladné, což však neplatilo ve všech případech. Jan Kliment v *Rudém právu*, vytýká tvůrcům několik momentů. Velké výhrady má ke zpracování filmu, který se podle něj nese jen v duchu národnostním a zcela nerespektuje nové poznatky, zvláště, co se týká třídních bojů. „Faktem je, že už její uvedení přímo vedlo předem k tomu, že film dostal až přehnaně jen národnostně osvobozenickou, respektive spíše jen národně obrozeneckou notu. Všechno ostatní šlo stranou, ačkoli tu byla jedinečná příležitost i třídního pohledu, protože dnes už přece víme o oné době mnohem víc, než co nám o ní ve své nacionalistické zabarvené legendě vyprávěla buržoazie.“⁵⁵³ Vytýkáno dále bylo tvůrcům, že film připomíná „učebnice z buržoazní republiky“. Jediné pochvaly se od Klimenta dočkala Gabriela Beňačková, která zpívá Destinnové part. Svou recenzi Kliment uzavírá tím, že film „nemůže chytout za srdce“, avšak přeplněné sály diváků a jejich potlesk ukázaly, jak se kritik mýlil. O čtyři roky později vyšla stať Pavla Melounka, v níž chválí Jiřího Krejčíka, že oproti svým kolegům jako je „Lamač, Bínovec, Slavínský, Innemann, Krňaský a někdy i Frič a Vávra, nepodléhá nebezpečí, které je obvykle v tomto tématu skryto: sentimentálnímu patetizování, málo upřímnému rozpomínání ještě na doby minulé.“⁵⁵⁴ Za pozornost ještě stojí, že v recenzích se často zmiňuje v souvislosti s Emou Destinnovou i T. G. Masaryk, o kterém se od roku 1948 v kladném smyslu příliš nehovořilo. I když film tedy nebyl některými kritiky hodnocen zrovna kladně, tak Božidara Turzonovová získala cenu za svůj herecký výkon v hlavní roli na 18. festivalu českých a slovenských filmů v Košici.⁵⁵⁵ Kladně její výkon ohodnotili i ve slovenských denících, přičemž ani jejich recenze nebyly nijak kladné, přesněji byly rozpačité, protože kritici nevěděli, co si mají o filmu myslet.⁵⁵⁶

V roce 1980 šel do kin ještě jeden film, a to Vláčilův *Koncert na konci léta*. Tentokrát však Jan Kliment chválí. „Největším úspěchem filmu je jeho atmosféra. Zachycuje to hlavní: Dvořákův vztah k hudbě a k umění.“⁵⁵⁷ Kliment si dále všímá, že tento Vláčilův životopis lehce ze svého žánru vybočuje, přičemž recenzent kritizuje málo historických faktů. „Toto je film jiný, jehož tvůrci si kladli za úkol zachytit Dvořákův vztah k umění, k životu, k lidem. A to se povedlo. Je to Dvořák živý, Dvořák demokrat a humanista, člověk prostý i komplikovaný, uvědomělý Čech, ale žádný

⁵⁵³ Jan KLIMENT, *Zbožštělá Ema*, Rudé právo 17. 1. 1980, s. 5.

⁵⁵⁴ Pavel MELOUNEK, *Jiří Krejčík: Hledání mravnosti a český kontext*, Film a doba, 1983, č. 6, s. 324.

⁵⁵⁵ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397240/bozska-ema> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁵⁶ E. KINCELOVÁ, *Zo života speváčky*, Práca, 21. 12. 1979.

⁵⁵⁷ Jan KLIMENT, *Dvořákovský film*, Rudé právo, 24. 1. 1980, s. 5.

nacionalista, člověk rodinný i se vztahem k mladým umělcům, člověk tvůrčí. I ta jeho vášeň pro lokomotivy tu na okraji zahraje a na štěstí jen na okraji. Pravda víc historické přehlednosti by neuškodilo. Všechno to mohlo být lépe zařazeno do doby. Přece jenom je to období zajímavé, o němž namnoze mnoho nevíme, ten závěr minulého století. Také mi připadá zbytečná až nadměrná mystičnost kolem rekviem.⁵⁵⁸ Atypičnosti tohoto životopisného filmu si všimli i jiní recenzenti: „I když tedy dvořákovský film není záležitostí historicko-dokumentární, domnívám se, že svým ustrojením scénáře, hloubkou režijního a hereckého ponoru, a ovšem i silou vlastní Dvořákovy hudby vypovídá o našem velikém Mistru svědectví pravdivé a poutavé.“⁵⁵⁹ Někteří kritici však vyjádřili pochybnosti, zda zpodobnění Dvořáka, které tvůrci zvolili, bylo správné: „Zůstává sporné, zda toto pojetí, v němž lidově zdravý a vnitřně nezlomený Dvořák vychází jako tvůrce spíše nervní, přecitlivělý až neurotický, odpovídá skutečně umělcově podobě a zda není spíše poněkud pokřiveným výsledkem autorské spekulace.“⁵⁶⁰ V recenzích byl dále velmi chválen výkon Josefa Vinkláře, který v rozhovorech uváděl, že cílem jeho a Františka Vlácilu bylo zcela nové uchopení životopisného žánru. „Usilovali jsme oba shodně o to, aby film o Antonínu Dvořákovi nebyl konvenčním – v běžném slova smyslu – životopisným filmem. To v sobě samozřejmě skrývá velká úskalí. Lidé běžně touží vidět velikány své historie na piedestalu, my jsme se však snažili o to, aby na tom pomyslném piedestalu nestál člověk, ale pouze velikost a genialita tohoto skladatele, jeho nesmrtelné dílo, jeho hudba.“⁵⁶¹ Chválen byl také výkon Františka Němce za ztvárnění smyšlené postavy Kenta.⁵⁶² Film slavil úspěch ve Španělsku, kde získal cenu města Santanderu na Přehlídce hudebních a choreografických filmů Santander.⁵⁶³

Romaneto bylo filmovými kritiky chápáno spíše jako stejnojmenný Arbesův syžet než životopisný film, protože si v mnohém tvůrci upravili spisovatelův život, aby tak naplnili jeho odkaz.⁵⁶⁴ V *Rudém právu* a podobných denících bylo opět vyzdvíženo sociální vyznění filmu a protiburžoazní ladění, kterému autor recenze přikládá až přespříliš velkou pozornost oproti jiným, ve filmu, důležitějším scénám. „Ze soudní dohry jedné potlačené dělnické demonstrace se dozvídáme nejenom mnohé o

⁵⁵⁸ Tamtéž, s. 5.

⁵⁵⁹ Jarmil BUGHAUSER, *Pravda a fikce ve filmu o Dvořákovi*, Lidová demokracie, 13.7.1979, s. 5.

⁵⁶⁰ A, *Premiéry našich kin*, Zemědělské noviny, 17.1.1980.

⁵⁶¹ Zuzana HOREŠOVSKÁ, *O štěstí opravdového kumštu hovoří Josef Vinklář*, Kino, 1979, č. 34, s. 8–9.

⁵⁶² J. BUGHAUSER, *Pravda a fikce*, s. 5.

⁵⁶³ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397241/koncert-na-konci-leta> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁶⁴ Pavel MELOUNEK, *Objektivem kritiky*, Film a doba, 1981, č. 4, s. 228.

Arbesových společenských a lidských postojích, ale také o kompromisnictví lavírující české buržoazní inteligence, těch pánů vlastenců s ručením omezeným, ustupujících c. a k. rakouskému mocipanstvu a jeho prodlouženým prstům. Zkrátka – znovu si připomeneme, kdo byl tenkrát kdo a hlavně kdo byl skutečně činem schopen usilovat o radikální změny zksylé společnosti.⁵⁶⁵ Autor se přitom nezmiňuje, nejspíše záměrně, o tajném sledování nepohodlných osob. Mnohem lépe se s touto úlohou vyrovnali ve *Filmu a době*, kde napsali: „A nemám na mysli jen to vnějškové, jevové, ale i to z atmosféry doby, co určuje její podstatu, tedy ono tísnivé ovzduší, kdy se státně bezpečnostní potlačovatelský aparát opět vzpamatovával ze šoku dočasného politického uvolnění šedesátých let.“⁵⁶⁶ Autor recenze a film *Romaneto* dokázali být velmi aktuální. Z hereckých výkonů byli nejvíce chváleni Viktor Preiss, Radoslav Brzobohatý a Radovan Lukavský.⁵⁶⁷ Tvůrci a film slavili úspěch na českých festivalech – 32. filmový festival pracujících, 19. festival českých a slovenských filmů Kladno a 18. filmový festival mladých Trutnov.⁵⁶⁸

Režimem oblíbený Karel Steklý se za film *Každému jeho nebe* pochvaly nedočkal. Už na počátku 80. let kritice vadilo, že film není podle skutečnosti, že si autoři upravili události či některé životní mezníky vynechali. „Jistě autor filmu měl právo vybrat u Xenina života jen některé epizody, povýšit jedinečné na typické, pozměnit některé reálie, představit Xenu jako nadčasový typ. Ovšem to by vyžadovalo důslednost. A tak nevznikl ani dobrý filmový životopis Xeny Longenové, ani drama jednoho hereččina osudu.“⁵⁶⁹ Za svůj výkon byla oceněná Jaroslava Obermaierová na 20. festivalu českých a slovenských filmů v Ústí nad Labem.⁵⁷⁰ O své roli řekla: „Hrála jsem tu figuru ráda, ať mi již chybělo cokoli, a byla bych ráda, kdyby tenhle film vzbudil o Xenu alespoň zájem, uvědomění a hledání, kým byla. V rámci možností jsem se snažila postavit jí tak trochu pomníček. Pomníček jejím nenaplněným dnům, protože si osobně myslím, že musela být geniální herečka a odvážný, geniální člověk.“⁵⁷¹

Písně by neměly umírat se spíše zapsaly do hudebních filmů než životopisných. V recenzích byl zvláště oceňován režisér. „S obtížemi skrývajícími se vždy

⁵⁶⁵ Luboš KAZDA, *Jakub Arbes z masa a kostí*, Rudé právo, 6. 1. 1981, s. 5.

⁵⁶⁶ P. MELOUNEK, *Objektivem kritiky*, s. 229.

⁵⁶⁷ L. KAZDA, *Jakub Arbes*, s. 5.

⁵⁶⁸ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397297/romaneto> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁶⁹ Pavel TAUSSIG, *Pro koho nebe*, Scéna, 1982, č. 6, s. 5.

⁵⁷⁰ Blažena URGOŠÍKOVÁ – Eva URBANOVÁ – Vladimír OPĚLA, *Český hraný film VI. (1981–1993)*, s. 142.

⁵⁷¹ Alena BECHTOLDOVÁ, *Každému jeho nebe*, Záběr, 1982, č. 9, s. 3.

v životopisném příběhu se vyrovnal známý gruzínský režisér Georgij Kalatozišvili, který vložil do realizace své zkušenosti a veden ideou literární předlohy se snažil podat analýzu společenského a kulturního vývoje v Čechách a v Gruzii. Rozvíjením motivů dosáhl mozaikovitého pohledu na jeden lidský osud, kde pod hladinou vnějšího dění pulsuje hudba.⁵⁷² Oceňováno také bylo, že vznikla koprodukce. „Film tím obohacuje oblast koprodukční spolupráce, která se stává opět prostředníkem sblížení kultur dvou zdánlivě vzdálených zemí.“⁵⁷³ Film získal čestné uznání na 22. festivalu československých filmů v Banské Bystrici.⁵⁷⁴

Je velmi zajímavé sledovat, zda recenze odpovídají přesně době svého vzniku, stejně jako filmy. V mnohém se však odlišující, zatímco filmoví tvůrci opravdu museli některé prvky eliminovat, kritik si může dovolit je alespoň zmínit. V *Putování Jana Amose* nemohlo zaznít, že tento český velikán byl biskup Jednoty bratrské. Není tedy velké překvapení, že toto konstatování zaznělo v recenzích velmi málo, avšak přítomný tam tento prvek byl. Nejdříve začne kritik P. Melounek podobně jako tvůrci: „Autoři se zabývají osudy a myšlenkami Jana Amose Komenského, slavného českého učence, pedagoga, velkého humanisty, mimořádného zjevu celoevropské kultury 17. století.“⁵⁷⁵ Později, když mluví o životě J. A. Komenského, Pavel Melounek dodá: „Komenský studoval na několika evangelických školách, poté působil jako kněz Jednoty bratrské a pedagog v Přerově a ve Fulneku.“⁵⁷⁶ Ideologicky podbarvené noviny *Rudé právo* však tento obrat Komenského v ateistu vítalo. „Jako činitel česko-bratrské církve nemohl Komenský jistě překročit meze ideologického výrazu své současnosti. Ale – aniž by dospěl k materialismu – dokázal vidět natolik správně, že se dostal i do rozporu s rozumem, jakkoli tento nerozum byl připisován nezvratné vůli boží.“⁵⁷⁷ Kritik Jan Kliment se ani nepozastavuje nad upraveným ahistorickým životopisem Komenského, přičemž se podle něj tento film zapíše do historie české kinematografie. „Všechno je to prostě pravda, a to dodává dílu nejvyšší cenu. O to více, že se to podařilo vyjádřit umělecky věrně a působivě.“⁵⁷⁸ Kliment svou recenzi ukončuje slovy, která se

⁵⁷² Bohumila VOJTÍŠKOVÁ, *Písně by neměly umírat*, Záběr, 1984, č. 6, s. 6.

⁵⁷³ Tamtéž, s. 6.

⁵⁷⁴ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397397/pisne-by-nemely-umirat> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁷⁵ Pavel MELOUNEK, *Objektivem kritiky*, Film a doba, 1984, č. 2, s. 120.

⁵⁷⁶ Tamtéž, s. 120.

⁵⁷⁷ Jan KLIMENT, *Živý Jan Amos Komenský*, Rudé právo 24. 10. 1983, s. 5.

⁵⁷⁸ J. KLIMENT, *Živý Jan Amos Komenský*, s. 5.

nenaplnila. „Vzniklo dílo, jež přetrvává dlouhý čas.“⁵⁷⁹ Film získal hlavní cenu na 22. festivalu československých filmů v Banské Bystrici.⁵⁸⁰

Ve stejném roce vznikl dnes velmi populární *Jára Cimrman ležící, spící*, avšak na rozdíl od filmu o Komenském Klimentova recenze nebyla nijak kladná. Lubor Kazda si velmi chválil Divadlo Járy Cimrmana a humor jeho interpretů, avšak na filmovém plátně snímek hodnotí jako nudný a málo vtipný. Za neomluvitelné považuje scény s Konrádem Henleinem či scénu, v níž jsou střeleni zajíci v oblečkách na Konopišti.⁵⁸¹ Sám Smoljak ve svých pamětech vzpomínal, že scénu se zajíci do filmu dávat neměl, měla znamenat předzvěst první světové války, avšak je otázka, kolik diváků tuto symboliku pochopilo.⁵⁸² Recenzent dále vyzvedává scény jako „Cimrman vynalézající“ nebo se Kazdovi velmi líbí scéna „škrtičské setkání dvou habsburských potentátů.“⁵⁸³

V případě filmu *Veronika* kritici opět nešetřili chválou na režimem oblíbeného Otakara Vávru. „Jednou z největších předností Vávrova režijního stylu je suverénní práce s herci, jenž z jejich talentu dokáže vytěžit maximum.“⁵⁸⁴ Jan Kliment film nazval dokonce nadčasovým, což je do jisté míry pravda, avšak Kliment ho vnímal trochu jinak než dnešní divák. „Příběh a osud nešťastné Veroniky sahají do problematiky zrady. Ta zůstává zradou i tehdy, je-li způsobena nevědomky nebo z jakýchkoli jinak pochopitelných pohnutek. Z bídy, nátlaku, zmanipulování. Objektivně zůstává vina vinou nezmenšenou a ten, kdo propadne, nemá východiska. Tato problematika zlomení člověka, jeho charakteru, vystihuje dobře situaci v národě v minulém století, ale zní poučně provždycky, protože otázky lidského charakteru a jeho pevnosti zazní vždy poutavě a závažně.“⁵⁸⁵ Je zajímavé, že velmi oceňuje prvek, který tak moc odsoudil v *Božské Emě*. Herecky byla chválena Taťána Medvecká za ztvárnění titulní role, avšak mnohem větší ovace sklízela v recenzích Jana Hlaváčová, jejíž roli Boženy Němcové někteří kritici nazvali „životní rolí“⁵⁸⁶. Cenu za herecký výkon si však odnesla Taťána Medvecká na 24. festivalu českých a slovenských filmů v Mariánských Lázních.⁵⁸⁷

⁵⁷⁹ Tamtéž, s. 5.

⁵⁸⁰ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397429/putovani-jana-amose> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

⁵⁸¹ Jan KAZDA, *Cimrman s jiskrou utuchajícího*, Rudé právo 13. 10. 1983, s. 5.

⁵⁸² Blanka ČECHOVÁ, *Mým divákům: Rozhovor s Ladislavem Smoljakem*, Praha 2010.

⁵⁸³ J. KAZDA, *Cimrman s jiskrou utuchajícího*, s. 5.

⁵⁸⁴ Luděk ČERMÁK, *Veronika*, Záběr, 1986, č. 13, s. 6.

⁵⁸⁵ Jan KLIMENT, *Lidský osud vždy zaujme*, Rudé právo, 15. 5. 1986, s. 5.

⁵⁸⁶ L. ČERMÁK, *Veronika*, s. 6.

⁵⁸⁷ Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397487/veronika> [online], vyhledáno 1. 5. 2018.

Jirešův pokus o psychologický životopisný film *Lev s bílou hřívou* byl přijat kritikou trochu rozporuplně. Recenzenti si uvědomovali, že se opět před nimi a diváky objevilo zcela nové zpracování tohoto žánru, avšak film nezaujal tak, jak možná autoři doufali. „Jireš se pohybuje po velmi nejisté půdě, když se pokouší zprostředkovat divákovi stavy duše, z nichž vyvěrá Janáčková tvořivá síla, neboť převedení nejsubjektivnějších pocitů a prožitků, stavů vědomí i podvědomí, momentů rodícího se díla do řeči obrazů dopadá ve filmech většinou přes míru afektovaně a banálně zároveň.“⁵⁸⁸ Stejně tak si v dobových recenzích uvědomovali, že autoři si předsevzali velmi těžký cíl: „Oceňuji přitom snahu vidět Janáčka „nepomníkově“, v jeho lidsky problematických stránkách: vizme Janáčka v až dětinské proměnlivosti soudů, kdy po zprávě, že Karel Kovařovic konečně přijal Její pastorkyňu, bez váhání přejde od nevráživosti k okázalým sympatiím k tomuto umělci. Anebo sledujme jej, jak si v bohémském sebezahledění osvojil a zdůvodnil právo mučit zrazovanou manželku. V těchto scénách cítíte dotek pravdy. Jenomže ta cenná snaha Janáčka neidealizovat už tolik nefascinuje, je-li v rádu díla provázena zpřízemeněním jeho figur.“⁵⁸⁹ Kritikům se zobrazení Janáčkovy vášně zdálo poněkud režisérsky a herecky nezvládnuté. „Janáček pozdní erotik: Rozlehlá pozornost věnovaná tomuto tématu má své oprávnění, ale přivedla autory do zásadního rozporu. Pokusili se sice zdůraznit mocnou úlohu erotu pro Janáčkův život a tvorbu, avšak nezamýšlenou ironizací, zvláště skrze opakované manželské hádky. Janáčkovu milostnou touhu zplošťují právě v její niterné závažnosti.“⁵⁹⁰ V *Rudém právu* se k tomuto tématu vyjádřila i jejich recenzentka Věra Míšková. „V Blažkově a Jirešově podání jde však spíš než o zdroj tvůrčích muk a inspirací o poněkud opelichané slídění starého kocoura za kdejakou sukni.“⁵⁹¹ Luděk Munzar za svůj výkon obdržel cenu za nejlepší mužský herecký výkon v hlavní roli na 25. festivalu českých a slovenských filmů v Bratislavě.⁵⁹² I v recenzích byl jeho výkon velmi chválen, avšak i někteří recenzenti Munzarův výkon nehodnotili tak kladně. „Luděk Munzar při vši perfekci svých hereckých prostředků nutně klesá pod touto nadvládou obecného nad jedinečným, vnějšího nad vnitřním: je znát, že úzkou branou autorské koncepce nemůže do role plně „projít“.“⁵⁹³ Naopak velmi byl chválen výkon

⁵⁸⁸ Zdena ŠKAPOVÁ, *Lev s bílou hřívou*, Kino, 1987, č. 25, s. 15.

⁵⁸⁹ Jiří CIESLAR, *Muž s bílou hřívou*, Scéna, 1987, č. 25–26, s. 5.

⁵⁹⁰ Tamtéž, s. 5.

⁵⁹¹ Věra MÍŠKOVÁ, *Janáček ve víru vášni*, Rudé právo 6. 1. 1988, s. 5.

⁵⁹² Blažena URGOŠÍKOVÁ – Eva URBANOVÁ – Vladimír OPĚLA, *Český hraný film VI. (1981–1993)*, s. 191.

⁵⁹³ J. CIESLAR, *Muž s bílou hřívou*, s. 5.

jeho ženy Jany Hlaváčové. „Jana Hlaváčová jako Zdena nasazuje dramatický akcent chápající ženy se smyslem pro banální „domácí situaci“. Je soustředěna ve svém výrazu, přesvědčující do všech detailů, do kterých ji vystavuje mužova genialita i pošetilost zároveň. Jana Hlaváčová právě v téhle roli zužitkovala všechny své zkušenosti tragické a lyrické hrdinky, dominující nad svými partnerkami.“⁵⁹⁴

Slovenský film *Šiesta veta* byl v recenzích slovenských, ale i českých velmi chválen. Opět se jednalo o nový přístup k životopisným filmům, který byl pro 80. léta typický. Kritici si uvědomovali úskalí filmu, jako je trochu nesourodé řadění do šesti vět, někdy dlouhé a nudné monology nebo příliš idealizovaný pohled kamery na vesnici, který se dostával do kontrastu se scénářem. „Šiesta veta je filmem, který se i přes zmíněné nesrovnalosti podařil. Mluví konkrétně. Pravdivě načrtává obraz slovenské společnosti v celé složitosti. Mluví o těch, kteří indiferentně mlčeli, protože mluvit nechtěli a neuměli. Poukazuje na problém izolace tehdejšího vzorku inteligence, roztroušené po odlehlých farách a školách v zaostalých vesnicích. Opět na světlo vytahuje problém maďarizace, záměrně vyvolaných komplexů provincionální malosti, z níž pramenila nedůvěra ve vlastní schopnosti, přizpůsobování se tlaku událostí proti svědomí. Osud i dílo národní umělkyně Boženy Slančíkové – Timravy bylo však předzvěstí východiska negujícího tragismu v idealismem nezaštrněných podobách.“⁵⁹⁵ Za svůj herecký výkon byla velmi chválena maďarská herečka Erika Oszda.

Jak již bylo řečeno v předchozí kapitole, František Vlácil na svůj film *Mág* nebyl příliš hrdý, avšak recenze na jeho dílo byly velmi kontrastní. Některé film označily jako nejlepší Vlácilův film, zatímco jiné recenze jako nejhorší. Na čem se většinou recenzenti shodli, byla chvála perfektní kamery a obrazu. „Zvláštního ocenění zaslouží kameramanský podíl Jiřího Macáka, který obdivuhodně svou koncepcí souzní s Vlácilovým výtvarným cítěním. Nemohu opomenout fascinující kompozici „záběru-obrazu“, v němž básník na krkonošském vrcholu ve stavu duševního vytržení, s hlavou zvrácenou k nebi, pokleká v pohnutém díkuvzdání za souběžného přednesu veršů z 3. zpěvu Máje – proslulé apostrofy, k plynoucím oblakům.“⁵⁹⁶ U *Mága* byl v některých recenzích zvláště oceňován invenční přístup. „Tím, že se film v ději, myšlence i obraze nerušeně soustředil především na Máchovu osobu, přičemž dobové sociální a kulturní souvislosti vyznačil pouze náznakově jako kulisu v pozadí, vyhl se předem mnohým

⁵⁹⁴ Otakar BRŮNA, *Vize geniality i pošetilosti*, Scéna, 1987, č. 25–26, s. 5.

⁵⁹⁵ Viera SKOKANOVÁ, *Objektivem kritiky*, Film a doba, 1987, č. 1, s. 40.

⁵⁹⁶ Stanislava PŘÁDNÁ, *Mág*, Kino, 1988, č. 5, s. 15.

zprofanovaným klišé a nešvárům životopisného filmu.⁵⁹⁷ V *Rudém právu* však tento styl nebyl příliš oceněn. „Snaha o postižení mnoha rozporů ve výjimečné osobnosti, v člověku, který byl bouřlivákem i snílkem, citlivým romantikem i krutým egoistou, tulákem, jenž žil život všedních starostí a neobyčejný zároveň, tato snaha jako by se v celkovém vyznění obrátila právě proti záměru. Z mozaiky postřehů o Máchově životě se nepodařilo vytvořit celistvý obraz osobnosti ve všech vzájemných souvislostech, ale právě jen roztržité epizodky.“⁵⁹⁸ Stanislavě Přádné se ve filmu nelíbil hudební doprovod. „Zásadně nesouhlasíme s hudebním pojetím Jiřího Svobody, neboť jeho hudba namnoze zpovrchňuje obrazově jinak působivé výjevy a vyladuje náladu filmu někdy až do melancholicky nevzrušivé, dřímavě nasládlé atmosféry.“⁵⁹⁹ V recenzích byl většinou chválen výkon Jiřího Schwarze v roli Máchy, zvláště jeho velmi podobný vzhled s básníkem.⁶⁰⁰

Socialismus preferoval životopisné filmy a do jisté míry chtěl, aby všechny byly schematické. Těsně před pádem komunistického režimu natočil Š. Skalský film *Člověk proti zkáze*, premiéru však měl až po Sametové revoluci, takže recenzenti již nepotřebovali, aby byl hrdina třídně uvědomělý, protože v nově nastupujícím demokratickém režimu by to bylo spíše na škodu. Jan Jaroš se ve své recenzi vyhraňuje proti tomuto žánru. „Naše kinematografie nikdy v životopisných filmech nevynikala. Vždy v nich probleskovaly více či méně skryté didaktické záměry představit zobrazovanou skutečnost jako výkvět všech ctností a odvahy. Zpravidla se zdůrazňovalo nepochopení dobou i společností, autoři se hlasitě podívovali tomu, že téměř nikdo nezaznamenal či nepochopil světový význam příslušného hrdiny.“⁶⁰¹ Jaroš dále pokračuje, že „neméně důležitým komponentem bylo ideologické pojetí. Je vcelku příznačné pro posledních čtyřicet let, že zobrazované postavy mnohdy neměly daleko k uvědomělému předvoji dělnické třídy nebo v horším případě s nimi solidarizovaly.“⁶⁰² Jaroš ve své recenzi chtěl ukázat, jak se již *Člověk proti zkáze* odlišuje od filmů vzniklých v období vlády komunismu, avšak nepřímou poukazuje i na to, k jak velkému obratu došlo v kritice, která dokáže mnohem rychleji reagovat na změnu doby než film.

⁵⁹⁷ Tamtéž, s. 15.

⁵⁹⁸ Věra MIŠÍKOVÁ, *Mácha dále vzdoruje*, Rudé právo, 14. 4. 1988, s. 5.

⁵⁹⁹ S. PŘÁDNÁ, *Mág*, s. 15.

⁶⁰⁰ V. MIŠÍKOVÁ, *Mácha*, s. 5.

⁶⁰¹ Jan JAROŠ, *Člověk proti zkáze*, Scéna, 1990, č. 4, s. 6.

⁶⁰² Tamtéž, s. 6.

7.4 Bilance

70. léta navázaly na tradici životopisných filmů z 50. let filmem *Paleta lásky*, který je svým narativním přístupem velmi podobný *Mikoláši Alšovi*. Ve filmu se opět objevuje schematismus postav, prostoru a příběhu, který byl tak typický pro 50. léta. Otakar Vávra v období normalizace natočil válečnou trilogii, čímž opět získal ztracený respekt schvalovacích orgánů a mohl se vrátit ke svým oblíbeným historickým filmům. Tentokrát se rozhodl natočit milostný film podle korespondence Karolíny Světlé a Jana Nerudy. Vávra se však opět příliš držel učebnicové předlohy, což se projevilo i v recenzích na film. Na konci 70. let se objevily dva snímky, které se pokusily o jistou intenci v žánru životopisného filmu. Byly tím hudební filmy o Emě Destinnové a Antonínu Dvořákovi. V těchto filmech dokázali tvůrci i v období normalizace natočit snímek, který naprosto nezapadá do schématu životopisných filmů. V 70. letech vznikly ještě filmy o komunistických osobnostech, jako například Marie Kudeříková, Ludovít Kukorelli, Ján Nálepka a Julius Fučík, které přesně odpovídaly politické objednávce období normalizace.

V 80. letech je v biografických snímcích velmi těžké najít společné rysy. Režiséři se již naučili, jaký postup musí zvolit, aby jejich filmy prošly schvalovacím řízením, a tvůrci mohli alespoň částečně provádět své inovativní prvky. Již několikrát jmenovaného schématu se přidrželi tvůrci filmů *Živá voda* a *Putování Jana Amose*. V mnoha biografických filmech z 80. let se objevuje postava konfidenta, která byla více typická pro totalitní režim než 19. století. Cenzura a konfidentství se objevují ve filmech *Romaneto*, *Veronika* a *Mág*. O zcela inovativní způsob se pokusil Karel Steklý s filmem *Každému jeho nebe* o herečce Xeně Longenové, ve kterém však ve výsledku vytvořil nepropracovanou mozaiku životních událostí s prorežimním podtextem. Svým způsobem do schématu nepatří ani koprodukční film *Písně by neměly umírat*, který je založen pouze na krásné gruzínské hudbě a přírodě. Jaromil Jireš se pokusil natočit psychologický životopisný snímek o Leoši Janáčkovi, který však také nebyl propracován do takové hloubky, jak autoři zamýšleli. Obdobné je to i se *Šiistou vetou*, v níž jsou stejné intence, které však nedošly naplnění. V 80. letech též vznikly filmy o osobnostech současných dějin, jako byl Klement Gottwald či Jožka Jabůrková. Filmového zpracování se dočkal na samém konci komunistického režimu Karel Čapek, který předznamenal novou změnu režimu, avšak klasici se příliš neproměnili.

Do životopisných snímků patří také *Jára Cimrman ležící, spící*, který jako jediný splňuje kritéria pro biografický film. Z. Svěrák a L. Smoljak od 60. let začali mystifikovat národ a vytvořili tak zcela nový „kult klasika“, který byl nadán po všech stránkách. V období normalizace se objevují osobnosti, které byly režimem protežovány, avšak již u nich tzv. „kult klasiků“ není natolik výrazný, jako tomu bylo v 50. letech. Pokud byl někdo považován za klasika, byla to osobnost, které tento kult vybudoval Zdeněk Nejedlý, Václav Kopecký či jiný komunistický funkcionář v 50. letech, avšak filmového zpracování se některé osobnosti dočkaly až s nástupem normalizace. Z normalizačních filmových osobností jsou to Josef Mánes, Jan Neruda, Karolína Světlá, Julius Fučík, Jan Amos Komenský či Karel Hynek Mácha.

8 Závěr

Film patří mezi hlavní média, která určitým způsobem ovlivňují a formují společnost. Nacistická a komunistická propaganda si velmi dobře uvědomovala tuto výjimečnost filmu a dokázala ji patřičně využít. Totalitní režimy se díky svým nesplnitelným slibům, odstraňování konkurence a zastrašování lidí velmi snadno dostávaly k moci, avšak udržení si vlivu nebylo tak snadné. Jednou z možností udržení si moci byla propaganda, která fungovala již po staletí. Pejorativní význam však získala až ve 20. století. V této době také započala propaganda filmová. Už říšský ministr propagandy nacistického Německa Paul Joseph Goebbels využíval film k upevňování nacistického režimu. Na něj na československém území velmi záhy navázali komunističtí představitelé, kteří se po druhé světové válce dostali k moci. V případě hraného filmu si samozřejmě divák uvědomuje, že se nemusí jednat o skutečnost, ale pokud se film natočí správným stylem, tak jeho propaganda nebude prvoplánová, a tím bude mít mnohem větší efekt. Stačí si vzpomenout na poznámky některých tvůrců, zvláště Otakara Vávry, kteří své hrané filmy nazývali hranými dokumenty, což svědčí přesně o tom, čeho chtěl komunistický režim dosáhnout. V Československu došlo ihned po druhé světové válce k zestátnění kinematografie, takže novému režimu nestálo absolutně nic v cestě k plánované kinematografii.

Komunistický režim potřeboval k upevnění své moci ukázat, že komunismus není novým režimem, a právě k tomuto účelu byly využity historické, popřípadě životopisné filmy. Diplomová práce si kladla za cíl ukázat osobnosti, které byly komunistickým režimem protežovány. Režim potřeboval vytvořit jisté kultury osobnosti, a ty se nejlépe budují u osobností, které již nežijí. Hlavním ideologem se stal Zdeněk Nejedlý, který obzvláště propagoval husitství a národní obrození, čímž vytvořil kult klasiků. Z uměleckých osobností propagoval Boženu Němcovou, Aloise Jiráska, Bedřicha Smetanu, Mikoláše Alše, Josefa Mánesa, Jana Nerudu a další. Všechny tyto jmenované osobnosti se dočkaly svého filmového zpracování. Režim však nepropagoval pouze umělce, ale i vynálezce, lékaře či sportovce.

V diplomové práci byly tedy zpracovány všechny životopisné filmy, které na území Československa v období od roku 1948 až do roku 1989 vznikly. Ačkoliv osobnosti v těchto filmech nemohou být pokaždé nazvány klasiky, komunistický režim kolem nich dokázal vytvořit účelový obraz, a tudíž je jejich zahrnutí v této práci

fundamentální pro co nejdůvěryhodnější obraz vývoje životopisných filmů v tomto období.

Při zpracování jednotlivých filmů bylo postupováno chronologicky, přičemž praktická část je rozdělena na dvě velké kapitoly. První kapitola se zabývá filmy budovatelskými, které měly za úkol podpořit komunistický režim a poukázat na jeho aspekty z historie, k čemuž využívaly osobnosti českých dějin. Tyto osobnosti nemohly naplno uplatnit svůj talent, protože kapitalistická společnost jim tuto realizaci neumožnila. Osobnosti byly v 50. letech a na počátku 60. let velmi pečlivě vybírány a přesně odpovídaly Nejedlého koncepci dějin. V první řadě bylo třeba ukázat revolučnost českého národa v postavě J. V. Friče, na což navázal film o Josefu Božkovi, neuznanému vynálezci. Právě tyto osobnosti připravily půdu pro klasiky (Alois Jirásek, Mikoláš Aleš, Bedřich Smetana a Božena Němcová), jež prosazoval Zdeněk Nejedlý. Všechny životopisné filmy z 50. let se vyznačovaly stejným schématem. Mladý hrdina (či hrdinka) je vysoce nadán, avšak doba, v níž žije, mu nepřeje. Často je hrdina bez jakýchkoliv finančních prostředků, je šikanován závistivou buržoazií. Jediné, co osobnostem zbývá, je jejich odhodlání a talent. Každá z osobností má vždy vysoké sociální cítění a je dobrým Čechem (popřípadě Slovákem). Obdobně jsou představeny manželky hrdinů, které svého manžela podporují. Hlavní úlohu v každém životopisném filmu hraje proletariát, který je představen jako uvědomělá masa, jež dokáže rozpoznat talent hlavního hrdiny. Právě tyto vyjmenované prvky byly nosnou kostrou filmů a v diplomové práci jim byl věnován hlavní prostor. Tento schematický koncept se však proměnil s nástupem normalizace.

Druhá obsáhlá kapitola se věnuje životopisným filmům vzniklých v období normalizace. Komunistický režim si přál návrat k tématům z 50. let, avšak doba již byla jiná. Celovečerní film měl velkou konkurenci v televizní tvorbě, takže mnozí diváci přestali navštěvovat kina. V 70. letech tvůrci již přišli o své ideály. V 50. letech mnoho filmových tvůrců v komunistický režim věřilo a jejich nadšení se projevilo i na filmovém plátně, zatímco v 70. letech již šlo hlavně o kariérní růst a natáčení podle objednávky režimu. Filmy sice svým námětem a zpracováním připomínaly 50. léta, avšak postrádaly revoluční nadšení. Příkladem takového zpracování je *Paleta lásky*. V 70. a 80. letech se objevily pokusy představit danou osobnost tvůrčím stylem, což se podařilo Františku Vlácilovi v *Koncertu na konci léta* a Jiřímu Krejčíkovi v *Božské Emě*. V 80. letech vzniklo nejvíce životopisných filmů, avšak vždy záleželo na tvůrcích, jak osobnost představili a jak dokázali vzdorovat cenzurnímu řízení. V 80. letech tedy

není možné již mluvit o schematismu postav, který byl tak typický pro 50. léta. Obě kapitoly uzavírá dobový ohlas, který přesně ilustruje, jak byly filmy vnímány a propagovány filmovými kritiky a jaké scény byly ve filmu zdůrazňovány jako klíčové. V diplomové práci byly využity prameny z Národního filmového archivu a z archivu Barrandov Studia.

V diplomové práci jsou také zpracována dílčí témata, která jsou typická pro období komunistického režimu. Nosnou kostrou ve všech životopisných filmech byla otázka národnostní a sociální. V biografických filmech je také nutné sledovat proticírkevní tendence, které jsou zvláště patrné v 50. letech, na počátku normalizace a ve slovenských snímcích až v 80. letech 20. století. Tyto proticírkevní snahy ve filmech najdeme většinou jako vedlejší cíl, avšak podle dochovaných cenzurních zásahů si komunistický režim dával velký pozor, aby víru (popřípadě církev) nějakým způsobem omylem nepropagoval.

Diplomová práce tak představuje ucelený obraz životopisných filmů v komunistickém Československu. Bylo by samozřejmě záhodno zpracovat každý film více dopodrobna, analyzovat jednotlivé scény a postavy, avšak vzhledem k rozsahu práce to nebylo možné. Práce tedy přináší nové poznatky v oblasti filmové propagandy, jež mohou být využity k dalšímu bádání. Diplomová práce se zabývá aktuálním tématem, protože rozpoznávání propagandy je v dnešní době velmi diskutované.

9 Seznam použitých pramenů a literatury

9.1 Prameny

9.1.1 Filmy, televizní filmy a seriály

30 případů majora Zemana [TV seriál], Režie: Jiří Sequens st. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974–1979.

...a pozdravuji vlaštovky [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1972.

Amadeus [film], Režie: Miloš Forman. USA: Orion Pictures 1984.

Bílá nemoc [film], Režie: Hugo Haas. ČSR: 1937.

Božena Němcová [TV film], Režie: Eva Marie Bergerová. ČSSR: 1961.

Božská Ema [film], Režie: Jiří Krejčík. ČSSR: 1979.

Cikáni [film], Režie: Karel Anton. ČSR 1921.

Člověk proti zkáze [film], Režie: Štěpán Skalský, Jaromír Pleskot. ČSSR: 1989.

Dobry vojak Švejk [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1956.

Dny zrady [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1973.

Dvacátý devátý [film], Režie: Antonín Kachlík. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974.

Dvě lásky K. H. Borovského [film], Režie: Karel Lamač, Theodor Pištěk. ČSR 1925.

F. L. Věk [TV seriál], Režie: František Filip. ČSSR: 1970.

Haškovy povídky ze starého mocnářství [film], Režie: Miroslav Hubáček. ČSR 1952.

Horoucí srdce [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1962.

Housle a sen [film], Režie: Václav Krška. ČSR 1947.

Hroch [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1973.

Jan Hus [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1954.

Jan Žižka [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

Jára Cimrman ležící, spící [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: 1983.

Karel Havlíček Borovský [film], Režie: Svatopluk Innemann. ČSR 1931.

Karel Hynek Mácha [film], Režie: Zet Molas. ČSR 1937.

Karel Hynek Mácha [TV film], Režie: Vladimír Kavčiak. ČSSR 1983.

Každému jeho nebe [film], Režie: Karel Steklý, ČSSR 1981.

Kde řeky mají slunce [film], Režie: Václav Krška. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1961.

Kladivo na čarodějnice [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968.

Koncert na konci léta [film], Režie: František Vlácil. ČSSR: 1979.

Krakatit [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: 1948.

Lev s bílou hřívou [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: 1986.

Mág [film], Režie: František Vlácil. ČSSR 1987.

Máj [film], Režie: F. A. Brabec ČR 2008.

Měsíc ad řekou [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1953.

Mikoláš Aleš [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1951.

Mladá léta [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

Můj brácha má prima bráchu [film], Režie: Stanislav Strnad. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

Nejistá sezona [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1987.

Niet inej cesty [film], Režie: Jozef Zachar. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1968.

Osvobození Prahy [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

Paleta lásky [film], Režie: Josef Mach. ČSSR: 1976.

Písně by neměly umírat [film], Režie: Georgij Kalatozišvili. Gruzie: Kinostudia Gruzia-film Tbilisi 1983.

Posel úsvitu [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

Poslední bohém [film], Režie: Svatopluk Innemann. ČSR 1931.

Poslušně hlásím [film], Režie: Karel Steklý. ČSR 1957.

Proti všem [film], Režie: Otakar Vávra. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

Příběh lásky a cti [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1977.

Psohlavci [film], Režie: Martin Frič. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

Putování Jana Amose [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1983.

Revoluční rok 1848 [film], Režie: Václav Krška. ČSSR: 1949.

Romance pro křídlovku [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1966.

Romaneto [film], Režie: Jaroslav Soukup. ČSSR: 1980.

Rozpuštěný a vypuštěný [film], Režie: Ladislav Smoljak. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1984.

Sedmikrásky [film], Režie: Věra Chytilová. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1966.

Skandál v Gri-Gri baru [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1978.

Sňatky z rozumu [TV seriál], Režie: František Filip. ČSSR: 1968.

Sokolovo [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974.

Straka v hrsti [film], Režie: Juraj Herz. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1983.

Synové hor [film], Režie: Čeněk Duba. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.

Šiesta veta [film], Režie: Štefan Uher. ČSSR: 1986.

Švejk bourá Německo [film], Režie: Karel Lamač. VB 1943.

Tajemství krve [film], Režie: Martin Frič. ČSR: 1953.

Tam, kde hnízdí čápi [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1975.

Temné slunce [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: 1980.

Temno [film], Režie: Karel Steklý. ČSR: Filmové studio Barrandov 1950.

To byl český muzikant [film], Režie: Vladimír Slavinský. Protektorát Čechy a Morava 1940.

Valérie a týden divů [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1970.

Velká cesta [film], Režie: Jurij Ozerov. SSSR & ČSSR: 1962.

Velké dobrodružství [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1952.

Veronika [film], Režie: Otakar Vávra. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1985.

Vlastně se nic nestalo [film], Režie: Evald Schorm. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1988.

Vzhůru sportovci [film], Režie: Čeněk Duba. ČSR: 1954.

Z mého života [film], Režie: Václav Krška. ČSR: Filmové studio Barrandov 1955.

Za volantem nepřítel [film], Režie: Karel Steklý. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1974.

Zakázaný člověk [TV film], Režie: Dušan Klein. ČR 2009.

Zastihla mě noc [film], Režie: Juraj Herz. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1985.

Zajtra bude neskoro [film], Režie: Martin Ťapák, Alexandr Karpov. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1972.

Zítřka to roztočíme, drahoušku... [film], Režie: Petr Scholhoff. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1976.

Zítřka vstanu a opařím se čajem [film], Režie: Jindřich Polák. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1977.

Zrelá mládost [film], Režie: Martin Ťapák. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1983.

Ztracenci [film], Režie: Miloš Makovec. ČSR: Filmové studio Barrandov 1956.
Žert [film], Režie: Jaromil Jireš. ČSSR: Filmové studio Barrandov 1968.
Živá voda [film], Režie: Jozef Medved'. ČSSR: Filmové studio Bratislava 1980.

9.1.2 Archivní prameny

Barrandov Studio a.s., archiv

sbírka: Scénáře a produkční dokumenty

Národní filmový archiv Praha

fond: Filmová rada

fond: Jiří Weiss (nezpracováno)

sbírka: Scénáře

9.1.3 Periodika

Film a doba 1953–1987.

Film v přehledu časopisů a literatury 1951.

Film v přehledu zahraničního tisku 1954–1955.

Filmové informace 1951–1988.

Kino 1951–1988.

Lidová demokracie 1979.

Literární noviny 1952–1955.

Mladá fronta 1952.

Práce 1979.

Práce 1963.

Rudé právo 1963–1988.

Scéna 1982–1990.

Záběr 1982–1986.

Zemědělské noviny 1980.

9.1.4 Beletrie

ARBES, Jakub, *Svatý Xavérius a jiná romaneta*, Praha 1969.

HÁLEK, Ivan, *Zápisky lékaře*, Praha 1981.

HAŠEK, Jaroslav, *Osudy dobrého vojáka za světové války*, Praha 1924.

- HAŠEK, Jaroslav, *Velitelem města Bugulmy*, Praha 1921.
- JIRÁSEK, Alois, *Jan Hus*, Praha 1954.
- JIRÁSEK, Alois, *Jan Žižka*, Praha 1955.
- KOMENSKÝ, Jan Amos, *Labyrint světa a ráj srdce*, Brno 2014.
- KOŽÍK, František, *Josef Mánes*, Praha 1955.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav, *Mistr Jan*, Praha 1951.
- KRATOCHVÍL, Miloš Václav, *Pochodeň*, Praha 1950.
- MÁCHA, Karel Hynek, *Máj*, Praha 2012.
- MÁCHA, Karel Hynek, *Marinka*, Praha 1981.
- NĚMCOVÁ, Božena, *Babička*, Praha 1949.
- SMOLJAK, Ladislav – SVĚRÁK, Zdeněk, *Vražda v salonním coupé*, Praha 2010.

9.2 Literatura

- ADAMEC, Jan, *Od rozmarného léta k létu horkému: československé filmy v soutěži MFF Karlovy Vary 1968–1978*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 309–324.
- ARON, Raymond, *Opium intelektuálů*, Praha 2001.
- BAHENSKÁ, Marie, *Počátky emancipace v Čechách: dívčí vzdělávání a ženské spolky v Praze v 19. století*, Praha 2005.
- BALÍK, Stanislav – HANUŠ, Jiří, *Katolická církev v Československu 1945–1989*, Brno 2013.
- BERGDOLT, Klaus, *Černá smrt v Evropě: velký mor a konec středověku*, Praha 2002.
- BILANSKÝ, Josef, *Vývoj sociální správy na našem území*, Diplomový práce PF MU, Brno 2009.
- BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin, *Umění filmu*, Praha 2011.
- BŘEZINA, Václav, *Lexikon českého filmu*, Praha 1997.
- CAJHAML, Petr, *Nástup normalizace v televizní publicistice a dokumentu*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4*, Praha 2014, s. 17–24.
- ČECHOVÁ, Blanka, *Mým divákům: Rozhovor s Ladislavem Smoljakem*, Praha 2010.
- ČINÁTL, Kamil, *Dějiny a vyprávění*, Praha 2011.
- ČORNEJ, Petr, *Husitská trilogie a její dobový ohlas*. in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 84–98.
- ČORNEJOVÁ, Ivana, *Tovaryšstvo Ježíšovo: jezuité v Čechách*, Praha 1995.

- FIALA, Miloš, *Film v boji za mír, za nového člověka, za lepší svět*, Praha 1951.
- FÜRBAACH, František, *Emma Destinnová a Bedřich Smetana*, Praha 2011.
- GALANDAUER, Jan, *František Ferdinand d'Este*, Praha 1993.
- LE GOFF, Jacques, *Paměť a dějiny*, Praha 2007.
- HAIN, Milan – CYROŇ, Milan, *Osudová osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016.
- HASAN, Petr, *Filmová rada (1948) 1949–1955*, in: *Illuminace*, roč. 1, 2016, s. 102–138.
- HAVELKA, Jiří, *Československé filmové hospodářství 1945–1957*, Praha 1958.
- HAVELKA, Miloš, *Spor o smysl českých dějin 1895–1938*, Praha 1995, s. 10.
- HERZ, Juraj, *Autopsie (pitva režiséra)*, Praha 2015.
- HLAVÁČEK, Luboš, *Josef Mánes a umělecká rodina Mánesů*, Praha 1988.
- HLAVÁČKOVÁ, Terezie, *Diskurs o husitství v české společnosti dvacátého století a jeho ilustrace Vávrovou husitskou trilogií*, Bakalářská práce KTF UK, Praha 2013.
- HLAVÁČKOVÁ, Terezie, *Filmový obraz děl Aloise Jiráska v 50. letech 20. století*. Diplomová práce KTF UK, Praha 2015.
- HROCH, Miroslav, *Paměť a historické vědomí v kontextu národní pospolitosti*, in: Radka Šutrová – Luba Hédlová (edd.), *Česká paměť. Národ, dějiny a místa paměti*, Praha 2014, s. 21–55.
- HROCH, Miroslav, *Na prahu národní existence*, Praha 1999.
- HUDEC, Zdeněk, *Krškův revoluční rok 1848 a moravský nacionalismus první poloviny 19. století*, In: Luboš Ptáček, *Nacionalismus a film. Morava ve filmu*, Olomouc 2002, s. 23–33.
- HULÍK, Štěpán, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, Praha 2011
- HUPKO, Daniel, *Manžel a otec, hospodář a podnikatel: příklad Jozefa Pálffyho*, in: Radmila Švaříčková-Slabáková – Jitka Kohoutová – Radmila Pavlíčková – Jiří Hutečka (edd.), *Konstrukce maskulinní identity v minulosti a současnosti. Koncepty, metody, perspektivy*, Praha 2012, s. 100–125.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava, *Alois Jirásek*, Praha 1987.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava, *Jakub Arbes novinář*, Praha 1987.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava, *Příběh tajemného psaní*, Praha 2001.
- JANIČATOVÁ, Miroslava, *Poetika Františka Vláčila st. v období normalizace*, Diplomová práce SS UP, Olomouc 2013.

- JAROŠ, Jan, *Film ve službách hnědé i rudé totality*. in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha 2009, s. 45–74.
- JAROŠ, Jan, *Obrazy dějin v normalizační filmové a televizní tvorbě*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 173–190.
- JAROŠ, Jan, *Recenze (ne)přestavby české kinematografie*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 157–176.
- JEDLIČKOVÁ, Jana, *Odevzdaně nést svůj kříž: Ženské postavy ve filmovém díle Václava Kršky*. In: Milan Cyroň – Milan Hain, *Osudová osamělost: Obrysy filmové a literární tvorby Václava Kršky*, Praha 2016, s. 209–233.
- KAPLAN, Karel, *Kronika komunistického Československa. Kořeny reformy 1956–1968. Společnost a moc*. Brno 2008.
- KLIMEŠ, Ivan, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. In: *Filmový sborník historický*, roč. 2, Praha 1991, s. 81–86.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny 2. Adolf Hitler a ti druzí – filmové obrazy zla*, Praha 2009.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, Praha 2012.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny 6: Postkomunismus*, Praha 2016.
- KOPAL, Petr, *Film a dějiny*, Praha 2005.
- KOPAL, Petr, *Normalizace – deformace – dekadence. Několik drobných poznámek o filmovém a televizním Monstru (1970–1990)*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 397–417.
- KOŘALKA, Jiří, *Češi v Habsburské Říši a v Evropě 1815–1914*, Praha 1996.
- KOURA, Petr, *Film jako historický pramen*, In: Jana Čechurová – Jan Randák (edd.), *Základní problémy studia moderních a soudobých dějin*, Praha 2014, s. 404–420.
- KOURA, Petr, *Obraz nacistické okupace v hraném českém filmu 1945–1989*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 219–242.
- KOURA, Petr, *Šašci a královna. Státní bezpečnost a Věra Chytilová v období normalizace*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 72–101.
- KREJČÍ, Karel, *Literatury a žánry v evropské dimenzi*, Praha 2014.
- KŘEN, Jan – BROKLOVÁ, Eva (edd.), *Obraz Němců, Rakouska a Německa v československé společnosti 19. a 20. století*, Praha 1998.
- KŘEŠŤAN, Jiří, *Zdeněk Nejedlý. Politik a vědec v osamění*, Praha 2012.
- KŘIVÁNEK, Vladimír, *Jan Neruda*, Praha 1984.

- KUNA, Milan, *Antonín Dvořák: reflexe osobnosti a díla*, Praha 2017.
- KUTNAR, František – MAREK, Jaroslav, *Přehledné dějiny českého a slovenského dějepisectví*, Praha 2007.
- LENDEROVÁ, Milena – KOPIČKOVÁ, Božena – BUREŠOVÁ, Jana – MAUR, Eduard, *Žena v českých zemích od středověku do 20. století*, Praha 2009.
- LIEHM, Antonín Jaroslav, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenosti*. Praha 2001.
- MACURA, Vladimír, *Český sen*, Praha 1998.
- MACURA, Vladimír, *Znamení zrodu. České obrození jako kulturní typ*, Praha 1983.
- MARX, Karel – ENGELS, Friedrich, *Komunistický manifest*, Praha 1970.
- MASAŘ, Tomáš, *Srovnání národních identit ve Finsku a českých zemích v 19. století*, Disertační práce FF UK, Praha 2016.
- MONACO, James, *Jak číst film: svět filmů, médií a multimédií: umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*. Praha 2004.
- NEJEDLÝ, Zdeněk, *Komunisté dědici velikých tradic českého národa*, Praha 1946.
- NIKOLSKIJ, Sergej, *V Haškových stopách za Josefem Švejkem*, České Budějovice 2012.
- NORA, Pierre, *Mezi pamětí a historií. Problematika míst*, In: Alban Bensa (ed.), *Politika paměti*, Praha 1998, s. 7–31.
- PALACKÝ, František, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě*, Praha 1907.
- PAŠTÉKOVÁ, Jelena – MACEK, Václav, *Dejiny slovenskej kinematografie*, Bratislava 2016.
- PLEVKA, Bohumil, *Život a umění Emy Destinové*, Praha 1994.
- PODHÁJSKÝ, František, *Julek Fučík: věčně živý*, Brno 2010.
- POLÁKOVÁ, Daniela, *Marie Kudeřiková: životnost mýtu a lidské zkušenosti*, Praha 2017.
- PŘÁDNÁ, Stanislava, *Balancování na hraně možného. Tvorba Věry Chytilové v období normalizace*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 41–71.
- PTÁČEK, Luboš, *Dvakrát nevstoupíš do stejné kinematografie. Defektnost alegorických prvků v českých filmech v období přestavby*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 206–226.
- PTÁČEK, Luboš, *Panorama českého filmu*, Olomouc 2000.
- RAK, Jiří, *Bývali Čechové...*, Praha 1994.
- RAK, Jiří, *Film v proměnách moderního českého historismu*. In: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2009, s. 17–29.
- RANDÁK, Jan, *V záři rudého kalicha*, Praha 2015.

- RŮŽIČKA, Daniel, *Perestrojka v Československé televizi. Byla, či nebyla?*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 229–260.
- RYCHLÍK, Jan, *Češi a Slováci ve 20. století – spolupráce a konflikty 1914–1992*, Praha 2015.
- SKOPAL, Pavel, *Naplánovaná kinematografie*, Praha 2012.
- SLINTÁK, Petr – ROTTOVÁ, Hana, *Venkov v českém filmu 1945–1969*, Praha 2013.
- SLINTÁK, Petr, *Člověk – obec – krajina. Enviromentální motivy ve venkovských filmech 70. a 80. let*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 4: Normalizace*, Praha 2014, s. 353–376.
- SVOBODA, Libor, *Přestavba z historického hlediska*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny 5: Perestrojka/přestavba*, Praha 2016, s. 60–85.
- SZCZEPANIK, Petr *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, Praha 2004.
- SZCZEPANIK, Petr, *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha 2016.
- ŠÁMAL, Martin, *Emil Holub: cestovatel, etnograf, sběratel*, Praha 2013.
- ŠMIDRKAL, Václav, *Armáda a stříbrné plátno*, Praha 2009.
- ŠPIČÁK, Josef, *Karolína Světlá*, Praha 1980.
- ŠUBRT, Jiří – VINOPAL, Jiří, *Historické vědomí obyvatel České republiky perspektivou sociologického výzkumu*, Praha 2013.
- TAYLOR, Richard, *Filmová propaganda. Sovětské Rusko a nacistické Německo*, Praha 2016
- URGOŠÍKOVÁ Blažena – URBANOVÁ Eva – OPĚLA Vladimír, *Český hraný film III. (1945–1960)*, Praha 2001.
- URGOŠÍKOVÁ Blažena – URBANOVÁ Eva – OPĚLA Vladimír, *Český hraný film IV. (1961–1970)*, Praha 2004.
- URGOŠÍKOVÁ Blažena – URBANOVÁ Eva – OPĚLA Vladimír, *Český hraný film V. (1971–1980)*, Praha 2007.
- URGOŠÍKOVÁ Blažena – URBANOVÁ Eva – OPĚLA Vladimír, *Český hraný film VI. (1981–1993)*, Praha 2010.
- VAŠÁK, Pavel, *Šifrovaný deník Karla Hynka Máchy*, Praha 2007.
- VÁVRA, Otakar, *Paměti, aneb, Moje filmové 100letí*, Praha 2011
- VÁVRA, Otakar, *Podivný život režiséra: obrazy vzpomínek*, Praha 1996.
- VÁVRA, Otakar, *Zamyšlení režiséra*, Praha 1982

VLNAS, Vít, *Životopisný film v tradici mánesovského kultu*, in: Petr Kopal (ed.), *Film a dějiny*, Praha 2005, s. 197–207.

WALDAUF, Jan, *Sokol: malé dějiny, velké myšlenky*, Luhačovice 2007.

ZÁŠKODA, Miloslav, *Počátky katolického politického myšlení v díle V. S. Šulce*, Bakalářská práce PF UK, Praha 2012.

ŽALMAN, Jan, *Umlčený film*, Praha 1993.

9.3 Internetové zdroje

SVATOŇOVÁ, Kateřina, *Sémiotika*, dostupné z

<http://film.ff.cuni.cz/rozcestnik/teorie/semiotika.pdf> [online], vyhledáno 23. ledna 2017

Anketa o největšího Čecha, dostupné z

<http://www.ceskatelevize.cz/specialy/nejvetsicech/> [online], vyhledáno 20. března 2016

Filmový přehled, dostupné z <http://www.filmovyprehled.cz/> [online], vyhledáno 30. dubna 2018.

Poučení z krizového vývoje, Ústav pro studium totalitních režimů, dostupné z

<https://www.ustrcr.cz/uvod/antologie-ideologickych-textu/pouceni-z-krizoveho-vyvoje> [online], vyhledáno 11. dubna 2018.

Příloha č. 1: Základní informace o filmech

Filmy	Scenárista	Režisér	Hlavní herec/herečka	minutáž
Revoluční rok 1848 (1949), čb	Otakar Vávra	Václav Krška	Vladimír Ráž	128 min
Posel úsvitu (1950), čb	Bedřich Kubala	Václav Krška	Vladimír Ráž	123 min
Mikoláš Aleš (1951), čb	Jan Poš	Václav Krška	Karel Höger	120 min
Mladá léta (1952)	Vladimír Neff	Václav Krška	Eduard Cupák	106 min
Velké dobrodružství (1952), čb	Jiří Brdečka	Miloš Makovec	Otomar Krejča st.	103 min
Tajemství krve (1953)	Vladimír Neff	Martin Frič	Vladimír Ráž	104 min
Jan Hus (1954)	Miloš Václav Kratochvíl	Otakar Vávra	Zdeněk Štěpánek	125 min
Z mého života (1955)	Jiří Mařánek, Jaroslav Beránek	Václav Krška	Karel Höger	110 min
Synové hor (1956), čb	František Kožík	Čeněk Duba	Josef Bek	92 min
Horoucí srdce (1962), čb	František Pavlíček	Otakar Vávra	Jiřina Švorcová	100 min
Velká cesta (1962), čb	Georgij Mdivani	Jurij Ozerov	Josef Abrhám	97 min
Niet iney cesty (1967), čb	Juraj Špitzer	Jozef Zachar	Štefan Kvietik	104 min
Tajemství velikého vypravěče (1971)	Jaroslav Dietl	Karel Kachyňa	Martin Štěpánek	101 min

...a pozdravuji vlašťovky (1972)	Zora Beráková	Jaromil Jireš	Magda Vášáryová	88 min
Zajtra bude neskoro (1972)	Anatoli Delendik, Milos Krno	Martin Ťapák, Alexandr Karpov	Milan Kňazko	90 min
Život na úteku (1975), čb	Emil Kadnár	Jozef Režucha	Milan Kňazko	80 min
Paleta lásky (1976)	František Kožík	Josef Mach	Petr Kostka	98 min
Příběh lásky a cti (1977)	Jiří Šotola	Otakar Vávra	Jiří Bartoška, Božidara Turzonovová	98 min
Choď a neluč sa (1979), čb	Emil Kadnár	Jozef Režucha	Milan Kňazko	86 min
Julek (1979)	Milan Pavlík, Jiří Fried	Oto Koval	Aleš Monteleone, Marcel Oktábec, Filip Renč	82 min
Koncert na konci léta (1979)	Zdeněk Mahler	František Vláčil	Josef Vinklář	102 min
Božská Ema (1979)	Zdeněk Mahler	Jiří Krejčík	Božidara Turzonovová	107 min
Romaneto (1980)	Jaroslav Soukup	Jaroslav Soukup	Viktor Preiss	87 min
Živá voda (1980)	Miro Procházka	Jozef Medved'	Petr Kostka	87 min
Každému jeho nebe (1981)	Věra Líznerová	Karel Steklý	Jaroslava Obermaierová	88 min
Písne by neměly umírat (1983)	Gija Badridze, Vladimír Požar, Otto Zelenka	Georgij Kalatozišvili	Vít Olmer	87 min

Putování Jana Amose (1983)	Miloš Václav Kratochvíl	Otakar Vávra	Ladislav Chudík	149 min
Jára Cimrman ležící, spící (1983)	Ladislav Smoljak, Zdeněk Svěrák	Ladislav Smoljak,	Zdeněk Svěrák	82 min
Zrelá mladosť (1983)	Maximilián Nitra	Martin Ťapák	Daniel Dítě	85 min
Veronika (1985)	Miloš Václav Kratochvíl	Otakar Vávra	Tat'ána Medvecká, Jana Hlaváčová	97 min
Zastihla mě noc (1985)	Jaromíra Kolárová	Juraj Herz	Jana Riháková	129 min
Lev s bílou hřívou (1986)	Jiří Blažek	Jaromil Jireš	Luděk Munzar	127 min
Šiestá veta (1986)	Hana Cielová	Štefan Uher	Erika Oszda	91 min
Mág (1987)	Václav Nývlt	František Vlácil	Jiří Schwarz	87 min
Člověk proti zkáze (1989)	Otto Zelenka	Štěpán Skalský	Josef Abrahám	89 min

Příloha č. 2: Přehled postav v životopisných filmech

Filmy	Hlavní hrdina	Profese	Záporné postavy
Revoluční rok 1848 (1949), čb	J. V. Frič	spisovatel, politik	kníže Windischgrätz
Posel úsvitu (1950), čb	Josef Božek	technik, mechanik, hodinář, vynálezce	František Josef Gerstner
Mikoláš Aleš (1951), čb	Mikoláš Aleš	umělec, malíř	Eduard Grégr, továrník Rendl, František Ženíšek
Mladá léta (1952)	Alois Jirásek	spisovatel, učitel	okresní hejtman Párys, ředitel gymnázia Böhm
Velké dobrodružství (1952), čb	Emil Holub	cestovatel, objevitel, lékař	Antonín V. Frič, obchodník Wayne
Tajemství krve (1953)	Jan Janský	lékař, objevitel krevních skupin	dr. Regent
Jan Hus (1954)	Jan Hus	kněz, kazatel	Zikmund Lucemburský, katolická církev
Z mého života (1955)	Bedřich Smetana	hudební skladatel	kapelník Maýr, ředitel divadla,
Synové hor (1956), čb	Bohumil Hanč	lyžař	
Horoucí srdce (1962), čb	Božena Němcová	spisovatelka	rakouský stát, katolická církev
Velká cesta (1963), čb	Jaroslav Hašek	spisovatel, revolucionář	rakouská armáda, bělogvardějci
Niet inей cesty (1968), čb	Ľudovít Štúr	politik, jazykovědec, spisovatel	Lajos Kossuth

Tajemství velikého vypravěče (1971), čb	Alexander Dumas st.	spisovatel	–
...a pozdravuji vlaštoky (1972)	Marie Kudeříková	odbojářka	nacisté, gestapo
Zajtra bude neskoro (1972)	Ján Nálepka	důstojník, partyzánský velitel	nacisté
Život na úteku (1975), čb	Ľudovít Kukorelli	důstojník, partyzánský velitel	nacisté
Paleta lásky (1976)	Josef Mánes	malíř	profesor Böhm, Christian Ruben, rada Kriebel
Příběh lásky a cti (1977)	Jan Neruda, Karolína Světlá	spisovatelé	Josefina Mourková, profesor Mužák, kanovník Štulc
Choď a neluč sa (1979), čb	Ľudovít Kukorelli	důstojník, partyzánský velitel	nacisté
Julek (1979)	Julius Fučík	spisovatel	Rakousko-Uhersko
Koncert na konci léta (1979)	Antonín Dvořák	hudební skladatel	Kent (bratr hraběte Kounice)
Božská Ema (1979)	Ema Destinnová	pěvkyně	Rakousko-Uhersko, plukovník kontrašpionážní služby
Romaneto (1980)	Jakub Arbes	spisovatel	vrchní policejní rada Dederá
Živá voda (1980)	Ivan Hálek	lékař	učitel, uherská policie

Každému jeho nebe (1981)	Xena Longenová	herečka	Rakousko-Uhersko, první republika, Artur Longen
Písně by neměly umírat (1983)	Josef Navrátil / Ratili	pěvec	Jan Nepomuk Maýr
Putování Jana Amose (1983)	Jan Amos Komenský	filozof, spisovatel, duchovní	jezuité, rakouská říše, vládci západních zemí
Jára Cimrman ležící, spící (1983)	Jára Cimrman	univerzální génus	Rakousko-Uhersko, arcivévoda Ferdinand d'Este
Zrelá mladost (1983)	Klement Gottwald	novinář, politik	katolická církev, sociální demokraté, kapitalisté, západní vykořisťovatelé
Veronika (1985)	Veronika Pavlitová / Viktorie Paulová, Božena Němcová	spisovatelky	Rakousko-Uhersko, policejní ředitel Anton Paumann
Zastihla mě noc (1985)	Jožka Jabůrková	novinářka, politička	nacisté, katolická církev, kapitalisté
Lev s bílou hřívou (1986)	Leoš Janáček	skladatel	–
Šestá veta (1986)	Božena Slančíková (Timrava)	spisovatelka	–
Mág (1987)	Karel Hynek Mácha	spisovatel	–
Člověk proti zkáze (1989)	Karel Čapek	spisovatel	nacisté