

**Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta**

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

2020

Lukáš Kowala

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**Stereotypy ve filmu padesátých let
v kontextu tvorby Václava Gajera**

Lukáš Kowala

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda / Filmová věda

Olomouc 2020

Prohlašuji, že jsem bakalářskou/diplomovou práci na téma *Stereotypy ve filmu padesátých let v kontextu tvorby Václava Gajera* vypracoval samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

Datum

.....

podpis

Rád bych touto cestou poděkoval Mgr. Petru Bilíkovi, Ph.D., zejména za jeho trpělivost, vstřícnost a rady při vedení této práce.

OBSAH

ÚVOD	6
1. SPOLEČENSKO-POLITICKÁ SITUACE V ČSR V LETECH 1948 - 1953	8
1.1. ČESKOSLOVENSKÁ KINEMATOGRAFIE V LETECH 1948 - 1953	9
1.2. SOCIALISTICKÝ REALISMUS JAKO OFICIÁLNĚ POVOLENÝ SMĚR UMĚLECKÉ TVORBY	14
1.3. SOCIALISTICKÝ REALISMUS V ČESKOSLOVENSKÉM FILMU	16
2. OSOBNOST REŽISÉRA VÁCLAVA GAJERA V KONTEXTU JEHO TVORBY	20
2.1. ANALÝZA FILMU „KŘÍŽOVÁ TROJKA“ (1948)	24
2.2. ANALÝZA FILMU „PAN HABĚTÍN ODCHÁZÍ“ (1949)	28
2.3. ANALÝZA FILMU „USMĚVAVÁ ZEM“ (1952)	34
2.4. ANALÝZA FILMU „PŘICHÁZEJÍ Z TMY“ (1953)	43
3. VYHODNOCENÍ SPOLEČNÝCH ZNAKŮ V ANALYZOVANÝCH FILMECH	49
ZÁVĚR.....	51
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ	54
SEZNAM ZKRATEK	58
SEZNAM PŘÍLOH	59

Úvod

Jako téma pro svou bakalářskou práci jsem si zvolil hledání stereotypů a opakujících se motivů ve filmu padesátých let, kde se zaměřím konkrétně na ranou tvorbu režiséra Václava Gajera. Václav Gajer byl v kontextu padesátých let v československém filmu poměrně významným režisérem, stal se především jedním z mála mladých režisérů nové generace, která se po roce 1948 začala aktivně podílet na výrobě nových filmů. V padesátých letech většinou režírovali filmy osvědčení režiséři z předchozího období, kteří splňovali ideologické požadavky nového režimu, budoucí režiséři tzv. československé nové vlny v tomto období nabírali zkušenosti zejména jako asistenti režie. Václav Gajer však začal natáčet svůj první celovečerní film ve svých necelých pětadvaceti letech. Mladý režisér měl největší předpoklady stát se svébytným a uznávaným režisérem. Nicméně právě neustále se opakující stereotypy, schematičnost, plochost a mnohdy až balancování na pomezí postav – karikatur, zamezily, aby se jeho filmy staly významnými snímky v kontextu československé kinematografie padesátých let.

Cílem práce je přiblížit čtenáři úvodní čtyři celovečerní filmy Václava Gajera – „Křížová trojka“, „Pan Habětín odchází“, „Usměvavá zem“ a „Přicházejí z tmy“, podrobit je analýze, která bude zaměřena zejména stereotypnímu chování postav v Gajerových filmech, ve shodě se soudobou doktrínou socialistického realismu, jakož i dalším stereotypům vyplývajícím ze schematismu filmů.

Dříve než přistoupím k samotným analýzám filmů, zaměřím se v první kapitole na stručné shrnutí sledovaného období československé kinematografie let 1948 až 1953 na pozadí společensko-politické situace v Československu. Dále budu důraz směřovat k vysvětlení termínu socialistický realismus, jakožto jedinému oficiálně povolenému směru, který ve své době určoval nejen obsah a formu filmu, ale i dalších uměleckých odvětví.

Analýza jednotlivých filmů bude sledovat principy schematizace zejména na základě tehdejšího kánonu socialistického realismu, k čemuž povede cesta skrze sledování produkčně – tvůrčího procesu a institucionálního zázemí projektů, jak

i skrze detekci stereotypizace v samém díle. Vyhodnoceny tak budou dobové materiály z výroby a procesu schvalování konkrétních filmů.

Oslovil jsem rovněž poslední z žijících herců, kteří se v analyzovaných filmech Václava Gajera objevili spíše v epizodních rolích, po vyhodnocení jejich odpovědí jsem však dále s materiálem nepracoval, nezdál se být příliš relevantní. Nicméně oslovení herci se v dopisech shodli, že práce s neustále vysmátým režisérem byla velmi příjemná.¹

K samotnému tématu mě přivedlo vícero aspektů. Jedním z nich byla určitá fascinace obdobím tzv. stalinismu, které z dnešního hlediska pohledu člověka, který přímo nezažil období totality, vyznívá až absurdním dojmem. K práci mě motivovala snaha pochopit, proč tvůrci nepokračovali a přímo nenavázali na kinematografii předválečnou, ale společně s dalšími státy tzv. východního bloku zvolili cestu centralizace kinematografie pod záštitou společné ideologie. Právě z tohoto důvodu jsem si vybral ranou tvorbu Václava Gajera, který postupně stále více a více podřizoval své filmy socialistickému realismu. Zároveň jedním ze zásadních témat Gajerových filmů se stala kolektivizace zemědělství na venkově. Jelikož i já pocházím z vesnického prostředí, zajímalo mě, z jakého důvodu, což je právě patrné na Gajerových filmech, se zcela vytratila folklórní ruralistická tradice a zcela se popřela náboženská podstava venkova.

¹ Osobní korespondence s herečkou Helenou Kružíkovou. Byla pořizena autorem této práce 17. října 2018. Originální zápis uložen v osobním archivu autora práce (viz: Příloha č. 1).

1. Společensko-politická situace v ČSR v letech 1948 - 1953

Ještě dříve než si komunistická strana v únoru 1948 definitivně podmanila politickou moc v Československu, měl český národ možnost prožít tři poválečné roky v určité ohraničené formě demokracie. Právě v tomto období, přestože český průmysl, ekonomika i kultura zažívaly poválečný progres, se Československo neustále muselo vypořádávat s hrůzami války. Dědictvím, se kterým se národ musel vypořádat, bylo zejména vysídlení Němců a Maďarů z českého pohraničí. Na celém území rovněž probíhaly soudy, ať už pravomocné či nikoliv, s kolaboranty s protektorátní mocí. To vše mělo neblahý vliv na následný politicko-společenský vývoj uvnitř republiky. Komunistická strana neustále sílila, občané dosud nezapomněli na mnichovské události z roku 1938. Fakt, že většinu československého území osvobodili vojáci sovětského svazu, ještě více nahrával KSC, která zásadním rozdílem vyhrála parlamentní volby v roce 1946. Klement Gottwald se stal předsedou vlády.

Ještě před rokem 1948 došlo ke znárodnění většiny československých podniků, prozatím však alespoň s náhradou škody pro jejich bývalé majitele, které se po únoru 1948 vyplácet přestaly.² Proběhly rovněž dvě ze tří pozemkových reforem.

Již od roku 1947 se politická situace silně obrací k SSSR, což je nejvíce patrné na nepřijetí tzv. Marshallova plánu. Poté, co prezident Edvard Beneš v únoru 1948 přijal demisi demokratických ministrů a dosadil místo nich navržené komunistické ministry, začátkem června 1948 abdikuje. Vláda jedné strany je formálně potvrzena v květnových volbách.³

² VEBER, Václav. *Osudové únorové dny 1948*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008, s. 122 – 123.

³ Tamtéž, s. 99.

Přestože i po únoru 1948 bylo oficiálně ústavou garantováno např. nezávislé soudnictví, ve skutečnosti byly demokratické postupy odcizovány. Země v čele s prvním „dělnickým“ prezidentem Klementem Gottwaldem se stala jedním ze satelitních států totalitního východního bloku pod mocí SSSR. Docházelo k masivním emigračním vlnám (zejména po únoru 1948). Hranice se však postupně v raných padesátých letech stávaly zejména v sousedství s Německem a Rakouskem téměř nepropustné. Nelegální přechod hranic se trestal mnohdy smrtí. Stále častěji se objevovaly politicky vykonstruované procesy (nejznámější je případ s popravenou Miladou Horákovou), které se snažily proniknout do všech možných oblastí a vnést do nich zejména strach a podřízenost vůči svrchovanosti komunistické strany. Tyto procesy byly zaměřovány zejména proti politickým aktivistům z jiných politických stran, posléze se však obrátily proti církvi, zemědělským kulakům, kultuře a sportu (případ Jiřiny Štěpničkové či hokejového týmu v čele s Bohumilem Modrým), zahraničním vlivům, a dokonce i proti československým letcům z bojů druhé světové války. Roku 1952 tyto procesy dosáhly absurdního rozměru, kdy byl odsouzen k trestu smrti první tajemník KSČ Rudolf Slánský, v procesu se navíc objevovaly přímé antisemitské nářázky, což však nebyla ve vykonstruovaných procesech žádná výjimka.

Částečně průlomovým byl rok 1953, kdy umírá Stalin a krátce po něm československý prezident Klement Gottwald. K mírné liberalizaci došlo však až roku 1956, kdy i do Československa dorazily první zmínky o tajném projevu Chruščova, kde vystoupil proti kultu osobnosti.

1.1. Československá kinematografie v letech 1948 - 1953

Po únoru 1948 již byla česká kinematografie z velké části řízená a centralizovaná totalitní mocí. Proto je důležité si uvědomit, že zásadní formování československé kinematografie začalo již během posledních válečných let a vyústilo zestátněním, které bylo stvrzeno prezidentským podpisem na dekretu

z 11. srpna 1945. V konečném důsledku to znamenalo, že byl kromě jiného i naplněn *Košický vládní program*, kde se mimo jiné uvádí, že ve filmu bude provedena důkladná očista, zejména od Němců a kolaborujících jedinců.⁴ Ovšem znárodnění filmu se stalo pro stát velkým závazkem. Pokud skutečně měly vznikat nové filmy v plné kompetenci státu, bylo nutné co nejdříve zřídit filmové instituce a orgány, které by měly nad filmem kontrolu. Až do konce roku 1945 natáčení nových filmů nezačalo, dotočily se pouze filmy, které se začaly připravovat ještě v době Protektorátu. Filmové štáby a ateliéry byly proto vytěžovány opětovně produkcemi ze zahraničí, s tím rozdílem, že Němce nyní vystřídali Rusové.⁵ V následujícím roce zřídil V. odbor ministra informací Václava Kopeckého jako prozatímní výbor Československou filmovou společnost (dále Čefis), kde hlavním prostředníkem mezi Kopeckým a znárodněným filmem byl vybrán Lubomír Linhart. Film se však opět dostal na půl roku do složité situace, jelikož Linhart se dostal do sporu s Vítězslavem Nezvalem, předsedou V. filmového odboru ministerstva informací.⁶

Ministerstvo informací však zřídilo Státní filmovou dramaturgii, která zodpovídala za filmy poslané do výroby. Cílem sledování byla zejména jejich etická a politická hodnota. Aby jí bylo dosaženo, Státní filmová dramaturgie dosazovala filmům režiséry a schvalovala filmové obsazení. Mohla rovněž sama vybrat námět filmů, či naopak udělit již vybranému námětu zákaz. Aby bylo z čeho vybírat, byla zřízena ještě Ústřední filmová dramaturgie (vzešlá z původní Filmové dramaturgie), která nové náměty získávala, registrovala je a posléze je předávala ke kontrole nadřízené Státní filmové dramaturgii. Ovšem právě podřízený orgán byl opětovně kritizován pro svou neefektivnost a již koncem roku 1946 byl nahrazen Filmovým uměleckým sborem, jehož členy se stali známí spisovatelé, režiséři, scénáristi, herci či jiní umělečtí pracovníci.⁷ Na svá bedra převzali mnohé

⁴ MOJŽÍŠOVÁ, Radka. *Socialistický realismus v československém filmu 50. let 20. století*. Praha: 2013. Vysoká škola ekonomická v Praze. Národohospodářská fakulta. Katedra hospodářských dějin, s. 50.

⁵ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016, s. 65.

⁶ Tamtéž, 68 - 69.

⁷ MOJŽÍŠOVÁ, pozn. 4, s. 64.

pravomoci Státní filmové dramaturgie. Centralizace filmového průmyslu již byla téměř hotová a stát si mohl svůj filmový monopol využít libovolně pro své účely. Již roku 1947 kupříkladu posílil sbor Ladislav Štoll, literární kritik a teoretik, silně zastávající tendence stalinistického umění.⁸

Pokud se zaměříme na samotnou filmovou výrobu, zjistíme, že situace zde byla obdobná. Původní filmové výrobní kolektivy byly už v říjnu 1945 nahrazeny režisérskými výrobními skupinami, kdy jejich počet se neustále měnil. Uměleckými šéfy těchto výrobních skupin se stali zejména komunističtí režiséři. Filmový monopol se zbyrokratizovaným postupem dostal nejen do rukou státu, ale do vedoucích pozic se dostávali levicově smýšlející lidé s orientací na východ. Proto je více než zřejmé, že po únoru 1948 neměli státníci potřebu uskutečnit dramatické změny v personálním složení filmových struktur, jelikož z naprosté většiny byly organizace naplněny „prověřenými“ lidmi již mnohem dříve.⁹

S únorem 1948 začaly po celé zemi vznikat akční výbory Národní fronty, které sloužily jako určitý prostředek, který komunistům pomáhal postupně převzít moc. Ihned v únoru vznikl i akční výbor Čefisu, který měl za úkol provést očistu a jehož výsledkem bylo propuštění 442 zaměstnanců Čefisu, který se krátce nato stal Československým státním filmem (dále ČSF).¹⁰ Přímí tvůrčí filmoví pracovníci však většinou zůstali na svých místech, jelikož nad nimi měla KSČ vliv již v dřívějších letech. Výrobě byly podřízeny i ateliéry, které dosud fungovaly jako samostatná složka.

Již roku 1948 se plánovala první pětiletka na léta 1949 až 1953. Filmové výrobní složky se tedy přesunuly na Barrandov, kde se měla postupně zvyšovat výroba až na plánovaných 52 filmů v posledním roce pětiletky.¹¹ Plánování samozřejmě podléhaly i témata filmů, kdy s výjimkou roku 1949, ve kterém se ještě realizovaly filmy předúnorové, vznikly již poměrně přesné plány ideologicky

⁸ Tamtéž, s. 65.

⁹ KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura*. Praha: Libri, 2004, s. 33.

¹⁰ SZCZEPANIK, pozn. 5, s. 75.

¹¹ Tamtéž, s. 77.

podchycené, zohledňující film jako monopol komunistického státu.¹² Aby bylo ovládnutí československé kinematografie kompletní, došlo 9. května 1948 k přímému zápisu do Ústavy: „Právo k výrobě, šíření, veřejnému promítání, jakož i k dovozu a vývozu filmu je vyhrazeno státu.“¹³

Již v listopadu 1948 se vymezilo osm tvůrčích kolektivů, v návaznosti na předešlé výrobní skupiny, které zpracovávaly náměty. V jejich čele stáli většinou režiséři, scénáristi či spisovatelé, ovšem většina z nich rezignovala, neboť režiséři chtěli zejména natáčet filmy, nikoliv pracovat nad náměty. Proto začaly tvůrčí kolektivy podléhat dvěma nadřízeným orgánům, tj. Ústřední dramaturgii, která kontrolovala filmy po umělecké stránce, zatímco Filmová rada, která přímo podléhala ministerstvu informací, sledovala, zda se filmy vytváří v souladu s politickým plánem.¹⁴ Ve výsledku tedy tvůrčí kolektiv film nevedl, pouze kontroloval jeho postupnou realizaci.

Výroba filmů se však z důvodu neustálé kritiky, původně formalismu a bezideovosti, posléze schematismu a plošnosti, dostává až k varujícím statistikám. V roce 1951 se z původně plánovaných 22 filmů, uskutečnilo pouze osm filmů.¹⁵ Velké rozpory vznikaly mezi jednotlivými tvůrčími kolektivy, načež některé z nich byly rozpuštěny, jiní jejich členové zatčeni za velezradu (scenárista Vladimír Valenta), dalším se zase nepodařilo prosadit žádný námět.

Další obsáhlé personální změny proběhly v červnu 1951, kdy byla zrušena Ústřední dramaturgie i tvůrčí kolektivy. Více než sto pracovníků bylo propuštěno. Z Ústředního vedení vzniklo pětičlenné Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu, to mělo dohled nad filmem již značně rozšířený, kontrolovalo jak uměleckou, tak i hospodářskou stránku filmu.¹⁶ Mezi pěticí byl zejména činný vedoucí výrobního odboru, režisér Otakar Vávra. Docházelo ale až k absurdním situacím,

¹² Tamtéž, s. 78.

¹³ Zákon č. 150/1948 Sb. Ústavní zákon ze dne 9. května 1948, Ústava Československé republiky [online]. [cit. 2019-06-30]. Dostupné z: https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1948.html.

¹⁴ SZCZEPANIK, pozn. 5, s. 79.

¹⁵ Tamtéž, s. 81.

¹⁶ Tamtéž, s. 85.

kdy po vzoru Sovětského svazu, se filmaři řídili normami, které mj. určovaly délku filmu v metrech, počet filmovaných objektů, počty dekorací v ateliérech a exteriérech, četnost komparsu či spotřebu filmového materiálu.¹⁷ Tyto normy však vcházely do československého filmu jen velmi pozvolna a většinou se neujaly. Velkým problémem byla rovněž malá vzdělanost a nezkušenost stranických kádrů, které se snažily promlouvat do filmové výroby a vznikal tak rozkol mezi nimi a dlouholetými zaměstnanci. To se projevovalo i na filmové kritice a publicistice, kdy se do filmových kritik dostávala mnohdy stranická frazeologie s ideologickým zabarvením. Publicisté měli velmi ohraničený prostor pro reflexi vyplývající ze svobodné a tvůrčí analýzy.¹⁸

Je důležité zmínit, že na procesu přípravných prací filmů se kromě ministerstva informací a stranických činitelů podílela mnohdy i další ministerstva. Distribuční systém měl možnost kromě kin nabídnout konkrétní filmy určité cílové skupině diváků. Filmová pětiletka tak nepřímo napomáhala pětiletce hospodářské či zemědělské, prostřednictvím naplánovaných filmů se specifickou tematikou. Tyto filmy pak byly k vidění např. na vesnici prostřednictvím zájezdového putovního kina¹⁹, kdy tyto filmy mohly kupříkladu motivovat ke vstupu do JZD, či pouze vést k určité ostražitosti před záškodníky. Vznikaly i armádní a vojenské filmy, či filmy nabádající k osidlování pohraničí. Filmy v padesátých letech tedy zdaleka neměly pouze zábavnou či estetickou funkci, ale především funkci agitační a výchovnou.

Nejtěžší centralizace filmu, která se zmítala v neustálých reorganizacích filmových orgánů a filmová výroba zahlcena masivní byrokracií si vysloužila již poměrně brzy konstruktivní kritiku. Režiséři Jiří Krejčík, Elmar Klos a Jiří Weiss již roku 1955 v Literárních novinách kritizovali neustálou proměnlivost filmových orgánů. *„Byli filmoví diktátoři i věrozvěstové, a řídicí orgány vznikaly a zanikaly po jepičím tanci jednoho léta. Filmové dílo však vzniká průměrně dva roky, někdy*

¹⁷ Tamtéž, s. 87.

¹⁸ SLINTÁK, Petr, ROTTOVÁ Hana. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013, s. 57.

¹⁹ SKOPAL, Pavel. Úvod: Plány, změny a kontinuity. In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 19.

i děle.“²⁰ V dubnu 1954 si situace vynutila zrušení Kolektivního vedení Studia ústředního filmu.²¹ Rozjel se postupný proces decentralizace, na rozdíl od Sovětského svazu, kde nadále přetrvávaly principy kolektivního vedení.

1.2. Socialistický realismus jako oficiálně povolený směr umělecké tvorby

V květnu 1949 byl v Československu jako jediný žádoucí a povolený umělecký směr vyhlášen socialistický realismus, který se stal dogmatem nejen ve filmu, ale i v literatuře, na divadle, ve výtvarném umění, architektuře a dalších uměleckých odvětvích.²² Definici tohoto směru je velmi obtížná, nejednoznačná. Samotný socialistický realismus vykazuje určité rozdíly a proměnlivost v závislosti na jeho lokaci a časovém období. Socialistický realismus se stal více než příznačný pro sovětskou uměleckou tvorbu, která byla po ovládnutí národa bolševiky centrálně řízená státem. Charakteristická pro ni byla monumentálnost, podporovaná zejména vírou ve vytvoření nového socialistického člověka – dělníka a budovatele, který vytvoří ideální stát, kde si budou všichni rovni. Roku 1932 byly v Sovětském svazu rozpuštěna veškerá umělecká sdružení.²³ Paradoxně se tak dělo v době, kdy v zahraničí slavily velké úspěchy avantgardní divadelní postupy Mejercholda, a na filmovém poli měla za sebou slavné období ruská montážní škola. V témže roce bylo zřejmě úplně poprvé vysloveno spojení „socialistický realismus“, a to spisovatelem Ivanem Michajlovičem Gronským na moskevském sjezdu spisovatelů.²⁴ O dva roky později se již vyskytla snaha určitým způsobem program socialistického realismu formulovat a zařadit ho do kulturního myšlení, která vycházelo již ze statí Vladimíra Iljiče Lenina. Jedním z hlavních zastánců tohoto

²⁰ SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 51.

²¹ Tamtéž, s. 53.

²² Prohlášení o socialistickém realismu zaznělo na IX. Sjezdu KSC, který se konal v Praze od 25. až do 29. května 1949. Viz MOJŽÍŠOVÁ, pozn. 4, s. 82.

²³ CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou: česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host, 2008, s. 30.

²⁴ MOJŽÍŠOVÁ, pozn. 4, s. 20.

nového směru byl ideolog Andrej Alexandr Ždanov. Samotný směr sice vymezil jako základní pro směřování sovětské kultury, problém je však v tom, že ho nespecifikoval a nevytyčil mu pevné hranice.²⁵ K definitivní rozluce s avantgardou dojít nemohlo. Potřeba zrušit odstup mezi uměním na jedné straně a životem na straně druhé pramení již např. z formalismu, v Rusku silně zakořeněném.²⁶

Podpora socialistického realismu stála na propagování názoru, že tento umělecký směr ukáže dělnickému lidu výjevy z každodenního života, bez „falešných“ uměleckých příkras a estetického idealismu. V zásadě však byl socialistický realismus, jelikož sovětské umělecké dílo mělo pramálo společného s tradičním realismem, zobrazován svět veskrze nereálný, idealizovaný, v konturách vidiny perspektivní budoucnosti, která snad brzy nastane, v předpokladu společné usilovné práce. Pravda byla silně podrobena ideologii, v jejíž prospěch byla často zkreslována. Doktrína socialistického realismu vychází z Leninových teoretických spisů, kdy *„umění vychází ze skutečnosti, avšak není jejím pasivním odrazem, nýbrž jako nová realita na tuto skutečnost – především na společnost a společenské vědomí – aktivně působí“*.²⁷ Aby tohoto cíle bylo dosaženo, bylo nutné zamezit rozdílům mezi uměním a životem samým. Nežádoucí již bylo rozdělování umění do jednotlivých žánrů. Předpokládala se ideovost tvořeného díla, samozřejmě ve shodě s principy socialismu. Aby lépe vyznělo směřování socialistického realismu, který sám o sobě neměl pevné kontury, bylo zapotřebí dát jej do kontrastu s tím, co se v umění považovalo za nepříhodné. Ždanov komplexně napadl západní kulturu, kde se ohradil proti stále většímu prosazování se v umění neblahých jevů jako je mystika, náboženství či zájem o pornografii. Hrdinové západního umění se dle Ždanova stali zaprodanci kapitálu, zloději a prostitutky v kontrastu se sovětskými hrdiny jsou postavy budující nový život. Právě v tomto projevu Ždanov zdůraznil, že dle Stalina jsou sovětské spisovatelé *„inženýři lidských duší“*.²⁸ Důležité dle něj bylo zobrazení skutečnost ve svém revolučním vývoji. Tedy jedná se o neustále se

²⁵ Tamtéž, s. 21.

²⁶ CATALANO, pozn. 23, s. 30 – 31.

²⁷ Tamtéž, s. 31.

²⁸ Tamtéž, s. 32.

opakující boj nového pohledu se zastaralými koncepcemi. Tento boj, prezentovaný zejména kolektivem, spěje k vytyčenému cíli – tedy socialistickému ráji. Ovšem realismus je pouze zdánlivý, neboť celek je vykonstruovaný a interpretovaný, založený na zásadách ideovosti a aktuálnosti.²⁹

1.3. Socialistický realismus v československém filmu

V českém prostředí se první postupy socialistického realismu objevovaly již ve třicátých letech, zejména v prostředí komunistických spisovatelů a dalších umělců. Ve filmu se objevovaly první nadšené snahy zobrazit dělnické hrdiny bojující se světem kapitalismu. Již roku 1921 se v kinech objevilo ostravské hornické drama „Šachta pohřbených idejí“ komunistického nadšence Rudolfa Myzeta. Myšlenka dělnického hrdiny tvořící novou budoucnost paradoxně pronikla i do protektorátního filmu. Tím více se dá poukázat na určitou podobnost obou totalitních režimů, kdy v zásadě je pro oba politické směry důležitý jedinec, představující širokou masu, smýšlející bez odchylek s oficiálním stanoviskem a řádně vykonávající svou práci. Jedná se zejména o film Martina Friče „Druhá směna“ z roku 1940 a film J. A. Holmana „Velká přehrada“ z roku 1942, kterému určitý lesk a slávu přinesla účast dvou hereckých hvězd Nataši Gollové a Adiny Mandlové.

Doktrínou určující oficiální směr nejen filmového umění se však socialistický realismus v Československu stal, jak již bylo zmíněno, až po únoru 1948. Zpočátku se nejednalo o závazný program, doznívala ještě produkce předúnorových filmů. Až v následujícím roce se socialistický realismus oficiálně propagovaným uměleckým směrem, a spolu s ním se objevily rovněž výtky a zavržení několika filmů, které jsou dnešní perspektivou filmové kritiky přijímány jako hodnotné. Zcela nepochopena byla Fričova „Pytláková schovanka“ (1949), odsouzená jako buržoazní brak. Jako příliš naturalistická byla označena „Divá Bára“ (1949) a kritice se nevyhnula ani Vávrova „Němá barikáda“ (1949), která se

²⁹ KNAPÍK, pozn. 9, s. 294.

nezaměřila výlučně na osvobození Rudou armádou. Pokud dosud ještě přetrvávaly nějaké možnosti individuálních autorských a avantgardních postupů ve filmu, promítly se skrze režiséra Alfréda Radoka do filmu „Daleká cesta“ (1949). V Československu byl film silně kritizován a jeho projekce byly zakázány, naopak v zahraničí dosáhl značného úspěchu. Pro československou kinematografii se stal vývozním artiklem, který přinášel valuty a zároveň mohl poukázat na zdánlivou svobodu uměleckého projevu.³⁰ Prostor pro socialistický realismus však byl již připraven, většina filmů první poloviny padesátých byla limitována jeho schematismem. „*Prostor mimo něj byl značně zúžen, takže sporadické „odchylky“ mohly mít nanejvýš podobu psychologizujících dramát odehrávajících se na pozadí vyhrocené kritiky minulých společenských řádů.*“³¹

Přednost dostala určitá témata a vybrané adaptace klasických českých autorů. V případě historických filmových adaptací byly dějiny přizpůsobeny soudobé ideologii. Zejména tvorba Aloise Jiráska se kvůli masové podpoře ministra školství a národní osvěty Zdeňka Nejedlého, stala oficiálním stanoviskem ideologického výkladu národních dějin. Historie byla prezentována jako neustálá kontinuita dělnického hnutí.³² Vznikly proto mnohé historické i životopisné filmy, které po sovětském vzoru vyzdvihovaly české prvenství, kde byla zdůrazňována dělnická bojovnost lidu. Historické linie byla často pokřivena, výklad dějin byl neúplný a či záměrně zamlčovaný, což je např. patrné u snímku Otakara Vávry „Jan Hus“, kdy Husova kněžská podstata byla záměrně potlačena ve prospěch revolučních pohnutek.

Co se týče komedií, komické figury byly nahrazeny pracujícími dělníky, zábavná funkce tak byla potlačena ve prospěch funkce agitační.³³ Postavy nejen v komediích, ale i v dramatech se stávaly určitými karikaturami, tedy bez pečlivě vykreslené psychologie byly plochými a schematickými šablonami, které

³⁰ Tamtéž, s. 183.

³¹ ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poezii. In: DVOŘÁK, Jan (ed.). *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 14.

³² KNAPÍK, pozn. 9, s. 272.

³³ Tamtéž, s. 273.

představovaly určité typy, neustále se ve filmech opakujícími. Plochosť postav vyplývá i z potřeby zajistit srozumitelnost co nejširším masám diváků. Zejména v komediích bylo zřetelné, že se z filmů vytratila intimita a soukromí. Typické byly davové scény, shromáždění, průvody, a to i v místech, kde by divák za běžných okolností očekával intimní atmosféru. Nežřídka se stávalo, že lásku mezi dvěma postavami schvalovali další spolustraníci.

Začátkem padesátých let z výše zmíněných důvodů téměř vymizela psychologická dramata, jelikož postavy ve shodě se socialistickým realismem bývaly často vykresleny pouze útržkovitě, představovaly určité typy, které mnohdy přebíraly až karikaturní model. Pokud se ve vymezeném období objevil pokus o psychologické drama, stávalo se, že film ztroskotával na neschopnosti vylíčit do hloubky vztahy mezi postavami. Chyběla individuálnost postav, která byla zaměněna za již zmíněnou typovost.

Docházelo k neustálému propadu návštěvnosti československých filmů. Zároveň roku 1949 došlo k vyvrcholení sporů mezi Filmovou radou a Ústřední dramaturgií. V jednotně řízené kinematografii se našly ideové rozpory, kdy sice socialistický realismus byl oficiálním dogmatem, ovšem jeho striktní neohraničenost dávala prostor pro jeho víceznačné uchopení. Nutná tedy byla reorganizace, kdy se mírně eliminovala snaha zasahování stranických představitelů do procesu výroby filmů.³⁴

Roku 1950, tedy v době nejnižší návštěvnosti československých filmů, byla vydána určitá směrnice socialistického realismu – „Třicet let bojů za socialistickou poezii“ literárního kritika Ladislava Štolla.³⁵ Tato původně literární směrnice se posléze přenesla i do oblasti filmu.

Film neměl být pouhým zrcadlem revoluční současnosti, ale měl se zároveň stát aktivním spolutvůrcem socialistické budoucnosti. Rozpětí mezi náročným

³⁴ MOJŽÍŠOVÁ, pozn. 4, s. 84.

³⁵ KNAPÍK, pozn. 9, s. 289.

divákem a lidovým dělníkem či rolníkem, pro kterého měl být film odpočinkem, mělo být překlenuto. Filmy měly být srozumitelné pro všechny vrstvy společnosti, tomu se samozřejmě musel i přizpůsobit filmový syžet. Nepočítalo se s divákovou obrazotvorností. Časové zkratky se téměř nepoužívaly.³⁶ Koncepce byla prostá, měla poukázat na pravdivost a skutečnost. Ovšem pokud se měla do filmu prosadit myšlenka stranické ideologie, což byl případ většiny filmů, docházelo k určité pokrivenosti každodenní reality a skutečnosti.

Poměrně výrazným rysem, který můžeme vidět ve výsledných filmech podřízených socialistickému realismu, je striktní vymezení se vůči tzv. nepřátelské linii. Dochází tak ke střetu „*dvou systémů přesvědčených o své vlastní autonomii a výlučnosti. Východ zazlívá Západu poddanost tržním principům, Západ Východu zase odvozenost od politických sil*“.³⁷ Veškerá psychologie postav vystupujících ve filmech podřízených socialistickému realismu je soustředěná do určitých šablon, typů, které představují určitý podobně smýšlející a jednající kolektiv. Tato typizace se projevuje skrze zobecnění jevů, chování a recipient má posléze přímější cestu ke ztotožnění se s postavami, které většinou spojuje banální zápletka, v níž kladný hrdina, většinou stranicky uvědomělý, či ke vstupu do strany směřující, si uvědomuje důležitost třídního boje. Aby mohlo být vůbec na třídní boj poukázáno, v opozici ke kladnému hrdinovi musí zákonitě existovat představitel „zla“. Tato postava či vícero postav, které „zlo“ reprezentují, většinou jednají z blíže neupřesněných pohnutek.³⁸ Jsou šíření nenávisti k postavám kladným, snaží se zamezit jejich dílu, a to prostřednictvím sabotáží, podvodů, přetvářek či dokonce rozvrácení jejich rodin, které symbolizují sounáležitost ke straně.

³⁶ SLINTÁK, ROTTOVÁ, pozn. 18, s. 62.

³⁷ SCHMARC, Vít. *Země lyr a ocele: subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia, 2017, s. 75.

³⁸ KENEZ, Peter. Sovětský film za Stalina (1928 – 1953). In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 26.

2. Osobnost režiséra Václava Gajera v kontextu jeho tvorby

Na rané tvorbě režiséra Václava Gajera se dají snadno vyznat prvky tak typické pro socialistický realismus. Ve sledovaném období let 1948 až 1953 natočil čtyři filmy, které se stanou níže předmětem analýzy. Přestože v době vzniku byly tyto filmy celkem úspěšné, v hlavních rolích se objevovali populární divadelní i filmoví herci, v současné době filmy upadly téměř v zapomnění. Objevují se pouze výjimečně v rámci raritních projekcí, některé z filmů pak vyšly na DVD nosičích.³⁹

Co se týče pramenů a literatury k samotné osobě režiséra Václava Gajera, neexistuje mnoho zdrojů, odkud by se dalo čerpat. Režisér po sobě nezanechal paměti, nevyšla ani žádná odborná studie o Gajerově tvorbě. Důležitým zdrojem, který o Václavu Gajerovi vypovídá nejvíce, je samotná jeho režijní tvorba. Určité informace rovněž nabízí Národní filmový archiv, konkrétně zápisy ze schůzí Filmové rady, kde byl Gajer, v případě, že se rozhodovalo o jeho filmech, často přítomný.

Václav Gajer se narodil 19. srpna 1923 v Šumavských Hořticích v Jižních Čechách. Místo narození Gajera důsledně ovlivnilo a rád se s ním později ve svých filmech vracel. Většina jeho tvorby se snaží zachytit specifický ráz jihočeské a šumavské krajiny. Po maturitě na obchodní akademii se rozhodoval, zda se bude věnovat divadelní režii či hudbě. V období Protektorátu Čechy a Morava stoupala obliba filmů, přestože česká kinematografie byla fakticky pod německou nadvládou. Filmy se pro diváky stávaly prostředkem úniku z válečné reality. Je možné, že právě z tohoto důvodu se rozhodl Václav Gajer roku 1943 nastoupit jako pomocník v pražských filmových ateliérech. O rok později již pracoval u filmové

³⁹ Filmy „Pan Habětín odchází“ a „Přicházejí z tmy“ vydalo roku 2011 v rámci kontroverzní edice „Filmy patří lidu“ vydavatelství Levné knihy. Viz Filmy patří lidu. In: *Wikipedie.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Filmy_patří_liduhttps://cs.wikipedia.org/wiki/Filmy_patří_lidu.

společnosti Nationalfilm, kde asistoval u filmů největších režisérů své doby, např. Miroslava Cikána či Martina Friče.⁴⁰

Již roku 1947 se stal Václav Gajer pomocným režisérem Karla Steklého ve filmu „Siréna“, který získal Zlatého lva na Mezinárodním filmovém festivalu v Benátkách.⁴¹ Snad právě toto ocenění zapříčinilo, že mladý a téměř neznámý pracovník u filmu, bez jakýchkoliv větších zkušeností dostal možnost režírovat svůj vlastní debutantský film.

Důležité je poznamenat, že již v této době si Gajer k filmům, na kterých pracoval, psal technické scénáře, vyhledával náměty a předlohy k filmům a později se stal i scénáristou nejen svým filmům. Například úspěšný film „Past“, který roku 1950 režíroval Martin Frič, vznikl na základě scénáře Václava Gajera.⁴²

Socialistický realismus byl po úspěchu „Sirény“ ještě více podporován, jako jediné východí a možné vidění nejen ve světě filmu. Pro mladého Gajera bylo velmi důležité nazírat na aktuální látky současnou optikou, s kritickým odmítnutím minulosti. To vše se projevilo již v jeho debutu, v detektivním filmu „Křížová trojka“, kterou začal natáčet již roku 1948, prakticky bez filmového vzdělání a větších zkušeností. Jako exteriéry posloužily již nyní Jižní Čechy, zámek Červená Lhota a okolí Vimperku.⁴³ Film byl však dokončen až o rok později a do kin se dostal až koncem října 1949. Tedy jen o týden dříve, než jeho druhý film – podstatně nákladnější a velkolepě pojaté drama „Pan Habětín odchází“. Druhý Gajerův film stal vývozním festivalovým filmem. Dle soudobých filmových periodik film sklízel ovace zejména na Mezinárodním filmovém festivalu v Mariánských Lázních (roku 1949 byl spolu s „Pětistovkou“ Martina Friče jedním ze dvou českých dlouhometrážních filmů, které se na festivalu objevily), či na

⁴⁰ LOPOUR, Jaroslav. Václav Gajer. In: *Csfd.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3179-vaclav-gajer/>.

⁴¹ Václav Gajer – Filmový přehled (NFA). In: *Filmovyprehled.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/5065/vaclav-gajer>.

⁴² Tamtéž.

⁴³ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. *Český hraný film III: 1945 – 1960/ Czech feature film III: 1945 – 1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 132.

filmových festivalech pracujících.⁴⁴ Zřejmě kvůli festivalovému úspěchu filmu „Pan Habětín odchází“ se mohl do kin zařadit i Gajerův debut „Křížová trojka“.

Posléze se Václav Gajer chystal k přípravám na film „Past“, který však byl přeobsazen a režisérem se stal Martin Frič. Václav Gajer zůstal pouze spoluautorem scénáře.⁴⁵ Až roku 1952 se dostal opět k režii, Václav Gajer tak vytvořil film, který se stal příkladným filmem socialistického realismu. Film „Usměvavá zem“ se natáčel podle námětu a scénáře Františka Vlčka (scénárista, jehož filmy, ač kontroverzní, jsou dodnes vysílány v rámci veřejnoprávní i soukromých televizí). Film poukazuje na nové pořádky života na vesnici. Natáčení opět proběhlo v Jižních Čechách, poblíž Strakonice. Ve Volyni a Českých Budějovicích se konaly v květnu 1952 předpremiéry filmu, oficiální premiéra však proběhla až 5. 6. 1952.⁴⁶ Hlavní „postavou“ se stává zemědělské družstvo, které se snaží bojovat proti tzv. příživníkům, kteří nechtějí zanechat zpátečnické metody a obhospodařují si svůj kousek půdy sami.

Od roku 1951 až do roku 1957 Václav Gajer spolupracuje s FAMU, kde poskytuje své zkušenosti mladým filmařům během pedagogického režijního vedení filmů (např. u filmů Petera Solana, Vlasty Janečkové či Pavla Hobla).⁴⁷

Roku 1953 natočil Václav Gajer svůj čtvrtý film – „Přicházejí z tmy“. Z dnešního pohledu by se mohl, co týče hereckého obsazení, označit jako hvězdný film (Kurandová, Švorcová, Vojta, Medřická, Cupák, aj.). I tentokrát svými exteriéry posloužily jihočeské vesnice. Dějová linka je podobná jako u předchozího filmu, ovšem jak samotný název filmu napovídá, snímek je více temný, dramatický, místy přecházející do absurdního patosu.

⁴⁴ Závěr filmových festivalů pracujících. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 18, s. 266.

⁴⁵ STUHLÝ, Jaroslav. My všichni jsme Čermák! In: *25fps.cz* [online]. 4. 4. 2012 [cit. 8. 12. 2019]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/past-martin-fric/>.

⁴⁶ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 330.

⁴⁷ Václav Gajer – Filmový přehled (NFA). In: *Filmovyprehled.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/5065/vaclav-gajer>.

I po roce 1953 se ve tvorbě Václava Gajera téměř nic nezměnilo. Režiroval pouze dramatické látky, mnohdy s prvky velkoformátu. Už ve druhé polovině padesátých let je však nutné si všimnout Gajerova zaměření se na filmy pro mládež, ať už se jedná o problematiku městské mládeže ve filmu „Vina Vladimíra Olmera“ (1956), koprodukční válečný snímek o dvacetiletých mladících ve filmu „Ročník 21“ (1958), či o film „Sny na neděli“ (1959), který pojednává o lásce mladé dvojice v plicním sanatoriu. Tyto filmy se staly jakousi předzvěstí jeho finální režijní práce normalizačních let, kdy se zaměřil zejména na rodinné dětské filmy.

Zatímco začátkem šedesátých let postupně přicházela do československé kinematografie nová generace mladých režisérů, která přinesla zcela odlišné nazírání na film. Václav Gajer v šedesátých letech zažíval snad své nejslabší filmařské období. Filmy byly silně schematické, nedokázaly navázat na novou generaci filmařů, zároveň ani zdaleka nedosáhly takových diváckých úspěchů, jako jeho filmy z let padesátých.

Syrový film o osudech vesnické ženy a jejích dcer „Kateřina a její děti“ (1970) byl do distribuce puštěn až pět let po natočení. Během této doby byla Václavu Gajerovi znemožněna samostatná režie. Na svou režijní činnost navázal dodnes populárním rodinným snímkem „Pod Jezevčí skálou“ (1978), který se stejně jako následující dvě pokračování „Na pytlácké stezce“ (1979) a „Za trnkovým keřem“ (1980) odehrává opět v Jižních Čechách, konkrétně na Šumavě. Poslední film „Dva kluci v palbě“ natočil roku 1983, obešel se však bez většího zájmu diváků i kritiky.

Manželkou Václava Gajera byla až do roku 1968 herečka Naděžda Gajerová (1928–2017), z jejich soužití vzešli tři potomci, z nich nejmladší Veronika Gajerová (1963) je filmovou a divadelní herečkou. Václav Gajer zemřel v Praze 1. července 1998 ve svých 74 letech.⁴⁸

⁴⁸ LOPOUR, Jaroslav. Václav Gajer. In: *Csfd.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3179-vaclav-gajer/>.

V následujících kapitolách se zaměřím na první čtyři filmy režiséra Václava Gajera, které se natáčely a rovněž i jejich premiéra se konala ve sledovaném období, tedy v letech 1948 až 1953. V těchto filmech budu sledovat společné rysy, jak již v dějové lince, tak ve struktuře filmu. Zásadní metodou pro následnou analýzu bude sledování stereotypů objevujících se v produkčně – tvůrčím procesu, vyplývajících z institucionálního zázemí projektů, rovněž bude důraz kladený na detekci stereotypizace ve filmu samotném.

Aby nedocházelo k určitému zkreslení analýzy, je nutné si jasně vymezit termín stereotyp. Podle akademického slovníku cizích slov je stereotyp „*ustálený, navyklý způsob reagování na něco v určitém pravidelné sledu, pořadí.*“⁴⁹ Stereotypizací v psychologii, což lze vztáhnout i na analýzu psychologie postav ve filmu, vysvětluje internetový slovník cizích slov jako „*přisuzování určitých vlastností lidem např. podle jejich národností, věku, profese, vzdělání, genderu, rasy, které často souvisí se zkreslující etiketizací, nálepkováním, předsudky a mýty.*“⁵⁰

2.1. Analýza filmu „Křížová trojka“ (1948)

Film „Křížová trojka“ se stal režijním debutem pro Václava Gajera. Podílela se na něm výrobní skupina Jiřího Weisse a Vladimíra Kabelíka. V době natáčení filmu ještě nebyly plně zformovány tvůrčí kolektivy, přesto vše směřovalo k centralizaci filmu. Režisér Jiří Weiss se stal později vedoucím druhého tvůrčího kolektivu a Vladimír Kabelík, filmový dokumentarista, vedoucím osmého tvůrčího kolektivu.⁵¹ Ne náhodou byla vybrána jako vedoucí výrobní skupiny tato dvojice. Václav Gajer byl pomocným režisérem Jiřího Weisse během natáčení filmu „Dravci“, který měl premiéru v dubnu 1948.⁵² Právě zde vznikl námět k filmu

⁴⁹ PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995, s. 711.

⁵⁰ Slovník cizích slov – online vyhledávání: stereotyp. In: *Slovník-cizich-slov.abz.cz* [online]. [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z:

https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=stereotyp&typ_hledani=prefix.

⁵¹ MOJŽÍŠOVÁ, pozn. 4, s. 82.

⁵² NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 72.

„Křížová trojka“. Václav Gajer vyslechl během natáčení historku o černém rytíři, který straší na hradě. Podle Filmového zpravodajství z roku 1951 se právě tato historka, kterou Gajer převyprávěl dramaturgovi, stala důvodem, proč bylo rozhodnuto o natáčení nového filmu s hradní tematikou.⁵³ A podle filmového týdeníku „Kino“⁵⁴ v dubnu 1948 již probíhalo natáčení prvního filmu Václava Gajera za přímého dohledu režiséra Jiřího Weisse. Vzhledem k četným dokumentárním záběrům, které se ve filmu objevovaly, byl jako druhý vedoucí výrobní skupiny přizván dokumentarista Vladimír Kabelík.

Přestože již úvodní titulky odkazovaly diváka k žánrovému vymezení filmu - detektivní komedie, je nutné si uvědomit, že od konce čtyřicátých let prošly žánry komedie i detektivky zásadní obměnou. Otázkou je, „*zda je možné vytvořit jejich socialistickorealisticke verze, jak je očistit od nánosů kýče a zapojit do služeb ideologického boje i do nové, kvalitnější socialistické kultury*“.⁵⁵ Zločiny, které měly být ve filmových detektivkách páhány, neměly mít dopad pouze na jednotlivce, ale na celou společnost. Jednáním záporné postavy měl být ohrožen systém, proto bylo nutné skrze tyto postavy jednoduchou formou přinést divákovi snadné rozklíčování případu, rázné odsouzení pachatele a následné vzájemné semknutí se s většinovým kolektivem. Komedialní motivy pak měly být určitou snahou o prohloubení sympatií s kladnými postavami. Ve výsledku to však znamenalo komplexní roztříštění žánrové podstaty filmu.

Již ve filmu „Křížová trojka“ můžeme najít poměrně časté užívání stereotypních postupů, ať už ve strukturalistické rovině filmu, či přímo v dějové lince. Ovšem je nutné si uvědomit, že film vznikl krátce po únoru 1948, nové stereotypní postupy tedy nebyly dosud ustálené, hojně se užívaly ještě postupy z prvorepublikové či následně protektorátní kinematografie. Nejvíce patrné užití stereotypů vyplývá z žánrového vymezení filmu. Projevuje se zde již výše zmíněná

⁵³ Nový film „Křížová trojka“. *Filmové zpravodajství*. 1948, roč. 4, č. 241, s. 3.

⁵⁴ Tři za kamerou. *Kino*. 1948, roč. 3, č. 15, s. 287.

⁵⁵ ŠRAJER, Martin. Vraždy po našem – československé filmové detektivky II. In: *Filmovyprehled.cz* [online]. 5. 6. 2017 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vrazdy-po-nasem-ceskoslovenske-filmove-detektivky-ii>.

žánrová roztržitost. Film „Křížová trojka“ využívá stereotypních prostředků, které se opakovaně užívají v žánru detektivek, tento žánr se však v českém filmu nikdy neobjevil ve své čisté podobě, ale již v dobách němého filmu vykazoval jasnou multižánrovost a propůjčoval si stereotypní postupy z dalších žánrů, zejména z komedie. Přesto však „Křížová trojka“ zachovává zdánlivý rámec detektivního filmu, který tvoří stereotypní scény, které se opakovaně objevily již v mnohých detektivkách, ať již ve filmové či knižní podobě. Zásadní scéna, kdy dojde ke zločinu, se odehrává ve tmě, během spirituálního sezení, za zvuků hlasité a dramatické hudby. Do filmu však prostupují mnohé stereotypní komické prvky, které však rozměňují napjatou atmosféru. Komika se snaží vymezit konkrétní postavy a poukázat na jejich sounáležitost s určitým typem, zejména záporné postavy tak ve výsledku působí až nechťeně groteskním dojmem, k čemuž přispívá do značné míry jejich patetické jednání se zatvzelenou přesností. Divák však již od začátku filmu dostává zřetelné informace, podle kterých si může rozdělit postavy na kladné a záporné. K tomu velkým dílem přispívá i edukativní linie filmu. Dvojice učňů, která se zaslouží o odhalení pachatelů, je určitou předzvěstí kolektivního prototypu postav, který se bude opakovaně objevovat v československé kinematografii padesátých let. Učňové jsou zde vylíčení jako zdravě se vyvíjející mládež, která je sice v mnohých ohledech neukázněná a energická, což však vyplývá ze samotné podstaty mládí, nikoliv z její zkaženosti. Zásadní je, že má na ni vliv dobrá autorita, zde v podobě mladého vychovatele, který je ideologicky uvědomělý, pro mladíky se stává vzorem. Tento stereotypně opakující se princip přebírají i následné filmy, mládež je totiž budoucností národa, skrze kterou se dá zejména jeho ideologický vývoj ovlivnit.

Děj filmu je situován do zámku Červená Lhota,⁵⁶ který byl původnímu šlechtickému majiteli zkonfiskován. Zámek získal nové využití, stal rekreační zotavovnou náctiletých učňů, které má na starosti mladý vychovatel. Jejich

⁵⁶ Exteriéry filmu se natáčely v okolí zámku Červená Lhota. Stejně jako ve filmu v době natáčení sloužil zámek jako ozdravovna. Teprve popularita filmu rozhodla, že prostory zámku byly od roku 1949 opět zpřístupněny veřejnosti. Viz DVORÁK, Luboš. Křížová trojka určila osud zámku Červená Lhota. In: *Denik.cz*. [online]. 26. 9. 2015 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://strakonicky.denik.cz/z-regionu/krizova-trojka-urcila-osud-zamku-cervena-lhota-20150925-grqa.html>.

přítomnost se však nezamlouvá bývalým zaměstnancům zámku – kastelánovi, řediteli panství, jakož i profesoru Zachovi, který přijel na zámek zhodnotit památné předměty, jeho pravé úmysly jsou však nečestné. Profesor Zach se spolu s komplici snaží ukrást medicejský křížek, zatímco spiritistickým sezením se snaží poblouznit ostatní zaměstnance zámku. Krádeži však zabrání historik dr. Jirsa spolu nezávazně s dvojicí mladých učňů, kteří se náhodně ocitnou na místě krádeže. Zlodějská trojice v čele s profesorem Zachem je zatčena – z čehož se v závěru divák může domyslet, proč byl titul filmu zvolen „Křížová trojka“.

Určitá naivita filmu spočívá v příliš četných principech náhody, na kterých setrvává filmová narace. Učni se dostávají na místo činu z pouhé zvědavosti, dr. Jirsa se vrací do zámku z důvodu, že nestihne odjíždějící vlak. Žánr detektivky zde zcela postrádá gradaci napětí. Jednání postav je většinou předem známé. Od první chvíle je divákovi zřejmé, které z postav jsou záporné, které kladné, a které ještě prozatím nedošly pravého poznání, ale je jen otázkou času, kdy se přikloní na „správnou“ stranu. Cílem kladných postav je pouze najít usvědčující důkazy pro kolektivní odsouzení zla ve společnosti. Přestože se jedná o film, který vznikl teprve krátce po únoru 1948, je rozdělení postav již zcela tendenční a schematické v rámci podpory ideologické myšlenky filmu.

Bývalí zaměstnanci zámku, společně s profesorem Zachem, jsou typem určitého zpátečnictví, starých pořádků. Popíjejí koňak, poflakují se, kouří. Scény jsou schválně uspořádány tak, aby poukazovaly na jejich nečinnost a zahálku. Necháávají se obalamutit spiritistickými seancemi, zatímco hlavní představitel kladné role, historik dr. Jirsa, ač přítomen těchto seancí, je vždy nad věcí, okultním vědám nevěří, spoléhá se na vlastní rozum. Společně s mladými učni představuje nový svět, symbolizovaný silou, mládím, ideály. Učni jsou sice mnohdy neukázněni a hluchí, to vše je ale v souladu s jejich mládím. Naproti tomu kastelán, který je zde prezentován jako zbabělec, má neustále mnoho řečí o blízkém konci nového režimu, naznačuje, že se tak může stát i kvůli využití atomové energie jako zbraně. Přestože zde ještě nejsou záporné postavy jednoznačným politickým nepřítelem, pořád se nacházíme v mezích detektivního žánru a postavy jsou stíhány především za loupež, nacházíme i tady jisté obrysy záporných postav napojených na Západ. Zejména kastelán se neustále odkazuje na časy, kdy na zámku pobýval hrabě, toho

času přebývající ve Švédsku. Ideologické odsouzení šlechty a inteligence je zde více než patrné.

Hudební složka, která je ve filmu výrazným dramatickým činitelem, je proměnlivá v závislosti na změnu mizanscény. Pokud se kamera soustředí na detail, je to znamení pro dramatičnost až patetičnost scény, která je doprovázena silným hudebním motivem. Nejlépe je to vidět při detailním záběru karty s křížovou trojkou připíchnutou na kopí, který se zde střídá s protizáběrem vystrašených tváří v detailu. Až symbolický význam má pak scéna, kdy kamera zabírá v polocelku žertovný souboj dvou učňů, kteří mají na hlavě helmy příslušníků SS, které našli pohozené na zámku, čehož si všimá kamera v blízkém detailu. Necelé tři roky po válce měl tento symbol kolaborace šlechty s nacistickým režimem jistě důležité vyznění. Zcela stereotypně jsou pojata charakteristika postav, kdy se lidem na základě národnosti či společenského postavení přisuzuje určité jednání. Zde konkrétně je patrný zesílený předsudek, že německy mluvící šlechtic se automaticky podílí na kolaboraci s nacistickým režimem. Tato stereotypizace bude ještě více patrná v následujících Gajerových filmech.

Přestože noviny a časopisy informovaly diváky o natáčení filmu již od dubna 1948, zprávy o práci na filmu posléze zcela umlkly. Přednost dostal Gajerův následující film, který měl mít mnohem větší váhu než „Křížová trojka“. Ta se dočkala oficiální premiéry až 21. 10. 1949, tedy více než rok a půl od začátku natáčení a týden před premiérou následujícího Gajerova snímku „Pan Habětín odchází“.⁵⁷

2.2. Analýza filmu „Pan Habětín odchází“ (1949)

Jestliže film „Křížová trojka“ prošel kiny bez většího povšimnutí kritiků, u filmu „Pan Habětín odchází“ byla situace zcela opačná. Již samotné natáčení bylo sledováno filmovými i nefilmovými periodiky. Nepodařilo se přesně dohledat

⁵⁷ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 132.

informace, z jakého důvodu byla odsunuta premiéra „Křížové trojky“, jisté však je, že po velkém úspěchu na 4. ročníku MFF v Mariánských Lázních, kde získal film „Pan Habětín odchází“ čestné uznání⁵⁸, se o pár měsíců později, přesněji v říjnu 1949 dostávají do kin oba filmy Václava Gajera.

Druhý film měl zásadně prověřit řemeslnou zručnost a zároveň ideologickou korektnost mladého režiséra. Rovněž zde se stal vedoucím tvůrčí skupiny režisér Jiří Weiss. Práce na filmu byla v celém svém průběhu bedlivě sledována filmovými kritiky a novináři, o čemž svědčí bohaté zpravodajství v soudobých novinách a časopisech. Přestože měl Václav Gajer za sebou pouze jediný celovečerní film v samostatné režii, který navíc neměla možnost vidět široká veřejnost, důvěru Ústřední dramaturgie i Československého státního filmu si získal.

Jestliže byl Gajerův debut charakteristický svým propojením dvou žánrů, „Pan Habětín odchází“ je naopak zajímavý svým jasným odkazem k výhradně jednomu žánru, a to psychologickému dramatu, jakkoliv samotná psychologizace postav je podřízena socialistickému realismu. Cílem filmu je vyrovnání se s nedávnou minulostí, která byla soudobým ideologickým viděním příhodná zejména pro kariéristy, a dělnické obyvatelstvo se ocitlo na periférii zájmu. Téměř naprostá absence komiky ještě více znásobuje vnímání potencionální dělnické křivdy, která měla být filmem vylíčena. Tolik známé filmové stereotypy, které se začaly opakovaně objevovat v průběhu padesátých let v tzv. budovatelských filmech, nemusely být ještě na sklonku let čtyřicátých patrné. Mnohé z později běžně používaných stereotypů, jako je např. typizace postav, schematické nakládání s historií ve prospěch ideologie režimu, byly teprve na svém počátku vývoje. Konkrétně film „Pan Habětín odchází“ nakládá s historickými událostmi velmi volně. Ty jsou zde využívány zejména kvůli zvýraznění charakteru postav v dané krizové situaci, skrze které měla být podpořena soudobá ideologická podstava filmu. Zároveň však paradoxně dochází pouze k částečné typizaci postav, a to zejména těch vedlejších, které se stávají nositeli určitých stereotypních atributů,

⁵⁸ Tamtéž, s. 206.

plné předsudků a mýtů, jak kladných (pracovníci ve fabrice, představující uvědomělý dělnický lid), tak i záporných (sekretářka a Němci ve fabrice se stávají symbolem zaprodanosti a zrady).

Hlavní postava továrníka Habětína je však vylíčená s precizním psychologickým vývojem. Přestože i ona mnohdy podléhá částečným stereotypním předsudkům, divák může na začátku filmu vidět cílevědomého obchodníka a kšeftaře, který se určitou zarputilostí vypracoval až na post továrníka, který se snaží obhájit ne vždy čistými praktikami. V závěru filmu vidíme zlomeného muže, který si uvědomuje svou prohru. Jeho psychologický vývoj je patrný, na rozdíl od ostatních postav, které zůstávají stejné, nebo nedostanou prostor k dalšímu projevu. Přestože některé novinové kritiky Habětína odsoudily jak ideologicky, tak i lidsky, mnozí recenzenti za psychologickým vývojem postavy viděli spíše přetvářku, skrze kterou chtěl Habětín působit na okolí, aby se mohl dostat do vyšších kariérních sfér.⁵⁹

Leopold Habětín, hlavní postava filmu, kterou s velkou precizností ztvárnil do té doby pouze divadelní herec Jaroslav Raušer, má představovat jasný typ postavy, velkého továrníka, kapitalisty, který se zaprodal morálně i finančně, a který neváhá kdykoliv převléct kabát, jen pro to, aby za každé situace těžil ve svůj prospěch. V úvodu vidíme ještě nepříliš zámožného Habětína, jak verbuje dělníky do francouzsko-belgických dolů, za zprostředkování levné pracovní síly dostává obnos peněz. Krátce před válkou kupuje od Žida fabriku na výrobu chemického skla. Během války Habětín profesně i soukromě kolaboruje s Němci. Na jeho udání je zatčen foukač skla Benetka a Ing. Sladký, který je posléze zastřelen gestapem. Po válce se Habětín snaží zamést veškeré stopy své spolupráce s Němci, což se mu daří. Po očištění se mu téměř podaří vyjmout fabriku ze znárodnovacích procesů, ovšem přichází únor 1948, dělníci přicházejí s pádnými důvody, jak Habětína zdiskreditovat. Pan Habětín v závěrečné scéně doslovně i v přeneseném významu slova odchází ze své fabriky.

⁵⁹ Pro každého něco. *Kino*. 1949. roč. 4, č. 12, s. 168.

Již před uvedením na festivalu v Mariánských Lázních píšou kritiky o Habětínovi, že je „jeden z mnoha případů, s nimiž jsme se po roce 1945 setkávali a proto film má širší platnost než jenom jako kresba určitého ojedinělého osudu.“⁶⁰ Individuálnost postavy Habětína zde nemá blíže platný význam, zásadní je vnímání postavy jako určité schéma pro zhodnocení celého kolektivu podobně či stejně smýšlejících a konajících postav. Opakujícími se negativními rysy Habětína jsou zejména jeho zaprodanost a zbabělost. Habětín měl být vylíčen tak, že zapomíná na svou vlast už v úvodu, kdy verbuje Čechy pro francouzské doly. Posléze kupuje fabriku od Žida, který je posléze představen v negativním světle, což mohlo být v době stále více vzrůstajícího antisionismu cílené i politicky. Národní předsudky plné stereotypů se ve filmu objevují opakovaně, největší zaprodání však nastává ve spolupraci s nacismem. Ovšem právě tato kolaborace ve filmu vyznívá spíše ve prospěch Habětína. Habětín jedná s německým úředníkem s velkou nechutí, jeho pohnutky pohání zejména strach o živobytí. Když se dozvídá, že skláři ve fabrice ukrývají bývalého zaměstnance a dezertéra, ačkoliv by mohl, případ nenahlásí gestapu.

Právě precizní práce herce Jaroslava Raušera, který pečlivě buduje psychologii Habětína, zamezila plochému a schematickému vylíčení postavy. Zcela jistě nebyl Habětín vykreslen jako „záporný typ kapitalistického příživníka, bezcharakterního zbabělce a škůdce“⁶¹, jak se domníval Jaroslav Dvořáček ve filmové recenzi z občasníku Kino z listopadu 1949. Raušerovo ztvárnění Habětína se vymyká představám socialistického realismu, kdy postava je pouhým nositelem určitých typologických vlastností, specifických pro vybraný kolektiv. Dostavuje se spíše určitý soucit s postavou Habětína. Ten sice chybuje, svou vinu si však záhy uvědomuje. Postava je pojata zcela lidsky a emociálně, diváci můžou vidět Habětínovy oprávněné obavy z příchodu nacistů i komunistů. Přestože se snaží spolupracovat s oběma režimy, dělá tak pouze v nutných případech. Vůči zaměstnancům je vstřícný a loajální. Jeho obezřetnost vůči dělníkům ve sklárně je

⁶⁰ Tamtéž.

⁶¹ DVOŘÁČEK, Jaromír. Pan Habětín odchází. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 23, s. 354.

pochoptelná, již úvodní scéna filmu ukazuje dělníky, kteří Habětínovi rozbíjejí zadní sklo v automobilu. Přestože sklář Benetka, kladný hrdina, představitel nových pořádků, na Habětína neustále dotírá, Habětín se mu přímo nemstí, udává ho až ve chvíli, kdy se snaží zachránit chod celé fabriky. Lidského pojetí postavy Habětína si všímá i soudobý filmový tisk, který však v něm vidí pouze příklad přetvářky: *„Jádrem příběhu je živá skutečnost – těžký boj zaměstnanců továrny proti nepostižitelnému kolaborantovi Habětínovi, sympatickému a podnikavému muži příjemného zevnějšku, o němž kde kdo věděl, že s ním není cosi v pořádku, ale jehož nikdo nemohl usvědčit.“*⁶²

Ostatní postavy jsou již vykresleny až s patetickou strnulostí, kdy každá z nich již podléhá typizaci. Habětínova manželka představuje ženu z lidu, kterou však ani nenadálé jmění charakterově nezmění, pouze mlčky a bez zásahu přihlíží manželově konání. Podstatně větším vývojem prochází Habětínova mladá sekretářka Dobiášová. Mladá žena cítí možnost kariérního vzestupu, svým půvabem okouzluje muže, z náznaků vyplývá, že se stala rovněž milenkou Habětína a to v období, kdy s ní koketuje i německý kontrolor ve fabrice. Motiv kolaborace je z pohledu emocionální roviny diváka vždy silnější, pokud v něm vystupuje ženská postava. Žena, z dlouhodobé perspektivy byla vždy strážcem rodinného krbu a domácího pořádku, pokud se tomuto stereotypu jakkoliv vymykala, docházelo k určitému rozčarování společnosti. Msta rozlícené veřejnosti vůči kolaborantům z patrných důvodů dopadala zejména a viditelněji na ženy, které „nehradily pouze svou vlast, ale zaprodaly i svou rodinu“. Přestože sama postava sekretářky Dobiášové se nevyznačuje aktivní kolaborací a je spíše pasivním příjemcem situací, ve kterých se zrovna nachází, již pouhý fakt, že ve filmu tráví s Habětínem více času, než by měl trávit se svou manželkou a synem, může být odsouzeníhodným aspektem. Protikladem je postava skláře Benetky, který je již od úvodní scény filmu jasným typem revolucionáře a s určitou dravostí dělá od první chvíle vše pro to, aby Habětína zdiskreditoval. Podněcuje dělníky, aby se nenechali Habětínem naverbovat do dolů, posléze, když zjistí, že se Habětín stává jeho

⁶² KOUT, František. Festivalové defilé ČSR. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 15, s. 217.

nadřazeným, vyčkává na situaci, kde se mu naskytne možnost k Habětínově kompromitaci. Samotný Habětín o něm mluví jako o „zlém duchu fabriky“, čímž byl podle slov vrátného již za přítomnosti minulého majitele fabriky. Je tedy jediným představitelem člověka budoucí socialistické společnosti, takové, jaká má být vytvořena, až všichni „Habětínové“ opustí své posty.

Mnohé o samotných postavách dokážou vylíčit již samotné kostýmy, které jsou ve filmu jedním z důležitých faktorů jak určité náležitosti ke společenské třídě, tak i časového posunu děje ve fabuli filmu. Zatímco manželka Habětína ve své úvodní scéně vypadá jako dělnická žena, v následující scéně již vidíme Habětínův kariérní posun právě skrze změnu kostýmu jeho manželky, kdy již vypadá jako elegantní dáma z lepší společnosti. Výrazným ukazatelem časového posunu děje jsou i vložené krátké pasáže z protektorátních dokumentárních týdeníků mezi jednotlivé scény filmu (zábor Sudet, příchod nacistů, atentát na Heydricha). Ovšem zatímco takový posun fabule fungoval v expresionistické a formalisticky zajímavé „Daleké cestě“ Alfréda Radoka, zde dokumentární záběry působí spíše rušivým dojmem, fabule filmu neplyne zcela lineárně. Záměr režiséra je sice zcela zřejmý, pomocí dokumentárních záběrů chtěl docílit konkrétní dobové atmosféry a propojit tak události filmových postav s událostmi historickými, divák je však zcela zbytečně odveden od fabule filmu a postupně narůstající tempo filmu se začíná zvolňovat.

Závěrem je nutné ocenit práci kameramana Václava Huňky. Právě kamera činí z filmu projekt zcela nekomorního charakteru. Zejména záběry Habětína v exteriérech zasluhují pozornost. Mnohé scény jsou snímány z nadhledu, některé dokonce z ptačí perspektivy. Divák tak může nabýt pocitu nadřazenosti vůči hlavní postavě. Naopak sklář Benetka je v dialogu s Habětínem snímán z podhledu, z čehož vyplývá jeho jasná dominance. Kameraman, jako vševědoucí vypravěč nabízí divákovi mnohem více informací, než má hlavní či jakákoliv jiná postava.

V interiérech je pak s precizností rozvržená mizanscéna, která je snímána v celku, přechází v polocelek, polodetail až detail. Mnohdy kamera přechází z jedné místnosti do druhé, nebo jsou záběry situovány tak, že z exteriérů přechází kamera do interiéru. Ve scéně, kdy se Habětín vrací domů, kamera sleduje z exteriéru skrze okno, jak Habětín stoupá po schodišti, a pomalým švenkem se dostáváme o patro

výše, kde skrze otevřené střešní okno vidíme jeho manželku, při práci na šicím stroji.

Přes veškerá kladná stanoviska je však film zcela poplatný době svého vzniku. Téma filmu je ideologické, pojednává o minulosti, která však ve shodě se socialistickým realismem je pouze nástrojem, jak se vyvarovat chyb v současném zřízení. Hlavní postava sice prochází určitým psychologickým vývojem, ostatní postavy jsou však naopak schematickými figura, podléhající stereotypním předsudkům a mýtům.

2.3. Analýza filmu „Usměvavá zem“ (1952)

Jestliže film „Pan Habětín odchází“ se snažil vyrovnat s minulostí, a pouze náznakově ukázal, jak by mohl vypadat život v novém zřízení, třetí film Václava Gajera je již plně „budovatelský“, a naopak se snaží odstranit poslední překážky na cestě za socialismem. Stejně jako pro filmový debut i nyní režisér Václav Gajer umístil exteriéry filmu do Jižních Čech, poblíž Strakonice.⁶³ Exteriéry jsou pro film zcela zásadní, odehrává se zde většina scén. Gajer zřejmě využil své znalosti zdejšího prostředí. Natáčelo se zejména ve vsi Čepřovice, ve filmu jsou dodnes patrné záběry statků ve stylu selského baroka. Využití byli rovněž i komparzisté přímo z místních obyvatel, někteří dokonce dostali epizodní role.⁶⁴ Hlavní postavou se však poprvé v Gajerově filmu nestávají jednotlivci, vedoucí úlohu naopak přebírá celý kolektiv, v tomto případě dvě fiktivní vesnice – Darmochleby a Rousov.

Námět jakož i scénář filmu dodal František Vlček, který se stal předním českým scénáristou přelomu čtyřicátých a padesátých let. Tendence jeho scénářů byla více než kolísavá, napsal kvalitní scénář s prvky parodie k filmu „Pytláková schovanka“, dokázal se přiblížit hororovému žánru ve filmu „Podobizna“, zároveň

⁶³ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 330.

⁶⁴ DVOŘÁK, Luboš. Komparzistka pekla herečce Zdeně Baldové hnětynky. In: *Denik.cz*. [online]. 2. 6. 2014 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/jihocesky-kraj/komparzistka-pekla-zdene-baldove-hnetynky-20140531-wa0p.html>.

však vytvořil scénář ke zřejmě nejslabším filmům režiséra Martina Friče – „Pětistovka“ a „Bylo to v máji“. Nedostatek psychologického vývoje postav, zcela ploché vykreslení děje, který je navíc často nelogický, myšlenky zcela podřízeny ideologii, kdy postavy nemají možnost intimního souznění, neboť jsou neustále na zřeteli kolektivu – scénář „Usměvavé země“ sám o sobě nenabídl hercům ani režisérovi příliš prostoru pro individuální vklad. Ve scénáři jsou postavy již plně podřízeny schématické plošnosti, skrze kterou spějí k jasně vymezenému cíli. Samotný děj filmu je pouhým nositelem ideologie – stereotypizace se jasně projevuje i v hereckém projevu, který je zcela patetický, plný neměnných slovních či mimických projevů.

Vývoj scénáře byl velmi zdlouhavý. Probíhal poměrně složitým procesem, než byl vyhotoven výsledný scénář, podle kterého se natočil film. Filmová rada jednala o scénáři již v květnu 1950, tedy více než dva roky před premiérou filmu. Podle zápisu Filmové rady z května 1950 se původní scénář jmenoval „Dnes není včera“ a autorem literárního scénáře byl Bohumil Štěpánek. Rovněž téma filmu bylo zcela odlišné. Film měl pojednávat o vlivu nového školství na mládež, kde důležitým faktorem mělo být i spolupůsobení pionýrské organizace. Bohumil Štěpánek byl však od počátku zasedání Filmové rady podroben nekompromisní kritice, kde byl obviňován z neschopnosti zaměřit se na jeden konkrétní problém. Dále byl osočován z absence humoru, byl pobízen k prohloubení scénáře. Členům Filmové rady rovněž vadila vulgární mluva dětí, nebo naopak jejich strnulost, kde Štěpánkovi vytýkali, že takto děti nemluví.⁶⁵ Poměrně ostrou kritiku nabídl i posudek režiséra Otakara Vávry, který Štěpánkovu scénáři vytýká povrchnost, zbytečné množství dialogů, neurčitost postav. Celek je dle Vávry zcela nedramatický a popisný.⁶⁶ Dle četnosti stran v zápisu z filmové rady z května a června 1950 lze usoudit, že scénář byl podroben detailní analýze. Scénář byl označen za schematický, vyškrtnout se měly všechny scény, které nekorespondovaly se současnými ideologickými požadavky (scéna v nemocnici

⁶⁵ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 30. 5. 1950, referenční označení 2/1/40/2.

⁶⁶ Tamtéž.

s jeptiškou, epizoda s opilým mužem, náznak nevěry). Předsednictvo Filmové rady tedy dalo scénář Štěpánkovi k přepracování, pověřilo opravami kolektivní vedení Ústřední dramaturgie.⁶⁷

K následnému přepracování Bohumilem Štěpánkem však již zřejmě nedošlo. Až 19. 3. 1951 byl opět projednáván scénář filmu „Dnes není včera“, nyní však scénář napsal Josef Neuberg s Františkem Vlčkem. Zcela se změnilo téma a vyznění filmu, které se zaměřilo na propagaci a zakládání jednotného zemědělského družstva. Je zřejmé, že už v tuto dobu se počítalo s režisérem Václavem Gajerem, který se zúčastnil i kolektivního jednání Ústřední dramaturgie i spolu s oběma scénáristy. Ze zprávy rovněž vyplývá, že se v tuto dobu zhoršil zdravotní stav Václava Gajera,⁶⁸ proto mu byla doporučena účast na tomto filmu, který se z velké části odehrává zejména v exteriérech. Scénář byl až na menší detaily kladně přijat jak Ústřední dramaturgií, tak Filmovou radou. Mezi detaily, nad kterými se oba orgány pozastavovaly, byly i otázky, jak velká dojivost krav a zvýšená váha prasat se má v dialozích mezi postavami objevit.⁶⁹

Usnesení Filmové rady došlo k závěru, že „*literární scénář slibuje optimistický, pravdivý a přesvědčivý obraz problémů přerodu naší vesnice,*⁷⁰ ve scénáři je však ještě nutné posílit důležitost strany během budování družstva, propracovat oba milostné vztahy dvou ústředních dvojic a zejména prokreslit postavu agronoma Drvoty. Spisovatelka a členka Filmové rady Marie Pujmanová rovněž vytýkala autorům scénáře, že postava agronoma Drvoty je značně nesympatická a protivná a za těchto okolností by so do něj žádná učitelka nezamilovala. Další četné připomínky se objevovaly k záporné postavě hospodského Sahuly, kdy komisi vadila nedotaženost této postavy, zejména měla

⁶⁷ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 6. 6. 1950, referenční označení 2/1/40/3.

⁶⁸ Václav Gajer se potýkal dlouhodobě s plicním onemocněním, pobýval i ve zdravotním sanatoriu, tyto zkušenosti se později staly i předlohou pro jeho film „Sny na neděli“ (1959). Viz LOPOUR, Jaroslav. Václav Gajer. In: *Csfd.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3179-vaclav-gajer/>.

⁶⁹ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, film Dnes není včera (Usměvavá zem) z 10. 4. 1951, referenční označení 2/1/65//4.

⁷⁰ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Usnesení FR z 13. 4. 1951, referenční označení 2/1/65//1.

být ukázána jeho kompletní porážka v závěru. O postavě Sahuly a jeho vývoji ve scénáři se zmíním níže. Konec zasedání definitivně potvrdil Václava Gajera v pozici režiséra filmu.⁷¹

Výsledná fabule filmu je jednoduchá. Zemědělské družstvo ve vesnici Darmochleby prosperuje, neboť občané zde žijí ve shodě a vzájemné spolupráci. Naopak v sousední vesnici Rousov intrikuje bohatý hostinský Sahula, který ovlivňuje chudé rolníky, kteří se zdráhají vstoupit do družstva. Největší gradací v ději příběhu je moment, kdy se Sahula snaží nakazit místní vepře obrnou, na to však svědomití občané přichází dříve, než se tak stane. Sahula je zatčen a Rousov si po vzoru Darmochleb zakládá své družstvo. Fabulí se pak prolíná i vedlejší dějová romantická linka, kdy agronom Drvota žárlí na účetního Bendu, jelikož si myslí na učitelku Ročkovou, která však tráví mnoho času s Bendou. Ve výsledku se však divák i Drvota ujišťuje, že vše bylo pouhé nedorozumění, spojovala je pouze společná práce.

Oficiální premiéra filmu se konala 5. 6. 1952 v pražském kině Baník, ovšem poprvé pro veřejnost byl snímek promítán již 16. 5. 1952 ve Volyni a 17. 5. 1952 v kině Jas v Českých Budějovicích.⁷² Tyto předpremiéry, kterých se zúčastnili zejména diváci z řad místních zemědělských družstev, měly potvrdit místa ve filmu, které fungují a rovněž měly poukázat i na scény, které by bylo příhodné vystříhnout, či jinak eliminovat. Krátce po těchto předpremiérách, 22. 5. 1952, se konala schůze Filmové rady, které se mimo jiné zúčastnili kromě režiséra a scénáristů filmu, který se již uváděl pod novým názvem „Usměvavá zem“, i režiséři Martin Frič, Jiří Weiss, spisovatelé Marie Pujmanová a Pavel Kohout a další. Reakce na film byly většinou pochvalné. Pujmanová chválila herecké výkony Baldové a Neumanna a rovněž optimismus, který se podařilo do filmu dostat. Vyzdvihována byla rovněž estetika záběrů v exteriéru. Spisovatel Karel Konrád s režisérem Jiřím Weisssem vyzdvihovali zásluhy Václava Gajera. Jiří Weiss

⁷¹ Tamtéž.

⁷² DVOŘÁK, Luboš. Komparzistka pekla herečce Zdeně Baldové hnětýnky. In: *Denik.cz*. [online]. 2. 6. 2014 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/jihocesky-kraj/komparzistka-pekla-zdene-baldove-hnetynky-20140531-wa0p.html>.

doporučil film na mezinárodní filmový festival v Cannes a zdůrazňoval potřebu posílat na zahraniční filmové festivaly „pokrokové“ filmy, což obhajoval svou znalostí života ve Francii a Anglii, a tím, že ve Francii žije dva milióny lidí, kteří jsou členy strany. Někteří ze členů Filmové komise žádali zkrácení konce filmu a „*vyvrcholit zvýšeným pathosem hudby*.“⁷³ Avšak Václav Gajer argumentoval tím, že závěrečná taneční scéna měla velký úspěch u diváků ve Volyni a Českých Budějovicích, během níž obecnost tleskala. Nejzásadnější problém členové Filmové rady viděli v dialogu učitelky Ročkové, kde žádá členy JZD o autobus pro školní děti. Poté, co viděla, že ji nebude vyhověno, pronesla větu o tom, že jsou pro soudruhy telata důležitější než děti. Kvůli tomuto dialogu by se však musela vystříhnout celá scéna, posléze tedy stačilo Gajerovo vysvětlení, že během předpremiéry ve Volyni si této věty nikdo nevšiml.⁷⁴ Dialog ve filmu zůstal ponechán.

Problémem, který se pro film mohl stát kritický, jelikož mohl zapříčinit i zákaz distribuce filmu, se mohlo stát nařízení ministerstva informací a osvěty, které zakazuje převážení osob na vlečných vozech, určených k převozu sena a slámy. Ve filmu se objevují takovéto scény několikrát. Ministerstvo národní bezpečnosti proto navrhovalo neuvádět film v kinech. Václav Gajer se hájil tím, že nařízení vešlo v platnost až po natočení filmu a rovněž na předpremiéru filmu družstevníci přijeli v těchto vozech. Přestože nebylo v moci Filmové rady toto nařízení zrušit, dále již nebylo předmětem jednání.⁷⁵

Již během konzultací Filmové rady ke scénáři, se objevily výtky k malé dramatickosti postavy hospodského Sahuly. Do již hotového scénáře filmu byla připsaná scéna, kde se Sahula snaží otrávit prasata darmochlebského JZD. Členům Filmové rady se nelíbilo, že hostinský Sahula, hlavní představitel třídního nepřítel, byl vykreslen málo dramaticky. „*Mělo se ukázat, že třídní nepřítel se nikdy nevzdá*

⁷³ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 22. 5. 1952, referenční označení 2/2/25//1.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ Tamtéž.

*a bude se všemi prostředky snažit udržet na vesnici kapitalistické hospodářství.*⁷⁶ Poměrně snadno lze vysledovat, že scéna ve filmu být původně neměla. Pokus o otravu prasat byl ve filmu vyličen skrze dialog mezi postavami. Sahula už se ve filmu posléze neobjevuje, pouze ho udává jeho společník. Ukázána není ani scéna jeho zatčení, zásah SNB mezi družstevníky by nemusel být veřejností viděn příhodně, jelikož stále rezonovaly podobné zásahy, které kulminovaly známým případem v Babicích.⁷⁷

Filmový námět se zdá ve srovnání s realitou raných padesátých let idylický. Zatímco ve skutečnosti byli mnozí rolníci skrze vydírání nuceni vstoupit do družstva, film poukazuje družstvo jako jedinou správnou a pokrokovou cestu, v protikladu s chudými rolníky, kteří nemají technické prostředky, kterými by lépe a hospodárněji zušlechťovali zem. Rolníci jsou zde ukázáni ve světle tmářství, úpadku hodnot, jako zpátečníci, kteří se sobecky lopotí na „svém“, aniž by se o svůj majetek podělili s ostatními. Jejich slabost a nerozhodnost je zdůrazněna skrze nadvládu žen, které jim diktují, co mají dělat, samy ovlivněné sedlákem a hostinským Sahulou. Ženský element ve filmu je důležitý. Jestliže rolnice Kratochvílová ovlivňuje svého manžela, aby nevstoupil do družstva, družstevnice Skácelové zase dochází trpělivost, když její manžel, krmič vepřů, chce odejít z družstva. Hrozí mu, že pokud odejde z družstva a nepřestane pít, ona s ním již více nezůstane. Jediný člověk, který by chtěl opustit družstvo je výsledně označen za alkoholika, tedy o člověka, který je pro družstvo stejně přítěží. Zcela kontrastně působily další dvě ženské postavy. Zatímco družstevnice Holubová (Jarmila Kurandová) představovala typ uvědomělé družstevnice, která nedbá na zpátečnické řeči a pomluvy, a vždy s laskavým úsměvem pomáhá ostatním družstevníkům, jejím protipólem byla pasačka Fejfarová (Zdeňka Baldová), která se stává cizorodým prvkem v družstvě, rozvrací vztahy mezi družstevníky svými klepy a smyšlenkami. Obě herečky ztvárnily své postavy na minimálním prostoru velmi výrazně, ve shodě se svým hereckým naturelem. Zdeňka Baldová dokázala film

⁷⁶ SLINTÁK, ROTTOVÁ, pozn. 18, s. 115.

⁷⁷ Tamtéž, s. 115.

odlehčit svým komickým nadáním, její postava jako jediná nepůsobila strojeně. Přestože lze vyčíst záměr tvůrců, aby bylo vyznění postavy negativní, Baldová se stala spíše humornou figurkou, jejíž poklesky ve výsledku působily zcela lidsky.

Ostatní postavy již tak životně vykresleny nebyly. Opět můžeme vysledovat postavy představující určité typy, které se dají rozdělit do tří schematických skupin. První skupina představuje uvědomělé typy, tedy postavy, které již dospěly k prozření a pomáhají budovat družstvo ve shodě s novými pořádky. Zde můžeme zařadit předsedu JZD, o jehož minulosti však nic nevíme a jeho postava neprochází žádným vývojem (Otomar Korbelář), učitelku Ročkovou (Miroslava Langová), agronoma (Josef Mixa) či účetního (Jaromír Spal) a mnohé další. Další skupina představuje typy zcela opačné, zpátečnické, kteří urputně zastávají své názory a snaží se o nich přesvědčit i ostatní. Tato skupina již není tak obsáhlá, bylo totiž nutné ukázat divákům, že se již jedná o pouhou hrstku odpadlíků, kterou zde představuje zejména hostinský Sahula (Josef Beyvl). Ten je sice bohatý, ale zdánlivě se snaží ostatním rolníkům pomáhat na poli. Teprve ve scéně, kdy se projevuje jeho škodolibost a prospěchářství, je jednou z postav nařknut, že již jeho předkové se živili šmelinou, načež zbohatli a on v tom pokračuje. Jak jsem se již výše zmínil, závěrečné události Sahulu staví do role nenapravitelného člověka. Poslední skupinou jsou postavy, které se ocitají na rozhraní skupin výše zmíněných. Tyto postavy vyčkávají, přecházejí z jedné skupiny do druhé, aby se ve výsledku obrátili na jednu stranu, jelikož z vyznění filmů vyplývá, že nikdo nemůže stát uprostřed. Poté co JZD Darmochleby připraví exkurzi do svých kravínů a vepřínů pro rolníky z Rousova, se mnohé z těchto nerozhodných postav nechají přesvědčit, aby vstoupily do družstva (rolník Kratochvíl se svou manželkou a jiní). Některé z těchto postav podstupují prosebné kající projevy na setkání družstevníků. Krmič vepřů Skácel, který se ve slabé chvíli vzbouřil a vyhrožoval, že z družstva odejde, slibuje, že již nebude pít, polepší se a udělá vše proto, aby družstvo ještě více vzkvétalo. Tato výpověď musela mít zcela intenzivní vyznění v době premiéry filmu, kdy došlo k zatčení generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského a posléze k jeho vyslýchání a kajícímu doznání. Některé vyřčené dialogy ve filmu silně připomínají zcela či náznakově atmosféru vykonstruovaných procesů padesátých let.

Socialistický realismus, který už byl roku 1952 jedinou oficiální doktrínou, kterou se řídil československý film a další odvětví české socialistické kultury, prostupoval, jak je vidět i ve filmu, do nekulturních sfér. Ve filmu se objevuje scéna, kdy dělnicko-rolnické soupeření mezi družstvem a rolníky se objevuje i v početní úloze malého chlapce, který dostal za úkol spočítat rozdíl mezi cenou za pronájem traktorů rolníky a družstevníky. Dva rozdílné tábory se tak tvoří i mezi dětmi v místní škole. Teprve až v závěru, kdy už se i Rousov netají záměrem založit si své zemědělské družstvo, dochází i k jednotě mezi žáky – to vše na školní besídce pod praporem „My jsme mládež nová – mládež Gottwaldova.“⁷⁸

Přestože scénář filmu je již zcela schematický a plošný, postavy nemají téměř žádný prostor pro hlubší a psychologické vysvětlení svého jednání a svých postojů, je nutné pochopit, že jednotlivec je již spíše překážkou na cestě za budováním socialismu. Důležitější je směřování celého kolektivu, kde jsou jednotlivci pouze částičky, které dávají dohromady celou hmotu. Pokud jedna z nich doslouží, je nutné s ní rázně skoncovat a nahradit novou. Kolektivismus se dostává i do scén, které by zcela logicky měly být pouze intimním vyjádřením vztahu dvou osob. Zamilovaný pár si tak nevyznává svou lásku, ale rozhovor vede o splněné práci na 160 procent. Agronom vyznává lásku učitelce v místnosti, kde jsou spuštěny tlampače, takže celá vesnice může jeho vyznání slyšet v přímém přenosu. Přestože byla tato scéna koncipovaná humorně, ve skutečnosti nebylo výjimkou, že straníci nechávali prověřovat své intimní vztahy na schůzích, kde se o jejich osudu mnohdy rozhodovalo hlasováním. Václav Gajer tak vystavěl určitou normu stereotypizace postav z okruhu zemědělství, podobně schematicky vystavěné postavy rolníků, družstevníků, ženského elementu můžeme opakovaně nalézt v četném množství československých filmů z let padesátých a první poloviny let šedesátých.⁷⁹ Teprve v šedesátých letech se postupně proměňuje záměrná schematizace postav směrem k její větší psychologizaci. Určitého kontrastu

⁷⁸ *Usměvavá zem* [online]. Režie Václav GAJER, Československo, 1952.

⁷⁹ Jako příklady zcela schematických filmů ze zemědělského prostředí lze uvést např. filmy: „Slepice a kostelník“ (1950), „Cesta ke štěstí“ (1951), „Ještě svatba nebyla...“ (1954), „Frona“ (1954), „Po noci den“ (1955), „Osení“ (1960) aj.

a zároveň vrcholného naplnění postav v jejich plné psychologické hloubce, bez typové vymezenosti, můžeme najít ve filmu Karla Kachyni „Noc nevěsty“ z roku 1967. Ve filmu je odpor proti násilné kolektivizaci zemědělství vyličen zcela odlišně než právě ve schematicky plošné „Usměvavé zemi“. V padesátých letech se ve filmu kritické reflexe, až na výjimky, dočkat nemůžeme. Zejména filmy se zemědělskou tematikou jsou podřízené ideologické agitaci a stereotypní schematizaci.

Folklorní vyznění filmu bylo výrazně potlačeno, v „Usměvavé zemi“ ho můžeme nalézt pouze v lidových písních, prezentovaných Kühnovým pěveckým sborem.⁸⁰ Jestliže během až poetických záběrů krajiny s obdělávanými poli družstevníky můžeme slyšet lidové písně, plné optimismu a ideálů, při záběrech na chudá pole rolníků, doznívá pouze dramaticky patetická hudba, nebo už neslyšíme žádný hudební doprovod. Folklor se stává prostředkem pro „*přímé sdílení radosti, optimismu a kolektivního snění, které lze artikulovat tancem a zpěvem bezprostředně*“.⁸¹ V socialistickém realismu bylo nutné folklór, který je s vesnickým prostředím jednomyslně spjat, zcela přizpůsobit novým poměrům, např. byl násilně aktualizován, zatímco byly vytlačeny cizorodé vlivy a přidány nové obsahy.⁸² Film tedy sice nabízí iluzi folkloru, ale ta je přímým odrazem života v socialismu.

Na začátku padesátých let „*distribuční složky rozvinuly mohutné masové kulturně propagační akce*“⁸³, které uskutečňovaly také prostřednictvím putovních vesnických kin, kde se kromě promítání filmů se zemědělskou tematikou, konaly i agitační přednášky, diskuze s místními zemědělci a zejména byli sedláci označováni jako hlavní nepřátelé kolektivizace. V roce 1952 se výrazné pozornosti putovních kin stal právě film „Usměvavá zem“.⁸⁴ Po premiéře filmu, která se

⁸⁰ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 330.

⁸¹ SCHMARC, pozn. 37, s. 124.

⁸² SLINTÁK, ROTTOVÁ, pozn. 18, s. 223.

⁸³ HAVEL, Luděk. „O nového člověka, o dokonalejší lidstvo, o nový festival“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 333.

⁸⁴ ČARNICKÝ, Michal. „Zítřka se bude promítat všude“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 380–381.

konala v místech natáčení exteriérů, pronesl předseda JZD v Čepřovicích, že se družstevníci setkávali s obdobnými problémy při budování JZD, jako o kterých pojednává film.⁸⁵

Po pražské premiéře filmu posléze pronesl ministr zemědělství Josef Nepomucký: „*Naši tvůrčí filmoví pracovníci ukazují, že naše filmové umění je oproštěno od buržoazního nacionalismu, kosmopolitismu a fanatismu. Stává se čím dál více výrazným pomocníkem našeho pracujícího lidu na vesnici, kterým jasně ukazuje radostnou perspektivu socialistické budoucnosti.*“⁸⁶ Film splnil svůj účel, stal se propagandistickým konstruktem, jakousi zidealizovanou selankou, která měla skrze stereotypní vyličení života na vsi poukázat na nové směřování českého venkova.

Z režiséra Václava Gajera se postupně stával řemeslně zručný člověk, který filmové práci rozuměl, navíc neměl problém vystavět film tak, aby odpovídal ideologickým požadavkům ve shodě se socialistickým realismem. Pokud ve filmu „Pan Habětín odchází“ byly ještě vidět osobní vklady talentovaného režiséra, film „Usměvavá zem“ se stal konstruktem propagující socialistickou činnost ve sféře zemědělství, kde samotný příběh se stal pouhým prostředkem, jak tuto činnost vyličit. Postavy i ideologická linie filmu již zcela podléhala stereotypizaci, která se stala normou plnící požadavky socialistického realismu.

2.4. Analýza filmu „Přicházejí z tmy“ (1953)

Následující Gajerův film již zachycuje veskrze soudobou problematiku raných padesátých let. Jestliže se film „Usměvavá zem“ snažil vypořádat s problematikou hromadné kolektivizace zemědělství, kdy stále existovaly velké skupiny lidí, které se do této družstevní politiky nechtěly zapojit, film „Přicházejí

⁸⁵ DVOŘÁK, Luboš. Komparzistka pekla herečce Zdeně Baldové hnětynky. In: *Denik.cz*. [online]. 2. 6. 2014 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/jihocesky-kraj/komparzistka-pekla-zdene-baldove-hnetynky-20140531-wa0p.html>.

⁸⁶ Tamtéž.

z tmy“ již ukazuje české vesnice, pro které se již tato metoda znárodnění zemědělství stala jasnou normou. Ti, kteří se této normě nechtějí podřít, jsou již pouze okrajoví jedinci, zde vylíčení především jako podivínští lidé s nedůvěryhodnými styky. Všeobecně radostnou budovatelskou atmosféru z „Usměvavé země“ zde vystřídala ostražitost a bdělost směřující k „třídnímu“ boji na vesnici.

Exteriéry tohoto filmu byly soustředěny do Jižních Čech, konkrétně do okolí Strakonice.⁸⁷ Jihočeská panorámata se stala dějištěm filmu, který měl ukázat na nový směr vývoje československých vesnic. Spisovatel Miloslav Fábera, známý zejména z pozdější scénářistické spolupráce s Otakarem Vávrou, se stal autorem námětu i scénáře k filmu.⁸⁸ Ani zde neprobíhala práce na scénáři jednoduše, větší komplikace, jak tomu bylo v případě předchozího Gajerova filmu, se však Fáberovi vyhnuly. Ještě před vznikem scénáře se vyslovil spisovatel a člen Filmové rady Vítězslav Nezval, že by bylo vhodné, kdyby byl vytvořen film inspirovaný nedávným babickým případem.⁸⁹ Je možné, že právě z tohoto důvodu nebyl výsledný scénář, který se stal výsledkem Nezvalova návrhu, podroben důkladné kritice. Filmová rada ocenila, že: „*Scénář je dělán dobře. S námětem je možno souhlasit.*“⁹⁰ Vytkla mu pouze dvě drobnosti dotvářející určitým způsobem charakteristiku postav. Absurdně vyznívá zejména druhá výtky: „*Oblečení diplomata nemělo by být tak nápadné. Nejde o karikaturu. K akci, kterou diplomat podniká, se neustrojí tak nápadně.*“⁹¹ Paradoxní je, že si členové Filmové rady jasně uvědomovali schematičnost postav s neustále se opékajícími stereotypy v chování, oblékání se, gestikulaci apod.

Výsledný scénář opět vychází z jihočeských venkovských reálií. Odehrává se v nedaleké minulost roku 1951 (film se natáčel o dva roky později), kdy se malá vesnice snaží založit zemědělské družstvo i za neustálých anonymně psaných

⁸⁷ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 252.

⁸⁸ Tamtéž.

⁸⁹ SLINTÁK, ROTOVÁ, pozn. 18, s. 117.

⁹⁰ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 8. 10. 1952.

⁹¹ Tamtéž.

výhrůžek. Divák se posléze dozví, že výhrůžky píše syn sedláka Junka, ten také podpálí stoh, od kterého začnou hořet i domy. Zatímco vesničané obětavě domy hasí, příslušník SNB Martinec spolu s kolegou pátrají v lesích po žhář, který Martince postřelí. Posléze se děj filmu soustředí na rodinu sedláka Junka, který se právě vrací z pracovního tábora. Doma se setkává se synem Ladislavem (žhář), Rudolfem (zahraniční agent ze Západu), dcerou Růženou (která tajně miluje družstevníka Kováře, zároveň však nechce zradit rodinu) a synem Ludvíkem (mentálně zaostalým chlapcem). Rudolf se snaží z cesty odstranit obyvatele vesnice, kteří jsou proti sabotérům, příslušníci SNB jej však dopadnou a zatknout. Založení družstva již nic nestojí v cestě.

Přestože se ve filmu objeví poměrně velké množství postav a dějová linka nabízí již od úvodní scény rychlou gradaci filmu, jedná se o snímek na rozhraní středometrážního a dlouhého filmu.⁹² Mnohé postavy ve filmu vystupují v pouhých okrajových rolích, jejich charakteristika nebyla blíže specifikována, či ve filmu nebyl žádný prostor pro jejich následný vývoj. Postava mentálně zaostalého chlapce Ludvíka (Eduard Cupák) se ve filmu objevuje zcela nadbytečně. Dostala pouze nepatrný prostor. Slabomyslný chlapec se navíc v rozhádané rodině sedláka Junka uchyluje k modlitbám u rodinného oltáře. Postava se stala pouhým nositelem propagandistické proticírkevní myšlenky, že k bohu se obrací pouze slabí lidé. Ostatní členové rodiny sedláka Junka jsou s výjimkou dcery Růženy již určité karikatury, ovlivněny špatným příkladem otce, který se právě vrátil z lágru. Podléhají svým slabostem a zahálce (Ladislav prodal koně kvůli nadměrnému pití), podpalují stohy slámy, jsou spolčeni se západními agenty. V rodině Junků je možné vysledovat u postav přítomnost strachu, kterou se snaží zakrýt skrze neustálé hádky, bití a křik. Zahraniční diplomat se stává nositelem stereotypních symbolů kapitalisty, je ztvárněný soudobým viděním, kde jakákoliv postava, pocházející ze Západu, je oblečena snobským způsobem, v ústech přežvykuje žvýkačku. Po jeho boku se objevuje elegantní dáma z vyšší společnosti, odpočívá během pikniku za

⁹² Stopáž filmu „Přicházejí z tmy“ (1953) je 60 minut. Viz *Přicházejí z tmy* [online]. Režie Václav GAJER, Československo, 1953.

zvuků puštěného gramofonu. To vše je v přímém kontrastu pracujících vesničanů, jejichž hlavní touhou je konečně vstoupit do družstva. Tyto stereotypy je možné zahlédnout v průběhu celého filmu. Pouze postava Růženy Junkové, kterou ztvárnila Dana Medřická, stojí na pomezí těchto dvou světů. Je pro ni již téměř nemožné, vyprostit se z vlivů své rodiny. Naopak rodina kapitána SNB Jaroslava Martince ukazuje již ideologicky progresivní jedince. Rovněž podléhají stereotypizaci, ovšem v tomto případně kladnému pojetí hrdinství. Stará matka Martincová je prototypem dělnice, která ani ve stáří nezahálí, stejně jako její děti, které od matky převzaly dobré vlastnosti a správné smýšlení v souladu s ideologickým směřováním filmu. Stává se jakýmsi příkladem materiální askeze, kdy všechno, co kdy vlastnila, obětovala ve prospěch kolektivu.

Podobně jak v předchozím Gajerově filmu „Usměvavá zem“ si můžeme i zde povšimnout absence folklorních prvků, přestože se film odehrává na vesnici, kde je tradice folkloru nezanedbatelná. Zároveň je zde patrná eliminace religiózních motivů. Pokud se zde setkáváme s náboženskými symboly, tak je to pouze ve zcela negativním pojetí. Mentálně zaostalý Ludvík neustále v rukou drží růženec, což ještě více zdůrazňuje jeho poblouznění. Venkovská zbožnost byla v první polovině padesátých let tabuizována, nebylo v politickém zájmu poukazovat na církev, která byla v této době pronásledována. Filmy si tedy vystačily se stereotypně pojatou církevní symbolikou kříže, oltáře či kostela, kdy tyto symboly dostávaly kromě původních i zcela nové významy. Na postavy podléhající religiozitě se nahlíželo perspektivou tmářů, většinou spojených s dalšími „reakčními silami“.⁹³

Dramatická hudba Jiřího Srnky ve vykonání Filmového symfonického orchestru, se objevuje již v úvodní sekvenci filmu. Ještě více podtrhuje již tak patetické výkony herců, kteří jednají zkratkovitě a vzhledem ke středometrážní stopáži filmu působí tok děje zrychleně. Jednoznačně nejslabší složkou filmu je však již výše zmíněný scénář. Soudobá kritika Miroslava Česala přiznává, že největší chybou filmu je jeho schematičnost, vycházející z celkové reportážnosti

⁹³ SLINTÁK, ROTTOVÁ, pozn. 18, s. 248 – 249.

a popisnosti filmu, která uškodila zejména postavám kladným, které jsou vyličený zcela plošně, na rozdíl od postav záporných, kterým během příprav scénáře byla věnována větší péče.⁹⁴ Schematické směřování filmu bylo natolik patrné, že se mu nemohla vyhnout ani oficiální kritika. Zároveň však autor kritiky nepopíral, že samotný scénář byl inspirovaný nedávným tragickým případem v Babicích na Třebíčsku, který se udál v červenci 1951 a neustále rezonoval ve společnosti. Proto se určitá míra popisnosti a dokumentárnosti ve filmu musela objevit.⁹⁵ Částečnou vinu za filmový neúspěch Česal přisuzuje rovněž režisérovi Václavu Gajerovi, kterému vytýká zejména jeho nezkušenost. Gajera kritizuje zejména kvůli tomu, že měl v krátké době možnost vytvořit již druhý film z prostředí vesnické kolektivizace zemědělství, ale i tentokrát byly postavy v jeho filmu vykresleny zcela plošně a schematicky.⁹⁶

Jestliže byla Filmová rada během procesu schvalování zcela nadšená scénářem inspirovaným babickým případem, kde měl být odhalen kolektivní nepřítel socialistického zemědělství, a k produkci filmu přistupovala s velkým očekáváním, v dubnu 1945 zaujala zcela odlišné stanovisko. Scénář byl realizován v letech 1951 až 1952 ještě ve zcela bojové atmosféře, kdy bylo nutné pojmenovat nepřítele, zatímco premiéra filmu se konala roku 1954, již v zásadě odlišných podmínkách, které se částečně odrazily i na reflexi filmu. Filmová rada se snažila přenést vinu na scénáristu a dramaturgii, nicméně je nutné dodat, že jí bylo předloženo již pouhé torzo filmu, kdy již během roku 1953 došlo k vystřížení značné části obsahu filmu. Námitky byly vzneseny rovněž k závěrečnému Pochodu míru, který už do současné koncepce filmu nezapadal. Původně byl zvažován vysvětlující komentář, který měl divákům vyjasnit, že takovou vesnici už dnes nenaleznou, rovněž měl být změněn název filmu na „Přicházeli z tmy“, v konečné fázi se Filmová rada spokojila s vložením titulku na začátek filmu, který upřesnil, že se film odehrává v roce 1951.⁹⁷

⁹⁴ ČESAL, Miroslav. Kritika filmu „Přicházejí z tmy“. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 3, s. 452 – 456.

⁹⁵ Tamtéž.

⁹⁶ Tamtéž.

⁹⁷ Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 22. 4. 1954.

Ve výsledné koncepci se z filmu stal zcela ideologický konstrukt, kde je zcela zřejmá inspirace politickými událostmi. V dialogích postav se mnohdy používá ideologicko-politická terminologie, což v kontextu zemědělského rámce filmu postrádá jakoukoliv věrohodnost. Záporné postavy zcela jasně poukazují, skrze dialogy o blížící se nové válce, že své naděje vkládají do rukou Američanů. Naopak závěrečná scéna, kde je zachycen mírový pochod s vlajkami a portréty Stalina a Gottwalda, ukazuje postavy kladné, které zvolily život v míru. Toto zřetelné vymezení postav na dva zcela odlišné protipóly nepřipouští ani náznakově možnost existence skupiny s odlišným nazíráním na svět.

Premiéra již značně torzovitého filmu „Přicházejí z tmy“ se odehrála 18. 6. 1954,⁹⁸ tedy již ve zcela jiných poměrech, než ve kterých započala výroba filmu. Po smrti prezidenta Klementa Gottwalda v roce 1953 docházelo k postupnému uvolňování cenzury nejen v kultuře. Začala vznikat nová filmová díla, některá již oproštěná od absolutního schematismu. Druhá polovina padesátých let již nabídla režisérům možnost formovat svou tvůrčí a osobitou filmovou poetiku. V této době debutovali např. režiséři Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa. Václavu Gajerovi se však nepodařilo ani nyní vymezit ze schematicko-ideologické režijní tvorby. Ve druhé polovině padesátých let nadále tvořil zejména dramatické snímky, kde je však na psychologii postav nazíráno skrze socialistický realismus. Postavy jsou opět snadno typově zařaditelné, nepodléhají pečlivému psychologickému vývoji. Což je však pro následující tvorbu Václava Gajera důležité, je fakt, že již následující film „Vina Vladimíra Olmera“ (1956) se zabývá střetem mládeže s generací starší. Toto téma se stane spolu s jihočeskou lokalizací děje hlavním obsahem většiny následujících filmů Václava Gajera.

⁹⁸ NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV, pozn. 43, s. 252.

3. Vyhodnocení společných znaků v analyzovaných filmech

V prvních čtyřech analyzovaných filmech Václava Gajera můžeme najít mnoho společných znaků, které se budou později více či méně často objevovat i u následujících Gajerových filmů. Jedním z převládajících rysů je celková schematičnost filmů, což přetrvává ve tvorbě Václava Gajera po celá padesátá léta a většinou určitou plochost filmů můžeme najít i v letech šedesátých. Teprve v začínající tzv. normalizaci našel Gajer pro své filmy určitou poetiku, kdy se stává dominantním dětské nazírání na svět v souladu se soužitím v přírodě.

Schematismus se v raném tvůrčím období projevuje zejména nepřirozeným projevem jak hlavních, tak i vedlejších postav. Postavy podléhaly určité typizaci, kdy přebíraly podle soudobého ideologického vzorce své chování, jednání, charakteristické vlastnosti a také verbální i neverbální projev. Jestliže to u Gajerova debutu nebylo ještě příliš patrné, což je dáno i faktem, že byl film dokončen krátce po únoru 1948, u následujících filmů již můžeme vysledovat u některých postav až karikaturní ztvárnění. Zejména záporné postavy jsou vylíčeny zcela stereotypně, jednájí většinou pod vlivem napojení se na nepřátelské živly, kterými může být šlechta („Křížová trojka“), nacistická diktatura („Pan Habětín odchází“), kulakové („Usměvavá země“) nebo západní agenti a církve („Přicházejí z tmy“). Toto jednoznačné vylíčení postav, bez možnosti hlubšího psychologického vývoje, je nejvíce patrné ve srovnání s postavami kladnými, které ve shodě se socialistickým realismem jsou prototypy lidových dělníků, a v případě Gajerovy tvorby zejména družstevníků, kteří jsou ostatním lidem v okolí příkladem pro správný postup kolektivizace. U těchto postav jsou většinou zcela popřeny jejich individuální potřeby, vystupují ve jménu celého kolektivu.

Nicméně spojujícím prvkem většiny Gajerových filmů jsou společné exteriéry. S výjimkou filmu „Pan Habětín odchází“, který ve vícero rovinách mírně vybočuje z klasické Gajerovy tvorby, se exteriéry ostatních analyzovaných filmů odehrávají v Jižních Čechách, konkrétně na Šumavsku, tedy v místě, kde se Gajer narodil a které dobře znal. Většina filmu tedy sleduje venkovskou tematiku,

zejména poukazuje na zavádění nových pořádků, kterými byla kolektivizace zemědělství. Na soukromé sedlačení bylo nahlíženo jako na zpátečnictví, které bylo nutné vymýtit jako pozůstatek minulé doby. Obdobně bylo nakládáno i tradičním pojetím venkova. To, co ještě donedávna venkov formovalo, tedy zejména jeho folklórní tradice a náboženský způsob života, bylo ve filmech Václava Gajera na samotnou periferii zájmu. Pokud vidíme ve filmu „Zítřka se bude tančit všude“ alespoň jakýsi náznak na navázání folklórního způsobu života na venkově, Gajer ve svých filmech folklórní jarmarky a tance nahradil průvody za mír s ikonami Stalina a Gottwalda. Zejména ve filmu „Přicházejí z tmy“ působí závěrečná scéna průvodu za mír v kontextu celého filmu zcela nepřirozeně. Náboženská otázka byla zcela ignorována, s výjimkou filmu „Přicházejí z tmy“, kdy křesťanské symboly kříže, oltáře a růžence se staly předměty denní potřeby záporných postav, které spolupracují se západními agenty. Toto stereotypní vylíčení venkova ve filmu se posléze objevovalo téměř po celá padesátá léta. Teprve v šedesátých letech nastalo určité přehodnocování schematického pojetí venkova, o což se pokusil i Václav Gajer ve středometrážním snímku z roku 1965 s názvem „Horký vzduch“.

Závěr

Závěrem bych rád poznamenal, že práce, která se věnuje hledání stereotypních vzorců v rané tvorbě režiséra Václava Gajera, byla pro mě přínosem a velkou inspirací. V první kapitole bylo nutné vysvětlit stručně fungování systému československé kinematografie během klíčových let 1948 až 1953. Byrokratická složitost schvalování námětu, scénářů a samotné výroby filmů, jakož i distribuce filmu po jeho natočení, vedla k plné centralizaci československého filmu. Tato kapitola se rovněž zabývá socialistickým realismem, který se po roce února 1948 stává základní stavební jednotkou československé kinematografie. Aby bylo směřování analýz filmů, které byly socialistickému realismu podřízeny, snáze pochopitelné, pokládal jsem za vhodné základní principy tohoto uměleckého směru na základě vyhodnocení literatury ozřejmit.

Během stanovení zadání práce jsem si plně neuvědomil, že režijní tvorba Václava Gajera je prozatím téměř neprobádaná oblast, která stále čeká na hlubší analýzu celoživotní tvorby režiséra. Nepodařilo se ani oslovit příbuzné režiséra Václava Gajera, zejména jeho dceru, herečku Veroniku Gajerovou, která na zasláné dotazy nereagovala. V příloze pouze příkládám vyjádření herečky Heleny Kružíkové k roli ve filmu „Přicházejí z tmy“.

Výchozí postavení Gajera, jako samostatného režiséra, nebylo jednoduché. Nároky, které byly kladeny na mladého režiséra, ať už ideologické, či formální a řemeslné, byly příliš vysoké. Ještě dříve, než se mohl dostat do kin Gajerův filmový debut „Křížová cesta“, dostalo přednost dokončení dalšího snímku „Pan Habětín odchází“, který byl i přednostně uveden v kinech. Jestliže můžeme vidět v „Křížové trojce“ určité rozpaky, pramenící z nezkušenosti mladého režiséra, který dostal za úkol vytvořit snímek v žánru v českém prostředí nekonvenční komediální detektivky, následující film „Pan Habětín odchází“ již vykazoval prvky velko filmu, jak bychom jej současnou terminologií nazvali. Právě v tomto filmu, který se objevil i na MFF v Mariánských Lázních, se nejvíce přiblížil psychologickému vykreslení zejména hlavní postavy. Továrník Habětín měl být veskrze zápornou postavou, kariéristou, ovšem Gajer poukázal rovněž jeho pečlivý vývoj, ukázal na

okolí, které ho formovalo, zejména však vykreslil jeho vnímavost, vymykající se stereotypní schematizaci, které podléhaly zejména vedlejší postavy. Potencionál ke tvorbě velkých dramát, odehrávajících se v neklidné době, již Gajer nikdy nenaplnil v takové míře, jak právě zde.

Nicméně během analýzy následujících dvou filmů „Usměvavá země“ a „Přicházejí z tmy“ jsem se ujistil, že Gajer podlehl nazírání na film optikou socialistického realismu, tedy prostor již neměla individuální postava, ale kolektiv, který prezentoval zájmy celé společnosti. Přestože se oba filmy odehrávaly na venkově, podstava venkova v jeho náboženských a folklórních rysech byla eliminována, či případně odsuzována jako přežitek doby minulé. Během analýzy jsem nevycházel pouze z detekce stereotypizace ve vybraných filmech Václava Gajera, přihlížel jsem také k základním principům schematizace na základě tehdejšího vymezení socialistického realismu, tj. skrze sledování produkčně – tvůrčího procesu vyplývajícího z institucionálního zázemí dobových projektů. Byl jsem překvapen, jak byli jednotliví členové těchto filmových institucí nejednotní, radikálně odsuzující sebemenší detaily v průběhu celé práce na filmovém scénáři i samotném filmu.

Cílem třetí kapitoly bylo shrnutí základních poznatků vyplývajících z analýz jednotlivých filmů a nalezení společných znaků, stereotypů, které se ve tvorbě Václava Gajera opakovaly, což bylo i cílem a předmětem této práce. Převažujícím společným rysem Gajerových filmů byl značný předěl mezi kladnými a zápornými postavami, předem determinovanými, nevyhýbajícími se stereotypní typizaci. Dalším společným prvkem bylo zejména umístění lokace děje filmů do oblasti okolí Šumavy, což je místo, kde se režisér narodil a dobře jej znal. Zajímavé by jistě bylo i podrobnější srovnání s následující Gajerovou režijní tvorbou, zejména její případný vývoj v šedesátých a sedmdesátých letech. Pro takové srovnání a následné analýzy již však v práci nebyla dostatečná kapacita a rozsah.

Proces samotné přípravy i tvorby práce byl pro mě více než přínosný. Osvojil jsem si během bádání v pramenech Národního filmového archivu principy fungování Filmové rady, poznal jsem postupný proces schvalování filmu v raných padesátých letech. Zjistil jsem, že stereotypy, které se objevovaly ve filmech

Václava Gajera, nebyly nikterak zásadně odlišné od stereotypů ostatních filmů vznikajících pod drobnohledem socialistického realismu.

Seznam použité literatury a pramenů

Literatura

1. CATALANO, Alessandro. *Rudá záře nad literaturou: česká literatura mezi socialismem a undergroundem (1945-1959)*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-342-5.
2. ČARNICKÝ, Michal. „Zítřka se bude promítat všude“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 359 – 390. ISBN 978-80-200-2096-3.
3. DVOŘÁK, Luboš. Komparzistka pekla herečce Zdeně Baldové hnětýnky. In: *Denik.cz*. [online]. 2. 6. 2014 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.denik.cz/jihocesky-kraj/komparzistka-pekla-zdene-baldove-hnetynky-20140531-wa0p.html>.
4. DVOŘÁK, Luboš. Křížová trojka určila osud zámku Červená Lhota. In: *Denik.cz*. [online]. 26. 9. 2015 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://strakonicky.denik.cz/z-regionu/krizova-trojka-urcila-osud-zamku-cervena-lhota-20150925-qrqa.html>.
5. *Filmy patří lidu*. In: *Wikipedie.cz*. [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Filmy_patří_liduhttps://cs.wikipedia.org/wiki/Filmy_patří_lidu.
6. HAVEL, Luděk. „O nového člověka, o dokonalejší lidstvo, o nový festival“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 312 – 358. ISBN 978-80-200-2096-3.
7. KENEZ, Peter. Sovětský film za Stalina (1928 – 1953). In: FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3: Politická kamera - film a stalinismus*. Praha: Casablanca, 2012, s. 25 – 40. ISBN 978-80-87292-15-0.
8. KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura*. Praha: Libri, 2004. ISBN 978-80-7277-212-0.

9. LOPOUR, Jaroslav. Václav Gajer. In: *Csfd.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z: <https://www.csfd.cz/tvurce/3179-vaclav-gajer/>.
10. MOJŽÍŠOVÁ, Radka. *Socialistický realismus v československém filmu 50. let 20. století*. Praha: 2013. Vysoká škola ekonomická v Praze. Národohospodářská fakulta. Katedra hospodářských dějin.
11. PETRÁČKOVÁ, Věra, KRAUS, Jiří. *Akademický slovník cizích slov*. Praha: Academia, 1995. ISBN 80-200-0524-2.
12. SCHMARC, Vít. *Země lyr a ocele: subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu*. Praha: Academia, 2017. ISBN 978-80-200-2703-0.
13. SKOPAL, Pavel. Úvod: Plány, změny a kontinuity. In: SKOPAL, Pavel, ed. *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 11 – 23. ISBN 978-80-200-2096-3.
14. SLINTÁK, Petr, ROTTOVÁ Hana. *Venkov v českém filmu 1945-1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha: Academia, 2013. ISBN 978-80-200-2303-2.
15. Slovník cizích slov – online vyhledávání: stereotyp. In: *Slovník-cizich-slov.abz.cz* [online]. [cit. 19. 1. 2020]. Dostupné z: https://slovník-cizich-slov.abz.cz/web.php/hledat?cizi_slovo=stereotyp&typ_hledani=prefix.
16. STUHLÝ, Jaroslav. My všichni jsme Čermák! In: *25fps.cz* [online]. 4. 4. 2012 [cit. 8. 12. 2019]. Dostupné z: <http://25fps.cz/2012/past-martin-fric/>
17. SZCZEPANIK, Petr. „Machři“ a „diletanti“. In: SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia, 2012, s. 27 – 101. ISBN 978-80-200-2096-3.
18. SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945-1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2016. ISBN 978-80-7004-177-2.
19. ŠKAPOVÁ, Zdena. Cesty k moderní filmové poezii. In: DVOŘÁK, Jan (ed.). *Démanty všednosti – český a slovenský film 60. let*. Praha: Pražská scéna, 2002, s. 11 – 147. ISBN 978-80-86102-17-3.

20. ŠRAJER, Martin. Vraždy po našem – československé filmové detektivky II. In: *Filmový přehled.cz* [online]. 5. 6. 2017 [cit. 20. 1. 2020]. Dostupné z: <https://www.filmovyprehled.cz/cs/revue/detail/vrazdy-po-nasem-ceskoslovenske-filmove-detektivky-ii>.
21. VEBER, Václav. *Osudové únorové dny 1948*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2008. ISBN 978-80-7106-941-6.
22. Zákon č. 150/1948 Sb. Ústavní zákon ze dne 9. května 1948, Ústava Československé republiky [online]. [cit. 2019-06-30]. Dostupné z: https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1948.html.

Prameny

23. ČESAL, Miroslav. Kritika filmu „Přicházejí z tmy“. *Film a doba*. 1954, roč. 3, č. 3, s. 452 – 456.
24. DVOŘÁČEK, Jaromír. Pan Habětín odchází. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 23, s. 354.
25. KOUT, František. Festivalové defilé ČSR. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 15, s. 217.
26. *Křížová trojka* [online]. Režie Václav GAJER. Československo, 1948.
27. NÁRODNÍ FILMOVÝ ARCHIV. *Český hraný film III: 1945 – 1960/ Czech feature film III: 1945 – 1960*. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-102-1.
28. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 30. 5. 1950, referenční označení 2/1/40//2.
29. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 6. 6. 1950, referenční označení 2/1/40//3.
30. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, film Dnes není včera (Usměvavá zem) z 10. 4. 1951, referenční označení 2/1/65//4.
31. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Usnesení FR z 13. 4. 1951, referenční označení 2/1/65//1.

32. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 22. 5. 1952, referenční označení 2/2/25//1.
33. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 8. 10. 1952.
34. Národní filmový archiv, fond: Filmová rada, Zápis ze schůze FR z 22. 4. 1954.
35. Nový film „Křížová trojka“. *Filmové zpravodajství*. 1948, roč. 4, č. 241, s. 3.
36. Osobní korespondence s herečkou Helenou Kružíkovou. Byla pořízena autorem této práce 17. října 2018. Originální zápis uložen v osobních archivu autora práce (viz: Příloha č. 1).
37. *Pan Habětín odchází* [online]. Režie Václav GAJER, Československo, 1949.
38. Pro každého něco. *Kino*. 1949. roč. 4, č. 12, s. 168.
39. *Přicházejí z tmy* [online]. Režie Václav GAJER, Československo, 1953.
40. Tři za kamerou. *Kino*. 1948, roč. 3, č. 15, s. 287.
41. *Usměvavá zem* [online]. Režie Václav GAJER, Československo, 1952.
42. Václav Gajer – Filmový přehled (NFA). In: *Filmovyprehled.cz* [online]. [cit. 30. 10. 2019]. Dostupné z:
<https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/5065/vaclav-gajer>.
43. Závěr filmových festivalů pracujících. *Kino*. 1949, roč. 4, č. 18, s. 266.

Seznam zkratk

ČEFIS – Československá filmová společnost

ČSF – Československý státní film

FAMU – Filmová akademie múzických umění

JZD – Jednotné zemědělské družstvo

KSČ – Komunistická strana Československa

MFF – Mezinárodní filmový festival

NFA – Národní filmový archiv

SNB – Sbor národní bezpečnosti

Seznam příloh

1. **VYJÁDŘENÍ HEREČKY HELENY KRUŽÍKOVÁ K ROLI VE FILMU
"PŘICHÁZEJÍ Z TMY"**

1. Vyjádření herečky Heleny Kružíkové k roli ve filmu „Přicházejí z tmy“

(...) O mém obsazení rozhodla motorka. Filmaři byli za námi už v zimě a opatrně pravili, že ta role má jeden háček, že musí jezdit na motorce a já na to hodně rychle: že to vůbec nevádí, dokonce mi poslali v balíku kombinézu – asi leteckou a přihlásili mě do autoškoly, prý aby mně nebyla zima, až se budu učit jezdit. Dodnes nevím, kdo přicházel z té tmy a proč, vzpomínám jen, že jsme bydleli v jakési dřevěné hájovně a můj tatínek byl pan Vojta.

Proč vybrali zrovna mě, to nevím, snad jsem vypadala nějak proletářsky či co, hubená jsem na to vypadala dost. Rovněž pan Adolf Král byl proletář skutečně opravdický z ostravských válcoven – neherec, ale to se nosilo. Asistentem režie byl pan Jarda Kučera, toho jsme měli moc rádi – byla s ním legrace. Vůbec celý štáb byli samí mladí lidé. (...) Jenže Vy chcete pana Václava Gajera a to je potíže. Já jsem si představovala nervózního pána, který pořád křičí, ale mně představili příjemného mladíka, který se pořád usmíval, s kulatým obličejem a světlými vlasy. Starostlivě se mě ptal, jestli mě naučili dobře jezdit na té motorce, aby se mně nic nestalo. Vždycky mě zavolal – s úsměvem řekl odkud kam, když jsem něco pokazila, mrkl na mě s úsměvem a povídá: zastavíš kousíček tady u té čárky, tys tu značku přejela – rozumíš a já kývla. On nám mladým všem tykal. Byl to moc, moc milý člověk, ani známečku nervozity si u něj nepamatuji. (...)

(dopis ze 17. října 2018 – kráceno)

NÁZEV:

Stereotypy ve filmu padesátých let v kontextu tvorby Václava Gajera

AUTOR:

Lukáš Kowala

KATEDRA:

Katedra divadelních a filmových studií

VEDOUCÍ PRÁCE:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRAKT:

Práce se zaměřuje na objevující se stereotypy v raných filmech režiséra Václava Gajera. Tyto filmy jsou analyzovány v kontextu doby vzniku, tedy v letech 1948 – 1953, kdy jediným oficiálně uznaným uměleckým směrem v Československu byl socialistický realismus. První kapitola stručně vykresluje situaci v československém filmu na přelomu čtyřicátých a padesátých let, vysvětluje složité schvalovací procesy filmových scénářů a výroby samotných filmů. Další kapitola se již zaměřuje na konkrétní analýzy filmů. Podrobnější analýze jsou podrobeny filmy „Křížová trojka“, „Pan Habětín odchází“, „Usměvavá země“ a „Přicházejí z tmy“, ve kterých se zaměřuji zejména na schematické vylíčení postav a z nich vyplývající stereotypní chování. Výsledek analýzy filmů je srovnáván se soudobými prameny, zejména filmovými kritikami, či zápisy z jednání ze schůzí Filmové rady.

KLÍČOVÁ SLOVA:

Václav Gajer, stereotypy, socialistický realismus, 50. léta ve filmu, schematismus

TITLE:

Stereotypes in the movies of the 1950's in the context of the work of Václav Gajer

AUTHOR:

Lukáš Kowala

DEPARTMENT:

The Department of Theatre, and Film Studies

SUPERVISOR:

Mgr. Petr Bilík, Ph.D.

ABSTRACT:

The work focuses on emerging stereotypes in early movies by director Václav Gajer. These movies are analyzed in the context of the time of their creation, which are during the years 1948 - 1953, when the only officially recognized artistic direction in the Czechoslovakia was socialist realism. The first chapter briefly depicts the situation of Czechoslovak movies at the turn of the 1940s and 1950s, explaining the complex approval processes of the movie scripts and the production of the movies themselves. The next chapter focuses on specific movie analyzes. The movies "The Three of clubs", "Mr. Habětín is leaving", "The Smiling country" and "They come from the dark" are subjected to a more detailed analysis, in which I am focusing mainly on the schematic depiction of the characters and the resulting stereotypical behavior. The result of the movie analysis is compared with contemporary sources, especially movie critics, or meeting minutes of the Filmová rada (Film council) meetings.

KEYWORDS:

Václav Gajer, stereotypes, socialist realism, 50's in movies, schematism