

ČESKÁ LITERATURA VE FILMU I. (DO ROKU 1960)

1. OBDOBÍ NĚMÉHO FILMU DO ROKU 1930

1.1 Počátky kinematografie: 1896-1918

Dějiny české kinematografie se začínají psát už krátce po historicky první filmové projekci bratrů Lumièrů, která se uskutečnila v Paříži v prosinci roku 1895. V českých zemích se poprvé promítalo už v červenci 1896 v Karlových Varech. Kočovní podnikatelé posléze se svými kinematografy cestovali po městech a vesnicích a fascinovali diváky kouzlem „živých“ obrazů. Počátky kinematografie jsou spojeny s prezentací filmu coby pouťové atrakce, která měla přitáhnout pozornost diváků a zajistit zisk filmovým podnikatelům. Z technických důvodů vznikaly jen krátké dokumentární záznamy nebo hrané skeče. Pro realizaci adaptací rozsáhlých literárních děl tehdy ještě nebyly vhodné podmínky. Český filmový průmysl navíc dlouho zaostával za světovými trendy a stabilnější společnosti se – po vzoru těch zahraničních – začaly prosazovat až s počátkem druhého desetiletí 20. století (např. 1911 – Kinofa, 1913 – ASUM).

V této době u filmu také ještě neexistovala pozice scenáristy. Scénáře většinou psali sami režiséři podle vlastních námětů. Česká literatura se tak na plátna nedostávala téměř vůbec, spíše výjimečně se objevovaly adaptace významných děl literatury zahraniční (např. 1911: *Dáma s kaméliemi* nebo 1912: *Šaty dělají člověka*, oba r. Max Urban). Tento stav měl příčinu i v jisté počáteční nedůvěře spisovatelů vůči filmu, kteří jej z počátku nepovažovali za dostatečně umělecky hodnotný a odmítali s ním spojovat svá jména. Za prvního průkopníka, který tuto bariéru prolomil, lze považovat českého divadelníka a autora **Jaroslava Kvapila**, který realizoval podle vlastního námětu a scénáře snímek *Ahasver* (1915) – veselou příhodu malířky, která s manželovou pomocí hledá model pro svůj obraz. V roce 1922 pak Kvapil natočil podle scénáře **Karla Čapka** film *Zlatý klíček* – moderní pohádku o metaři, který za pomoc kouzelného zlatého klíčku nezákonně zbohatne. Kopie filmu se bohužel nedochovala. Svě náměty filmu poskytl jako jeden z prvních osvětených autorů také prozaik a dramatik **František Zavřel**, podle jehož stejnojmenných divadelních her vznikly v období němého filmu snímky *Noční děs* (1914, r. Jan A. Palouš) a *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač).

1.2 Kinematografie po vzniku Československa do roku 1938

Výrazné změny v oblasti kinematografie sebou přinesl vznik Československé republiky v roce 1918. Tehdy se také začala objevovat první stálá kina a došlo i k rozvoji filmového podnikání. Ustavily se nové filmové společnosti a profesionální ateliéry, a tak vzrůstal i počet filmů. Ročně bylo natočeno okolo 20-30 celovečerních titulů. Většinou se ale jednalo o snímky nevalné umělecké úrovně. Brzy se začalo v českém filmu uplatňovat i několik výrazných režisérů (např. Martin Frič, Karel Lamač nebo Gustav Machatý), kteří si později vydobyli světový věhlas. Nově se objevuje i profese specializovaného filmového libretisty, v té době většinou zcela neznámého autora, který psal filmové scénáře. Po vzoru světových filmařských velmocí se také v českém filmu začínají prosazovat první herecké hvězdy, mezi které nesporně patřila Anny Ondráková. Později ztvárnila např. hlavní roli ve filmu Alfreda Hitchcocka *Její zpověď* (Blackmail, 1929). Mezi vrcholy němé produkce patřilo zejména historické drama *Stavitel chrámu* (1919, r. Karel Degl), dále sociálně laděný příběh chudé pražské pradleny *Takový je život* (1929, r. Carl G. Junghans) a formálně propracovaný a ve světě uznávaný titul *Erotikon* (1929), který Gustav Machatý natočil podle filmového manuskriptu *Panensví Vítězslava Nezvala*.

Postupně se také začíná sblížovat film s literaturou, i když zpočátku to rozhodně nebyla setkání nijak umělecky výrazná. Úroveň filmových adaptací nebyla velká a kvalitní předlohy měly odvést pozornost od filmových nedostatků. Největší skupinu adaptací tvořily filmy natočené podle literárních předloh bulvárních autorů. Tato volba byla dána konkurenčním tlakem, který nutil producenty hledat takové náměty, které by přivedly do kin co nejvíce diváků. A tak se preferovala díla okrajové literatury, s nimiž navíc libretisté nakládali dle vlastní libosti. Vítězily šestákové romány, které nabízely nezvyklá dobrodružství plná malebných zápletek a neuvěřitelných nedorozumění v lásce, žárlivosti a podvodu.

Mezi nejoblíbenější autory patřili **Josef Skruzný** – redaktor Humoristických listů a autor šesti filmových veseloher *Láska si nedá poroučet* (1918), *Dráteníček* (1920), *Zelený automobil* (1921), *Venoušek a Stázička* (1922), *Lásky Kačenky Strnadové* (1926), *Milenky starého kriminálního* (1927) a *Falešná kočička* (1926), dále **Jan Klecanda** s filmy *Šest mušketýrů* (1925), *Prach a broky* (1926, oba r. Přemysl Pražský), *Páter Vojtěch* (1928, r. Martin Frič), *Starý hřích* a *Adjunkt Vrba* (oba 1929, r. Miroslav J. Krňanský), **Bohumil Zahradník Brodský** – *Čarovné oči* (1923), *Děvče z hor* (1924), *Dům ztraceného štěstí* (1927), *Životem vedla je láska* (1928) nebo autor sentimentálních příběhů ze studentského prostředí **Vilém Neubauer** – *Sextánka* (1927), *Filozofka Mája* (1928) a *Hanka a Jindra* (1929). Prosadila se také autorka umělecky nenáročných ženských románů **Popelka Biliánová** s tituly *Do panského stavu* (1925, r. Karel Anton), *V panském stavu* a *Paní Katynka z Vaječného trhu* (oba 1927, r. Václav Kubásek).

Ovšem okrajová literatura také dala – byť výjimečně – vzniknout hodnotným filmovým dílům. Do historie českého filmu se nesmazatelně zapsal snímek Přemysla Pražského *Batalion* (1927), který vznikl podle stejnojmenné povídky **Josefa Haise Týneckého** z roku 1922 a patří mezi desítku nejocenenějších českých filmů němé éry. V zachycení příběhu tragického osudu kdysi váženého pražského advokáta a poslance dr. Františka Uhra režisér dosáhl silného emotivního účinku díky propojení skvěle vedených herců, výtvarného pojetí i skladby záběrů. Již zmíněný přepis románu *Páter Vojtěch* **Jana Klecandy** byl zase úspěšným debutem režiséra **Martina Friče**, kterému se podařilo vhodně potlačit sentimentalitu předlohy a s využitím filmové symboliky a výrazným podílem exteriérových záběrů kameramana Otto Hellera povýšit původní dílo na filmařsky precizně propracovaný melodramatický příběh nešťastné lásky.

Pokud byla zvolena náročnější látka, bylo to zejména pro atraktivitu tématu či obecnou proslulost předlohy, kterou adaptace pak ale většinou jen ilustrovala. Důkazem, že se kinematografie s literaturou ještě moc nepřátelila, je případ Jiřího Voskovce, který herecky debutoval pod pseudonymem Petr Dolan v roli Říši v adaptaci *Pohádky máje* (1926, r. Karel Anton) **Viléma Mrštíka**. Za své účinkování v tomto filmu byl dokonce vyloučen z Devětsilu, protože nově se rodící avantgarda nepovažovala snímek za dostatečně umělecký.

Pokud jde o kvalitativně hodnotnou literaturu, němý film se tak nejčastěji obracel k literární klasice 19. století. Filmaře zaujala díla **Boženy Němcové** *Babička* (1921, r. Thea Červenková) a *Pohorská vesnice* (1928, r. Miroslav J. Krňanský), **Karoliny Světlé** *Kříž u potoka* (1921, r. Jan Stanislav Kolár) a *Nemodlenec* (1924-1928, r. Václav Kubásek), **Karla Hynka Máchy** *Cikáni* (1922, r. Karel Anton), **Karla Václava Raise** *Pantáta Bezoušek* (1926, r. Karel Lamač) či **Jakuba Arbesa** *Sívooký démon* (1919, r. Václav Binovec) a *Ukřižovaná* (1921, r. Boris Orlický). Na dvou posledně zmíněných titulech spolupracoval filmový scenárista a ředitel společnosti American-Film Jan Reiter, který okomentoval složité možnosti prosazení české literatury na filmovém plátně: „*Již před třemi roky hovořil jsem o Arbesově romanetu Ukřižovaná, jako vhodném pro zfilmování, s několika literáty a divadelníky, a upozornil jsem na dramatickosti a působivost tohoto romaneta pro filmové zpracování. Avšak všichni tito činitelé nechtěli ani připustiti možnost, že by Ukřižovaná mohla býti zfilmována. Nedbal jsem jejich úsudku, vyžádal jsem si svolení dědiců zemřelého mistra a napsal jsem libreto, a pustili jsme se do práce, která setkávala se u nezúčastněných s pochybovačným úsměvem. A teprve když byly předvedeny první ukázky filmu, uznáno, že moje předpoklady byly správné. A veřejné předvedení Ukřižované, jakož i kritiky veškerého denního tisku daly mému „názoru“ za pravdu. (...) Stejně pietním a uměleckým vypravením Ukřižované byla spokojena i rodina Arbesova, neboť mně dala na půl roku právo výběru ze všech jeho děl. A tak nyní pracujeme na druhém filmu, rovněž dle romaneta Arbesova, Moderní Magdaleně.“¹*

Malý prostor dostaly také adaptace závažnější literatury současné. K prvnímu dílu románu **Jaroslava Haška** *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* se obrátil režisér Karel Lamač. Do hlavní role snímku se zkráceným názvem *Dobrý voják Švejk* (1926) obsadil Karla Nolla, který předtím hrál s úspěchem Švejka v několika divadelních inscenacích. Ačkoli je Lamačův film vrcholem jeho režijní tvorby, vyzněl především jako filmová ilustrace dokonalejšího literárního díla. V němém snímku se výrazně projevil nedostatek zvukové složky, takže typický slovní humor – tak neodlučitelný od jednání Haškových postav – byl do titulků vložen jen ve zkrácené podobě a film se stal útržkovitou

¹ Schmitt, Julius: Snaha o náš dobrý film, Film, roč. 1921, č. 1, s. 1.

ilustrací známých Švejkových výroků. Kladem byl vynikající herecký výkon Karla Nolla v jeho nejslavnější roli.

Zmínit bychom měli i adaptace děl **Egona Erwina Kische** – úpravu v náznamech idealizovaného románu z prostředí pražské spodiny *Pasák holek* (1929, r. Hans Tintner) a zejména průkopnický titul *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton). Původně vznikl jako němý a dodatečně byl ozvučen. Snímek o nevinné venkovské dívce, která se ve městě protlouká jako prostitutka a upadne v zavržení, když se roznese, že strávila noc s vrahem před jeho popravou, citlivě přetlumočil předlohu a díky inovativní kombinaci němých i zvukových prostředků se zařadil mezi nejvýznamnější evropská díla své doby.

Nejednou se čeští tvůrci obrátili také k dramatu a na plátna kin se dostaly němé filmové verze děl **J. K. Tyla** *Paličova dcera* (1923, r. Thea Červenková) a *Pražský flamendr* (1926, r. Přemysl Pražský), dále *Jedenácté přikázání* (1925, r. Václav Kubásek) a *Podskalák* (1928, r. Přemysl Pražský) **F. F. Šamberka**, *Její pastorkyňa* (1929, r. Rudolf Měšťák) **Gabriely Preissové**, *Bludička* (1922, r. Thea Červenková) **Jaroslava Kvapila** či *Velbloud uchem jehly* (1926, r. Karel Lamač) **Františka Langera**. Nepříliš zdařilé ovšem byly adaptace epických básní – konkrétně tituly *Magdaléna* (1920, r. Vladimír Majer) **Josefa Svatopluka Machara** či *Lešetínský kovář* (1924, r. Ferry Seidl) podle předlohy **Svatopluka Čecha**.

2. NÁSTUP ZVUKU A VÝVOJ KINEMATOGRAFIE DO ROKU 1945

2.1 Český zvukový film a literatura do začátku 2. světové války

Nástup zvuku na začátku 30. let 20. století přečkal mladý český film bez větších otřesů. Významnou událostí bylo vybudování ateliérů na Barrandově. Na okraji Prahy vyrostl velký filmový komplex, který byl ve své době nejmoderněji vybaveným studiem v Evropě. První snímek zde byl natočen v roce 1933.

Vedle průměrných komerčních titulů vznikala i celá řada výjimečných děl. Mezi ta, která zaznamenala výrazný úspěch i v zahraničí, patří především snímky *Extáze* (1931, r. Gustav Machatý), *Tonka Šibenice* (1930, r. Karel Anton) nebo lyrické drama o životních snech dvou chudých dětí *Řeka* (1933, r. Josef Rovenský). Mezi divácky oblíbené filmaře patřili zejména Karel Lamač, Martin Frič, Václav Wasserman, Miroslav Cikán, Svatopluk Innemann nebo Otakar Vávra. Velký podíl na úspěchu jejich filmů mělo i herecké obsazení. Mezi nejpopulárnější hvězdy filmu 30. let patřili zejména komik Vlasta Burian, „milovníci“ Oldřich Nový a Svatopluk Beneš, dále Hugo Haas nebo Jindřich Plachta. Mezi ženami se prosadily Adina Mandlová, Lída Baarová, Nataša Nollová nebo Růžena Nasková.

Umělecká úroveň adaptací nebyla velká, takže kvalita předlohy měla opět odvést pozornost od nedostatků filmu. Z hlediska množství byla díla vážné a bulvární literatury téměř v rovnováze. Postupně ale snahy o adaptace hodnotných literárních děl pomalu převážily nad náměty z okrajové literatury (např. úpravy bulvárních operet **Járy Beneše** *Uličnice* nebo *Slečna matinka*; obě 1938, r. Vladimír Slavínský). Příkladem z druhého tábora je film *Trhani* (1936, r. Václav Wasserman) podle předlohy **Jana Nerudy** nebo dva snímky Otakara Vávry – *Filosofská historie* (1937, podle předlohy **Aloise Jiráka**) a *Cech panen kutnohorských* (1938, podle komedií **Ladislava Stroupežnického** *Paní mincmistrová* a *Zvíkovský rarášek*). Kromě toho, že se jedná o umělecky náročnější díla, nesly oba snímky aktuální dobové vyznění a v problematice předválečné době symbolicky a tvůrčím způsobem oživovaly kulturní dědictví.

Vedle převažující klasiky 19. století – např. *Maryša* (1935, r. Josef Rovenský) podle **bratří Mrštíků** či *Naši furianti* **Ladislava Stroupežnického** (1937, r. Václav Kubásek, Vladislav Vančura) – přibyla díla inspirovaná psychologickou literaturou nové vlny soudobých autorů, na jejímž základě vznikají více či méně zdařilé adaptace. Podle románu *Don Pablo, Don Pedro a Věra Lukášová* **Boženy Benešové** natočil E. F. Burian divácky náročnější snímek *Věra Lukášová* (1938) a režisér Josef Rovenský v roce 1937 zfilmoval nejprve román **Marie Majerové** *Panenství* a následně titul **Josefa Kopty** *Hlídač č. 47*. Nebývalé divácké odezvy se dostalo filmovým zpracováním humoristických románů **Karla Poláčka** *Muži v offsidu* (1931, r. Svatopluk Innemann) a *Dům na předměstí* (1933, r. Miroslav Cikán) i děl **Karla Čapka**, konkrétně protiválečného dramatu *Bílá nemoc* (1937, r. Hugo Haas) či dramatického příběhu navrátilce z Ameriky *Hordubalové* (1937, r. Martin Frič).

K podstatnému zrovnoprávnění literatury a filmu v tomto období nemalou měrou přispěli spisovatelé, kteří se sami pokusili o filmovou tvorbu. Formování uměleckého filmu výrazně ovlivnil

především **Vladislav Vančura** svými snímky *Před maturitou* (1932), *Na sluneční straně* (1933, spolupráce s **Vítězslavem Nezval**) a *Marijka nevěrnice* (1934, spolupráce s **Ivanem Olbrachtem**).

2.2 Kinematografie za 2. světové války (1939-1945)

S nástupem Adolfa Hitlera k moci se začalo měnit politické klima v celé Evropě. V roce 1938 se i Československo dostalo do vlivu agresivního fašistického Německa, které přísně kontrolovalo směřování naší kinematografie. Pražské Barrandovské ateliéry se staly hlavním filmovým centrem Říše a tvůrci, kteří byli pronásledováni pro svůj původ nebo politické názory, se museli stáhnout do ústraní (E. F. Burian, Karel Hašler) nebo emigrovat (Hugo Haas, Jiří Voskovec, Jan Werich). Nej kvalitnější tituly natáčejí zejména Martin Frič, Otakar Vávra nebo František Čáp. Protektorátní doba logicky nepřála experimentům, a tak téměř polovina ze 114 celovečerních hraných filmů natočených od března 1939 do května 1945 byly komedie s jednoduchými zápletkami nebo kostýmní filmy a melodramata.

Pokud to jen bylo možné, snažili se tvůrci využívat literární předlohy českých klasiků, které interpretovali s důrazem na vlastenecké cítění a národní hodnoty s jasným cílem oslavy českého národa a jeho tradic. Často se zaměřovali na postavy spjaté s naším venkovem a akcentovali symboliku a motivy malebné české krajiny i lidového folkloru. Na plátna kin se tak dostala *Babička* (1940, r. František Čáp) **Boženy Němcové**, *Muzikantská Liduška* (1940, r. Martin Frič) **Vítězslava Háška**, *Pohádka máje* (1940, r. Otakar Vávra) **Viléma Mrštíka**, *Paličova dcera* (1941, r. Vladimír Borský) **J. K. Tyla**, *Turbina* (1941, r. Otakar Vávra) **Karla Matěje Čapka-Choda** nebo *Barbora Hlavsová* (1942, r. Martin Frič), vycházející z motivů románu *Skleněný vrch* **Jaroslava Havlíčka**. Tyto snímky diváci většinou vnímali jako skrytý protest proti nacistické nadvládě. Úroveň adaptací ale byla různá. Někdy se látku podařilo aktualizovat, jindy šlo o pouhou ilustraci, která ulpívala na povrchu původního textu. Umělecká úroveň nicméně nebyla pro národně-povzbuzovací funkci stěžejní. Zmiňované adaptace hodnotných literárních předloh a národně-obranné tendence v českém filmu byly rovněž příčinou potlačení okrajové literatury. Druhořadých předloh reálně ubylo, více se točilo podle námětů současných autorů a naprosto převažovaly látky z klasických literárních děl.

Okupační úřady ale také vyvíjely na tvůrce tlak a usilovaly o využití nacionální tematiky ve svůj prospěch. Jedním z nejnápadnějších ústupků domácích filmařů nacistické dramaturgii byl titul *Jan Cimbur* (1941), který František Čáp natočil podle stejnojmenné předlohy **Jindřicha Šimona Baara**. Tvůrci pro potřeby filmu náležitě zdramatizovali antisemitský motiv lichvářského židovského krčmáře. V románu hrdina Salomon opouští dobrovolně vesnici jako reakci na nevrzavost venkovanů, kteří do jeho hospody přestali chodit. Ve filmu na muže, uvedeného v titulcích jen jako „židovský krčmář“, místní ženy uspořádají pogrom, jeho krčmu, vyobrazenou jako hnízdo neřesti, vydrancují a zapálí. Zbitý krčmář odchází s malým batohem na zádech a z kopce se naposledy smutně ohlíží za vesnicí.

3. POVÁLEČNÁ KINEMATOGRAFIE V BOUŘLIVÝCH PROMĚNÁCH

3.1 Přečhod k socialistické kinematografii (1945-1948)

S koncem 2. světové války dochází ke znárodnění filmového průmyslu. Cílem mj. bylo vyprostit kinematografii z pout obchodních zájmů a osvobodit tvůrce od závislosti na ryze komerčním přístupu producentů. K důsledkům poválečné situace patřil sklon k celkové literarizaci filmu. Adaptace tvořily téměř polovinu poválečné produkce, důraz se kladl na scenáristickou přípravu a proceduru schvalování scénářů. Spisovatelé byli prosazováni na všech úrovních řízení kinematografie: byli zaměstnáváni jako dramaturgové a scenáristé, zasedali v uměleckých radách a dalších kontrolních orgánech.

Dramaturgie v rámci boje s tzv. literárním brakem zcela vyloučila dříve značně oblíbenou ženskou četbu. Ze zábavné literatury zůstaly především divadelní veselohry založené na dialogu a situační komice jako např. *Poslední muž* **Františka Xavera Svobody** zfilmovaný pod názvem *Poslední mohykán* (1947) nebo *Okénko* **Olgy Scheinpflugové** uváděné jako *Dnes neordinuji* (1948, oba r. Vladimír Slavínský).

S ohledem na příklon ke klasické literatuře vznikaly adaptace historických próz autorů převážně 19. století, které ale ještě souzněly s poetikou předválečného filmu, neboť jejich příprava plynule přešla z periody válečné do poválečné. Vznikly snímky realizované podle próz **Zikmunda Wintra** *Rozina sebranec* (1945) a *Nezbedný bakalář* (1946, oba r. Otakar Vávra), **Jana Nerudy** *Týden*

v *tichém domě* (1947, r. Jiří Krejčík), **Antala Staška** *O ševci Matoušovi* (1948, r. Miroslav Cikán) či **Františka Kubky** *Alena* (1947, r. Miroslav Cikán, podle povídky *Karlštejnské vigilie*). Prostřednictvím historické fikce se leckdy nepřímou prosazoval i postoj k přítomnosti (např. témata sociální necitlivosti). Hledání historické paralely a dobové situace se promítlo do volby dramatu **Aloise Jiráska** *Jan Roháč*, jehož prepis nazvaný *Jan Roháč z Dubé* (1947, r. Vladimír Borský) zdůrazňoval nacionální patos s protikladem slovanství a němečtví.

Mnohem častěji se východiskem pro filmaře stávala tvorba umělecky renomovaných autorů – většinou prozaiků meziválečné éry. Jejich díla měla zajistit zvýšení umělecké úrovně filmů a posílit kulturně a národně výchovnou úlohu kinematografie. Tituly podle předloh **Fráni Šrámka** *Léto* (1948, r. K. M. Walló), **Karla Čapka** *Krakatit* (1948, r. Otakar Vávra), **Ivana Olbrachta** *Nikola Šuhaj* (1947, r. M. J. Krňanský – podle románu *Nikola Šuhaj loupežník*), **Marie Pujmanové** *Předtucha* (1947, r. Otakar Vávra) či **Karla Poláčka** *Hostinec U kamenného stolu* (1948, r. Josef Gruss) navozovaly určité paralely s dobovými problémy a náladami a mnozí tvůrci v nich dokonce prosadili aktualizací posuny. Nejvýznamnějším počinem bezprostředně poválečného období se stal snímek Karla Steklého *Siréna* (1947), který vycházel ze dvou kapitol stejnojmenného románu **Marie Majerové**. Sociální drama o povstání dělníků na Kladně, v němž se tematika třídních konfliktů potkávala s dramatičností a patetickým vyzdvížením individuální tragiky, bylo oceněno Zlatým lvem na festivalu v Benátkách v roce 1947.

4. FILM A LITERATURA V ÉŘE SOCIALISTICKÉHO REALISMU (1948-1956)

Rok 1948 znamenal zásadní zvrát v dějinách Československa. Cílem únorového puče bylo nastolení komunistické diktatury, likvidace parlamentního demokratického systému a připojení Československa k sovětskému mocenskému bloku. Tyto změny výrazně poznamenaly i oblast kinematografie. Ekonomické aspekty byly vnímány spíše jako druhořadé, na významu nabývala především propagandistická dimenze filmu, která zastíňovala jakékoli umělecké snahy. Na základě vládního nařízení vznikl podnik Československý státní film, byla zavedena centralizace výroby i tuhá cenzura. Důkladnou dramaturgickou přípravu doprovázela soustava složitých schvalovacích procedur. Oficiálně platilo, že filmové umění musí sloužit ideologii a zpracovávat nařízená témata předepsaným způsobem v duchu socialistického realismu. Filmařská obec – až na drobné výjimky – rezignovala v zájmu společenské objednávky na tvůrčí svobodu, a tak vznikala schematická díla s jednostranně typizovanými charaktery. Tematicky se tvůrci soustředili zejména na svět pracujícího člověka a jeho problémy, výrazným fenoménem se stal budovatelský film s vysokou frekvencí žánrů jako agitka či špionážní a politické drama. Tvůrci se také nejednou obraceli k vybraným obdobím českých dějin (zejména husitství a národnímu obrození), historie byla ale nahlížena jednostranně a často docházelo – pod vlivem ideologie – k jejímu překrucování. Jistý únik od této deformované tvorby nacházeli tvůrci v oblasti filmů pro děti a mládež, v nichž mohli projevit svůj smysl pro poetično a fantazii.

Podstatná část znárodněné filmové produkce také vycházela z literárních předloh, jejichž vhodná volba měla zajistit kvalitu filmového díla. Výběr textů tak byl striktně podřízen cílům kulturní politiky a hlavní důraz byl kladen na jejich společenskou a agitační funkci. Předmětem adaptací se často stávala prověřená a vyhovující díla minulosti, zejména klasické literatury, kterou filmaři v rámci dobového kontextu výrazně aktualizovali. Druhým inspiračním zdrojem byly nově vznikající tituly, které se snažily naplňovat požadavky socialistického realismu.

V případě prvně zmíněné skupiny byla přednostně adaptována díla, která přispívala k legitimizaci nových poměrů, podporovala prokomunistický výklad starší i nedávné minulosti a kladla důraz na boj dělnické třídy. Stereotypní líčení třídního protikladu ale většinou provázal značný vnějškový patos. Jedním z prvních snímků této linie byla *Němá barikáda* (1949, r. Otakar Vávra) vycházející ze stejnojmenné knihy povídek **Jana Drdy**. Oproti předloze tvůrci zvýraznili třídní rozvrstvení postav i optimistické vyznění spjaté s aktem osvobození a perspektivou budoucího šťastného života. Dále můžeme zmínit filmové adaptace próz **Antonína Zápotockého** *Vstanou noví bojovníci* (1950, r. Jiří Weiss) a *Rudá záře nad Kladnem* (1955, r. Vladimír Vlček), **Karla Nového** *Chceme žít* (1950, r. E. F. Burian), **Ivana Olbrachta** *Anna proletářka* (1952, r. Karel Steklý), *Botostroj* **T. Svatopluka** (1954, r. K. M. Walló) či *Kavárna na hlavní třídě* **Gézy Včeličky** (1953, r. Miroslav Hubáček). Ideologicky motivované dějové posuny poznamenaly prepis povídky **Svatopluka Čecha** *Jestřáb kontra Hrdlička*

(1953, r. Vladimír Borský) či titul **Ivana Olbrachta** *Bratr Žak*, uvedený pod názvem *Komedianti* (1953, r. Vladimír Vlček).

Tvůrci se samozřejmě obraceli i k textům české národní klasiky. *Divá Bára* podle stejnojmenné povídky **Boženy Němcové** (1949, r. Vladimír Čech) ještě důsledně ctíla předlohu, v případě zpracování *Strakonického dudáka* **Josefa Kajetána Tyla** (1955, r. Karel Steklý) a zejména pak filmů vycházejících z próz **Aloise Jiráka** *Temno* (1950, r. Karel Steklý), *Psohlavci* (1955, r. Martin Frič) i jeho husitské trilogie *Jan Hus* (1954), *Jan Žižka* (1955) a *Proti všem* (1957, r. Otakar Vávra) se jednalo o výrazně ideologicky deformované ilustrace jednoznačně hodnocené historie. Výjimkou byl loutkový přepis *Starých pověstí českých* (1952), v němž režisér Jiří Trnka vyvážil vlastenecký patos poetičností, výtvarnou virtuozitou a odlehčujícím humorem.

Únik od dobové schematičnosti s důrazem na ztvárnění problematiky individuálního hrdiny nabídlo jen několik málo filmových adaptací. Mezi ně patří artistní zpracování veselohry **V. K. Klicpery** *Divotvorný klobouk* (1952, r. Alfréd Radok) a dva lyrické přepisy děl **Fráni Šrámka** *Měsíc nad řekou* (1953) a *Stříbrný vítr* (1954, oba r. Václav Krška). Divácky nejpůvodnějším žánrem byly filmové pohádky, které ideově vyhovovaly dobovému vyzdvižení lidové kultury, zároveň přitahovaly zájem svou výpravností i humorem. Největší ohlas získaly tituly *Pyšná princezna* (1952) a *Byl jednou jeden král* (1954), které režisér Bořivoj Zeman natočil jako volné adaptace pohádek **Boženy Němcové** *Potrestaná pýcha* a *Sůl nad zlato*. Další pohádky pak vycházely zejména z díla **Karla Jaromíra Erbena** – *Obušku, z pytle ven!* (1955, r. Jaromír Pleskot) nebo **Jana Drdy** – *Hrátky s čertem* (1956, r. Josef Mach) a *Dařbuján a Pandrhola* (1959, r. Martin Frič).

Žánr komedie se v tomto období musel výrazně emancipovat od meziválečných lidových zábavných titulů a najít dobově adekvátní podobu, povinně zatíženou ideologickým nánosem. To se naštěstí nenaplnilo v případě adaptací próz **Jaroslava Haška**. Na plátna kin se dostala jak jeho povídková tvorba ve filmech *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (1952, r. Miroslav Hubáček a Oldřich Lipský) a *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (1955, r. Oldřich Lipský), tak i *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*. Ty inspirovaly jednak animátora Jiřího Trnku k realizaci tří loutkových snímků *Osudy dobrého vojáka Švejka I. – III.* (1954–1955), následně se o věrný přepis s důrazem na přesné předvedení sledu scén pokusil Karel Steklý v hraných filmech *Dobrý voják Švejk* (1956) a *Poslušně hlásím* (1957).

Snímky čerpající námětově z literatury první poloviny 50. let většinou pozbývají jakýchkoli uměleckých kvalit. Jednalo se totiž převážně o adaptace vzorových děl české socialistickorealisticke budovatelské literatury, která jednostranně zdůrazňovala vyhraněně agitační poslání a schematickou typologii černobíle rozdělených postav. Zmiňme např. přepisy výrobního dramatu **Vojtěcha Cacha** *DS 70 nevyjždí* (1951, r. Vladimír Slavínský), vesnické veselohry **Jaroslava Zrotala** *Slepice a kostelník* (1950, r. Oldřich Lipský a Jan Strejček), titulu **Vaška Káni** *Parta brusiče Karhana s názvem Karhanova parta* (1951, r. Václav Wasserman a Zdeněk Hofbauer), veselohry **Karla Stanislava** *Stavěli zedníci* zfilmované jako *Štika v rybníce* (1951, r. Vladimír Čech), románu **Václava Řezáče** *Nástup* (1952, r. Otakar Vávra) či povídky **Jiřího Marka** *Nad námi svítá* (1952, r. Jiří Krejčík).

5. LITERATURA A FILM V DOBĚ POLITICKÉHO TÁNÍ PO ROCE 1956

Po smrti J. V. Stalina a krátce poté i Klementa Gottwalda v roce 1953 došlo v Československu k ořesu politického systému. Napětí studené války uvolnila významná mezinárodně-politická událost – XX. sjezd KSSS v roce 1956, na kterém Nikita Chruščov odsoudil zvěrstva stalinismu a následovala kritika kultu osobnosti. Na krátkou dobu dochází i u nás k určitému uvolnění a politickému tání, kdy je zdůrazňována nutnost vyrovnat se s minulostí. Zásadním mezníkem v oblasti kultury byl II. sjezd Svazu československých spisovatelů v dubnu 1956, na kterém řada tvůrců kritizovala období tzv. socialistického realismu. Pozitivní důsledkem sjezdu bylo otevření se české kultury i českého filmu světovým trendům. Postupně vznikla celá řada filmů, které otevřeně a leckdy velmi odvážně kritizovaly soudobou společnost a apelovaly na otázky svědomí. Někdy také hovoříme o tzv. českém civilismu.

Od poloviny 50. let také dochází k proměně ve volbě literárních předloh pro filmové adaptace. I zde se projevuje potřeba vyrovnat se se schematickou tvorbou agitačně zaměřené kinematografie předešlého období a odvážně a otevřeně kritizovat nedostatky společnosti a apelovat na otázky svědomí člověka. Určitý posun se projevil i ve vztahu k dílům klasickým. Nový pohled tvůrci

uplatňují např. v případě tvorby dosud výrazně preferovaného **Aloise Jiráska**. Film *Ztracenci* (1956, r. Miloš Makovec) podle autorovy stejnojmenné povídky se záměrně vyhýbal patetickému nahlížení dějin a soustředil se na postoje několika obyčejných lidí v mezní situaci války. Důslednou psychologickou drobnokresbu hrdinů a jejich vztahů zase nabídly adaptace románů **Jarmily Glazarové** *Advent* (1956, r. Vladimír Vlček) a *Vlčí jáma* (1957, r. Jiří Weiss) a kupodivu i *Občana Brycha* **Jana Otčenáška** (1958, r. Otakar Vávra). Nostalgické ohlédnutí za dobou mezi válkami vyvolal povídkový snímek *O věcech nadpřirozených* (1958, r. Jiří Krejčík, Jaroslav Mach a Miloš Makovec), založený na prózách **Karla Čapka** z *Povídek z jedné kapsy* a souboru *Bajky a podpovídky*.

V polovině 50. let zaznamenal český film také nástup druhé poválečné generace spisovatelů, mezi kterými se začali svými pokusy o kritické postižení aktuálních společenských problémů projevovat zejména **Pavel Kohout**, **Jan Procházka**, **Ivan Kříž**, **Ludvík Aškenazy**, **Jan Otčenášek** nebo **František Hrubín**. Vojtěch Jasný např. zfilmoval rok po divadelním uvedení hru **Pavla Kohouta** *Zářijové noci* (1956), v níž autor odvážně odhaloval negativní jevy v armádě. Scénář k satirické filmové komedii Jána Kadára a Elmara Klose *Tři přání* (1958) napsal **Vratislav Blažek** a posléze jej upravil do podoby divadelní hry *Třetí přání*.

Toto umělecké a kritické vzepětí však bylo zanedlouho – naštěstí jen na krátko – sraženo k zemi. V únoru 1959 se v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici konala konference hodnotící dosavadní filmovou tvorbu. Zazněly zde příspěvky dogmatických kritiků českého filmu, v nichž došlo mj. k odsouzení několika zásadních snímků uplynulého období (např. *Tři přání*) za jejich vyhrcožený postoj proti okrajovým společenským jevům a negativistickému nazírání skutečnosti. Krátce po skončení přehlídky došlo ke stažení některých titulů z distribuce, následovala restriktivní opatření a vrátila se výraznější cenzura. Banskobystrická konference se tak stala aktem politického výprasku, který se snažil oslabit náběh ke svobodnější umělecké tvorbě.