

Kramerius 5

Digitální knihovna

Podmínky využití

Knihovna poskytuje přístup k digitalizovaným dokumentům pouze pro nekomerční, vědecké, studijní účely a pouze pro osobní potřeby uživatelů. Část dokumentů digitální knihovny podléhá autorským právům. Využitím digitální knihovny a vygenerováním kopie části digitalizovaného dokumentu se uživatel zavazuje dodržovat tyto podmínky využití, které musí být součástí každé zhotovené kopie. Jakékoli další kopírování materiálu z digitální knihovny není možné bez případného písemného svolení knihovny.

Hlavní název: **Iluminace**

Identifikátor ISSN: **0862-397X**

Stránky: **30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42**

ÚVAHY O NÁRODNÍM CHARAKTERU ČESKÉHO FILMU PO ROCE 1918

Jiří Rak

Čs. filmový ústav, Národní 40, Praha 1

V širokém rejstříku vlasteneckých projevů, jimiž zhruba od jara roku 1917 zněla česká kultura a vůbec celý český veřejný život, hlas filmařů dlouho chyběl. Zdá se ale, že tato absence nevyvolávala větší podivení — pro mnoho kulturních autorit byl film stále jen pomíjivou atrakcí, formou lidové zábavy a nikdo od něj neočekával vyjádření k vážným záležitostem celonárodního významu po boku uznávaných a vážených umělců. Navíc se po celou dobu války muselo mladé a v českých podmínkách dosud nekonstituované kinematografické odvětví potýkat s vážnými existenčními potížemi (nedostatek filmové suroviny, zákazy dovozu filmů z dohodových zemí, omezování projekcí pro nedostatek paliva atd.). Před českou veřejností vystoupila tedy naše kinematografie s novým programem až při oživení konjunktury na samém sklonku války.

Tehdy, na podzim roku 1918, vyzvala Česká banka ke kapitálové účasti na „zřízení první velké české továrny kinematografických filmů pod firmou Pragafilm“.¹ Argumenty, kterými měli být zájemci získáni ke složení nemalých finančních částek (nejmenší podíl činil 10 000 K), plně odpovídaly vzrušeným náladám očekávaného konce války a získání politické samostatnosti (ať již v rámci federalizované monarchie nebo mimo ni). „Po válce nastane seznamování Čechů s celým světem. A kdo bude prostředníkem nejpovolanějším? FILM, ČESKÝ FILM. Český film roznese do celého světa obrazy z naší krásné vlasti, český film bude informovat cizinu o našem životě, o našich kulturních snahách atd.“ volala pateticky propagační brožura České banky, ale nezapomínala ani na praktickou stránku věci: „První produkt, který může

¹ Propagační brožura Pragafilmu. Československý filmový ústav, oddělení dokumentace. Nestránkováno.

být ihned vyvážen z naší válkou vysílené otčiny, je český film. A bude dobře placen!“² Nová společnost neviděla úlohu filmu ovšem pouze v propagaci českého jména v cizině, ale hodlala zahrát i na domácí národní strunu. Podle téže brožury měl Pragafilm v plánu natočit „snímky neobyčejné zajímavosti“ vesměs s vlasteneckou tematikou: Jan Hus, Libuše, Psohlavci, Jánošík, Strakonický dudák — převážně tedy historické náměty a adaptace národní klasiky.

V podobném duchu pak byla nesena i vyjádření některých představitelů české kultury, která zřejmě měla novému podniku dodat na serióznosti. Většina z nich (Jan Emler, dr. Jiří Guth-Jarkovský, Marie Laudová) chtěla v českém filmu vidět především naše krajinné krásy a historické památky. Jak pars pro toto zde může být ocitován názor předsedy Ústřední jednoty českého herectva Karla Želenského, který Pragafilmu přál, aby se mu podařilo vytvořit „ryze český, typický film, svým rázem, látkou, provedením a hlavně českými myšlenkami (nejmě z tak přebohaté historie české), od cizích výrobků naprosto se lišící...“³

Potom přišel 28. říjen 1918 a v jeho přivítání již nemohla kinematografie dále zůstat stranou. „Samostatnost našeho drahého národa pozdravily s pohnutím veškeré stavy a také v knize dějin české kinematografie zůstane den 28. října letošního roku zapsán nejen písmem zlatým, ale i nikdy nesmazatelným,“⁴ hlásal např. orgán Spolku českých majitelů kinematografů a pokračoval výčtem utrpení, která museli vlastenečtí kinematografisté snášet od rakouských úřadů: „Jaký bezcenný brak byli jsme nuceni svému obecenstvu předváděti, abychom ušli dalším a dalším výlevům vzteku a dalším úderům krvežíznivých spárů rakouského orla...“⁵ a cenzury. Do budoucnosti pak naši filmaři hleděli s naprostým optimismem. „Otevřou se hranice Francie, Anglie, Ameriky, kinoprůmysl najde otevřenou náruč v zemích spojenců, nejlepší produkty duševní dílny Dohody budou nám k dispozici, nepočítaje surových materiálií tolik nám potřebných. Český film, opíraje se o naši samostatnost, vítán bude za hranicemi vlasti jako část naší bytosti, naší práce; našeho rozpětí a velikosti,“⁶ psal tehdy Kinematografický věstník. A podobných proklamací, v ničem nevybočujících ze všeobecné národní euforie, by bylo možné uvést více.

Ani nové republice se ovšem nevyhnuly tíživé každodenní problémy poválečného světa, a proto již 9. listopadu vydal Národní výbor výzvu k ukončení oslav: „Dosti zpěvu a praporů, osud našeho státu záleží na práci, jen na práci.“⁷ Na rozdíl od ostatních uměleckých druhů, které se

² Tamtéž. Podtrženo v originále.

³ Tamtéž.

⁴ — Hš —, 28. říjen 1918, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém, 1918, č. 10, s. 1.

⁵ Tamtéž.

⁶ Kinematografický věstník 2, č. 28, 1. listopadu 1918, s. 2.

⁷ Citováno podle Lidových novin č. 309, 9. listopadu 1918.

po odbytí slavnostních představení a zveřejnění vlasteneckých provolání skutečně mohly k práci vrátit, byla filmová tvorba v mnohem složitější situaci — ta totiž neměla starší tradice ani národní ani umělecké, na něž by mohla navázat a které by mohla v nových podmínkách dále rozvíjet. Začínala vlastně z ničeho a své místo v systému československého kulturního života si teprve musela hledat. V první řadě bylo její postavení ztíženo zmíněnou nedůvěrou k novému umění,⁸ a proto věnovaly tehdejší filmové časopisy poměrně hodně místa úsilí o její překonání. „Je pozoruhodno, že v inteligentních kruzích nalézá filmové drama jen malé procento těch, kdož nehledí na ně s despektem,“ stěžoval si např. článek v právě založeném časopise *Film* a pokračoval: „A přece má biograf tak mnoho příležitostí státi se ústavem uměleckým, jako velká divadla, obrazárny, hudební síně atd.“⁹ Bohužel se však tehdy ještě kinematografie, a o kinematografii české to platí obzvláště, nemohla vykázat díly, která by takové její zařazení po bok tradičních a uznávaných uměleckých druhů legitimovala. Naši filmaři se proto spíše než na definování vlastního uměleckého poslání své tvorby a její specifiky zaměřili na výčet funkcí, které by film v nové republice mohl plnit. Tak byly např. akcentovány jeho obrovské propagandistické možnosti, během války bohatě využívané dohodovými státy i centrálními mocnostmi. Filmové časopisy se při svém úsilí o získání vládní podpory pro kinematografické podnikání odvolávaly na důležité poslání, které mohou české filmy vykonat při reprezentaci Československa v zahraničí i při upevňování státního vědomí mezi dosud indiferentními vrstvami na Slovensku a Podkarpatské Rusi a stranou nezůstávaly ani otázky lidové osvěty.¹⁰ Kromě toho bývaly často zdůrazňovány i ekonomické výhody plynoucí jednak z faktu, že Praha by se nyní, když bývalé metropole habsburské i hohenzollernské říše jsou vyčerpány prohranou válkou, mohla stát střediskem střeoevropského filmového obchodu, jednak přímo z prodeje českých filmů do ciziny.

Jestliže se v souvislosti s možným vývozem filmů ozývalo volání po světovosti naší kinematografie, byly ale mnohem silnější hlasy, žádající film národní. Právě okázale projevované vlastenectví mělo být prostředkem, který z českého filmu sejme ódium perifernosti a zajistí mu státní subvence i přízeň publika. „Otázka českého filmu stala se otázkou ná-

⁸ Doklady tohoto odmítavého postoje jsou dostatečně známy, proto k jejich ilustraci postačí jediný charakteristický citát z pera Jana Opolského, který o filmu napsal: „Není v tom suchého mentorství, není v tom pruderie, odvažují-li se tvrditi, že z této mrtvé studnice nebylo jediného okovu krásy k svlažení vyváženo. Jenom záhy vyvětrávajícího opiátu a mámidla na místě hlty pramenité vody dostává se každému, kdo se tu v žízni své nad černé roubení její nachyluje.“ Viz Jan Opolský, *Ještě k biografu*, Zlatá Praha 37, č. 23—24, 25. února 1920, s. 194.

⁹ H. T., *Slovo k filmovým společnostem*, *Film* 1, č. 1, 15. prosince 1918, s. 2.

¹⁰ Viz Jiří Rak, *Představy o propagandistickém významu českého filmu po roce 1918*, v tisku.

rodní cti,¹¹ konstatoval Adolf Veselý na stránkách Československého filmu. Ve skutečnosti ale základní otázka zněla jinak, bylo nutno si nejprve ujasnit, čím má být náš národní film charakterizován, jaké atributy jej mají vyznačovat, kterým námětovým a žánrovým okruhům má dávat přednost atd.

Všimněme si proto nyní rozsáhlé diskuse o těchto problémech, která se ve filmových časopisech rozvinula v prvních letech republiky. Některé z tehdy publikovaných příspěvků se omezily pouze na obecně formulovaný požadavek národního filmu, aniž by se jeho podobou blíže zabývaly, po případě se spokojovaly s odvoláním na českou kulturní vyspělost a na úspěchy, jichž bylo dosaženo v hudbě, literatuře a výtvarném umění.¹² Jiné z nich, také aniž by se obtěžovaly konkrétními návrhy, zabrousilily až do výšek takřka mystických — pravděpodobně nejdále v tomto směru zašel v již citovaném článku Adolf Veselý: „Dopracovati se podstaty našeho národního bytí, dopracovati se ke kořenům našeho samobytného života, vstoupiti v tajemnou dílnu, kde minulost podává činorodou ruku přítomnosti, kde praděd pracuje se synem a pravnukem na ctnostech a vlastnostech, vášních i snahách, jež dohromady tvoří to, co je naší podstatou a co nás jako národ odlišuje od národů ostatních — vše to nedefinovatelné ovzduší, onen český pohled na věci a zjevy světa a vesmíru musí se zrcadlit v českém budoucím filmu.“¹³

Nejjistější cesta k uskutečňování takových velikých cílů pak byla spatřována v praktickém uskutečňování starého vlasteneckého hesla, pocházejícího ještě z předbřeznového období — svůj k svému! Jako přímý návrat k tomuto obrozeneckému programu působí např. stať Antonína Fencla z roku 1919. Režisér Pragafilmu v ní mimo jiné dokonce požaduje, aby český výrobce filmů zaměstnával výhradně „našince, byť by i jinonárodní odborníci jej vedli rychleji k cíli“. Zdárný rozvoj celé naší kinematografie bude potom podle jeho názoru zajištěn svorným celonárodním úsilím, když „české biografy budou hrát všechny české filmy, dají jim vždy přednost, české obecenstvo bude chodit do biografů, které soustavně hrají české programy, česká žurnalistika bude strážkyní a podporovatelkou těchto zásad“.¹⁴

Je ovšem třeba mít stále na paměti, že vlastenecké nadšení našich kinematografistů ve skutečnosti nebylo tak zcela ideální, jak se tvářilo;

¹¹ Adolf Veselý, Otázka českého filmu, Československý film 1, č. 8, 10. března 1919, s. 1.

¹² Např. Pavel Beck, Český film, Divadlo budoucnosti I, 1919, č. 2, s. 1—2 i se zajímavým obsazením českého Parnasu: „Bylo by nepřirozené, kdyby národ, který má skvělou národní hudbu: Smetanu, Dvořáka, Foerstra a V. Nováka, národ, jenž má krásnou literaturu: Březinu, Machara, Bezruč, Svobodovou, Jiráka, Nerudu, Vrchlického, výtvarné umění: Alše, Mánesa, Švabinského, měl vše to a neměl právě jen svého filmu.“

¹³ Adolf Veselý, cit. d., s. 2.

¹⁴ Antonín Fenc l, Pečujte o český film, Československý film 1, č. 3, 16. ledna 1919, s. 2.

v pozadí se jednalo o zničení německé konkurence a její vytlačení z domácího i zahraničního trhu. Již v době převratu se Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém vyslovily v tomto ohledu zcela kategoricky, že „musí být příkazem, aby na českém filmu pracovali jen ryze čeští lidé a ryze český kapitál“.¹⁵ Zcela nepokrytě pak vyšla tato tendence na povrch v roce 1921, když čeští podnikatelé v oblasti filmu se na jedné straně stále dožadovali státních podpor a subvencí, na straně druhé však požadovali naprostou podnikatelskou svobodu a odmítali jakékoli státní zásahy nebo dohled. Jedinou výjimku byli ochotni dočasně připustit v otázce udělování povolení k provozu biografu a to do té doby, než se tento obor dostane v rozhodující míře do českých rukou. Samozřejmě, že i tento materiální požadavek byl podán v dobovém vlasteneckém balení: „Není nám lhostejno,“ psal Československý film, „jak vedoucí činitelé vládní hodlají pokračovati v odčiňování křivd, spáchaných na československém kmeni 300letou porobou... Za druhé pak, jak chtějí v případě svobodného podnikání omezit činnost cizorodého živlu, který, díky bývalé nadvládě, jest nyní hospodářsky daleko silnější vlastního lidu a jak konečně chtějí tomuto též k hospodářskému zvelebení dopomoci.“¹⁶

Vraťme se ale zpátky k problematice národního filmu. Jeho hlavní námětové okruhy stanovila vlastně již v úvodu citovaná propagační brožura Pragafilmu — historická tematika, klasická literatura a národopisný, resp. folklórní svéráz. S tímto vymezením se shodovala naprostá většina našich filmařů. „Nechme kopírování cizích vzorů a vytvořme vlastní české umění filmové. Váha tohoto leží v budoucnosti především v historických a národopisných hrách našich,“¹⁷ psal např. krátce po převratu režisér Richard Branald. Všechny námětové okruhy přicházející v úvahu pak na samém počátku roku 1919 shrnul V. Fuchs. Podle jeho názoru měla dramaturgie českého filmu čerpat především z naší „slavné historie, jejíž postavy každý upřímný Čech tak rád spatří oživené dovednou rukou režiséra“. Za druhé požadoval, na prvý pohled překvapivě, „sociální obrazy, vyňaté přímo ze života různých vrstev našeho pracujícího lidu“; spíše nežli o sociální tematiku v pravém slova smyslu se však jednalo o filmové prepisy národní literatury — jako předlohy pro tuto oblast totiž navrhoval „znamenité romány našich spisovatelů“. Konečně na třetím místě také Fuchs zmínil tematiku národopisnou, konkrétně „obrazy ze života venkovského“, což mělo být „pole obzvláště vděčné přírůstkem rázovitého lidu slovanského do rámce našeho státu.“¹⁸

¹⁵ J. H., Český film, Zprávy Spolku českých majitelů kinematografů v království Českém, 1918, č. 9, s. 1.

¹⁶ Proti dosavadní cenzuře kinematografické, Československý film 3, č. 6—7, 10. dubna 1921, s. 4.

¹⁷ Richard Branald, Úvodem, Film 1, č. 1, s. 1—2.

¹⁸ V. Fuchs, Jaké filmy očekáváme od českého průmyslu? Slovo k našim již existujícím i budoucím továrnám filmů, Československý film 1, č. 2, 1. ledna 1919, s. 4. Pro zajímavost

V první řadě se tedy jednalo o historické náměty a při úvahách na toto téma opět ožila stará obrozenecká tradice, a to především v představě o naprosté autochtonnosti a jedinečnosti českých dějin. „Naše minulost je větší než přítomnost. Je také něčím ojedinělým, něčím svého druhu nejúžasnějším v minulosti všech národů Evropy,“¹⁹ tak zdůvodňoval dramatik Arnošt Dvořák svou práci na libretu velkého historického filmu s husitskou tematikou. Husitství, v 19. století vyzdvižené jako vrchol českých dějin, také stálo v popředí všech úvah o realizaci historického filmu. Kromě Arnošta Dvořáka o něm uvažoval Quido Maria Vyskočil²⁰ a s takřka železnou pravidelností byla husitská doba připomínána i v dalších programových statích, jak to ostatně odpovídalo i mohutnému vzepětí husitských reminiscencí během války (srv. např. potlačované oslavy Husova roku 1915 doma a v zahraničí manifestační způsob, kterým se k husitskému odkazu přihlásily československé legie apod.) a v popřevratové době.

Nejednalo se ale pouze o husitství — s nově oživenými tradicemi obrozeneckého historismu korespondovala i „popularita“ tragického protějšku husitského vzepětí — období pobělohorské „třistaleté poroby“. Samozřejmě, že i tato doba měla být oživena ve filmu — tak psala např. režisérka Thea Červenková, že existuje „jediné drama, jediná tragédie národní i všelidská, která by otřásla celým světem a nesla vzkaz našich dějin: poprava českých pánů na Staroměstském náměstí“.²¹

Za zvláštní připomenutí stojí i pokusy o vytvoření jakéhosi filmového průřezu celými českými dějinami. To byl případ nedokončeného snímku *Utrpením ke slávě*, který v produkci Excelsiorfilmu začal natáčet režisér Richard Branald již v roce 1919. Podle předběžných zpráv v tisku se mělo jednat o film, „jehož základní myšlenka byla čerpána z dávné historie národa i z dnešních památných dnů českého obrození“ a který měl divákům (zřejmě ve způsobu jakýchsi živých obrazů) předvést „lapidární for-

vedme ještě, který žánr, jako jediný, Fuchs považoval pro český film za „naprosto nedůstojný“. Byla to detektivka, a to s odůvodněním, že „v našem (bohudík bývalém) rakouském životě hráli detektivové úlohy málo chvályhodného rázu“.

¹⁹ Rukopis O českém historickém filmu, Divadelní oddělení Národního muzea, pozůstalost dr. Arnošta Dvořáka, sign. Č 2128, XIV, d (Úvahy a veřejné projevy), č. 10. Srv. s tím slova „starého vlastence“ Jakuba Malého, aktivního účastníka ještě předběžné etapy národního hnutí, o povaze českých dějin: „Národ český jest beze všeho nadsazování jak dle povahy, tak i dle osudů svých jediným úkazem toho druhu v Evropě...“ Jakub Malý, *Naše znovuzrození. Přehled národního života českého za posledního půlstoletí 1*, Praha 1880, s. 1.

²⁰ *Československý film 3*, č. 3, 24. února 1921, nestránkované reklamní přílohy. „Vzpomeňme jen husitských dějin, světoznámých pro jejich veliký reformační význam! Vytěžit z nich efektní úsek; vypraviti jej řádně, sehráti prvotřídními silami, třeba za pomoci Sokolstva a domácího vojska — to je, co bude placeno i za hranicemi a vytvoří epochu ve vývoji českého filmu.“

²¹ Thea Červenková, *Prvá československá soutěž na domácí libreta, Československý film 2*, č. 8, 1. května 1920, s. 2.

mou české martyrium od dramatu na Bílé hoře až po tragédii světové války a končící skvělou apotheosou národa Husova a Žižkova ...“²² Časové rozmezí filmu ale mělo ve skutečnosti zřejmě zahrnovat celé naše dějiny již od jejich mytických počátků; měla zde totiž vystupovat i Libuše, Sibyla, Karel IV., Jan Žižka, Jan Amos Komenský, hrabě Šlik a Karel Havlíček Borovský a kromě nich i anonymní typy jako českobratrský písmák, koniášský inkvizitor nebo barikádník z roku 1848.²³ Excelsiorfilm ale zabředl do finančních těžkostí, někteří členové této společnosti (a zároveň představitelé rolí národních velikánů) se navíc zapletli do mravnostní aféry,²⁴ a tak dílo zůstalo nedokončeno. Obdobný projekt tanul na mysli také publicistovi Quido E. Kujalovi, který v roce 1923 zadal Wetebfilmu své libreto nazvané **Poklad národa**. Podle vlastních slov autorových se jednalo o „drama vlastence, odehrávající se v roce 1918 s mohutným pozadím historickým“, v němž měly vystupovat „vůdčí postavy historie našeho národa i dnešní doby“ a diváky očekávaly „nákladně zfilmované výjevy z českých dějin a mohutné české drama, odehrávající se na nejpamátnejších místech staré Prahy“.²⁵

S proklamovanou historickou tematikou úzce souvisely i požadavky filmových adaptací české literatury, především z 19. století. Všeobecná přitažlivost literárních námětů pro filmové produkce celého světa byla v našem případě ještě umocněna vysokou prestiží, kterou si česká literatura vydobyla svou angažovaností (a mnohdy přímo vůdčí rolí) v českém národním hnutí minulého století; jistě proto nepřekvapí množství návrhů na zfilmování literárních předloh, které ve svém úhrnu obsáhly snad celý „zlatý fond“ české literatury. Nejucelenější návrh v tomto směru podala v citovaném článku Thea Červenková a to se ještě (z finančních ohledů) omezila jen na „romány a románky libivé, bez velikých a náročných historických pozadí“. Bez jakékoli hierarchie pak v její stati vedle sebe figurují (pro zajímavost uvádím jednotlivé autory se zachováním originálního pořadí): pohádky B. Němcové, Arbesova romaneta, Šmilovského povídky, Gustav Pflieger-Moravský (Paní fabrikantová), Julius Zeyer (legendy o krucifixu), Prokop Chocholoušek, Václav Beneš Třebízský a jeho epigon Josef Braun, pochopitelně Alois Jirásek, pak Karel Václav Rais, Karolina Světlá („jejíž Zvonečková královna přímo volá po zfilmování“), Nerudovy Povídky malostranské, romány Václava Štecha, Karla Matěje Čapka-Choda atd.²⁶ V jiných člancích se pak objevovaly

²² Československý film 1, č. 3, 16. ledna 1919. Srv. též Jan S. Kolár, Excelsiorfilm — neznámá kapitola ze začátku českého filmu, Film a doba 3, 1954, s. 514—519.

²³ Viz Jan S. Kolár-Myrtil Frída, Československý němý film 1898—1930. Základní materiály pro dějiny čs. filmu, Praha 1962, s. 179.

²⁴ Srv. např. Memento k vedoucím kruhům z Excelsior-filmu, Film 1, č. 8, 1. dubna 1919, s. 2—4.

²⁵ Quido E. Kujal, O režii historického filmu, Český filmový zpravodaj 3, č. 41, 8. prosince 1923, s. 2.

²⁶ Thea Červenková, cit. d.

návrhy další, jako díla Zikmunda Wintra,²⁷ nebo Ignáta Herrmanna²⁸ a ve výčtu by bylo možno ještě dlouho pokračovat.

Poměrně nejméně místa bylo v těchto úvahách věnováno folklórní tematice, která takřka nebyla podrobněji rozpracována. Autoři se v tomto případě většinou jen omezovali na zmínky o „národním krojovém koloritu, který nejlépe by vyhovoval našemu názoru na národní film“.²⁹

Taková tedy byla teorie — a praxe? S výjimkou adaptací krásné literatury, což je pramen, z něhož film (a nejen český) čerpá dodnes a jehož rozbor by si vyžádal zvláštní studii z pera specialisty, zůstaly vlastně všechny tyto tužby nenaplněny. Snad nejtěživěji bylo toto selhání pocíťováno v případě historického filmu. Ještě v roce 1923 si při neradostném bilancování dosavadní produkce naší kinematografie Filmové zprávy položily řečnickou otázku: „Kde jest veliké české drama historické, které vytvořiti mělo býti jednou z prvních povinností samostatného našeho státu? Kde jest naše národní epos Jan Hus . . .?“³⁰ Roku 1919 vznikl sice cenný film **Stavitel chrámu**, ale v tomto případě se jednalo o ztvárnění staropražské pověsti bez výraznějšího národně ideologického aspektu. Ten měl naopak naplňovat film **Koryatovič**, zpracování podkarpatské pověsti, jehož smyslem mělo být upevňování jednotného státního vědomí v nejvýchodnějších částech republiky, pokus ale skončil uměleckým fiaskem.³¹

Zajímavé a příznačné ovšem je, že jedním dechem s voláním po vytvoření takového snímku se ozývaly stejně vlastenecky argumentující hlasy, které před ním varovaly s poukazem na naši dosud nedostatečnou filmářskou vyspělost a radily k vyčkání, protože v současné době „každý krok v tom směru bude ranou do prázdna a již z úcty k naší slavné minulosti měli bychom zabrániti tomu, aby třeba i při dobré vůli památka našich dějin nebyla znesvěcena rukou nepovolanou“.³² Ve stejném duchu i několikrát citovaná Thea Červenková upozorňovala, že ke zpracování historického námětu pro film bude možné přistoupit teprve po důkladných přípravách a teprve tehdy „až budeme míti zkušených, prakticky školených filmových dramatiků, režisérů a herců“.³³ Dalším důvodem zabraňujícím realizaci velkého historického filmu pak byla chronická

²⁷ „Takový světově zfilmovaný Mistr Kampanus pověděl by celému světu o nás více než tisíce propagačních brožur a letáků.“ *Film 2*, 1922, č. 10, s. 1.

²⁸ V tomto případě Fuchs (na rozdíl od detektivek) skutečně přesně vytypoval jeden z trendů českých filmových adaptací literárních témat, když napsal: „Vzpomeňme jen nesmrtelné postavy Kondelíka — kdo nechtěl by se seznámiti s tímto prototypem pražského spořádaného občana osobně, třeba jen na plátně.“ V. Fuchs, cit. d.

²⁹ *Československý film 1*, č. 5, 10. února 1919, s. 7.

³⁰ *Hrejte české filmy!*, *Filmové zprávy 1*, č. 6, 1. září 1923, s. 6.

³¹ Blíže o tom Bohdan Zilynskij, *Koryatovič* (Pokus o filmové zpracování středověkých dějin Zakarpatské Ukrajiny), v tisku.

³² *Československý film 1*, č. 5, 10. února 1919, s. 7.

³³ Thea Červenková, cit. d.

nemoc naší kinematografie, a to nedostatek potřebného kapitálu. Na něm ztroskotaly pokusy o husitský velkofilm podle libreta Arnošta Dvořáka³⁴ i Quido Maria Vyskočila.³⁵

Přitom ale čeští filmaři velmi žárlivě reagovali, když po české historické látce sáhla kinematografie zahraniční. Nelibě neseny byly již německé adaptace staropražských pověstí; např. při uvedení Wegenerova **Pražského studenta** poznamenal časopis *Filmové zprávy* s trpkostí, že „dočkáváme se smutného zjevu, že krásy našich Hradčan filmově vyúžitkovává cizí koncern, jako starou Prahu vyúžitkoval Wegener v **Pražském studentu** a že v tomto ‚českém‘ filmu hlavní úlohu vytvořila fádňi blondýna ze sousední říše“.³⁶ Pravá bouře se ale strhla při rozšíření zprávy, že v ateliérech společnosti A—B se chystá zfilmovat drama o Janu Husovi emigrantská společnost ruských herců. Klub československých kinooperatérů tehdy formou otevřeného listu výrobně protestoval proti tomu, aby „nejslavnější epocha českých dějin, jež jest každému Čechu posvátná a kterou v dramatické formě by dovedli stlumočiti pouze nejlepší čeští umělci českých duší a českých srdcí, směla sloužiti za problematické pokusné dílo cizincům, kteří, byť snad dobré vůle, nemohou míti nejmenšího pochopení pro ideu tak specificky českou, jakou by muselo míti každé filmové libreto, dějově těžící ze slavné doby Mučedníka Kostnického“.³⁷ K jejich protestu se pak připojila i Organizace českého filmového herectva a tím bylo natáčení znemožněno.

Z celé tolik propagované námětové oblasti tak bylo realizováno jenom několik krátkých snímků, jejichž vlastenecko-sentimentální ladění nám dovoluje vytvořit si představu o tom, jak by asi bylo přistoupeno i k dílům závažnějším. Uvedme dva příklady z praktické tvorby They Červenkové, jejíž teoretické názory a představy byly již několikrát citovány. Roku 1921 se obrátila ke svému proklamovanému tématu a k 300. výročí staroměstské exekuce vytvořila film **1621 — Nezapomínejte!** Film ukazoval, s použitím citátů Jiráskových, Macharových a Herbenových, místa spojená s počátkem, průběhem i nešťastným koncem českého povstání a v duchu dobového hesla „odčinění Bílé hory“ končil „efektně holdem národa památce staroměstských mučedníků za přítomnosti pana presidenta“.³⁸ Ve stejném roce vznikl i film **Havlíček, jeho život a literární význam**. Vyznění tohoto snímku charakterizuje recenze časopisu *Film* způsobem, který nepotřebuje dalšího komentáře: „Zpřetrhané okovy a bílá holubička symbolicky naznačují smrt největšího českého publicisty. Pěkně zachycena je scéna, kdy Božena Němcová klade na rakev trnovou ko-

³⁴ Dvořák sám o příčinách nezdaru napsal: „Bylo více překážek, ale největší z nich, tuším, rázu finančního.“ Viz rkp. citovaný v pozn. č. 19.

³⁵ Quido Maria Vyskočil, *Tužby, jež jsou splnitelné*, *Film* 2, 31. prosince 1922, s. 52—53.

³⁶ Viz článek cit. v pozn. č. 30.

³⁷ Cit. podle Českého filmového zpravodaje 2, č. 32, 2. září 1922, s. 6.

³⁸ *Československý film* 3, č. 10. 15. června 1921, s. 15.

runu. Hrob Havlíčkovy dcery Zdeňky v Nymburce a pražský hrob Havlíčkův, na nějž génius vlasti sype květy a klade palmu, ukončují snímek.³⁹ Nebude asi daleko od pravdy představa, že v obdobném duchu se neslo i **České nebe**, těsně popřevratový film J. A. Palouše, převádějící sled velikánů našeho národního obrození.⁴⁰

Jestliže tedy starší česká minulost zůstala naším filmem celkem nevyužita, o to vydatněji čerpali čeští filmaři z neaktuálnějších stránek historie, z doby válečného úsilí o samostatný československý stát, z boje československých legií a převratu. Zde se otvíralo široké pole námětů umožňujících okázalé projevení vlasteneckého postoje a zároveň slibujících velký divácký ohlas a tím tedy návratnost investic. Otázka těchto bezprostředních reakcí české kinematografie na vznik republiky je však natolik tozásáhlá, že jí musí být věnována zvláštní pozornost na jiném místě.⁴¹

Je tedy možné ještě jednou shrnout: z výsledků rozsáhlé popřevratné diskuse o národním charakteru našeho filmu přešlo do praxe jen velmi málo. Až do současnosti se však v naší kinematografii z jejího ducha udržela až přehnaně pietní úcta k národní minulosti a z ní pramenící tradiční přístupy k této problematice.⁴² Dalším jejím reziduem je potom hojně filmové využívání krajinných scenérií.

* * *

Diskuse o českosti našeho filmu, jejíž hlavní body i hubené praktické ohlasy byly sledovány na předchozích stránkách, celkem plně odpovídala vlastenecké euforii prožívané všemi vrstvami českého národa. Jen touto mimořádnou, vzrušenou atmosférou rozpadu staletých říší a vzniku samostatného státu, k níž jistě přistupovala i radost z ukončení dlouhé války lze vysvětlit, že byly vážně pronášeny i návrhy, na něž se potom mlčky zapomnělo. A takové představy panovaly i v oblastech důležitějších, než byla naše mladá kinematografie. Připomeňme si např., že tehdy vlivné noviny požadovaly, aby mezi našimi požadavky na pařížské mírové konferenci figurovalo také „přidělení kolonizačního území, na němž by naši vystěhovalci mohli zřídit v státoprávním svazku se státem československým své české kolonie“.⁴³ V ovzduší „odrakoušlování“ za každou cenu a přetrhávání skutečných i domnělých svazků s německým prostře-

³⁹ Film 1, č. 1—2, 10. září 1921, s. 7.

⁴⁰ Luboš Bartošek, *Náš film*, Praha 1985, s. 54.

⁴¹ Srv. Jiří Rak, *První reakce českého filmu na vznik samostatného Československa*, *Dramatické umění* 1988, č. 4, s. 123—127 a též autor, *Obraz vzniku samostatného státu v české filmové tvorbě dvacátých let*, v tisku.

⁴² Srv. Ivan Klimeš—Jiří Rak, *Film a historie 3, Tradice a stereotypy v českém historickém filmu*, *Film a doba* 1988, č. 9, s. 516—521.

⁴³ *Lidové noviny* 1918, č. 310, 11. listopadu 1918.

dím se každé odvětví veřejného života snažilo dávat mnohdy až bomba-
stický najevo svůj národní ráz. Opět jen jeden příklad za mnohé: někteří
představitelé finančních kruhů navrhovali, aby místo názvu koruna ne-
sla základní jednotka naší měny „vlastenečtější“ označení jako sokol,
lev, denár, groš, hřivna; místo haléřů jsme měli platit stotinkami, káňaty
apod.⁴⁴

Stranou pochopitelně nezůstala ani kultura — byly vydávány národní
čítanky, divadla pořádala slavnostní představení, nové obliby došlo
předvádění živých obrazů apod. Po vyprchání slavnostních nálad se ale
všude vrátil normální život; nestali jsme se koloniální velmocí, základní
měnovou jednotkou zůstala koruna a také kultura se věnovala svému
vlastnímu nezastupitelnému poslání. Skutečnost, že v kinematografii
přežily tyto nálady déle je třeba přičíst na vrub nejen, jak už bylo konsta-
továno, její celkové nekonstituovanosti, ale i nízké vzdělanostní úrovni
tvůrců a nedostatečnému kapitálovému zajištění celého oboru, který zů-
stával závislý na přízni diváků a v honbě za získáním publika neváhal se
přímo podbízet vkusu nejširších vrstev.

Diskuse o českém národním filmu, která samozřejmě s názory publika
počítala, se tak ale zároveň stává cenným pramenem k poznání charakte-
ru některých rysů našeho popřevratového vlastenectví, a řekněme rov-
nou, že se jednalo o ty jeho stránky, k nimž bychom se dnes raději
nehlásili. Nebyl to bytostný a mnohdy bolestně prožívaný „integrální
nacionalismus“ umělců a intelektuálů jako např. u Viktora Dyka, pro-
myšlené historizující vlastenectví Josefa Pekaře, ale ani výbojný nacio-
nalismus těch politických skupin, z nichž později vykryštovalo ná-
rodní sjednocení. Tím méně se jednalo o hluboce reflektovaný a kritický
vztah k vlastnímu národu, jaký v nejušlechtilejší formě představovaly
názory prvního prezidenta T. G. Masaryka. Naopak, šlo o přežívající,
romanticko-sentimentální povrchně historizující vlastenectví druhé po-
loviny uplynulého století, mnohdy dokonce šlo o na efekt a zisk vypočít-
anou manipulaci s tradičními národními symboly a atributy. Byla to
právě ona nekritická a sebeuspokojivá tendence českého vlastenectví,
kterou napadal již Karel Havlíček Borovský ve svém posudku Tylova
Posledního Čecha, proti níž neúnavně vystupoval T. G. Masaryk v ruko-
písném boji a kterou tak vehementně popírala Česká moderna.

Ukazovalo se ale, že tyto postoje mají své kořeny hluboko v národní
mentalitě, že je z obecného povědomí nelze vymazat tak snadno, jako
odstranit orlíčky z veřejných budov, strhnout mariánský sloup v Praze,
pomníky Josefa II. v severočeském pohraničí a sochy sv. Jana Nepo-
muckého po celých Čechách — což ostatně byly projevy stejného způso-
bu myšlení. Tento vnějškový radikální nacionalismus, ponejvíc jen ver-
bálně projevovaný odpor vůči Vídni a německu, okázalé přihlašování se
k husitskému odkazu a nářky nad bělohorskou porážku se již před vál-

⁴⁴ Eduard Polívka, Československé mince 1918—1977, Hradec Králové 1978, s. 14.

kou proměňovaly v bezobsažnou frázi a v podmínkách svobodného života ve vlastním státě působily anachronicky až směšně.

Zhruba až po pěti letech samostatné státní existence doznívají konečně tyto názory i na stránkách filmového tisku i ve vlastní filmové tvorbě (s výjimkou některých periferních nebo naopak oficiálních snímků).⁴⁵ Tuto skutečnost přivítala v Lidových novinách Marie Fantová a vyslovila naději, že naši filmoví teoretici i tvůrci snad už pochopili, že „říza Libuše, majestátní gesto i lžislavácká čtveračivost je trapný anachronismus“ a v budoucnu, že „nám udělají největší radost, když nám budou pravdivě ukazovati i povídati to, k čemu máme u nás opravdu vztah“.⁴⁶

Také v celém veřejném životě republiky se nacionalistické projevy tohoto druhu odsunuly na okraj politické scény a jen čas od času jich využívala pravicová seskupení. V národní mentalitě však jejich rezidua ještě zůstávají a projeví se občas i v našem filmu, ponejvíce tehdy, když se jedná o to, zdůvodnit odpor ke kritické reflexi, k samostatnému promýšlení odkazu minulosti a principu individuální angažovanosti a odpovědnosti.

Resümee

Betrachtungen über den nationalen Charakter des tschechischen Films nach 1918

von Jiří Rak

Die Gründung der selbständigen Tschechoslowakischen Republik im Oktober 1918 wurde von einer Welle der patriotischen Stimmung begleitet, die die meisten Schichten der tschechischen Bevölkerung ergriff, und es kann nicht geleugnet werden, daß die Bemühungen um eine Abkehr von der österreichischen Gesinnung und die Durchsetzung der tschechischen Eigenart auf allen Gebieten des öffentlichen Lebens des öfteren sogar groteske Formen annahm. Der Film nahm in diesem Zusammenhang eine besondere Stellung ein — in den offiziel-

⁴⁵ Střízlivější hlasy upozorňující na neudržitelnost takto pojímané národní tematiky zazněly pochopitelně již dříve i z filmařských kruhů, zůstaly ale většinou bez ohlasu. Silnější byl v diskusi opačný směr, který stejně křečovitým způsobem hlásal „světovost“ naší filmové tvorby — ta se měla projevit volbou anacionálních, kosmopolitních témat.

⁴⁶ Marie Fantová, Poznámky o českých filmech, Lidové noviny 10. ledna 1923. Citováno podle přetisku in Film 3, č. 1, 1. února 1923, s. 14.

len Kulturkreisen wurde er nämlich noch nicht für eine vollwertige Kunstart gehalten, ihm fehlte es an älteren künstlerischen und nationalen Traditionen, auf die er nach dem Abklingen der patriotischen Euphorie anknüpfen könnte; er stand eigentlich erst am Anfang seines Weges. Durch diese Spezifität kann erklärt werden, daß die Diskussionen über die Attribute des „Tschechischums“ des Kinos und über die Aufgaben, die das Filmwesen in einem selbständigen Staat erfüllen sollte, eigentlich bis in die Mitte der zwanziger Jahre dauerten. Die tschechischen Kinematographisten waren bemüht zu beweisen, manchmal sogar auf eine verkrampfte Weise, daß auch sie für Künstler gehalten sein sollten, die ihren Beitrag zur nationalen Kultur leisten, und daß das Kino auf eine bedeutende Weise zur Propagierung des neuen tschechoslowakischen Staates im Ausland und zur Stärkung der loyalen Einstellungen der heimischen Bevölkerung beitragen kann. Im Hintergrund aller dieser Überlegungen waren selbstverständlich außerdem die Bemühungen, staatliche Subventionen für die Unternehmungstätigkeit in der Filmbranche zu gewinnen, und der offiziell betonte Patriotismus sollte ein Mittel werden, um dem tschechischen Kino das Odium eines Rand-Phänomens zu nehmen und ihm die staatliche Unterstützung und die Gunst des Publikums zu sichern. Auf Grund einer Analyse der in der ersten Hälfte der zwanziger Jahre herausgegebenen Filmpresse können die folgenden wesentlichen Themenkreise erfaßt werden, die als „spezifisch tschechische“ betrachtet wurden, nämlich die Verfilmungen klassischer literarischer Werke des 19. Jahrhunderts, vor allem aus der Zeit des ersten großen Aufschwungs der tschechischen nationalen Bewegung (J. K. Tyl), die historischen Filme (in diesem Zusammenhang bezogen sich zahlreiche Betrachtungen auf den bis Ende der Ersten Republik [1939] nicht gedrehten Film über ein Hussiten-Thema) — auch auf diesem Gebiet überwogen die Forderungen, literarische Werke (hauptsächlich Romane des Alois Jirásek) zu verfilmen — und ein weiterer bedeutender Themenkreis sollte aus Biographien prominenter Persönlichkeiten der tschechischen Kultur und Politik (Josef Kajetán Tyl, Karel Havlíček Borovský u.dgl.) bestehen. Zum dritten Themenkreis der „nationalen“ Filme sollten diejenigen gehören, denen die nationale bzw. folkloristische Eigenart der tschechischen Länder und der Slowakei zugrunde liegen würde. Die meisten in der Diskussion gemachten Vorschläge sind unverwirklicht geblieben, hauptsächlich infolge der Kapitalschwäche des tschechoslowakischen Filmwesens. Die Tatsache, daß die meisten in dieser Diskussion geäußerten Ansichten sich auf die Argumente der gesunkenen, sentimental linearen Linie des tschechischen Patriotismus stützten, ist durch die folgenden Gründe zu erklären: die allgemein schwache Struktur der Filmbranche, das niedrige Bildungsniveau der Filmschaffenden und die Bemühungen, die Gunst des Publikums um jeden Preis zu gewinnen (oft handelte es sich selbstverständlich um eine bewußte Manipulation mit traditionellen nationalen Symbolen und Attributen). Es ist paradox, daß der erste tschechoslowakische Staatspräsident Tomáš G. Masaryk, auf den sich die Filmer vehement beriefen, einer von denen war, die gegen eine solche billige Auffassung der Beziehung zum Vaterland und Volk unermüdlich auftraten.