Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Diplomová práce

# Komunistická ideologie v československých filmových pohádkách v letech 1948-1989

Bc. Antonín Janák

**Katedra divadelních a filmových studií**

Vedoucí práce: Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D.

Studijní program: Historie - Filmová věda

Olomouc 2018

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci na téma Komunistická ideologie v československých filmových pohádkách v letech 1948-1989 vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato diplomová práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum .....

podpis

Rád bych poděkoval vedoucímu mé diplomové práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D., za jeho vedení, trpělivost, cenné rady a připomínky, které mi pomohly tuto práci úspěšně dotáhnout do konce.

# Obsah


1 Úvod ... 6
2 Literatura a prameny ... 7
3 Teoretická východiska ... 9
3.1.1 Naratologická teorie textů Seymoura Chatmana ... 9
3.1.2 Ideologie ... 11
3.1.3 Ideologie komunismu ... 15
3.1.3.1 Socialismus ... 15
3.1.3.2 Revoluční socialismus ... 19
3.1.3.3 Marxismus ... 19
3.1.3.4 Ortodoxní komunismus ... 22
3.1.3.5 Československo ... 23
3.1.4 Vymezení žánru pohádky ... 24
4 Metodologie ... 30
5 Analýzy ... 33
5.1 Kritika vykořisťujícího státu ... 33
5.1.1 Šlechta ... 34
5.1.1.1 Komický král ... 35
5.1.1.1.1 Funkce ... 35
5.1.1.1.2 Chování a osobnost ... 38
5.1.1.1.3 Vzhled ... 42
5.1.1.2 Král tyran ... 43
5.1.1.3 Princ hlupák ... 47
5.1.1.4 Princ tyran ... 51
5.1.2 Špatná organizace vlády ... 52
5.2 Třídní boj ... 55
5.2.1 Třídní nevyhrocený antagonismus ... 55
5.2.2 Obraz třídního nepřítele ... 58
5.2.2.1 Kapitalista ... 58
5.2.2.2 Oportunista ... 60
5.2.2.3 Církevní představitel ... 64
5.2.3 Proletářská revoluce ... 67
5.3 Práce ... 70
5.3.1 Pracující feudál ... 71

5.3.2 Práce jako pozitivum ..... 75
5.3.2.1 Význam pro společnost ..... 75
5.3.2.2 Rozvoj jedince ..... 76
5.4 Rovnost ..... 78
5.4.1 Sociální rovnost ..... 78
5.4.2 Solidarita ..... 81
5.5 Studená válka ..... 85
5.5.1 Hrozba války a idea míru ..... 85
5.5.1.1 60. léta ..... 86
5.5.1.2 80. léta ..... 87
5.5.2 Alegorická reprezentace Východu a Západu. ..... 90
5.6 Kritika historie ..... 95
6 Závěr ..... 101
7 Seznam literatury a pramenů ..... 106
7.1 Literatura ..... 106
7.2 Prameny ..... 108
8 Příloha ..... 111

# 1 Úvod

V této práci není žádoucí odsuzovat a démonizovat pohádky natočené během komunistického režimu, které jsou stále vysílány o Vánocích i jiných svátcích a dokreslují jejich poklidnou a příjemnou atmosféru. Spíše jde o to poukázat na to, že se v těchto pohádkách, jako ostatně ve většině československých filmů dané doby, nacházejí projevy komunistické ideologie.

Tématem této magisterské diplomové práce je zanalyzovat a komparovat, jak se ideologie komunismu promítla v československých filmových pohádkách natočených v rozmezí let 1948 až 1989. Cílem této práce je zjistit, jak byly ideologické argumenty uzpůsobeny tomuto žánru, čím se tyto argumenty lišily od oficiální propagandy, a také jaký byl jejich historický vývoj ve sledovaném období. Je ale nutno poznamenat, že tato práce nemá za cíl pojednat o působení komunismu ve všech jeho aspektech, které se v těchto filmech nacházejí, k tomu rozsah práce ani nestačí. Argumenty komunismu proto budou zkoumány v rámci konkrétních opakujících se motivů, které byly ve sledovaných pohádkách nejvýraznější a nejfrekventovanější. O nich bude pojednáno v kapitolách: Kritika vykořisťovatelského státu, Třídní boj, Práce, Rovnost, Studená válka a Kritika historie. Za pomoci metodologického postupu odvozeného z naratologické teorie Seymoura Chatmana se poté bude v rámci sledovaných motivů analyzovat, jak ideologický argument ke svému účelu využíval narativ a deskripci a jaký byl mezi nimi vztah.

# 2 Literatura a prameny

Zásady motivické analýzy budou odvozeny z knihy *Umění filmu* Davida Bordwella a Kristin Thompsonové.[1] Naratologická teorie Seymoura Chatmana bude odvozena z knihy *Dohodnuté termíny: Rétorika narativu ve filmu a fikci*[2], v níž autor mimo jiné rozebírá zmíněné tři druhy textu.

Na problematiku ideologie bude nahlíženo v neutrálním pohledu, jak jej představil Pavel Šaradín v přehledové knize *Historické proměny pojmu ideologie*[3], která zachycuje vývoj diskurzu tohoto pojmu. Šaradín vymezil vnímání ideologie na tři základní názory: pejorativní, neutrální a pozitivní. Autor navíc vytvořil na základě předešlých názorů, ucelenou definici ideologie, která odpovídá potřebám této práce.[4]

K popisu komunistické ideologie bude využita monografie Andrewa Heywooda *Politické ideologie*[5], který se touto ideologií resp. ortodoxním komunismem zabývá v kapitole o socialismu a sleduje její historický vývoj od utopických socialistů, přes Karla Marxe až po V. I. Lenina a J. V. Stalina. Popisuje ji z hlediska ekonomického, politického a filozofického a dává základní informace o problematice této ideologie.

V rámci kapitoly o Studené válce bude využita kniha Vladimíra Nálevky *Studená válka*[6], která je přehledovou kompilací popisující celý konflikt od konce druhé světové války po pád Sovětského svazu v širších souvislostech.

O žánru pohádky se bude vycházet hlavně z knih *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře* od Oldřicha Sirovátky[7], a také z knihy *Česká pohádka v 19. století* od autorů Dagmar Klímové a Jaroslava Otčenáška[8]. Obě publikace popisují hlavní znaky, kterými se pohádka vyznačuje.

V rámci výzkumu byla využita také dobová ideologická literatura, která pojednávala o teorii marxismu-leninismu a na kterou bude nazíráno z neutrálního pohledu, jenž bude později vymezen. Ať už tehdejší slovníky jako *Slovník cizích slov*[9] a *Slovník vědeckého*

[1] BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: Umění filmu: úvod do studia formy a stylu. Praha 2011.
[2] CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci*. Olomouc 2000.
[3] ŠARADÍN, Pavel: *Historické proměny pojmu ideologie*. Brno 2001.
[4] Tamtéž, s. 74.
[5] HEYWOOD, Andrew: *Politické ideologie*. Praha 2008.
[6] NÁLEVKA, Vladimír: *Studená válka*. Praha 2003.
[7] SIROVÁTKA, Oldřich: *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno 1998.
[8] KLÍMOVÁ, Dagmar - OTČENÁŠEK, Jaroslav: *Česká pohádka v 19. století*. Praha 2012,
[9] REJMAN, Ladislav: *Slovník cizích slov*. Praha 1971.

*komunismu*[10] nebo pro tuto práci nejdůležitější kniha *Základy vědeckého komunismu* sepsána pod vedením Petra Nikolajeviče Fedosejeva v roce 1971[11], mají společné to, že jsou dogmatické a nepřipouští diskusi ani jiný možný výklad světa než ten oficiální - komunistický, který měl být jediným „správným" vývojem lidské společnosti. Pokud je v nich pojednáváno o odlišných ideologických názorech, tak jsou zpravidla odsuzovány a označovány za „nesprávné" - buržoazní, imperialistické, revizionistické atd. Výše zmíněné tituly tak tvoří základní a komplexní přehled o teorii komunismu, která představovala nevyhnutelný a „jediný" vývoj lidské společnosti.

Podobných dobových příruček o teorii marxismu-leninismu je mnoho a v této práci budou v rámci konkrétních kapitol využity také další, jako sborník *Revanšismus – ideologie a praxe*[12], nebo kniha Zdeňka Nejedlého *Komunisté – Dědici velkých tradic českého národa*[13].

Výzkum bude také doplněn o citace z deníku *Rudé právo,* skrze který bylo možno šířit názory vládnoucí strany pro širokou veřejnost. Z něj budou vybrány relevantní články, které pojednávají o sledovaných ideologických tématech. Ty budou poté sloužit jako ilustrace tehdejších každodenních ideologických doktrín, která rezonovala ve společnosti a byla jinou „odlehčenou" verzí vědecké a teoretické literatury o komunismu.

[10] *Slovník vědeckého komunismu*. Praha 1978.
[11] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971.
[12] *Revanšismu – ideologie a praxe*. *Mezinárodní sborník*. Praha 1984.
[13] NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha 1951

# 3 Teoretická východiska

### *3.1.1 Naratologická teorie textů Seymoura Chatmana*

Seymour Chatman rozděluje tři základní typy textů ve fikci a filmu na narativ, diskurz a argument. Narativ se odlišuje od dvou dalších typů tím, že se vyznačuje svou dvojitou časovou chronologičností a má za následek pohyb v čase externě a interně. „Externě" je myšleno trvání díla jako takového a působí v rovině diskurzu, což je ekvivalent pro neoformalistický termín syžet. „Interně" zase trvání vnitřního času sekvencí, které tvoří zápletku a operuje v rovině příběhu resp. neoformalistického termínu fabule. Druhým typem je deskripce, která vyjadřuje, popisuje, vykresluje, reprezentuje atp. vlastnosti věcí a je často vnímaná jako verbální analogie ke kresbě nebo malbě.[14]

Třetím typem, který bude pro tuto práci směrodatným, je argument, jehož podstata spočívá ve snaze přesvědčit recipienta o pravdivosti některých tvrzení. Konkrétními filmovými příklady, v nichž argument dominuje, můžou být např. alegorická *Farma zvířat* (1954) nebo proti-gangsterský *Veřejný nepřítel* (1931) na jehož konci zní poselství, že zločinec není člověk, ale problém, se kterým se společnost musí vypořádat. Důležité je, že explicitní argumentace v takové podobě není běžnou součástí komerčních filmů a že jenom ve vzácných případech je argumentace v celé struktuře filmu, jako např. v sovětských filmech z let 1925-1933, které jsou „*otevřeně didaktické a přesvědčující*".[15] Postupně se však argument začal vyvíjet neformálním směrem a ustupovalo se od explicitní argumentace, z toho důvodu, protože se studia, ať už v USA nebo SSSR, svou produkcí opírala o široké publikum, které preferuje spíše narativní fikci. To znamená, že pokud by měl být ve filmu přítomný argument, tak spíše v područí převažujícího narativu, než naopak. Chatman k explicitní argumentaci pak dodává: „*Když běží film, který explicitně argumentuje, publikum a kritici jsou s největší pravděpodobností zmateni či dokonce rozzlobeni*."[16]

Jak tedy bylo naznačeno, teorie těchto tří textů, také pracuje s faktem, že se texty mohou navzájem prolínat a v jednu chvíli sloužit jeden druhému, a také se navzájem střídat ve vedoucí pozici. Dominantní postavení narativního textu je možné spatřit

[14] CHATMAN, Seymour: *Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci*. Olomouc 2000, s. 14-28.
[15] Tamtéž, s. 60.
[16] Tamtéž, s. 62.

v klasickém komerčním narativním filmu, v případě deskripce zase v dokumentárních filmech a argument např. v bajkách s morálním poselstvím nebo také v pohádkách.[17]

Pohádky, o nichž bude pojednáno později svými vlastnostmi – simplifikace, moralizace a černobílého rozdělení na dobro a zlo, se často vyznačují převahou argumentu, který ke své funkci využívá narativ a deskripci. Totalitní režim v tehdejším Československu si tuto skutečnost dobře uvědomoval a využil pohádku pro prezentování vlastních ideologických argumentů, které směřovaly hlavně k mladšímu publiku. Z toho důvodu jsou však tyto argumenty snadno rozpoznatelné.

Konkrétně se argument může ve filmové pohádce projevit v premisách s moralizujícím poselstvím: Sůl, i přes svou obyčejnost a lacinost je nad všechny drahé kovy a víc než sůl už je jenom láska (*Byl jednou jeden král*). Odvaha a láska zvítězí nad pýchou a nenávistí (*Tři zlaté vlasy děda Vševěda*). Válka je zlá a krutá a nikdo si ji nemá přát (*Šíleně smutná princezna*). Nebo že skutečná lidská krása vychází zevnitř nikoliv zvenku (*Panna a netvor*).

V případě narativu se jedná o interní časovou sekvenci, která má vnitřní logiku vycházející z principu kauzality.[18] V pohádkách figuruje tradiční chronologický a jednoduchý styl vyprávění jako: Krejčí okrade prince a díky lsti se za něj začne vydávat (*Labakan*). Princ přemůže draka i černého prince a získá princeznu (*Princ Bajaja*). Nebo taky, že se mořská víly zamiluje do lidského prince, který však miluje jinou dívku a víla kvůli lásce k princi obětuje svůj život, ale získá tím nesmrtelnou duši (*Malá mořská víla*).

Deskripce ve filmu je o něco problematičtější, neboť ve filmovém médiu probíhá popis neustále[19] a deskripce je vázaná na narativ daleko více než argument. Film oproti např. románům, které využívají explicitní deskripci, používá deskripci diskrétní, to znamená, že jsou vlastnosti věcí popisovány sekundárně – „*Ve filmu musí být charakteristické rysy postav a obrysů prostředí vyzdviženy za letu*.“[20]. Film je dále oproti románu oproštěn o přesnost popisu a „*dává plnost bez specifičnosti*“[21]. Vlastností filmu je jeho reprezentativnost a tam, kde literatuře stačí pouze říci „šel se projít“, film musí vyobrazit, kdo se prochází, jak rychle se prochází, nebo krajinu, ve které se prochází.[22] Je tedy

[17] Tamtéž, s. 18.
[18] Tamtéž, s. 16-17.
[19] Tamtéž, s. 44.
[20] Tamtéž, s. 47.
[21] Tamtéž, s. 45.
[22] Tamtéž, s. 46.

obtížnější přesně vymezit hranici mezi narativem a deskripcí ve filmu. Obecně však lze říci, že není zvykem, aby ve filmové pohádce výrazně převládala deskripce. Může však být hojně využívaná v konkrétních scénách, jako tomu bývá v klasickém narativním filmu. Vedoucí postavení deskripce je např. ve scéně filmu *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima*, když hlavní postava Pišta v úvodu filmu přijíždí na voze do vesnice a její obyvatelé ho pozorují. Záběry se zde střídají mezi tváří Pišty a tvářemi vesničanů, a přitom se příběh nikam neposouvá, takže deskripce v tomto případě převládá a využívá ve svůj prospěch příběh Pišty přijíždějící do vesnice, k detailním záběrům a popisům jejich obyvatel vesnice.

Deskripce může být využita pro účel argumentu v mnoha příkladech a jedním z nich může být vzhled postavy a to ať už část oděvu, rysy obličeje atd., jež sebou nesou specifický význam, který argument využívá. Jako příklad užití deskripce pro účel argumentu v pohádkách, může být u postavy krále nepřirozeně velký nos, který argument využívá pro zesměšnění této postavy.

### *3.1.2 Ideologie*

Vzhledem k problematickému pojmu ideologie a jeho nejednoznačnému chápání a definici, bude k vymezení tohoto pojmu použita monografie politologa Pavla Šaradína – *Historické proměny pojmu ideologie*, ve které se zabývá různými pohledy na ideologii od doby osvícenství až po současné teorie a klasifikuje je do tří názorových skupin: pejorativních, neutrálních a pozitivních.

První osobou, kterou se Šaradín zabývá, je francouzský vědec Antoine Destutt de Tracy, jenž zastával liberálně-republikánské pojetí ideologie jako nové vědy, kterou chtěl povýšit nad všechny ostatní.[23] Moderní podobu získává ideologie však až s učením Karla Marxe a Bedřicha Engelse, kterou popisují ve svém díle *Německá ideologie* (1846). Tito dva teoretici vědeckého socialismu Tracyho učení chápou pejorativně jako „*falešné vědomí, které zakrývá skutečnost*.“[24] Jak dál píše Šaradín, marxisté zastávají názor historického materialismu, který interpretuje dějinný vývoj hlavně z hlediska ekonomických epoch (feudalismus, kapitalismus atd.), v nichž se vládnoucí třída snaží prosadit vlastní ideologii na úkor druhé, a jsou ve vzájemném protikladu.[25] Pojem

[23] Tamtéž, s. 21-22.
[24] Tamtéž, s. 23.
[25] Hlavní problematika komunistické ideologie bude rozebrána později

ideologie má u marxistů dvě možné roviny vnímání, které jsou spjaté se společenskými třídami.[26] První je „*neutrální pojmenování celého souboru filozofických, právních, uměleckých, či politických idejí, které tvoří nadstavbu*.“[27] Ve vztahu základny a nadstavby je také druhé možné chápání pojmu ideologie, které se opírá o vztah mezi těmito ekonomickými koncepty marxismu, který může být buďto pejorativní, což zahrnuje „nevědecké“ teorie společnosti anebo pozitivní, což je naopak „vědecká“ teorie společnosti – komunismus.[28] Pejorativní označení získal také pojem „ideolog“, který byl podle marxistů chápán jako blouznící výrobce dějin, jehož iluze je založená na jeho postavení a zaměstnání.[29]

Na teorii zmíněných autorů také navázal proud radikálního marxismu včetně Vladimíra Iljiče Lenina, který pojem ideologie vnímá ve dvou významech. V prvním případě jde o ideologii v pejorativním významu „*jako tmářství, které slouží buržoazii k udržení se u moci*“[30] a ve druhém „*jako pozitivní učení, které je dělnické třídě pozitivním nástrojem*.“[31] Tento druhý se neslučuje s pojetím falešného vědomí, ale jedná se o vědecký názor, který je souborem vědeckých idejí zachycujících skutečnost a nejhlubší zájmy proletariátu. Tuto ideologii pak jako jediná může prosazovat komunistická strana.

Marxistickou teorii dále výrazně rozvíjel maďarský sociolog a zakladatel sociologie vědění Karl Mannheim, který kromě Marxe vycházel také ze sociologie Maxe Webera a Maxe Schelera. Mannheim problematiku ideologie zkoumá z vědeckého hlediska jako předmět zmíněné sociologie vědění v knize *Ideologie a utopie* (1929). O ideologii uvažoval podobně s Marxovým pojetím falešného vědomí, ale v zásadě rozlišoval mezi ideologií a utopií. „*Ideologie směřují k udržení státu quo, obhájení pozice vládnoucí sociální skupiny či třídy*.“[32] Vedle toho se utopie „*snaží tuto mocenskou dominanci přerušit a následně svrhnout*.“[33] Oba typy mají tedy podle Mannheima společnou snahu zakrýt, deformovat a překroutit realitu.

V rámci své teorie Mannheim dále dělí ideologii na dvě pojetí: partikulární a totální. Partikulární pojetí je částečné vymezování se vůči určité ideologii, kdežto totální pojetí

[26] Tamtéž, s. 28.
[27] Tamtéž.
[28] Tamtéž.
[29] Tamtéž, s. 30.
[30] Tamtéž, s. 31.
[31] Tamtéž.
[32] Tamtéž, s. 40.
[33] Tamtéž.

popisuje rovinu ontologickou a noologickou, která problematizuje celou strukturu odpůrcovy ideologie.[34] Podle Šaradína je toto rozdělení hlavním Mannheimovým přínosem, neboť rozdělil předměty analýzy. Ideologičnost, která úmyslně klame, je objektem studia nauky o ideologiích a sociologie vědění se zabývá totálním pojetím a tato věda nevnímá ideologii jako něco morálně-pejorativního, ale má se jednat o označení výzkumného záměru.[35]

Šaradín dále pokračuje, že aby se Mannheim dokázal vyprostit z mnohoznačnosti sledovaného pojmu, navíc rozlišil hodnotící a nehodnotící pojem ideologie. Hodnotící pojem je „*zaujetím určitého politického stanoviska a nemůže být objektivní nebo neutrální, protože vychází z názorů určité sociální skupiny*.“[36] Nehodnotící pojem ideologie je vědecký a badatel se nezabývá tím, které ze seskupení má pravdu, ale sleduje „*pohybovou formu, genezi možné pravdy v souvislosti se sociálním procesem*.“[37]

Šaradín se v další kapitole zmiňuje o nemarxistických resp. liberálních teoriích, které vnímají ideologii zpravidla z pejorativního úhlu pohledu. Dále konstatuje, že toto negativní pojetí je spjaté zejména s obdobím po druhé světové válce, kdy byly za příklady ideologie považovány fašismus, nacismus a komunismus.[38] Mezi nimi zmiňuje německou filozofku židovského původu Hannah Arendtovou, která ve svém díle *Původ totalitarismu* (1951) „*připodobnila ideologii k ‚ismům‘, které vycházejí z jediné premisy a jíž také vše vysvětlují*.“[39] Na ni navázal spisovatel Hans Günter Adler, který ji obohatil o masovost a davového člověka a klade existenci ideologií až s formováním mas. Ta má pak potlačovat lidskou individualitu, a pokud ji to moc dovolí, tak pronásleduje ostatní kulturní projevy.[40] Liberálně-konzervativní tradici pak zastával filozof Friedrich August von Hayek, který výrazně odsuzoval socialismus a v knize *Cesta do otroctví* (1944) popisuje ideologii: „*Racionalizované předsudky, zájmy a záliby vedou k utváření mýtů, které zakládají vládnoucí teorii – doktríny.“*[41] Ty jsou pak důležité pro „*usměrňování a mobilizování úsilí mas*“[42] a jako jeden z příkladů uvádí rasismus nacistů.

[34] Tamtéž.
[35] Tamtéž, s. 42.
[36] Tamtéž, s. 41.
[37] Tamtéž.
[38] Tamtéž. s. 48
[39] Tamtéž, s. 45.
[40] Tamtéž, s. 47.
[41] Tamtéž, s. 48.
[42] Tamtéž.

Šaradín poté zaměřuje pozornost na čtyři současné teoretiky - Malcolma B. Hamiltona, Terryho Eagletona, Leona P. Baradata a Christphera Lorda a rozebírá jejich rozdílnou klasifikaci „ideologie“. Při zkoumání a porovnávání těchto čtyř různých klasifikací ale Šaradín dochází k závěru, že definici a konceptu pojmu ideologie nemůže být dosaženo konsensuálně.[43]

Šaradín však přichází se třemi základními pohledy na „ideologii“, které se nacházely u zmíněných teoretiků: Neutrální, pejorativní a pozitivní. Neutrální se při své konceptualizaci vyznačuje dynamičností, což znamená, že „*upozorňuje na vliv idejí ve směru podněcování a ovlivňování politické činnosti*.“[44] a také statičností, která představuje „*systém, který reprezentuje názory jednotlivce, skupiny občanů, třídy, či jiných sociálních společenství*.“[45] Mezi zastánce tohoto pojetí je možné řadit např. Karla Mannheima či Andrewa Heywooda. Pejorativní pojetí poukazuje na deformovanost, nepravdivost, falešnost postojů, omylnost atd. Je však podle Šaradína na místě brát v potaz, zda je toto zakrývání a zkreslování skutečnosti záměrem nebo činnost neúmyslná. Mezi zastánce pejorativního názoru by bylo možné zařadit např. Karla Marxe nebo Friedricha Augusta von Hayeka. Pozitivní hodnocení se vztahuje k úsilí o nápravě nebo slouží určité skupině jako politický program.[46] Z pozitivního hlediska vnímal ideologii např. V. I. Lenin v souvislosti s prosazováním zájmů proletariátu.

V dalším dělení, které Šaradín nabízí, rozděluje ideologii na dva základní typy uzavřené a otevřené ideologie. Uzavřený typ je ve své podstatě pro společnost totalizující a vylučuje politickou soutěž a konkurenci odlišných ideologií. Příklady tohoto typu mohou být např. komunismus, fašismus nebo náboženský fundamentalismus. Druhý otevřený typ ideologie konstituuje takové politické systémy, ve kterých mohou existovat vedle sebe i navzájem protichůdné ideologie. V tomto případě se může jednat např. o liberalismus, konzervatismus či enviromentalismus.[47]

V samotném závěru se Šaradín rozhodl pro koherentní definici ideologie, ale vzhledem k nemožnosti propojení zároveň negativního a pozitivního hodnocení uvádí dvě oddělené definice. Přes tuto překážku vytvořil širokou neutrálně-pozitivní definici, která zohledňuje všechny hlavní ideologické projevy. Toto pojetí vycházející z již dříve

[43] Tamtéž, s. 54-56.
[44] Tamtéž.
[45] Tamtéž.
[46] Tamtéž, s. 56-57.
[47] Tamtéž, s. 62.

zmíněného neutrálního pojetí Malcolma B. Hamiltona a z pozitivního Johna Schwartzmantela, který ve své knize *Věk ideologií* (1998) varuje před tzv. neideologickou politikou, jejíž cíl je usilovat o moc a pozbývá programových cílů. Politické ideologie jsou tak potřebné v každé „*skutečné*“ demokracii k „*vymezení kolektivních cílů v demokratické společnosti a k poskytnutí jasných určujících linií vývoje a emancipace*.“[48] Definice zní takto:

„*Ideologie je systém kolektivního udržování idejí, věr a postojů, jež obhajují jistý model sociálních vztahů a uspořádání, který je zároveň cílem, anebo systém zaměřených na ospravedlnění určitého modelu chování, který své návrhy snaží zavádět, realizovat, uskutečňovat nebo udržovat. Ideologie je funkcionalizací mocenských vztahů a slouží jako záruka zřetelného vývoje a emancipace společnosti*“[49]

Druhou negativní resp. pejorativní Šaradín převzal a upravil od pojetí Adlera: „*Ideologie je souhrnným označením pro upravená a hotová myšlenková schémata, která nejsou ovlivnitelná žádnou novou zkušeností. Ideologie je dogmatickým, uzavřeným systémem, který je udržován kolektivním úsilím za účelem pouhého získání nebo obhajoby stávající mocenské konfigurace*.“[50]

Pokud by bylo potřeba se přiklonit k jedné z těchto dvou definic, byla by to první zmíněná. Z pohledu současného politického diskurzu je sice pravda, že negativní pojetí odpovídá uzavřené - totalizující ideologii komunistického Československa, na druhé straně se však neutrálně-pozitivní definice přibližuje objektivní a popisné povaze vědeckého výzkumu, kterou negativní pojetí postrádá a z tohoto akademického hlediska bude neutrálně-pozitivní definice směrodatná pro tento výzkum.

### *3.1.3 Ideologie komunismu*

#### 3.1.3.1 Socialismus

Po uvedení problematiky termínu „ideologie“ přijde na řadu popis komunismu, jenž je ideologie spjatá se státy bývalého východního bloku v období Studené války. Tato ideologie resp. následovníci této ideologie se ujali vlády v Československu po událostech tzv. Vítězného února roku 1948, kdy vznikl totalitní monopol Komunistické strany,

[48] Tamtéž, s. 74.
[49] Tamtéž, s. 80.
[50] Tamtéž.

řízený moskevským Informbyrem. Tato vláda se udržela do roku 1989 kdy v průběhu listopadu a prosince proběhla Sametová revoluce.

Pro charakteristiku komunismu nebo lépe řečeno socialismu, ze kterého komunismus vychází, bude pracováno s textem Andrewa Heywooda *Politické ideologie*, který problematiku této široké ideologie popisuje v jedné z kapitol.

Počátek socialismu spadá do první poloviny 19. století a je spjatý se jmény Roberta Owena a Saint-Simona, jejichž stoupenci ve 30. letech začali své názory nazývat slovem „socialismus". Socialismus jako takový reagoval na hospodářské a sociální problémy stále početnější dělnické třídy během Průmyslové revoluce, která aktuálně probíhala ve vyspělejších zemích západní Evropy. Problém první fáze industrializace sebou nesl strádání a bídu dělnických mas, na což socialisté také poukazovali, včetně kritiky současné liberální tržní společnosti - kapitalismu, pro nějž se snažili najít vhodnou alternativu.[51]

Problémy první generace dělnictva byly jasné: dlouhé pracovní doby, nízké mzdy, dětská a ženská práce (např. v dolech) a hrozba propuštění z práce. V této době také neexistovaly žádné instituce, které by se mohly o tuto skupinu postarat a bránit jejich zájmy. První socialisté proto hledali radikální řešení těchto problém a např. Charles Fourirer ve Francii nebo Robert Owen v Británii experimentovali s utopickými komunami na základech spolupráce a lásky. Postavení dělníků se však v průběhu století měnilo, vznikaly odbory, dělnické politické strany a také kluby, jejichž smysl byl v začleňování dělnictva do industriální společnosti. Z těchto důvodů ve vyspělých západních zemích socialismus ustupoval od myšlenky revoluce a zlepšování sociálních poměrů mělo proběhnout prostřednictví reforem. Idea revoluce však byla stále prosazovaná v méně vyspělých a industrializovaných částech Evropy, jako např. v Rusku. Rozštěpení těchto proudů vyvrcholilo ruskou Říjnovou revolucí v listopadu roku 1917, po níž si stoupenci V. I. Lenina-bolševici začali říkat „komunisté" a reformní socialisté, zastávající demokratické principy, „sociálními demokraty" nebo prostě „socialisty".[52]

Heywood dále rozčlenil vnímání socialismus ve třech způsobech. První je z ekonomického hlediska, který má být díky principům plánování a zespolečenštění alternativou ke kapitalismu. Druhý způsob jako nástroj dělnického hnutí, jenž usiluje o

[51] HEYWOOD, Andrew: *Politické ideologie*. Praha 2008, s. 111.
[52] Tamtéž, s. 112.

lepší politickou a ekonomickou moc této skupiny. Ve třetím jej Heywood chápe jako ideologii, jejíž nejdůležitější hodnoty, teorie a myšlenky jsou: Pospolitost, spolupráce, rovnost, společenská třída a společné vlastnictví, které postupně rozebírá.[53]

Jak tvrdí socialisté, lidské bytosti jsou společenské a dokážou překonávat sociální a ekonomické problémy spíše díky pospolitosti, než přes individualismus. Jde tedy o vizi kolektivismu, která v sobě skrývá větší praktickou a mravní hodnotu, než usilování o své vlastní sobecké zájmy. Z těchto důvodů jsou lidé „soudruhy", „bratry" a „sestrami", které k sobě pojí společné lidství a podle Heywooda by mnoho socialistů souhlasilo s citátem Johna Donna: „*Nikdo není ostrov sám pro sebe*." Pro socialisty je dále absurdní vnímat člověka jako od společnosti oddělené „individuum", neboť je vždy součástí nějaké sociální skupiny. Socialisté dále uvažovali o tom, ne jací jsou lidé, ale o tom jací mohou být. Proto jejich utopické představy měly naplnit ideál lepší pospolitní společnosti, ve kterém by došly k emancipaci a naplnění.[54]

S tím se pojí to, že pokud je člověk společenský, je podle socialistů normální mezi nimi spolupráce než konkurence. Podle nich má spolupráce morální a ekonomický význam, na rozdíl od konkurence, která podněcuje sobectví a agresivitu. Spolupráce má mezi jednotlivci vytvořit sympatie, odpovědnost za bližního a sounáležitost. Tyto základy jsou poté příčinou morální motivace jednotlivce, vedle té materiální, k usilovné práci, neboť je vede k tomu, aby přispívali k obecnému dobru. Idea spolupráce taky vedla k vytvoření družstev, která měla převýšit vzájemně si konkurující a hierarchizující kapitalistický podnik. Výrobní družstva měli vlastnit ti, kdo v nich pracují a mělo v nich být využíváno skupinové energie ke vzájemnému prospěchu.[55]

Nejvýraznějším rysem, kterým se socialismus diferencuje od liberalismu a konzervatismu je vztah k rovnosti. Socialisté věří v sociální rovnost neboli rovnost výsledků, kterou podporují třemi argumenty: Za prvé, že „*sociální rovnost posiluje spravedlnost, čili korektnost*."[56] Tedy by společnost měla zacházet s lidmi z materiálního hlediska rovně nebo alespoň rovněji. Nestačí pouze právní a politická rovnost, protože se přehlíží nerovnost vlastní struktuře kapitalistického systému. Za druhé, že „*sociální rovnost je základem společenství a spolupráce*."[57] Když lidé budou žít v rovných

[53] Tamtéž, s. 113
[54] Tamtéž, s. 113-115.
[55] Tamtéž, s. 115-116.
[56] HEYWOOD, Andrew: *Politické ideologie*. Praha 2008, s. 116.
[57] Tamtéž, s. 117.

podmínkách, budou se snáze identifikovat s druhými a pracovat na obecném blahu. Dále, že s rovnými výsledky se bude posilovat sociální solidarita. Naopak v sociální nerovnosti vznikají konflikty a nestabilita., což popisují teorie o třídním boji. Posledním argumentem sociální rovnosti je, že „*uspokojování potřeb je základem seberealizace člověka*.“[58] Pro socialisty je uspokojování potřeb základem lidského života a tudíž i svobody. A vzhledem k tomu, že jsou lidské potřeby zhruba stejné, má rozdělování bohatství rovnostářské důsledky (komodity jsou pro všechny stejné a vzniká nám rovnost a svoboda). Podle socialistů je možné sladit rovnost a svobodu, což popírají liberalisté. V otázce rozsahu sociální rovnosti, je však socialismus nejednotný. Marxisté a komunisté chtějí absolutní sociální rovnost a sociální demokraté relativní.[59]

Termínem třída socialisté označují lidi ve stejném nebo přibližném sociálním nebo ekonomickém postavení. Takové dělení společnosti chápali socialisté ve dvou způsobech. První je to, že je třída nástrojem analýzy k pochopení sociálních a politických změn, neboť hlavními dějinnými aktéry nejsou jednotlivci ale společenské třídy. Příkladem může být argument, že za nerovnost a nespravedlnost v kapitalismu můžou majetné třídy, které mají tendenci vykořisťovat třídy jim podřízené. Druhý způsob chápání třídy je v souvislosti s dělnickou třídou a jejím politickým bojem a emancipací, neboť pomocí dělnické třídy se dosáhne socialismu. Nakonec díky beztřídní (nebo alespoň společnosti s malými třídními rozdíly) bude dělnická třída postupně oproštěna od vykořisťování a stanou se z ní plnohodnotní lidé. Znovu však vyvstává různé pojímání tříd uvnitř socialismu. Marx tvrdí, že třídní dělení je dané ve vztahu k výrobním prostředkům kapitálu a práci. Tedy se společnost dělí na vlastníky - buržoazii a na prodejce své výrobní síly - proletariát. Mezi nimi panuje nesmiřitelný spor, který má být vyřešen svržením buržoazie proletářskou revolucí. Sociální demokraté zase rozdělovali třídy podle příjmů a statusu na nemanuální pracovníky – střední třídu a ty manuální – dělnickou třídu. Tento proud však věří v postupné zmenšování třídních rozdílů resp. zlepšení postavení dělnictva, a spíše než třídní boj v třídní smír.[60]

Společné vlastnictví výrobních prostředků je další rys, kterým se socialismus výrazně odlišuje od liberalismu a konzervatismu, neboť socialisté vidí příčinu nerovnosti ve společnosti také v soukromém vlastnictví, které je nespravedlivé, protože bohatství

[58] Tamtéž, s. 118.
[59] Tamtéž, s. 116-118.
[60] Tamtéž, s. 118-119.

přichází z kolektivního úsilí a tudíž by nemělo spadat jednotlivcům. Dále, že soukromé vlastnictví podněcuje nenasytnost a morální zkorumpovanost, která má vycházet ze společenské představy o štěstí, kterého bude dosaženo hromaděním majetku a tedy nekonečnou honbou za ním, neboť nikdo nikdy nemá dost. Soukromé vlastnictví nakonec rozděluje společnost a vytváří konflikty mezi zaměstnanci a zaměstnavateli či chudými a bohatými. Z těchto tří důvodů socialisté prosazovali společné vlastnictví výrobních prostředků. [61]

Již bylo naznačeno, že socialismus nebyl jednotný proud. Tyto směry reprezentované hlavně komunisty (fundamentalismus) a sociálními demokraty (revizionismus) se od sebe odlišovaly hlavně v metě resp. cíli socialismu a v jeho prosazení: „*cestami k socialismu*“[62] jak píše Heywood. Dále bude věnována pozornost právě radikálnímu proudu komunismu.

#### 3.1.3.2 **Revoluční socialismus**

Mnoho z prvních socialistů se domnívalo, že jedinou „cestou“ k dosažení socialismu je pomocí násilné revoluce, kterou se svrhne současný politický režim. Mezi nimi i Auguste Blanqui, který navrhoval, aby revoluci provedla malá skupina konspirátorů. Naopak Marx s Engelsem uvažovali o proletářské revoluci, neboli uvědomělé mase dělnické třídy, která by svrhla kapitalismus. [63]

Důvody pro revoluci byly zřejmé. Zaprvé to byly již zmíněné špatné podmínky dělnictva s počátkem industrializace. Kvůli tomu se na kapitalismus pohlíželo jako na systém útlaku a vykořisťování. Zadruhé se jednalo o v podstatě nulové zapojení dělnictva do politického života v tomto období. Tedy pro pracující masu nedisponující volebním právem, byla jediná možnost, jak prosadit své myšlenky, revoluce. Myšlenka tohoto revolučního socialismu byla nakonec opuštěna po pádu sovětského bloku a socialismus se zcelil do ústavního a demokratického hnutí.[64]

#### 3.1.3.3 **Marxismus**

Již mnohokrát zmíněný filosof, ekonom a politický myslitel Karl Marx (1818-1883) byl klíčovou postavou pro vývoj tzv. vědeckého socialismu, kterému jde o to vysvětlit

[61] Tamtéž, s. 119-121.
[62] Tamtéž, s. 121.
[63] Tamtéž, s. 122.
[64] Tamtéž, s. 122-124.

podstatu vývoje společnosti a dějin. Na rozdíl od „utopických socialistů“ jako Saint-Simona, Fouriera nebo Owena však vědecký socialismus počítá při transformaci společnosti s revolucí a třídním bojem. „Marxismus“ se však objevil až po Marxově smrti jako termín označující kodifikovaný soubor myšlenek, sestavený jeho následovníky. O uchopení Marxova díla do podoby systematického světového názoru se postaral hlavně Bedřich Engels, Karl Kautsky a Georgij Plechanov. Marxismus se dá rozdělit minimálně do tří podob: klasického marxismu, ortodoxního marxismu a moderního marxismu.[65]

Heywood postupně rozebírá filozofii, ekonomii a politiku klasického marxismu. Z hlediska filozofického vycházel klasický marxismus z učení Georga Wilhelma Friedricha Hegela (1770-1831), ale odmítl jeho idealismus neboli to, že dějiny jsou výsledkem vývoje „světového ducha“ a vývoj dějin spatřoval v souvislosti s materiálními poměry, což byla základní koncepce teorie „historického materialismu“. Marx tuto teorii stručně popsal v knize *Ke kritice politické ekonomie* (1859). Jak píše Heywood: „*společenské vědomí, a ‚právní a politická nadstavba‘ mají svůj původ v ‚ekonomické základně‘, která je skutečným základem společnosti.*“[66] Podle Marxe je „základna“ tvořena „výrobním způsobem“ neboli ekonomickým systémem jako je feudalismus, kapitalismus nebo socialismus. Marx dále tvrdil, že všechny politické, kulturní, umělecké, právní a náboženské stránky života je možno vysvětlit z hlediska ekonomie. Marx od Hegela dále převzal teorii dialektiky a stejně jako on vnímal pokrok jako výsledek protikladných vnitřních konfliktů. Historickou změnu nacházel ve vnitřních rozporech uvnitř každého výrobního způsobu, pramenící ze soukromého vlastnictví.[67]

Marxova teorie dějin se vyznačuje teleologičností a popisuje cíl směřování dějin k beztřídní společnosti – komunismu. K tomuto bodu dějin se však musí dostat přes „předešlé“ etapy dějin s charakteristickým ekonomickým a třídním systémem a bojem mezi utlačovateli a utlačovanými. Marx mluví nejprve o primitivním komunismu neboli kmenovém zřízení, v němž byly konflikty z důvodu materiálního nedostatku. Poté mělo následovat období otrokářské společnosti starověku s konfliktem mezi otrokáři a otroky. Následný vývoj vedl k feudalismu s antagonismem mezi vlastníky půdy a nevolníky. Po něm nastala epocha kapitalismu s bojem mezi buržoazií a proletariátem. Nakonec po této epoše měl podle Marxe nastat komunismus, ve kterém spatřoval konec dějin, a který by

[65] Tamtéž, s. 128.
[66] Tamtéž, s. 129
[67] Tamtéž, s. 128-129.

se vyznačoval společností bez vnitřních konfliktů a protikladů, a která by byla založena na společném vlastnictví výrobních prostředků.[68]

Z hlediska ekonomického Marx kritizoval kapitalismus v souvislosti s „odcizením". Jednalo se o to, že kapitalismus „*oddělil lidi od jejich skutečné čili opravdové podstaty, tj. od jejich schopnosti rozvíjet – jakožto pracující – své schopnosti, dovednosti a znalosti, a to účastí na svobodné produktivní práci*."[69] V kapitalismu jsou lidé odcizeni produktům své vlastní práce, neboť zboží nevyrábí ke svému užití, ale pro zisk samotnému pracovnímu procesu, protože jsou pod dohledem vedoucích. Dále se nejedná o společenskou práci a lidé jsou povzbuzovaní, aby si hleděli své práce, a jsou tedy odcizeni svým bližním. Ve výsledku jsou pak pracující odcizeni i sami sobě, stejně jako pracovní činnosti, která by je správně měla naplňovat.[70]

Podle Heywooda Marx dále kritizoval samotnou podstatu kapitalismu – ekonomické vykořisťování, které je zapříčiněno tím, že kapitalismus přirozeně z touhy po zisku odjímá nadhodnotu a tedy zaplatí pracovníkům méně, než jaká je hodnota jejich pracovní produkce. [71]

K dosažení komunismu je podle Marxe nezbytná socialistická revoluce, která nastane při naplnění dvou podmínek, nejprve zastavením technologických inovací v důsledku dosažení mezí kapitalistických výrobních sil a dále sebeuvědoměním proletariátem, který dojde poznání, že je vykořisťován a povede spontánní revoluci namířenou proti buržoaznímu - kapitalistickému státu. Marx však tvrdil, že nelze přeskočit do fáze komunismu naráz, neboť je nutné přejít přes fázi socialismu, ve které budou stále přítomné třídní antagonismy. V této fázi, kterou Marx spojoval s „diktaturou proletariátu", se bude snažit proletariát o potlačení kontrarevoluce ze strany vyvlastněné buržoazie. Nakonec poté co skončí třídní antagonismy, skončí i stát jako takový a nastane beztřídní komunismus s výrobou zaměřenou na uspokojování potřeb namísto zbožní výroby. Podle Marxe pak tento stav umožní naplno svobodný rozvoj člověka.[72]

[68] Tamtéž, s. 130.
[69] Tamtéž.
[70] Tamtéž, s. 130-131.
[71] Tamtéž.
[72] Tamtéž, s. 131-132.

### 3.1.3.4 **Ortodoxní komunismus**

To však byla teorie komunistických intelektuálů, která se ne zcela shodovala s praxí. Leninova revoluce v roce 1917 se stala vzorem pro všechny další komunistické státy, které vznikly po druhé světové válce ve východní Evropě včetně Československa v Číně a na Kubě. Z důvodu revolučního „prvenství", autoritě sovětských vůdců a Kominterně založené v roce 1919, která řídila ostatní komunistické strany, se stal sovětský komunismus (marxismus v praxi) také modelem komunistické vlády a myšlenky marxismu-leninismu. [73]

Tento sovětský model se rozcházel s původní teorií Marxe a Engelse v několika bodech. Nejprve se musela klást větší pozornost na vůdcovství, politickou organizaci a řízení ekonomie, než tomu bylo u Marxe. Navíc, vzhledem k tomu, že myšlenka komunismu uspěla v méně rozvinutých a převážně agrárních státech jako Rusku nebo Číně, což Marx nepředpokládal, neboť věřil v revoluci ve vyspělých částech světa, byl městský proletariát málo početný, nezkušený a neschopný vést revoluci. Vláda komunistů u Marxe byla tedy nahrazena vládou komunistické elity a vůdců. Nakonec k výsledné podobě celosvětového komunistického hnutí ve 20. století, přispěly také osobnosti prvních dvou vůdců Lenina a Stalina.[74]

Lenin v mnohém následoval učení původních marxistů. Prosazoval proletářskou revoluci a následnou diktaturu proletariátu, rozbití státu a nevěřil v parlamentarismus, neboť se domníval, že je pouze buržoazním klamem. Lenin přispěl s jeho pojetím „revoluční" nebo také „avantgardní" strany, která by byla schopna dovést proletariát k třídnímu uvědomění, neboť si jej není podle Lenina schopen uvědomit sám, tudíž vylučoval i spontánní Marxovu revoluci. Z teorie leninismu dále vyplívá monopatrismus, tedy přítomnost pouze jedné strany v politickém systému, což bylo zapříčiněno snahou o potlačení všech stran, které by mohly zmařit výdobytky revoluce. Stranický monopol komunistické strany má pak vést ke konečnému cíli – vybudování komunismu a naprosté politické a ideologické moci.[75]

Jeho následovník J. V. Stalin si pak osvojil doktrínu vybudování socialismu v konkrétní zemi, a opíral se o ruský nacionalismus, což bylo v rozporu s názory jeho

[73] Tamtéž, s. 132-133.
[74] Tamtéž, s. 133.
[75] Tamtéž, s. 132-135.

konkurenta Lva Trockého, a také Lenina i Marxe, kteří stáli za internacionální myšlenkou komunismu. Za jeho vlády nastaly čistky, násilná kolektivizace a odstraňování soukromého podnikání a Nová ekonomická politika, kterou prosazoval Lenin, byla nahrazena centrálně plánovaným hospodářstvím, tedy pětiletkami započatými v roce 1928 a pomocí systému nomenklatury, byli funkcionáři voleni shora, což vedlo k tomu, že nejvyšší stranický vůdce má i nejvyšší moc, neboť rozhoduje o povyšování a dosazování do funkcí. Pokud byl tedy leninismus souhrnem teoretických idejí, tak stalinismus je spíše chápan jako forma totalitní diktatury s osobitým politicko-ekonomickým systémem.[76]

Je dále nutno dodat, jak tvrdí Heywood, že mezi Marxovými ideály a děním v komunistických zemích je mnoho odlišností, jako třeba zestátňování výrobních prostředků, což odporovalo Marxově představě o jejich zespolečenštění. Proces zestátňování navíc posiloval a byrokratizoval stát, který měl být podle Marxe zničen. Dále nepředpokládal vedoucí úlohu komunistické monopolistické elity, která by přerozdělovala materiální odměny hlavně sama sobě, ale věřil na demokracii „zdola“.[77]

#### 3.1.3.5 Československo

Vzhledem k tomu, že se rokem 1948 moci v Československu chopili komunisté, vedeni moskevskou Kominformou, nastal zde obdobný vývoj, jako tomu bylo v Sovětském svazu, včetně přijetí ideologie zmíněného stalinismu reprezentovaného osobou Klementa Gottwalda, zestátněním soukromého sektoru a v umělecké oblasti propagací socialistického realismu.

Z hlediska propagandy režim pracoval s tématy, které byly zmíněny výše (Pospolitost, spolupráce, rovnost, společenská třída a společné vlastnictví). Petr Rychlík v knize *Informační boj o Československo/ v Československu 1945 - 1989* však tvrdí, že propaganda využívala hlavně trauma z druhé světové války a „špatnou“ sociální situací pracujících za první republiky, od kterých se odvíjely další témata. V prvním případě šlo o zdůrazňování hrozby revanšismu ze strany Západního Německa, které se nemělo zbavit svých expanzivních ambicí. Díky osvobození od SSSR se poté vzývalo přirozené spojenectví a bratrská náklonost k tomuto státu, který byl také garantem toho, že se

[76] Tamtéž, s. 135-136.
[77] Tamtéž, s. 139.

situace nebude opakovat. Z hlediska geopolitického byl poté odsuzován kapitalistický Západ (hlavně USA a SRN), jenž byl prezentován jako zlo, ve kterém panuje bída, nerovnost, rasová segregace atd., a který usiluje o vyvolání války, kdežto lidově demokratické země socialistického bloku měly být plné blahobytu a navíc „mírové". S tím souvisí také další téma, a to „mír", který znovu vycházel ze zkušenosti nedávné války a razantně odmítal tu novou nukleární války, která by zničila lidstvo. SSSR byl pak prezentován jako zastánce míru a odzbrojování. Vůči „bídě" První republiky se poté režim vymezoval tím, že v socialismu neexistuje nezaměstnanost a každý má právo na práci. K tomu navíc se zdůrazňovaly sociální jistoty jako bezplatná zdravotní péče a vzdělání, péče o rodinu atd.[78]

Tyto témata resp. ideologická schémata pak byla pochopitelně využita i ve filmu pro propagaci vlastních argumentů. Do pohádek se však nedostaly v přesném znění, ale byly značně zjednodušené. To bude vysvětleno v kapitolách zabývajících se konkrétními motivy.

### *3.1.4 Vymezení žánru pohádky*

Pohádku lze chápat dvěma způsoby. V širším slova smyslu se jedná o jakékoli dílo, které je určeno mladším divákům, a jsou v něm přítomné nadpřirozené jevy. [79] V užším slova smyslu je pohádka žánrem se specifickými pravidly a zasažením do její struktury, je velice pravděpodobné, že dochází k proměně žánru, která nejčastěji vyústí v žánr dětského filmu nebo fantasy. Je však pochopitelné, že běžně převládá první jmenovaný způsob vnímání pohádky, obzvlášť v československém filmu, kde se nijak nerozlišovalo mezi těmito žánry. Za pohádky tak byly označovány i filmy, které zkrátka byly určeny pro děti, byly v nich nadpřirozené jevy a nejednalo se o sci-fi. Takovým příkladem může být např. film *Pohádka o staré tramvaji* (1961), která je na serveru csfd.cz označena žánry Pohádka/Rodinný a v publikaci Český hraný film zase jako „moderní pohádka". Bylo tedy nutné si určit diskurz žánru pohádky, který by jej jasně vymezil pro účel výzkumu.

[78] RYCHLÍK, Jan: *Komunistická propaganda v Československu 1945-1989 z tematického hlediska*. In: Informační boj o Československo/ v Československu 1945-1989. Praha 2014, s. 18-27.

[79] Při vytváření seznamu pohádek, které by byly v tomto výzkumu použity, bylo zjištěno, že např. na serveru csfd.cz nebo v publikacích *Český hraný film*, jsou jako pohádky označeny i filmy, které žánrová pravidla pohádky nesplňují. V publikaci *Český hraný film* se mimo nesprávné přiřazování žánrů navíc objevují i zcela zavádějící žánry jako „příběh".

Nejvýznamnější publikace, která se zabývá „fantastickými pohádkami“ *Morfologie pohádky* (1928) Vladimira Proppa, nabízí naratologickou resp. morfologickou analýzu pohádky. V této knize poukazuje na to, že pohádky mají opakovatelné funkce jednajících osob. Funkci definoval jako „*akci jednající osoby, určenou z hlediska jejího významu pro rozvíjení děje*.“[80] Opakovatelné funkce znamenají, že pohádka připisuje stejné činnosti různým postavám. Z toho vyplívá, že „*funkcí je velice málo a postav velice mnoho*.“[81] Propp uvádí z tohoto poznatku dvě vlastnosti pohádky a to její mnohotvárnost, pestrost a malebnost na jedné straně a na druhé straně její překvapivou jednotvárnost a opakovatelnost její stavby. Postupně v textu dále rozvádí podrobné a exaktní schéma naratologického postupu právě pomocí funkcí jednacích osob v pohádkách, kterých je celkem 31. Pro zdejší analýzu je však tento postup nevyhovující, neboť postačí jednoduší ověřování podle hlavních znaků, kterými se pohádka vyznačuje, nikoliv podle Proppova schématu.

K tomuto účelu byly vybrány publikace zabývající se pohádkou Oldřicha Sirovátky *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře* (1998) a *Česká pohádka v 19. století* (2012) autorů Dagmar Klímové a Jaroslava Otčenáška. Díky nim je žánr pohádky možné rozeznat pomocí znaků: Mravoučnost, časoprostorová neurčitost, simplifikace, protiklad dobra a zla, nadpřirozenost a magická čísla.

Pohádka se vyznačuje svým mravoučným a etickým záměrem argumentovat, co je v životě dobré a co zlé skrze narativ. Jejím poselstvím má být podle Oldřicha Sirovátky podobenství a přání lepšího, sociálně reformovaného světa.[82] V němž musí dobro vždy zvítězit a být odměněno a zlo prohrát a být po zásluze potrestáno.

Výrazný znak je časoprostorová abstraktnost resp. neurčitost. Ta se projevuje v nijak nespecifikovaném, neurčitelném, univerzálním a vlastním světě pohádky bez přímých konotací k realitě, avšak bývá zpravidla situována do neurčité minulosti. Filmová pohádka si pak může vybrat svou vlastní historickou a uměleckou stylizaci od gotiky až po klasicismus nebo eklekticky promíchat několik historických epoch.[83]

Tuto neurčitost také umocňuje další signifikantní znak, a to úvodní formule, které zahajují vyprávění jako: „Bylo, nebylo“, „Za devatero horami a devatero řekami.“, které

[80] PROPP, Vladimir, Jakevlevič: *Morfologie pohádky*. Praha 2008, s. 35.
[81] Tamtéž.
[82] SIROVÁTKA, Oldřich: Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře. Brno 1998, s. 36
[83] PTÁČEK, Luboš (ed.): Panorama českého filmu. Olomouc 2000, s. 334.

odkazující na dobu dávno minulou a místo neurčité nebo neexistující. Závěrečné formule zase děj uzavírají: „A žili šťastně, až do smrti“, „Zazvonil zvonec a pohádky je konec.“[84]

Pohádka je ve své podstatě velice jednoduchá. Dobro a zlo jsou zpravidla černobílé, aby byly od sebe co možná nejrozpoznatelnější, už jenom kvůli orientaci na dětského recipienta. I když je potřeba říci, že ne všechny pohádky se na ně zcela orientují (*Deváté srdce*) a také první pohádky nebyly určeny dětem nýbrž dospělým.

Dobro pak reprezentuje protagonista oplývající cnostmi mimo jinými odvahou, štědrostí, laskavostí a přátelstvím, ten však může mít také špatné vlastnosti, ale na konci příběhu přichází i jeho náprava (*Byl jednou jeden král* - 1954).[85] Proti němu může stát zlo v různých podobách, může to být např. drak (*Princ Bajaja*), čaroděj (*Princ a Večernice*), král (*Princezna se zlatou hvězdou*) nebo také macecha (*Tři oříšky pro Popelku*).

Představitelem hlavního hrdiny bývá podle Sirovátky člověk z nižšího sociálního prostředí jako ševcovský syn (*O přincezně Jasněnce a létajícím ševci*) nebo bývá nějak znevýhodněný jako např. všemi opovrhovaný třetirozený princ, do kterého nikdo nevkládá naděje (*Největší pecivál na světě*).[86] To však nemusí být pravidlem, neboť protagonistou může být i král (*Pyšná princezna*) nebo princ (*Princ a Večernice*), i když nějak handicapovaný protagonista v pohádkách převažuje. Jsou zde dva hlavní důvody obliby takových hrdinů, první že pohádky byly sbírány hlavně na venkově, kde se ještě v průběhu 19. století stále držela lidová slovesnost,[87] a tudíž je pochopitelné, že v ní „prostý lid“ reflektoval své vlastní naděje. Druhým důvodem je značný vliv romantismu na sběratele pohádek, kteří sami vyhledávali a popisovali osudy vyděděnců a bídníků.

Jak již bylo řečeno, pohádky často straní chudému a cnostnému hrdinovi „*což je ve shodě s obecným pojetím pohádkové morálky*“[88], k tomu také využívají kompozičního principu dvojce a trojce osob. V něm jde v zásadě o kontrast vlastností postav jako např. mezi dvěma partnery, z nichž jeden je chudý a druhý bohatý, dobrý a zlý nebo chytrý a hloupý atd. Také se v tomto kontrastu může odrážet sociální situace samotných nositelů jako např. odlišné postavení dvou bratrů, z nichž jeden zdědí statek a tudíž je nejbohatší. V případě trojice se může také jednat o již zmíněné tři bratry, z nichž uspěje nejmladší,

[84] KLÍMOVÁ, Dagmar; OTČENÁŠEK, Jaroslav: Česká pohádka v 19. století. Praha 2012, s. 69-71.
[85] ŠTEFECHOVÁ, Veronika: Literární adaptace Perníkové chaloupky. Brno 2007, s. 6 – 7.
[86] SIROVÁTKA, Oldřich: Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře. Brno 1998. s. 36.
[87] Tamtéž, s. 15.
[88] KLÍMOVÁ, Dargmar; OTČENÁŠEK, Jaroslav: Česká pohádka v 19. století. Praha 2012, s. 31.

který měl ze všech nejhorší výchozí pozici. Navíc u ženské hrdinky nemusí stačit jenom to, že je nejmladší a nejméně oblíbená, může být také sirotkem od jiné matky (*Tři oříšky pro Popelku*), neboť sociální diferenciace u dcer v rodině nebyla příliš velká a bez toho by kontrast nemusel být výrazný. A pokud jde o společenské vyvrheli, velice oblíbeným romantickým tématem byl také nalezenec (*Tři zlaté vlasy děda Vševěda*).[89]

V pohádkovém světě jsou poté naprosto běžné nadpřirozené jevy ať už zmíněné postavy nebo bytosti již zmíněné výše. Dále se může jednat o magické předměty (*Tři veteráni*) nebo kouzla (*Perinbaba*). Jsou však také pohádky, v nichž se ani jedno zmíněné nemusí objevit (*Šíleně smutná princezna*)

Posledním charakteristickým znakem je využívání magických číslic, které mají svůj folklórní ustálený význam. Nejčastěji se jedná o číslo tři spojené např. s třemi úkoly, které musí hrdina splnit (*Třetí princ*) nebo hrdinovi pomáhají tři společníci (*Dlouhý, Široký a Bystrozraký – K.J.Erben*) či s nimi on sám tvoří trojici (*O statečném kováři*). Dále může být hlavní hrdina nejmladší ze tří bratrů a po neúspěšných pokusech jeho starších bratrů splnit úkol, se to napotřetí podaří jemu (*Největší pecivál na světě*). Nebo může hrdina získat tři dary, přičemž se jejich kvalita stupňuje (*Tři oříšky pro Popelku*) atd. Vedle násobků tohoto čísla jako dvanáct (*Drak Dvanáctihlavý* – K.J.Erben) jsou už méně častá čísla: jedna - hrdina musí jenom svépomocí splnit úkol, dva - bratři, z nichž je jeden cnostný a druhý ne (*Jak se budí princezny*), sedm (*Sedem jednou ranou*) nebo nešťastné číslo třináct.[90]

Vlastností pohádky však může být také i alegoričnost. O alegorii psala Hana Mirvaldová v článku *Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu*[91], kde tvrdí, že si je alegorie velice podobná metafoře v tom, že mimo doslovný význam má také význam přenesený. V alegorii je pak „*vztah mezi signifiant a významem téměř jednoznačný*“[92] a obraz, který tvoří její signifiant „*představuje ve svém doslovném významu určitou konkrétní realitu*“[93], a tudíž je tím k čemu se přirovnává. Tento obraz však nese i části, které signalizují možnost dalšího významu včetně toho, že jej již samy nesou. Může tím docházet i k porušování racionality původního obrazu. Jako příklad

[89] Tamtéž, s. 29-34.
[90] Tamtéž, s. 73-79.
[91] MIRVALDOVÁ, Hana: *Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu*. Slovo a slovesnost, 33, 1972, s. 18-24.
[92] Tamtéž.
[93] Tamtéž.

uvádí Komenského labyrint, kde k vyjádření společnosti používá obraz města. Tuto realitu však porušuje, když jej spojuje s prvky labyrintu, který nemá význam městských reálií. Dále je alegorie charakteristická v tom, že oproti symbolu není významově omezena na abstraktní ideje, ale dokáže znázornit jak je, tak i třeba konkrétní osoby či události, na které neukazuje přímo, ale spíše asociativně. Z historického vývoje alegorického označení pak vyplývá, že k vyjádření konkrétní věci či události byla nejčastěji využívaná alegorie. „*Skutečný význam alegorie je spojen s těmi prvky, které nesou příznaky tohoto druhého významu*.“[94] Jako příklad alegorického označení v pohádkách je pak možné spatřit, jak bude později rozvedeno, že král Kazisvět VI. v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou* svými znaky označuje Zikmunda Lucemburského.

Na počátku bylo řečeno, že některé filmy i přesto, že jsou označovány za pohádku, tak se od ní vzdalují, jako zmíněný film *Pohádka o staré tramvaji,* která se odehrává v současném světě, stejně jako *Dívka na koštěti*, což odporuje pohádkové abstraktnosti a neurčitosti. Může také být řeč o filmu *Císařův pekař - Pekařův císař,* který sice pojednává o nadpřirozeném výtvoru Golemovi, ale odehrává se však za vlády Rudolfa II. – skutečné historické osobnosti, a tudíž se film dá spíše označit za žánr pověsti.

Do práce však byly zařazeny filmy, které jsou na pomezí žánru, a není možné je zcela určit. Jedná se netradičně pojaté pohádky jako Strakonický dudák, který se připodobňuje pověsti právě zpracováváním pověsti o dudákovi ze Strakonic, který se však vydává do neexistující Machometánie. Nebo *Legenda o lásce,* která je svým důrazem na romantické téma podobná romantickému filmu a zároveň žánru mýtu. *Zlaté kapradí* se zase svou ponurostí blíží žánru balady a nakonec film zpracovávající irskou legendu *Jestřábí moudrost*, který se svou psychologizací postav a naturalismem podobá fantasy filmům 80. let (*Excalibur – 1981, Barbar Conan - 1982*).

Je třeba také zmínit, že i přes dodržení žánrových pravidel v této práci nebude věnována pozornost pohádkám televizní produkce z důvodů rozsahu práce, neboť televizních inscenací je daleko větší množství než filmových adaptací. Dále nebudou v analýze zahrnuty pohádky, jež byly natáčeny v mezinárodní koprodukci s Československem a štáb byl převážně z cizí země (*Zrcadlo velkého mága* – 1980,

[94] Tamtéž.

*Přeludy pouště* – 1982, *Pohádka o putování* – 1982), neboť by neodpovídaly sledovaným československým filmovým pohádkám.

# 4 Metodologie

Termín *motiv* je „*jakýkoliv opakující se signifikantní prvek ve filmu*“,[95] jak tvrdí David Bordwell a Kristin Thompsonová v knize *Umění filmu*. Může se jednat takřka o cokoliv: Prostředí, rekvizity, barvy, kostýmy, repliky, vlastnosti postav, konkrétní části příběhu, hudební skladby, stylistické postupy atp. Motivy jsou podle těchto teoretiků všudypřítomné a slouží k chápání samotného díla, a to jak rozpomínání se na předešlé prvky, tak jejich podobné variace a popřípadě jejich paralelismy. Sledování motivů se však nemusí omezovat pouze na konkrétní dílo, ale může být vztaženo i na více titulů, v němž se prvky opakují. V tomto případě jsou to filmy se znaky pohádkového žánru. Konkrétními příklady takových signifikantních motivů může být příběh prince, který se vydává zachránit princeznu před nestvůrou. Koruna, kterou na hlavě nosí král. Uvozující formulace „bylo, nebylo“ nebo třeba číslo sedm.

Původně se nabízely dva postupy. První, který se ukázal být neefektivní, tkvěl v analýze všech filmových pohádek jedné po druhé, přičemž by se na nich rozebralo vše co jakkoli souvisí s dobovou ideologií. Sám o sobě tento postup nepůsobí nevyhovujícím dojmem, v průběhu práce by však docházelo k neustálému opakování, a také by práce působila tematicky neuspořádaně, chaoticky a hlavně disproporčně, neboť by některé filmy mohly být ideologicky méně zatížené anebo by se v nich jednotlivé motivy mohly opakovat. Ve výsledku by se výklad zcela vyčerpal na chronologicky prvních zkoumaných filmech a u dalších by se pouze konstatovalo, že se ideologická schémata opakují jako u předešlého filmu.

Daleko přijatelnější se ukázal být druhý zvažovaný postup a to vybrání několika konkrétních motivů, které se pojí s komunistickou propagandou a které prostupují tato díla. S pomocí tohoto postupu by tedy bylo možné chronologicky sledovat vývoj, genezi a variace konkrétních motivů a tím eliminovat repetetivnost minulého postupu. Nový tedy získal na větší přehlednosti, navíc díky tomu nebude nutno rozebírat všechny aspekty komunistické ideologie všech pohádek, a práce tak bude praktičtější. Avšak na druhou stranu tento postup skýtá úskalí. Vzhledem ke komplexnosti ideologie jako takové není vyloučeno, že se jednotlivé analýzy motivů budou navzájem prolínat, neboť spolu navzájem souvisí a nelze je zkoumat zcela separovaně.

[95] BORDWELL, D. - THOMPSONOVÁ, K.: *Umění filmu: Úvod do studia formy a stylu*. Praha 2011, s. 100.

Motivická analýza však sama o sobě nedisponuje charakteristikou ideových názorů v dílech. K tomuto účelu bude použit metodologický postup odvozený od Chatmanova naratologického přístupu, o kterém bylo pojednáno výše, především se zaměřením na argument. Ten je možné spatřovat v projevech tvůrčích myšlenek, které se jakkoliv projevují v uměleckém díle. Ideologické znaky komunismu budou tedy sledovány na příkladech konkrétních motivů za pomocí textuálního typu argumentu.

Před každou analýzou, ale nejprve bude nutné popsat, jaký má konkrétní motiv vztah a s čím koresponduje s dobovou ideologií na základě pramenů jako příruček, slovníků a také tehdejšího tisku konkrétně Rudého práva. Po této části bude provedena samotná analýza motivů, které se vyskytují ve sledovaných filmech v chronologickém pořadí podle vzniku. Pokud byly filmy natočené ve stejném roce, o pořadí rozhoduje datum premiéry. Nejprve půjde o popis samotných motivu a poté o jejich komparaci s dobově pojímanou ideologií se závěrem, jak se v konkrétním motivu projevuje ideologický argument a jak ke svému účelu využívá narativ a deskripci. Na konci každé podkapitoly pak bude zobecňující závěr, ve kterém se budou hledat společné jevy daných motivů, ale také jejich protichůdnost.

Posloupnost řazení analyzovaných motivů byla stanovena na základě četnosti jejich výskytu. Jako první bude dána přednost motivům spojených s typologizací postav, které budou zkoumány na základě funkce v příběhu, jejich chování, osobnosti, a také vzhledu. Tyto analýzy postav budou rozděleny mezi dvě kapitoly. První kapitola s názvem Kritika vykořisťujícího státu bude pojednávat o reprezentantech „třídně překonaného“ feudalismu – králi a šlechtě. Navíc v této kapitole bude také část o nefunkční vládě jako kritice tohoto pre-socialistického režimu. Po této kapitole bude další kapitola věnována také výraznému tématu třídního boje, kde budou nejprve zkoumány antagonismy mezi postavami z rozličných tříd a poté další typologizace – kapitalisty, oportunisty a církevního představitele. V rámci této kapitoly byla pozornost věnována také projekci proletářské revoluce v pohádkách. Nato se naváže kapitolou, o tom jak se ideologicky významné téma práce promítlo do těchto filmů na příkladu pracujícího feudála a práce, která přináší rozvoj společnosti a jedinci. Stejně výrazným zkoumaným tématem pak bude rovnost, která bude v těchto pohádkách sledována v rámci motivů sociální rovnosti a solidarity. V předposlední kapitole se poté bude zkoumat pronikání konfliktu Studené války do těchto pohádek skrze motiv hrozby války a obraz Východu a Západu. Nakonec nejméně výrazným tématem bude kritika historie.

Na základě provedených analýz byla vypracována přehledová tabulka filmů, do níž jsou znaménkem ✓ zaznamenány ty konkrétní motivy v daném filmu, které odpovídají ideologickému argumentu. Znaménkem **?** pak budou také označeny ty motivy, které se sice ve filmu vyskytují, ale nedá se u nich s určitostí rozeznat působení ideologického argumentu. Tabulka je pouze orientační a doporučuje se z ní nevytvářet závěry, neboť některý film může obsahovat kvantitativně více ideologických motivů, které jsou však dohromady po kvalitativní stránce méně výrazné než film s méně motivy, zato ale důraznějšími.

# 5 Analýzy

## 5.1 Kritika vykořisťujícího státu

Teoretici marxismu-leninismu jako např. v knize *Slovník vědeckého komunismu*[96] rozdělovali stát na dva typy. Nejprve na ten překonaný a přežitý, který byl spojen s vykořisťováním. A poté na ten socialistický, který naopak hájí zájmy všeho lidu a jehož smyslem je hlavně vybudovat komunismus a chránit socialismus před kontrarevolucí a imperialismem. První zmíněný pak byl podle těchto teoretiků nástrojem ekonomicky nejmocnější vládnoucí třídy, která se tím stávala i politickým vládcem a využívala stát k utlačování a vykořisťování většiny obyvatelstva. To se dělo po celou dobu historie od otrokářské společnosti, přes feudalismu až po kapitalismus. Nejdůležitějšími formami tohoto státu pak měla být republika a monarchie a jejich varianty. Tento stát se vyznačoval pěti základními znaky: 1. vystupoval jménem celé společnosti, včetně těch vykořisťovaných. 2. obyvatelé byli buďto poddaní nebo občané. 3. specifická vrstva úředníků zastávala státní orgány. 4. stát vybíral daně, na vydržování jeho aparátu. 5. Měl donucovací moc, ke které využíval oddíly ozbrojenců a trestné instituce. Avšak po nastolení socialismu a likvidace příčin existence tohoto nespravedlivého státu – soukromého vlastnictví, třídního boje (vnitřní i mezinárodní), nezbytností kontroly práce a spotřeby, stát jako takový odumře a bude nastolen nepolitický systém komunistické společenské samosprávy.[97]

V pohádkách, které se odehrávaly „kdysi dávno“ a byly stylizovány do období feudalismu, se často kritizoval právě takový stát. To se nejvýrazněji projevilo skrze dehonestaci feudálů jakožto vládnoucí třídy, skrze které se poukazovalo na omezenost a nefunkčnost takového přežitého třídně nerovného a vykořisťovatelského systému. Mimo samotné postavy feudálů se to také projevilo ve špatně organizovaných královstvích, kde má moc v rukou vyšší úředník, kterému jde pouze o vlastní prospěch na úkor celého království.

[96] *Slovník vědeckého komunismu*. Praha 1978.
[97] Tamtéž, s. 238-240.

### *5.1.1 Šlechta*

Feudálové a jejich synonyma - šlechta, aristokracie, nobilita byli již podle Marxe třídou, která v období feudalismu vlastnila všechny pozemky, na níž pracoval proletariát. Feudalismus tak nebyl vnímán o nic lépe, než předcházející otrokářská a následující buržoazní epocha. Už v *Komunistickém manifestu* (1848) se píše o šlechtě, která bojuje proti proletariátu: „*V politické praxi se proto účastní všech násilných opatření proti dělnické třídě a ve všedním životě přes všechny své nabubřelé fráze nezapomínají sklízet zlatá jablka a čachrování s ovčí vlnou cukrovkou a kořalkou je pro ně víc než věrnost, láska a čest*.“[98]

Ve *Slovníku cizích slov* z roku 1971 je také uvedeno, že ve feudalismu „*základními antagonistickými třídami byli šlechtici a církevní feudálové jako vlastníci půdy a nevolní rolníci*,“[99] Feudálové tak představovali vykořisťující epochu, která je navíc reakční, zastaralá a dávno překonaná.

Období, které následovalo po feudalismu, tedy kapitalismus si však stále zachoval proces vykořisťování, nerovnosti a třídního boje, a pouze se obměnili feudálové za kapitalisty a namísto rolníků a nevolníků se objevili dělníci. V souvislosti se Studenou válkou, pak pro tehdejší komunismus byl daleko větší nepřítel kapitalismus než feudalismus, a tak je možné feudalismus chápat jako jeho alegorii. Jak kapitalisty, tak feudality, byli vnímáni jako jednotní nepřátelé, kteří se můžou pokusit o kontrarevoluci zevnitř nebo rozvrátit socialismus zvenčí válkou. Tudíž byla jejich kritika a negativní obraz žádoucí. O kapitalistech však bude pojednáno v následující kapitole.

V reálném socialismu existovala idea lidového komunistického vládce, který se má starat o všeobecné blaho lidu.[100] Pokud se tak neděje, stává se zlem, jak píše Zdeněk Nejedlý o národní morálce: „*dobro je, co pomáhá lidu, a zlo je to co jde proti lidu*.“[101] Z toho tedy vyplývá, že nejvýrazněji jak bylo možno zdiskreditovat feudalismus-kapitalismus, bylo prostřednictvím postavy krále jakožto vládce, který nade všemi stojí a má všem dobře sloužit. Způsoby diskreditace krále v pohádkách byly zpravidla dva, a to

[98] MARX, Karl; ENGELS, Friedrich: *Manifest komunistické strany*. Praha 1988, s. 35.
[99] REJMAN, Ladislav: *Slovník cizích slov*. Praha 1971, s. 103.
[100] BORKOVCOVÁ, Vendula: *Reflexe šlechty v české filmové pohádkové tvorbě od druhé poloviny 20. století po současnost*. Olomouc 2014, s. 30.
[101] NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha 1951, s. 85.

vyobrazit krále jako komického hlupáka, který nezvládá svou vládu nebo jako tyrana, který odmítá pečovat o svůj lid.

#### 5.1.1.1 Komický král

Nejprve bude pozornost věnována motivu komického a hloupého krále, ale vzhledem ke komplexnosti těchto postav, bude zkoumání argumentu dehonestace rozděleno do třech kategorií. Zaprvé jakou měl konkrétní král funkci v příběhu, následně na jeho chování a osobnost a nakonec na jeho vzhledu.

##### *5.1.1.1.1 Funkce*

Již v první pohádce *Pyšná princezna* je zesměšňování patrné a v tomto ohledu se stala ikonickým vzorem. Zde vystupuje mimo oblíbeného krále Miroslava, starý král Půlnočního království. Ten je spíše než vladař komickou loutkou bez panovnických schopností pod vlivem svých rádců, proti kterým vystupuje nedůsledně. Sám od sebe pak není schopný ničeho a ve vládě je plně odkázán na druhé, ať jsou to zpočátku jeho rádci nebo později Vítek s chůvou. Na konci se navíc dobrovolně vzdává vlády ve prospěch Miroslava: „*Ty teď vládni, čas se mění, já jsem špatně panoval*." Vzhledem k tomu, že Půlnoční království má představovat západní svět, jak bude rozebráno později, byla funkce zdejšího krále v příběhu vedle pobavení také dehonestace a shození jeho špatné „vlády", která měla být kontrastem k zemi krále Miroslava představující Východ. Argumentační premisa poté je, že neschopný a směšný král ustoupí vládě oblíbeného a schopného krále Miroslava.

Dalším komickým králem byl Já I. ve filmu *Byl jednou jeden král*. Já I. má taktéž komickou funkci jako předešlý krále - komickou, která se projevuje v jeho chování, ale také se zde projevuje kritika jeho špatné vlády s tyranskými sklony, když: „*Včera lidem sebral sůl a zítra jim bude třeba holit hlavy*.", jak říká plátenník. Dále ale funguje také jako znak třídní rovnosti, když např. debatuje s kuchařem o tom jak vařit bez soli a ten mu bez projevování úcty vzdoruje a navíc tyká. Nebo když je nucen jej poprosit o pomoc ze zaplavené kuchyně. Nejvýrazněji je však tato funkce patrná, když si na konci filmu za ženu bere selskou vdovu. Skrze tyto funkce je tedy patrné, že argument využil narativ pro svůj účel zesměšnění a kritiku pyšného, nadřazeného a špatného vládce, který se však poučí, prozře a stává se z něj ohleduplný a lidový král.

Ve filmu *Hrátky s čertem* vystupuje postava krále, která je však pouze marginální rolí a jeho funkce je čistě komická, a je spojená s jeho chováním a tím, že si neumí sjednat autoritu u své dcery Dišperandy. Na svatbě jej navíc napomíná, když vzlyká: „*Táto, neřvi! Lidi koukají*".

Ve slovenské pohádce *Pán a hvezdár* se vyskytuje pán Stredovodného zámku, jehož značná komická role je spojená také s nefunkční vládou. Komika této postavy vychází z toho, že se stejně jak tradice hovoří o Václavu II. bojí bouřek, ale z toho důvodu, že by mu náhlý a nečekaný déšť mohl smýt nabarvený nos, který je normálně černý. Stává se mu také řada neštěstí, jako právě odhalení jeho černého nosu, nebo roztržení kalhot o trůn, když se snaží postavit. Komika také pramení ze situací, když se mu všichni snaží pochlebovat i přes jeho značné nedostatky. Špatná vláda je znázorněna, když je okrádán a klamán dvorním malířem, strážným a později i novým „hvězdářem", přičemž si tuto skutečnost neuvědomuje. Funkce této postavy jsou tak podobné jako u filmu *Byl jednou jeden král*.

Král Hostivít v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou* byl opět využit jako komická postava, což se nejvíc projevuje na jeho chování. Tato pohádka však zpracovává téma druhé světové války a Hostivít má v příběhu také funkci alegorickou. Tento slabý a rachitický král bez odporu podlehne Kazisvětovi VI. a vzhledem i k dalším konotacím s jeho zemí jako Československem, se nabízí jeho srovnání s představiteli předválečného Československa. Argument tedy skrze narativ poukazuje na slabého panovníka, který není schopen vzdorovat dobyvatelům, a který zvítězí až díky lidu.

Komickou funkcí se vyznačuje také král v pohádce *O medvědu Ondřejovi,* ale z hlediska těchto „hloupých" králů 50. let, je tento nejméně dehonestován. Z hlediska příběhu se zde král neprojevuje tak komicky jako spíš autoritativně, když zavře svou dceru do utajené místnosti ve věži a dá ji za manželku tomu, kdo ji najde, neboť si není schopna vybrat ženicha. Komika této postavy se pak projevuje nejvýrazněji skrze jeho vzhled a chování. Podstatné je, že na rozdíl krále se klade větší důraz na zesměšnění ostatních šlechticů.

Ve snímku *Šíleně smutná princezna,* která satirizuje aktuální politické události, jsou přítomní hned dva králové – král Jindřich a král Dobromysl. Funkce obou králů je sice komická, ale není na ni kladen větší důraz než u ostatních postav ve filmu, což bylo pravidlo u předešlých filmů z 50. let. Zesměšňování těchto králů se projevuje pouze

minimálně, a to prostřednictvím vzhledu a chování. Z hlediska příběhu se pak nachází, když nemá Dobromysl takovou autoritu u svých poddaných, když mu odmítá splnit nařízení: „*Jen co dooberu tu kostičku.*“ Nato král podrážděně a ironicky poznamená: „*Jen si poslož, pan král počká, až si doobereš kostičku.“* Jejich pozice v příběhu je však také motivována alegoričností, neboť se zde upozorňuje na jejich bezmoc. Oba jsou nejvyššími představiteli svých zemí, ale nemohou zabránit vzájemné válce, která mezi nimi vypukla, kvůli rádcům resp. maršálům. Politickou nemohoucností a slabostí obou králů se však nekritizuje špatný režim, ale spíše nekontrolovatelnost možné války mezi Východem a Západem. Oba tak mají představovat neurčité vládce těchto bloků.

Král s opět čistě komediální funkcí, se nachází ve snímku *Honza málem králem*, i když pouze jako vedlejší postava. Ta pak funguje jako komediální vsuvka, jejíž shazování a zesměšňování probíhá pouze na úrovni jeho chování.

I ve filmu *Za humny je drak* je taktéž postava krále Jana, jehož úlohou je být komickou postavou, o kterém si všichni i sousední král Marian vykládají vtipy a který ironizuje i sám sebe, když o sobě říká, že je „*blbec*“. Je s ním ale také spojena kritika militarismu. Ta se projeví na konci filmu, když získá draka Mraka na svou stranu a rozhodne se napadnout sousední království krále Mariana. Oba králové se ale díky uhlíři Patočkovi usmíří a uspořádají společnou hostinu. Argument tak prostřednictvím příběhu krále Jana vedle zesměšňování feudála, odsuzuje válku a vyzdvihuje ideu míru.

Poněkud odlišný způsob diskreditace vládce resp. knížete je ve filmu *S čerty nejsou žerty.* Zdejší kníže je spíše dehonestován jeho panovnickou nekompetencí. Sám v úvodu říká: „*Od toho vás mám, abyste těm věcem rozuměl. Mě to nebaví vládnout, mě baví chodit na lov*.“, což jasně dokazuje, že si sám kníže neví rady s vládnutím a raději přenechává vládu lstivému správci, kterému jde pouze o vlastní prospěch. Argument tedy pracuje s narativem manipulativního a slabého vládce, aby znovu poukázal na nefunkčnost vlády i díky správcově korupci.

Zdeněk Troška, který se schématy pohádek 50. let často pracuje, natočil pohádku *O princezně Jasněnce a létajícím ševci*, v níž se znovu objevuje pouze komická funkce krále, jako tomu bylo u filmu *Honza málem králem*. Zdejší král je zesměšňován na úrovni chování a vzhledu, právě podobě jako tomu bylo u králů v 50. letech.

Nakonec se shazování krále nachází také ve Filmu *O zatoulané princezně*, ale v porovnání s předešlými králi v období normalizace je jeho komická funkce značně

redukovaná. Ta se projevuje ve spojitosti s vzdornou princeznou, u které si i přes svou přísnost nedokáže vytvořit autoritu.

Na sledovaných dehonestovaných postavách hloupých a slabých králů je tedy možné spatřit, že pět z nich mají funkci čistě komickou bez dalších funkcí (*Hrátky s čertem, O medvědu Ondřejovi, Honza málem králem, O princezně Jasněnce a létajícím ševci, O zatoulané princezně*), bez konotací k nefunkčnosti jejich vlády. To však nijak neodporuje tomu, že i využitím krále jako komické figury, se podrývá jeho autorita, a tudíž zesměšňuje samotný režim. V ostatních filmech se však komická funkce zkombinovala i s funkcí kritiky špatné vlády, která vychází z panovnické neschopnosti nebo sobeckosti (*Byl jednou jeden král, Pán a hvezdár, Za humny je drak, S čerty nejsou žerty*). Nebo se mohl také doplnit ještě navíc o alegorickou funkci (*Pyšná princezna, Princezna se zlatou hvězdou, Šíleně smutná princezna*).

#### *5.1.1.1.2 Chování a osobnost*

Argumenty shazování a zesměšňování postavy krále jsou ale nejvíce patrné na jeho chování a osobnosti. Král Půlnočního království z filmu *Pyšná princezna* je sice láskyplný otec, ale také infantilní, naivně důvěřivý, zapomětlivý, neschopný a slabomyslný vládce. Infantilnost, která je podpořena Neumannovým herectvím, se u něj projevuje dětinskou mluvou, roztěkanými a neposednými pohyby a cupitavou chůzí. Naivita zdejšího krále se dá pozorovat na tom, že nedokáže rozpoznat, že jsou rádcové zlí a že jej klamou, jako např. když si za zády předávají váček s penězi a král si s nimi v podstatě hraje hru a mají postupně ukazovat ruce. Dokonce zapomíná i na „své“ zákony, které vydal nebo se musí ptát rádců, jestli Miroslava, vydávajícího se za zahradníka, již neviděl. Jeho absence panovnických schopností je vyobrazena tím, že kolem sebe musí mít vždy někoho, kdo mu bude radit, jak vládnout. Tyto znaky chování jen umocňují chybějící královský majestát a jsou příčinou komiky a dehonestace krále jako autority.

Na rozdíl od krále Půlnočního království se král Já I. z *Byl jednou jeden král* vyznačuje svou pýchou, samolibostí, tvrdohlavostí a umíněností. Mimo to ale také naivitou a zbabělostí. Tyto vlastnosti pak vedou k mnoha komickým situacím, které jsou často postavené na komice Jana Wericha. Např. u večeře, když debatuje s rádcem a s princi, zdali je venku tma. Nebo když nemůže usnout a neustále si pro sebe opakuje: „*Co se mi chce? Spát. Spát se mi co? Chce!*“. Také jeho počínání, když se rozhodne koupit sůl za zlato u vdovy je na krále absurdní a směšné, když se přitom schovává za dveřmi a

následně za jeho rádcem, protože se před vdovou stydí a má z ní strach. Téměř hloupě a naivně si pak počíná při přípravě lívance: „*Co ta piksla? Ta se vstřebá*.“, což skončí kuchyňskou pohromou Celé jeho chování a jednání má pak sloužit argumentu ponížení krále a ukázat že se nijak neliší od prostého lidu.

Král z filmu *Hrátky s čertem* vzhledem ke svému malému prostoru nenabízí bohatý charakter, jako předchozí král, nicméně je na něm komické to, že si neumí sjednat autoritu u své dcery a že zapomíná. To lze spatřit ve scéně, když se připravuje na svatbu a neví, kde má korunu a když odchází, tak zapomene i na žezlo i jablko. Argument tak funguje obdobně jako v předešlém případě.

Zesměšňování skrze komické až parodické chování je ale daleko výraznější u pána Stredovodného zámku ve filmu *Pán a hvezdár*. Ten je z hlediska charakteru dětinský ve svém jednání a naivně důvěřivý, když se nechává ošálit svým dvorem. Jako ilustrace dětinskosti může sloužit scéna, když pán uslyší zvuk připomínající hrom a i když je ve svém zámku v bezpečí, tak se instinktivně vrhne do postele, aby se ukryl. Jeho naivitu je pak možné spatřit, když mu strážný a malíř doslova z talíře ukradnou kuře a pak se mlčky diví, kam zmizelo. Dalším příkladem zesměšňování, je scéna, když má nasednout na koně, ale potřebuje k tomu schodiště. Scéna je dramatizována prostřednictvím rychlých bubnů a záběrů na nejistého malíře a chvějící se pánovo chodidlo se schody. Při úspěšném králově usazení se ozve vítězná slavnostní hudba a král navíc spokojeně hýbe svými „řídítky“, čímž tato scéna ironizuje takovou triviální věc, jakou je nasednutí na koně.

Postava krále Hostivíta v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou*, až na pár obměn je zesměšňován obdobně jako král v pohádce *Pyšná princezna* a dal by se také podobně charakterizovat jako slabomyslný, poddajný a bezmocný král, u něhož platí obdobný argument shazování. Jeho slabomyslnost je zřetelná v replikách, které jsou často velice jednoduché až banální jako např., když dostane jídlo: „*Zase rajče? Zase suchar? Zase sůl*? *To budu zase mrzutej*.“ Bezmoc a slabost může být demonstrována na scéně, když chce dominantní Kazisvět vědět, kam utekla jeho dcera. Uzurpátor nad ním stojí a vyhrožuje mu, zatímco Hostivít sedí k němu zády na židli a na jeho tváři jde pozorovat hrůza a zoufalství. Slabost ale není pojata jenom jako duševní nebo vladařský handicap, ale také fyzický. To se projevuje nejistou a cupitavou chůzí a lidé kolem něj ho musí podpírat, pokud jde ze schodů nebo do schodů, načež je pak napomíná, když dojde na rovnou podlahu: „*Já sám, já sám*!“.

Jako první z tzv. komických králů se král ve snímku *O medvědu Ondřejovi,* chováním a osobností projevuje daleko méně parodicky a navíc seriózněji, než předešlí. Navíc by se dal spíše charakterizovat jako autoritativní král-otec. I přesto se však u něj najdou komické prvky, když se někdy až nepřirozeně a často usmívá nebo když doprovází, resp. tahá za řetěz přivázaného Ondřeje, který je přestrojený za medvěda do tajné komnaty, což působí absurdně.

Stylizace chování byla v případě dvou králů ve filmu *Šíleně smutná princezna potlačena,* a shazování prostřednictvím chování je upozaděno. Dá se najít ve scéně, když se oba sejdou na chodbě a vymění si nově získané informace. Komické chování zde vychází z jejich vzájemné synchronizace, když je záběr, přeneseně řečeno, zrcadlový a král na levé půlce dělá to samé jako král na pravé půlce záběru, takže se oba několikrát od sebe vzdálí a opět se k sobě vrací nebo si vzájemně předají dopisy, pak je oba ve stejné chvíli zapálí a současně je hodí na zem.

S filmem *Honza málem králem* se však vrací výrazné komické jednání krále, které je patrné v jeho ješitnosti, když na prstech počítá, zda byly vyjmenovány všechny jeho superlativy. Také je to patrné na jeho dětinskosti, když Honza bije princeznu, tedy jeho dceru, aby promluvila, a přitom ho nadšeně podporuje: „*Mluví, jen ji nalož a pořádně!*“, což vytváří ještě absurdnější situaci. Nebo mu jeho poddaní nerozumí a není jim jasné, zda při příkazu „zavřít“, král myslí dát někoho do vězení nebo zavřít okna. Na druhou stranu i přes návrat k typicky komickému králi svým chováním nepřipomíná parodie králů 50. let a disponuje zde královskou autoritou. Dokáže být také prozíravý, když pochopí, proč bubeník nemá rád Honzu a proč usiluje o jeho popravu, nebo také na konci filmu rozumně smlouvá s Honzou o vyplacení odměny místo půlky království.

Výrazně rozpustilý, dětinský, energický, eruptivní, hysterický a také cholerický je král Jan v pohádce *Za humny je drak,* u něhož je zesměšňování postavy vládce výrazné a může být poukázáno na několika příkladech. Když má služka vzít králi jídlo, které jí u uhlíře, tak infantilně pronese: „*Ne, ne, ne papání ne.*“. Nebo později uslyší na zámku hudbu a naštvaně pobíhá po zahradách a hledá „*brnkálistu*“ a dceru Violu a hystericky křičí do prostoru, že si přece nemůže vzít “*šumaře*“, “*otrhance*“ atd. Také s oblibou po svých šlechticích něco hází, jako když po nich „vykopne“ botu, nebo později také polštáře a poté i šachové figurky. Díky těmto vlastnostem tedy argument využívá postavu krále jako ztřeštěným bláznem, aby jej dehonestoval.

Diskreditace vládce v oblasti osobnosti se nachází také ve filmu *S čerty nejsou žerty,* v němž sice kníže není zcela hloupý, ale svěřil vládu svému správci, neboť sám vládnou nechce a neumí. Apatie a letargie knížete vychází převážně z jemných a pomalých gest a pohybů, které vytváří jeho flegmatické jednání. Jako když Angelína chce, aby si zašel k Máchalovi pro peníze, ale kníže si čte a odbývá ji: „*Ale prosím tě, Angelíno*.“ Dále je ovlivnitelným jako např. když nejprve odmítá správcovu žádost o potrestání Máchala a dívá se dalekohledem z okna, přičemž jej začíná obtěžovat. Jakmile ale zjistí, že mu správce za to dá váček peněz, změní názor, ne proto, že by byl chamtivý, ale proto že je království v dluzích. Nezájem a neschopnost vládce, tak byly využity pro argument kritiky jeho vlády.

Král v pohádce *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* svým chováním v podstatě napodobuje stylizaci králů z 50. let a je podobně shazován. Vyznačuje se infantilní roztěkaností a afektovaností, jež vychází z téměř přehrávajícího hereckého projevu Lubora Tokoše. To je patrné např., když Jasněnce zakazuje vzít si Jíru a své stanovisko zdůrazní jakousi vítěznou pózou - hlavu má vztyčenou, pravou ruku zapřenou o pas a levou na hrudi, vzhledem k jeho postavě však má být takové jednání komické. Jeho infantilnost je poté možné ilustrovat, když na konci filmu „hopsá“, cupitá a volá na Jasněnku ve věži, ať sejde dolů.

Méně výrazné je komické chování přísného a víceméně důstojného krále ve filmu *O zatoulané princezně*. To se projevuje v úvodní scéně, když se připravuje na příjezd poselstva a je značně roztěkaný a nervózní. Nebo když začne honit svou dceru, protože při podání rukou umazala ruce poselstva. Této honičce se poté všichni smějí. Král si však po většinu filmu zachovává svou váženost a úroveň. Argument shazování krále je tedy upozaděn na úkor narativu.

Diskreditace postavy krále za pomoci jeho chování a osobnosti je v těchto pohádkách nejstálejší a vývoj není tak dynamický jako u dvou dalších kategorií, nicméně lze spatřovat jistou genezi v postupném opouštění od postav zcela hloupých a slabých králů (*Pyšná princezna, Princezna se zlatou hvězdou*). Trend dětinského chování byl sice zachován (*Honza málem králem, Za humny je drak*), králové však nejsou tak extrémně stylizovaní do podob nesvéprávných vládců.

#### *5.1.1.1.3 Vzhled*

Nyní bude řeč o argumentu zesměšnění králů pomocí jejich vzhledu a kostýmu. I přes to, že se ve filmu *Pyšná princezna* vytvořila ikona a vzor komického krále, až v následující pohádce *Byl jednou jeden král* se začalo k tomuto účelu pracovat i s jeho kostýmem. V případě hlavní postavy krále Já I., je to dané v několika scénách. V jedné z nočních scén, nosí noční košili a noční čepicí s třemi bambulkami, což není typické vyobrazení krále, který tak působí směšně. Dále v závěru filmu, kvůli tomu, že nastydl a měl svůj královský oděv špinavý, se u rybáře převléknul do prosté košile. V tomto oblečení pak navíc bez kalhot běží za vdovou, aby ji žádal o ruku. V tu chvíli nevypadá jako vážený aristokrat, ale spíše jako místní sedlák. Pokud už však má na sobě královský oděv, tak jeho koruna nápadně přepadá na jednu stranu, a tak vypadá nereprezentativně. Na tomto postupu lze pozorovat, jak argument použil deskripci za účelem zdiskreditovat nedůstojného a komického panovníka, ale také jej přiblížit prostému lidu.

U krále ve snímku *Hrátky s čertem* se znovu opakuje motiv přepadávající královské koruny z předešlého filmu. Zesměšnění je ale navíc obohaceno o inovativní motiv, a to zvětšený a červený nos, který má také loupežník Sarka Farka, což vychází z výtvarné stylizace Josefa Lady. Nicméně, tento postup připomíná karikatury.

V pohádce *Pán a hvezdár* je shazování vládce znovu podpořeno jeho zvětšeným nosem, který je také ve skutečnosti černý. Mimo to má Pán také výraznou pleš, která by mohla symbolizovat nedokonalost, vzhledem k tomu, že není nijak starý. Stejný postup s výraznou pleší se také pojí se stereotypem kapitalisty, což bylo použito i v pohádce *Dařbuján a Pandrhola* u postavy sládka Pandrholy.

Slabý král Hostivít, ve filmu *Princezna se zlatou hvězdou* v rámci vzhledu není nijak odlišný od výše zmíněných a vyznačuje se opět opakujícím se motivem zvětšeného a červeného nosu. To samé platí i o králi ve filmu *O Medvědu Ondřejovi* s obdobným nosem. Ten má ale také znovu špatně nasazenou korunu.

V pohádce *Šíleně smutná princezna* argument k zesměšnění obou králů již méně využívá deskripci jejich vzhledu a ustoupil do pozadí. Pouze se zde opět prezentují v tradičních nočních košilích a čepicích. Jejich vzhled je ale jinak značně realistický. Podobné zrealističtění vzhledu jinak komického krále je také ve filmu *Honza málem králem*. Jediný komický prvek s tím spojený se objeví po nešťastném nočním útoku stráží

na krále, když si jej spletou s Honzou, když se na jeho čele další den objeví nepřirozená a komická boule.

Ve filmu *Za humny je drak* bylo zkomičtění krále za pomoci deskripce méně výrazné, než v oblasti jeho hysterického chování, i tak se ale projevilo v jeho kostýmu. Zaprvé král Jan opět nosí spací oděv s noční čepicí, ale také má na hlavě paruku, která je spojená s korunou, což je na jedné straně praktické, na druhé komické.

Nakonec v pohádce *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* je král prostřednictvím deskripce shazován již známými motivy, a to typickým spacím úborem, který má na sobě ve filmu dvakrát a v úvodu filmu nakřivo nasazenou korunou.

Z hlediska vzhledu a kostýmu byly typické motivy, které souvisely se zesměšňováním panovníka nastaveny již v prvních pohádkách 50. let a neustále se vracely. Výrazným rozdílem mezi těmito (*Byl jednou jeden král, Pán a hvezdár*) a těmi normalizačními byl však ve značném ústupu od explicitní karikatury postav a docházelo k jejich zrealističtění z hlediska vzhledu (*S čerty nejsou žerty, O zatoulané princezně*).

Jestli měl komický nebo slabý král shazovat vládu „pre-socialistického“ a zpátečnického režimu, byla argumentace v porovnání s tyranizujícím panovníkem daleko méně vyhrocená. Už jenom proto, že hloupý nebo komický král vždy stál na straně protagonisty a měl i dobré vlastnosti. Král tyran je však vždy antagonistou, na kterého padá kritika hlavně militarismu resp. ohrožování míru a vykořisťování lidu.

Je však potřeba říci, že všichni komičtí králové nemají stejně silnou argumentační premisu. Králové v období 50. let se vyznačují explicitní argumentací a účelovostí, kdežto ti v období normalizace, se sice vyznačují společnými znaky jako ti v 50. letech, argumentace je ale méně explicitní a ustupuje narativu. Nabízí se i možnost, že spíše než shazování vlády a režimu byly konkrétní motivy vedoucí k zesměšnění krále v normalizaci spíše návratem k tradici (např. *Honza málem králem, O princezně Jasněnce a létajícím ševci*).

#### 5.1.1.2 **Král tyran**

První případ vládce tyrana je možné spatřit ve filmu *Hrátky s Čertem* v podobě knížete pekel Belzebuba. Ve filmu se sice objeví pouze v jedné scéně na závěr filmu, jeho postava je zde ale velice charakteristická a účelová. Belzebub je značně hysterický, neschopný a

zbabělý, ale také krutý vládce, lačnící po lidských duších. Když je poté dostane v úpisech, přitiskne si je k sobě, otírá si je o hruď a se slovy „*to je blaho, to je má slast*.“, se téměř sexuálně ukájí. Jeho zbabělost a slabost jsou pak patrné, když se vystrašeně skrčí, když proti němu vyběhne Martin. Po tomto aktu se rozčílí a začne se chytat u srdce a ztěžka oddychovat, jako by měl zdravotní problémy. Dále se poukazuje i na jeho vládnoucí neschopnost, když nato s Martinem začne jednat Solfernus místo Belzebuba a nepouští jej ke slovu. Když už se však Belzebub rozhodne převzít iniciativu a začne mrskat bičem, vzápětí zase spadne na trůn, ať už kvůli vyčerpání nebo neudržení rovnováhy. Ke všemu je také komický, když uhodí rukou o trůn a pak zkřiví obličej v bolestivé grimase. Důležité však je, že Belzebub měl alegorickou funkci již při premiéře divadelní hry v roce 1945 a měl být alegorií Emila Háchy[102], zde však působí jako neškodná verze Adolfa Hitlera. Argument zde tedy využívá postavu krutovládce Belzebuba jako alegorii k vládci nacistického režimu, ale záměrně jej zesměšňuje a vyobrazuje jeho bezmoc a neschopnost.

Kritika nacismu je patrná také ve filmu *Princezna se zlatou hvězdou,* kde poprvé vystupuje král jako antagonista. Zlý uzurpátor Kazisvět VI. po neúspěšných námluvách s princeznou Ladou obsadí zemi Krále Hostivíta. Toho však vyžene lid nakonec je poražen a zesměšněn. Argument se v případě tohoto krále snaží skrze narativ kritizovat militantního vůdce imperialistického státu konkrétně tedy nacistického Německa, který každou chvíli vyhrožuje válkou, spalováním a zotročováním. Jeho postava působí jako kombinace Zikmunda Lucemburského, vzhledem k jeho nápadným ryšavým vlasům a obdobou jeruzalémského kříže na krku značící jeho příslušnost ke křižáckým vojskům resp. katolíkům, a nacistického vůdce, na což odkazuje podoba jeho vojska. [103]

Zlý král se také nachází ve filmu z 60. let *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Ten se v tomto filmu snaží všemožně zabránit sudbě, která praví, že si má Plaváček vzít jeho dceru a stát se králem. Podstatné je, že i přes svou krutost však nebyl využit pro účel argumentu kritiky špatné vlády nebo utiskování. Jeho postava je zlá z toho důvodu, že si to vyžaduje narativ, nikoliv že by měla poukazovat na zkaženost režimu. Film je také sám o sobě apolitický a ideologická schémata se v něm neprojevují, o čemž svědčí i důraz na

[102] PESCHEL, Lisa: *Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968*. In: GILK, Erik - FOLDYNA, Lukáš (ed.): Česká kultura a umění ve 20. století. Olomouc 2007, s. 105-109.

[103] KOPAL, Petr: *Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka*. In: KOPAL, Petr (ed.): Film a dějiny. Praha 2005, s. 123-124.

výtvarnou stylizaci. Ve výsledku tak zde převládá deskripce s narativem nad argumentem.

V případě filmu *Malá mořská víla* s přísným ale i uznávaným králem podmořského království je situace obdobná. I zde byl ideologický argument upozaděn na úkor narativu, neboť nic nenasvědčuje tomu, že by král špatně sloužil svým lidem. Jeho krutost se projevuje pouze vůči lidem, kterými opovrhuje. Není však žádným militaristickým vládcem.

Motiv tyranizujícího krále, který utiskuje svůj lid, se znovu objevuje až v 80. letech s filmem *Plavčík a Vratko,* který je odlišným zpracováním pohádky *Tři zlaté vlasy děda Vševěda*. Tento film je zajímavý tím, že se zde objevují hned tři zlí králové – král Světoslav, I. král a II. král. Světoslav se tyransky projeví, když v celém království zakáže smích, protože je smutný on, musí být smutní také ostatní. Což bylo využito pro argument zlého vládce, hledící si pouze svých zájmů. Další dva králové, kteří jsou vedlejšími postavami, však byly využity pro argument ve větší míře.

V království I. krále se nachází kouzelný strom, který má plodit léčivé ovoce, ale z nejasných důvodů uschnul a lidé umírají. Král tuto situaci komentuje: „*Čo mám po ľuďoch. Tu ide o mňa*“ a odhrne závěs, za kterým má zásobu kouzelného ovoce a dodá *„Ja prečkám najhoršie časy*.“ Což je zcela explicitní argument poukazující na sobeckého a nesolidárního krále. Následně však Plavčíka uprosí, aby se zeptal Vratka: „*prečo môj zázračný strom prestal rodiť?*“ Čímž se znovu akcentuje jeho sobeckost, neboť si strom přisvojuje. Když se Plavčík poté vrací do tohoto království a zabije hada lezoucího z kořenů, přistoupí ke králi na nádvoří a prohlásí: „*Nič nie vaše, čo patrí všetkým, pán kráľ!*“ Čili se skrze Plavčíka klade důraz na ideu společného vlastnictví a solidarity.

II. král má problém, že v jeho království vyschly všechny studny, až na jednu a v zemi panuje žízeň. Král chce Vratkovu radu ohledně studní ne kvůli lidu, ale kvůli koním, které má radši. Nedostatek vody pak vyústí v žadonící dav, který stráže násilně rozeženou, a tím se poukazuje na utlačovatelské království. Když se Plavčík nakonec vrací, jde k jedné studni, zabije žábu, která sedí na prameni a voda ze studny vytryskne. Plavčík pak začne na krále, vyděšeně se stahujícího ke koním, mluvit: „*Pamätajte, veličenstvo, že aj ten žobrák býva smetný ako kráľ! Kráľ alebo kôň!*“ Takže je znovu patrný argument, který kritizuje sobeckost krále a nerovnou společnost.

Sice ne zcela tyranský král ale spíše takový, který krade, se nachází v komediální pohádce *Tři veteráni*. Ve zdejším království Monte Albo vládne král Pikola, jenž je vypočítavý, lstivý, ale hlavně se neostýchá krást, což také platí pro jeho ministra a dceru Bosanu. Na jeho osobě je to patrné nejvíce, když nemá na zaplacení „královských" jablek od Serváce, a tak si vymyslí, že musí mít povolení k prodeji. Vzhledem k tomu, že jej Servác nemá a ani na zaplacení pokuty, král mu jablka zabaví, což ostatně byl Servácův úmysl. Argumentační premisa tedy je, že král využívá svého postavení, aby se mohl obohacovat na úkor druhých. To je však pouze okrajovým argumentem, který ustupuje poučení obsažené v písni *Není nutno*, a to že přátelství a radost je důležitější než starost o peníze.

Panovník tyran v podobě vévody, je ve filmu *Čarovné dědictví*. Vévoda Adalbert z Wassenburgu své poddané utiskuje za pomocí rejtařů, kteří okrádají lid a hned zpočátku zatknou čepičáře, neboť má mít u sebe kouzelnou čepici, po které touží. Jeho tyranie se dále projevuje prostřednictvím jeho vojenských ambicí, které má díky svému nejnovějšímu vojenskému vynálezu, jenž je schopný zničit jedinou střelou statek. Adalbert však válce moc nerozumí, vede ji spíše jeho baron, a s vyhlašováním si počíná lehkovážně a bezohledně, což je nejprůkaznější když s baronem těsně po demonstraci zbraně hovoří: „*Poslyšte, co takhle navštívit svobodný přístav Landeg? Je to bohaté město.*" – „*Tedy, válka?*" - „*No, ano, válka. Proč ne?*" – „*A co lid*?" – *Ale prosím vás, lid. Tak mu něco slibte.*" Kvůli vyhlášení války také zavede odvody do armády, proti čemuž poté povstane lid. Tedy argument tedy kritizuje vládu tyranského vévody představujícího militarismus, mocichtivost, nebezpečí pro mír a vykořisťování slabších. Z hlediska dobové ideologie je tím pádem zcela nekompetentním vládcem, což také vede k jeho svržení.

Nakonec se hned dva králové tyrani, otec a syn, objevují ve filmu *Jestřábí moudrost*, ti jsou však ovlivňování královským rádcem. Nejprve se jedná o Jestřábího krále, který nejprve nařídí smrt svého syna a po 20 letech i přes pochybnosti napadne sousední zemi krále Ubalda, protože mu rádce vnukl myšlenku, že 20 letá zima by tím mohla skončit. Král je však na výpravě zabit svým vlastním synem Kryštofem, který nezemřel. Ten se stává králem a je stejně jako otec manipulován a zastrašován rádcem, až s pomocí mocného amuletu zničí Ubaldův průvod mířící na svatbu. Po útěku jeho snoubenky Violy však zešílí a s amuletem zemi uvrhne znovu do zimy a lidem vyhrožuje, že musí nosit

ptačí pera, jinak je čeká smrt. V obou případech se tedy opět opakuje motiv tyranských a krutých vládců, kteří zemi přináší utrpení.

Je tedy zřejmé, že král tyran byl v pohádkách o něco méně častější než ten hloupý a směšný a objevuje se po celou dobu sledovaného období. Ve čtyřech případech se panovníci vyznačovali svými vojensko-mocenskými ambicemi, které by se dali označit za „imperialistické“ (*Hrátky s čertem, Princezna se zlatou hvězdou, Čarovné dědictví, Jestřábí moudrost*). Ve dvou filmech se poté nachází králové, kteří využívají svého postavení a vykořisťují lid (*Plavčík a Vratko, Tři veteráni*) a další dva králové jsou sice krutí, ale není s nimi spojeno utlačování lidu ani válka (*Tři zlaté vlasy děda Vševěda, Malá mořská víla*). Je pak na místě říci, že v 50. letech byli tyrani spojeni s alegorií nacismu (*Hrátky s čertem, Princezna se zlatou hvězdou),* kdežto později již představovali tyrany obecně.

Není však na místě zobecňovat postavu krále v čs. pohádkách, na to že je buď směšný, nebo zlý. Z celkového počtu 35 zkoumaných pohádek, v nichž se vyskytují králové, knížata, vévodové zkrátka vládnoucí aristokraté se pouze ve 14 z nich objevují výše zmíněné dva typy. Zbytek jsou králové, u nichž se ideologické argumenty neprojevují a v rámci příběhu jsou na straně hlavního hrdiny a nejsou charakterističtí svou komičností nebo krutostí. Je potřeba zmínit.

#### 5.1.1.3 **Princ hlupák**

Postava krále sice také patří ke šlechtě, ten však díky své moci představoval vládnoucí režim. Kdežto princové, kteří ji nedisponovali, byli spíše využiti pro dehonestaci feudální třídy jako takové. Což je důvod toho proč, je o nich pojednáno v samostatné kapitole. Nicméně, se jejich shazování provádí obdobně jako u krále, a tedy bývají vyobrazováni jako naivní hlupáci nebo ambiciózní princové s tyranizujícími sklony.

Prvním případem prince hlupáka je princ ze země zacházejícího slunce v podání Miloše Nesvadby. Ten i přes svou značnou marginálnost má v příběhu komickou funkci a je v pozici prosťáčka. To lze pozorovat v jeho infantilním chování, když sám osobně pronese jednu repliku a po zbytek jeho působení se mlčky usmívá a pouze kouká kolem sebe. Jeho hloupost je pak evidentní, když se ho král ptá, jestli by si radši nechtěl vzít jinou princeznu, a na to se princ pouze usměje, jako by si vlastně neuvědomoval situaci, že se původně přišel ženit. Z hlediska vzhledu lze sledovat zaprvé jeho účesu, který je po obou stranách hlavy načesán

nahoru a opticky prodlužuje jeho uši, jež se podobají tzv. oslím. Zadruhé pak jeho náušnice, které zde muži nenosí, a mají označovat marnivost a zženštilost tohoto prince. Narativ i deskripce jsou tak využívány argumentem pro vyobrazení negativní vyobrazení tohoto prince, což je zdůrazněno kontrastem mezi ním a králem Miroslavem, kteří jsou v jednom záběru oba na kolenou vedle sebe. Miroslav jakožto pracující a lidový vůdce je zde oproti tomuto princi skromný, chytrý a seriózní.

Negativně vyobrazit šlechtu je také záměrem filmu *Byl jednou jeden král*, kde vystupují tři princové – krásný, chytrý a chrabrý. Jejich jména mají vypovídat o jejich osobnosti resp. o jejich vadách - krásný princ jako dekadence, chrabrý princ jako militarismus a chytrý princ jako vychytralost, a jakožto cizinci z jiných království mají také představovat obraz Západu, neboť když mají přijít do království, jsou vyhlíženi od hranic. Mezi jejich další vlastnosti patří jejich hamižnost, a také nechuť k práci. Krásný princ se vyznačuje svou přehnanou starostí o svůj zevnějšek, marnivostí a zženštilostí, což se nejvíce projevuje v jeho vzhledu, když je výrazně nalíčen na lících, má červeně namalované rty, nosí náušnici a má tzv. „pihu krásy“. Mimo vzhled se v příběhu projevuje ješitně, když např. nedokáže pochopit, proč o něj princezny nejeví zájem, když mu všechny ženy *„ležely u nohou*“.

Vada chrabrého prince, syna Děloslava VIII., je v jeho militantnosti, což je nejprve patrné v jeho vzhledu resp. zbroji, kterou téměř nesundává a tím vyvolává dojem neustále bojechtivého vojáka. Militantnost se dále projevuje v tom, že se zajímá převážně o bitvy a draky, které by mohl zabíjet. V chování se projevuje vojenskou morálkou, jako když se ho král ptá, jestli je venku tma a on odpoví: „*Dej mi rozkaz a udělám třeba tmu*“, a přitom se postaví do pozoru. I přes jeho údajnou chrabrost se ukáže být zbabělcem. Jeho odvaha se zlomí, když uvidí dudáka v medvědím kostýmu a sám uteče, neboť si musí „*skočit pro brnění*“. Což tedy z původně hrozivého a nebezpečného prince pro mír činí bezbranného a neškodného komedianta.

Nakonec je zde chytrý princ, který ale svou chytrost využívá ve svůj prospěch, a tak spíše než chytrým by se dal nazvat lstivým a vypočítavým. Z hlediska jeho vzhledu se tyto vlastnosti neprojevují tak, jako v jeho osobnosti a názorech. Např. se ptá kuchaře, jestli jabloň dole u studánky plodí zlatá jablka a nečekaje na odpověď vysvětluje ostatním princům, že by si je doma rád narouboval a „*i kdyby rodily málo, je to bez práce*.“ Nebo když povídá králi o tom, že když je „*tma jako pytli, tak ji v těch pytlích hned vyvážíme*. *Někteří mocnáři za dobrou tmu, dobře platí*.“ V obou případech, tedy dává najevo svou chytrost, rafinovanost a šmelinu, ale také to, že vydělává bez vynaloženého úsilí, což je

samozřejmě znakem kapitalismu. Také se ale může jednat o jeden z antisemitských stereotypů o mazaných a nekalých Židech, kteří se v Československu nevyhnuli nové vlně antisemitismu po založení státu Izraele, který se přidal na stranu Západu.

Společně se pak vyznačují nechutí k práci a hamižností. Negativní vztah k práci je patrný, když se chytrý princ ptá dvou princů, jestli pracují rádi. Chytrý nato: „*Nesmím! Namáhá, hyzdí*.“ a chrabrý: „*Raději prahnu po boji*.“ Také se ukáže, že jim nejde tak o to, získat princezny jako se obohatit. To se u nich projeví, když chtějí z království uprchnout a přitom okradou krále o jeho poklad a nakonec se sami mezi sebou pokusí jeden druhého připravit o jeho díl. Argument tedy skrze narativ a deskripci postav nečestných princů vyobrazuje negativní obraz šlechty a zároveň Západu.

Obdobné zesměšnění princů jako tomu bylo ve filmu *Pyšná princezna,* je také ve filmu *Hrátky s čertem*, kde se vyskytují minimalistické postavy dvou nápadníků, kteří se přišli ucházet o ruku Dišperandy. Jejich funkce je opět komická a v rámci příběhu slouží jako neúspěšní ženiši. Princové Romuald a Isidor jsou zde jednoduše zesměšňováni na základě jejich vzhledu. Isidor je značně obtloustlý a má navíc ve svém erbu prasečí hlavu en face, což jej nelichotivě přirovnává k tomuto zvířeti. Druhý princ Romuald, kterého ztvárnil opět Miloš Nesvadba, má znovu odstáté uši a na hrad přijíždí na malém poníkovi, čímž působí komicky vedle ostatních jezdců na koních. Z hlediska chování se oba princové spíše podobají mimům a v jediné své scéně se komicky předhánějí, kdo bude v místnosti jako první. Takže i přesto, že se tyto postavy objeví v několika sekundových záběrech, byly znovu využity k argumentu, který si dává za cíl shodit šlechtu.

Celá řada hloupých šlechticů se také v pozici komiků-mimů s obdobnou funkcí objevila v pohádce *O medvědu Ondřejovi*. Princové se zde vyznačují komickým až absurdním chováním, když se v jedné sekvenci snaží najít tajnou chodbu vedoucí k ukryté princezně. Jeden z princů chodí po čtyřech a s nožem hledá dutinu v podlaze, další rozbije postel, když prozkoumává prostor pod ní, protože je tlustý. Další se spustí do hradní studny a nešťastně do ní spadne. Hrabě Tadeáš, kterého hraje opět Miloš Nesvadba, s komickými grimasami zase zkoumá královu místnost včetně všech detailů – knihy, polštáře a postelových sloupků až nakonec prudkým pohybem rozbije zrcadlo za ním. Nejvíc prostoru má však princ Hynek, který se také dostane nejblíž k tajné chodbě díky králi, který mu radí. Komičnost tohoto prince je v jeho chování, které je dáno ve značném přehrávání, a také v jeho hlouposti, když jej musí i král několikrát upozorňovat na to, že si má všimnout prstenu, kterým se tajná chodba otevírá.

Další zesměšňování princů nastalo ve filmu *Princ Bajaja* u dvou nápadníků, kteří usilují o ruku princezny, ale vzhledem k jejich vadám jsou pouze k smíchu. Nejprve princ s loutnou se spíše stylizuje do podoby muzikanta než prince-rytíře. Z hlediska vzhledu je značně obtloustlý, a po stránce osobnosti zbabělý a neschopný. Hloupě tento princ působí, když má zahrát na loutnu, ale ta najednou vydává špatné tóny. Bajaja následně prince zesměšní, když z loutny vytáhne kotě. Nebo když se má utkat s Černým princem v turnaji, ale před střetnutím s koně padá. Druhý princ má působit nedospěle kvůli mladému vzhledu. Ten je navíc chvastoun, který se pyšní svým rodem a svým dědičným mečem. Je však stejně neschopný a zbabělý jako předchozí. Když má dojít na výzvu přetnutí ubrousku, tak tento princ vycouvá se slovy: „*Kdyby tady byl můj děd*…“ a obdobně když vysvětluje, proč se nemůže utkat s drakem: „*Kdyby tady byl můj otec, tak snad, ale já*?“ Ve výsledku jsou na obou princích viditelné značné nedostatky, které poté vedly ke komičnosti a diskreditaci jejich postav.

Další případ dehonestace šlechticů se nachází ve filmu *Největší pecivál na světě*, kde se negativně prezentují dva královští synové Pravoslav a Branislav. Nejstarší princ Pravoslav přezdívaný „*Cifroš*“ se přehnaně stará o svůj vzhled a o své šaty a na rozdíl od svých bratrů nosí zdobené oděvy a prsteny. Prostřednímu obtloustlému princi Branislavovi zase přezdívají „*Slanina*“ a vyznačuje se obžerstvím a častým hodováním. Oba princové mají také touhu po bohatství, která převládne nad původním záměrem získat ruku princezny, neboť je zaujmou měděné a stříbrné doly. Narativ dvou zlých a neřestných princů má opět sloužit argumentu vyobrazit je negativně a postavit je do kontrastu vůči cnostnému, prostému, odvážnému a pracovitému Radoslavovi, který také nakonec uspěje a princeznu vysvobodí.

Také ve filmu *Za humny je drak* se objevuje komická a zbabělá šlechta. Nikdo ze šlechticů, kromě Černovouse, se nehodlá utkat s drakem Mrakem, který údajně ohrožuje království. Černovous je však na konci filmu taktéž zesměšněn, neboť se cestou na draka zastaví na noc u uhlíře, opije se a ráno ve stodole, kde se probudí, si splete draka s kozou a je následně zbit uhlířem. Vrcholem je pak jeho příjezd do zámku na voze taženém oslem v bezvědomí. Žádné zesměšnění a diskreditace šlechty se však neprojeví u odvážného prince Jana, který se proti drakovi vydá také, a u prince Mariana, který se celou dobu vydává za muzikanta. Komičnost zbylé šlechty je však účelová a slouží k argumentu shazování vrchnosti.

Motiv hloupého až dětinského šlechtice se nachází posléze ve filmu *S čerty nejsou žerty* v okrajové postavě nejbohatšího prince. Ten se nakonec jeví svým chováním značně infantilně a hloupě, když utíká před železnou koulí a křičí: „Tatínku!“ nebo později prohlašuje: „*Tatínek vám vyhlásí válku*“.

#### 5.1.1.4 **Princ tyran**

Méně častou možností jak se projevovala kritika šlechty, bylo vyobrazit jejich členy jako agresivní nepřátele míru a tento motiv se mimo postavy krále objevil pouze ve dvou pohádkách. Poprvé ve filmu *Princ Bajaja* a podruhé v *Sůl nad Zlato.*

Ve filmu *Princ Bajaja* vystupuje jako antagonista zlý Černý princ. Znakem této postavy vedle panovačnosti a bezskrupulóznosti je to, že je mocichtivý a za pomoci svých zbojníků začne okupovat hrad. To vyvrcholí ultimátem, které dá na konci filmu králi: „*A jestli chceš zachovat život sobě a ostatním co jsou tady, vydej mi zámek a přikaž všem svým lidem, aby se pokládali za zajatce!*“, čímž jasně projeví svůj pravý charakter, načež je pak Bajajou přemožen a svržen ze skály. Argumentační premisa tedy je, že zlý šlechtic s tyranizujícími sklony je ohrožením pro mír a tudíž je po zásluze potrestán.

V dalším filmu *Sůl nad Zlato* se zase nacházejí postavy krále Norberta a prince Kazimíra, kteří se ucházejí o královy dvě dcery. Král Norbert, i když je formálně král, ale žádné zemi nevládne, se sice prezentuje před králem Pravoslavem jako ochránce království a tvrdí o sobě, že pokud by byl králem on, tak jej nikdo nedobude. To samé tvrdí i Princ Kazimír, ale, jak již jeho jméno napovídá, vymezí se vůči němu, že: „*pokorím všetky kráľovstvá*“. Jejich pravé úmysly se však změní, jakmile se sůl v království promění na zlato, které si rozdělí a začnou osnovat vlastní plány. Nejdříve chtějí vyhnat krále Pravoslava, rozdělit si jeho království a napadat sousední země: „*Potom sa pustíme do susedov a vy budete môj sused. – a vy môj*“, čímž si dokonce sami sobě neformálně vyhlásí válku. Oba ženiši jsou však potrestáni žoldnéři, kterým nemůžou zaplatit, neboť se zlato změnilo zpět na sůl. Postavy těchto dvou šlechticů tak byly využity k vyobrazení válkychtivých a ambiciózní ohrožovatelů míru, což je navíc podpořeno jejich protikladem Solného prince, který se před králem prezentuje jako mírotvůrce a slibuje blahobyt a pokoj zemi.

Zmínit by se měla i postava prince Alamíra z filmu *Strakonický dudák,* který také ale zcela neodpovídá tyranizujícímu šlechtici i když je zlý. Jeho krutost se projeví jenom vůči Švandovi, protože mu měl „uloupit“ snoubenku Zuliku. Na druhé straně nechá Vocílku

volně odejít do jeho země a kromě toho že je to rázný vojevůdce se zde nenachází žádná konotace s tyranizováním lidí. Ideologický argument je tedy v jeho případě neprůkazný.

U obou typů pejorativního vyobrazení šlechtice – směšného i tyranizujícího, je tedy patrné, že se nijak neliší od negativního vyobrazení krále. U komického krále je trend stejný a v období 50. let se k zesměšnění princů využívala explicitní karikatura a parodie, která se v normalizačních pohádkách vytrácela a princové se zrealističnovali, i když si zachovávali svou komičnost skrze chování. Je důležité poznamenat, že všichni mají funkci komickou- tedy shazovat feudální třídu, až na prince z filmu *Byl jednou jeden král*, se kterými se nese kritika Západu. Vyobrazování tyranizujících princů je pak méně časté a vyskytuje se pouze ve dvou případech v období normalizace.

### *5.1.2 Špatná organizace vlády*

Kritika vykořisťovatelského režimu se také prováděla skrze špatně organizovanou vládu, kterou má v rukou zpravidla sobecký královský rádce resp. vysoký úředník. Tyto osoby se pak snaží prosazovat vlastní politiku a získat větší moc na úkor slabého vládce. Tato špatně organizovaná vláda pak často vede ke státní korupci.

V Pyšné princezně tomu tak je v Půlnočním království, kde v podstatě místo krále vládnou jeho rádci v čele s kancléřem. Jejich vládnoucí pozice je až absurdně jistá, když král prohlásí, že je už je nebude poslouchat a kancléř prohlásí: „*Pan král si moc dovoluje, to se mu nebude trpět!*“ Jejich počínání vede skrze vykořisťování k obohacování a upevňování moci, jako když nařizují vybírat vysoké a nesmyslné daně, jež se mají platit i za příští rok, pod hrozbou vězení. Zlato si poté zlato, místo aby jej předali králi, či uložili do pokladnice, rozdělí mezi sebou i s výběrčím daní a místní hlasatel pro sebe také uzme jednu minci. Nebo když rozmluví Krasomile Miroslava a chtějí na jeho místo slabého prince ze země Zacházejícího slunce, který by se dal ovládat. Ve výsledku argument ve zmíněných částech příběhu poukazuje na nefunkčnost vlády zlých rádců Půlnočního království, resp. alegorii špatného vykořisťujícího kapitalismu, a na to jak jsou v něm lidé utiskovaní.

V pohádce *Pán a hvezdár* je argument obdobný. Zde pána zámku o jeho peníze okrádá jeho dvorní malíř Mazando, který je jeho nejbližším spolupracovníkem. Když však velitel stráží spatří, jak si Mazando neprávem přisvojil dukát, chce po Mazandovi také jeden a tím se stane součástí vládní korupce, o které nemá pán zámku tušení. Mazando navíc

okrade nového dvorního „astrologa“ a místo tří dukátů mu dá pouze jeden. Panovníkova hloupost tak opět vede k špatné vládě, která rozkrádá státní majetek.

V pohádce Šíleně smutná princezna vystupují také postavy rádců se jmény Iks a Ypsilon, kteří se snaží prosazovat své vlastní zájmy, a to konkrétně vyvolat válku. Což se jim nakonec podaří a králové jí nemůžou zabránit. To však nevede ke kritice kapitalismu jako spíše kritice a hrozbě války mezi Východem a Západem.

Postranní úmysly poradce knížete je možné spatřit v pohádce *S čerty nejsou žerty*. Jak již bylo řečeno, zdejšímu knížeti se nechce vládnout a víceméně za něj vládne jeho správce, který toho také značně využívá ve svůj prospěch. Jako když nabádá knížete k válce, ke které potřebuje peníze, které by pochopitelně zpronevěřil. Nebo když přesvědčí knížete, aby podepsal zatykač na Máchala, a společně s jeho macechou tak získal jeho mlýn. Správce také šidí knížete a za jeho vlastní peníze si od něj chce koupit jeho zámek. Argument tedy pracuje se stejným narativním motivem obelhávání a okrádání panovníka za jeho zády, aby tím kritizoval špatnou, zkorumpovanou a nefungující vládu.

Ve filmu *Sedem jednou ranou* letargického a rezignovaného panování krále Drábska využije jeho soudce Zinkeles a rytíř Wilhelm. Soudce vydává přísné zákony jako např. zákaz nošení nohavic nad kolena a potírá vzpoury lidu. Společně s rytířem pak rozšiřují přemrštěnou představu o velikosti obrů, žijících v horách, kteří můžou přijít a tím šíří mezi lidmi strach. Nejdůležitější je však to, že od lidí vybírají daně, které si poté schovávají pro sebe u obrů. Argument pak skrze tyto dvě postavy poukazuje na špatnou vládu, státní korupci, okrádání lidu a šíření strachu a lží.

V případě filmu *Jestřábí moudrost* jsou dva králové manipulováni stejným úlisným a prohnaným rádcem Ordonem. Jeho úmysl je králům dávat špatné rady, které pak vedou k jejich zkáze, aby se sám stal králem. Tento motiv se od ostatních liší tím, že si zde králové udržují svou moc a nikomu ji nepředávají, ale vzhledem k jejich ovlivnitelonosti má rádce nad nimi moc. Prvního krále přesvědčí, aby vyhlásil válku, ve které poté sám umírá. Jeho synovi Kryštofovi zase vnukne strach ze sousedního krále, kterého poté zahubí magickým amuletem. Rádce mu také poradí, aby lidé nosili ptačí pera, neboť sám byl postižen jestřábí kletbou, a tak by byli i ostatní za netvory. I vlivem rádce pak tento král ztrácí příčetnost i zdraví až je v závěru rádcem proboden. Jde tedy vidět, že krutost králů částečně vychází i z popudů rádce, který je dokáže zmanipulovat. I přesto, že je zde

argument málo výrazný na úkor narativu, poukazuje na to, jak může být země ohrožena mocichtivým a sobeckým jedincem.

Špatná organizace vlády je motivem, poukazujícím více či méně na nefunkčnost vykořisťovatelského státu. Taková kritika byla ve dvou případech spojena s vykořisťováním a okrádáním lidí (*Pyšná princezna, Sedem jednou ranou*). V dalších dvou se státní korupcí bez odkazů na trýznění obyvatelstva (*Pán a hvězdár, S čerty nejsou žerty*). Nebo se jedná také o jedince, kteří chtějí zůstat u moci (*Šíleně smutná princezna*) nebo po ní touží (*Jestřábí moudrost*).

## 5.2 Třídní boj

V knize *Základy vědeckého komunismu* se tvrdí, že třídní rozdělení existuje od vzniku soukromého vlastnictví výrobních prostředků, což poté vede k neutuchajícímu třídnímu boji mezi vykořisťovateli a vykořisťovanými. Ten se nejvíc vyhrocuje v období kapitalismu, kde se odehrává politický, ekonomický a ideologický souboj třídy proletariátu, která hájí zájmy všech ostatních utlačovaných tříd, proti nadvládě buržoazie. Proletariát –„*hrobař kapitalismu*“[104], je poté nejrevolučnější, nejorganizovanější, nejuvědomělejší a hluboce internacionální třídou, jehož životním zájmem je svržení této vlády, neboť není jiný způsob, jakým by zlepšil svou životní úroveň. Jeho touha po odstranění zotročujícího soukromého vlastnictví výrobních prostředků a zbavení sociálního a národnostního útlaku, pak představuje zájmy všech pracujících, a tudíž většiny společnosti. Úspěšný třídní boj během kapitalismu poté vede k socialistické revoluci a následně k diktatuře proletariátu, která má vybudovat socialismus.[105]

V této kapitole tedy bude pojednáno o tom, jak se téma třídního boje promítlo do sledovaných pohádek a jaký byl obraz třídního nepřítele. Nejprve bude věnovaná pozornost umírněnému antagonismu mezi feudály a jejich poddanými, následně konkrétním třídním nepřátelům jako kapitalistovi, církevnímu představiteli a oportunistovi. Do třídního boje také zapadají nepřátele z řad feudálů, kteří však byli analyzováni v předcházející kapitole. Nakonec bude pozornost věnována také tomu, jak se v pohádkách projevila idea proletářské revoluce.

### *5.2.1 Třídní nevyhrocený antagonismus*

Třídní boj nemusí být vždy o souboji, v němž v agresivním a osobním konfliktu v příběhu stojí proti sobě „dobrý“ proletář a „zlý“ feudál nebo buržoust, který končí vítězstvím „toho správného“ tedy proletáře. Vyobrazení pracujícího lidu jako cnostného, rozumného a láskyplného člověka se mohlo dít i na základě antagonismu v oblasti vzhledu, chování a funkce v příběhu u postav, které spolu sice můžou vést osobní spor, ten ale není příliš vyhrocený nebo jsou dokonce obě postavy na straně dobra.

[104] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 33.
[105] Tamtéž, s. 33-36.

To lze pozorovat v pohádce *Byl jednou jeden král* v níž je možno hovořit o protikladech princů a budoucích ženichů princezen. Zde sice hned vyvěrá na povrch spor a souboj o princezny mezi těmito skupinami, ale vzhledem k tomu, že princové od myšlenky ženění ustoupí v momentě, kdy království hladoví, nedá se říci, že by byli princové a budoucí ženiši soky v lásce, neboť princové nakonec o ženění ani nestojí a odchází z „hladového království".

Protipóly princů a ženichů jsou patrné z hlediska jejich funkce v příběhu, společenském postavení, osobnosti a také vzhledu. Jak již bylo řečeno, v příběhu fungují princové jako záporné postavy, které symbolizují negativa západních cizinců, kteří jsou navíc hamižní a mají nechuť k práci. V příběhu se poté snaží o vlastní prospěch, nejprve získáním princezen a poté uloupením královského majetku. Vzhled pak jenom koresponduje s jejich postavením princů. Krásný a chytrý princ nosí bohaté renesanční oděvy a chrabrý zase zbroj, kterou téměř nesundává.

Na druhé straně fungují budoucí ženiši - dudák, zahradník a rybář, tedy představitelé pracující třídy, jako nositelé komunistických hodnot, kteří si také nakonec princezny vezmou. Tím že jsou součástí zdejšího království, se dá navíc hovořit o tom, že jsou představiteli tuzemska. Oproti princům se vyznačují tím, že nemají žádné špatné vlastnosti a jsou skromní, láskyplní a hlavně pracovití. Jejich příslušnost k pracující třídě pak zachycují jejich prosté pracovní oděvy. Zajímavý však je kostým dudáka, který je značně podobný chodskému kroji, což koresponduje se zemí Já. I. jako zemí „naší". Argument právě skrze tyto aspekty kontrastu špatného a dobrého u obou skupin ukazuje negativní obraz západního kapitalistického člověka, který neuspěje a je navíc potrestán a pozitivní obraz toho českého a socialistického, jenž je nakonec odměněn.

Kontrast je také přítomný ve filmu *Pán a hvezdár*, kde oproti postavám na zámku - Pánovi, malířovi, veliteli stráží a později také falešnému astrologovi vystupuje starý bača žijící na venkově. Do příběhu je zasazený jako mistr mladšího pastýře, ze kterého se stane „astrolog". Bača se od osazenstva zámku liší svou vážností, neboť na rozdíl od nich s ním nejsou spojeny žádné komediální scény. Dále se liší svou moudrostí a v podstatě jediným chytrým člověkem na zámku je malíř, který ale tuto vlastnost využívá k okrádání svého pána. Nakonec se bača odlišuje svým pozitivním vztahem k práci, která zušlechťuje, jak sám říká: „*Práca to je ako ten piesok, čistý, zušľachťuje*." Naproti tomu ústřední osazenstvo zámku až na marginální postavy zahradníka, jeho dcery, kuchaře a občas tří strážných, nepracují. Bačova pracovní ušlechtilost je také vyjádřena, když odmítne službu hvězdáře, protože by

vlastně nepracoval. Při výsledné sumarizaci argument pracuje s narativem za účelem vyobrazení nezkaženosti, vznešenosti a pracovitosti rolnictva prostřednictvím starého bači oproti zámecké nepoctivosti, úpadku a směšnosti.

Obdobný argument se nachází také ve filmu *O medvědu Ondřejovi* kde je nabíledni značný kontrast mezi chytrým a seriózním myslivcem Ondřejem a zástupem hloupých a komických princů, kteří se všichni snaží najít ukrytou princeznu Blanku, kterou najde chytrý Ondřej. I přes vzájemnou rivalitu však nakonec dochází ke smíru a Ondřejův největší sok princ Hynek, i přes vlastní „porážku" se začne radovat a tleskat mu.

Dalším možným třídním protikladem jsou postavy krále Hostivíta a chůvy v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou*, kteří se od sebe odlišují chováním, osobností. Jak již bylo řečeno, Hostivít je slabomyslný člověk a chůvě je oproti němu důvtipná, prozíravá a nemá žádné znaky infantilnosti. Její prozíravost je nejvíc patrná ohledně Kazisvěta. Když Hostivít seznamuje Ladu se skutečností, že si má vzít za muže Kazisvěta, argumentuje tím že „*má ve sklepě samé dukáty*!" a že je hodný. Chůva však oponuje a varuje, že se Lada s Kazisvětem utrápí a že je „*ošklivý jako opičák*." Chůvina prozíravost a špatný králův úsudek vychází najevo v momentě, když se Kazisvět skutečně projeví jako zlý tyran. S Ladiným odmítnutím a počátkem okupace se navíc ukazuje Hostivítova bezradnost a neakceschopnost, kdežto důvtipná a schopná chůva naplánuje Ladin útěk. Argument tak v přímě konfrontaci těchto dvou postav poukazuje na inteligenci a „selský rozum" pracující třídy oproti králově slabomyslnosti a omezenosti.

Třídní kontrast je také přítomný ve filmu *Za humny je drak* mezi postavami uhlíře Patočky na jedné straně a králem Jana a dalšími šlechtici na straně druhé. Zásadní rozdíl je v chování a vlastnostech. Patočka je typickým představitelem cnostného venkovského proletáře bez charakterových vad. Král Jan je ale oproti němu značně dětinský a hysterický a jeho šlechta zase zbabělá. Výrazný rozdíl se také objevuje v závěru filmu, když válkychtivému králi Janovi, který chce s drakem napadnout sousední království, nakonec domluví právě Patočka - mírotvůrce. Argument tak využívá kontrast mezi cnostným a mírotvorným uhlířem Patočkou a většinou komických šlechticů v čele s navíc válkychtivým králem, aby vyzdvihl pracující třídu a zároveň shodil tu feudální.

### *5.2.2 Obraz třídního nepřítele*

Nyní bude pozornost věnovaná konkrétním třídním nepřátelům, kteří se v pohádkách vyskytovali nejčastěji. Jejich negativní obraz se utvářel hlavně za pomoci jejich funkcí v příběhu, vzhledu, chování a také jak je s ním na konci filmu vypořádáno.

#### 5.2.2.1 **Kapitalista**

V podstatě největším nepřítelem komunistického režimu byl kapitalismus, který v komunistické teorii představoval poslední vykořisťovatelskou epochu. Zároveň se také jednalo o pejorativní označení překonaného západního světa. Kapitalista byl poté ve smyslu marxismu-leninismus člověk, který vlastnil výrobní prostředky a vykořisťoval proletariát tím, že si přivlastňoval nadhodnotu jeho práce. V širším smyslu se ovšem jednalo o představitele Západu. Přes „strašení" tímto nepřítelem a neustálým poukazováním na zlo s ním spojeným, se motiv zkaženého kapitalisty, proti kterému bojuje hlavní hrdina z řad pracujících, vyskytl pouze v několika pohádkách: *Obušku, z pytle ven!*, *Dařbuján a Pandrhola* a *Pohádka svatojánské noci*. Navíc vzhledem k tomu, že byly sledované pohádky situovány do předindustriální éry, nejedná se o typické kapitalisty-továrníky, ale spíše o ty, kteří jsou díky svému majetku a moci nadřazeni ostatním.

Hostinský ve filmu *Obušku, z pytle ven!* se jako lakomý a zlodějský podvodník, kterému jde pouze o vlastní prospěch, přibližuje znakům kapitalisty, i když pod něj přímo nespadají žádní lidé, jako v dalších případech. I přesto však má hostinec, ve kterém okradne poctivého a chudého muzikanta. Kritika této postavy se projevuje skrze jeho komičnost a špatné vlastnosti. Nejnápadněji to je ve vzhledu, přesněji řečeno v jeho značné tloušťce, což má znázorňovat, že se má tzv. „jako prase v žitě". V tomto ohledu zde funguje také kontrast mezi ním a pohublým a hladovým muzikantem. Dále kritika funguje na úrovni jednání a chování, totiž že je škodolibý a vysmívá se muzikantově chudobě, dále že i přes dohodu mu nedá najíst a nakonec ho také okrade o jeho kouzelné předměty. Za to všechno je poté Hostinský potrestán kouzelným obuškem, který jej až sadisticky mlátí a nahání jej po hostinci a je zcela zesměšněn, tím jak se zašpiní. Argumentační premisa filmu je tedy taková, že laskavý, nekonfliktní a štědrý muzikant byl vzhledem k jeho vlastnostem odměněn a chamtivý a zlý hostinský, jakožto představitel hodnot kapitalisty, byl potrestán.

Ve snímku *Dařbuján a Pandrhola* vystupuje záporná a komická postava sládka a statkáře Pandrholy, který by se tehdejší terminologií dal nazvat kulakem – venkovským

velkostatkářem. Ta je do příběhu zasazen jako hamižný a bohatý člen zdejší vesnice, který lační po penězích a proti kterému stojí zchudlý a poctivý Dařbuján. Z hlediska vzhledu je Pandrhola značně stylizován podle postupů karikatury – je obtloustlý, má výraznou pleš a licousy, čímž argument prostřednictvím deskripce pracuje se stereotypními znaky kapitalisty. Po stránce chování a osobnosti je jeho postava vyvedena do extrému a projevuje se až absurdní hysterií, hamižností a sobectvím. Jeho „kapitalistické" způsoby je možné demonstrovat na scéně, v níž od hospodských vybírá peníze. Když se od jednoho z nich dozví, že přinesl málo, protože havíři pijí na „*sekyru*", rozzlobí se a začne peníze házet po dotyčném hospodském. Vzápětí však přelézá stůl a začne je hbitě sbírat ze země a agresivními výpady brání dalšímu, aby něco vzal. Jeho vykořisťovatelské jednání pak je nápadné, když lidem odmítá prodat mláto, protože ho má pro své čuníky, čímž upřednostňuje své vlastní zájmy nad ostatními. Pandrhola je tedy skrze narativ i deskripci připodobňován zkaženému a bohatému venkovskému vykořisťovateli, který je nakonec potrestán Smrťákem.

Další postava se znaky kapitalisty se znovu objevuje až ve filmu *Pohádka svatojánské noci* z roku 1981. Zde vystupuje zlý fojt jako pán zdejší vesnice, ale také jako lichvář, proti kterému je nakonec zorganizována vzpoura díky vysloužilému vojákovi Martinovi. Fojtova postava je již daleko více realistická než u předchozích dvou snímků a obraz vykořisťovatele je tedy utvářen za pomocí jeho negativních vlastností. Z hlediska vzhledu má však s Pandrholou společnou výraznou pleš. Jeho osobnost se zakládá na hamižnosti a bezcitnosti, což se projevuje po celou dobu filmu jako např., když Jurovi a Juříčkovi odmítne za vykonanou práci od nynějška platit a považovat jejich dluh za odpracovaný. Mladému Štěpánovi zase odmítne dát peníze po matce, které mu právem náleží. Dalšímu vesničanovi Kryštofovi kvůli dluhům sebere jeho krávu, která jemu i jeho dětem poskytovala obživu. Jeho krutost a hamižnost je pak vyčerpávajícím způsobem vyjádřena, když horlivě listuje v dlužní knize a plamenně pronáší: „*Ti všichni, všichni jsou mi dlužni a všichni taky zaplatí! Kdybych je měl z kůže sedřít. Do posledního groše zaplatí! Všechno patří mně!*". Ve výsledku si argument dává za cíl poukázat na fojta jako na člověka, který ožebračuje ostatní a který si všímá pouze svého vlastního bohatství, což jsou základní vlastnosti kapitalisty. Také jej za to stihne trest a v závěru se propadne do pekla.

Nakonec se schéma výrazného třídního antagonismu projevuje ve filmu *Mikola a Mikolko,* mezi postavou vesnického zbohatlíka Mikoly a jeho ženou Dorou a chudákem Mikolkou. Mikola je oproti předchozím postavám odlišný v tom, že se pánem stal až

sňatkem s bohatou Dorou, čímž pak může být navíc spojován i s oportunismem. Odlišnost je dána také v tom, že je jeho ženou ponižován a nechává se od něj vozit na pojízdném křesle. Typologizace jeho postavy zbohatlíka však byla dodržena a Mikola je z hlediska vzhledu opět obtloustlý a vyplešatělý a z hlediska povahy zlý, nečestný, pyšný a chamtivý. Vůči Mikolkovi se z počátku projevuje opovrženlivě a dává mu najevo svou nadřazenost a to že je „pán". Když však Mikolko začne postupně bohatnout, závistivý Mikola mu nejprve spálí dům a jeho samého chce později i utopit. I přes poněkud odlišné pojetí této postavy, zde opět argument využívá schéma zlého „kapitalisty" k potřebám třídního boje. Mikola je nakonec vyhnán vlastní ženou, neboť se pomateně snažil podpálit dům.

Na těchto postavách lze tedy sledovat, že i přesto, že proti-kapitalistická rétorika v komunistickém Československu silně rezonovala, její dopad nebyl v pohádkách tak výrazný a motiv zlého kapitalisty se objevil pouze ve čtyřech případech. Dále je patrné, že ke kritice vykořisťovatelů v 50. letech byla ve větší míře využita deskripce jejich postav, než tomu bylo v 80. letech, kde argument pracuje zase více s narativem a nepoužívá ke svému účelu výraznou karikaturu. To je pak logicky dáno časovým odstupem. Jak již bylo řečeno, také je jasné, že zdejší „kapitalisté" měli společnou příslušnost k venkovskému prostředí, kde měli vliv a moc díky svému bohatství. V případě filmu *Obušku, z pytle ven*! byla situace odlišná a hostinský byl spíše představitelem buržoazie.

#### 5.2.2.2 **Oportunista**

Třídní nepřátelé však nebyli pouze z řad feudálů a kapitalistů, ale také se mohli nacházet uvnitř té pracující. Řeč je hlavně o oportunismu, o kterém se z politického hlediska vyjadřuje *Slovník cizích slov* z roku 1971 takto: „*v mezinárodním dělnickém hnutí zjev, kdy vedení některých dělnických stran přešla n. přecházejí na stranu buržoazie, upouštějí od zásadové třídní revoluční bojové činnosti a zaprodávají třídní zájmy proletariátu za určité dočasné hmotné výhody v buržoazní společnosti, čímž se dostávají na platformu maloburžoazie a tzv. dělnické aristokracie a přímé spolupráce s buržoazií.*"[106] Oportunista je potom ten kdo tuto politiku provozuje a je: „*opatrnický, bezzásadový člověk; kdo se přizpůsobuje okamžité situaci*."[107] V pohádkách se to projevuje v postavách individualistických renegátů, kteří se

[106] REJMAN, Ladislav: *Slovník cizích slov*. Praha 1971, s. 260.
[107] Tamtéž.

snaží využít momentálně nastolené situace ve svůj prospěch a polepšit si. Což poté vede ke zradě blízkých a ideály pracující třídy.

První případ oportunisty se nalézá ve filmu *Pyšná princezna* a byl spojený s postavou ševce. Zdejší švec nevykazuje žádné znaky touhy po lepším životě, do doby, než si s králem Miroslavem vymění své staré šaty za ty královské, chopí se příležitosti a stává se z něj prospěchář. Hned ve scéně, když odjíždí Miroslav, vzrůstá jeho zpupnost, která je patrná z toho, že s opovržením zahodí botu, kterou má zavěšenou na stromě na znamení, že nyní pohrdá svým řemeslem. Právě díky získaným šatům se švec začne považovat za šlechtického pána, který pracovat nemusí: „*Copak se sluší, abych v takových šatech pracoval? Jsem pán*." Švec je však vzápětí potrestán Miroslavem a po ponaučení, že „*šaty nedělají člověka*" a že „*člověka šlechtí práce*" pověsí botu zpátky na strom a vrací se zpátky k původnímu řemeslu. Argumentační premisa spojená s příběhem postavy ševce tedy hovoří, mimo zmíněná ponaučení, že je nesprávné, aby příslušník pracující třídy nepracoval a zaprodal své třídní ideály za buržoazní požitky a „nicnedělání".

Dalším oportunistou z řad pracující třídy je pyšný, domýšlivý, bezcharakterní a sobecký krejčovský tovaryš Labakan ze stejnojmenného filmu, který opovrhuje svým stavem a považuje se za někoho „lepší". Jeho oportunismus je jasně patrný z jeho jednání v příběhu, když se lstí začne vydávat za sultánova syna a užívá si života aristokracie. Po jeho odhalení a útěku z paláce se po výsměchu lidí probouzí z tohoto snu a dojde poučení. Začne si vážit svého prostého života a svého stavu, a také se začne zúčastňovat slavností, což dříve odmítal, čímž je patrná i premisa začlenění individualisty do kolektivu. Z filmu pak vyplývá hlavní argumentační premisa podle rčení „ševče drž se svého kopyta*"* a tedy že má být člověk hrdý na svou třídní příslušnost a netoužit po tom být součástí té vyšší společnosti, která se však nijak neodsuzuje. S čímž souvisí i špatné přijetí tehdejší kritikou, kvůli „nesprávnému" ideologickému vyznění spočívající v dehonestaci proletariátu a absence ostrakizace palácového života. Ať už v denících *Rudé právo*[108], *Svobodné slovo*[109], *Práce*[110] nebo periodiku *Film a Doba,* v němž se píše*:* „*Proti ‚vznešenosti' dvora je lid v ‚Labakanovi' tlupou obhroublých výtržníků.*"[111] I přes tyto výtky byl však ideologický argument odsuzující oportunismus zachován.

[108] ZVONÍČEK, Stanislav.: *Z nových filmů: Labakan*. Rudé právo, č. 102, 12. 4. 1957, s. 3.
[109] HAMŠÍKOVÁ, Libuše. *Otázka nad Labakanem*. Práce, č. 88, 12. 4. 1957, s. 5.
[110] Vbc: *Orientální pohádka v českém filmu: O barevném filmu režiséra Václava Kršky „Labakan"*. Svobodné slovo, č. 88, 12. 4. 1957, s. 3.
[111] DVOŘÁK, Ivan: *Hauffova pohádka v českém filmu*. Film a doba, 3, 1957, s. 179-181.

Další příklad oportunisty se nachází ve filmu *Pán a hvezdár*, ve kterém vystupuje postava pastýře Kuby, který je líný a prospěchářský. Ten i přesto že neumí předvídat počasí jako starý bača, využije nabídky královského malíře resp. rádce Mazanda, aby králi předpovídal počasí. Kubu na této nabídce nejvíce zláká roční zisk 150 dukátů a život v luxusu bez práce, jak se navíc sám ujišťuje: „*iba počasie hádať*?“, což je jasným oportunistickým záměrem. Život na zámku jej však změní. Nejvíce je to patrné v jeho vzhledu, když si užívá požitkářského života vyšší společnosti, odpočívá a značně ztloustne. V jeho osobnosti se to projeví, když zpyšní a navíc si začne sám sebe představovat jako pána zámku. Nakonec se mu i samotné hádání počasí zprotiví a žádosti o předpovědi podrážděně odmítá. S přijetím role velkého „florentského učence“ také slibuje prosté ženě výklad budoucnosti a bere za to úplatek ve formě jídla. Nakonec však po špatné meteorologické prognóze ze zámku prchá a vrací se k bačovi, kde se z něj stává pracovitý člověk. Argument tak díky narativu, kritizuje oportunismus a podvodnictví, a také to, že člověk nemá usilovat zkažený buržoazní život, a že jen skrze práci se může rozvíjet k lepšímu.

V případě dvou kamarádů hlavního hrdiny ve filmu *O statečném kováři* se již oportunismus neprojevuje v podobě vydávání se za někoho jiného, ale „pouze“ se v tomto případě jedná o chladnokrevnou prospěchářskou zradu. Obě postavy - Silák Ondřej i mlynář Matěj se ke kováři Mikešovi přidají, neboť nejsou spokojeni se svou prací. Již zpočátku se ale odhalují jejich neřesti, a to že Ondřejovi jde především o zlato a Matějovi zase o jídlo. Zrady se však dopouští v závěru filmu, když Mikeš vysvobodí dvě ze tří princezen. V tom momentu se oba zmocní princezen, Mikeše ponechají v podzemí a odejdou na zámek, kde jeho úspěch vydávají za svůj. Na zámku pak králi lžou a tvrdí o Mikešovi, že: „*zlaťáky ho zlákaly*“. Mikeš se však na zámek dostane a oba potrestá prací, kterou měli původně vykonávat. Zde se tedy opět projevuje skrze narativ argument o dvou prospěchářích z řad proletariátu, kteří si chtějí ulehčit od svojí práce a za pomocí nečestného jednání si sociálně polepšit ziskem princezen i království. Paradoxem pohádky je, že i přesto, že se Mikeš stane králem, tak nadále zůstává kovářem. Z toho pak plyne jasný kontrast, když je v porovnání s jeho pomocníky „třídně“ ušlechtilejší a věrnější, neboť kdyby kralovali oni, zcela určitě by nepracovali.

Ve filmu S čerty nejsou žerty, je tentokrát příklad ženské oportunistky kuchařky Doroty Máchalové. Ta v příběhu vystupuje jako zlá macecha mlynáře Petra, která touží po bohatství jeho otce. Její oportunismus se projevuje, když se chce bezzásadovou cestou připodobňovat aristokracii. To je evidentní z proměny jejího vzhledu, když je z počátku oděná

v kuchařském nebo prostém oděvu, ale později si z peněz po zesnulém mlynáři pořídí krásné bohaté šaty i módní doplňky jako péra do vlasů, vějíře, prsteny atd. I způsobem života se připodobňuje aristokratičce, když přestane pracovat a užívá si života vyšší společnosti – popíjí čaj, odpočívá na kanapi, a jak sama dodává: „*nechápu, jak jsem mohla žít tak dlouho po selsku*.“ Dorota Máchalovou je ale nakonec polapena Jankem a Petrem a za své hříchy v pekle potrestána. Zde se tedy opět vyskytuje schéma osoby z pracující třídy, která se svým nečestným jednáním snaží z ní vymanit a vylepšit své postavení.

Příběh krejčovského tovaryše Labakana byl znovu zpracován ve filmu *Falešný princ*, kde se motiv oportunisty opět opakuje. Nastává zde však zásadní rozdíl v závěru snímku, neboť tam kde je Kršků Labakan nakonec spokojen se svým stavem, *Falešný princ* nabízí prostřednictvím vypravěče dva konce. První je, že se Labakan skutečně poučil a nadále netoužil po lepším životě. Druhý, že se nepoučil a s údělem krejčího se nevyrovnal, což je vyjádřeno v poslední scéně Labakanovým útěkem v dalším přestrojení. Takže i přesto, že se zde postava oportunisty opět objevuje, není tolik kladen důraz na její odsuzování v porovnání s předešlou adaptací z 50. let a ideologický argument zde ustupuje do pozadí.

Postava vykazující společné znaky s oportunistou je také ve filmu Nebojsa, kde vystupuje zlodějíček Ferko. Funkce tohoto líného, prolhaného a chamtivého zbabělce je být sidekickem hlavního hrdiny Ondry a být také jeho charakterovým opakem, aby vynikly jeho vlastnosti. Ferko je kombinací oportunisty a tzv. příživníka, což se projevuje v jeho osobnosti, když se mu příčí fyzická práce, jak sám říká: „*Cože? Pracovat? A to jako přímo rukama?*“. Nebo když dychtí po zlatě a jídle, a nejlépe takovém, které by získal bez vynaloženého úsilí. Nakonec je to patrné v jeho touze po začlenění se do vyšší společnosti, když nahlas sní: „*Ručičky moje ubohé jako já. Vždyť vy patříte do paláce. Počítat penízky, obírat kuřecí prsíčka,…*“ Ferko je ke konci kvůli své chamtivosti začarován v sochu a po vysvobození u něj nastává psychologická proměna a tvrdí, že po penězích už nebude toužit. Zde je tedy opět možné spatřit působení argumentu skrze postavu Ferky, jehož premisou je, že by člověk neměl chtít víc, než si sám zaslouží, tedy chtít být součástí lepší společnosti a dosáhnout bohatství bez vynaložené snahy.

Ne zcela typickým oportunistou je Pantaleon Vocílka z filmu *Strakonický dudák*, který doprovází Švandu dudáka a dělá mu sekretáře s vidinou zisku. Ten se oproti ostatním oportunistům vymyká tím, že zpočátku nezapadá do třídy proletariátu, nýbrž do buržoazie. To je evidentní v jeho kostýmu, který se skládá z typicky „měšťáckých“ doplňků jako cylindru, rukavic a hole. I přesto však disponuje klasickými vlastnostmi oportunisty jako

prospěchářstvím, lstivostí, vypočítavostí a bezzásadovostí. Mimoto také lže, je podbízivý a bezpáteřný. Je mnoho příkladů, na nichž lze ilustrovat jeho negativní vlastnosti jako např., když se princ Alamír ptá Vocílky, zdali je on tím českým dudákem, který se v ten moment schovává za sloupem. Vocílka, aby zůstal ušetřen, Švandu zradí: „*já jsem jen chudák. On je ten čarodějník*." Nebo když ve Strakonicích Švandu opije a pak se ho pokusí zezadu holí omráčit, aby získal jeho kouzelné dudy. Je také zajímavé, že i přesto, že se prezentuje jako Čech, sám tvrdí, že jeho jméno je anglické, čímž se nabízí konotace této postavy s cizinou resp. se Západem. Narativ i deskripce spojené s postavou Vocílky, tedy byly využity argumentem pro vyobrazení pokřiveného a zkaženého prospěcháře z buržoazního prostředí.

Lze tedy pozorovat, že je motiv oportunisty vcelku stabilní a nijak výrazně se v průběhu sledovaného období nevyvíjí. Výrazné rozdíly jsou v tom, jak je naloženo s oportunisty. Nejčastější je jejich náprava, kdy si uvědomění svou třídní příslušnost (*Pyšná princezna, Labakan, Pán a hvězdář, Nebojsa*). Druhá varianta je to, že se nepoučí (*Strakonický dudák, Falešný princ*). Nebo je stihne trest (*O statečném kováři, S čerty nejsou žerty*). Pokud jde o argument, poukazující na oportunistu jako třídního nepřítele, je daleko důraznější v 50. letech, než tomu bylo ve filmech z 80. let, kde již tento motiv více zapadal do kompozice příběhu.

#### 5.2.2.3 **Církevní představitel**

Církev, resp. především katolická církev, představovala jednoho z největších protivníků komunistického režimu, který v ní spatřoval nepřítele z několika důvodů: Věřící nedokázali přijmout komunistickou lež a hlásili se k ideologicky nepřijatelnému vidění světa.[112] Dále že věřící lidé jsou obtížně manipulovatelnými a méně náchylnými ke kolaboraci, což vedlo k tomu, že tato skupina nemohla být pevně pod kontrolou.[113] Také s tím souvisela mezinárodní politika, v níž figuroval papež, tedy hlava katolické církve, jako součást nepřátelského Západu. Jindřich Kabát o představě církve v komunistickém režimu tvrdí: „*Ideální vizí režimu byla mrtvá církev. To znamená církev viditelná ve formě národních kulturních památek, chrámů tvořících de facto muzeum. Kostely bez lidí jako doklad překonanosti.*"[114] To byl samozřejmě vrchol, kterému se režim snažil přiblížit a vůči

[112] KABÁT, Jindřich: Psychologie komunismu. Praha 2011, s. 239-240.
[113] Tamtéž: s. 252.
[114] Tamtéž: s. 248.

představitelům církve používal nástroje perzekuce: „*sledování, internace, mučení, věznění a blokace kontaktů*.“[115]

V dobovém tisku pak byla katolická církev očerňována hlavně jako ziskuchtivý poskok Západu, který je dědičným nepřítelem Čechů již od dob husitů. To lze vidět v článku Františka Nečáska z roku 1951, který využil historickou analogii boje husitů proti křižákům: „*Vatikán, papež, vysocí církevní hodnostáři metají dnes opět hromy a blesky na hlavy našeho lidu*. […] *Znovu zneužívají náboženství k obhajobě svého nespravedlivého panství a svého nekřesťanského majetku*. […] *Věru, že kdyby to jen trochu šlo, rádi by nás viděli v plamenech nové kostnické hranice!*“[116] Nakonec tvrdí, že jestliže byl Zikmund „*síla temna*“ v minulosti „*dnes je spojencem a přímo náčelníkem vatikánských tmářů šelma neméně ukrutná a proradná, císař americký, Wall Street*.“[117]

Vyobrazit církevního představitele jako nepřítele lidu, se promítlo, i když ne tak často, i ve filmových pohádkách. Na následujících příkladech filmů *Hrátky s čertem* a *Pohádka svatojánské noci*, bude rozebráno, jaký byl obraz církevního představitele jakožto třídního nepřítele.

Poustevník Školastykus, ve snímku *Hrátky s čertem* sice vystupuje zpočátku na straně dobra a bojuje proti peklu, když svádí bitvu s Luciem, který jej pokouší, ale začnou se u něj projevovat negativní vlastnosti, kvůli kterým je na konci filmu potrestán. Jeho obraz je protikladem toho jakým by měl být typický duchovní a nabízí se slova hříšný a nečestný. Za prvé se jedná o jeho egocentrismus a sobectví, když mu jde pouze o vlastní spasení a nevšímá si problémů ostatních lidí: „*A vůbec na nikom mi už z té lidské sebranky nezáleží!*“ Zadruhé je to jeho krutost a škodolibost, když je vlastně spokojený, při představě že jsou Káča a Dišperanda v pekle. Následovně se projeví jeho pýcha a nadřazenost, když se dozví, že byly zachráněny a že se možná dostanou do nebe. Školastykus tuto skutečnost, že by obě ženy šly do stejného nebe jako on, nedokáže přijmout. Martin Kabát jej však zachrání před peklem tím, že mu nařídí jako trest pracovat ve mlýně: „*Aby taky jednou v životě poznal co je to prácička.*“. Tím vším argument kritizuje a odsuzuje představitele kléru, který, nemluvě o jeho špatných vlastnostech, není pro společnost nijak prospěšný, neboť myslí pouze na sebe,

[115] Tamtéž: s. 242.
[116] NEČÁSEK, František: *V tradici Husa, Žižky a táboritů*. Rudé právo, č. 158, 6. 7. 1951, s. 1.
[117] Tamtéž.

modlí se a nepracuje, což je napraveno tím, že je začleněn do výrobního procesu nebo z hlediska tehdejšího pohledu byl poslán na nucené práce.

Druhý případ negativního obrazu církevního představitele se nachází ve filmu *Pohádka svatojánské noci*. Zde vystupuje postava horlivého faráře, jehož funkce v příběhu je, že má být vedle fojta druhým člověkem, který utiskuje celou vesnici. Kritika církve se projevila skrze farářův požitkářský život, který je patrný v hostině, kterou pořádá pro fojta. V ní se stylově klade důraz na deskriptivní záběry talířů s ohlodanými kostmi i na ty plné jídla. Na jejich jídelníčku se pak objevují ryby a raci, které zapíjejí vínem a lihovinou podobnou griotce. Argument pracuje také s kontrastem, když např. vesničan Kryštof nemá jak nakrmit svých pět dětí, neboť mu fojt sebral krávu, ale právě farář s fojtem pořádají pro sebe hostiny. Nejvýraznějším rysem této postavy je však jeho náboženský téměř až fanatismus, který se projeví, když káže o pohanských svatojánských ohních, které spojuje s ďáblem a zastrašuje tím lid, který je pravidelně provozuje. S pomocí fojta je však zakáže. Argument tedy pracuje s historickým stereotypem bohatého a horlivého představitele utiskující církevní moci, který represivně zakročí proti lidu a tradici, kterou si vesničané nenechají vzít, a i za to je z vesnice vyhnán.

Kritika kléru se také objevila ve filmu Mikola a Mikolko v postavách faráře a kostelníka. Jako první se ve snímku objevuje farář, jehož kritika se koncentruje na jeho nestřídmý životní styl. Je značně obtloustlý a hned dvakrát se „aktivně" účastní svatebních hostin. Je však také pravda, že svou funkci zdejšího faráře odvádí zodpovědně. Kostelník se projeví jako hříšnější, ale také komičtější osoba, hlavně kvůli svým tajným záletům k mlynářově manželce. Také se zde klade důraz na to, že požívá alkohol. Kostelník je tak jakožto představitel církve je tak vyobrazen značně neřestně. I přes menší konflikt Mikoly s kostelníkem, který jej chtěl hodit do vody v truhle, jsou však na konci filmu jak farář, tak kostelník nakloněny Mikolkovi, a tudíž se nejedná o záporné postavy jako v předchozích filmech. Argument kritiky kléru tak není tolik důrazný, i kvůli marginálnosti obou postav. Je ale třeba také zmínit, že v souvislosti s kritikou těchto postav se ve filmu objevuje také opovrhování náboženským řádem a rouhání Mikolky, který během nedělní mše začne orat pole a po napomenutí kostelníka prohlásí: „*Veď ja tiež koňom kážem*!" To pak může být vyloženo jako argument, který bagatelizuje a znevažuje křesťanský řád, nad který se povyšuje vykonávání práce.

Na základě těchto příkladů je možné vidět, že se kritika kléru soustředila spíše na jejich špatné vlastnosti, aby tím kritizovala duchovenstvo, které pokrytecky „káže vodu a pije

víno“ a odvrací se od křesťanských cností, což byl pochopitelně účel komunistického režimu, pro který byla katolická církev trnem v oku. V prvních dvou případech (*Hrátky s čertem, Pohádka svatojánské noci*) byl duchovní třídním nepřítelem, proti kterému se postaví hlavní hrdina a argument zde výrazně využívá narativ ke svému účelu. V případě filmu *Mikola a Mikolko* jsou poté představitelé církve po menších konfliktech na straně hlavního hrdiny a argument kritiky církve zde není tak důrazný a ustupuje do pozadí oproti předešlým filmům. Je ale nutno říci, že není na místě takto generalizovat obraz církve v pohádkách, neboť se její představitelé objevují také ve filmu *Perinbaba,* kde sice vystupují kněží jako marginální postavy, ale není s nimi spojená žádná kritika církve.

### *5.2.3 Proletářská revoluce*

V knize *Základy vědeckého komunismu* se píše, že: „*Socialistická revoluce může nastat, jestliže se mimořádně přiostří sociálně politické rozpory a dojde k všeobecnému revolučnímu kvasu*.“[118]. Revoluční situaci je pak možné charakterizovat třemi znaky: 1. Vládnoucí třída nemůže svou nadvládu udržet v současné podobě a nastává její krize. 2. Zostření sociálních antagonismů mezi vládci a vykořisťovanými, jejichž příčinou je špatné hospodářství nebo bezpráví, často doprovázené masovými akcemi proti válce, neomezené vládnoucí moci, proti cizímu útlaku, atd. 3. Zvýšení politické aktivity mas a zbavení se pasivity.[119] V celkovém sledu pak: „*Revoluční situace začíná živelným kvasem a končí celonárodní krizí, která bezprostředně předchází revoluci a přerůstá v ni*.“[120]

Idea lidového povstání vykořisťovaných a utlačovaných mas proti špatným pánům se v modifikované podobě a menší míře promítla také do několika pohádek. Zásadní rozdíl oproti učení marxismu-leninismu byl v tom, že vzhledem k předindustriální společnosti v těchto pohádkách povstání nevedou dělníci nýbrž selský lid. Svržení utlačovatelů je však zachováno.

Poprvé je tato revolta krátce zmíněna ve filmu *Princezna se zlatou hvězdou*. V závěru filmu, když chůva vysvětluje příčinu vyhnání Kazisvěta ze země Hostivíta. Na otázku Lady: „*Hnali? Kdo?*“ chůva odpovídá: „*Všichni lidé, kdo se k tomu přichomýt, čeledíni, nádeníci…*“ a Radovan doplní: „*Tedy hnal ho všechen lid*.“ Tím se jasně poukazuje na charakter povstání tzv. zezdola, když bylo vedeno prostým lidem. Potom ještě chůva dodává:

[118] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 73.
[119] Tamtéž, s. 74.
[120] Tamtéž.

„*Ano, pane, se zbraněmi, někteří i beze zbraní, s holemi a sudlicemi, vidlemi i kosami*.“. Zbraně povstalců pak znovu odkazují na selskou podobu vzpoury, která vykazuje obdobné znaky jako husitské hnutí, nemluvě o podobnosti Kazisvěta se Zikmundem Lucemburským, který byl taktéž poražen husity. Argument zde tedy využil narativ pro zdůraznění síly lidu, který svépomocí a bez krále vyžene utiskovatele a imperialistu a ke všemu jej zesměšnili tím, že mu „*naložili, pěkných pár ran na záda.*“.

Další obdoba proletářské revoluce je ve snímku *Princ Bajaja*. V závěru filmu princ Bajaja stane sám proti tyranizujícímu Černému princi a jeho družině, který se snažil ovládnout hrad. Po králově výzvě se na jeho stranu přidá také osazenstvo zámku, tedy hlavně ne-vojáci jako pekař, vlajkonoš a obecně prostý lid, včetně stráží, které jsou však v pozadí. Bajaja nakonec v duelu Černého prince odzbrojí a ve stejnou chvíli k bezbrannému tyranovi běží dva muži, podle oděvu náležící k prostému lidu, jež jej popadnou a přehodí přes hradby, kde se roztříští o skály. To samé se stane i jeho zbojníkům. Postup proletariátu je tedy podobný jako u předešlého snímku, tedy že lid se chopí iniciativy a bez pomoci krále a jeho vojska porazí sám utlačovatele. Důležité je, že Bajaja sice přemůže svého soka, ale „jen“ rytířským způsobem, konečné skoncování si bere na starost dav. Dále se nabízí srovnání shození z hradeb s pražskými defenestracemi, i když se zde nejednalo o okna, ale o hradby a ne o kopí ale o skály, princip násilného doslova svržení byl zachován. Argument tedy opět prostřednictvím narativu zdůrazňuje poražení mocichtivého uzurpátora pracující třídou.

Dosud bylo povstání mířeno proti cizím uzurpátorům, ale ve filmu *Pohádka svatojánské noci* se poprvé objevuje selská vzpoura proti vlastním pánům. Vesnice, ve které se příběh odehrává, je v plné moci místního fojta, který lidi ožebračuje, dále drába jako jeho pravé ruky plnící jeho vůli a nakonec faráře, jenž lidem zakazuje jejich svatojánské ohně. S pomocí vojenského vysloužilce Martina se pak podaří o oné Svatojánské noci vyhnat z vesnice drába a faráře. V tu chvíli se vesničani začnou radovat a kolektivně se vydají za fojtem. Jedinou věc, kterou mu však stačí provést, než se propadne do pekla, je ho strašit zkřivenými obličeji přes okno. Nato vesničané zapálí fojtovu knihu dluhů a pokračuje se ve slavení. Tím se vesnice úspěšně zbavila špatných pánů a vzhledem k tomu, že se na nové nepoukazuje, je možné usuzovat, že si vládli sami, čímž by byl naplněn ideál proletářské revoluce. Narativ je tak v područí argumentu vyobrazující ideologické schéma nesmiřitelného třídního boje, který vyvrcholí svržením vykořisťovatelů. Zajímavostí je, že se nabízí analogie mezi postavou Martina a Klementa Gottwalda, neboť Martin hned dvakrát ve filmu kouří fajfku,

která je Gottwaldovým atributem a navíc je „jeden z nás“.[121] Koneckonců, právě Martin stojí za plánem zbavení se vykořisťovatele.

Poslední příklad lidové vzpoury je ve filmu *Čarovné dědictví*. Válkychtivý, vykořisťovatelský a utlačovatelský vévoda Adalbert vyhlásí ke konci filmu výnos o branné povinnosti, proti kterému se vzepřou měšťani a napadnou vévodovy rejtaře. Vévodu tito rejtaři opustí, a on se ocitá v hradu sám se svým trojhlavňovým kanonem, který se chystá použít proti rebelii, která směřuje na hrad. Když se nepodaří čepičáři i pekařovi s vévodou udobřit a vyjednat mír, jednolitá lidová masa, která je vyzbrojena běžnými pracovními nástroji jako vidlemi, holemi nebo cepy, prorazí bránu do hradu. Šílení vévoda, který plameně hovoří o ovládnutí světa, je však náhle explodujícím kanonem vymrštěn do vzduchu, a nakonec je potupně uvězněn v kleci nad nádvořím svého hradu, kde lidé slaví vítězství. Nelze tedy říci, že by vévodu svrhl samotný lid, ale stál za jeho uvězněním a tudíž byl motiv potrestání lidem zachován. Argument tedy opět pracuje s narativem selské spontánní vzpoury vedené proti vlastnímu válkychtivému a vykořisťovatelskému pánovi, která má být alegorií ke komunistické proletářské revoluci.

Z těchto čtyř snímků vychází to, že jednotlivé argumenty svržení špatných vládců lidem, byly okrajové a téma revoluce se neneslo po celou dobu filmů. Bylo však v jejich samotných závěrech jako skoncování s nepřítelem. Dále je možné pozorovat, že ve třech pohádkách je povstání namířeno proti tyranským válkychtivým jedincům (*Princezna se zlatou hvězdou, Princ Bajaja, Čarovné dědictví*) a pouze v jednom proti vykořisťovateli (*Pohádka svatojánské noci*). Důležité také je, že v prvních dvou případech (*Princezna se zlatou hvězdou, Princ Bajaja*) sice revoluce proběhne úspěšně, ale respektuje se původní vláda a vše se navrací do statu quo, i kvůli tomu že revolta byla vůči okupantům. Ve dvou dalších pohádkách (*Pohádka svatojánské noci, Čarovné dědictví*) nejen že je revoluce namířena proti vlastním pánům, ale nijak se neřeší, kdo bude vládnout po nich, takže se nabízí spekulace ohledně možné zcela nové proletářské vlády. Čistě statisticky je pak možné říci, že se téma revoluce objevuje více v období normalizace než v 50. letech, kdy byla natočena pouze jedna pohádka s tímto motivem (*Princezna se zlatou hvězdou*).

[121] MACURA, Vladimír: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha 2008, s. 101-120.

## 5.3 Práce

Práce byla jedno ze stěžejních témat marxismu-leninismu. Teoretikové marxismu-leninismu v knize *Základy vědeckého komunismu* tvrdí, že dělníci v kapitalismu pracují v soukromých podnicích pouze z existenčních důvodů bez vztahu ke své práci. Tu neberou jako součást svého života, který nastává s volným časem až po skončení práce. Avšak s nastolením socialismu resp. komunismu a se společným vlastnictvím výrobních prostředků a sociální rovností má práce nabýt statutu životní potřeby, kterou člověk vykonává ne pro výdělek, práce ostatně bude zadarmo, ale pro společenské zájmy, blaho společnosti a tvořivé řešení náročných problémů. To mají být poté stimuly, které vyvolají psychologickou potřebu člověka vykonávat práci.[122]

Komunistická práce se také vyznačuje spojením duševní a fyzické práce, což není v kapitalismu možné podle teorie vědeckého komunismu. V kapitalismu nastává deintelektualizace manuální práce, pracovní monotónnost a absence tvůrčí fyzické práce a nehledí se na rozšiřování schopností dělnictva. Právě spojením duševní práce s fyzickou prací v komunismu se nejen odstraní rozdíly mezi inteligencí, která pracuje hlavou, a dělnictvem, kteří pracují rukama, ale dojde tím k obohacení dělníkovy práce o tvůrčí charakter a nastane plný rozvoj jeho osobnosti.[123] Tím se vyprofiluje „*člověk komunistické společnosti – pracovník, myslitel, umělec, i společenský činitel.*“[124]

Podstata práce tedy spočívá v budování komunismu, neboť „*pouze při kolektivní, tvůrčí, vysoce produktivní práci se může utvářet komunistické vědomí širokých mas*,“[125]

V oblasti každodenního života se opěvování a vyzdvihování úlohy práce objevovalo v dobovém tisku z obdobných důvodů, a to budování společného, radostného a lepšího světa. Jako příklad je možné uvést část proslovu Antonína Zápotockého při vyznamenávání nejlepších pracovníků 1. května 1952 otištěný v Rudém právu: „*Jejich zlepšené a zvýšené výkony neobohacují více jednotlivého kapitalistu, obohacují celou společnost a připravují možnost budování krásnějšího a radostnějšího života pro všechny*

[122] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 341-344.
[123] Tamtéž, s. 365-377.
[124] Tamtéž, s. 377.
[125] Tamtéž, s. 470-471.

*pracující. Taková práce osvobozená od prokletí a otročiny stává se radostnou, stává se věcí cti a slávy.*“[126]

Tím byla nastíněna důležitost práce v komunistické ideologii. Toto široké téma se v pohádkách reflektovalo v několika motivech. Především je patrné, že protagonisté často pochází z řad proletariátu a jsou tedy spjati s pracovní činností. Navíc jsou také nositeli kladných vlastností, což by dohromady nasvědčovalo o jevu glorifikace pracující třídy. Problém u tohoto motivu je v jeho argumentační nejednoznačnosti a není zcela jasně prokazatelné, zdali pouhá přítomnost cnostného protagonisty z řad proletariátu je ideologicky účelová. Tito hrdinové jsou totiž přítomni i v předlohách, kde jsou ideálem prostého lidu a pozitivní vlastnosti se tedy nemusí nutně vázat ke komunismu, ale pouze k obecným lidským cnostem.

Zřetelnější argumentace by se dala nalézt v případech, když se navíc k tomuto motivu přidá také kontrast kladného proletářského hrdiny, tedy takového, jenž se vyznačuje provozováním řemesla, a jeho oponenta z řad vykořisťovatelů. V tomto případě pak těmito filmy komunistická ideologie prostupuje daleko jasněji a průkazněji (*Dařbuján a Pandrhola, Za humny je drak, Čarovné dědictví* atd.). Motiv třídního antagonismu resp. boje, však již byl rozebírán v minulých kapitolách a není potřeba jej analyzovat více.

V rámci této kapitoly budou tedy sledovány tři nejfrekventovanější motivy, které se průkazně vážou ke komunistické ideologii a to připodobňování feudálů k proletariátu díky fyzické práci a následně motivy práce jako pozitiva pro jedince a pro společnost.

### *5.3.1 Pracující feudál*

Motiv spojený s prací se nejvýrazněji a nejčastěji projevuje v třídním uvědomění nebo také jinak řečeno prozřením představitelů feudalismu, kteří se připodobňují nebo se alespoň snaží připodobňovat proletariátu tím, že vykonávají fyzickou práci. Provozováním takové činnosti, kterou se šlechta podle marxismu-leninismu neoznačovala, se tak částečně zříkávají své třídní příslušnosti a nastává v těchto případech stírání třídních antagonismů mezi vykořisťovateli a proletariátem. Tento motiv tak úzce souvisí s tématem rovnosti, ale vzhledem k tomu, že je zde rovnost určena prací, je o tomto procesu pojednáno v této části.

[126] *Slavnostní vyznamenání nejlepších pracovníků na pražském Hradě, Projev předsedy vlády Antonína Zápotockého.* Rudé právo, č. 108, 1. 5. 1952, s. 1.

Film *Pyšná princezna* měl velké problémy ohledně své realizace a její příčinu konečného schválení popisuje Bořivoj Zeman: „*Prosazení Pyšné princezny bylo velmi složité. Postava hodného monarchy Miroslava se nikomu do krámu nehodila.* […] *Dostali jsme zelenou až ve chvíli, kdy Olda*[127] *dostal spásný nápad s královou zálibou v zahradničení*.“[128] Z toho plyne, jakou mělo váhu připodobňování krále k „dělnickému prezidentovi“.[129] Král Miroslav nejenom, že je aktivním zahradníkem, kvůli čemuž nestíhá své panovnické povinnosti resp., dává přednost zahradničení před vládnutím: „*Já vím, Jakube, ale stromky mě nechtěly pustit*.“, ale také je pracovitý co se týče i ostatních profesí, jak se to ukáže u uhlíře a mlynáře.

Obdobně to je také v případě princezny Krasomily, u níž je třídní prozření ještě umocněno tím, že se v průběhu filmu postupně „proletarizuje“ a z panovačné princezny, kterou nezajímá nic než vlastní krása a marnotratně strávený čas, se stává skromná dívka s pozitivním vztahem k práci. To se na konci filmu projeví, když ševci říká: „*Člověka šlechtí práce, že jo?*“ Fyzická práce se tak stane součástí celé převýchovy pyšné Krasomily, ale za její psychologickou proměnou nestojí práce, nýbrž trpělivost, která je nezbytná při hře na loutnu a láska k Miroslavovi.

Obě postavy tedy sdílejí stejný pozitivní vztah k fyzické práci, a argument tento motiv využívá k ospravedlnění přítomnosti feudálů coby hlavních hrdinů. Díky této náklonosti k pracující třídě se ztrácí rozdíly mezi vládci a ostatními lidmi a fyzická práce se tak stává znamením rovnosti.

Podobně je tomu také ve filmu *Byl jednou jeden král* u postavou Marušky. Ta se stejně jako král Miroslav hned zpočátku filmu prezentuje jako pracovitá princezna se zálibou ve vypomáhání v kuchyni. Její práce na zámku ji pak tak zaměstnává, že nestihne ani včas přijít na královo rozhodování o budoucí královně a při jejím příchodu do trůnního sálu si ještě sundává zástěru. Opět je zde patrné odbourávání třídních rozdílů a třídní uvědomění Marušky, která se pracovní činností podobá pracující třídě. Tomuto argumentu dopomáhá i deskripce, když Maruška nosí ne tolik honosné šaty, ale zato praktické pro práci. Ty pak kontrastují s šaty jejích sester, jež jsou krásné a bohaté, její sestry navíc nosí šperky – koruny, náhrdelníky, náušnice. Ostatně Maruška má být odlišná a vyznačovat se

[127] Scénárista Oldřich Kautský
[128] NYTROVÁ, Olga; STRACHOTA, Václav: *Králové, královny, princové a princezny českého filmu*. Praha 1998, s. 36.
[129] MACURA, Vladimír: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha 2008, s. 101-120.

skromností a pracovitostí od svých marnivých nebo tedy „buržoazních“ sester. Je tedy znovu patrný argument vyzdvihující pracovitost hlavní postavy z řad feudálů, aby se ospravedlnila její funkce protagonisty, vyjádřila idea rovnosti a dávala se najevo její uvědomělost.

V pohádce *Princezna se zlatou hvězdou* se motiv pracující princezny sice objevuje znovu ale v poněkud odlišné podobě. Lada na svém rodném zámku sice vykazuje pozitivní vztah k práci skrze zálibu v zahradničení a vyšívání, ale také má ráda tanec, který spadá do zálib „lepších“ vrstev. Po jejím exilu do země prince Radovana je nucena se skrývat v přestrojení a pracuje v kuchyni, kde umývá nádobí. Nelze pak říci, že by tuto práci dělala zcela dobrovolně a nenuceně. Lada tedy není stejně třídně prozřenou princeznou jako Krasomila nebo Maruška, které jsou daleko více spojeny s proletářskou třídou prostřednictvím práce. Lada si také zachovává svou příslušnost k feudální třídě tím, že se i v exilu převléká do svých krásných šatů, díky čemuž se do ní Radovan zamiluje. Argument v jejím případě tak není tolik výrazný.

Obdobný motiv šlechty explicitně vykonávající fyzickou práci se následně objevil až v 80. letech ve filmu *Největší pecivál na světě* v postavě prince Radoslava. Ten i přesto, že má být peciválem se více než na hradě zdržuje v jeho blízkosti ve vesnickém prostředí mezi prostým lidem. Radoslav nebo také Radko, se připodobňuje prostému lidu hlavně svou pracovitostí, když pro svého bratra připravuje koně a když z nejasného důvodu pracuje u kováře. Mimoto se pracující třídě podobá svým kostýmem, když nosí špinavý, otrhaný a šedý oděv. Vykonávání fyzické práce a prostý vzhled pak mají obdobný argument jako ve filmu *Byl jednou jeden král,* a využívá se zde deskripce i narativ k přirovnávání hlavního hrdiny k prostému lidu. To má ve filmu ještě další dvě funkce, zaprvé má Radko působit kontrastně vůči svým bratrům, kteří představují špatné prince – jeden narcismem a druhý nenasytností, přičemž on sám má být cnostným. Zadruhé se tím poukazuje na jeho obyčejnost a dochází tím k jeho podcenění ve smyslu, že takový princ přece nemůže osvobodit princeznu.

Ve filmu *O statečném kováři* se zase nachází v samotném závěru motiv pracujícího krále s tím rozdílem, že doteď byl standart, že se šlechtic prací připodobňoval prostému lidu. Zde však naopak zástupce proletariátu zůstává v jeho řadách a vykonává přitom královskou úlohu. Hlavní hrdina kovář Mikeš se stává králem, jakmile porazí Černého krále a vysvobodí zakletou princeznu. Avšak místo toho aby kraloval na hradě, tak raději zůstává u svého kovářského řemesla na vesnici s tím, že již všechny potřebné zákony

předloni vydal a není potřeba dalších. Když je přece jenom vyzván královským komořím, aby další vydal, Mikeš pronese: „*Ale, to kralování… od pořádné práce člověka jenom zdržuje*.“ Mikeš tak i přesto, že se stal králem, zůstává věrný pracující třídě a vyzdvihuje fyzickou práci nad královskou funkcí, kterou bagatelizuje a nahlíží na ni jako na nepotřebnost a nadbytečnost. Argumentační premisa tedy hovoří o povyšování fyzické práce nad vládnutím a zároveň naznačuje ideu beztřídní společnosti skrze ideál pracujícího krále.

Obdobný příběh krále, který se snaží napravit panovačnou princeznu, se stejně jako v *Pyšné princezně* nachází také ve filmu *Král drozdí brada*. Rozdíl je v tom, že král Michal převychovává princeznu Annu za pomocí skupiny potulných herců a on sám se vydává za žebráka, který si princeznu vzal. Král Michal zde představuje typického pracujícího krále, který nejenom, že věrně napodobuje žebráka, ale také je zručný a pracovitý a dokáže se postarat o dům, ve kterém s Annou žijí. Hlavní je však jeho hrnčířské řemeslo, díky kterému si vydělává. Opakuje se tedy motiv pracujícího krále, který je obohacen o přirozeně se chovajícího krále v přestrojení za jednoho z řad pracující třídy.

Princezna Anna pak stejně jako Krasomila prochází nápravou skrze nucený život na venkově, tvrdou práci, ale také lásku k žebrákovi. Anna nejprve nepřijímá skutečnost, že žije s žebrákem a musí pracovat, nakonec však, protože nemá jinou možnost, mu začne pomáhat s tvorbou keramiky. Později ve městě začne také pracovat v kuchyni a žebrákovi, který byl zatčen, nosí jídlo. S tím vším nastává psychologická proměna Anny, která si vybuduje pozitivní vztah k práci a začne si vážit druhých více než sebe. Nutno však dodat, že Michalovi nejde o to, aby se stala pracovitou, ale aby se stala šťastnou, když bude mít někoho ráda. Argument je tedy obdobný, ale méně důrazný v porovnání s princeznou Krasomilou, i přesto je však motiv pracující princezny, která se postupně ztotožňuje a váží si proletářského života, zachován.

Motiv pracující princezny se sice objevuje také ve filmu *Sůl nad zlato*, v tomto případě však není argument jednoznačný. Hlavní postava Maruška, aby získala radu, jak osvobodit solného prince, musí u moudré ženy naplnit studnu vodou, což se nakonec ukáže být nemožným úkolem. Maruščina práce však zde nemá charakter dobrovolného připodobňování k pracující třídě a třídního prozření, natož aby tuto činnost vykonávala s vnitřním uspokojením, ale je to forma útrpné zkoušky. K té také patří příjezd prince, který ji nabídne sňatek, ale ona jej odmítne, neboť miluje jiného. I přesto, že zde princezna

vykonává těžkou fyzickou práci a nosí prosté šaty, nelze říci, že by se tímto dobrovolně přirovnávala k pracující třídě. Argument spíše pracuje s premisou, že pokud je lidská láska silná, dokáže překonat jakoukoliv překážku.

Je tedy možné pozorovat, že argument využívající motiv postavy pracujícího feudála se v průběhu sledovaného vyskytuje konstantě se stejnou premisou a tedy, že feudál je o to cnostnějším, pokud vykonává fyzickou práci, a tím se přibližuje pracujícímu lidu, čímž se odstraňují třídní rozdíly. Častější podoba tohoto motivu je pak zcela přirozená náklonost feudála k práci než postupná „proletarizace“ (*Pyšná princezna, Čarovné dědictví*)

### *5.3.2 Práce jako pozitivum*

Následující motiv, kterému bude věnována pozornost, je fyzická práce jako pozitivum. Ten se dá rozdělit na dva menší, a to na práci, která je pozitivním významem pro společnost a na tu pozitivní ve smyslu rozvoje jedince. První zmíněný se však i přes svou dobovou frekventovanost spjatou s budováním komunismu a lepší společnosti mnohokrát neobjevuje, a je evidentní pouze ve filmech *Pyšná princezna* a *Legenda o lásce*. Druhý motiv se v pohádkách rovněž projevil pouze v několika příkladech, kde fyzická práce sama o sobě stála za rozvojem jednotlivce, a to ve filmu *Pán a hvězdár* a *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima*.

#### 5.3.2.1 **Význam pro společnost**

Ve filmu *Pyšná princezna* se motivy spojené s prací objevují hned několikrát, ale vyzdvihování fyzické práce jako pozitiva a přínos pro společnost se nejvýrazněji projevuje v muzikálovém úvodu filmu. V této sekvenci se vyzdvihuje šťastné a dobré království, které je zapříčiněno právě pracovitostí lidu. Král Miroslav se zde při objížďce svého království setkává ve městě, na pastvinách a v lese s prostým pracujícím lidem a při těchto setkáních se glorifikují tradiční řemesla jako řeznictví, košíkářství, sedlářství, tkalcovství, dřevorubectví atd., která jsou vykonávána z radosti a pro užitek obecného blaha. Miroslav pak sám říká, že při budování lepšího světa je důležitá poctivá práce: „*Každá práce je nám platná, pracuješ-li poctivě.*“. Ten také poukazuje na to, že podmínkou dobrého království je pracovitost lidu, když dívky na poli zpívají o „dobrém králi“: „*Protože jste pracovití, vždy jsem dobře kraloval.*“

V této sekvenci tedy převládá argument, který využívá narativ i deskripci pro vyobrazení šťastného a dobrého království, které je vytvořeno právě prací. Tedy premisou je, že když všichni budou pracovat poctivě a pilně, je možné vybudovat zemi, ve které se každý bude mít dobře, což vychází z ideje komunismu, kde každý vykonává práci s potěšením, protože se podílí na budování lepšího světa.

Obdobný motiv práce, která je přínosná pro společnost, lze nalézt také ve filmu *Legenda o lásce*, který je však problematický. Malíř Ferchad dostal za úkol prorazit Železnou horu, aby uvolnil pramen vody, který by zachránil město Arzen od žízně. Ferchad úkol nejprve příjme jako podmínku k získání milované Širín, ale jak roky plynou, uvědomuje si, že přesně neví, proč jej plní: „*Abych dostal Širín a nebo lidé vodu?*“. Láska k lidem však nakonec převládne nad „sobeckou“ láskou k Širín. To je vyjádřeno ve scéně, kdy může se Širín odejít nadobro, jenže se rozhodne zůstat a pokračovat ve svém poslání: „*V době, kdy lidé umírají žízní, mohli bychom my být šťastni*?“. Argument tak využívá příběh lidského obětování v podobě tvrdé, ale nakonec dobrovolné práce jednotlivce, která má vést k záchraně společnosti.

V tomto filmu se však také vyskytuje i motiv pracujícího feudála v postavě princezny Širín, která během svého trápení kvůli absenci Ferchada přede látku. Dělá to ale ze solidárního důvodu, jak sama říká: „*Přines moje vřeteno. Musím dál oblékat všechny lidi v Arzénu.*“. I přesto, že se jedná o okrajový motiv tohoto filmu, je zde znovu patrný argument, který vyzdvihuje práci pro společnost navíc ze strany solidárního feudála.

#### 5.3.2.2 **Rozvoj jedince**

Rozvíjení osobnosti pomocí práce je spojené s postavou starého bači ve filmu *Pán a hvězdár.* Ten práci explicitně vyzdvihuje ve scéně, když chce líný Kuba odbýt čištění hrnce, neboť, jak sám říká, je to zbytečná práce, neboť se hrnec stejně znovu zašpiní. Bača na to odpoví: „*Žiadna práca, milý Kubo, nie je daromná. Práca to tie ako ten piesok, čistý, zušľachťuje*.“ Takže i kdyby práce nepřinášela žádný přínos a mohla se jevit jako marná, vždy přináší alespoň užitek člověku a jeho osobnosti. Mimoto bača také povyšuje samotnou práci nad peníze, když odmítne nabídku stát se zámeckým meteorologem, který by nevykonával fyzickou práci: „*Veď práve preto, čo by to bol za život bez roboty*.“ Tím tak dává najevo, že v životě je pracovní činnost podstatnější než hmotné statky. Argument

zde tedy jasně zdůrazňuje, stejně jako komunistická ideologie, že je práce lidskou potřebou, která člověka zušlechťuje a naplňuje.

Ve filmu *Nevěsta s nejkrásnějšíma očima* se tento motiv o zlepšování člověka prostřednictvím práce projevuje obdobně. Hlavní hrdina Pišta se vydává do světa, aby našel krásnou nevěstu se jménem Orina. Tuto ženu nakonec najde u kouzelného dědečka, který jej naučí poctivé práci a trpělivosti. Nejprve mu zadá úkol, aby opravil střechu, kterou napoprvé spraví „lajdácky" a špatně, ale napodruhé již střechu opraví zodpovědně. Dědeček si poté všimne, že Pišta využívá svého koně k práci a vysvětlí mu, že o koně může přijít ale, jak říká: „*Kdybys tak něco dovedl, třeba plést koše*". Na jeho popud se tak začne učit košíkářskému řemeslu. U dědečka se tedy Pišta naučí poctivé fyzické práci, která mu má být do budoucna užitečná a jak při opravě střechy, tak při výrobě košů se pak Pišta naučí trpělivosti a poctivé práci. Argument tak opět prostřednictvím narativu poukazuje na rozvoj člověka prostřednictvím práce.

Práci, která je přínosná pro společnost nebo rozvíjí člověka, se tedy i přes značný význam v rámci komunistické ideologie v pohádkách objevuje pouze výjimečně a nejvíc v 50. letech (*Pyšná princezna, Legenda o lásce, Pán a hvezdár*) a jednou v normalizaci (*Nevěsta s nejkrásnějšíma očima*), kde je však argument spojený s tímto motivem spíše okrajový.

## 5.4 Rovnost

Rovnost byla taktéž jednou z nejpodstatnějších idejí komunismu. Tu vědecký komunismus chápe ve smyslu odstranění tříd resp. třídních rozdílů, které ve společnosti přirozeně vytvářejí antagonismus. „*Komunismus si klade za úkol upevnit sociální stejnorodost společnosti, což znamená nerozdělovat společnost na třídy a sociální vrstvy*.“[130] K odstranění těchto rozdílů má dojít skrze společné vlastnictví výrobních prostředků, vytvořením stejných pracovních podmínek a stejným rozdělováním a účastí všech lidí na řízení společnosti. Také sloučením duševní a fyzické práce, jak bylo řečeno v minulé kapitole a nakonec také odstraněním kulturních, ekonomických a sociálních rozdílů mezi venkovem a městem.[131] Teorie vědeckého komunismu se však brání představě komunismu jako společnosti asketické a nivelizující. Tuto myšlenku brali teoretici marxismu-leninismu jako překonanou a vymezovali se tím vůči utopickým socialistům, kteří ji zastávali. Marxismus-leninismus pak rozumí tomu, že lidé v různých částech světa nebo různé skupiny lidí mají nestejné zájmy a potřeby a komunistická rovnost tkví v rovném uspokojování různých potřeb a zájmů, což je základní princip komunismu: „*Každý podle svých schopností, každému podle jeho potřeb*.“[132]

V pohádkách se idea rovnosti projevovala v její zvulgarizované podobě a spíše šlo o vyjádření sociální rovnosti zmenšováním třídních rozdílů mezi pány a poddanými. Na takovou rovnost bylo poukazováno i díky motivu pracující šlechty, která se prací připodobňovala pracující třídě, a budou tedy analyzovány pohádky, kde se vyjádření sociální rovnosti provádí mimo zmíněný motiv.

### *5.4.1 Sociální rovnost*

Důraz na sociální rovnost se objevuje ve filmu *Byl jednou jeden král* v souvislosti s postavou krále Já. I., který je kladen na roveň prostému lidu. To je možno sledovat nejvýrazněji na jeho konfrontaci s kuchařem a vdovou. Idea rovnosti se mezi kuchařem a králem projevuje tak, že kuchař často králi oponuje, co se týče vaření bez soli a vysmívá se mu, čímž snižuje jeho autoritu. Sám král se nad tím také pohoršuje: „*Jak to se mnou mluvíš*?“. Navíc si oba mezi sebou tykají, což král dělá i s jeho rádcem Atakdále, ale s ním

[130] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 349.
[131] Tamtéž, s. 352-365.
[132] Tamtéž, s. 340.

má daleko familiárnější vztah než s kuchařem. Tykání tak tady působí, jako že se baví rovný s rovným a že kuchař králi neprojevuje dostatečnou úctu. Ponížení králova majestátu a snížení jeho důstojnosti, která vede ke králově „zevšednění" nastává při tvorbě lívance, který začne kvasit a král je s rádcem uvězněn v kuchyni. V tu chvíli pak musí „*pěkně poprosit*" kuchaře, aby jim pomohl ven a zachránil je.

U vdovy je situace obdobná. Ta nejprve jako jediná odmítne vydat králi sůl, a tím se vzpírá jeho rozhodnutí, čímž podrývá královu autoritu. Také stejně jako kuchař i ona králi tyká, čímž mu dává najevo, že k němu nechová respekt: „*Cos to proved s naší solí*?!". Avšak vrcholem rovnocennosti je závěr filmu, když si chce král vdovu vzít za ženu. Nejde tak o to, že by si měl král vzít osobu z pracující třídy, ale o jeho vystupování při tom. V této scéně začne vdovu v obyčejné košili a bez kalhot na molu prosit a podbízet se jí. Navíc se při tom značně klaní, čímž zcela znevažuje své královské postavení.

Takže argument v případě Já I. skrze jeho ponížení a dehonestaci poukazuje na osobu krále jako na tu, která není nijak privilegovaná a která je úplně stejným člověkem jako každý jiný.

Idea sbližování tříd a mazání rozdílů mezi nimi se objevila také ve filmu *Princezna se zlatou hvězdou*. To je možné sledovat ve vztahu chůvy a krále. Chůva odporuje svému králi, znevažuje královskou úctu a baví se s ním jako s obyčejným člověkem. Třídní rovnost se však projeví nejzřetelněji v závěrečné scéně, když se oslavuje vítězství nad Kazisvětem a u jednoho stolu se ocitnou představitelé Hostivítova i Radovanova království včetně chůvy, která sedí po pravici Hostivíta. Zde se tak projevuje argument sociální rovnosti, když u jednoho stolu sedí jak představitelé šlechty, tak i pracujícího lidu.

Motiv rovnosti mezi prostým lidem a králem se dále objevuje ve filmu *Šíleně smutná princezna.* Zde se král Dobromysl při pravidelné noční obchůzce svého království zastaví v hostinci, kde se během bujaré noci spřátelí s Martinem Chechtákem. Chechták králi poté tyká jako s člověku sobě rovnému. Dále si chce Dobromysl představit Chechtáka jako krále, kdyby se jím náhodou stal, a tak mu nasadí korunu, přičemž tímto aktem znevažuje své postavení. Cíl argumentu tedy je v obou případech přiblížit krále prostému lidu a poukazovat na ideu rovnosti.

Ve filmu *Princ Bajaja* se v jeho průběhu poukazuje na rovnost mezi hlavním hrdinou a lidem hned několikrát. Bajaja je princ, který opustil svůj rodný hrad, neboť již nikoho

neměl a vydal se do světa za štěstím. Hned v úvodu se pak objevuje téma rovnosti, když je představitel šlechty vyobrazen bez jakékoliv honosnosti s běžným a nevýrazným oděvem a s rancem. Rovnost s lidem je skrze tento kostým zdůrazněna také tím, že jej jako prince nikdo neidentifikuje. Bajaja se vzápětí stejně jako Miroslav ve filmu *Pyšná princezna* začne vydávat za zahradníka, šaška a sluhu princezny v jedné osobě, který na hradě nosí obyčejný a nevzhledný oděv. Tím se zde opět pracuje s motivem přestrojení feudála za představitele pracující třídy. Argument tak využívá jak deskripci, tak i příběh spojený s postavou prince Bajaji, který se nejprve díky svému oděvu spíše než šlechtě přibližuje prostému člověku a následně se na hradě vydává za šaška, tedy zástupce proletariátu, aby akcentoval stírání třídních antagonismů.

Hned ve dvou případech ve filmu *Za humny je drak* se reflektuje téma sociální rovnosti a to nejprve mezi postavami králem Janem a uhlířem Patočkou, a zadruhé v postavě prince Mariana. Rovnost mezi uhlířem Patočkou a králem Janem je daná hned v několika aspektech. K uhlíři chodí král pravidelně na obědy, popíjí s ním jeho medovinu a přátelsky se s ním baví. Král Jan navíc sám Patočkovi říká: „*Ty se máš! S tebou já bych si to hned vyměnil.*“. Už jenom na téhle větě je možné spatřovat sbližování tříd, když spolu oba hovoří jako přátelé. V závěru filmu pak také král Jan pasuje Patočku na krále, který mu hned nato začíná tykat, což je již typickým znakem rovnosti. Vrcholem rovnosti mezi těmito postavami je poté dvojitá svatba jejich dětí, na které se sejdou všichni tři králové – Jan, Marian a také Patočka. Rovnost je viditelná v tom, že i když se Patočka stal králem, tak stále zůstává uhlířem, i proto že svoje opravdové království nemá. Na svatbě se tak objeví u jednoho stolu vedle dvou králů pouze v bílé košili, což na jedné straně působí kontrastně, ale na druhé také smířlivě. Argument tak skrze postavy krále Jana a uhlíře Patočky poukazuje znovu na třídní rovnost.

Druhý případ rovnosti spojený s princem Marianem opět využívá motiv přestrojení. Princ Marian se totiž po celou dobu filmu vydává za loutnistu, resp. muzikanta a funkce tohoto přestrojení má sloužit jako šokující odhalení, když se ukáže, že „brnkálista“ je ve skutečnosti princ. Marian se tedy chová jako běžný hudebník a má také i odpovídající kostým s čapkou s perem. Obdobně jako ve filmu *Princ Bajaja* se i zde nachází argument, který využívá motiv přestrojení feudála za člena proletariátu, aby poukazoval na odbourávání třídních antagonismů a sociální rovnost.

Téma sociální rovnosti se nakonec objevilo s motivem princezny připodobňující se prostému lidu i ve filmu *O zatoulané princezně*. Zde vystupuje princezna Julie, která

spíše než na zámku tráví svůj volný čas s vesnickými kluky. Poté, co jí král nařídí, že si musí vzít prince Huberta, se Julie rozhodne uprchnout, a nakonec se přidává k cirkusu, kde začne vystupovat jako krasojezdkyně. Navíc ji jako princeznu nikdo nepozná, neboť má na sobě zcela obyčejné šaty, avšak je odhalena podle své plakátové podobizny. Na konci filmu se Julie s králem udobří a on jí dovolí vzít si za muže jejího milého Frantu, který je také členem cirkusu, a navíc ji řekne: „*Tu korunku si nech! I v cirkuse! Ještě by nás pomluvili, že se stydím za poctivou práci svý dcery*.“, čímž král schvaluje účinkování princezny v cirkuse. Tedy hlavně přes narativ se poukazuje na princeznu, která si cítí lépe ve společnosti prostého lidu, čímž se opět poukazuje na sbližování tříd.

Třídní sbližování tak mělo zpravidla podobu projevování sympatií k prostému lidu ze strany feudála nejčastěji v podobě jeho přímého pronikání do tohoto prostředí, kde se cítil dobře (*Byl jednou jeden král, Šíleně smutná princezna, Za humny je drak, O zatoulané princezně*), čímž se také poukazovalo, že feudál objevil nový a „lepší“ svět mimo jeho vlastní, který jej nenaplňoval. V případě Prince Bajaji byla situace odlišná a feudál se spíše stylizoval do role zástupce proletariátu, nutno dodat, že přirozeně. *Princezna se zlatou hvězdou* pak nabízela přátelské usednutí u jednoho stolu různým třídám. Argument se však skrze narativ projevoval nejvýrazněji ve filmech *Byl jednou jeden král* a *Za humny je drak*. Skrze deskripci pak nejvíce ve filmu *Princ Bajaja* a *O zatoulané princezně.* V ostatních dvou filmech (*Princezna se zlatou hvězdou, Šíleně smutná princezna*) byl pak tento argument spíše vedlejší.

### *5.4.2 Solidarita*

Znamení rovnosti se projevovalo také prostřednictvím vzájemné sounáležitosti – solidarity mezi postavami, které rozdělovaly nebo rovnou rozdávaly svůj majetek podle výše zmíněného základního principu komunismu, tedy „každý podle svých schopností, každému podle jeho potřeb“. Tato idea se do pohádek přenesla v podobě solidárního chování vůči lidem v nouzi, resp. lidem z pracujících tříd, kterým uvědomělá postava poskytovala majetek.

První případ rozdávání majetku se objevil ve filmu *Byl jednou jeden král*. Já I. ke konci filmu přestane arogantně myslet pouze na sebe, ale chce také pomoci lidem. To nastává, když s pomocí bezedné slánky chce lidem dát sůl: „*O mě vůbec nejde, jde o lidi a pro ty je to málo*.“ Načež z této slánky pak nasype „*kopec*“ soli, z něhož si každý může brát,

kolik chce a král přitom vykřikuje: „*Sůl pro celé království!*“. V tomto případě se tedy jedná o feudála, který odčinil svůj skutek, když lidem předtím sůl zabavil. Argument zde tedy pracuje s ideou solidarity ze strany feudála, kterému začne záležet na lidech.

Ve filmu *Obušku, z pytle ven!* také figuruje motiv solidárnosti s ostatními lidmi skrze postavu hlavního hrdiny. Ten se nejprve rozdělí s kouzelným dědečkem i o poslední kus svého chleba, a na konci filmu, poté, co potrestá hostinského, se rozhodne uspořádat veselku s hostinou, na kterou zve všechny, které cestou domů potkává. Na této slavnosti pak s pomocí kouzelného ubrousku, který dokáže sám prostírat, všem rozdává vyčarované jídlo. Znovu je tedy patrný obdobný argument solidárnosti skrze narativ.

Následně se stejný motiv objevuje ve filmu *Dařbuján a Pandrhola*, kde si havíř Dařbuján žádá za uzdravení Pandrholy, stromy plné jitrnic a pivo tekoucí ve vesnickém potoce, což mu vyplní Pandrholova žena. Dařbuján pak „rozdávání“ podporuje a iniciuje, když na stromě křičí na lidi pod sebou: „*Na všechny se dostane*!“. Solidaritu si vesničané pak projevují vzájemně, když jeden druhému jitrnice házejí. V obou případech se tak Dařbuján postaral o nasycení vesnice díky jitrnicím a pivu z majetku Pandrholy. Argumentační premisou vycházející z tohoto narativu pak je, že je správné rozdávat majetek bohatších, aby se dal chudým a hladovým.

Dále je obdobný argument vyzdvihující solidaritu přítomný ve filmu *Plavčík a Vratko,* když hlavní hrdina svými činy dá lidem ve dvou královstvích to, co se jim nedostává ze strany jejich králů. Díky zlatým vlasům nejprve naplní studny vodou v prvním království a poté v druhém království zabije hada v kořenech stromu, který plodí zázračné ovoce. V obou případech tak Plavčík lidem pomůže a dá jim to, na co mají přirozený nárok a co by mělo být společným vlastnictvím, což sám potvrzuje slovy k 1. králi: „*Nič nie vaše, čo patrí všetkým, pán kráľ*!“. Navíc se zde klade důraz na samozřejmost společného vlastnictví, které si nemá král uzurpovat pro sebe.

Stejně jako Já I. v pohádce *Byl jednou jeden král* i princ Jaroslav v pohádce *Třetí princ,* který přijel do země Diamantových skal vysvobodit své dva bratry, rozdává lidem majetek. S tím rozdílem, že Jaroslav dá lidem, kteří „pouze“ hledají poklady ve skalách, majetek království resp. státní majetek – koně a pastviny. Od toho momentu se pak lidé vracejí do země, která bez nich chřadla, neboť nikdo nepracoval a začínají obdělávat pole. Solidarita tkví v tom, co říkal již jeho bratr Jaromír ohledně hledačů, kteří dosud neměli štěstí: „*Dát jim pole a obilí, byli by šťastní*.“. Jeho bratr Jaroslav tak nejenom, že měl lid

učinit šťastným, ale také chtěl zlomit prokletí celého království. Znovu se tedy poukazuje na motiv rozdávání majetku lidu, tentokrát z vůle feudála, který díky tomuto činu začne znovu „budovat" království. Tedy mimo ideu solidarity s proletariátem, se také akcentuje rozdávání majetku za účelem zvelebování země.

Rozdíl oproti ostatním motivům je v absenci nezištnosti Jaroslava. Ten sice rozdá majetek hlavně, aby zlomil prokletí a aby se „*skály vzdaly*", a tím přinesl království štěstí. Důsledkem je ale také to, že království začne růst. To by se poté dalo chápat jako Jaroslavova investice popř. obchod mezi feudálem, který rozdá půdu, aby na ni přitáhl lidi, kteří zde budou pracovat. Ostatní „dárci" v jiných filmech vše dělali z čistého altruismu.

Stejný akt rozdávání soli jako ve filmu *Byl jednou jeden král* se objevuje také ve stejné adaptaci *Sůl nad zlato*. Zde s tím rozdílem, že se rozdávání soli shrne v jedné větě z úst solného prince: „*Rozbehnite sa po celom kráľovstve a všade rozdajte soli, každému nadostač!*" Tato věta by se pak dala chápat jako parafráze základního principu komunismu: „*každému podle jeho potřeb*."

Menší zmínka může být také k filmu *Král drozdí brada*, ve kterém se král Michal projevuje jako mecenáš. V úvodu filmu rozhazuje mince žebrákům v království Matouše a později dává peníze také Anně, když se s ní bez svého převleku střetne ve městě a ona jej žádá o pomoc. V tu chvíli jí hodí minci a řekne jí, že si má najít práci, která ji „*vyléčí*". Argument tak krále prezentuje jako lidumila, který pomáhá chudým. Ostatně tato solidarita je spjatá s jeho náklonností k prostému lidu, neboť se dokáže chovat jako „jeden z nich", když se přirozeně vydává za hrnčíře/žebráka a tím se akcentuje téma rovnosti.

Nakonec poslední akt solidarity je možné spatřovat ve filmu *S čerty nejsou žerty*, kde hlavní hrdina Petr Máchal získá kouzelný kabát, v jehož kapsách nositel vždy najde dukát. Pak nastává to, že „k*ažděmu dává tolik dukátů, kolik kdo chce*.", jak říká princezna Angelína. Explicitní rozdávání peněz Petr provádí nejdříve, když je ledabyle rozhazuje po podlaze hospody plné štamgastů a poté rozdává hamižnému správci a také zadluženému knížeti. Nutno dodat, že z kabátu má také osobní prospěch i Petr, neboť si z něj vykouzlí stejně plný pytel peněz jako ten, který je určený pro knížete. Ve výsledku se tak znovu objevuje motiv s argumentem solidárního rozdávání podle potřeb.

I přestože měl tento motiv menší argumentační význam v rámci jednotlivých filmů a jednalo se spíše o okrajový motiv, lze vidět, jak se idea komunistické rovnosti díky

„správnému“ rozdávání podle potřeb dostala i do pohádek. Jednalo se však o zjednodušenou verzi, která měla podobu solidárního chování vůči „soudruhům“ (*Obušku, z pytle ven!, Dařbuján a Pandrhola, Plavčík a Vratko*) nebo uvědomělé pomoci slabším ze strany feudála (*Byl jednou jeden král, Třetí princ, Král drozdí brada, Sůl nad zlato*) a také v podobě pomoci všem, kdo o ni žádají (*S čerty nejsou žerty*).

## 5.5 Studená válka

Ideologie marxismu-leninismu byla přizpůsobena období Studené války, které bylo konfliktem, resp. soupeřením dvou supervelmocí – USA a SSSR. Ty po druhé světové válce zápasily o vliv v pro ně zájmových oblastech, což vedlo k bipolárnímu uspořádání světa.[133] Cílem této kapitoly tedy bude sledovat, jak se období Studené války zrcadlilo v pohádkách, a jak zkoumané motivy souvisí s dobovou ideologií.

Toto období se podle knihy *Základy vědeckého komunismu* vyznačuje bojem dvou protikladných světů – imperialismu a komunismu. Imperialismus jakožto nejvyšší forma kapitalismu se „*pokouší všemi prostředky zastavit socialistické hnutí*.“[134] Z tohoto důvodu pak vyvolává místní války po celém světě a také: „*Připravuje nový strašlivý zločin – světovou termonukleární válku namířenou proti Sovětskému svazu a socialistické soustavě, proti národně osvobozeneckému boji a světovému revolučnímu hnutí vůbec*.“[135] Socialismus na druhé straně hájí principy „*míru, přátelství a spolupráce mezi národy*“ a odmítá válku, která je výplodem vykořisťovatelů a pokračováním jejich politiky násilnickou cestou.[136]

Komplexní konflikt, kterým byla Studená válka, se v rámci československých pohádek projevil nejvýrazněji ve dvou motivech. Výraznějším z těchto dvou byla hrozba války, která se objevila nejprve na konci 60. let (*Šíleně smutná princezna*) a poté v první polovině let 80. (*Za humny je drak, Sůl nad zlato, S čerty nejsou žerty, Čarovné dědictví*). Méně výrazným motivem pak byl alegorický obraz západního-kapitalistického a východního-socialistického světa, jenž se nejvýrazněji projevil na počátku 50. let ve dvou filmech (*Pyšná princezna, Byl jednou jeden král*).

### *5.5.1 Hrozba války a idea míru*

Strach z další možné světové války, která by vzhledem ke značnému jadernému arzenálu obou bloků uvedla svět do totálního zničení, byla hrozbou, která byla aktuální po celou dobu Studené války. Frekventovanost protiválečných témat ve filmu pak byla přímo úměrná aktuálnímu napětí ve světě.

[133] NÁLEVKA, Vladimír: *Studená válka*. Praha 2003, s. 12-13.
[134] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 173
[135] Tamtéž, s. 175.
[136] Tamtéž, s. 173-174.

#### 5.5.1.1 **60. léta**

První pohádkou, která reflektovala hrozbu války, byla *Šíleně smutná princezna* z roku 1968. Z hlediska kontextu doby jejího vzniku byla 60. léta značně ovlivněná Karibskou krizí v roce 1962, jež se mohla stát příčinou další světové války. Ostatně k ní nikdy nebylo blíž. USA i SSSR však dokázaly, po uvědomění si možných důsledků a po ujednání vzájemných ústupků, toto nebezpečí odvrátit. Jak píše Nálevka o událostech, které následovaly: „*Až hrozba vzájemného zničení přiměla jaderné mocnosti k hledání oboustranně přijatelných kompromisů, které by snížily riziko nukleární války*.“[137] To taky poté vedlo k uvolňování napětí skrze smlouvy o snižování počtu jaderných zbraní.

Nicméně, hrozba této nukleární katastrofy stále rezonovala i v době vzniku tohoto filmu, o čem svědčí např. článek Jiřího Hochamana v Rudém právu vydaný 2.1.1968, který je reminiscencí svržení bomby na Hirošimu: „*Hirošimská tragédie se krutě připomíná i takřka po třiadvaceti letech. Moudrý výrok o tom, že v případě jaderné války by, živí záviděli mrtvým, je drastickou, prostou pravdou.*“[138] Hochman v článku dále poukazuje na hrozbu nových jaderných mocností a na „*útočný kurs poválečné světové politiky USA, který se uvedl Hirošimou a který i v těchto dnech neméně surově pokračuje ve Vietnamu*.“[139]

Tato pohádka však nebyla ojedinělým filmem zabývajícím se válečnou hrozbou v průběhu 60. let. Z československých filmů, které téma války nebo jaderné katastrofy reflektují, je možné zmínit např.: *Každý týždeň sedem dní* Eduarda Grečnera z roku 1964, *Konec Srpna v hotelu Ozon* Jana Schmidta z roku 1966 nebo také *Zbehovia a pútnici* Juraje Jakubiska natočeném v roce 1968.

Ve filmu *Šíleně smutná princezna* se protiválečný argument projevuje v souvislosti s příběhem dvou rádců se jmény Iks a Ypsilon. Ti se po celou dobu snaží zabránit svatbě mezi Václavem a Helenou, která by znamenala jejich konec a rozhodnou se vyvolat spor mezi králi a vyvolat mezi nimi válku, kterou si však ani jeden z králů nepřeje. To je vidět, když si po získání depeší uvědomí, co by válka znamenala, a tudíž je spálí a usmíří se.

I přesto však k válce skutečně dojde, když má být princ Václav „popraven“, čehož využijí oba rádcové - generálové, kteří si vyhlásí válku, kterou nemohou ani králové

[137] NÁLEVKA, Vladimír: *Studená válka*. Praha 2003, s. 190.
[138] HOCHMAN, Jiří: *Ozvěny Hirošimy*: Rudé právo, č. 1, 2. 1. 1968, s. 3.
[139] Tamtéž.

zastavit. Zoufalá bezmoc nejvyšších představitelů a kritika nekontrolovatelné války, jejíž příčinou je i zdánlivá banalita, je pak explicitně vyjádřena ve scéně při útěku z vězení: Dobromysl: *„Válka.“* – Jindřich: „*Vypukla.*“- Václav: „*Tak ji zastavte, dejte odtroubit konec!*“- Dobromysl: „*Nelze, chlapče*“- Jindřich: „*Rozpoutanou válku nelze zastavit*“ – Helena: „*To nemůže být pravda, udělejte něco, zakročte!*“ – Václav: „*Vydejte rozkazy, jste králové!*“ – Dobromysl: „*Na to už je pozdě*“ – Jindřich: „*Teď už rozkazují generálové*“.

Na bojišti poté dva nepřátelé, kteří, místo toho, aby se utkali, bagatelizují u ohně celou válku. Jeden z nich pak říká synovi: „*Toho se neboj, to je nepřítel*.“ Zde pak jde vidět, že jediní kdo válku skutečně chtěli, byli právě dva generálové.

V tomto filmu tak převládá argument využívající narativ k vyjádření protiválečné ideje, resp. ideje míru a poukazuje na hrozbu nekontrolovatelné a nesmyslné války, kterou by nedokázali zastavit ani nejvyšší představitelé obou zemí. Nebyla zde však naplněna teze o agresivitě imperialismu a mírumilovném socialismu, neboť zde za válku mohou rádcové z obou zemí.

#### 5.5.1.2 **80. léta**

V období 70. let do pohádek hrozba války nijak nepronikala, zlom však nastal v 80. letech, kdy se v hned čtyřech pohádkách v první polovině 80. let objevuje její odsuzování. Tyto snímky tak zapadají a korespondují s vzrůstajícím napětím a koncem politiky détente, které bylo zapříčiněno vpádem sovětských vojsk do Afganistánu v roce 1979. Kvůli této události také nebyla ratifikovaná smlouva SALT 2 o dalším snižování počtu jaderných zbraní.[140]

V následujícím roce se situace ještě více vyhrotila zvolením nového amerického prezidenta Ronalda Reagana, který označil SSSR za „říši zla“ a jehož expanzivní politice se snažil zabránit. Jeho záměr měl být v tzv. uzbrojení protivníka skrze závody ve zbrojení, jež měly SSSR ekonomicky vyčerpat, což se také ukázalo jako jedna z příčin jeho pádu. Napětí a oteplování vztahů nastalo až se zvolením nového generálního tajemníka ÚV KSSS Michaila Sergejeviče Gorbačova v roce 1985, který se snažil svou politikou mírnit mezinárodní napětí.[141]

[140] NÁLEVKA, Vladimír: *Studená válka*. Praha 2003, s. 204-205.
[141] Tamtéž, s. 210-215.

Jako ilustrace dobové atmosféry strachu a vzrůstajícího napětí pak lze uvést citace z periodika Rudé právo. Nejprve z článku *Poselství z Moskvy* publikovaném 23.12.1982: „*Mezinárodní napětí vzrůstá a hrozba jaderné války visí nad lidstvem jako Damoklův meč*.“[142], a také z článku Vitalije Korinova vytištěném 18. 2. 1984: „*Cožpak můžeme být bezstarostní tváří v tvář takové hrozbě, kdy nové americké rakety rozmístěné v západní Evropě jsou v bojové pohotovosti a míří na náš dům?*“[143]

V prvním filmu *Sůl nad zlato* z roku 1982 se kritika militarismu a hrozba války objevuje v souvislosti s postavami dvou šlechticů, kteří se ucházejí o dcery krále Pravoslava. Princ Kazimír i král Norbert se v průběhu filmu vyprofilují jako válkychtiví tyrani, kteří chtějí sesadit krále Pravoslava, ať už po dobrém nebo zlém pod výhružkou války, a posléze si mezi sebou rozdělit jeho království a napadat sousedy. Naopak solný princ se před králem prezentuje jako záruka blahobytu a míru v celém království, což odporuje dvěma předchozím nápadníkům. Argument tak skrze postavy dvou válkychtivých a dobyvačných šlechticů odmítá militarismus, jehož nositelé jsou na konci filmu potrestáni, a zároveň akcentuje ideu míru, kterou zastává láskyplný solný princ, jenž nakonec vládne vedle královny Marušky.

Ve filmu *Za humny je drak* ze stejného roku, je toto téma reflektováno v závěru filmu. Král Jan při pomyšlení, co by s drakem Mrakem mohl dokázat, vyhlásí válku sousednímu králi Marianovi. Když však přiletí Patočka s drakem, který je jeho poddaný, králi domluví: „*Není ti hanba při pomyšlení, kolik lidí by kvůli tobě přišlo o život*?“, a nakonec jej donutí k uzavření míru a volá na bojiště: „*Vojáci, chlapi, vojna se ruší, jděte domů, orejte svá pole, chovejte děti, pro to žijem!*“ Následně se vojáci z obou vojsk začnou mezi sebou objímat a oslavovat mír. Patočka zde tak vystupuje jako zástupce lidu, který si válku nepřeje a donutí oba krále ke smíru.

Zajímavá je postava draka Mraka, díky kterému si Jan troufá vyhlásit válku a jak sám říká ještě před Patočkovým příletem: „*Žádný smiřovačky nebudou! Teď jsme nejsilnější armáda světa*!“. Z draka pak mají strach v Marianově táboře a králův rádce tvrdí, že: „*Jestli napadne nás, tak je s námi konec*.“ Z těchto důvodů je tudíž možné tohoto draka chápat jako zbraň a konkrétně jako atomovou bombu.

[142] *Poselství z Moskvy*. Rudé právo, č. 304, 23. 12. 1982, s. 1.
[143] KORIONOV, Vitalij: *Dravec přestal být pánem lesa: Zlověstným záměrům imperialismu je však nutno společně čelit*. Rudé právo, č. 42, 18. 2. 1984, s. 6.

Argument v tomto filmu tak odsuzuje válku, která by měla hrozivé následky a vyzdvihuje ideu míru mezi zeměmi a jejich konečné usmíření. Konflikt mezi oběma královstvími je pak velice podobný konfliktu mezi Východem a Západem a lze jej tedy vnímat alegoricky.

Reflexe vzrůstajícího militarismu ve světě se v menší míře objevila také ve filmu *S čerty nejsou žerty*. Hned v úvodu se na hrůzu války poukazuje prostřednictvím rodiny Máchalů, kteří by si žili šťastně a spokojeně nebýt malicherných knížecích válek vyvolané z důvodů: „*že se jednomu knížectví zdálo, že se v druhém mají lépe a to že je příčina proč se v prvním mají zle*.“ Válka se odmítá v následující titulkové sekvenci, na jejímž pozadí se vojáci v probíhající bitvě mezi sebou zabíjejí. Sekvence končí záběry na jejich mrtvá těla, na vránu ozobávající kostru koně a na hořící domy. Vypravěč prostřednictvím voiceoveru pak říká: „*Bylo to, jako by všichni ztratili rozum.*“ Tím vším se poukazuje na malicherné neospravedlnitelné války, kvůli kterým trpí všichni lidé a které nepřináší nic dobrého, což je také vysloveno ústy knížete, který vyčítá správci, že mu sliboval blahobyt: „*Ptám se vás, kde je ten blahobyt*?“

Správce tak vystupuje jako militarista, který knížete nabádal k válce a snaží se o to znovu i po té prohrané. Na hrozbu války se tak poprvé poukazuje v úvodu a také, když se ostatní knížectví spojí a chtějí napadnout zdejšího knížete, pokud jim nevrátí peníze. Idea míru však zde není tolik výrazná jako v předchozích snímcích. V rámci celého filmu se však z vojenského tématu více než hrozba války projevila satira neschopnosti a nedisciplinovanosti armády, které velí hloupý kaprál, praktikující šikanu.

Poslední sledovaný film, který odmítá válku, je *Čarovné dědictví* z roku 1985. Zde se toto téma projevuje ve spojitosti s postavou tyranizujícího vévody Adalberta, který díky svému novému vynálezu - trojhlavňovému kanónu, hodlá dobývat sousední města. Ten se ukáže být zbraní hromadného ničení, když při demonstraci jediným výstřelem zničí statek, čímž je možné znovu uvažovat o paralele s atomovou bombou. Jeho ambice však dosáhnout tak daleko, že na konci filmu chce sám s kanónem ovládnout svět: *„Budete se divit, co my dva spolu dokážeme, celý svět se bude divit!“-„Celý svět, všechno bude moje!“*

Kromě vévodova šílenství se odmítání války projevilo na jeho plese, když slavnostně uvede zemi do válečného stavu a lidé jsou touto skutečnosti zaskočeni a zhrozeni a vůbec nejásají, jak vévoda očekával. Ten také nařídí odvody do armády a lid ve městě ústy

pekaře Průby válku odmítá: „*Na nějaké jejich válčení nemáme čas.“* V obou případech je tedy patrné, že si nikdo válku kromě vévody a jeho barona nepřeje. Averze vůči válce pak vzroste v otevřenou lidovou vzpouru proti válečnému štváči, jehož vláda i vojenské ambice končí, když jeho kanón exploduje a on sám je uvězněn v kleci. Tím je pak nebezpečí ze strany tyrana zažehnáno a zlo v podobě vévody potrestáno.

Protiválečný argument je tedy možné sledovat u odmítání militaristického vůdce, který lehkovážně a zcela přirozeně vyhlašuje válku, nevnímaje její možné důsledky. To vše díky nebezpečné zbrani, která nakonec neohrožuje pouze sousedy, ale také vlastní lid vévodství, kvůli čemuž je tento vůdce ohrožením pro celou společnost.

Opět to nebyly pouze pohádky, které by v Československu reflektovaly hrozbu války a např. Otakar Vávra natočil v roce 1980 snímek *Temné slunce*, pojednávající o možném zneužití vynálezu hlavního hrdiny k rozpoutání zničující války.

Na uvedených snímcích jak z 60. let, tak z 80., je možné pozorovat, že argument antimilitarismu je přítomný ve všech filmech obou epoch. Důležité je, že i když motivy války a míru korespondují s ideologickými tézemi a zrcadlí v sobě dobovou atmosféru strachu, nelze říci, že by doslovně přebíraly argumenty propagandy. Ta pracovala s černobílým a antagonistickým výkladem konfliktu Studené války jako boje válkychtivého a Západu proti mírumilovnému Východu. V pohádkách však není původcem války samotný systém, nýbrž jednotlivci s militaristickými choutkami, jež jsou poté potrestáni nebo se alespoň poučí a hlásají mír (*Za humny je drak*).

S ideologií pak dále koresponduje vyzdvihování ideje míru, která prostupuje všechny pohádky někdy více (*Za humny je drak, Sůl nad zlato*) někdy méně (*S čerty nejsou žerty)* s tím, že mír jakožto dobro vždy zvítězí. Podobně je to také s argumentem hrozby války, který je nejvýraznější, v tom smyslu že prostupuje celé dílo, v *Čarovném dědictví* a v ostatních pohádkách se tento argument zdůrazňuje již méně.

Zajímavostí je, že se ve dvou pohádkách pracuje s alegorií atomové zbraně ve formě draka (*Za humny je drak*) a velkého kanónu (*Čarovné dědictví*).

### *5.5.2 Alegorická reprezentace Východu a Západu.*

Druhým motivem, který se v pohádkách reflektoval již méně, je obraz Východu a Západu resp. dobové vyobrazení socialistického a kapitalistického světa, které se

projevilo v prvních dvou natočených pohádkách (Pyšná princezna, Byl jednou jeden král).

Obraz obou systémů je možné znovu převzít z knihy *Základy vědeckého komunismu*, kde se tvrdí, že v kapitalismu nebo tedy v imperialismu dochází k vykořisťování pracujícího lidu i národů, a tudíž se vyznačuje sociální nerovností. Dále si přeje „*vojenské a ekonomické rozdrcení Sovětského svazu a socialistické soustavy*“[144] a jeho propaganda hájí individualismus, egoismus, hrabivost a spoléhá na „*apolitičnost, náboženství, na národní omezenost a nesnášenlivost a další přežitky minulosti. “*[145]

Naproti tomu je komunismus „*nejvyšší forma organizace společenského života*.“[146], kde mají všichni stejné postavení ve společnosti, stejný poměr k výrobním prostředkům, k práci, rozdělování a k řízení společnosti. V komunismu je také možný všestranný rozvoj osobnosti a společnosti. Nakonec se v této knize sumarizuje fatalistická úloha komunismu a jeho ideje: „*Komunismus plní historické poslání zbavit lidstvo veškerého útlaku vykořisťování a hrozby války, upevňuje na světě Mír, Práci, Svobodu, Rovnost, Bratrství a Štěstí všech národů*.“[147]

Z toho lze poté vyvodit jednoduché schéma „dobrého“ socialistického východu a „špatného“ kapitalistického západu, se kterým se také pracovalo v těchto pohádkách.

Takový antagonismus se objevuje ve filmu *Pyšná princezna*, v němž vedle sebe stojí značně rozdílná království, která lze alegoricky chápat v dobovém kontextu. Tedy Miroslavovu zemi jako svět socialismu resp. komunismu a Půlnoční království jako zemi kapitalismu.

Země krále Miroslava by se dala charakterizovat jako vytříbená a krásná země bez sociálních a ekonomických problémů. Je v ní dobře organizovaná vláda, v jejímž čele stojí pracující král Miroslav, ne nepodobný ideálu dělnického prezidenta, a který se opírá o své věrné a schopné poradce a radu starších, která má analogickou funkci jako komunistická strana[148]. Této zemi se daří a prosperuje díky lidu, který je pracovitý a plný

[144] FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971, s. 464.
[145] Tamtéž, s. 465.
[146] Tamtéž, s. 482.
[147] Tamtéž, s. 483.
[148] KOSTLÁN, Antonín. PYŠNÁ PRINCEZNA VE SLUŽBÁCH KOMUNISTICKÉ IDEOLOGIE. Blog/Antonín Kostlán[online]. Praha: Blog.respekt.cz, 2007 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://kostlan.blog.respekt.cz/pysna-princezna-ve-sluzbach-komunisticke-ideologie/

radosti a štěstí. V této společnosti pak nejsou žádné třídní rozkoly, což je patrné už jenom z toho, že mezi pracujícími a králem panuje vzájemná harmonie a porozumění.

Půlnoční království je na druhé straně v úpadku: „*jak zle si vede lidu u nich.*“ V zemi vládne neschopný král, který je loutkou rádců, kterým jde pouze o vlastní profit a zachování si moci. V této zemi dále panují represe proti obyvatelstvu jako zákaz zpěvu a vysoké daně, které se mají vybírat i za příští rok a rádci si je rozdělují mezi sebou a výběrčím daní. Toho si ostatně král Miroslav splete také s lupičem. Kvůli této vykořisťující vládě pak lidé strádají a prohlubují se třídní rozdíly a zhoršují se společenské poměry, což lze spatřit, když Miroslav kráčí do hradu Půlnočního království, kolem něhož jsou žadonící žebráci včetně dětí.

Nejvýrazněji je antagonismus mezi oběma zeměmi vyjádřen ve scéně, když Miroslav přichází k hranici mezi jeho zemí a Půlnočním královstvím. Zde je možné spatřit panorama Půlnočního království, které se podobá hornaté a neúrodné pustině a na druhé straně Miroslavovu prosluněnou zemi v rozkvětu. V této scéně je navíc přítomný ukazatel, na jehož rameni směřující do Půlnočního království sedí sup jakožto symbol smrti.

Argument tak po celou dobu filmu pracuje s narativem i deskripcí a poukazuje na dobře fungující Miroslavovo království, které blahobytem, sociální rovností a štěstím koresponduje s ideou komunismu. Na druhé straně vyobrazuje úpadkové Půlnoční království, v němž vládnou vykořisťovatelé, jsou zde značné sociální rozdíly a bída obyvatelstva, které jsou znaky odpovídající obrazu kapitalismu.

Vše by zapadalo nebýt jednoho detailu, který se nachází právě ve scéně na hranici. V ní má ukazatel směru dvě ramena, jedno ukazuje doleva, kde má být Miroslavova země a druhé směrem doprava do Půlnočního království. Pokud by se tento rozcestník přenesl do geopolitického hlediska současnosti, argument by tím pádem dával najevo, že království Miroslava je směrem na západ, a tudíž země, ve které se všichni mají dobře a je v ní blahobyt je země kapitalismu, kdežto směrem na východ v Půlnočním království všichni strádají v zemi komunismu. Toto by se poté dalo nazvat jako skrytou „provokací“.

V pohádce *Byl jednou jeden král*, se motiv konfrontace západního a východního světa objevuje znovu, ale již ne v podobě dvou protikladných systémů, jak tomu bylo v předešlém snímku. Západní svět je zde personifikován v postavách princů z ciziny, kteří se přijeli ucházet o princezny a kteří, jak již bylo řečeno dříve, představují hodnoty

kapitalismu. Chrabrý princ znázorňuje militarismus, Krásný princ zženštilost a dekadenci a Chytrý princ pak šmelinu a spekulantství. Všichni se pak vysloví, že jejich vztah k fyzické práci je negativní a chtějí zbohatnout bez vynaloženého úsilí.

Tyto postavy jsou poté překonány ženichy ze zdejšího království, kteří zde slouží jako jejich kontrast, neboť se jedná o zástupce pracujícího lidu – rybář, dudák a zahradník. Ti jsou zase nositeli hodnot socialismu/komunismu a to hlavně pracovitosti.

Mimo tyto postavy zde je přítomna i reflexe dobových událostí - emigrace. Když ve zdejším království po zákroku krále není soli, lidé začnou z království prchat. Pokud by prchali pouze dvořané, dávalo by to najevo „kdo" skutečně utíká, tedy prospěcháři, kteří hledají království kde „*lítají pečení holubi rovnou do úst*", a chtějí si přilepšit. Na druhé straně prchá i prostý lid, který odejde „*kamkoliv, kde je posolený krajíc a dobrý král*." Tato hromadná emigrace lidí z království se špatným králem, který „*včera lidem sebral sůl a zítra jim třeba bude holit hlavy*.", by se dala alegoricky vyložit jako dobový obraz útěku z totalitního Československa do západních zemí.

Argument poukazování na rozdíly Východu a Západu se tedy v tomto filmu projevil prostřednictvím špatných princů a cnostných ženichů, ale také reflexí exilové vlny.

Konfrontace obou bloků se také projevila v pohádce *Princezna se zlatou hvězdou*, která však pracuje s tématem druhé světové války, a tak bude tento motiv součástí následující kapitoly. Podstatné je, že v tomto filmu je vojsko krále Kazisvěta alegorií militaristického nacistického Německa a Hostivítovo království okupované Československo.

V dalších pohádkách tento motiv „zlého" západu a „dobrého" východu již nebyl výrazný a vytratil se. Dále se nedá říci, že i když se v pohádkách objevila dvě království, že by nutně jedno z nich mělo představovat zemi kapitalismu a druhé socialismu, z toho důvodu, že si jsou obě království podobná a není naznačen žádný antagonismus, kterým se diferenciovalo „dobré" a „zlé" království. To je případ filmu *Šíleně smutná princezna*, kde se reflektuje konflikt Studené války, ale není zde patrné, které království zastupuje jaký systém. Jediná indicie je v postavě kata v království Dobromysla, který je Francouz, a tedy by bylo možné uvažovat o tom, že toto království představuje Západ, ale vzhledem k tomu že zde chybí zmíněný antagonismus, je tato varianta spíše nepravděpodobná.

Komplikovanější je pohádka *Král drozdí brada*, kde jsou nepatrné rozdíly mezi zeměmi krále Michala a Matouše. Odlišnosti obou zemí jsou dány v několika detailech. Zaprvé že se tvrdí, že v Michalově zemi nikdy nebyli vězni a zadruhé že jsou v tom Matoušově zástupy žebráků. První prvek by nasvědčoval o spravedlivé socialistické vládě a druhý pak svědčí o obrazu sociální nerovnosti kapitalismu a jeho úpadku. Na druhé straně obě království jsou funkční a navíc spolu oba králové spolupracují na převýchově Anny. Tudíž se nepoukazuje na to, že by jeden systém byl lepší než druhý. Ostatně žebráci v království Matouše mají dvojí funkci – mají objasnit přítomnost žebráka, který si má vzít Annu, a také posloužit jako demonstrace Michalovy štědrosti, když jim rozhazuje peníze. Z těchto důvodů je pak přítomnost ideologického argumentu nejednoznačná.

Z uvedených pohádek je tedy patrné, že explicitní antagonismus mezi světem komunismu a kapitalismu byl akcentovaný v 50. letech ve třech pohádkách (*Pyšná princezna, Byl jednou jeden král, Princezna se zlatou hvězdou*). V následujících dekádách se pak tento alegorický motiv, využívaný ideologickým argumentem, již neobjevuje. To lze pozorovat na filmech, kde se nachází dvě království, ale není možné rozeznat, která země má představovat jaký systém (*Malá mořská víla, Sůl nad zlato*), i přesto že skutečně reflektují hrozbu války (*Šíleně smutná princezna, Za humny je drak*).

## 5.6 Kritika historie

Specifický výklad historie se ve sledovaných pohádkách nacházel spíše okrajově, přesto vystupoval jako výrazný a účelový projev dobové ideologie. Historické filmy se vyznačují svými referenčními a snadno identifikovatelnými odkazy na historické postavy, události, témata atd., na rozdíl od pohádek, v nich může být historie pojata pouze alegoricky. To je zapříčiněno tím, že se odehrávají mimo historický kontext („Kdysi dávno…"), ale stále si zachovávají historickou stylizaci, která se dá využít k alegoricko-historickému výkladu dějin. Nejen že zpracování historické látky rekonstruuje minulost současným pohledem, ale také zároveň vypovídá o době svého vzniku, o čemž píše v knize *Film a dějiny* Maria Ferenčuhová: „*minulé udalosti film rekonštruuje preto, že nimi má čo povedať aktuálnemu divákovi, a to, ako ich rekonštruuje, vypovedá viac o jeho vlastnej súčasnosti než o evokovanej minulosti*."[149] Pohádky tak dokáží tvořit obdobnou historickou představu, jako to dělá historický film, i přesto že se povětšinou odehrávají ve fiktivních zemích s vlastní historií, které je izolovaná od historie reálného světa.

Tato kapitola se tedy bude věnovat alegorické reprezentaci historie, jež vytváří pohádky *Hrátky s čertem* a *Princezna se zlatou hvězdou*. Obě alegoricky reflektují téma druhé světové války a otázkou je, jak bylo toto téma využito k ideologickému argumentu, a jak zapadají do kontextu jejich vzniku v druhé polovině 50. let.

Původní divadelní hru *Hrátky s čertem* napsal Jan Drda již během okupace v rozmezí let 1942-1943. Záměr autora byl jasný, chtěl aktuálně vyjádřit své pocity a svou dobu prostřednictvím alegorické pohádky o prostém českém člověku, který se postaví totalitnímu zlu. Hlavní „*ideové poslání*"[150] mělo podle něj rezonovat nejvíce v Martinově proslovu k čertům: „*V tomhle je ten celej váš kumšt, zpitomět člověka…*", ve kterém se prostřednictvím hlavního hrdiny vyjadřuje k praktikám manipulace, zastrašování a teroru ze strany nacistů. Dramaturg Národního divadla Antonín Matěj Píša, který po válce o tuto hru projevil zájem, to vyjádřil explicitně. Tvrdil, že peklo mělo znázorňovat „*podobenství nacistického pekla na zemi*"[151]. Postava knížete pekel Belzebuba měla zase odkazovat na Emila Háchu a Solfernus s Belialem na příslušníky gestapa.[152] Lisa Peschel však tvrdí, že v

[149] FERENČUHOVÁ, Mária: *Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia".* In: KOPAL, Petr (ed.): Film a dějiny. Praha 2005, s. 52-53.
[150] DRDA, Jan: *Hrátky s čertem*. Praha 1965, s. 142.
[151] Tamtéž, s. 152.
[152] Tamtéž, s. 159.

dobovém tisku byl Solfernus připodobňován k ministru propagandy Josefu Goebbelsovi a Belial k zakladateli gestapa Hermannu Göringovi.[153]

Drda chtěl původně hru zinscenovat ještě za války, aby naplnil její účel, který měl zapůsobit na českého diváka v Protektorátu, ale jak sám píše: „*Já byl ovšem dost naivní, když jsem si myslel, že jsem to všechno pěkně zašifroval, […] aby na to naši přišli a porozuměli, kdežto ti druzí ne*.“[154] K inscenaci došlo až po válce na konci roku 1945 a filmové zpracování, které natočil Josef Mach, vzniklo v roce 1956. Machova adaptace je sice o něco rozdílná oproti předloze, odpor vůči nacismu si však zachovala. To je zmíněno nejen z možného sledování analogických významů, ale také z toho důvodu, jak píše Píša, že ve hře docházelo k dobovým aktualizacím. Mluví také o divadelní inscenaci z roku 1960, kdy se změnila postava Belzebuba, protože alegorie senilního a neschopného Emila Háchy ztratila na aktuálnosti, a proto se postava změnila na energického a bezzásadového vládce pekla, který měl znázorňovat svět kapitalismu.[155]

Ve filmu *Hrátky s čertem* však k výrazné aktualizaci nedocházelo a téma boje spravedlivého českého člověka Martina Kabáta proti tyranské moci pekla – nacismu bylo zachováno. Analogii mezi peklem a nacistickým Německem, lze nejvíce spatřovat ve struktuře pekla a postavách. Peklo se vyznačuje až byrokratickou hierarchizací, která se projevuje v různých kategoriích čertů. Ti nejnižší jako Omnimor a Karborund jsou z hlediska vzhledu neupravení a špinaví, po stránce osobnostní hloupí a jejich „práce“ je pouze strašit v mlýně. „*Čert první kategorie*“, jak o sobě říká Lucius, je již výše postavený a po absolvování akademie začal po světě sbírat duše. Z hlediska vzhledu je mladý a upravený a zároveň inteligentnější než předchozí dva, i když si sám mnohdy neví rady. Téměř nejvyšší kategorii pak zastupuje doktor Solfernus, který nosí elegantní šaty a projeví se jako nejschopnější z čertů. Ten se ukáže být seriózním, šarmantním a charismatickým, ale také lstivým, taktickým a falešným čertem. Nakonec na nejvyšším stupni stojí, resp. sedí, kníže pekel Belzebub, jenž je z hlediska svého vystupování komická figurka lačnící po duších. Právě s touto hierarchií pekla se nabízí srovnání se systematizovaným státním aparátem Protektorátu.

[153] PESCHEL, Lisa: *Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968*. In: GILK, Erik; FOLDYNA, Lukáš (ed.): Česká kultura a umění ve 20. století. Olomouc 2007, s. 107.

[154] DRDA, Jan: *Hrátky s čertem*. Praha 1965, s. 159.

[155] Tamtéž, s. 163.

Oproti předloze se argument, který měl alegoricky označovat konkrétní postavy minulosti, výrazně neprojevuje. Nejvíce to je patrné v postavě Belzebuba, který je v původní hře zcela neškodný a usínající stařec. V tomto filmu je podobně komický, ale také výrazně dychtí po milionech duší, a z toho důvodu tedy nepůsobí jako zmíněný Emil Hácha, ale spíše jako Adolf Hitler, který chce ovládnout celý svět. Tímhle se jeho postava ostatně přiblížila pozdějšímu vývoji v divadelních adaptacích, o kterých psal Píša.

Argument tedy pracuje s obdobnými postupy jako divadelní předloha a využívá hlavně příběh k alegorickému znázornění nacistů jako pekelníků, proti kterým se postaví ušlechtilý prostý Čech, jenž nakonec zvítězí.

Zpracování historie se v komplexnější podobě projevilo ve filmu *Princezna se zlatou hvězdou*. Tato pohádka navíc eklekticky kombinuje dvě historické epochy. Druhou světovou válku a období husitství, které spojuje téma okupace Českých zemí cizí mocností. Rozbor této pohádky bude soustředěn kolem třech mocností – království Hostivíta, krále Kazisvěta a Království Radovana.

Království krále Hostivíta má představovat české země resp. předválečné Československo. V příběhu toto království vystupuje jako země, která začne být okupovaná uzurpátorem Kazisvětem VI., obdobně jako když byly husitské Čechy pod útokem křižáckých vojsk a Československo pod nadvládnou Třetí říše. Analogie Hostivítova království a husitských Čech se také projevuje v závěru příběhu, kdy je Kazisvět poražen a vyhnán ze země selským povstáním, stejně jako byl Zikmund poražen husity.

Spojitost s českými zeměmi je patrná také v symbolu, nacházejícím se za Hostivítovým trůnem na červeném závěsu. Na něm je vyobrazen zlatý vpravo kráčející lev s korunou nad ním. Český lev je sice poněkud odlišný - stříbrný dvouocasý ve skoku s korunou na hlavě, ale samotný lev je symbolem českých zemí a potvrzuje tuto provázanost. Další spojitost je v postavě Hostivíta, jenž je slabý, nemohoucí a nedokáže se postavit na odpor nepřátelským vojskům, kterým se také podvolí. To by mohla být historická alegorie s politiky předválečného Československa, Edvardem Benešem, který dopustil podepsání Mnichovské dohody a tedy ustoupení před německou mocí nebo také nemocným Emilem Háchou.

Král Kazisvět představuje militaristu, který přijíždí do jiného království, aby si ho podmanil. Vzhledem se podobá Zikmundu Lucemburskému, který byl podle dobového

historického pohledu největším nepřítelem českých zemí, neboť bojoval proti husitům. Zikmundovým stereotypem byla jeho „cizáckost“, která vycházela také z toho, že v jeho vojsku sloužili Kumáni. Tento aspekt byl použit i u Kazisvěta a lze jej demonstrovat na jeho táboře před Hostivítovým hradem, který je stylizován do orientální podoby. To je viditelné na stanech, vystoupení hadí tanečnice a polykače ohně a do toho všeho v táboře hraje hudba s orientálním motivem.

Kazisvět byl připodobňován také k Adolfu Hitlerovi, což je možné soudit ze znaků jeho vojska. Vojenská standarta, kterou nosí jeho vojáci, se skládá z červeného pole, na němž je černé břevno, uvnitř kterého je berličkový kříž, z jehož středu vychází čtyři listové střelky. Je pochopitelné, že tvůrci nemohli použít stejný symbol nacismu i v této pohádce, přesto kombinace červeno-černé barvy a kříže by se dala spojit s vlajkou nacistického Německa a nejvíc pak připomíná znak Luftwaffe. Ta se liší v tom, že místo břevna má skandinávský kříž, v jehož středu je bílé pole s hákovým křížem. Další spojitost je v salutování vojska a jeho pochodové hudbě, ve které převládají píšťaly, čímž se rovněž vyznačovala německá hudba.[156] Nakonec o tom svědčí i disciplinovanost, preciznost, uspořádanost a mechaničnost samotného vojska, která se v těchto znacích připodobňuje stereotypnímu vyobrazení „dokonalé“ nacistické armády.

Popsané spojení Zikmunda Lucemburského a Adolfa Hitlera se může jevit jako poněkud anorganické a vynucené, to však byl relevantní dobový pohled, který lze doložit na příkladu citace Zdeňka Nejedlého: „*Komunismus Jana Žižky je zajisté daleko bližší českému národu než fašismus císaře Zikmunda*.“[157] Z tohoto hlediska se pak tyto dvě postavy dávaly do jedné roviny a Zikmund je takto ahistoricky spojován s fašismem 20. století, což se projevuje i v této pohádce.

Lada se po svém útěku dostává království prince Radovan a vzhledem k dosavadnímu vývoji, kdy bylo z alegorického hlediska Československo obsazeno Německem, je možné usuzovat, že se uchýlila do Sovětského svazu, i když náznaků o tom je podstatně méně a jsou spojeny s postavou Radovana. Jeho kostým, který má ve své první scéně, se vyznačuje dominantním a kontrastním červeným kabátcem, jehož barva byla signifikantní i pro Sovětský svaz. Dále jsou i u Radovana obdobně jako u krále Miroslava

[156] PROKOPOVÁ, Alena. Princezna se zlatou hvězdou: Kazisvět coby Liška ryšavá. Alenčin blog [online]. 2013 [cit. 2018-03-29]. Dostupné z: http://alenaprokopova.blogspot.cz/2013/12/princezna-se-zlatou-hvezdou-kazisvet.html

[157] NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha 1951, s. 99-100.

z filmu *Pyšná princezna*, znaky ideálního lidového vůdce – cnostný, mladý a všemi oblíbený: „*Inu, náš je. My ho máme rádi*.“ Dále se v jeho království objevuje motiv dobře fungující vlády, která se dá chápat alegoricky jako ta „dobrá“ vláda socialismu. Spojitost Sovětského svazu s královstvím prince Radovana je však nejvýraznější z vývoje příběhu, když nakonec Radovan v osobním souboji porazí Kazisvěta, tedy přeneseně, že Sovětský svaz porazí Německo. Ve výsledku lze tedy usuzovat, že je Radovan alegorií J. V. Stalina.

Tento film tedy zpracovává historické téma okupace české země a následné vyhnání cizáckých resp. německých uzurpátorů díky domácímu povstání. Z historického hlediska byl Zikmund husity skutečně poražen, na druhé straně Československo se neosvobodilo svépomocí a spoléhalo na pomoc spojenců. Zde se tedy vytváří alternativní historie – vyhnání nacistů z Československa eventuálně Protektorátu, které pak působí jako autoterapie a vyrovnávání se s traumatem doby pomnichovské.

Argument využívá narativ i deskripci k alegorickému vyobrazení zla jak Zikmunda Lucemburského, tak Adolfa Hitlera, které eklekticky spojuje. Na druhé straně pak vyzdvihuje hrdinství českého socialistického člověka.

Co však mají tyto dvě pohádky společné kromě negativní reflexe druhé světové války a nacismu je argument anti-němectví a podporování obrazu Němce jako nesmiřitelného a dědičného nepřítele českého národa. To souviselo s poválečnou situací v Československu, jak píše Karel Kaplan v knize *Československo v poválečné Evropě*. Po osvobození a obnovení republiky se záhy objevil téměř osudový strach a hrozba z budoucího Německa. Problém německé otázky byl tak vážný, že se stal středobodem vnitřní i mezinárodní politiky.[158] Strach z možného revanšismu Západního Německa, byl aktuální po celou dobu Studené války a jeho téma se projevilo i u těchto dvou pohádek.

O hrozbě západoněmeckého revanšismu bylo v minulém režimu napsáno mnoho publikací jako např. sborník *Revanšismus – ideologie a praxe*[159], ve kterém se rozebírá jak historie tohoto problému, tak i jeho současný stav. Smyslem poválečného revanšismu, podle zdejších autorů, bylo násilné ovládnutí ztracených teritorií směrem na východ. To kromě touhy po těchto bývalých územích souviselo i s imperialistickým bojem proti socialismu. Vladimír Novák v úvodu této knihy uvádí, že zde byly tři základní směry revanšismu: Proti Německé demokratické republice, v níž chce zničit socialismus a

[158] KAPLAN, Karel: *Československo v poválečné Evropě*. Praha 2004, s. 217.
[159] *Revanšismu – ideologie a praxe*. Mezinárodní sborník. Praha 1984.

kterou chce pohltit. Dále proti Polsku a SSSR, jež získaly východní území Německé říše a nakonec proti Československu, u něhož si mělo neprávem nárokovat Sudety.[160] Hlavní záminkou takové politiky pak měla být krajanská hnutí – landsmanšafty, jejichž revanšismus byl pro imperialismus Západního Německa „*odjakživa jeho hlásnou troubou.*“[161]

V knize *Organizovaný revanšismus a jeho strůjci* se poté píše, že se hrozba tohoto státu měla vyhrotit s jeho vstupem do NATO v roce 1955 a propojením militarismu s revanšismem, jehož hlavním cílem měl být útok proti Německé demokratické republice.[162]

Vznik obou pohádek v letech 1956 a 1959 pak časově koresponduje s touto událostí a mohla se tak stát impulsem pro zdůraznění vzrůstající hrozby západoněmeckého revanšismu. Alegorické zpracování druhé světové války tak nejenom slouží k vyrovnávání se s minulostí a poukazováním na nacistické zlo, ale také toto téma aktualizuje nebezpečí světové války a argument tak poukazuje na hrozbu ze strany imperialistického západního Německa s argumentační premisou, že se situace může opakovat.

[160] NOVÁK, Vladimír: *Úvod*. In.: Revanšismu – ideologie a praxe. Mezinárodní sborník. Praha 1984, s. 5-11.
[161] *Revanšismu – ideologie a praxe*. Mezinárodní sborník. Praha 1984, s. 77.
[162] FLACH, Werner – KOUSCHILOVÁ, Christa: *Organizovaný revanšismus a jeho strůjci*. Praha 1986, s. 132.

# 6 Závěr

Ke zkoumání komunistické ideologie v československých pohádkách byla využita motivická analýza vycházející z naratologické teorie textů Seymoura Chatmana, která byla zaměřena na dobové prokomunistické argumenty a jejich vztah k narativu a deskripci.

Cílem práce bylo popsat specifičnost ideologických argumentů užívaných v žánru pohádky a zodpovědět na otázky, jakých argumentů a proč bylo používáno, jak se tyto argumenty lišily od argumentů používaných v propagandě mimo žánr pohádky, a zda dochází k změnám témat a způsobu argumentace od padesátých do osmdesátých let.

Pro analýzu byly vybrány nejvýraznější a nejčastěji používané motivy. V první kapitole byla pozornost věnována kritice překonaného vykořisťovatelského režimu, kde působil zaprvé argument, který s pomocí narativu i deskripce dehonestoval vládnoucí vykořisťovatelskou šlechtu, a prezentoval je jako hlupáky nebo tyrany. Zadruhé pak méně častý argument kritizoval prostřednictvím špatně organizované vlády a zkažených rádců tento překonaný režim.

V následující kapitole pojednávající o velkém tématu třídního boje se rozebíralo působení argumentu na několika úrovních. Zaprvé, v třídním nevyhroceném antagonismu, kde se pracovalo s ideologickým schématem protikladu „cnostných“ poddaných a jejich „špatné“ vrchnosti. Následně bylo téma třídního boje spojeno s motivy konkrétních třídních nepřátel jako kapitalistů, oportunistů a církevních představitelů, u kterých argument využíval jejich negativní stereotypy. U motivu zlého kapitalisty pak byla deskripce využívaná nejvíce vzhledem k příklonu k jejich karikování. Vrcholem třídního boje byla proletářská revoluce, která však nebyla tak častým motivem. Avšak v několika případech argument využíval schéma selského povstání proti tyranům nebo vykořisťovatelům.

V kapitole Práce bylo analyzováno, jak ideologický argument vyzdvihoval ideu komunistické práce. Dělo se tak nejvíce skrze motiv pracujícího feudála, který se vykonáváním fyzické práce připodobňoval pracující třídě a ospravedlňoval tak svou funkci protagonisty. Již méně častými motivy byla práce, která přinášela společnosti dobro a pomáhala budovat lepší svět, a také práce, která rozvíjela osobnost jedince.

Poté se analyzovaly dva motivy spojené s ideologickým argumentem komunistické rovnosti. Zaprvé se jednalo o motiv sociální rovnosti, kde argument plně využíval další dva textuální typy ke stírání třídních rozdílů a ke sbližování feudálů a jejich poddaných. Zadruhé se poté skrze motiv solidarity akcentoval argument komunistické rovnosti, vycházející z ideje komunismu: „každému podle jeho potřeb“, kdy se jedinec se všemi podělí o majetek.

V předposlední kapitole se analyzovalo, jak se do pohádek alegoricky projektoval konflikt Studené války. Ten se projevil nejvýrazněji v motivech, ve kterých argument odsuzoval válku, která byla spojována s válkychtivým západním imperialismem, a zároveň vyzdvihoval ideu míru, kterou zastával východní socialismus. Již méně, a to pouze na počátku 50. let, se konflikt Studené války projevil také v alegorickém motivu, kde se reflektoval obraz „dobrého“ Východu a „špatného“ Západu.

Nakonec byla pozornost věnována nejméně častému, ale ne nepodstatnému tématu, a to kritice historie. Na ní bylo možné nejenom sledovat trendy marxistické historiografie, ale také argument odsuzování druhé světové války a démonizování nacistického Německa. Což poté bylo alegoricky aktualizováno v 50. letech pro zpřítomnění hrozby ze strany západoněmeckého revanšismu.

Tyto témata však nejsou vyčerpávající a jednalo se pouze o vybrání těch ideologických motivů, které byly v pohádkách nejvýraznější a které se nejvíce objevovaly v teorii marxismu-leninismu i v každodenním tisku. Výzkum pak vzhledem k rozsahu práce nebylo možno rozšířit např. o téma komparace literárních předloh s jejich adaptacemi, v němž by se sledovaly konkrétní změny, které měly vést ke „správnému“ vyznění adaptace. Díky tomu by poté bylo z těchto změn jasně patrné, co soudobá ideologie zdůrazňovala, popř. upozaďovala. Ostatně toto téma samotné by si zasloužilo vlastní práci.

Z celého výzkumu pak vyplývá, že pohádka byla pro argumenty komunistické ideologie velice specifická. Díky její simplifikaci a „černobílému“ ztvárnění bylo možné za pomoci narativu i deskripce vykreslit bipolární obrazy dobra a zla, které sloužily právě „komunistické“ představě dobra a zla. Prostota pohádky a její menší důraz na psychologizaci charakterů pak také vedla k zřetelné typologizaci tradičních postav, které se daly snadno využít ideologickým argumentem. Ať už se jednalo o hloupého krále, chamtivého kapitalistu, ambiciózního oportunistu, nebo cnostného sedláka. Pohádka

rovněž oproti ostatním žánrům disponovala výraznou alegoričností, díky níž bylo možné i do pohádky odehrávající se v neurčité minulosti projektovat významy ze současné doby, jako třeba aktuální politickou situaci v kontextu Studené války (*Šíleně smutná princezna*) nebo alegoricky zpodobňovat historické postavy jako například Zikmunda Lucemburského (*Princezna se zlatou hvězdou*) nebo Klementa Gottwalda (*Pohádka svatojánské noci*).

Podstatně méně se pak projevily složitější motivy, které souvisely s politickými, filozofickými nebo ekonomickými tématy marxismu-leninismu jako např. problematika pracovních vztahů, internacionalita, beztřídní společnost, svoboda atd., jejichž absence nebo spíše menší četnost by se dala vysvětlit tím, že se pohádky zaměřovaly především na dětské publikum. To lze demonstrovat na příkladu motivu společného vlastnictví výrobních prostředků, který byl dominantou Marxovy teorie, jenž měl stát za společenským rozvojem a budováním komunismu. Ten se v pohádkách prakticky neprojevil, což by mohlo mimo uvedený důvod mít kořeny také v tom, že pohádky byly situovány do předindustriální éry, kde takový stav nebyl možný. Ideologické argumenty v pohádkách tak byly zpravidla omezené na elementární a obecné argumentační premisy jako např. o rovnosti mezi lidmi, ušlechtilosti práce, oslavování míru.

Druhý okruh otázek směřoval na proměnu užití argumentů od 50. let a období let normalizace. Jak je známo, období 50. let se vyznačuje značným množstvím ideologicky poplatných filmů s explicitní argumentací, která upozaďuje narativ i deskripci. To se nevyhnulo ani pohádkám, které mají totožné znaky, přičemž působení komunistické ideologie je zde nejrazantnější v celém období socialistického Československa. Naproti tomu se pohádky v období normalizace ideologicky zmírnily a opustilo se od explicitní argumentace na úkor narativu. To mohlo mít několik vysvětlení. Zaprvé, explicitní argumentace se postupem času ukáže být překonaná a divácky nepřitažlivá. To pak vede k neefektivnosti propagandy, což se v pohádkách objevilo již od 60. let. Zadruhé, že se začaly točit pohádky v koprodukcích s Německou demokratickou republikou a Spolkovou republikou Německo (dříve nazývanou Německá spolková republika), což sebou neslo i možnost prodeje do západních zemí. Zde by právě filmy s výraznými ideologickými argumenty nemusely být tak divácky atraktivní jako filmy, ve kterých jsou tyto argumenty redukovány. Nakonec zatřetí, v normalizaci existovala nepsaná dohoda mezi vládnoucí garniturou a zbytkem obyvatelstva, která spočívala v tom, že si lidé nebudou všímat politiky a nechají vrchní představené vládnout a oni jim za to poskytnou

relativně pohodlný konzumní život. S filmem to souvisí tak, že se na ideologická témata zbytečně neupozorňovalo.[163]

Každopádně, ve většině normalizačních pohádek převládá narativ a ideologické argumenty značně ustupují do pozadí v porovnání s obdobím 50. let. Normalizační pohádky se také vyznačují značnou heterogenností ve smyslu, že se v některých filmech ideologické argumenty a motivy téměř neprojevují, jako třeba v pohádkách Václava Vorlíčka (*Tři oříšky pro Popelku, Jak se budí princezny, Princ a Večernice*), Juraje Herze (*Panna a netvor, Deváté srdce, Přezůvky štěstí*) nebo Juraje Jakubiska (*Perinbaba*). Na druhé straně jsou zde také filmy, které akcentují schémata komunismu více, jako např. filmy Martina Ťapáka (*Plavčík a Vratko, Největší pecivál na světě*) nebo Dušana Trančíka (*Sedem jednou ranou, Mikola a Mikolko*). Avšak i v kontextu 50. let se objevuje „anomálie" v režisérovi Václavu Krškovi, v jehož pohádkách (*Labakan, Legenda o lásce*) se daleko méně klade důraz na ideologický argument oproti těm soudobým.

60. léta pak byla v předešlém porovnání oddělena, neboť se v tomto uvolněném období začaly točit filmy, které mnohdy odporovaly vládnoucímu režimu a filmaři nebyli pod takovou kontrolou jako v 50. letech a v normalizaci. Navíc se v 60. letech natočily pouze tři pohádky, z nichž dvě jsou zcela apolitické (*Zlaté kapradí, Tři zlaté vlasy děda Vševěda*) a pouze jedna se satiricky vyjadřuje k politickým událostem (*Šíleně smutná princezna*), což nevytváří ucelenou skupinu.

Na konci práce je v příloze také přidaná zmíněná přehledová tabulka, která představuje kvantitativní výskyt ideologických argumentů v analyzovaných pohádkách. Neslouží tak jako kvalitativní ukazatel míry „ideologičnosti", už jenom z toho důvodu, že se v konkrétním filmu může objevit pouze jeden jediný ideologický motiv, který je po celou dobu výrazně akcentován a ideologický účel naplňuje více než filmy s několika minoritními motivy. Tabulka tak je uvedena pouze pro zpřehlednění výsledků výzkumu.

Smyslem této práce nebylo zničit dětské sny, ale poukázat na pronikání schémat komunistického vidění světa do československých pohádek. I přesto, že je pohádka *Pyšná princezna* naplněna idejemi práce, rovnosti a socialismu, stále je to příběh o krásné lásce.

[163] MACHEK: Jakub: *Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem*. In: BÍLEK, Petr, A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka: Tesilová kavalérie, Popkulturní obrazy normalizace. Praha 2010, s. 9-27

Také pohádka *Byl jednou jeden král* není pouze o hloupém vládci a sociální rovnosti, ale hlavně o tom, že víc než sůl je láska a láska je solí života.

# 7 Seznam literatury a pramenů

## 7.1 Literatura


BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: *Umění filmu: úvod do studia formy a stylu*. Praha 2011.

BORKOVCOVÁ, Vendula: *Reflexe šlechty v české filmové pohádkové tvorbě od druhé poloviny 20. století po současnost (s důrazem na filmové pohádky éry 50. let)*. Olomouc 2014. (nepublikovaná bakalářská diplomová práce)

DRDA, Jan: *Hrátky s čertem*. Praha 1965.

DVOŘÁK, Ivan: *Hauffova pohádka v českém filmu*. Film a doba, 3, 1957, s. 179-181.

FEDOSEJEV, Petr Nikolajevič (ed.): *Základy vědeckého komunismu*. Praha 1971.

FERENČUHOVÁ, Mária: *Medzi históriou a mýtom. Aktuality, dokumentárne filmy a „hraná fikcia“.* In: KOPAL, Petr (ed.): Film a dějiny. Praha 2005, s. 46-54.

FLACH, Werner – KOUSCHILOVÁ, Christa: *Organizovaný revanšismus a jeho strůjci*. Praha 1986.

GROMOVÁ, Marie: *Fantazie nebo ideologie? České pohádkové filmy 70. a 80. let*. In: BÍLEK, Petr, A. – ČINÁTLOVÁ, Blanka: Tesilová kavalérie, Popkulturní obrazy normalizace. Praha 2010, s. 116-123.

HAMŠÍKOVÁ, Libuše: *Otázka nad Labakanem*. Práce, č. 88, 12. 4. 1957, s. 5.

HEYWOOD, Andrew: *Politické ideologie*. Praha 2008.

HOCHMAN, Jiří: *Ozvěny Hirošimy*. Rudé právo, č. 1, 2. 1. 1968, s. 3.

CHATMAN, Seymour*: Dohodnuté termíny, Rétorika narativu ve fikci*. Olomouc 2000.

KABÁT, Jindřich: *Psychologie komunismu*. Praha 2011.

KAPLAN, Karel: *Československo v poválečné Evropě*. Praha 2004.

KLÍMOVÁ, Dagmar - OTČENÁŠEK, Jaroslav: *Česká pohádka v 19. století*. Praha 2012.

KOPAL, Petr: *Karel IV. poražen husity? Filmové obrazy panovníka*. In: KOPAL, Petr (ed.): Film a dějiny. Praha 2005, s. 112-128.

KORIONOV, Vitalij: *Dravec přestal být pánem lesa*: *Zlověstným záměrům imperialismu je však nutno společně čelit*. Rudé právo, č. 42, 18. 2. 1984, s. 6.

KOSTLÁN, Antonín. *PYŠNÁ PRINCEZNA VE SLUŽBÁCH KOMUNISTICKÉ IDEOLOGIE*. Blog/Antonín Kostlán[online]. Praha: Blog.respekt.cz, 2007 [cit. 2018-04-26]. Dostupné z: https://kostlan.blog.respekt.cz/pysna-princezna-ve-sluzbach-komunisticke-ideologie/

MACURA, Vladimír: Šťastný věk (a jiné studie o socialistické kultuře). Praha 2008.
MACHEK: Jakub: *Normalizace a populární kultura. Od domácího umění k Ženě za pultem*. In: BÍLEK, Petr, A.: Tesilová kavalérie, Popkulturní obrazy normalizace. Praha 2010, s. 9-27
MARX, Karl - ENGELS, Friedrich: *Manifest komunistické strany*. Praha 1988.
MIRVALDOVÁ, Hana: *Několik poznámek k rozlišení metafory, alegorie a symbolu*. Slovo a slovesnost, 33, 1972, s. 18-24.
NÁLEVKA, Vladimír: *Studená válka*. Praha 2003.
NEČÁSEK, František: *V tradici Husa, Žižky a táboritů*. Rudé právo, č. 158, 6. 7. 1951, s. 1.
NEJEDLÝ, Zdeněk: *Komunisté, dědici velikých tradic českého národa*. Praha 1951.
NYTROVÁ, Olga; STRACHOTA, Václav: *Králové, královny, princové a princezny českého filmu*. Praha 1998.
PESCHEL, Lisa: *Inscenace protifašistické Drdovy hry Hrátky s čertem a její protitotalitní provedení po invazi v roce 1968*. In: GILK, Erik - FOLDYNA, Lukáš (ed.): Česká kultura a umění ve 20. století. Olomouc 2007.
*Poselství z Moskvy*. Rudé právo, č. 304, 23. 12. 1982, s. 1.
PROKOPOVÁ, Alena. *Princezna se zlatou hvězdou: Kazisvět coby Liška ryšavá*. Alenčin blog [online]. 2013 [cit. 2018-03-29]. Dostupné z: http://alenaprokopova.blogspot.cz/2013/12/princezna-se-zlatou-hvezdou-kazisvet.html
PROPP, Vladimir, Jakevlevič: *Morfologie pohádky*. Praha 2008.
PTÁČEK, Luboš (ed.): *Panorama českého filmu*. Olomouc 2000.
REJMAN, Ladislav: *Slovník cizích slov*. Praha 1971, s. 260.
*Revanšismu – ideologie a praxe*. Mezinárodní sborník. Praha 1984, s. 77.
RYCHLÍK, Jan: *Komunistická propaganda v Československu 1945-1989 z tematického hlediska*. In: Informační boj o Československo/ v Československu 1945-1989. Praha 2014, s. 18-27.
SIROVÁTKA, Oldřich: *Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře*. Brno 1998.
*Slavnostní vyznamenání nejlepších pracovníků na pražském Hradě, Projev předsedy vlády Antonína Zápotockého*. Rudé právo, č. 108, 1. 5. 1952, s. 1.
ŠARADÍN, Pavel: *Historické proměny pojmu ideologie*. Brno 2001.
Vbc: *Orientální pohádka v českém filmu: O barevném filmu režiséra Václava Kršky „Labakan"*. Svobodné slovo, č. 88, 12. 4. 1957, s. 3.

ZVONÍČEK, Stanislav: *Z nových filmů: Labakan*. Rudé právo, č. 102, 12. 4. 1957, s. 3.

## 7.2 **Prameny**

*Byl jednou jeden král* - (Bořivoj Zeman - 1954)

*Čarovné dědictví* - (Zdeněk Zelenka - 1985)

*Dařbuján a Pandrhola* - (Martin Frič - 1959)

*Deváté srdce* - (Juraj Herz - 1978)

*Falešný princ* - (Dušan Rapoš - 1984)

*Honza málem králem* - (Bořivoj Zeman - 1977)

*Hrátky s čertem* - (Josef Mach - 1956)

*Jak se budí princezny* - (Václav Vorlíček - 1977)

*Jak se Franta naučil bát* - (Jaroslav Mach - 1959)

*Jestřábí moudrost* - (Vladimír Drha - 1989)

*Král drozdí brada* - (Miloslav Luther - 1984)

*Labakan* - (Václav Krška - 1956)

*Legenda o lásce* - (Václav Krška - 1956)

*Mahulena zlatá panna* - (Miloslav Luther - 1987)

*Malá mořská víla* – (Karel Kachyňa - 1976)

*Mikola a Mikolko* – (Dušan Trančík - 1988)

*Nebojsa* - (Július Matula – 1988)

*Největší pecivál na světě* - (Martin Ťapák – 1982)

*Nevěsta s nejkrásnějšíma očima* - (Jan Schmidt – 1975)

*O medvědu Ondřejovi* - (Jaroslav Mach – 1959)

*O princezně Jasněnce a létajícím ševci* – (Zdeněk Troška – 1987)

*O statečném kováři* - (Petr Švéda – 1983)

*O zatoulané princezně* - (Antonín Kachlík – 1987)

*Obušku, z pytle ven!* - (Jaromír Pleskot – 1955)

*Pán a hvezdár* - (Dušan Kodaj – 1959)

*Panna a netvor* - (Juraj Herz - 1978)

*Perinbaba* - (Juraj Jakubisko – 1985)

*Plavčík a Vratko* - (Martin Ťapák – 1981)

*Pohádka svatojánské noci* - (Zdeněk Zydroň – 1981)

*Princ a Večernice* - (Václav Vorlíček – 1978)

*Princ Bajaja* - (Antonín Kachlík – 1971)

*Princezna se zlatou hvězdou* - (Martin Frič – 1959)

*Přezůvky štěstí* - (Juraj Herz – 1986)

*Pyšná princezna* - (Bořivoj Zeman – 1952)

*S čerty nejsou žerty* - ( Hynek Bočan – 1984)

*Sedem jednou ranou* - (Dušan Trančík – 1988)

*Strakonický dudák* - (Karel Steklý – 1955)

*Sůl nad zlato* - (Martin Hollý – 1982)

*Šíleně smutná princezna* - (Bořivoj Zeman – 1968)

*Třetí princ* - (Antonín Moskalyk – 1982)

*Tři oříšky pro Popelku* - (Václav Vorlíček – 1973)

*Tři veteráni* - (Oldřich Lipský – 1983)

*Tři zlaté vlasy děda Vševěda* - (Jan Valášek – 1963)

*Za humny je drak* - (Radim Cvrček – 1982)

*Zlaté kapradí* – (Jiří Weiss – 1963)

# 8 Příloha

| Tabulka motivů | Komický král | Král tyran | Komický princ | Princ tyran | Státní korupce | Třídní kontrast | Kapitalista | Oportunista |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Pyšná princezna | ✓ | | ✓ | | ✓ | | | ✓ |
| Byl jednou jeden král | ✓ | | ✓ | | | ✓ | | |
| Obušku, z pytle ven! | | | | | | | ✓ | |
| Strakonický dudák | | | | ? | | | | ✓ |
| Labakan | | | | | | | | ✓ |
| Legenda o lásce | | | | | | | | |
| Hrátky s čertem | ✓ | ✓ | ✓ | | | | | |
| Princezna se zlatou hvězdou | ✓ | ✓ | | | | ✓ | | |
| Pán a hvezdár | ✓ | | | | ✓ | ✓ | | ✓ |
| Jak se Franta naučil bát | | | | | | | | |
| O medvědu Ondřejovi | ✓ | | ✓ | | | | | |
| Dařbuján a Pandrhola | | | | | | | ✓ | |
| Zlaté kapradí | | | | | | | | |
| Tři zlaté vlasy děda Vševěda | | ? | | | | | | |
| Šíleně smutná princezna | ✓ | | | | ? | | | |
| Princ Bajaja | | | ✓ | ✓ | | | | |
| Tři oříšky pro Popelku | | | | | | | | |
| Nevěsta s nejkrásnějšíma očima | | | | | | | | |
| Malá mořská víla | | ? | | | | | | |
| Honza málem králem | ✓ | | | | | | | |
| Jak se budí princezny | | | | | | | | |
| Panna a netvor | | | | | | | | |
| Deváté srdce | | | | | | | | |
| Princ a večernice | | | | | | | | |
| Pohádka svatojánské noci | | | | | | | ✓ | |
| Plavčík a Vratko | | ✓ | | | | | | |
| Třetí princ | | | | | | | | |
| Největší pecival na světě | | | ✓ | | | | | |
| Za humny je drak | ✓ | | ✓ | | | ✓ | | |
| Sůl nad zlato | | | | ✓ | | | | |
| Tři veteráni | | ✓ | | | | | | |
| O statečném kováři | | | | | | | | ✓ |
| S čerty nejsou žerty | | | ✓ | | ✓ | | | ✓ |
| Král drozdí brada | | | | | | | | |
| Falešný princ | | | | | | | | ✓ |
| Čarovné dědictví | | ✓ | | | | | | |
| Perinbaba | | | | | | | | |
| Přezůvky štěstí | | | | | | | | |
| O princezně Jasněnce a létajícím ševci | ✓ | | | | | | | |
| O zatoulané princezně | ✓ | | | | | | | |
| Mahulena zlatá panna | | | | | | | | |
| Nebojsa | | | | | | | | ✓ |
| Sedem jednou ranou | | | | | ✓ | | | |
| Mikola a Mikolko | | | | | | | ✓ | |
| Jestřábí moudrost | | ✓ | | | ✓ | | | |

| Tabulka motivů | Církev | Revoluce | Pracující feudál | Práce - pozitivum | Sociální rovnost | Solidarita | Hrozba války | Západ a Východ | Kritika historie |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Pyšná princezna | | | ✓ | ✓ | | | | ✓ | |
| Byl jednou jeden král | | | ✓ | | ✓ | ✓ | | ✓ | |
| Obušku, z pytle ven! | | | | | | ✓ | | | |
| Strakonický dudák | | | | | | | | | |
| Labakan | | | | | | | | | |
| Legenda o lásce | | | | ✓ | | | | | |
| Hrátky s čertem | ✓ | | | | | | | | ✓ |
| Princezna se zlatou hvězdou | | ✓ | ✓ | | ✓ | | | | ✓ |
| Pán a hvezdář | | | | ✓ | | | | | |
| Jak se Franta naučil bát | | | | | | | | | |
| O medvědu Ondřejovi | | | | | | | | | |
| Dařbuján a Pandrhola | | | | | | ✓ | | | |
| Zlaté kapradí | | | | | | | | | |
| Tři zlaté vlasy děda Vševěda | | | | | | | | | |
| Šíleně smutná princezna | | | | | ✓ | | ✓ | | |
| Princ Bajaja | | ✓ | | | ✓ | | | | |
| Tři oříšky pro Popelku | | | | | | | | | |
| Nevěsta s nejkrásnějšíma očima | | | | ✓ | | | | | |
| Malá mořská víla | | | | | | | | | |
| Honza málem králem | | | | | | | | | |
| Jak se budí princezny | | | | | | | | | |
| Panna a netvor | | | | | | | | | |
| Deváté srdce | | | | | | | | | |
| Princ a večernice | | | | | | | | | |
| Pohádka svatojánské noci | ✓ | ✓ | | | | | | | |
| Plavčík a Vratko | | | | | | ✓ | | | |
| Třetí princ | | | | | | ✓ | | | |
| Největší pecival na světě | | | ✓ | | | | | | |
| Za humny je drak | | | | | ✓ | | ✓ | | |
| Sůl nad zlato | | | ? | | | ✓ | ✓ | | |
| Tři veteráni | | | | | | | | | |
| O statečném kováři | | | ✓ | | | | | | |
| S čerty nejsou žerty | | | | | | ✓ | ✓ | | |
| Král drozdí brada | | | ✓ | | | | | ? | |
| Falešný princ | | | | | | | | | |
| Čarovné dědictví | | ✓ | | | | | ✓ | | |
| Perinbaba | | | | | | | | | |
| Přezůvky štěstí | | | | | | | | | |
| O princezně Jasněnce a létajícím ševci | | | | | | | | | |
| O zatoulané princezně | | | | | ✓ | | | | |
| Mahulena zlatá panna | | | | | | | | | |
| Nebojsa | | | | | | | | | |
| Sedem jednou ranou | | | | | | | | | |
| Mikola a Mikolko | ✓ | | | | | | | | |
| Jestřábí moudrost | | | | | | | | | |

**NÁZEV:**

Komunistická ideologie v československých filmových pohádkách v letech 1948-1989

**AUTOR:**

Bc. Antonín Janák

**KATEDRA:**

Katedra divadelních a filmových studií

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr., Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRAKT:**

V této diplomové práci bylo cílem zkoumat, jak se komunistická ideologie projevila v československých filmových pohádkách v rozmezí let 1948-1989. Na základě motivické analýzy a metodologického přístupu odvozeného z naratologické teorie Seymoura Chatmana bylo analyzováno, jak se v konkrétních motivech projevuje ideologický argument a v jakém je vztahu k narativu a deskripci. Vzhledem k specifickému žánru pohádky byly ideologické argumenty komunismu nejvýraznější ve spojitosti s typologizací tradičních postav – hloupý král, zlý kapitalista, cnostný sedlák atd. Již méně poté v oblasti vyzdvihování ideje práce, která činí člověka lepším a rovnosti mezi lidmi. Okrajovými argumenty pak byla dobová reflexe Studené války a kritiky historie. Pohádky 50. let se poté vyznačovaly explicitní argumentací oproti těm z období normalizace, kde argument ustupoval narativu.

**KLÍČOVÁ SLOVA:**

Komunismus, ideologie, pohádka, motiv, argument

**POČET ZNAKŮ: 242 130**

**TITLE:**

Communist ideology in Czechoslovakian fairy tale movies in period 1948-1989

**AUTHOR:**

Bc. Antonín Janák

**DEPARTMENT:**

The Department of Theatre, and Film Studies

**SUPERVISOR:**

Mgr., Luboš Ptáček, Ph.D.

**ABSTRACT:**

The main goal of this thesis was to examine how the communist ideology is presented in Czechoslovakian fairy tale movies in period 1948-1989. Based on motivic analyses and methodological approach derived from the narratological theory of Seymour Chatman, there was analyzed how specific themes reflected ideological argument and what is its relation to narrative and description. Due to specific fairy tale genre ideological arguments of communism were most striking in connection with character typologization such as stupid king, evil capitalist, virtuous peasant etc. Then less with glorification of labor that makes better man and equality between people. Marginal argument were connected with reflection of Cold War and critique of history. Fairy tale movies are characterized by an explicit argument against those from the period of normalization, where the argument subsided narrative.

**KEYWORDS:**

Communism, ideology, fairy tales, theme, argument

**NUMBER OF CHARACHTERS: 242 130**

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta
Akademický rok: 2016/2017
Obor v rámci kterého má být VŠKP vypracována: Filmová věda

Studijní program: Humanitní studia
Forma: Prezenční
Obor/komb.: Filmová věda - Historie (FV-HI)

**Podklad pro zadání DIPLOMOVÉ práce studenta**

| PŘEDKLÁDÁ: | ADRESA | OSOBNÍ ČÍSLO |
|---|---|---|
| Bc. JANÁK Antonín | Hřbitovní 57, Nový Jičín | F160895 |

**TÉMA ČESKY:**

Komunistická ideologie v československých pohádkách

**TÉMA ANGLICKY:**

Commmunist ideology in Czechoslovak fairy tails.

**VEDOUCÍ PRÁCE:**

Mgr. Luboš Ptáček, Ph.D. - KDU

**ZÁSADY PRO VYPRACOVÁNÍ:**

V této DB bude věnována pozornost tomu, jak se v československých filmových pohádkách v období let 1948 až 1989 projevovala komunistická propaganda, která vycházela z teorií Karla Marxe, Bedřicha Engelse, Vladimíra Iljiče Lenina a Zdeňka Nejedlého. Metodologický postup bude odvozen z motivické analýzy v rámci neoformalistické teorie. Analyzovány a interpretovány budou zejména symbolické a symptomatické významy motivů, které se pojí se zmíněnou ideologií, jako např. ušlechtilá práce, rovnost lidu, zlý kapitalista, lidový a čestný hrdina, západ a východ atd. Ty budou analyzovány na příkladu vybraných pohádek z let 1948 1989. Cílem je poukázat na způsob práce s ideologickými prvky a schémata obsažených v pohádkách natočených v minulém režimu. Také je možné zproblematizování otázky, zdali byly tyto filmy skutečně věrné ideologii, či mohly mít jiný význam.

**SEZNAM DOPORUČENÉ LITERATURY:**


BROWN, Archie: Vzestup a pád komunismu. Praha 2011.
KABÁT, Jindřich: Psychologie komunismu. Praha 2011.
KAPLAN, Karel: Československo v poválečné Evropě: Praha 2004.
KLÍMOVÁ, Dagmar: Česká pohádka v 19. století. Praha 2012.
KNAPÍK, Jiří: Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948-1950. Praha 2004.
KOLEKTIV AUTORŮ: Český hraný film III (19451960). Praha 2001.
KOLEKTIV AUTORŮ: Český hraný film IV (19611970). Praha 2004.
SERVICE, Robert: Soudruzi. Světové dějiny komunismu. Praha 2007.
SKOPAL, Pavel (ed.): Naplánovaná kinematografie. Praha 2012.
SIROVÁTKA, Oldřich: Česká pohádka a pověst v lidové tradici a dětské literatuře. Brno 1998.


**Podpis studenta:** ..... **Datum:** 14. 12. 16

**Podpis vedoucího práce:** ..... **Datum:** 14. 12. 2016

(c) IS/STAG , Portál - Podklad kvalifikační práce , F160895 , 13.12.2016 11:03