

Z mého života: když má film právo na všechny postavy dějin*

Marika Kupková – Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Praha

Václav Krška v autorské explikaci, kterou přednesl při schvalování scénáře životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi, uvedl, že je „přesvědčen o jediném: film prokázal, že má právo na všechny postavy dějin“.¹ Tato argumentace Kršky jako režiséra a spoluautora scénáře projednávaného filmu ilustruje, že šlo o námět nebývalé společenské závažnosti. Navzdory širokým kulturním ohlasům Smetanovy tvorby to byl totiž první realizovaný záměr jeho filmové biografie. Krškův názor také vypovídá o vzrůstajícím „sebevědomí“ kinematografie, které souviselo s dlouhodobě silícím společensko-politickým významem filmu, završeným poválečným zestátněním. Současně avizuje, že životopisný film představuje jedno ze symptomatických témat české poúnorové kinematografie.

Životopisný film *Z mého života* byl pod režijním vedením Václava Kršky dokončen v roce 1955. Představoval poslední z titulů biografického souboru z první poloviny padesátých let, dobově označovaného jako *Národní triptych*.² Historie vzniku „smetanovského filmu“ vypovídá o vývoji kultu Bedřicha Smetany, současně přibližuje výrobní praktiky v kinematografii a konkretizuje působnost státního dozoru. Důležitým argumentem pro to, abychom se soustředili právě na poslední z filmů *Národního triptychu*, je časové zasazení jeho vzniku do zlomové etapy konce stalinismu, kterou započala postupná decentralizace a liberalizace kinematografického oboru vůči situaci v letech 1948–1954. Do přípravných fází vzniku tohoto filmu se promítaly mocenské spory generační, oborové a politické povahy: účinkují v nich představitelé poválečné kinematografie, kteří od poloviny padesátých let svoji vedoucí roli ztrácejí. Naším záměrem je tedy postihnout širší kulturně-historické předpoklady i konkrétní projevy „kulturní praxe“³ co do jejich vlivu na výrobu i estetickou koncepci filmu.

* Tento text vznikl v rámci projektu *Literarizace české kinematografie po roce 1945*, řešeného v roce 2015 na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze díky podpoře Grantové agentury UK.

1 *Stanovisko V. Kršky, přednesené na FR před zahájením vlastní rozpravy*. Schůze Filmové rady, na níž byl projednáván a schválen první náčrt literárního scénáře, proběhla 9. července 1953 (NFA, f. Filmová rada).

2 Patří sem ještě Krškovy filmy *Mikoláš Aleš* (1951) a *Mladá léta* (1952, o životě Aloise Jiráska).

3 Pojem „kulturní praxe“ vztahujeme k pojetí Michèle Lagnyové v logice „okruhu kon-



OPEN ACCESS

Osobností, která nás tímto příběhem provází, není režisér filmu Václav Krška, ani vlivný smetanolog Zdeněk Nejedlý, ale spisovatel Jiří Mařánek jako autor námětu a scénáře. Důvodem této volby je Mařánkova podstatná zásluha na zahájení realizace filmu i jeho dlouhodobé umělecké zaměření na Smetanovu osobnost. Výklad tak vedeme prostřednictvím relativně neznámého a opomíjeného aktéra, s jehož jménem není v historiografii spojován ani film *Z mého života*,⁴ ani rozvíjení smetanovského kultu. Podstatná je i badatelsky příznivá okolnost, že po Jiřím Mařánkovi zůstala dochována rozsáhlá nezpracovaná pozůstalost včetně nepublikovaných deníků a pamětí, které umožňují zohlednit i autentickou perspektivu jednoho z aktérů.

FILMOVÉ POMNÍKY

S první filmovou postavou Bedřicha Smetany se setkáváme ve filmu Jana Arnolda Palouše *České nebe*, který vznikl těsně po vyhlášení samostatného československého státu v roce 1918 (film se nedochoval). Cenzurní lístek k jeho fabuli tohoto nedochovaného filmu uvádí, že se zde malý chlapec po četbě knihy o předních osobnostech české kultury jako Bedřich Smetana, František Palacký nebo Mikoláš Aleš⁵ setkává s těmito velikány ve snu, kde jim zvěstuje, že je český národ konečně svobodný. *České nebe* spadá do okruhu „národních“ či „vlasteneckých“ filmů, které oslavně reagovaly na vznik Československa.⁶ V podstatě se jednalo o „živé obrazy“ mediované filmem, které vývojově navazují na fotografická provedení živých obrazů populární na přelomu 19. a 20. století. Zvláště v popřevratové době účinkoval předpoklad, že pro fabuli historického filmu jsou dostatečně nosné už samy národní dějiny. Oproti německým, italským nebo americkým historickým filmům zdejší „národně idealistický“ historismus neoperoval nebo dokonce vylučoval melodramatickou linii vyprávění nebo komplikovanější či dokonce nejednoznačnou psychologii postav (srov. Klimeš — Rak 1989, s. 26–27).⁷ České historické filmy tak nedosahovaly umělecké úrovně ani divácké atraktivitu podobných filmů vyspělé zahraniční produkce. Navzdory opakovaně vyhlašovanému požadavku na vznik reprezentativního národního velkofilmu zůstal životopisný film i historický žánr spíše okrajovou oblastí české fikční produkce (Klimeš 1989, s. 25). Tento stav nelze jednoduše zdůvodnit zaostalostí české kinematografie, nepřestupující vlastní provinční a zábavní charakter, pro nějž byl historický film svými koncepčními i ekonomickými nároky nedostupný. Důležitou okolností bylo také odmítnutí tradicionalistického historismu ve dvacátých letech, které se nevztahovalo jen k modernistickým přístupům, ale účinkovalo v širším kulturním rámci

zumpce-zprostředkování-produkce, který není myšlen jako jednosměrná determinace, nýbrž jako komutativní vzájemné vztahy“ (Lagnyová 2004, s. 58).

4 Autorství filmu bývá tradičně přisuzováno režisérovi, případně spojováno s autorem věhlasné literární předlohy.

5 V této galerii zesnulých představitelů české kultury 19. století dále figurovali Svatopluk Čech, Karel Havlíček Borovský, Miroslav Tyrš, Josef Kajetán Tyl a Jan Neruda.

6 Nechochaný film s legionářskou tematikou *Československý Ježíšek* (1918), nedokončený snímek *Utřpením ke slávě* (1919) nebo *Svatý Václav* (1929).

7 Tímto se samozřejmě snižovala jejich atraktivita, a to především pro zahraniční obecenstvo.

(srov. Klimeš — Rak 1989, s. 25). Esenciálním příkladem retrográdního uměleckého ztvárnění Bedřicha Smetany je malba Karla Dvořáka *Bedřich Smetana mezi svými přáteli roku 1865* z poloviny dvacátých let, jež stylově i ideologicky odporuje všem soudobým progresivním tendencím ve vizuálním umění, které pro období dvacátých let — poněkud jednostranně — chápeme jako typické.⁸

Český životopisný film 20. a 30. let lze vedle živých obrazů přirovnat ještě k dalšímu kulturnímu (a mimofilmovému) fenoménu, a tím je sochařský pomník. Nepočtený okruh dokončených životopisných filmů z éry předválečné kinematografie zastoupený filmy jako *Josef Kajetán Tyl* (1925), *Svatý Václav* (1929) nebo *Milan Rastislav Štefánik* (1935) můžeme metaforicky chápat jako pomníky „vysochané“ prostřednictvím pohyblivého obrazu. Konzervativní ráz tehdejší filmové tvorby se obracel k ideovým hodnotám 19. století, jehož příznačným a široce rozšířeným médiem byl právě pomník. Pro funkčnost tohoto srovnání ale nesmíme chápat pomník pouze jako sochařský objekt umístěný ve veřejném prostoru, tedy jako specifickou výtvarnou formu s urbanistickou a memoriální funkcí. Určující je pro nás jeho rozšířené pojetí z 19. století, kdy nad pozicí artefaktu převažovala jeho mimoestetická, kulturně-topografická dimenze: potřeba sebepotvrzení sjednocujícího se národa a „usnadnění“ orientace v jeho vlastních dějinách (srov. Hojda — Pokorný 1997, s. 14–18).

S rozvojem filmové výroby a posílením divácké atraktivity nového média provázenými nástupem zvukového filmu k rozšíření tohoto žánru nedošlo, rozsah životopisných i historických filmů naopak poklesl. V tomto období vznikl jediný film zpodobňující osobu Bedřicha Smetany, a to hraný dokument *Vltava* (1935), který režijně, scenáristicky a kameramansky zpracoval Jaroslav Fischer. S biografickými záměry ale tato „Filmová ilustrace symfonické básně skladatele Bedřicha Smetany“⁹ neoperovala. V úvodní hrané sekvenci inscenující okolnosti vzniku této skladby vystupuje Bedřich Smetana ztvárněný ochotnickým hercem Jaroslavem Pecháčkem. Následuje poetická ilustrace symfonické básně se záběry řeky a emblematických krajinných lokalit v jejím okolí.¹⁰ Snímek tak představuje jakousi obrazovou stafáž Smetanovy hudby. Film *Z mého života* dokončený přesně o dvě desetiletí později se také zaměřuje na zprostředkování Smetanova hudebního odkazu. Toto zaměření obdobně avizuje už citací Smetanovy skladby v názvu filmu.¹¹ „Zfilmování hudby“ ale řeší filmovou inscenací výňatků ze Smetanových operních děl, tedy převodem jevištní inscenace do velkolepé filmové výpravy, která využívala obrazově efektního natáčení v exteriérech. Vzniká tak režim jakési převrácené autenticity až hyperreality.¹²

8 Podstatný je také didaktický rozměr této malby. Obraz totiž doprovázel textový „manuál“ (vydalo jej pražské Státní nakladatelství v jubilejním roce 1924), kde je uveden popis všech zobrazených představitelů kulturního života i členů skladatelovy rodiny.

9 Dobový filmový slogan.

10 Dům Bedřicha Smetany v Jabkenicích, Hradčany, Karlův most, zámek v Českém Krumlově, hrad Zvíkov a Orlík, Svatojánské proudy ad.

11 Prvotní název filmu *Z mého života* byl v roce 1953 vystřídán titulem *Píseň česká* příznačně zdůrazňující sepjetí Bedřicha Smetany s lidovými vrstvami, aby byl v počátku natáčení definitivně nahrazen původním názvem *Z mého života*.

12 Tímto průměrem máme na mysli filmové podání, které činí výjevy „skutečnější“, než je původní jevištní provedení.

Vůbec první záměry realizace životopisného filmu o Bedřichu Smetanovi souvisely s 50. výročím skladatelova úmrtí, které připadalo na rok 1934. Rok před vypuknutím jubilejních oslav byly uveřejněny zprávy o přípravě dvou na sobě nezávislých biografických projektů: první měl být produkován společností Ondra-Lamač Film podle libreta Bohuslava Mathesia s plánovanou režii Karla Lamače; realizaci druhého plánovala Společnost Bedřicha Smetany s využitím libreta od Bedřicha Bělohávka. Druhý z připravovaných filmů s titulem *Život génia* stavěl na umělecké a odborné exkluzivitě tvůrčího týmu, v němž figurovali Vladislav Vančura jako režisér, Otakar Jeremiáš jako hudební supervizor nebo Zdeněk Nejedlý jako historický poradce (srov. Štábla 1990, s. 358).¹³ Údajně z finančních důvodů ovšem z výroby obou projektů sešlo.¹⁴ Jediné realizované „zfilmování Smetany“ se v rámci dlouhometrážní filmové produkce tohoto období odehrálo v tematické rovině biografie, ale v rámci adaptace jeho operní tvorby.¹⁵

Filmoví tvůrci přirozeně sáhli po Smetanově nejpůvodnějším díle — po opeře *Prodaná nevěsta*. Opakované pokusy jejího filmového transferu vzbudily převážně odmítavé ohlasy, které místy gradovaly ve společenské protesty vedoucí až k bojkotu filmů. Důvody nesouhlasného přijetí se týkaly nedostatečné umělecké úrovně jako v případě *Prodané nevěsty* z roku 1922 v režii Oldřicha Kmínka nebo pramenily z národnostních animozit vůči německé produkci adaptace opery Maxe Ophülsa *Die verkaufte Braut* (1932) (srov. Klimeš 2013, s. 42–45). O rok později vznikla v režii Svatopluka Innemanna další filmová verze *Prodané nevěsty*, která oproti Ophülsově zpracování nevyužívala filmové adaptační postupy, ale představovala „prostý“ záznam inscenace opery uváděné v Národním divadle. V tomto případě byl předmětem kritiky nedostatek umělecké kreativity rezignující na filmový jazyk. Navzdory úspěchům této inscenace Jaroslava Kvapila v divadle se její filmový záznam navíc setkal s naprostým diváckým nezájmem.

S životopisnou reflexí Bedřicha Smetany, která je oproti filmové adaptaci jeho oper přece jen autonomnějším fikčním útvarům, se setkáváme i za protektorátu. Nejednalo se však o projev národně-obranné působnosti tehdejší filmové kultury, jak by se dalo očekávat. Doložený záměr filmové biografie „našeho skladatele“ s titulem *Život a dílo Bedřicha Smetany* z roku 1941 byl koncipován v proněmecké dikci. V archivu filmové výroby Prag-Film¹⁶ je zdokumentován podnět k realizaci treatmentu a synopse filmu o 35 obrazech od Julia Schmitta a Josefa Neuberga.¹⁷ O dalším vývoji

13 Odborné kvality autorského kolektivu dokladuje výběr libretisty Bedřicha Bělohávka, který naplňoval představu ideálního spojení potřebných kompetencí: vystudoval muzikologii, byl literárně činný a současně se věnoval i filmové publicistice. Předpokládané režijní angažmá Vladislava Vančury navíc signalizuje záměr vybočení projektu ze soudobého filmového mainstreamu směrem k uměleckým preferencím.

14 Bližší informace se nám v archivních zdrojích nepodařilo zjistit.

15 Pro úplnost výčtu je třeba připomenout filmy *Jiný vzduch* (1939, Martin Frič) a *Pantáta Bezoušek* (1941, Jiří Slavíček). První ze snímků obsahuje úryvek z autentického představení *Vltavy* v podání České filharmonie dirigované Rafaelem Kubelíkem, v případě Slavíčkovra filmu byla využita ukázka z *Prodané nevěsty* v Národním divadle.

16 Prag-Film byla dceřiná společnost říšského koncernu Ufi, transformovaná z Havlovy společnosti AB (NFA, f. Prag-Film A. G., k. 32., inv. č. 433).

17 Tito autoři zde vyjadřují nejistotu nad životopisným rozpětím dramatizace, upozorňují na nevýhodu neexistující literární předlohy, která by usnadnila divácké přijetí filmové adaptace.

tohoto nerealizovaného záměru jsme nenalezli žádné bližší zprávy, které by napověděly víc o jeho případném rozpracování.¹⁸ Navzdory mnohým plánům i konkrétním přípravným krokům nevznikl za protektorátu prakticky žádný historický film zobrazující významné události a osobnosti českých dějin (Klimeš 1989, s. 59–60). Poválečná produkce v tomto ohledu představuje výrazný tematický obrat vnímaný dobovými aktéry jako určité narovnání dlouhodobého handicapu české filmové tvorby.¹⁹

Poválečná a především pouónorová restaurace konzervativního tradicionalismu se projevovala právě vzrůstající produkcí životopisného filmu. K tomuto boomu došlo především v první polovině 50. let, kdy bylo dokončeno šest životopisných dram.²⁰ Nárůst souvisel se zintenzivněním společensko-reprezentativní role filmu, v níž hrály osobnostní kultury téměř hagiografickou roli. Vedle životopisné tematiky dominují v tehdejší produkci historických filmů ještě další dvě výrazné tematické skupiny: první byla orientována k historii dělnického hnutí, druhá na „velké národní dějiny“ převážně podle předloh Aloise Jiráska (srov. Rak 1991).²¹ V jejím pojetí se spojuje dlouhodobě tradovaný a aktuálně politicky formovaný příklon k obrozeneckému romantismu a historismu. Protože film byl „novým uměním“, které se nemohlo obracet k vlastní tradici, k vlastnímu „tradičnímu jazyku“, projevuje se tento příklon především orientací na politicky protežované umělce z 19. století. Druhou vizuálně-komunikační strategií bylo doslovné i volnějši citování tematicky příbuzných děl z oblasti výtvarného umění z 19. století, které paradoxně plnilo autentizační funkci.²² Další — tentokrát filmově-kulturní — kontinuitní rovinou, přítomnou v životopisném filmu 50. let, je naplňování požadavku patriotického filmu, který v české společnosti zazníval především po vzniku samostatného státu (srov. Klimeš 1989). Když se vrátíme ke srovnání životopisného filmu s pomníkovou tvorbou, je zajímavé, že kinematografie vytvořila „Smetanův pomník“ o tři desetiletí dřív, než v Praze vznikl ten skutečný sochařský, na jehož zbudování bylo už od začátku 20. století neúspěšně apelováno, protože výsledek každé z mnoha sochařských soutěží měl své odpůrce. Za touto skutečností figuruje konkrétní mocenská konstelace v rámci kinematogra-

18 Snahy o přisvojení si Smetanova odkazu německou stranou nebyly za protektorátu ničím neobvyklým: s důrazem na Smetanovu příslušnost k wagnerovské tradici byly v roce 1944 uskutečněny pod záštitou německých protektorátních úřadů Smetanova oslavy.

19 Usnesení Filmové rady z 9. 7. 1953, NFA, f. Filmová rada.

20 Čtyři tituly — *Posel úsvitu* (1950), *Mikoláš Aleš* (1951), *Mladá léta* (1952) a *Z mého života* (1955) — režíroval právě Václav Krška. *Tajemství krve* (1953) režíroval Martin Frič. O boomu životopisných a historických filmů vypovídá i skutečnost, že právě Martin Frič, který v rámci své dosavadní režijní činnosti nenatočil film podobného tematického zaměření, vytvořil v 50. letech hned dva historické filmy. Martin Frič navíc neúspěšně usiloval o režijní vedení filmové biografie Bedřicha Smetany.

21 Není náhoda, že tato tematická tendence ustupuje s koncem stalinismu po roce 1955.

22 Ukázkovou je citace Brožíkovy malby *Mistr Jan Hus před koncilem kostnickým* z filmu Otakara Vávry *Jan Hus* (1954). V případě obrazové kompozice filmu *Z mého života* se s podobně důslednější citací výtvarného díla nesetkáváme. Spíše by se dala hledat v podobě herecké postavy Bedřicha Smetany připomínající grafický portrét Maxe Švabinského z roku 1907. Samozřejmě, autoři filmu měli k dispozici fotografii skladatele, ovšem podstatné je, že v průběhu celého filmu, zahrnujícího poměrně dlouhou etapu Smetanova života, je herec konstantně stylizován do podoby „už starého mistra“.

fie: setkání ambicí a vlivů Václava Kršky, Jiřího Mařánka a Václava Kopeckého. Bez politicko-direktivního zásahu by totiž k tehdejší realizaci Smetanovy filmové biografie — třeba i pod jiným tvůrčím vedením — nejspíš nedošlo. Pokud si dovolíme pokračovat v této úvaze: možná by se podobně jako Smetanův pomník realizovala až za normalizace, kdy došlo k restaurování politicko-kulturních mechanismů a hodnotových schémat padesátých let.

SPORY O (FILMOVÉHO) BEDŘICHA SMETANU

*A když jsi odešel,
po letech jsi se nám vrátil.
Tak, jako jednou: Tak, jako z ciziny...
A mezi hroby mrtvých těl,
a pod hřbitovními stíny
Tys život neztratil!
Tvá doba přišla. Tvá hudba žije!*

(Mařánek, Jiří: Bedřichu Smetanovi /Vzpomínkou na 12. května 1884/
Národní politika 40, 1922, 12. 5., s. 1).

Kult Bedřicha Smetany figuroval v české kultuře především v popřevratových obdobích. Po vzniku Československa kulminoval velkolepými oslavami 100. výročí skladatelova narození v roce 1924. Také po Únoru probíhaly oslavy u příležitosti skladatelových kulatých jubileí, které připadaly na rok 1949 a 1954.²³ Obě kampaně stavící na národně-politických aspektech Smetanovy tvorby měly horizontální i vertikální působnost, jež zahrnovala městská centra i venkov, profesionální i amatérskou tvorbu. Jejich institucionální povaha byla ovšem odlišná: zatímco iniciátorem a koordinátorem oslav v polovině dvacátých let byla dobrovolná občanská iniciativa — spolek *Sbor pro postavení pomníku B. Smetanovi*, mezi jejíž vlivné členy patřil Zdeněk Nejedlý,²⁴ poúnorová kampaň byla vedena shora direktivou státního kulturního monopolu, konkrétně Ministerstva školství, věd a umění opět v čele se Zdeňkem Nejedlým. Z jeho podnětu byla na 2. sjezdu svazu československých skladatelů v roce 1949 vyhlášena i tzv. Smetanova pětiletka. Její časování bylo rámováno kulatými výročími skladatelova narození i úmrtí,²⁵ současně se překrývalo s tzv. kulturní pětiletkou integrovanou v 1. pětiletce v zájmu spojování kulturních a hospodářských proměn. Poměrně podrobné a konkrétně formulované programové směrnice Smetanovy pětiletky

23 V obou etapách představovala právě životní a historická jubilea důležitý „dramaturgický“ princip tehdejší ritualizované kultury.

24 Sbor byl v roce 1931 transformován ve Společnost Bedřicha Smetany, jež v roce 1933 připravovala i zmíněný životopisný film o Bedřichu Smetanovi *Život génia*. Tato organizace mimochodem působí do současnosti, figuruje jako samostatná sekce v rámci Společnosti Národního muzea.

25 Vrchol pětiletky byl směřován ke 130. jubileu Smetanova narození a 70. výročí jeho úmrtí (srov. Knapík — Franc 2011, s. 836).

stanovené v roce 1949 byly orientovány především na propagaci skladatelova odkazu v oblasti hudební tvorby a vzdělávání (srov. *Smetanova pětiletka 1949–1953. Program a pokyny*, 1949). Z dalších kulturních oborů se program zaměřoval na výtvarné umění s důrazem na vybudování pomníku Bedřicha Smetany na Masarykově nábřeží v Praze, konkrétně na místě, kde tehdy stálo torzo pomníku císaře Františka I.²⁶ Programové záměry v oblasti filmu se překvapivě týkaly pouze dokumentární a reportážní produkce, literaturu nebo další oblasti volného umění nezahrnovaly.

Smetanova pětiletka měla příbuzný charakter s Jiráskovskou akcí, která byla vyhlášena o půl roku dříve, tj. v listopadu 1948.²⁷ Záměrem obou kampaní byla masová popularizace umělců, jejímž prostřednictvím byl argumentován ideologický a estetický koncept socialistické kultury, legitimita komunistické moci a související interpretace dějin. Měly mimochodem také obdobnou implementaci vedenou mimo jiné prostřednictvím zvláštních fondů, které jednotlivci a instituce rozsáhle dotovali formou předplatného souborných vydání Jiráskových děl nebo koncertních cyklů Smetanovy hudby.

Nabízí se předpoklad, že podnět k natočení filmu *Z mého života* souvisel s kampaní Smetanova pětiletka a že do jeho literárně přípravných prací i natáčení vstupoval Zdeněk Nejedlý jako iniciátor obou propagačních akcí. Vždyť se jednalo o filmové ztvárnění ústřední osobnosti jeho odborného i politického zájmu. Osobní korespondence, úřední dokumenty ani četné mediální ohlasy tuto spojitost nezmiňují.²⁸ Supervize Zdeňka Nejedlého je formálně zmíněna pouze v zápisu ze schůze Kolektivního vedení, kde Václav Krška označil Nejedlého za patrona scénáře filmu s dovětkem, že scénář prozatím nečetl.²⁹ Výraznější projev sepjetí tohoto filmového projektu s osobností Zdeňka Nejedlého je přítomen v literárním scénáři Jiřího Mařánka. Prolog koncipoval jako spojení vlasteneckého emblému — obrazu Národního divadla — s hudebním doprovodem ze symfonického cyklu *Má vlast*, do něhož je zasazen přednes úryvků z textů Zdeňka Nejedlého. Tyto citace pocházejí jednak z jeho předmluvy k programu Smetanovy pětiletky, jednak z úvodní kapitoly jeho nedokončené monografie o Bedřichu Smetanovi. Vzniká zde jakýsi kadlub dvou paralelních kultů: umělce a jeho vykladače. Ve filmografických údajích (srov. např. Havelka 1972,

26 K instalaci pomníku Bedřicha Smetany došlo až v roce 1984 podle návrhu sochaře Josefa Malejovského, ovšem nikoli na plánovaném místě, ale o malý kousek dál — na Novotného lávce před Muzeem Bedřicha Smetany. Torzo pomníku architektury bez ústřední postavy císaře Františka I. odstraněno nebylo, nicméně k jeho zkompletování došlo až v roce 2003. Za konzultaci o osudech obou sochařských realizací děkuji Pavlu Karousovi.

27 Vedle Smetanovy pětiletky byl Smetanův odkaz oslavován paralelně i mimo tuto kampaň: v roce 1949 vznikly smetanovské hudební slavnosti *Smetanova Litomyšl*, v roce 1952 vyšel první životopisný román o Bedřichu Smetanovi, o tři roky později byl dokončen také životopisný film, Smetana byl hojně portrétován prostřednictvím grafik a sochařských objektů, v rámci užitého umění se s jeho podobiznou setkáváme například na dvojím vydání poštovních známek, v roce 1952 rozhodl Zdeněk Nejedlý o novém statusu Muzea Bedřicha Smetany, Smetanova *Má vlast* přestavovala nejhranější titul na programu českých symfonických institucí.

28 Aktivní zapojení Nejedlého mohl omezit i jeho vážný zdravotní stav.

29 Zápis ze schůze Filmové rady ze dne 9. července 1953, kde se projednával a schválil první náčrt literárního scénáře (NFA, f. Filmová rada).

s. 136) a v úvodních titulcích filmu jméno Zdeňka Nejedlého každopádně nefiguruje, jako muzikologický poradce je uveden Josef Plavec, v pozici autora hudby nebo spíše hudebního experta figuruje Jarmil Burghauser.³⁰

Vzniku scénáře předcházela podnět VII. tvůrčího kolektivu Jana Kloboučnicka, jenž v roce 1950 oslovil Jiřího Mařánka, aby vytvořil filmovou povídku o Bedřichu Smetanovi. To mohlo souviset se známou skutečností,³¹ že Mařánek pracuje na biografickém románu o tomto skladateli. Mařánek se v rámci své spisovatelské činnosti navíc věnoval osobnosti Bedřicha Smetany opakovaně. Díla o Bedřichu Smetanovi vlastně tvoří symbolický svorník jeho literární dráhy: oslavný „hymnus“ *Smetanovská meditace* (1924) stojí na jejím počátku a životopisný román s titulem *Píseň hrdinného života* (1952) ji zase uzavírá. Mezi těmito krajními momenty jeho literární kariéry figuruje modernisticky stylizovaná satirická próza formovaná Mařánkovým členstvím v Devětsilu, kterou ve shodě s obecnějšími vývojovými tendencemi střídají od poloviny třicátých let historické romány, které se blíží realistickému pojetí.³² Dalším důvodem, proč byl filmovou výrobou osloven právě Jiří Mařánek, mohly být i jeho (jakkoli formální) vazby na Zdeňka Nejedlého, kterými Mařánek s oblibou argumentoval. Mařánkův zájem o Smetanu byl tedy nesporně ovlivněn názory Zdeňka Nejedlého, s nimiž se seznámil už při studiu na Filozofické fakultě, kde v letech 1914–1918 navštěvoval jeho muzikologické přednášky.³³ Nejedlý jako šéfredaktor časopisu *Smetana* dokonce umožnil, aby zde Mařánek v jubilejním roce 1924 jako ještě začínající a neznámý autor publikoval své *Smetanovské meditace*, takže vlastně stál u počátků jeho umělecké kariéry. Nicméně možná nejdůležitější okolností Mařánkova angažmá na tomto prestižním projektu bylo jeho vlivné postavení v pozici přednosta dramaturgického oddělení v rámci filmového odboru Ministerstva informací.³⁴

Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie pod Československým státním filmem v roce 1951 neposuzovalo pouze Mařánkův námět Smetanova životopisu. Souběžně bylo ÚD předloženo ještě druhé zpracování téhož tématu, které v rámci Hájkova tvůr-

30 Muzikolog Josef Plavec působil v době natáčení jako vedoucí katedry hudební výchovy na Pedagogické fakultě UK; muzikolog a skladatel Jarmil Burghauser působil do r. 1953 jako sbormistr a dirigent v Národním divadle; s Václavem Krškou spolupracoval také na hudebním provedení jeho dalších filmů *Labakan* (1956), *Legenda o lásce* (1956), *Dalibor* (1956).

31 Podle deníkových záznamů začal Mařánek psát román o Smetanovi 4. 9. 1949. Excerpta z připravovaného románu byly pravidelně publikovány v soudobém tisku. Mařánek navíc se VII. kolektivem souběžně scénaristicky spolupracoval na filmové adaptaci románu Aloise Jiráska *Psohlavci* (1955, Martin Frič).

32 Polohu romanopisce si ale Mařánek nikdy nedokázal osvojit a stále se vyjadřoval básnivě, exaltovaně, struktura vyprávění neměla pevnou stavbu, byla komponována ve volném sledu obrazů.

33 Právě Nejedlého přednášky (*Všeobecné dějiny hudby*, *Dějiny opery*, *Dějiny ruské hudby* nebo *Estetika hudby*) v Mařánkově *Indexu lectionum* převažovaly. Vliv Zdeňka Nejedlého mohl také souviset s osobností Otakara Ostrčila jako jeho protežovaného soudobého skladatele, který byl s Mařánkem v blízkém příbuzenském i pracovním vztahu.

34 Mařánkova působnost v kinematografii nebyla pouze scénaristická, v rozmezí let 1943–1950 působil ve vedení státního dramaturgického dozoru, konkrétně jako přednosta dramaturgického oddělení V. odboru Ministerstva informací a jako předseda Filmového uměleckého sboru.

čího kolektivu vytvořili Václav Wassermann, Bohumil Mathesius a Frank Tetauer.³⁵ Výsledek posuzování obou námětů byl shodný: ani jeden z nich nebyl kolektivním vedením shledán vhodným pro další scenáristické rozpracování. Důvody jejich odmítnutí v usnesení konkrétněji objasněny nejsou, zůstalo u obecného konstatování, že „obě verze nemohou být přímým základem pro scenáristické zpracování, ale obsahují velmi cenný materiál pro další postup při zpracování, o němž — jakož i o zpracovatelích — má být rozhodnuto po poradě s rež. M. Fričem“.³⁶ Všimněme si lakonické, ale důležité informace v závěru citace, totiž že režii filmu měl realizovat Martin Frič. O možných důvodech nepřijetí povídky blíže vypovídá pouze kopie dopisu Jiřího Mařánka bez uvedení adresáta, kde jsou zmíněny odborné námitky vznesené v rámci diskuze, které jí vytykaly popisnost, přílišný rozsah postav a nedostatečné zprostředkování Smetanovy tvorby.³⁷

Mařánkova osobní korespondence prozrazuje, že za prosazení své odmítnuté filmové povídky orodoval na nejvyšších místech, a to jak u svých někdejších nadřízených z Ministerstva informací Vítězslava Nezvala a Václava Kopeckého, tak u Marie Pujmanové jako členky Filmové rady nebo u generálního ředitele Československého státního filmu Oldřicha Macháčka.³⁸ „Drahý soudruhu ministře, práce na smetanovském filmu, pro nějž však bez stínu ješitnosti věřím — mám předpoklady, je záležitostí mého srdce a dělal bych ji z dávného smetanovského kultu třeba zadarmo,“ psal Mařánek Kopeckému.³⁹ V říjnu 1952 došlo ke zvratu. Navzdory odmítnutí předlohy z filmařských i muzikologických kruhů potvrdil její realizaci sám Václav Kopecký spolu s rozhodnutím, že film bude režírovat Václav Krška a nikoli Martin Frič, jak bylo plánováno.⁴⁰ K tomuto rozhodnutí došlo nedlouho před vydáním Mařánkova románu o Smetanovi s titulem *Píseň hrdinného života* v roce 1952. Vedle ministrovu zásahu mohlo dojít k posílení „autority“ filmového námětu i publikováním románu.

Na začátku roku 1953 došlo k paradoxní situaci: o Mařánkovu povídku už rozpracovávanou do podoby literárního scénáře⁴¹ měli zájem hned dva režiséři, a to jednak Martin Frič, s jehož režii se pro tento námět původně počítalo, jednak Václav Krška, který byl „do hry“ povolán zásahem Václava Kopeckého na konci roku 1952. Volba Kršky měla své tvůrčí opodstatnění: v jeho režijním portfoliu už figurovaly filmové biografie *Mikoláš Aleš* (1951) a *Mladá léta* (1952), věnované dalším osobnostem protežovaným Zdeňkem Nejedlým jako „nejlepší příklad a výtvor naší národní kultury“ (Nejedlý 1953, s. 3).

35 Podle neověřené deníkové poznámky Jiřího Mařánka se jednalo o rozpracování námětu, který Mathesius vytvořil už v roce 1933 pro filmovou společnost Ondra-Lamač Film (Deník LIV. 21. 1. 1951 — 8. 5. 1952, s. 2821, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 7).

36 Usnesení Kolektivního vedení ústřední dramaturgie o filmových povídkách na námětu B. Smetana z 18. května 1951, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 3.

37 Dopis s datem 2. prosince 1950, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 23.

38 Např. dopisy Vítězslavu Nezvalovi z 23. května 1951, Václavu Kopeckému z 29. října 1950 nebo 17. prosince 1952, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 23.

39 Nedatovaný rukopis dopisu adresovaného Václavu Kopeckému, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 23.

40 Tehdy ještě v pozici ministra informací. Ministerstvo informací, pod které spadal i kinematografický rezort, bylo zrušeno v roce 1953.

41 Mařánkova odměna za práci na námětu činila 110 000,- Kč, ještě týž rok jej o ni ale připravila měnová reforma (srov. Deník LIV. 21. 1. 1951 — 8. 5. 1952, s. 2830, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 7).

Martin Frič za svou režii Smetanova životopisu nicméně usilovně lobboval: souběžně se snažil získat Mařánka ke spolupráci⁴² i přimět vedení Československého státního filmu k jeho sesazení z pozice scénáristy. Nejistota režijního vedení, která přetrvávala minimálně do září roku 1953, vyvrcholila v srpnu 1953 po intervenci Friče u Kopeckého absurdním návrhem řešení, že každý ze zainteresovaných režisérů zrealizuje polovinu filmu. Důvody upřednostnění Václava Kršky nelze jednoznačně určit. Pokud bychom je měli vztahovat k Mařánkovým strategiím, jednalo se mu především o to, který z režisérů bude připraven film zrealizovat dřív. V písemné korespondenci a v zaznamenané telefonické komunikaci Mařánka s Fričem nebo Očadlíkem se opakují odkazy na časový rozsah přípravy filmu i románu ve smyslu, že v zájmu kvalitního výsledku je vždy přínosem věnovat delší čas jeho přípravě. Vyplývá z nich jednoduchá okolnost: Mařánek spěchal, a to jak s dokončením románu, tak s výrobou filmu. A předpokládal, že ve spolupráci s Krškou dojde k realizaci filmu rychleji, protože Frič měl příliš mnoho jiných plánů a závazků. Zda tuto potřebu podpořila obava dlouhodobě nemocného Mařánka, že tato životní příležitost nebude realizována, zůstane dohadem.⁴³ Kromě této subjektivní motivace bylo Mařánkovi ze zamítnutí filmové povídky i kuloárních informací jasné, že Frič o jeho scenáristickou spolupráci nemá zájem a že až po Kopeckého zásahu přijal nezbytné status quo.

Průběh schvalování Mařánkova námětu pro výrobu potvrzuje vrcholnou mocenskou autoritu Václava Kopeckého,⁴⁴ který prosadil realizaci filmu navzdory zamítavému rozhodnutí příslušných schvalovacích orgánů. Jeho zásah se navíc netýkal pouze přijetí námětu k dalšímu rozpracování, ale i režijního obsazení, jež stálo proti zájmům dlouhodobě vlivných filmařských osobností. Skutečnost, že do procesu vzniku a úprav námětu nezasahoval Zdeněk Nejedlý, nesouvisela pouze s jeho tehdejší prioritní orientací na ustavování Československé akademie věd nebo s jeho slíci zdravotními indispozicemi, ale dokládá jeho submisivnější pozici vůči Václavu Kopeckému, jehož výsadním územím byla právě kinematografie (srov. Knapík 2006, s. 152). V tomto pohledu by bylo vlastně překvapující, kdyby nedošlo k realizaci námětu, který vytvořil jeho někdejší zaměstnanec s vedoucí funkcí v rámci MI a přítel Vítězslava Nezvala, reprezentující Kopeckého personální politiku v rámci poválečné etatizované kultury.

42 K Fričovu naléhání, aby mu byla svěřena režie filmu, si Mařánek ve svých denících poznamenává: „A ejhle — včera mi náhle telefonuje sám ten grand — pan Frič! Skoro sentimentálně, prý byl nemocen a mnohokrát mě dal volat, a prý 20 let pomýšlí na Smetanu a teď by mu to měl někdo vyfoukávat! Prý nevádí, vyjde-li Smetana třeba za 5 let (!), jen když bude dobrý. A zaklíná se, že to chce dělat jen se mnou a že znám přece jeho přátelství a přímé cesty [nečitelné] [...] Zkrátka: Je ta barrandovská smečka v úzkých a poradila mu poslední prostředek — aby mě narkotizoval osobním rozhovorem“ (Deník LIV. 21. 1. 1951 — 8. 5. 1952, s. 2838, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 7).

43 V tematickém plánu na rok 1954 schváleném 3. 9. 1953 tak figurovaly dva Mařánkove scénáristické projekty: jak *Psohlavci* v režii Martina Friče, tak *Z mého života*, který režijně vedl Václav Krška.

44 Kopeckého pozice byla aktuálně posílena také vítězstvím nad stranickými radikály v čele s Gustavem Barešem.

SMETANA PODLE GLINKY I WALTA DISNEYE

Koncepce Smetanova filmového životopisu byla v diskuzích tvůrců a posuzovatelů i v mediálních ohlasech hodnocena prostřednictvím srovnání se dvěma soudobými sovětskými filmy: *Musorgskij* (1950, Grigorij Rošal) a *Skladatel Glinka* (1952, Grigorij Alexandrov). Životopisecké přístupy k těmto ruským hudebním skladatelům 19. století sloužily jako příklady dvou krajních dramaturgických koncepcí: zatímco film *Musorgskij* vypráví skrze společenské konflikty o „životě a době“ tohoto umělce, ve filmu *Skladatel Glinka* je zase zásadní důraz soustředěn na zprostředkování umělcovy hudební tvorby. Na základě dobově žádoucího srovnání se sovětskými kulturními vzory se autoři i členové Filmové rady přiklonili k orientaci filmu na Smetanovu hudbu, k posunu námětu z roviny životopisné k hudební. Bez větších rozporů mezi zástupci obou skupin tedy došlo k upřednostnění „glinkovské“ orientace na hudební složku, respektive na představení skladatele jako uměleckého génia, provázené ilustrací jeho inspiračních podnětů a intencí. Dané pojetí ale nevycházelo z Mařánkova literárního scénáře, který — přidržíme-li se daného srovnání — odpovídal spíše popisnější dramaturgické koncepci filmu o Musorgském. V jeho konečných úpravách poznáváme Krškovy typické narativní techniky: potlačenou dějovost a bezkonfliktnost dramatické akce i typické stylové pojetí, jako je důraz na exteriérovou výpravu, lyrickou obrazovou kompozici a hudební složku.⁴⁵

Vhodným příkladem Krškovy redukce literárního scénáře je nevyužitý závěr Mařánkova literárního scénáře, kde nad mrtvým tělem skladatele přemítají dva lékaři o Smetanovi-člověku a Smetanovi-tvůrci, stojícím na prahu věčnosti. Následuje obraz lidu, jak za burácení zvonů ustává v práci ve svých dílnách a na polích, protože se rozlétna zvěst, že „Smetana — skladatel Bedřich Smetana, umřel!“. Tuto apoteózu — připomínající výjev z Ovidiových *Proměn*, kdy se Caesar proměnil v kometu a vznesl se na nebesa — uzavírají patetické proslovy a pohled na hrob, na který jsou kladeny květiny.⁴⁶

Pokud tedy srovnáme film (na tvorbě finálního scénáře se podílel Václav Krška) s literárním scénářem Jiřího Mařánka (Mařánek 1951), liší se především rozsahem postav a informativních dialogů. Úvodní scény literárního scénáře obsáhle ilustrují soudobé kulturní zákulisí, vlastenecká témata a související konflikty. Vystupuje zde široká plejáda aktérů někdejšího kulturního a společenského života: umělců, vlastenců, politiků, jejichž popis je podle Mařánka i podle hodnocení námětu z muzikologických posudků autentické, čerpané z dopisů, deníků a doložených výroků. Film se ale popisnosti vzdává: například ve druhé sekvenci dochází po Smetanově příjezdu ze Švédska do Prahy k roztržce mezi ním a Františkem Riegrem, který zastává názor, že čeští hudebníci mají do své tvorby přebírat české lidové písně, s čímž Smetana nesouhlasí, protože podle něj musí umělec tvořit původně, ne napodobovat. V tomto dialogu je téměř beze změny použito znění filmové povídky, i kontext je obdobný, scéna je ale oklestěna o téměř všechny Mařánkovy další vysvětlení a akcentuje „pouze“ Smetanovu rozhodnost a vlasteneckou víru v ryze českou hudbu.

45 Například v adaptacích Šrámkových textů (*Měsíc nad řekou*, 1953, *Stříbrný vítr*, 1954).

46 Tato pasáž z druhé verze Mařánkova literárního scénáře ve filmu použita nebyla: fabuli uzavírá scéna uvedení *Libuše* v Národním divadle. Už zestárlý a hluchý Smetana poté, co hlediště zpívá českou hymnu, jakoby mizí ve fade-outu, z temnoty mu svítí jen ruce a obličej.

Způsob, jakým Mařánek nakládá s historickými fakty, vystihuje spojení „kolorit dějin“, které použil Jaroslav Střítecký v souvislosti se spojením pozitivismu a historismu v díle Zdeňka Nejedlého (Střítecký 1978, s. 143). V Nejedlého estetizaci vědy a života se propojovala pozitivistická úcta k faktům s romantikou „výsostného“ tvůrčího aktu. Svorníkem těchto protikladných kategorií je právě *historický kolorit*, který historické a umělecké látce dodává relevanci. Jako příklad zdařilé syntézy těchto tendencí Střítecký uvádí Nejedlého výklad předhusitského a husitského zpěvu, který staví proti jeho výkladu Bedřicha Smetany, kde spojení příliš širokého faktografického záběru s osobním zaujetím výjimečným umělcem-géniem — účinkuje problematically. *Kolorit dějin* tedy znamená využití historických reálií — byť badatelsky důkladně ošetřených — v zájmu programového výkladu umění. Nejde o dějiny, ale o jakousi scénérii dějin.

Mařánkův literární scénář posloužil jako motivická předloha, zásobárna ideových akcentů (tj. vlastenectví, češství, „rázovitě“ česká umělecká tvorba atp.) i dialogů, jejichž výňatky jsou často doslovně přejímány do filmu, jakkoli vyznívají nevěrohodně právě pro svůj záměrně ilustrační charakter. Literární scénář účinkuje spíše jako ideologický a dialogický rezervoár, „nástin formy filmové“, ze kterého bylo následně sestaveno životopisné a společensko-historické pozadí pro mozaiku vyskládanou ze Smetanovy hudby.

[...] musím se vyznat z obdivu nad dokonalým Glinkou, který je pro mne přesným, básnickým zpracováním uměleckého životopisného filmu, tak často a záměrně se odchylujícího od dokumentu, a přece tak závažně stavěného jak ve scénáři i režii. A proto — stejně jako v Glinkovi — je náš příběh o Smetanovi velmi prostý. Není zde prudkých konfliktů, akcentovaných srážek a na ostří vyhrocených scén. Vyhnuli jsme se úmyslně osobním srážkám s okolím [...] protože jsme šli jen za Smetanovou hudbou.⁴⁷

Programovou orientaci na Smetanovu hudbu autoři deklarovali v dodatečném označení „hudební film“, ačkoli námět byl na úrovni původního výrobního záměru, literárně přípravných prací i diváckého přijetí pojmán jako životopisný. Filmová kritika postoj autorů zohledňovala v hybridním žánrovém označení „hudebně životopisný film“ (srov. Bor 1956, s. 19). Náplní přívlastku „hudební“ je pět samostatných hudebních sekvencí, které jsou převážně úryvky z oper *Braniboři v Čechách*, *Prodaná nevěsta*, *Dalibor* a *Libuše*.⁴⁸ Autoři filmu upustili od jejich jevištní inscenace a pokusili se o „skutečnou“ filmovou adaptaci, stavící na monumentální, často i exteriérové výpravě, na využívání dynamické střihové skladby s proměnlivým záběrováním, na filmovém herectví nebo na využití postsynchronů.⁴⁹ Tato strategie sledovala posílení vizuální atraktivity a aktualizaci estetického pojetí prostřednictvím filmu jako novější, resp. masověji konzumované mediální formy. Pro tento typ mediálního pře-

47 Stanovisko V. Kršky, přednesené na FR před zahájením vlastní rozpravy (NFA, f. Filmová rada).

48 Kromě *Prodané nevěsty* mají všechny opery tzv. historicko-legendární námět, což odpovídá národně uvědomovacím záměrům projektu.

49 Sestavením speciálního souboru interpretů vybraných z různých operních a koncertních scén, divadelní činohry i filmu, v němž figurovali studenti operního zpěvu vedle zkušených operních pěvců i filmových herců, vznikla nebyvale zdařilá interpretace oper.

vodu bylo používáno žánrové označení „filmová opera“ (Dvořák 1956, s. 651). Prvním regulérním příkladem filmové opery v dějinách české kinematografie je nicméně až adaptace Smetanovy opery *Dalibor*, kterou nenatočil nikdo jiný než Václav Krška, a to jen pouhý rok po uvedení *Z mého života*. Uplatnil zde postupy, které si úspěšně ověřil u operních sekvencí filmu *Z mého života* a které byly soudobou kritikou případně označovány jako experimentální. Tyto experimentální pasáže se paradoxně blíží doporučení, obsaženému v posudku filmové povídky od muzikologa Mirko Očadlíka, aby byl film o Bedřichu Smetanovi koncipován tak, aniž by v něm sám Smetana vystupoval. Očadlíkovu kritiku filmového námětu i románu mu Mařánek oplácel kritikou tohoto podnětu, když jej označoval jako „vyloženě formalistický“ (Mařánek 1955). Navzdory této reakci se vlastně k Očadlíkovu doporučení částečně přistoupilo.

O novátorském rozměru Krškovy „filmové opery“ lze uvažovat pouze v kontextu české filmové kultury, protože v zahraničí, konkrétně v Sovětském svazu se jednalo o rozšířený tvůrčí postup, k jehož rozvoji došlo právě v polovině padesátých let. Filmové zpracování úryvků oper se objevuje i v sovětském filmu *Glinka*, s jehož koncepcí se autoři filmu *Z mého života* identifikovali. Vznikaly samozřejmě i samostatné adaptace oper a baletů jako například *Aleko* (1953, Grigorij Rošal), *Boris Godunov* (1954, Vera Strojeva) nebo *Romeo a Julie* (1955, Lev Arnštam, Leonid Lavrovski), důmyslně využívající všech výrazových prostředků, které oproti tradičnímu provedení nabízelo filmové médium. Byly natáčeny v efektních krajinných exteriérech, pracovaly s pohyblivým rámováním obrazu, s komplikovanou stříhovou syntaxí atp. Adaptace Rachmaninovovy opery *Aleko* byla navíc realizována ve spektakulárním režimu „plastického“ filmu.⁵⁰ V případě filmu *Z mého života* tuto kvalitu naplňovalo použití barevného filmového materiálu, které v rámci české filmové výroby představovalo nadstandardní technologické provedení.⁵¹

Při projednávání technického scénáře filmu *Z mého života* na poradě Filmové rady podotknul Jiří Trnka k problému filmové adaptace oper: „Rozuměl-li jsem tomu dobře, tak opery budou prováděny reálně, nikoli divadelně“.⁵² V uvedeném vyjádření je přítomen paradox tohoto převodu v podvědomém, dobově příznačném zaměnění termínu „realisticky“ za „reálně“ a současně napětí mezi tím, co je autentické a co je realistické. Autentická jevištní inscenace opery je přenesena do filmové výpravy, tj. do umělého prostředí, které simuluje realitu. Tato situace připomíná některé vlastnosti baudrillardovské hyperreality nebo simulakra vykládaných na příkladu Disneyho tvorby. Jedná se o rekonstrukci reality, která nikdy nebyla — nemá referent — a tato rekonstrukce jen odkazuje k jiným mediovaným obrazům.

50 Původní sovětský stereoskopický formát ale nemohl být českému diváku z důvodu nedostatečného technického vybavení zdejších kin předveden.

51 Celovečerní hraný barevný film byl v kontextu české kinematografie na vzestupu až od roku 1951. Mezi deseti barevnými filmy, které vznikly v první polovině 50. let, figurují i Krškovy filmy *Měsíc nad řekou* a *Stříbrný vítr*. Výrobní náklady filmu činily 5,7 mil. Kčs, přičemž v desítku dlouhometrážních filmů, které byly dokončeny v roce 1955, je v tomto směru převyšovaly pouze tituly *Jan Žižka* s náklady 8,26 mil. Kčs a *Strakonický dudák* s náklady 7,51 mil. Kčs (Havelka 1972, s. 89).

52 Vyjádření pokračuje: „Mám obavy, když se přitom zpívá, zda to nedopadne trochu komicky. [...] Budou-li zpívat jezdci a zbrojnoši v přírodě, nevím, jestli je to správné“ (Zápis 19. porady Filmové rady, konané dne 4. března 1954, NFA, f. Filmová rada).

„SMETANOVSKÝ“ FILM

V souvislosti se snímkem *Z mého života* se setkáváme (v soudobých tiskových ohlasech nebo v korespondenci, srov. Mařánek 1950, 1955) s označením „smetanovský film“. Adjektivum „smetanovský“ je sice derivováno ze jména Bedřicha Smetany, ale v tomto případě už nereferuje k individuu, ale k druhu, tj. k množině typických vlastností. Signalizuje, že Smetana figuruje „pouze“ jako referenční bod obecnějšího kulturního fenoménu. O jaký kulturní fenomén se v tomto případě tedy jedná? Předně připustíme, že je označení „smetanovský film“ pro sledovaný životopisný snímek excesivní a vlastně i nesmyslné. Tento význam by mohly naplňovat stylové, tematické nebo ideové odkazy ke Smetanově tvorbě.

Označení „smetanovský film“ nás zajímá právě jako symptomatický protimluv, který vypovídá o intertextuálním pozadí tohoto projektu. Je v něm zahrnut obrat k vlastenecké kultuře 19. století a posílení významu minulosti pro soudobou kulturu.

Další rovinou obsaženou ve spojení „smetanovský film“ je filmová dramaturgie českých dějin, opírající se o předpoklad, že nosným dramatickým konfliktem mohou být právě samy dějiny, tedy zápas o kulturní a politickou svěbytnost národa. Tento konfliktu bývá formulován skrze životní osudy uměleckých géniů — národních hrdinů. V tomto ohledu spadá pietní pojetí osobnosti Bedřicha Smetany ve sledovaném filmu do tradice českého předválečného filmu „pomníkového typu“.⁵³ Současné jsou však v jeho provedení přítomny inovační prvky, související s rozvojem filmového média i s napojením na sovětské vzory, které jsou patrné především ve filmové adaptačních zpracováních oper.

„Smetanovský film“ má také konkrétní personální podmíněnost. Zde je třeba upřesnit, že jeho původcem byl autor filmového námětu a spoluautor scénáře Jiří Mařánek.⁵⁴ Pokusme se zrekapitulovat jeho vliv na realizaci a podobu sledovaného filmu. Mařánek vytvořil námět, jehož povahu muzikolog Mirko Očadlík ve svém posudku trefně označil jako starosvětský „rührstück“ (tj. dojemné melodrama). V hymnickém, romantickém příběhu o hrdinném zápase uměleckého génia za prosazení společenských a tvůrčích ideálů, je přítomna také úcta k historickým faktům, k historické věrohodnosti, projevující se výraznou popisností. Obě polohy, jejichž propojení vyjadřuje už zmíněné sousloví „kolorit dějin“, byly pro soudobou výkonnou filmovou dramaturgii a kritiku nepřijatelné. Mimo jiné také proto, že odpovídaly kulturnímu milieu po roce 1918; působily už naivně, sentimentálně, nevěrohodně; měly bližší vazby na literární a výtvarnou tradici než na rychle se rozvíjející filmové médium. Tato skutečnost ovlivnila prvotní odmítnutí námětu pro další rozpracování. Díky blízkému napojení Mařánka na představitele vrcholné politiky i vlastnímu postavení v rámci filmového oboru byl ovšem námět vrácen do výroby včetně rozhodnutí o jeho režijním obsazení „portrétistou českého obrození“ Václavem Krškou (Žalman 1956, s. 107). Jeho tvůrčí vstup se projevil eliminací popis-

⁵³ Vedle nevěrohodné a příliš didakticky vykreslené Smetanovy postavy poukazovala soudobá filmová kritika právě na chybějící dramatický konflikt, doslova „nedramatickou koncepci díla“ (srov. Bor 1956, s. 16).

⁵⁴ *Opis expertisy M. Očadlíka k filmové povídce Jiřího Mařánka*, nedatováno, LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 23.

nosti literárního scénáře a orientací na filmovou adaptaci operní tvorby Bedřicha Smetany. Nejasné výsledné pojetí bylo soudobou kritikou přirovnáváno ke *coctailu* a *tříšti* (tamtéž, s. 110), v němž se setkaly dvě vyhraněné ingredience: tradicionalismus a experimentální postupy. Náš případ svědčí o tom, že tyto kategorie nejsou tak neslučitelné, jak by se dalo očekávat.

Protože jsme výklad produkční historie a kulturního pozadí „smetanovského filmu“ do značné míry odvíjeli od účasti Jiřího Mařánka na jeho realizaci, je vhodné článek uzavřít drobnou epizodou, která je současně jistým epilogem jeho působení v kinematografii. V rámci slavnostní premiéry filmu, která proběhla 28. října 1955, nefiguroval Mařánek mezi autory filmu pozvanými na pódium, kde proběhlo jejich slavnostní představení divákům. Výběr pozvaných osobností byl údajně v kompetenci režiséra Václava Kršky, který tímto v sále přítomného Mařánka jednoduše ignoroval.⁵⁵ Ačkoli za vznikem filmu stála jeho píle i usilovná snaha sebezprosení, očekávaného uznání se mu nedostalo. Tato „nepříjemná záležitost“ uzavírá nejen Mařánkovu tvůrčí působnost v oblasti filmové tvorby a ilustruje problematičké postavení spisovatelů ve „filmařské džungli“, ale signalizuje závěr jejich dosavadního, politicky podmíněného postavení v poválečné kinematografické praxi.

PRAMENY

Archiv Akademie věd České republiky,
f. Zdeněk Nejedlý.
Literární archiv Památníku národního
písemnictví, f. Jiří Mařánek.

Národní filmový archiv, f. Filmová rada
a f. Prag-Film A. G.
Smetanova pětiletka 1949–1953. Program a pokyny.
Společnost Bedřicha Smetany, Praha 1949.

LITERATURA

Bor, Vladimír: Film o Smetanovi a jeho hudbě. *Film a doba* 2, 1956, č. 1, s. 16–23.

Dvořák, Ivan: Filmová opera „Dalibor“. *Film a doba* 2, 1956, č. 8/9, s. 561–567.

Mařánek, Jiří: K problémům smetanovského filmu. *Kino*, 1950, 18. 9., č. 19, s. 432.

Mařánek, Jiří: Z mého života. Filmová povídka (1. verze). Studio uměleckých filmů, Praha 1951 [Knihovna NFA, sg. S-333-FP].

Mařánek, Jiří: K filmu o Smetanovi. *Lidová demokracie*, 1955, 17. 7., s. 7.

Mojišiová, Olga: Odkaz Bedřicha Smetany — vývoj a proměny jeho recepce. In: Lenka Dohnalová (ed.): *Národní identita/y v české hudbě*. Institut umění — Divadelní ústav, Česká hudební rada, Praha 2012, s. 39–45.

Havelka, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1951–1955.*

I. díl. Československý filmový ústav, Praha 1972.

Hojda, Zdeněk — Jiří Pokorný: *Pomníky a zapomínky*. Paseka, Praha 1997.

Klimeš, Ivan — Jiří Rak: Idea národního historického filmu v české meziválečné společnosti. *Iluminace* 1, 1989, č. 2, s. 23–35.

Klimeš, Ivan: Nezvalova Prodanka. *Iluminace* 25, 2013, č. 1, s. 39–62.

Knapík, Jiří: *Kulturní politika, její systém a aktéři 1946–1956*. Libri, Praha 2006.

Knapík, Jiří — Martin Franc: *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Academia, Praha 2011.

Lagnyová, Michèle: Staveniště filmové historie. In: Petr Szczepanik (ed.): *Nová filmová*

55 Informace čerpáme z omluvného dopisu ředitele Československého státního filmu Jiřího Marka z 1. 12. 1955 adresovaného Jiřímu Mařánkovi (LA PNP, f. Jiří Mařánek, k. 23).

historie. *Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury.*

Herrmann & synové, Praha 2004, s. 45–86.

Macura, Vladimír: *Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ.* H & H, Jinočany 1995.

Rak, Jiří: „Boj o duši národa“ ve filmu 50. let. *Dějiny a současnost* 13, 1991, č. 2, s. 35–40.

Strítecký, Jaroslav: Historismus a estetika u Zdeňka Nejedlého. In: Zdeněk Nejedlý — Jaroslav Jiránek: *Zdeněk Nejedlý — klasik naší*

vědy a kultury: sborník příspěvků z konference Přínos Zdeňka Nejedlého české a slovenské kultuře konané ve dnech 10. — 12. května 1978 v Liblicích. Ústav pro českou a světovou literaturu, Praha 1978, s. 141–149.

Štábla, Zdeněk: *Data a fakta z dějin čs. kinematografie, 1896–1945,* sv. 3. Československý filmový ústav, Praha 1990.

Žalman, Jan: Umělecký vývoj Václava Kršky. *Film a doba* 2, 1956, č. 8/9, s. 104–111.

RÉSUMÉ

From My Life: When Film Claims Its Right to All History Figures

Biographical film is a genre that acquired specific importance within the Czech film industry at the beginning of 1950s. It combined local particularity of Czech film culture, spontaneous and politically controlled inclination towards the revivalist tradition, authoritarianism of Zdeněk Nejedlý, the cultural ideologist, as much as Soviet cultural influence. The article focuses on a specific example of such type of film production, a film called *Z mého života* (From my life, Václav Krška, 1955) about Bedřich Smetana, a significant Czech composer of the 19th century. The initial research aim is to cover various factors that influenced the final style of the film. The text examines its connections to outer social and historical discourse, and proceeds from a summary of development in contemporary biographical film production, to changes within the cult of Bedřich Smetana during the first half of the 20th century, to the ideological nature of the given film. The article studies the way these long-term and current factors influenced the style and narrative of the film. Through one of the direct participants — Jiří Mařánek as the author of subject matter and script — it also reconstructs rival interests of power of both generational, professional and political character. This focus mediates partial but authentic insight into the nature and processes within Czech culture in its post-February stage. The research is based primarily on archive documents of film production, Jiří Mařánek's personal resources and media reception of the period.

KLÍČOVÁ SLOVA / KEYWORDS

životopisný film; opera; historismus; zestátněná kinematografie; Václav Krška; Bedřich Smetana; Smetanova pětiletka; filmová dramaturgie; kulturní politika / biographical film; opera; historicism; nationalized cinematography; Václav Krška; Bedřich Smetana; Smetana Five Year Plan; film dramaturgy; cultural policy