

„A VŠICHNI DOHROMADY UDĚLÁME MOC...“ (Domácí a zahraniční ohlas *Císařova pekaře*)

VÁCLAVA KOFRÁNKOVÁ

Patrně málokterý český film se do paměti diváků vepsal tak nesmazatelně jako *Císařův pekař a Pekařův císař* z roku 1951.¹ Snímek je televizní stálicí svátečních dnů podobně jako několik málo pohádek, s nimiž má mnoho společného. Werichova historická fantazie spoluvytvářela obraz rudolfínské epochy i uměnímilovného habsburského císaře v českém historickém povědomí několika generací a ovlivňuje Rudolfův portrét dodnes. Film upoutává nádhernou výpravou, hereckými výkony, ale především obrovskou dávkou humoru, jehož převahu nedolal ani režimní tlak na ideově správné vyznění.

Fantaskní svět manýristické rudolfínské Prahy s jejími všudypřítomnými stíny a tajemnou atmosférou Jana Wericha lákal dlouhodobě. Již v roce 1931 převedli s Voskovcem golemovskou pověst na jeviště Osvobozeného divadla.² Později spolupracovali s francouzským režisérem Julienem Duvivierem na filmovém přepisu legendy, ale rozešli se ve zlém pro rozdílné pojetí námětu. Duvivier si prosadil svou a film *Golem* natočil sám, přičemž Havlova barrandovská produkce naprosto opomněla Voskovcův a Werichův vklad.³ Jan Werich se k tématu vrátil znovu po válce a pro film částečně využil dramatickou předlohu z roku 1931. Divadelní *Golem* má s filmovým hodně společného (četné dialogy, motiv tajné chodby vedoucí do studny, Siracl atd.), rozchází se však v jedné zásadní rovině – filmový *Golem* je symbolem atomu, mohutné síly dřímající ve hmotě. Tomu je podřízena i jeho podoba, neosobní hliněný panák od sochaře Jaroslava Horejce.

Zatímco atomová paralela byla jedním z mnoha původních Werichových nápadů, třeskatý budovatelský nádech a třídní boj se mu příliš nezamlouval. Samotná zápletka filmu, Matějovo zatčení a pozdější záměna s císařem, byla v první verzi scénáře pojednána jako klasická veseloherní situace. Císař si měl vylomit zub o rukavici zapečenou do rohlíků. Teprve zásah Filmové rady, vrcholného schvalovacího orgánu, změnil grotesku na ideologickou zbraň a nechal Matěje uvěznit za rozdávání císařových obzvláště vypečených rohlíčků chudině.

Ostrý dohled nad scénářem filmu provázely pětiky stranických aparátčků o názorový monopol při formování nové československé kinematografie. Hrozilo dokonce zastavení natáčení a Werichovy pracovní neshody s režisérem Jiřím Krejčíkem odpůrci filmu označovali za „projev negativního postoje k zestátněnému filmu i k lidově demokratickému zřízení“.⁴ Stranický spor mezi ministrem informací Václavem Kopeckým a šéfem Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavem Barešem nakonec přes Barešovy intervence u Gottwalda vyzněl ve

prospěch uměleckých filmů s politickým podtextem. *Císařův pekař* byl po mnoha peripetiích natočen režisérem Martinem Fričem a uveden do kin v prosinci 1951.

Jedním z mnoha argumentů pro dokončení filmu byla jeho nákladnost (stál více než 30 milionů korun) a exportní budoucnost. Václav Kopecký předpokládal, že Werichův snímek v zahraničí sklídí úspěch a kromě politického kapitálu (důkaz, že ideologie nemusí ve filmu převažovat) přinese i finance.⁵ Martin Frič ze zkrácené jednodílné exportní verze vystříhl křiklavé prozezimní pasáže a film putoval na evropské festivaly. Ideová koncepce díla však přesto neztratila svůj náboj, čehož si pochopitelně všimli i zahraniční kritikové.

Domácí kritika hodnotila *Císařova pekaře* vesměs pozitivně až nadšeně. Vyzdvihovala humorný nadhled a skvělé herecké výkony Jana Wericha i dalších protagonistů, Fričovu režii, okázalou a historicky zdařilou výpravu Jiřího Trnky a Jana Zázvorky, jemnou barevnou kameru Jana Stallicha i práci trikařů a maskérů. Recenzím s názvy jako *Za radost pro děti, za mír!* či *Mírotvorný film* pochopitelně vévodí rozbor ideového vyznění díla. Autoři zdůrazňují protiklad slabošského neschopného císaře, který se zabývá nevědeckou alchymií a magií a před starostí o lid utíká do nádhery svých sbírek i ženských náručí, a energického Matěje, muže z lidu nadaného přirozenou inteligencí, díky níž moudře vládne a přemůže spiklence. Počínaje šedou eminencí dvora komořím Langem, přes vypitý vojácký mozek maršála Russworna, lišácké přežívání podvodníka astrologa až po uhlaženého agenta cizích mocností Kelleyho „za těmito ostře vykreslenými postavami lumpů z rudolfinské doby cítíme dolarové lumpy dnešního světa, mávající atomovou pumou a zneklidňující mírumilovný svět“.⁶ Dlužno podotknout, že se tvůrci filmu při zobrazení těchto postav do značné míry drželi historické skutečnosti. Násilnický Russworm byl v roce 1605 popraven za zabití soka v jednom z jeho četných soubojů, Filipa Langa císař v roce 1607 vsadil do vězení kvůli finančním machinacím a úhořovitý Kelley po mnoha různých aférách skončil v kobce křivoklátského hradu.

Pro vysoce angažované recenzenty však spiklenci nezosobňovali jen západní hrozbu, ale i vnitřní nepřátele. Z úvahy básníka Jana Skácela v radikálně komunistickém brněnském listu *Rovnost* dýchá mrazivá atmosféra právě probíhajících stranických čistek: „Matěj prohání byrokraty a pány, kterým od nakukování klíčovými dírkami vyrazilo na oku od průvanu ječné zrna. Tady dává Werich i notnou lekcí všem, kteří by chtěli prosadit do socialismu místo radosti dogmatické škarohlídství, na jejichž adresu ministr informací a osvěty Václav Kopecký nedávno řekl: „Socialismus znamená radost; znamená veselí, znamená krásu. Ten komunist, který se kaboní, to není dobrý komunist! Nejlepší komunist je ten, který se směje a dovede šířit radost.““ Skácelova kritika, podobně jako většina ostatních, závěrem volá po zodpovědnosti v zacházení s atomem: „(...) když lidé budou chtít, nebude atomové energie zneužito imperialisty k ničení a zkáze kultury a civilisace, ale bude sloužit k radostnému a tvořivému mírovému dílu.“⁷

Recenzenti v duchu sovětských pouček o angažovaném umění vyzdvihují především druhou část filmu jako ideově závaznou, protože zde lid – nositel dějinného pokroku – zvítězí a s budovatelskou písní na rtech si užívá zasloužených plodů své práce. Dokonalost filmu podle kritik narušovala jen jeho nezvyklá délka a příliš mnoho prostoru věnovaného zobrazení života císařského dvora. Lidový hrdina Matěj se objeví v úvodu prvního dílu, kde se s ním agitace chtivý divák setká jen chvilkově. Většinu času pak pozorujeme hemžení služebnictva kolem náladového císaře a pikle Rudolfových úředníků. Nejdál v kritice nedostatečného ideového náboje první části filmu zašel Antonín J. Liehm v *Literárních novinách*. Liehm charakterizuje

podstatu Werichovy komiky a sleduje její vliv na vyznění díla: „Werich, který tolik let bojoval proti buržoazii, (...) musil často bojovat jejími vlastními prostředky“, jimiž byl i „samoučelný humor a intelektuální slovní vtip. Je pochopitelné, že tento neustálý dotyk s nepřítelem zanechal i na Werichovi svoje stopy. (...) jsme tu u kořene slabin Císařova pekaře (to jest hlavně první část filmu). Wericha a jeho spolupracovníky příliš oslnila možnost bravurního komického žonglérství, příležitost „si zahrát“. A tak to, co mělo zůstat jenom dějovou expositivou, (...) umožňující rozvinutí celého příběhu tovaryše Matěje tím, že ukáže, proti čemu šel Matěj do boje, stalo se rázem polovinou filmu“, a je „na úkor jeho úderné síly, nahrazováno komikou bez obsahu.“ Liehm posléze konstatuje, že Werich „ve své příští práci, kdy bude třeba sáhnout do horkého dneška, bude potřebovat přátelské pomoci, která mu umožní zdolat budoucí úkoly, v nichž by se jistě zmíněné nedostatky projeví ještě zřetelněji“.⁸ Podobné mentorování Wericha jistě nejen popouzelo, ale i přesvědčovalo, že se musí za každou cenu vyhnout současným tématům.

Liehmová recenze nám otevírá cestu k pochopení Werichova tvůrčího záměru. Není na místě vytýkat mu zřejmý podíl na ideologickém zabarvení filmu. V meziválečné avantgardě převažovalo levicové smýšlení a Werich jistě ze svých předchozích názorů výrazně neslevil, což ovšem neznamená, že by přál komunismu. Naopak. Celý první díl filmu prosadil navzdory stranickému diktátu, aby si mohl zahrát roli, o níž dlouhá léta snil.⁹

Werichův Rudolf není jen dětinským starcem či zdegenerovaným despotou, jak by se na první pohled zdálo. Za jeho melancholií i záchvaty vzteku tušíme bezmoc člověka osamělého ve víru dějinných událostí, jimž se sice snaží všemožně utéci (výlet do Brandýsa za ztraceným mládím), ale které ho vždy nakonec pohltnou (po roce 1600 Rudolf II. trpěl vleklou psychickou krizí, kterou se mu již nikdy nepodařilo plně překonat). Stylizuje se do role směšného krále masopustu, který se s ironií sobě vlastní nakonec jde historicky znemožnit do ložnice hraběnky Stradové. V zobrazení Rudolfa II. se Jan Werich, kromě původního námětu k Duvivierovu filmu, nepochybně inspiroval revue Golem (děj se odehrává o masopustní noci roku 1600) i Shakespearovým Falstaffem, jehož postava ho dlouhodobě fascinovala.¹⁰

Ani pojetí spikleneckých dobrodružů není jednoznačné. Jejich heslo „Jménem civilizace“ může použít jakýkoli režim jako zástěrku své zruďné politiky. Účastníci komplotu proti Rudolfovi lze obecně vnímat jako bezpáteční technology moci, kteří jsou pro její zisk ochotni udělat cokoli. Werichovo vidění světa je jako vždy mnohoznačné, paralela s kariérou pouťových aparátčků více než zřejmá. Jako by k nám vrstevnatostí motivů přes hradbu staletí doléhal polyfonní zvuk rudolfinského manýrismu.

Manýristické motivy najdeme ve filmu téměř všude, ať už jde o převrácení rolí (záměnu individualit), nebo hrátky se zrcadlem (v této souvislosti připomeňme slavný Parmigianinův autoportrét s odrazem v zrcadle).¹¹ Werichovo okouzlení rudolfinskou epochou, které sdílel s přítelem Jiřím Trnkou, se promítlo i do nákladnosti výpravy a interiérů. Pro síň sbírek zapůjčila Národní galerie exponáty v ceně přibližně třicet milionů korun.¹² A ještě v jednom směru se projevil Werichův cit pro výtvarné umění. Scéna, v níž si císař při ranním oblékání prohlíží torzo sochy, je volně inspirována Brožíkovými obrazy Rudolfa II. a malbou od Emila Jana Lauffera v pražském Královském letohrádku.¹³

Zatímco československý tisk mnohoznačnost *Císařova pekaře* nevnímal a panovala zde, až na výjimky, samozřejmá názorová jednota, zahraniční noviny přinášejí zajímavější spektrum pohledů. Pochopitelně se v nich odráží politické zaměření novin a autorů, soudobá si-

tuace bipolárního světa, kulturní či historické stereotypy země, v níž je film uváděn, a místy i předpojatost či povýšenost recenzentů. Problém při hodnocení zpráv vyvolává rovněž těžká dostupnost originálních zahraničních pramenů. Jejich výtah sice pravidelně přinášel interní materiál Československého státního filmu *Film v přehledu zahraničního tisku*, z něhož čerpaly notně přebrané zprávy určené veřejnosti v časopisech *Filmové informace a Kino*, překlady textů ovšem neobsahovaly vždy plně znění původních dokumentů. Nepochybně zde zapůsobila autocenzura a tlak nadřízených orgánů.

Nákladný velkofilm postupně shlédli diváci ve třiceti zemích, což je s ohledem na možnost tehdejší československé kinematografie svým způsobem rarita.¹⁴ Kritikové z východního bloku opěvovali ideový náboj filmu, který byl podáván stravitelně a s humorem. Zároveň však v duchu Antonína J. Liehna kárali zvýraznění Rudolfova dvora na úkor dějinné úlohy lidu. Nejhlouběji pronikl k podstatě snímku i Werichova mistrovství sovětský herec Boris Čirkov: „(...) k vyjádření pravdivého obsahu musí umění využívat svých tvárných prostředků, jen jemu vlastních, musí myšlenku oblékat do uměleckých obrazů; nesmí však proměňovat své hrdiny v moralisty. (...) Za svůj úspěch film v mnohém směru vděčí skvělému výkonu Jana Wericha“, který „vytvořil dva naprosto rozdílné charaktery a dal jim oběma jasnou a svéráznou komiku. (...) Ale tento krásný film má podle našeho názoru i nedostatek: scény, ukazující monarchův dvůr, jsou v něm propracovány s větší důkladností než scény, odhalující lid, který miluje život.“¹⁵

Západní zahraniční ohlasy, mezi nimiž dominují anglosaský kulturní okruh, severní Evropa, Itálie a Rakousko, považují otupení třídního boje samozřejmě za přednost filmu. Přes četné výhrady k délce díla či jeho ideologickému podbarvení vyznívají recenze vesměs pozitivně. Západní tisk oceňuje humorné scény, skvělou výpravu, kameru a barvu, režii a herecký výkon Jana Wericha. Jeden z londýnských deníků komentuje ztvárnění rudolfinské epochy jako „překvapivě veselý příběh o falstaffovském císaři“.¹⁶ Odborné filmové listy hodnotí i herce ve vedlejších rolích, přičemž si všímají hlavně zdařilých kreací Jiřího Plachého a Františka Černého. Za všechny uvedme příklad z britského časopisu *Kinematograph Weekly*: „Pestrý, komický příběh (...) je vyprávěn stylem historické crazy, který je výborně vhodný (...). Film může přilákat širší obecenstvo než jaké obvykle přitahují zahraniční filmy (...). Režisér Martin Frič udržuje rušný spád a přináší spoustu komických situací, ale film je příliš dlouhý a vtip občas přehraný. Barevná fotografie je obdivuhodná a herecké výkony výborné.“¹⁷

Zdaleka ne všechny západní recenze znějí tak lichotivě. Pro atmosféru stihomamů studené války jsou příznačné poznámky typu „třikrát velké rudé hurá Golemovi“ či zdrženlivý komentář amerického filmového časopisu *Variety*. Po údivu nad malou dávkou propagandy v tomto snímku a přiměřené chvále hereckých výkonů recenzent dodává: „Kamera a stříh jsou velmi chabé, barva (patrně Sovcolor) se nevyrovná Technicoloru nebo Eastmancoloru.“¹⁸ Pocit technické převahy nemohl být vyjádřen přesněji, kritik ovšem prokázal fatální nedostatek rozhledu. Především recenze chválily barvy *Císařova pekaře* oprávněně. Podle technických údajů (viz pozn. 1) byl totiž použit materiál Agfacolor a Eastmancolor.

I jinde než v USA se projevila nedůvěra k filmu zpoza železné opony. Většina recenzentů nesdílela obavy z ideové deformace, ale cenzura se na věc dívala jinak. Ve Finsku byla návštěva snímku omezena věkovým limitem 12 let, v Austrálii směli na film jen dospělí. Tamní novinář ironicky poznamenal: „Možná, že má mysl je příliš čistá, než abych mohl dělat cenzora.“¹⁹ Úsměv vzbuzuje rovněž jeden italský kritik, který doporučoval shlédnutí snímku jen

dospělým, protože by „Golem mohl poděsit děti“.²⁰ Jiný Ital zas komentoval okázalou výpravu *Císařova pekaře* jako snahu československého režimu ukázat, že na to máme.²¹

Z hlediska výzkumu historického povědomí a kulturních stereotypů jsou nejzajímavější rakouské kritiky. Celkem střízlivě, ovšem typicky rakousky, dílo hodnotí vídeňský list *Das Kleine Blatt*. „Rudolfa II., ve filmové postavě proti originálu značně zkrasleného, a jeho proletářského dvojníka zpracovali v ‚Císařově pekaři‘ originálním způsobem v poněkud tuhé těsto. Závin, který z něj Československý státní film upekl, je mírně lidově demokraticky připálený, je v něm však několik rozinek skvělých nápadů a je podán v nádherné výpravě.“²² Výprava a herecké výkony v očích rakouské kritiky film částečně rehabilitovaly. Někteří recenzenti si šťastně povšimli, že *Císařův pekař* nechce být historicky přesným dílem. Stereotypní pohled na společné česko-rakouské dějiny však většinou převažoval.

Rakušanům nešlo ani tak o lidově demokratické podbarvení filmu či atomový náboj, jako o zobrazení císaře Rudolfa II. *Wiener Zeitung* v článku *Překrucování historie* odmítá pojetí císaře, „kterého známe jako duševně čilého, tragického a magickým kouzlem obestřeného vládce, který se však zde objevuje jako úplný pitomec“.²³ Příznačná je i zpráva v *Neues Österreich*: „(...) je to film vtípný a byl by si mohl za terč řady duchaplných nápadů (...) vybrat jinou ústřední postavu. Avšak historická pravda je něčím, co náleží k našim humánním statkům, a tu si nechceme dát vzít, lhostejno jak a proč.“²⁴

Úzkostné lpění na „historické pravdě“ vyvolá na rtech současného badatele pobavený úsměv. Pro rakouskou kulturu i politiku 50. let však mělo zcela zásadní význam. Programový historismus čerpající z habsburského mýtu se měl stát novou ideovou osou válkou a nacismem otřesené společnosti. Ne náhodou pronikly do kritik *Císařova pekaře* odkazy na pojetí Rudolfa II. v *Bruderzwist im Hause Habsburg*, známé hře ikony rakouského dramatu Franze Grillparzera.²⁵ To vše v době obnovy zničeného Burgtheatru, slavnostně otevřeného v říjnu 1955 (krátce po podepsání státní smlouvy) neméně proslulou Grillparzerovou hrou *König Ottokars Glück und Ende*, příznačně vrcholící výkřikem „Habsburg für immer!“

Jisté vyčpělosti rakouského historismu si byli vědomi i někteří domácí recenzenti považující *Císařova pekaře* „za vtípnou perzifláž, která je plně na svém místě jako protiklad proti oněm stále převažovaným oslavám Habsburků, jak je známe z tak mnohých filmů rakouské produkce z poslední doby“.²⁶ Nepochybně měli na mysli tehdejší filmový kult Sisi a Franze Josefa. Absurdita dějin zapříčinila, že v téže době za severní hranicí Rakouska vznikaly snímky hájící „historickou pravdu“ husitskou, obrozenskou a Jiráskovu.

Co říci závěrem? Jakýkoli tvůrčí počín je vždy věrným obrazem své doby. Nezátížený kritik, ať už Čech nebo cizinec, rozhodně nemůže *Císařovu pekaři* upřít inteligentní humor, skvělé herecké výkony i nádhernou výpravu dokonale evokující atmosféru rudolfínské doby. Znalec Osvobozeného divadla Michal Schonberg v úvodu ke stejnojmenné knize psal o svých prvních zkušenostech s filmem: „A pak přišel Císařův pekař a Pekařův císař. Nezapomenutelný film a skvělá příležitost k úniku do světa, který neměl nic společného se světem za dveřmi biografu. Viděl jsem ho nejméně šestkrát a vůbec mě nenapadlo, že se mi formují nějaká estetická měřítká nebo vkus. Ale asi se to dělo.“

Summary

Václava Kofránková: “Together we can do a lot...” (Local and abroad reminiscences of The Emperor’s Baker)

The film *The Emperor’s Baker* (1951) presents a classic example of the fact that every work of art mirrors the time of its making. Critics from the Eastern block valued on one hand a peaceful usage of nuclear energy represented by the Golem figure and wonderful acting of Jan Werich as the emperor Rudolf II, on the other hand they criticised the insufficient role of the people as the creator of historical progress. Werich’s longing to shoot a good comedy went against the idea of the role of cinematography in cultural education that ideologists had. Western critics looked on the film with suspicion. Even though they valued its artistic qualities, they couldn’t put aside the ideological message behind it. The film was most criticised in Austria where there was a strong urge to look up to historical figures of Habsburg origin. Although Werich’s portrayal of Rudolf II is not as simple as seen by Austrian journalists, when the film was rated, historical myths won over the objective and critical view.

- ¹ Základní informace o *Císařově pekaři* – obsazení, děj, technické parametry snímku, přehled pramenů, literatury a ocenění viz *Český hraný film III (1945–1960)*. NFA, Praha 2001, s. 46–47. Podrobněji se filmem zabývali J. Knapík: „Trampoty ‚Císařova pekaře‘. Slavný film na pozadí ideologických sporů“, *Dějiny a současnost* 20, 1998, č. 6, s. 28–32; I. Klimeš: „Císařův pekař – Pekařův císař“, *Reflex* 13, 2002, č. 45, s. 76–79 a O. Suchý: *Werichův Golem a Golemův Werich*. Ikar, Praha 2005. Z Klimešova a Knapíkova článku vychází M. Koldinská: „Rudolfinská doba v českém historickém filmu“. In: *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal. NLN, Praha 2005, zvl. s. 170–172.
- ² J. Voskovec – J. Werich: *Hry*. Československý spisovatel, Praha 1985, s. 281–367.
- ³ Údaje o snímku *Golem* viz *Český hraný film II (1930–1945)*. NFA, Praha 1998, s. 100–102. Ke sporu s Duvivierem se Jiří Voskovec i Jan Werich opakovaně vyjadřovali. Viz např. M. Schonberg: *Rozhovory s Voskovcem*. Blízká setkání, Praha 1995, s. 106–108 či J. Werich: *Jan Werich vzpomíná... vlastně potlach*. Melantrich, Praha 1982, s. 150–151. Zmínky o konfliktu V+W s Duvivierem a vzpomínky Jana Zázvorky i Otakara Vávry na natáčení koprodukčního Golema shrnul O. Suchý: c. d., s. 51–84.
- ⁴ Viz J. Knapík: c. d., s. 30. Tamtéž o zásahu Filmové rady do scénáře i o stranických sporech kolem natáčení filmu.
- ⁵ Propagandistické cíle filmu při vývozu na západ vyjádřil generální ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček slovy: „Neprodáváme filmy do USA, aby byly promítány v kinech, ale proto, aby byly promítány v televizi, která má v USA asi 10 milionů účastníků. Můžeme jim promítat film, který usvědčuje ze lži všechny ty, kteří tvrdí, že za železnou oponou není svoboda uměleckého projevu (...).“ Viz J. Knapík: c. d., s. 31.
- ⁶ J. Opavský: „Císařův pekař“ a „Pekařův císař“, *Rudé právo* 32, 1952, č. 31, 6. 2. 1952, s. 3.
- ⁷ J. Skácel: „Mírotvorný film“, *Rovnost* 68, 1952, č. 63, 14. 3. 1952, nestr.
- ⁸ A. J. Liehm: „Optimistický smích Jana Wericha“, *Literární noviny* 1, 1952, č. 3, 23. 2. 1952, s. 6.
- ⁹ Architektu Janu Zázvorkovi Jan Werich svědčil své pocity z natáčení filmu i pracovních neshod s Jiřím Krejčíkem: „Vím, že těžkosti našeho biografu a jeho chudobné začátky nikoho z těch mladých nezajímají. Nevadí, jenomže já potřebuju ten film už proto, že o něj stojím jako herec, který nemá moc času nazbyt. Ano, vím, jak jsem složitý na režirování bez svého spoluhráče, partnera, a co je nejdůležitější, dramaturga, který je daleko, moc daleko od Barrandova a naší Kamy. (...) Dohodnout se na smyslu práce, alespoň produkčně, umělecky, o tom už teď silně pochybuju. Nesnesu a dokonce se bojím renoméže v umění, a proto mám špatnou náladu, přesto, že leititou touhu

- hrát Rudolfa mám teď na dosah ruky. Já ten film potřebuju (...).“ Podle dosud nepublikovaných Zázvorkových pamětí uvedl O. Suchý: c. d., s. 120–121.
- ¹⁰ Jan Werich pro sebe volně upravil Shakespearova Jindřicha IV. J. Werich: „Veselá hra o smutku stárnutí sira Johna Falstaffa“, *Divadlo* 15, 1964; pod názvem *Falstaffovo babí léto*. Svoboda, Praha 1969.
- ¹¹ G. R. Hocke: *Svět jako labyrint a Manýrismus v literatuře*. Triáda / H&H, Praha 2001.
- ¹² „Vzácné sbírky z Národní galerie ve filmu ‚Císařův pekař‘“, *Filmové informace* 2, 1951, č. 47, 22. 11. 1951, s. 14.
- ¹³ Inspiraci této scény historickou malbou Jan Werich převzal z úvodu revue *Golem*. Viz M. Schonberg: *Rozhovory s Voskovcem*, s. 88. Srov. reprodukce z katalogů V. Vlnas (ed): *Historická malba v Čechách. Škola Christiana Rubena*. NG, Praha 1996, č. kat. XI. („Císař Rudolf II. přihlíží umístění slavné antické sochy Ilioneus ve svém muzeu“, E. J. Lauffner, 1866), komentář s odkazy na starší literaturu s. 61–62; N. Blažičková – Horová (ed): *Václav Brožík (1851–1901)*. NG, Praha 2003, č. kat. 108 („Doba Rudolfa II.“, 1883), s. 56 a č. kat. 76 („Císař Rudolf II. u alchymisty“, 1881), s. 236.
- ¹⁴ Kromě Československa byl film uveden v Belgii, Francii, Holandsku, Rakousku, SRN, Itálii, Velké Británii, Dánsku, Švédsku, Finsku, Norsku, na Islandu, v USA, Austrálii, SSSR, Bulharsku, Maďarsku, NDR, Polsku, Rumunsku, dále v Libanonu, Turecku, Pákistánu, Indii, Mongolsku, Kolumbii, Venezuele, Paraguayi a Uruguayi. Tento monumentální přehled svědčí o průhledné exportní politice Československého státního filmu. Kromě snahy pokrýt celý „imperialistický“ blok jsou patrné možnosti tehdejšího vývozu, přímo závislého na zahraniční politice Sovětského svazu. Zčásti uměle zivený dojem obrovského zájmu o naše snímky hodnotili filmaři s koprodukčními zkušenostmi realisticky. Srov. zamyšlení nad stavem československé produkce v konfrontaci s britskou – „Jiří Weiss o sobě a jiných“, *Filmové novinky* 1965, č. 5 (květen), sign. -lg-, nestr.: „Nedělejme si iluze, Vlčí jáma, Císařův pekař i Dáblova past běžely několik málo týdnů v malých kinech (...).“
- ¹⁵ B. Čirkov: „Česká lidová komedie na plátně“, *Sovětský film* 2, 1953, č. 4 (červenec), s. 495–497 (citována recenze v *Pravdě* z 15. 5. 1953).
- ¹⁶ „Císařův pekař v Londýně“, *Filmové informace* 5, 1954, č. 16, 23. 4. 1954, s. 16 (cit. rec. v *New Statesman and Nation*).
- ¹⁷ „The Emperor’s Baker (Return of the Golem)“, *Kinematograph Weekly*, vol. 444, 1954, č. 2439, 25. 3. 1954, s. 17 (sign. B.W.). V českém překladu části recenze (viz „Britský tisk o Císařově pekaři“, *Kino* 9, 1954, č. 12, 3. 6. 1954, s. 189) chybí kritika přílišné délky filmu a místy samoúčelné komiky. Ukázkou jsem doplnila tak, aby odpovídala anglickému originálu.
- ¹⁸ „Emperor and the Golem“, *Variety*, 12. 1. 1955, nestr. (sign. Gilb.). Srov. výtah z této recenze v interním materiálu Československého státního filmu – „Císařův pekař v New Yorku“, *Film v přehledu zahraničního tisku* (dále FPZT) 1955, č. 10–11 (15. 3.), s. 40.
- ¹⁹ „Premiéra ‚Císařova pekaře‘ v Austrálii“, *Filmové informace* 5, 1954, č. 41, 14. 10. 1954, s. 16–17.
- ²⁰ „Císařův pekař v Itálii“, *FPZT* 1955, č. 18 – 19 (15. 7.), s. 48–49 (cit. rec. v *Nuovo Cittadino*, 20. 1. 1955).
- ²¹ Tamtéž (cit. rec. v *Corriere delle Liguria*, 20. 1. 1955).
- ²² „Císařův Pekař“ ve Vídni“, *Ohlas filmů československé produkce v zahraničním tisku*, prosinec 1953, č. 3, s. 7 (cit. rec. z *Das Kleine Blatt*, 18. 10. 1953, sign. m.). Materiál k nahlédnutí v knihovně NFA v Praze, složka „Císařův pekař“.
- ²³ Tamtéž, s. 6 (cit. rec. „Překrucování historie“, *Wiener Zeitung*, 21. 10. 1953, sign. v.).
- ²⁴ Tamtéž, s. 4 (cit. rec. „Císařův pekař“, *Neues Österreich*, 18. 10. 1953, sign. m.).
- ²⁵ Ke Grillparzerovu pojetí Rudolfa II. a česko-rakouského „stýkání a potýkání“ viz Cl. Magris: *Habsburský mýtus v moderní rakouské literatuře*. Barrister & Principal / Triáda, Praha 2001, zvl. s. 93–132. Stručný přehled názorů na Rudolfa II. v české i cizí historiografii a umění od baroka do 20. století viz I. Čornejová – J. Rak – V. Vlnas: *Ve stínu tvých křídel... Habsburkové v českých dějinách*. Grafoprint-Neubert, Praha 1995, s. 64–85.
- ²⁶ „Císařův Pekař“ ve Vídni“ (viz pozn. 23). s. 1 – 2 (cit. rec. „Císař a jeho pekař“ (Česká satira na Habsburky)“, *Österreichische Volksstimme*, 17. 10. 1953, sign. s.w. / v.).

