

Masarykova univerzita

Filozofická fakulta

Ústav filmu a audiovizuálnej kultúry

Alexandra Václavíková

Teória a dejiny filmu a audiovizuálnej kultúry,

bakalárske prezenčné štúdium

Česká Madona po vojne. Hviezdny obraz Jiřiny Štěpničkovej po roku 1945

Bakalárska diplomová práca

Vedúca práce: **Mgr. Šárka Gmíterková, Ph.D.**

Brno

2019

Prehlasujem, že som pracovala na bakalárskej práci samostatne a použila som iba uvedené zdroje.

V Brne dňa 17. 11. 2019

Alexandra Václavíková

Podakovanie: Týmto by som chcela poďakovať predovšetkým vedúcej Mgr. Šárke Gmiterkovej, Ph.D., za jej nesmierne veľkú ochotu, pevnú trpezlivosť a inštruktáž. Nesmiem zabudnúť na Barbaru Novákovú, ktorá ma pri písaní práce vrúcne podporovala.

Obsah

1. Úvod.....	6
2. Teoreticko-metodologický úvod.....	8
3. Povojnový Československý film: Potreba riešenia problémov prítomnosti	
3.1 Varúj pred neaktuálnou adaptáciou.....	11
3.2 Problémy neaktuálneho Léta.....	14
3.3 Boj za dedinskú veselohru dneška: <i>Slepice a Kostelník</i> ako veselohra starého typu..	17
3.4 Prekonávanie typu.....	18
3.5 Záver.....	23
4. Komunistické väznenie a návrat hviezdy	
4.1 Horkosť rokov 1951 až 1960.....	24
4.2 Návrat starnúcej hviezdy. Kladenské angažovanie.....	26
4.3 Späť k filmovaniu: päť epizódnych rolí.....	27
4.4 Záver.....	34
5. Skřivánci, kladivo a hvězda: humanistické, autentické a nostalgické spomínanie na minulosť	
5.1 <i>Skřivánci na niti</i> : Humanistický pohľad.....	35
5.2 <i>Kladivo na čarodějnice</i> : Opačný prístup k národnej histórii.....	37
5.3 <i>Hvězda</i> : Nostalgické spomínanie.....	40
5.4 Záver.....	42
6. Tragická Maryša: starnutie a spomínanie	
6.1 Prirodzené, neproblematické starnutie.....	43
6.2 Jiřina Štěpničková, výnimočná žena skúšaná osudom.....	47
6.3 Záver.....	50
7. Summary.....	50
8. Zoznam použitých zdrojov	
8.1 Primárne literárne zdroje.....	52
8.2 Sekundárne literárne zdroje.....	52

8.3 Citované periodiká.....	53
8.4 Filmografia a televízne role.....	54

1. Úvod

Filmovú dráhu Jiřiny Štěpničkové výrazne ovplyvnila hlavná rola Maryši, ktorú pre filmové plátno adaptoval Josef Rovenský v roku 1935. Hoci táto rola nebola jej prvým hereckým výkonom na poli filmu, a objavovala sa i v odlišných typoch rolí či žánrov, nasledovali obsadzovania herečky do obdobných rolí v snímkach *star vehicle*, nakoľko sa v tejto adaptácii rovnomennej divadelnej tragédie Aloisa a Viléma Mrštíkových osvedčila ako najvhodnejšia herečka stelesňujúca charakterové atribúty ako cnosť, „češstvo“, zdravie či zrelosť, skrátka zrelú slovanskú ženu z dediny. Bol to zmienený Josef Rovenský, kto v nej tieto atribúty objavil. Práve u neho si Štěpničková po prvýkrát obliekla ľudový kroj pre filmové plátno v snímke *Za ranních červánků* (1934). S nasledujúcou snímkou *Maryša* (1935) opäť pod režijným vedením Rovenského herečka definitívne dosiahla statusu hviezdy a začala byť programovo obsadzovaná do podobných filmových rolí.¹

Ako špecificky česká hviezda² excelovala v dielach národného charakteru s vlasteneckou témou. Aj keď v týchto národne ladených filmoch bola obsadzovaná i pred podpísaním mníchovskej dohody v roku 1938, po vyhlásení protektorátu Čechy a Morava nadobudol film posilňujúcu rolu národne obrannej funkcie. Je v nich možné pozorovať symptomatické významy, metafory na posilnenie národného cítienia a vlastenectva, a to napr. prostredníctvom známych hudobných motívov, odchodom postáv do Prahy bez zásadnejšieho významu tejto cesty, alebo práve prostredníctvom adaptácii národnej literatúry z konca 19. storočia.³ Štěpničková po ustálení do typu zdravej, zrelej dedinskej ženy bola do týchto literárnych adaptácii pravidelne obsadzovaná. Zatiaľ čo v protektorátnej kinematografii vzhľadom na sociálne-politickú atmosféru boli tieto filmy veľmi dôležité,⁴ po oslobodení, v zmenených politických a kultúrnych podmienkach začali byť tieto typy filmov vnímané ako anachronické. Pri výskume dobovej recepcie povojnových filmov Jiřiny Štěpničkovéj do roku 1951 je možné sledovať prechod k budovateľskej tvorbe, metóde socialistického realizmu. Do zmieneného roku 1951 sa objavila v troch snímkach, a to vo *Varúj...!* (1947) Martina Friča a Paľa Bielika podľa námetu slovenského dramatika Ivana Stodolu, druhým filmom bolo *Léto* (1948) režiséra K. M. Walló, podľa divadelnej hry Fráni Šrámka. Pri ilegálnom pokuse prejsť za hranice 22.10.1951 bola Štěpničková zatknutá, čím sa jej kariéra násilne prerušila na nasledujúcich takmer 10 rokov. Poslednou snímkou, v ktorej vystúpila, bola veselohra *Slepice a kostelník* (1951), ktorú natočila dvojica Oldřich Lipský a Jan Střejček. Všetky diela pracovali s typom herečkinej role rozlične, pretože už len *Varúj...!* spadal do kategórie *star vehicle* a tým značí akúsi labutiu pieseň jej ustálenému typu.

V prvej výskumnej kapitole zaoberajúcej sa neaktuálnymi filmovými adaptáciami tak sprvu zvolíme prístup venujúci sa recepcii filmov v dobovej tlači, a až neskôr prejdeme k ich textuálnej analýze, ku skúmaniu rolí stvárnených hviezdou. A to z dôvodu, že filmy Jiřiny Štěpničkovéj sú späté s meniacou sa politickou situáciou a filmovou dramaturgiou

¹ GMITERKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930 – 1945*. Praha: Karlova univerzita, 2010, s. 76

² GMITERKOVÁ, Šárka. *Filmová cnosť je blond*. *Illuminace*. 2012, roč. 24, č.1, s. 46.

³ KLIMEŠ, Ivan. *Národně obranné tendence ve hraném filmu za protektorátu*. *Illuminace*. 1989, roč. 1, č. 1.

⁴ Tamtiež.

v Československu. Pri skúmaní dobových ohlasov v periodikách a filmovej kariéry hviezdy samotnej je možné sledovať premenu hodnôt s ňou spájaných. Snímky z dedinského prostredia, v ktorých hrala pracovité nevesty sa postupne stávali v socialistickom Československu prekonanými. V nadväznosti na to nevyhnutne i ustálený typ a paradoxne aj hodnoty pracovitosti a cnosti sledovanej hviezdy.

V ďalšej kapitole sa zameriame na bolestivú etapu Štěpničkovej života. V roku 1951 bola zatknutá pri pokuse o prechod za hranice a následne bola odsúdená za čin vlastizrady. Tento zásah do jej osobného a spolu s tým aj profesionálneho života však herečku psychicky nezlomil. V dochovaných výpovediach spoluväzenkyní z pardubickej väznice sa dozvedáme, že ostala nezlomnou a statočnou. Umelecké ambície nestratila ani vo väzení, kde spoluväzenkyniam recitovala básne. Jej neoblomnosť a pozitívny prístup po opustení väznice v roku 1962 sa stanú dôležitými hodnotami vnútri jej obrazu, čomu sa budeme venovať predovšetkým v poslednej výskumnej kapitole. Štvrtú kapitolu taktiež tvorí textuálna analýza filmov z obdobia opustenia väzenia v roku 1960. Objavila sa v menej prominentných rolách, z ktorých však niektoré otvárali dôležité témy, napríklad viny (*Transport z ráje*) či starnutia (*Lidé z maringotek*), napriek tomu, že tieto postavy významne neprispievali k vývoju diania. U Štěpničkovej sa veľký návrat na filmové plátna po opustení väzenia nekonal, no na javisku tomu bolo naopak. Divadlo, ako počas celého jej života, ostalo jej primárnou doménou. Piata kapitola pojednáva o troch dôležitých filmoch - *Skřivánci na niti* (1969), *Kladivo na čarodějnice* (1970) a *Hvězda* (1969). Všetky tri spája motív pohľadu do minulosti, ale každý z nich pracuje inak. V poslednej výskumnej kapitole nás bude zaujímať herečkino starnutie a typ spomínania s ňou spojený. Táto kapitola pátra po odpovediach na to, ako ju v jej pokročilom veku vnímala tlač a akým spôsobom sa na ňu spomínalo ako počas jej života, tak posmrtné. Budeme sa snažiť dokázať, že nakoľko Štěpničkovej obraz nikdy v sebe nezahŕňal kvality ako *glamour* či *sexepíl*, nemala čo sa týka jej kariéry problémy so starnutím. Hoci jej najplodnejšie filmové obdobie trvalo počas prvej republiky, neostal jej obraz zakonzervovaný. Práve naopak, úspešne sa vyvinula v starnúce ženské postavy, pre ktoré nebol tento proces deštruktívny.⁵ Ani spomínanie, ktoré je spájané s hviezdou počas jej života, nenesie v sebe negatívne emócie. Týmto sa dostávame k pojmu nostalgie, v ktorom uvidíme v spojení s Štěpničkovou dva rozdielne prístupy. Počas jej života nostalgia nepredstavuje horkosladké spomínanie. Zahŕňa len pozitívne emócie, pretože nefunguje na rovine túžby, znamená prísne len pozitívne spomínanie. Herečkin hviezdny obraz neostal zaseknutý v minulých časoch, nakoľko sama Štěpničková smerovala svoj pohľad a činnosť do budúcnosti, neohliadala sa za stratenou mladosťou, ani ukradnutým desaťročím. Ani v súčasnom spomínaní na hviezdu nedominuje obdobie prvej republiky. No hlavný motív v spomínaní na hviezdu po jej smrti predstavuje postupom času čoraz viac jej nespravodlivý pobyt za mrežami, čo znamená, že súčasnému spomínaniu naopak vládnu predovšetkým negatívne emócie.

⁵ Jedinú výnimku predstavuje film *Hvězda* (1969) režiséra Jiřího Hanibala.

2 Teoreticko-metodologický úvod

Rok 1935 znamenal v živote Jiřiny Štěpničkovéj na rovine filmovej kariéry udelenie statusu filmovej hviezdy. Stalo sa tak vďaka pôsobení v hlavnej roli vo filme *Maryša* (1935) Josefa Rovenského. V tomto období sa následne objavila predovšetkým v národne ladených produkciách, v ktorých stvárňovala prirodzene české, cnostné a pracovité dedinské nevesty. Do skupiny národne ladených snímok z dedinského prostredia patrí deväť filmov. Tieto filmy spadajú do kategórie *star vehicle*, pričom tento termín využíva angloamerická filmová teória a história na poli *star studies*, zaoberajúca sa hviezdami, podobou ich slávy a hodnotami, ktoré v sebe ich renomé koncentruje. Detailnejší rozvoj *star studies* sa datuje do neskorých 70. rokov minulého storočia. Prominentnou osobnosťou týchto štúdií je anglický akademik Richard Dyer, ktorý v roku 1979 publikoval knihu *Stars*.⁶ V nej skombinoval polia semiotiky a sociológie a skúmal tak hviezdy ako sociálne fenomény, hviezdy ako obrazy a hviezdy ako znaky.

V prvej časti sa Dyer sústreďuje na otázky značenia hviezd, ako sú produkované, či konzumované. V druhej kapitole skúma, aké hodnoty a významy sa v jednotlivých obrazoch dokážu koncentrovať, či aké sociálne typy môžu reprezentovať a zároveň tak ponúka prípadovú štúdiu hviezdneho obrazu herečky Jane Fonda. V poslednej, tretej časti upiera svoj pohľad do vnútra filmov, zameriava sa na otázky funkcie hviezd v samotných filmoch – ako tieto hviezdy fungujú vo filmových textoch vzhľadom na jeho ostatné aspekty a zároveň tak sa tu dôkladnejšie venuje ich hereckému prejavu.

Všetky tri časti knihy spojuje skúmanie a nahliadanie na hviezdy ako na znaky, nie na reálnych ľudí, nakoľko ich nikdy priamo ako reálne osoby nedokážeme poznať. K tomu ich spojuje aj koncept ideológie – súbor myšlienok a reprezentácií, ktorými ľudia kolektívne premýšľajú o svete a spoločnosti, v ktorej žijú.⁷ Hviezdy zároveň reprezentujú typické správanie a myslenie v spoločnosti, v ktorej žijú, teda sú to ľudia ako my, ale rovnako tak majú v spoločnosti privilegované postavenie. Sú tak zároveň obyčajné a zároveň špeciálne.

Tu sa dostávame k pojmom, ktoré bude nutné pre potreby tejto práce vysvetliť. Sú to pojmy štruktúrovaná polysémia, hviezdny obraz a *star vehicle*. Pod pojmom štruktúrovaná polysémia rozumieme to, že hviezdne obrazy ponúkajú mnohopočetnosť významov, ktoré stelesňujú, nie sú však nekonečné. Súčasne v danom obraze niektoré významy a hodnoty zaujímajú dominantnejšiu pozíciu než iné, a nakoľko je hviezdny obraz nestály, plynutím času sa ich hierarchia môže meniť, či sa môžu objaviť významy nové. Analytik tým pádom nemá pátrať po jednom správnom význame, ktorý sa dá v hviezdnom obraze nájsť, ale mal by sa zamerať na rozmanitosť významov a hodnôt, ktoré sa z daného obrazu môžu vyčítať. O takýto prístup sa bude snažiť aj táto práca. Zatiaľ čo v dobe prvej republiky v Štěpničkovéj obraze dominovali hodnoty ako práca a „češstvo“, po druhej svetovej vojne sa pozícia týchto hodnôt radikálne obrátila – následkom pokusu o prekročenie hraníc a zaujímaním statusu „buržoáznej“ hviezdy v očiach režimu bola odsúdená na 10 rokov odňatia slobody. Po prepustení z väzenia však aspekt práce a usilovnosti bude v obraze opäť dominantným, nakoľko starnúca herečka neprestala tvoriť vo filme, televízii a ani na divadle až do svojej smrti.

Hviezdny obraz nepredstavuje jeden konkrétny obraz, pretože ide o zhluk rôznych podôb, ktoré vytvárajú viac-menej ucelenú predstavu o hviezde. Ako sme už napísali, u obrazu je dôležitý jeho časový rozmer, pretože plynutím času sa hviezdny obraz mení, v rozličnú dobu v ňom prevládajú odlišné prvky a iné môžu byť naopak potláčané. Hviezdny obraz tvoria

⁶ DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1979.

Druhé vydanie bolo publikované v roku 1998.

⁷ Tamtiež, s. 2.

mediálne texty, ktoré sa delia do kategórií propagácie, publicity, filmov a kritik či komentárov. Propagáciou sa myslia texty, ktoré boli produkované ako súčasť vytvorenia či produkcie určitého obrazu či obrazového kontextu pre danú hviezdu.⁸ Zahŕňa štúdiové oznámenia, letáky, *pin-up* obrázky, módne fotografie, ale aj reklamy určitých filmov ako pútače, reklamy v časopisoch, trailery atď. Odlišná forma propagácie je publicita, ktorá nie je pod kontrolou štúdií, a podľa toho sa dá považovať za autentickejší typ propagácie a rovnako za miesto, kde vzniká veľké napätie medzi hviezdami ako jedných z nás a hviezdny obrazom. Publicitou sa myslia neautorizované články a fotografie, bulvár a škandály. Tretí zdroj predstavujú kritiky a komentáre v periodikách, teda ako sa o hviezde v rôznych obdobiach jej kariéry písalo, aké diskurzy ju obklopovali. Tieto zdroje znamenajú filmové recenzie, knihy venované jednotlivým filmom, biografie, či spomienkovú literatúru. Pokrývajú ako súdobú tlač a publikácie, tak aj posmrtné či súčasné písanie o hviezde. Pre filmové hviezdy väčšinou film zaujíma privilegované miesto, ale nie je tomu tak vždy, nakoľko filmová hviezda môže pracovať v rôznych kultúrnych priemysloch, ako aj sama Štěpničková, ktorá pôsobila (predovšetkým po prepustení z väzenia) viac na divadle než vo filme. Európski filmoví herci oproti hollywoodskym sú väčšinou spätí s divadlom, a to z dôvodov geografických – centrá filmovania a divadelného vystupovania zvyčajne nie sú od seba príliš vzdialené, študijných, nakoľko sa učili hrať na divadelných školách, a v poslednom rade ekonomických, keďže aby sa dokázali užiť, museli neraz pôsobiť v ďalších kultúrnych odvetviach.⁹ Napriek tomu je pri výskume hviezd stále dôležité zahrnúť v nich aj textuálne analýzy filmov, v ktorých sa hviezda objavovala. Analytik v nich skúma funkciu postavy v naratíve a jej filmovú reprezentáciu - jej vizuál a herecký prejav.

Koncept *star vehicle* vymyslel sám Hollywood, ktorý sa snažil redukovat' nejasnosti o prítlačivosti filmu na trhu. Hviezdy po predĺžení metráže filmov a zvýšení ceny vstupného mali veľký ekonomický význam nakoľko neraz predstavovali hlavné vábidlo do kina.¹⁰ Snímky kvôli tomu boli často vytvárané na základe hviezdnych obrazov, snažili sa čo najlepšie ťažiť z fungujúceho typu konkrétnej hviezdy. Role sa modelovali podľa charakterového typu či vizuálu hviezdy, situácie, prostredia či deja, alebo možnosti prezentácie jej talentu. Dôležitá bola v tomto ohľade kontinuita, pokiaľ sa určitý *star vehicle* ukázal ako funkčný a udržateľný, dokázal sa stať takmer až žánrom, nakoľko v nich možno pozorovať kontinuity ikonografie, vizuálneho štýlu a štruktúry.¹¹ V európskych filmových priemysloch bola takáto kontinuálna produkcia okolo jednej hviezdy výnimočná,¹² a ako ukázala Šárka Gmitterková, jednu takúto výnimku predstavuje skúmaná Jiřina Štěpničková.¹³ Gmitterková zistila, že sa Štěpničková stala najvhodnejšou predstaviteľkou národne ladených filmov. Všetky jej *star vehicle* filmy boli adaptáciami českej národnej literatúry a na rovine prostredia boli zasadené do dedín. Dôležitým vizuálnym rysom postáv neviest boli jej plavé vlasy, ktoré plnili ako estetickú, tak etickú funkciu, nakoľko jej dodávali sakrálnu auru na úkor sexuálnej prítlačivosti a podtrhovali v príbehoch jej morálnu autoritu či schopnosť sebaobetovania.¹⁴ V tejto práci sa budeme snažiť ukázať ako sa jej ustálený typ neskôr v komunistickom Československu ukázal ako naďalej neudržateľný vzhľadom na kultúrno-politické zmeny.

⁸ DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1998, s. 60.

⁹ VINCENTEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum, 2000, s. 7.

¹⁰ SHINGLER, Martin. *Star studies. A Critical Guide*. London: Palgrave Macmillan and BFI, 2012, s. 111.

¹¹ DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1998, s. 62.

¹² SHINGLER, Martin. *Star studies. A Critical Guide*. London: Palgrave Macmillan and BFI, 2012, s. 113.

¹³ GMITERKOVÁ, Šárka. Filmová cnost je blond. *Illuminace*. 2012, roč. 24, č. 1.

¹⁴ Tamtiež, s. 59.

Nakoľko v poslednej výskumnej kapitole využívame koncept nostalgie, bude aj tento termín treba bližšie definovať. Definícia nostalgie sa premieňala v čase a pôvodne predstavovala mentálnu chorobu, bolesť spôsobenú túžbou po návrate do rodnej krajiny.¹⁵ V súčasnej dobe pod týmto pojmom rozumieme horkosladkú túžbu po minulých časoch a prostrediach, pričom môže ísť o osobný alebo verejný návrat do minulosti.¹⁶ Na rozdiel od svojho pôvodného významu v súčasnosti v sebe bežne sústreďuje ako pozitívne, tak aj negatívne emócie vzťahujúce sa k času a prostrediu. Nostalgia má aj ekonomický význam, nakoľko počiatok nového storočia značil akýsi nostalgický *boom*. Na mobilných telefónoch existuje mnoho filtrov, ktoré poriadene fotografie dokážu vizuálne modifikovať tak, aby pripomínali fotografie poriadene polaroidmi, na internetových stránkach sa oživuje retro a vintage móda či objekty, či sa na televíznych obrazovkách objavujú staré seriály typu *Dallas*.¹⁷ Nostalgické spomínanie u Štěpničkovej predstavuje špecifický prípad. Hoci sa za jej najplodnejšie filmové obdobie považuje obdobie prvej republiky a napriek jej tragickému povojnovému osudu sa v jej osobnom spomínaní neobjavujú žiadne negatívne emócie. Nedochádza u nej k žiadnej túžbe po návrate nenávratného času či prostredia, pretože tento typ spomínaní ostáva na pozitívnej rovine. Až po herečkinej smrti sa stáva hlavným spomienkovým motívom jej pobyt za mrežami. Skôr než jej filmy si pripomíname jej tragický osud.

¹⁵ ROUTLEDGE, Clay. *Nostalgia: A Psychological Resource*. New York: Routledge, 2016, s. 4.

¹⁶ NIEMEYER, Katharina. *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*. London: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2014, s. 1.

¹⁷ Tamtiež, s. 2.

3. Povojný československý film: Potreba riešenia problémov prítomnosti

3.1 Varúj pred neaktuálnou adaptáciou

Po oslobodení Československa v roku 1945 bol prvým filmom podľa národnej literatúry pracujúcim s rolou hviezdy rovnakého rázu, s pracovitou ženou z dedinského prostredia, celovečerný film *Varúj...!* (1947), zakladajúci povojnovú slovenskú kinematografiu. Počas prípravných prác bola jednou z kľúčových otázok obsadenie ženskej herečky do vedľajšej role Evy Muranicovej. A to vzhľadom na to, že v tejto dobe mala slovenská kinematografia núdzu ako o profesionálne herečky slovenského pôvodu, tak o tie, ktoré by tejto dramatickej postave vyhovovali.¹⁸ S ohľadom na tieto skutočnosti sa režisér Martin Frič rozhodol do tejto role obsadiť osvedčenú a skúsenú českú národnú hviezdu Jiřinu Štěpničkovú, s ktorou predtým natočil dva filmy. V dôsledku tohto rozhodnutia však vyvstával problém, ktorý sa týka prijatia režisérovej voľby. Keďže išlo o prvý slovenský porevolučný film, dobové periodiká reflektujú, že predovšetkým slovenská verejnosť čakala na realizáciu filmu s veľkými očakávaniami, ale aj obavami. Tlač venovala filmu veľkú pozornosť počas natáčania a informovala verejnosť o postupoch práce. Spoločne s tým vyjadrovala aj svoje obavy, predovšetkým nad autenticitou slovenskosti.¹⁹

Práve kvôli tomu, že *Varúj...!* bol prvý slovenský film vyrobený v podmienkach znárodneného filmového priemyslu, verejnosť považovala dielo za významný medzník slovenskej kultúry.

„Slovenský celovečerný film *Varuj...!*, ktorého premiéru s napätím očakávala naša verejnosť, je významným medzníkom v slovenskej kultúrnej prítomnosti. V slovenskom filmovníctve bolo už viac medzníkov, ktoré však iba diferenciovali rozličné obdobia úplnej stagnácie, alebo skromnej, nesystematickej tvorby. Film *Varuj...!* a okolnosti, za ktorých vznikol, oprávňujú nás v nádej, že týmto filmom začína sa éra sústavnej tvorby a doteraz nevídaného rozvoja v tejto našej najmladšej umeleckej oblasti.“²⁰

Väčšina z dochovaných dobových ohlasov v tlači znela podobne. Inak zneli vyjadrenia, ktoré sa na možný budúci vývoj slovenskej kinematografie pozerali viac triezvym pohľadom, keď porovnávali „skúsenejší“ český filmový priemysel so slovenským.²¹ No už s týmto dielom sa nájdú reakcie, ktoré upozorňujú na dôležitosť vtedajšieho súčasného pohľadu:

„[...] Rozumie sa, že od tohto prvého krôčiku zázrak čakať nemôžeme. Uspokojuje aspoň dobrý priemer diela, čo iste potvrdzuje aj poznatok, že omieľaním rovnakých dedinských námetov a folkloristických záberov by sme sa nikam nedostali. Autori si budú musieť viac lámať hlavy, ako

¹⁸ BOBOK, Jozef. Českí herci v slovenskom filme. *Panoráma*. roč. 1, č. 1, s. 40.

¹⁹ -h-, Uvidíme slovenský celovečerný film „Varuj...“. *Partizán*. 27. 4. 1947.

Tento strach o reprezentáciu Slovenska navyše umocňoval fakt pripravovanej zahraničnej distribúcie a uvedenia na zahraničných festivaloch.

²⁰ -bn-, Nad filmom „Varuj“. *Deň*. 21. 4. 1947.

²¹ Tento pohľad zaujal napríklad filmový teoretik Jaroslav Brož viz: BROŽ, Jaroslav. Slovenští filmaři nesklamali očekávání. *Svět práce*. 1. 5. 1947.

novu a osobite spodobniť prostredie české i slovenské a prejavíť aj viac vynaliezavosti v kolorite dobovom.“²²

V tomto článku sa už zrkadlí to, čo bude v súvislosti s filmovým repertoárom Štěpničkovej, ba československej filmovej práce vôbec, rezonovať neskôr, konkrétne apel na aktuálnosť vo filmovej tvorbe. Ilustrujú to i autorove záverečné slová, „Škoda, že nebol nájdený príbeh hybnejší, pôsobivejší a pôvodnejší.“ Zatiaľ čo tento ohlas ešte pôsobí mierne čo sa týka ukážky začínajúceho príklonu k problémom súčasnosti, *Svobodné noviny* v rubrike „Film týždeň“ konštatujú, že sa im film nepáči kvôli konzervatívnosti režisérovej metódy práce, ale aj zastaranému námetu.²³ Naozaj, dielu sa vyčítal prílišný folklór pripomínajúci *Jánošíka* z 30. rokov.²⁴ Bol by však omyl tvrdiť, že všetky recenzie zneli voči námetu a téme vyst'ahovalectva²⁵ a národne-sociálnemu útlaku Slovákov maďarskými grófmi pred prvou svetovou vojnou kriticky. No v roku uvedenia filmu bola spoločensko-politická, aj kultúrna realita liberálnejšia, než v roku nasledujúcom, kedy tlak na zobrazenie aktuálneho času začal silnieť, a to najmä po komunistickom prevrate vo februári 1948.²⁶ Teraz je ale potrebné vrátiť sa k druhému kľúčovému problému, ktorý sa Jiřiny Štěpničkovej dotýkal viac konkrétne, k problému hereckého obsadenia.

Film zakladajúci slovenské filmové podnikanie v nových podmienkach, s novými ľuďmi po oslobodení, jednoducho kládol dôraz na „slovenskosť“. Dvojtyždenník *Kino* uvádza, že filmový kolektív je „...zárukou v tej či onej národopisnej umeleckej disciplíne.“²⁷ Pokiaľ sa kladie dôraz na stránku slovenskosti, jednou z najdôležitejších problematík je práve slovenská reč, s ktorou súvisí problém hereckej otázky. Nepochybne i táto skutočnosť hrala rolu v obavách slovenskej spoločnosti: „I keď je nám jasné, že ide o herečku [...] priamo predurčenú k stvárneniu tejto, rozhodne nie šablónovitej a herecky značne náročnej postavy – predsa len časť slovenskej kultúrnej verejnosti sledovala toto obsadenie s istými výhradami a pochybnosťami.“²⁸

Na tieto pochybnosti autor reagoval upokojením obáv verejnosti ako vyjadrením predstaviteľa hlavnej role Paľa Bielika o nadmernej spokojnosti s českou hereckou partnerkou, tak zmienkou o bratislavskom rozhlase, v ktorom si poslucháči mohli vypočuť jej prekvapivo čistú a vernú výslovnosť slovenčiny. Tento postoj ku kvalite hereckej výslovnosti zaujímali i noviny *Práce*: „Mäkkosť a spevavosť slovenčiny [...] zaznieva rovnako dobre ako z úst

²² *Obrana Lidu*. 27. 4. 1947. Prel: AV.

²³ *Filmy týždeň*. *Svobodné noviny*. 27. 4. 1947, roč. 1.

²⁴ MACEK, Václav a PAŠTĚKOVÁ, Jelena: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2017, s. 173.

²⁵ Zdôraznenie problému vyst'ahovalectva niektorí recenzenti naopak vnímali ako zaktualizovanie deja, ba sám Bielik, pretože „prítomnosť volá svojich synov“, viz BAHNA, Vlado. Na posiedke u Paľa Bielika. *Kino*. 23. 5. 1947, roč. 2, č. 21, s. 405.

Kritika poväčšine túto zmenu voči predlohe považovala za slabinu filmu, jeho ideový nedostatok. Pôvodná divadelná hra sa viac sústreďuje na osobný konflikt a tragiku páru Ondreja Muranicu a Evy. Najkritickejšie sa o tom, i o zmienenom folklóre či vôbec celej realizácii filmu, vyjadruje *Kino* v článku Jana Žalmana, viz ŽALMAN, Jan, Varuj...!. *Kino*. 30. 5. 1947, roč. 2, č. 22, s. 424.

²⁶ Jes. Český venkov v českém filmu. *Kino*. 14. 5. 1948, roč. 3, č. 20, s. 382.

²⁷ URBAN, Ivan. Varuj...!. *Kino*. 11. 10. 1946, roč. 1, č. 22, s. 360. Prel: AV.

²⁸ Tamtiež. Prel: AV.

slovenských hercov, tak českých herečiek J. Štěpničkovéj a L. Dostálovej, ktoré celkom zrástli so slovenským prostredím.“²⁹

Mäkkosť je rys reči, ktorý sa v tlači vyzdvihuje a v reči hercov v snímke je naozaj badateľný. Rozdielne sa o výslovnosti aj dialógu vyjadruje Peter Sever s tvrdením, že „vcelku herecké výkony na peknej úrovni, len miestami zarazila dikcia.“³⁰ Ako množstvo iných reflexii, chváli štýlovú stránku filmu, ale dialóg ho „niekedy zarazí“.

Podobne je kritický voči herečkinmu výkonu a zahŕňa ho do záporov filmu bez toho, aby zmienil dôvody svojho úsudku. Týmto prechádzame k prijatiu hereckého výkonu Štěpničkovéj. Názory na jej herecký výkon sa delia do dvoch táborov, spokojného a sklamaného.

Ten spokojný si cenil jej civilnosti a potlačenie divadelného herectva,³¹ či prosto stvárnenie „peknej“ postavy. Naopak, druhý tábor jej výkon bral ako jeden z jej najslabších³². Pokiaľ môžeme nájsť v kritikách zhodnú výčitku, bola to Evina pasivita.

„[V]ýkon Jiřiny Štěpničkovéj nás sklamal. Bola to šablóna, prázdna tvár povrchnými citmi, bez vnútorného prežitia. Plač a smiech, strach a radosť, toto všetko vyhrávala jednoduchými gestami a pózami, ktoré aj u herečky s takou rutinou, akú má ona, skoro nikdy nevedeli strhnúť. Škoda, od tejto vynikajúcej herečky sme viacej čakali, i keď treba uvážiť, že šlo o úlohu pasívnej ženy, ktorá nemala veľa príležitostí k širšiemu dramatickému rozohraniu.“³³

S tým práve súvisí zaktualizovaný scenár, pretože zmeny voči pôvodnej divadelnej hre *Bačova žena* zapríčinili, že osobná tragédia páru Ondreja a Evy zaniká. To znamená, že dôležitosť postavy Štěpničkovéj dramaticky ustupuje do pozadia, nakoľko sa rozprávanie nijak nevenuje Evinej revolte, jej neriešiteľnej milostnej otázke, ani tragickému koncu. Hviezda tak v týchto podmienkach³⁴ nemala dostatok priestoru ukázať svoj talent.

²⁹ BYKOVÁ, A. První slovenský film. *Práce*. 27. 4. 1947, č. 99, s. 6. Prel: AV.

³⁰ SEVER, Peter. VARUJ – pekne prekvapil. *Kultúrna obroda*. 25. 4. 1947.

³¹ V článku sa cenili jej civilné tóny a potlačenie divadelnej maniere.

KAŠPAR, Fr. Společné filmové dílo Čechů a Slováků. *Národní osvobození*. 26. 4. 1947, roč. 2.,

³² Nk, Premiéra slovenského filmu Varúj...!. *Čin*. 1. 6. 1947.

³³ I. j k. *Pravda*. 27. 4. 1947.

S jej predošlými rolami ju taktiež zrovnáva, a pasivitu rovnako vyčíta, vyššie zmienený Jan Žalman, viz

ŽALMAN, Jan. Varuj...!. *Kino*. 30. 5. 1947, roč. 2, č. 22, s. 439.

³⁴ Natáčanie sa navyše muselo prerušovať kvôli Štěpničkovéj zdravotným komplikáciám v súvislosti s tehotenstvom hviezdy. V dôsledku toho prestáva hrať i na divadle. Po poslednej inscenácii v roku 1946 kde stvárnila Toinettu v *Zdravom nemocnom* sa k divadlu vracia až 7. 11. 1947 ako Sofia v *Hoře z rozumu*.

ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996. s. 170.

Neskoršie rozhodnutie porodiť syna v Anglicku hviezde priťažilo.

3.2 Problémy neaktuálneho Léta

V oblasti filmu bol nasledujúci počín s Jiřinou Štěpničkovou celovečerný hraný debut K. M. Walló *Léto* (1948) podľa divadelnej predlohy o dráme dospievania národného umelca Fráni Šrámka, v ktorom bola obsadená do role zmyselnej Valči Peroutovej. Opäť, aj na pozadí tohto filmu, je možné sledovať nové smerovanie československej socialistickej kinematografie, konkrétne jej dramaturgie. V období medzi rokmi 1946-48 existovali dva orgány, ktoré mali na starosti výber a schvaľovanie námetov a scenárov. Filmový umelecký sbor (FIUS) ich posudzoval z umeleckého hľadiska, Státni filmová dramaturgie, naopak, z hľadiska kultúrno-politického. FIUS tvorili najmä ľudia z umeleckých odborov spätých s filmovou tvorbou, a tak kládli dôraz na jeho umeleckú stránku. Po komunistickom februárovom prevrate sa situácia mení, FIUS zaniká a v januári 1949 je nahradený Filmovou radou, ktorú tvorili zástupcovia Ministerstva informácií, Ústrednej rady odborov, Zväzu československej mládeže, armády, atď. Vo Filmovej rade teda nezasadali ľudia z filmového odboru, ale štátni funkcionári. V čele s Jiřím Hendrychom mala na starosti ideologicko-politický dohľad nad filmom. To znamená, že po februárovom prevrate sa oblasť kinematografie stáva podriadenou štátnej ideológii a propagande.³⁵

Vzhľadom na to, že štát mal monopol na filmovú výrobu, určoval filmárom podmienky, ktoré museli plniť. Jeden z prvkov, na ktoré kládol dôraz, bola aktuálnosť námetov, pretože film nemal byť asociovaný s bezduchou zábavou, mal sa naopak významným spôsobom podieľať na výchove nového, socialistickeho človeka, teda obsahovať určitú edukačnú hodnotu. Filmy mali byť podriadené morálke, vízií a hodnotám súčasnosti, mali umelecky zobrazovať problémy prítomného času a budovanie socialistickej spoločnosti. Pre formálne experimenty nebolo v tejto novej koncepcii kinematografie miesto, umenie muselo byť zrozumiteľné širokému ľudu, pretože práve preň je vytvárané. Ideálom sa tak stáva metóda sociálneho realizmu.

Zatiaľ čo teda pri filme *Varúj...!* boli dva opozičné tábory kritiky vzhľadom na nutnosť aktuálnosti námetov ešte relatívne vyrovnané, pri *Léte*, s premiérou v apríli 1949, bola kritika v dobových periodikách vo väčšine prípadoch oveľa prísnejšia. A to i napriek skutočnosti, že filmový prepis schválil sám Fráňa Šrámek, ktorému bol pozmenený scenár predložený.³⁶ A síce tu boli články, ktorých autori považovali optimizmus diela, jeho ľudskosť, chválu života a lásky za atribúty nadčasové³⁷, články útočné voči jeho dobovej anachronickejši prevyšovali.

Dielu sa vytýkala už aj samotná „opovázlivosť“ sfilmovat' toto impresionistické, lyrické dielo, oslavujúce vitalistickú morálku. Recenzenti ho vnímali ako film, ktorý nemal v súdobej filmovej kultúre žiadny význam s odôvodnením, že prehováralo k ľudu minulosti. Podľa *Obrany Lidu* ide o dielo neopodstatnené, škodlivé, ba ide až o svätokrádež. V súvislosti s týmto zdanlivo regresívnym dielom dokonca vyhlásila, že „Neostane teda na budúce nič iné, než chrániť diela národných umelcov podobného druhu pod prísnyim zákonom pred

³⁵ LUKES, Jan. nová vlna (1960-1968). In: *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2004, s. 88.

³⁶ Cesta k filmu optimismu. *Stráž lidu*. 7. 11. 1949.

³⁷ VT. K filmové premiéře Léta. *My*. 7. 4. 1949, roč. 49, č. 14, s. 5.

sfilmovaním.³⁸ Takýto, podobne horký kritický tón, zdieľalo prevažujúce množstvo ostatných kritik. Pokiaľ v nich hľadáme určité spoločné znaky, objavíme v nich niekoľko spoločných črt.

Po prvýkrát sa zmiňuje problematika mládeže. Súdobá kritika vníma mládež toho času odlišne od tej stvárnenej v diele. Podľa nich „mládež dneška“ rieši zásadne iné problémy, než erotické vzplanutia, rozlične cítiaci aj rozpráva. Postavy na plátne získali označenie karikatúry mládeže, zaoberajúcej sa zbytočnými problémami.³⁹ Podobný postoj zaujal denník *Svobodné slovo*: „Je však veľká otázka, či si zachovalo *Léto* tento svoj význam ešte pre dnešných čitateľov, zvlášť pre tých, pre ktorých bolo písané: pre čitateľov mladých. [...] Dnešní chlapci a dievčatá sa úplne líšia od Skalníkov a Stáziok Šrámkova *Léta*. [...] [N]ezápasia s erotikou a vylieváním intímnych citov na papier. Nie, tá sa bije s časmi úloh a predstihnutí výrobného plánu.“⁴⁰

Pokiaľ sa budeme ďalej venovať dnešnému človeku všeobecne, „ideové dedičstvo“ filmu neprinášalo žiadne hodnoty sociálne uvedomelému divákovi dneška.⁴¹ „Vo svojom celku je však „*Léto*“ rozčarováním. Pre zásadne chybný pohľad na život, pre matné zobrazenie hrdinov včerajška (ľudia v prievane zmyslov a inštinktov), pre citel'ný rozpor so skutočnosťou, v ktorej žijeme a z ktorej rastú hrdinovia práce.“⁴²

Nie len mládež, ale všetky postavy diela tak riešili zbytočné problémy nekompatibilné so súdobým životom v socialistickej spoločnosti. S tým ďalej súvisí problematika morálky. Vzhľadom na politicko-spoločenské podmienky roku 1949 je jasné, že šrámkovský vitalizmus a nekarikovaná meštianska morálka strane prekážali: „Netreba snáď príliš presvedčovať, že šrámkovský vitalizmus [...] je typickým a mravným katechizmom unaveného meštianskeho sveta po prvej svetovej vojne. Vezmite náhodné dva podstatné znaky, vyplývajúce z filmu: ten „ušľachtilý“ záujem o bezkrvných intelektuálnych mešťanov [sic] s ich vyberavým lyrickým koketovaním, ktorým sú na hony vzdialení vrelým životným otázkam.“⁴³

V súvislosti s výčitkou vitalistickej, či malomeštianskej morálky boli menované dve postavy, postava farára Hory a redaktorky Valči. Horu obviňovali predovšetkým za to, že „[J]eho pubertálny synovečik [sic] sa nepustil s paničkou z mesta, ale že si ide svoje sexuálne potreby odbiť – za tichého dovolenia pana farára – s dedinskou dievkou.“⁴⁴, teda že sa nestavia kriticky voči živočíšnym pudom mladých a zlyháva ako spoľahlivý vychovávateľ. *Katolícke noviny* sa ohradili voči láske, ktorá v diele podľa nich znamená čisto pohlavný pud, a neustále zdôrazňovanej zmyselnosti. Vyjadrili sa i k náboženskému hľadisku, ktoré je ignorované, farár nepôsobí duchovne, jeho úradovanie spočíva len v porozumení ľudským slabostiam. Z toho, čo malo byť kresťanské milosrdenstvo autor urobil nesprávnu zhovievavosť voči hriechu. Film tak vadil obom stranám – ako ľavicovému zmýšľaniu, tak katolíckemu konzervativizmu.⁴⁵

Štěpničkej Valča je spájaná práve s úpadkovým, večne znudeným a povrchným meštianstvom a jeho morálkou. Popisujú ju ako „znudenú meštiansku paničku“, ktorá nemá

³⁸ Rp. *Šrámkovo „Léto“ jako film. Obrana lidu*. 10. 4. 1949, roč. 3, č. 84 s. 5. Prel: AV.

³⁹ Tamtiež.

⁴⁰ WÜNSCH, Ota. Film podle nár. umělce Fráni Šrámka. *Svobodné slovo*. 9. 4. 1949. Prel: AV.

⁴¹ Filmové premiéry. *Stráž lidu*. 19. 11. 1949.

⁴² Fto. Dědictví bez žádoucího užítku. *Lidová demokracie*. 9. 4. 1949, roč. 5, č. 84, s. 4. Prel: AV.

⁴³ Filmové premiéry. *Stráž lidu*. 19. 11. 1949. Prel: AV.

⁴⁴ Tamtiež. Prel: AV.

⁴⁵ S. Film. *Katolícke noviny*. 23. 1. 1949.

Film bol pred pražskou premiérou v apríli uvedený v niekoľko vidieckych kinách už v januári, viz Národná umelkyňa hrá vo filme. *Lud*. 28. 1. 1949.

nič iné na práci než hľadať nových milencov.⁴⁶ Táto výčitka je zaujímavá v tom, že autor Valču vníma ako znudenú paniu, napriek tomu, že vo filme je niekoľkokrát zdôraznená jej pracovitosť nie len sledovaním Valče pri práci redaktorky v novinách, ale i v samotných dialógoch postáv. Břetislav Truhlář jej Valču používa ako príklad „mŕtveho“ herectva, využívajúceho zavedené a osvedčené metódy bez zakorenenosti v dnešnej realite. Porovnáva Štěpničkovu herecký výkon s jej divadelnou rolou Svätej Jany, do ktorej bola obsadená pred natáčaním *Léta* v réžii Jiřího Frejku na Vinohradskom divadle,⁴⁷ pričom jej herecký prejav v Jane označuje za „[s]kvelé, preniknuté a bohato zložené herectvo“. Nezabúda ďalej citovať N. P. Ochlopkova, že „[n]ový umelec musí sa nielen rozumom, ale i srdcom postaviť za našu socialistickú skúsenosť a pokrok.“, „[l]en vtedy je umelcom, ak neprestáva hľadať nové, vyššie hodnoty“ a v neposlednom rade, „[p]reto musí umelec byť stále v styku s ľudom, jeho myšlienkami a túžbami.“ Realistický herecký prejav je možný len hlbokým pozorovaním života.⁴⁸

Aj vzhľadom na zmienený nekritický pohľad predlohy na malomeštiacky život a ich hodnoty bolo dielo vnímané ako zbytočné v dobovej atmosfére roku 1949. Zo všetkých 12 mnou nazhromaždených dobových textov, ktoré sa priamo vyjadrovali k aktuálnosti diela, ho v troch vnímali ako aktuálne dielo, a v deviatich ho považovalo za anachronické. Tie, ktoré uznávali aktuálnosť *Léta*, vyzdvihovali práve šrámkovský vitalizmus, ktorý definovali ako oslavu ľudských citov, optimizmu, života a radosti z neho. Opačný tábor, vytýkajúci nevhodnosť námetu v socialistickej spoločnosti, napádal sústredenie sa na intelektuálov na problémy, ktoré sa nevzťahujú k realite súdobého diváka, či nekritické vyobrazenie meštianskej morálky.

„Rozhodujúce je stanovisko, aké k spoločenským pomerom a silám zaujal autor, rozhodujúca je jeho hĺbka pohľadu pod vonkajší povrch životných javov, inými slovami rozhodujúci na umeleckom diele nie je len stupeň dojatia, aký prebúda, ale predovšetkým hĺbka poznania, akú umožňuje. A tu práve nás *Léto* necháva na suchu. Ukazuje, ale neodhaluje. Nehľadá príčiny, a preto tiež nič nerieši. Táto hra s danou spoločenskou situáciou proste počíta, pokladá ju za nezameniteľnú, a preto proti nej ani neprotestuje, ani ju kriticky nedemaskuje“⁴⁹

⁴⁶ Rp. Šrámkovo „*Léto*“ jako film. *Obrana lidu*. 10. 4. 1949, roč. 3, s. 5. Prel: AV.

⁴⁷ Bola to rola tak zásadná, že v 50. rokoch bola jedným z dôvodov tragickej budúcnosti hviezdy a násilného prerušenia hereckej práce. V zázname z 2. 11. 1952 spísanom prokurátorkou Matušínskou v Divadle č. Armády, ju okrem iného obviňuje z „viet s reakčným významom“, ktoré hviezda vyslovila ako Svätá Jana. Tá totiž, verná predlohe, vyjadrila prednosť západu pred východom. Tento počin komunistická strana chápala ako prejav záporného postoja k ľudovo demokratickému zriadeniu.

HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005. s. 96.

Štěpničková bola jednou z hercov a herečiek, ktorých sa *Divadelní noviny* snažili rehabilitovať. V rehabilitačnom rozhovore Štěpničková zmiňuje, že si prokurátorka Matušínská navyše priala, aby spolu s ňou sedel na lavici aj sám režisér Jiří Frejka ako nepriateľ zriadenia, viz TRÄGER, Josef. K povídce Marie Majerové. *Divadelní noviny*. 1968, č. 22, s. 8.

⁴⁸ TUHLÁŘ, Břetislav. Pravdivé herectví ve filmu. *Kino*. 12. 5. 1949, roč. 4, č. 10, s. 138. Prel: AV.

⁴⁹ ŽALMAN, Jan. Z nových filmů. *Kino*. 28. 4. 1949, roč. 4, č. 9, s. 124. Prel: AV

3.3 Boj za dedinskú veselohru dneška: *Slepice a Kostelník* ako veselohra starého typu

Posledný, tretí film, ktorému sa v tejto kapitole budeme venovať, je režijný, veseloherný debut Oldřicha Lipkého *Slepice a kostelník* (1950). Ako jediný z týchto troch filmov vyhovuje dramaturgii nového filmu, pretože budovateľské veselohry „Odpovedali na volanie po očiste od úpadkového humoru, po satire prežitkov minulosti a zapojení komédie do budovateľského úsilia, ktoré sa z oficiálnych miest ozývalo už v dobe tretej republiky.“⁵⁰

Rozhodnutie tvorcov natočiť film podľa divadelnej hry Jaroslava Zrotala bolo ovplyvnené ich zaujatím „realistickou kresbou figúr a dnešnej novou problematikou“⁵¹ vo veselohre *Železný dědek* (1948). Navyše, problémy riešené v hre *Slepice a kostelník* vnímali ako aktuálne a významné. V neposlednom rade to bola veselohra, predovšetkým tá nového typu, plná optimizmu a realistických ľudí.⁵² Hoci film zobrazuje prechod k družstevnej výrobe, výhody kolektívnej práce pri obrábaní pôdy i boj s vnútorným nepriateľom socializmu a jeho pokroku, teda všetko dobové problémy, kritika aj v tomto prípade filmu vyčítala neaktuálnosť jeho námetu.

Zásadnou je v tomto ohľade mimo iné veselohra *Vzbouření na vsi* (1949) Josefa Macha, ktorá údajne ako prvá odhaľovala tvár dedinského boháča,⁵³ a bola použitá k porovnaniu rozdielov v aktuálnosti oboch veselohier. Zatiaľ čo prvá odpovedala dobe svojho vzniku, druhá požiadavku aktuálnosti nespĺňala, pretože od doby jej uvedenia prišlo na vidieku k niekoľkým zmenám, nakoľko „[d]ružstevná myšlienka o ktorej sa v roku 1949 len diskutovalo, došla uskutočneniu v tisíceroch Jednotných poľnohospodárskych družstvách a teraz sa zakladajú i mnohé družstvá socialistického typu.“⁵⁴

S touto výčitkou ďalej súvisí obraz dedinského nepriateľa Voznicu. Ten využíva k svojim zámerom kostolníka Kodýtku, čím sa rozvratná aktivita presúva na neho. V dôsledku toho bol tento krok vnímaný ako zľahčenie a podcenenie nebezpečia Voznicových činností, neúspech v zobrazení skutočného dedinského boháča, skrátka ako ideovú chybu. Do ponižujúcej, svojej prvej povojnovej role kostolníka Kodýtku, bol obsadený Vlasta Burian.⁵⁵ Jeho herectvo definovali ako groteskné, v porovnaní s ostatnými postavami bolo neustále napádané. Nielen kvôli nerealistickému výkonu, ale aj zmienenému odľahčovaniu situácie.⁵⁶

„Už pri uvedení divadelnej hry bolo jasné, ako negatívna postava kostolníkova prerastá situačnou aj charakterovou komikou ostatné postavy, ako na seba strhuje pozornosť a tým odvádza od ideového zámeru a správneho vyústenia problému. Teraz sa táto nedôslednosť prejavila ešte zvýšenou mierou. Vlasta Burian sústredil v kostolníkovi Kodýtkovi herecké umenie na mimický prejav, na pohyb

⁵⁰ SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha: Národní filmový archiv, 2017, s. 316.

⁵¹ Jak vznikla veselohra „Slepice a kostelník“. Rozhovor se scenáristou Vl. Borem. *Kino*. 29. 3. 1951, roč. 6, č. 7, s. 154.

⁵² Tamtiež.

⁵³ rp. Dvě veselohry o vesnici. *Lidové noviny*. 12. 4. 1951, roč. 59, č. 85, s. 5.

⁵⁴ ŠTEINDLER, Stanislav. *Slepice a kostelník*. *Kino*. 26. 4. 1951, roč. 6, č. 10, s. 210. Prel: AV.

⁵⁵ JUST, Vladimír. *Vlasta Burian – Mysterium smíchu*. Praha: Academia, 2001, s. 176

⁵⁶ No Burian nie je jedinou hviezdou, ktorá vo filme zmenila svoj herecký prejav, za ktorý bola známa. Ako si ukážeme nižšie, spolu s ním to bola práve aj Štěpničková.

rúk, na zvuk i rutinérstvo, tým zastrel povahové kazy, groteskne ich osvetlil, ale i zároveň spovrchnel.“⁵⁷

Naopak, vyjadrenia voči hereckému prejavu Jiřiny Štěpničkovej boli rôznorodé. Niektoré vyzdvihovali práve jej realistický výkon a zvládnutie slováckého nárečia, ale vytýkali individuálne prežívanie⁵⁸, či vzlykanie v scéne s kurencami⁵⁹, alebo je zhodnotenie jej výkonu redukované len na zmienku, ako sa všetkým súdruhom jej prejav páčil⁶⁰. Z kritických hodnotení menujme hodnotenie J. Dvořáčka a Vlastimila Brabca. Prvý porovnáva výkony manželskej dvojice, chváli Otomara Korbeláře, ale vytýka nejasné vykreslenie Štěpničkovej Terezy, ktorá v jej roli, napriek snahám, nezobrazila dedinskú ženu dneška šťastne.⁶¹ Vlastimil Brabec vníma herecké obsadenie ako najväčší nedostatok diela, pretože manželia stvárnení Korbelářem a Štěpničkovou neodpovedajú diváckej predstave o ich zavedených typoch rolí.⁶²

Už posledné vyjadrenie reflektuje posun vo filmových rolách, do ktorých bola hviezda po oslobodení do svojho nešťastného zatknutia obsadzovaná. Zatiaľ čo obsadenie do role Evy vo *Varúj...!* reflektuje snahu udržať kontinuitu jej ustáleného typu, rola koketnej Valči z Prahy v *Léto* znamená dramatickú zmenu, priam desakralizáciu.⁶³ V *Slepice a kostelník* si opäť obliekla kroj a dokonca filmovala znovu na Vlčnove, no vzhľadom na herečkin vek to už nebola rola mladej dedinskej nevesty, ale prísnej, nepresvedčenej manželky. Týmto sa konečne dostávame k starostlivejšiemu pohľadu kedy sa bližšie pozrieme na filmové role hviezdy a jednotlivé premeny, ktoré jej typ v rokoch 1947 až 1950 podstúpil.

3.4 Prekonávanie typu

Ustálený typ českej národnej hviezdy stretol podobný osud ako typ filmov *star vehicle*, s ktorými bola spájaná. Obidva začali súčasne starnúť a stávali sa v novej, zoštatnenej kinematografii prekonanými. Keďže v tejto dobe výrazne spolitizovaná dramaturgia vyžadovala predovšetkým aktuálne námety zaoberajúcimi sa problémami socialistickej súčasnosti, ťažko jej mohli vyhovovať filmy dejovo zasadené do obdobia pred a po prvej svetovej vojne, problematizujúce slovensko-maďarské vzťahy a slovenské vyst'ahovalectvo, či lyricko-vitalistické filmy, nekriticky hľadiace na malomeštiacku morálku.

Labuťou piesňou Štěpničkovej *star vehicle* značí film *Varúj...!*. V ňom si zahrála horárku Evu po boku prvej slovenskej hviezdy Paľovi Bielikovi, ktorý predstavoval hlavného hrdinu Ondreja Muranicu. Práve Bielik bol tou hlavnou hviezdou vo filme, jeho postava bola

⁵⁷ Bs. Filmová veselohra o životě vesnice „Slepice a kostelník“. *Lidová demokracie*. 21. 4. 1951, roč. 7, č. 93, s. 6. Prel: AV

⁵⁸ Tamtiež.

⁵⁹ ŠTEINDLER, Stanislav. Slepice a kostelník. *Kino*. 26. 4. 1951, roč. 6, č. 10, s. 210. Prel: AV.

⁶⁰ ŠEDIVÝ, Miroslav. K filmu Slepice a kostelník. *Kino*. 24. 5. 1951, roč. 6, č. 11, s. 262.

⁶¹ DVOŘÁČEK, J. Slepice a kostelník. *Práce*. 14. 4. 1951, roč. 7, č. 87, s. 6.

⁶² vbc, Více péče filmové veselohře. K filmu „Slepice a kostelník“. *Svobodné slovo*. 10. 4. 1951, roč. 7, č. 83, s. 5.

⁶³ Sakrálna aura hrdinky v jej podaní dovtedy zbavovala telesnej zmyselnosti, viz: GMITERKOVÁ, Šárka.

Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930 – 1945. Praha: Karlova univerzita, 2010, s. 80.

Do jej hviezdneho obrazu však už predtým, vďaka Václavovi Wassermanovi, prenikla zmyselnosť. Tamtiež, s. 88.

až do jeho zdanlivej smrti v centre kauzálneho reťazca. Vo filme je hviezda „na výslní“, jedná sa o aktívnu mužskú postavu, po jánošíkovskom vzore fyzickú a veľkolepú, ktorá odmieta podriaďiť sa pánom. Jeho veľkoleposť zdôrazňuje aj kamera, mimo iné aj zdôrazňovaním výškového rozdielu medzi Ondrejom a Evou. Evu kamera často sníma z Ondrejovho pohľadu, a teda z nadhľadu. Nie je medzi nimi len rozdiel výškový, je prítomný i rozdiel v ich konaní. Zatiaľ čo je Ondrej činnou postavou, ženúcou naratív vpred, Eva je zobrazená ako ustarostená manželka, ktorá sa následkov jeho činov obáva. Vyjadrovanie svojho súženia neraz sprevádza gestom priloženia ruky k ústam spoločne sprevádzané so strápeným pohľadom. Neznamená to však, že by mala v rozprávaní priestor len k trápeniu a snahám prehovárať svojho manžela od práce za hranicami domoviny. Nie je tak výhradne pasívnou ženou, ako jej bolo vytýkané, pretože podobne ako v iných *star vehicle* filmoch aj vo *Varúj..!* stvárnjuje zdravú, pracovitú ženu vykonávajúcu fyzické, poľnohospodárske práce. Navyše aj pomocou postavy Evy sa v naratíve posilňuje aspekt slovenskosti ako elimináciou českého jazyka, tak vystúpením proti učiteľovi nútiaceho jej syna učiť sa maďarský jazyk.

Štěpničková stvárnila hrdinku oprostenu od srdcervúcej tragiky Evy v pôvodnej *Bačovej žene*. Po Ondrejovej zdanlivej smrti po čase vytvorí nový pár s Mišom, ktorý jej pomáhal s fyzickou prácou a zároveň i tou materinskou, teda vychovávať deti. Zatiaľ čo jej svokra sa tomu smutne prizera, stále veriac v život a návrat jej syna, Eva sa snaží žiť v prítomnosti. Keď sa Ondrej naozaj v závere vráti, tragika jeho osudu prevažuje nad tou Evinou. Po svojom tichom návrate, zahalený v tme a tieňoch, uvidí usmiatu Evu tancovať s Mišom, podobne ako s ňou pred odchodom tancoval on. Po chvíli si ho Eva všimne a zhrozená od tanca uteká spovedať sa svokre, nevedomá si ako jej nedávnej smrti, tak prítomnosti živého Ondreja v miestnosti. Jej úprimná spoveď o viere v Ondrejovu smrť a o vzťahu s Mišom, ktorý nevznikol z rozmaru, ale bol motivovaný predovšetkým sociálnymi ťažkosťami slobodnej ženy, patrí zároveň svokre a zároveň i Ondrejovi. V dôsledku toho sa kladie dôraz práve na jeho vnútorné nešťastie. Na rozdiel od predlohy sa Eve, Mišovi, ani ich spoločnému dieťaťu neukáže a nemotivuje sa tak druhá, vnútorná tragika Evy, končiaca jej samovraždou. Film zvolil alternatívny koniec stretnutia otca so synom spoločne s Ondrejom so svojim domovom, nakoľko film ukončuje symetrická panoráma slovenskej krajiny odzrkadľujúc tú úvodnú.

Prípád *Léta* znamená absolútny obrat jej typu. Na rozdiel od živej, cnostnej, zemitej dedinskej ženy bola obsadená do role Valči, senzualnej spisovateľky z Prahy, ktorá nežije životom kompatibilným s tým dedinským.⁶⁴ V určitých ohľadoch podobnú, zmyselnú ženu, ktorá vábi mužské postavy, ale pritom zásadne odlišnú, zahrala v minulosti ako Tereza v *Lidé pod horami* (1937). No zatiaľ čo Tereza, stále dedinská, vykonávajúca práce s dedinským prostredím spojené, nestála o priazeň nikoho iného, než o Martinovu. Valča naproti tomu stelesňuje mestskú, priamu sirénu mužských srdc, hrajúcu svoje hry, zatiaľ čo je vydatá za nevnímavého Tomáša. Tá vábnosť Terezy, ktorá miatla zmysly dedinčanov, nebola vo filme nikdy priamo pomenovaná, ani kamera nijak nez dôrazňovala herečkine telo, neodhaľovala ju.⁶⁵ Aj keď nijak nevyužívala pozornosť dedinčanov, alebo svoju ženskú krásu, v závere filmu bola

⁶⁴ Pred návštevou kňaza napríklad zmieni, že život na vidieku je pre ňu omnoho nudnejší, než v meste. A to najmä v nedeľu, ktorá, ako je známe, značí pre kresťanov sviatočný deň.

⁶⁵ GMITERKOVÁ, Šárka. Filmová cnost je blond. *Illuminace*. 2012, roč. 24, č. 1, s. 65.

napriek svojej nevinnosti potrestaná. V porovnaní s Terezou Valča svoju zmyselnosť cielene využívala, nezapadala do dedinského prostredia a v rámci procesu narácie nikdy potrestaná nebola.

Ako milienka básnika Chvojku je ustanovená už v úvode filmu. Chvojka stelesňuje známy paradox citového odstup a „teritoriálnej“ žiarlivosti, nakoľko citovú priazeň k Valči prejavuje v prípadoch, kedy sa cíti ohrozený iným mužom – v úvode, kedy Valča zmieni blížiacu sa dovolenku s mužom na jeho rodnom vidieku, a neskôr, s väčšinou intenzitou, pri stretnutí Jana.

Dôležitým motívom filmu je mladosť. Práve na tejto rovine funguje vzťah Valči a Jana. Je zjavné, že Valča nemá o mladého Jana skutočný záujem, ale využíva jeho mladú naivitu, citlivosť a horlivosť spoločne s jej senzualitou zrelej ženy. Predstavuje žiarivú zvodkyňu, oslepujúcu Janove mladé zmysly, užívajúc si jeho dramatického ľubežného poblúznenia, čím si kompenzuje citový odstup ako od manžela, tak od Chvojky, a zároveň starnutie vlastného tela. Pri spomenutí mladosti Valčin všadeprítomný úsmev vystrieda sklúčené sklonenie hlavy a následne melancholický pohľad do zrkadla, sprevádzaný dotykmi na svoju tvár.

Zároveň sa týmito tvrdeniami snažíme vymedziť voči článku Jiřina Štěpničková se vrací v periodiku *Kino*. Nechápeme Valčine činy tak, že by bola „mladým Skalníkom [Janom] skutočne okúzlená.“⁶⁶ Budeme vnímať jej motivácie naopak tak, že sa vysporiadáva s absenciou mužskej telesnej a citovej zaujatosti tým, že sa ju v Janovi snaží vzbudiť. Jan je tak svojou horlivosťou a prahnutím po jej pozornosti prostriedkom k vyrovnávaniu sa s týmto stavom – nepozornosti od manžela aj od milenca.

Herečka Valčinu zmyselnosť vytvára takmer výhradne jej hereckým prejavom, predovšetkým jej úsmevom. Jej úsmev je takmer nemiznúci, lákavý, neraz sprevádzaný priamym pohľadom, hravým naklonením hlavy do strany a nadvihnutím obočia. Počas narácie si tak zachováva svoj pôvab, nakoľko nikdy neskĺzne do prototypu agresívnej kokety. Pri svojich hrách si udržiava od mužov určitý odstup, takmer sa ich nedotýka.⁶⁷ Jej senzibilitu ani kamera, s absenciou detailov na jej telo, ani kostým nijak nezdôrazňujú, a to ani v kúpeľnej scéne, kedy jej nahý chrbát vidíme v celku, motivovanom Janovým hľadiskovým záberom.⁶⁸ V rovine kostýmu nosí funkčné šaty, ktoré nepôsobia vyzývavo a neodhaľujú herečkine telo. Ich sukne jej poväčšine siahajú nad lýtka, ba aj po čerstvom kúpeli je jej telo zahalené do čiernych šiat neodhaľujúcich jej nahé telo. Valča tak predstavuje aktívnejšiu a zmyselnejšiu rolu, ale vizuálne stále v súlade s ustáleným starším typom rozvíjaným v skupine filmov *star vehicle*.

⁶⁶ -vl-. Jiřina Štěpničková se vrací. *Kino*. 9. 4. 1948, roč. 3, č. 15, s. 285. Prel: AV.

⁶⁷ Pokiaľ vstupuje do ich intímneho priestoru, nepokúša ich agresívne, vábi ich skôr letnými dotykmi a hovoreným slovom, ako napr. v scéne po svojom kúpeli, kedy Janovi prezradí, že pozná Chvojku. Keď sa Jan zahanbí a otočí jej chrbát, pristúpi k nemu so slovami „Jeníček kouše“, pričom sa mu ruky dotkne len v krátkosti. Jana tak konečne vyprovokuje, ten začne konať. Teda ku konaniu prijme mužov, než aby sa tak prejavila ona, čím si zachováva pôvabný odstup a zároveň dráždivosť. Pri napätej scéne medzi Janom a Chvojkou používa podobný postup, kedy pomocou jej slov prinúti oboch mužov konať – Jan jej vyzná lásku pomocou umenia, Chvojka sa konečne prizná, že ju miluje. O pár minút neskôr v milostnej scéne na letnej búrke pri prichádzajúcej lúke svoje slová potvrdí činom.

⁶⁸ Pri natáčaní tejto scény Štěpničkovú nahradila nemenovaná tanečnica, viz NOHÁČ, Milan. Léto na Barrandově. *Filmové noviny*. 19. 3. 1948, roč. 2, č. 12, s. 3.

V závere, ani v žiadnom inom bode filmu, nie je Valča potrestaná. Ba naopak, dostáva sa do náručia svojho milenca a opúšťa ako svojho manžela, tak javisko hry s mladým Janom, ktorý tak môže konečne opäťovať lásku Stázke.

Ako sme si ukázali, Tereza aj Valča majú v sebe podobné, aj odlišné prvky. V čom teda spočíva odklon od jej ustáleného typu vo filmoch *star vehicle*? Práve v zmienenej nekompatibilite s dedinským životom a jeho morálkou. Je to Valčin muž Tomáš, ktorý sa narodil na vidieku, Valča jednoducho patrí do mestského prostredia. Počas narácie ju nikdy nevidíme vykonávať dedinské práce ako v minulosti vo filmoch *star vehicle*, ale vidíme ju pracovať ako redaktorku v mestských novinách. Dokonca neuznáva kresťanské hodnoty, konkrétne kresťanské vnímanie nedele. Pri sušení čerstvo nalakovaných nechťov nazýva nedeľu hlúpym dňom, o to viac nudným v prostredí dediny. Túto odlišnosť od ostatných obyvateľov dediny podtrhuje aj strih, nakoľko tejto scéne predchádza krátka sekvencia príchodu dedinčanov do kostola. V rámci vizuálu pozorujeme zmenu z krojového odievania do upravených šiat. Hoci nie sú prílišne ozdobné, predsa sa od ostatných postáv kostýmom odlišuje, predovšetkým množstvom rôznych šiat. Napríklad Jan zmení svoj odev v procese narácie jedinýkrát, Stáza ani raz.

V poslednom počíne v povojnovom období pred jej uväznením v komunistickom väzení takmer na deväť rokov, bola Jiřina Štěpničková obsadená do role Terezy v snímke *Slepice a Kostelník*. Hoci sa herečka vracia do role ženy žijúcej v prostredí dediny, ktorá je podobne ako Eva vo *Varúj..!* ustráchanou matkou, sú to opäť súčasne odlišné postavy čo do naratívnej funkcie, to do hereckého prejavu.

Tereza predstavuje výraznú ženskú autoritu, a práve pomocou jej povahy, vystupovania a ofenzíve voči roľníckemu družstvu sa v snímke neustále rieši otázka JZD a jeho pokrokových kvalít. V procese narácie filmu je nutné vyriešiť nepriateľov družstva, do ktorých sa radí aj Tereza. V štvrtom filme s Otomarem Korbelařem, hrajúceho Terezinho manžela Tonka, mu nedovoľuje do družstva vstúpiť, nakoľko verí, že ostanú bez majetku. Počas filmu sa ju teda snaží presvedčiť o opaku a výhodách spoločného hospodárenia, predovšetkým pomocou prvku slielok, po ktorých Tereza túži. Tereza tak nepatrí do skupiny triednych nepriateľov, ktorí proti družstvu záškodne aktívne a v utajení konajú, a tak v procese narácie nemusí byť odhalená ani potrestaná. Problém Terezy musí byť vyriešený jej prevýchovou a uvedomelým prerodom k uvedomeniu si výhod JZD.

Tu sa dostávame k odlišnému hereckému prejavu od ostatných filmov ako typu *star vehicle*, tak povojnového obdobia. Tereza je v porovnaní s nimi oveľa expresívnejšia, predstavuje dominantnú a tvrdohlavú ženskú figúru. Niekedy však prepadne až do teatrálnosti, pričom periodikum *Kino* správne poznamenalo scénu, kedy jej Tonek donesie vysnívané kuriatka. Keď sa Tereza dozvie, že pochádzajú z družstva, pustí sa do neprirodzeného stonania a vzlykania. V porovnaní so subtílnym herectvom v roli Evy, ktorá keď trpela kvôli odchodu Ondreja, nechala tiecť slzy počas tanca po svojej tvári, alebo v porovnaní s rafinovanou Valčou, ktorá nikdy neskĺzla k hrubosti a uchovávala si svoj nekončiaci pôvab, máme naozaj čo dočinenia s dramaticky rozdielnym prejavom. Navyše, v celom filme znie, a v prípade Štěpničkovej silného odmietavého hlasu o to viac vyniká, slovácke nárečie. Štěpničkovej vysoko expresívne gestá dopĺňa prenikavý hlas, ktorý karhá ako manžela kvôli inklinovaniu k družstvu, tak dcéru kvôli láske k „jednému z nich“.

Aby sme to zhrnuli, od jej predošlých filmových rolí sa odlišuje expresívnou gestikuláciou i hlasom. Šárka Gmitterková poznamenáva, že v herečkiných filmoch typu *star vehicle* vystupovali do popredia expresivita tváre a práca s hlasom.⁶⁹ Doň však nárečie krajov zobrazených vo filme výrazne nezasahovalo. V *Slepice a kostelník* je to naopak, jej hlas je výrazne poznamenaný slováckym nárečím. V rovine expresivity nahrádza tvár celé telo, kedy jej reč tela korešponduje s jej vnútorným rozpoložením pomocou mračenia tváre, rozhadzovaním rukami alebo ich zomknutím. Nedostáva sa jej tak lyrických momentov, prítomných v každom z filmov *star vehicle*, kedy vyjadrovala vnútorné citové stavy svojich postáv pomocou pohľadov a hľadania do diaľky.⁷⁰

Napriek týmto odlišnostiam sú tu určité podobné prvky prítomné i v snímkach *star vehicle*, ako dedinské kroje, folklór, tanec, aj samotné dedinské prostredie, kedy sa filmovalo dokonca aj na Vlčnove. Napriek tomu však nejde o film tohto typu, vzhľadom na jeho žáner, naratívnu štruktúru, Štěpničkovej naratívnu funkciu, ba i jej herecký prejav. Ako sme si ukázali, typ Štěpničkovej sa plynutím času ukazoval ako neudržateľný. V povojnovom období, vzhľadom na nové kultúrno-ideologické podmienky, nebol pre filmy typu *star vehicle* a v súvislosti s nimi pre ustálený typ herečky na poli kinematografie priestor. Bohužiaľ, tento priestor bol odobratý aj samotnej hviezde.

Osudnou sa jej stala túžba filmovať. Fingovaný list od Františka Čápa, v ktorom ju mal volať k reflektorom za hranice, znamenal eventuálne zadržanie 22. 10. 1951 pri pokuse o ilegálny prechod hraníc. Nasledovalo násilné prerušenie osobného aj umeleckého, kariérneho aj materinského života „buržoáznej hviezdy“, sprevádzaného zhoršujúcimi sa zdravotnými problémami,⁷¹ na dobu deviatich rokov v komunistickom väzení. V politickom procese bola obžalovaná zo spáchania velezrady, označená za herečku starého typu, sebeckú primadonu túžiacu po majetku, bez vernosti k ľudovo-demokratickému zriadeniu KSČ či ku kolektívu obecné. K tomu boli odmietnuté jej výčitky k obsadzovaniu do podradných rolí a zároveň tak bola odsúdená z „volania po západnom vetre“ v roli Panny Orleánskej. S konečnou snahou zdiskreditovať „hviezdu buržoázie“ (nie len ako sebeckú hviezdu, ale aj matku bez materinského citu) sa na rolu Svätej Jany v roku 1954 odvoláva vo svojej zbierke poviedok národná umelkyňa Marie Majerová s tendenčnou poviedkou *Staršina Gavel se synem*, Odkazuje na západ ako Pannou Orleánskou, ktorej údajne dáva prednosť pred bojovníčkami v civilných šatách, tak herečkinými cestami do Londýna, ba priam anglickým jazykom.⁷²

Pokiaľ sledujeme kontext filmových hviezd vo vytýčenom období po druhej svetovej vojne, Jiřina Štěpničková neznamená ojedinelý prípad zatknutia hviezdnej osobnosti. Známi herci boli po zaniknutí Protektorátu Čechy a Morava stíhaní predovšetkým z účasti v nemeckých filmových projektoch.⁷³ Prípad Štěpničkovej sa od prípadov hereckých osobností, ktoré sa za protektorátu objavili v nemeckých filmoch, líši zásadne tým, že sa sama v nijakom

⁶⁹ GMITERKOVÁ, Šárka. Filmová cnost je blond. *Iluminace*. 2012, roč. 24, č. 1, s. 60.

⁷⁰ Tamtiež, s. 62.

⁷¹ Jindřich Černý vo svojej monografii píše, že vážne zdravotné problémy sa u herečky vyskytli už pred zatknutím. V kádrovom dotazníku, pri prechode do armádneho súboru, má zapísané podstúpenie ťažkej operácie, a tak do tejto fatálnej situácie vstupuje s podlomeným zdravím.

ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996. s. 200.

⁷² HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 112–113.

⁷³ ČERNÁ, Zuzana. *Poválečná „očista“ v české kinematografii 1945-1946*. Praha: Karlova univerzita, 2015, s. 40–41.

neobjavila a napriek tomu strávila vo väzení najdlhší čas.⁷⁴ Hviezda tak napriek svojej apolitickosti⁷⁵, bez previnenia kolaborácie s Nemcami, navzdory absencii vystupovania v zábave „buržoázneho typu“, bola označenou za svetácku hviezdu bulvárneho repertoáru či nepriateľku komunistickej strany.

3.5 Záver

V tejto kapitole sme sa pokúsili pomocou recepčne orientovaného prístupu ukázať, ako vnímanie filmov, do ktorých bola hviezda po druhej svetovej vojne obsadená, vykazovalo požiadavky novo orientovanej socialistickej kinematografie. Bol to predovšetkým dôraz na historickú aktuálnosť, ktorý sa v reakciách na tieto filmy konštantne objavoval. Vo *Varúj..!* uvedenom v roku 1947 sa síce diskutovalo predovšetkým o medzníku filmovej kinematografie, či o aspekte slovenskosti, no už sa v textoch objavuje kritika zastaraného námetu, napriek scenáristickým zmenám. Najviac kritické ohlasy voči anachronickosti námetu sa objavujú pri filme *Léto*, no menej už pri veselohre *Slepice a Kostelník*; veselohre, ktorá z vymenovaných filmov najväčšmi vyhovuje dramaturgickým požiadavkám socialistickej československej kinematografie.

Vzhľadom na požiadavky zoštátnenej kinematografie sa jej ustálený typ javil ako neudržateľný. *Varúj..!* je posledným filmom *star vehicle*, ktorý využil jej ustálený dedinský typ. V ďalších dvoch predstavuje odlišné role čo do naratívnej funkcie postavy, to do hereckého prejavu.

Po poslednom realizovanom filme bola herečka obeťou politického procesu, po ktorom bola jej kariéra prerušená na deväť rokov. V ňom bola obžalovaná zo zločinu velezrady pri pokuse prekročenia hraníc, označená za herečku starého typu, buržoáznu hviezdu žiadostivú po majetku a nepriateľku KSČ. Toto uväznenie vo veku 39 rokov malo údajne dopad ako na fyzické, tak na psychické zdravie hviezdy.⁷⁶ Napriek všetkým ťažkostiam sa po tejto odmlke úspešne vrátila na divadelné javisko v kladenskom angažmá v roli Marjánky z Tylovej *Matky pluku*.⁷⁷

⁷⁴ Porovnajme dobu herečkinej väzby s Lídou Baarovou. Napriek tomu, že ju zdiskreditoval pomer s ministrom propagandy Josephom Goebbelsom, strávila vo väzení rok a pól. KAŠPAR, Lukáš. *Český film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri, 2007, s. 205.

⁷⁵ HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 74.

⁷⁶ Hviezda údajne trpela paranoidnými stavmi.

Tamtiež, s. 131.

⁷⁷ Tamtiež, s. 130.

4. Komunistické väznenie a návrat hviezd

4.1 Horkosť rokov 1951 až 1960

Dňa 22. 10. 1951 v 8:30 hodín ráno, vo veku 39 rokov, bola Jiřina Štěpničková spolu s piatimi ďalšími ľuďmi, vrátane jej syna Jiřiho, zadržaná pri ilegálnom pokuse prekročenia hraníc Československa. Spomínané listy adresované herečke nevznikli perom Františka Čápa, ale agentom Fialom, ktorý celý prechod za hranice naplánoval. Fiala bol jediný, kto sa za hranice štátu dostal. Ostatní účastníci sa stali obeťami jeho naplánovanej pasce a boli ihneď zatknutí pohraničnou strážou. Malý Jirka bol poslaný do Prahy do detskej jizby SNB na Americkej ulici č. 22.⁷⁸ Štěpničková bola najprv prevezená do vyšetrovacej väzby krajského veliteľstva štátnej bezpečnosti Praha. Tá skončila 1. 2. 1952, kedy na ňu bolo podané trestné oznámenie. O tri dni neskôr bola prevezená do pankráckej väznice.

Neverejnú súdnu pojednávajúcu sa konalo 2.12.1952, na ktorom bolo okrem herečky súdených ďalších deväť osôb. O ich osude bolo však rozhodnuté už pred konaním súdu, nakoľko sa stali obeťami ďalšieho z vykonštruovaných politických procesov. Prípady Jiřiny Štěpničovej sa venuje Šárka Horáková v jej biografii *Jiřina Štěpničková. Herečka v pasti*. Hoci nie je písaná akademickým štýlom, venuje sa jej prípadu dopodrobna. Na konci pojednávania mali totiž zástupcovia Divadla čs. armády priniesť listinu, v ktorej stála žiadosť o trest smrti pre Štěpničkovú, a to dokonca podpísanú významnými členkami súboru armádneho divadla.⁷⁹ Herečka Vlasta Chramostová menuje kolegyne Štěpničovej, ktoré údajnú listinu podpísali, pričom verí, že ich motiváciou za žiadosťou najvyššieho trestu bola žiarlivosť. Mali to byť Světla Amortová, Soňa Neumannová, Světla Svozilová a Jarmila Švábiková. Chramostová sa pri tom odvoláva na svedectvo režiséra Luboša Pistoria.⁸⁰ Napriek tomu sa nikdy nepodarilo túto listinu fyzicky preukázať. Růžena Sloupová, jedna z odsúdených, si nepamätá ani na to, že by bola k súdu prinesená.⁸¹

Na konci pojednávania boli obžalovaní odsúdení za to,

„[Ž]e v septembri a októbri 1951 sa dohodli jednak navzájom, jednak s inými osobami a s agentom americkej výzvednej služby CIC J.F., že ilegálne prehnú do amerického okupačného pásma Nemecka, aby sa tam pripojili ku zradnej emigrácii, [...] všetci sa o tento ilegálny útek pokúsili, teda spojili sa navzájom a s inými páchatelmi k pokusu zničiť či rozvrátiť ľudové demokratické štátne zriadenie alebo spoločenský zákon republiky, [...] čím spáchali všetci obvinení trestný čin vlastizrady a odsudzujú sa za to k trestom odňatia slobody [...] a všetci obvinení k prepadnutiu celého ich majetku.“⁸²

Najdlhší trest padol na Štěpničkovú. Podľa pôvodného uznesenia bola odsúdená na 15 rokov, pričom vo väzbe už v tom čase strávila už rok. Do väznice v Pardubiciach bola

⁷⁸ ČERNÝ, Jindřich. Jiřina Štěpničková. Praha: Brána, 1996, s.188.

⁷⁹ TRÄGER, Josef. K povídce Marie Majerové. *Divadelní noviny*. 1968, č. 22, s. 8.

⁸⁰ ČTK. Chramostová píše o kauze Štěpničkové. *Slovo*. 1999, roč. 91, č. 262, s. 13.

⁸¹ HUŠEK, Matěj. Štěpničkovou odvěkli už z Německa, tvrdí přítelkyně herečky. *Slovo*. 24. 2. 1999, s. 7.

⁸² ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996, s. 193. Prel: AV.

prevezená 6. 1. 1953.⁸³ Zaujala post krajčírky, hoci údajne s šitím prax nemala. Podľa svedectiev ju však tento tragický osud nezlomil, práve naopak. V *Divadelných novinách*, v reakcii na spomínaný pamflet *Staršina Gavel se synem*, spomínajú na spoločný život v žalári s herečkou spoluväzenkyne Jiřina Hošková a PhMr. Jarmila Židlická:

„Prežila som s Jiřinou Štěpničkovou vo väzení niekoľko rokov, z toho takmer rok na spoločnej cele [...] I tu skutkami dokazovala to, čo hovorí sama o sebe: „Mám rada ľudí.“. Chovala sa k nám všetkým bez rozdielu priateľsky a milo. Spríjemňovala nám smutné večery na cele vtipnými historkami z javiska i zákulisia. Recitovala nám diela českých básnikov. [...] Delila sa s nami nie len o svoje umenie, ale i o balíčky z domova. [...] Statočne, s humorom sebe vlastným znášala šikanovanie a nepohodlie väzenského života.“

„Znášala trpezlivo všetky ťažkosti spojené s životom v tábore a bola priateľom v tom najkrajšom slova zmysle. V nedeliach, kedy samota a odlúčenie najviac doliehali, Jiřina dokázala svojim umením povzbudiť. [...] Povznášala tak svojim umením a morálne povzbudzovala ženy. [...] Časom sa okolo Jiřiny vytvorila skupina žien, ktoré mali záujem o recitáciu.“⁸⁴

Podľa týchto svedectiev herečka napriek okolnostiam naďalej pokračovala vo svojom umení, kde jej publikum tvorili spoluväzenkyne. Radosť z umenia a *joie de vivre* ju v zmenených podmienkach neopustili. A hoci na jednej strane existoval Majerovej hanopis, na druhej sa niekoľko jej kolegov pokúšalo o jej omilostenie u prezidenta Antonína Zápotockého. Štěpničková konkrétne menuje Zdenku Baldovú, Mílu Pačovou, Jaroslava Volta, Ladislava Peška a Martina Friča. Ďalší, divadelní herci, ako Rudolf Deyl ml., Lída Vostřčilová, Josef Chvalina, a štvrtý neznámy kolega, podávali žiadosti o milosť.⁸⁵ O milosť prosila aj samotná Štěpničková, či jej sestra.⁸⁶ Dlho nebolo žiadnej z týchto žiadostí vyhovené.

Náčelník 27. 2. 1957 hlási, že herečka je pracovne snaživá, jej správanie je bez závad a v kolektíve je obľúbená. Uvádza tiež, že trpí chronickým zápalom žalúdka a žlčníka, ekzémom na nohe a kĺbovým reumatizmom.⁸⁷ V tomto roku však už svitalo na lepšie časy. Jej trest bol dňa 27. 6. 1957 znížený milosťou prezidenta o 5 rokov.⁸⁸ Napokon sa 10. 3. 1960, konalo verejné zasadanie v Pardubicách, kde bol predložený návrh náčelníka Ústavu na podmienené prepustenie odsúdenej Jiřiny Samcovej.⁸⁹ Dôvody pre toto prepustenie zneli nasledovne: väzenkyňa počas výkonu trestu pracovala na pridelenom pracovisku, najmä v poslednej dobe veľmi kvalitne, bola jednou z žien, ktoré dali podnet k vyhláseniu kolektívnej súťaže, od roku 1955 sa chovala vzorne a zapájala sa do záujmových krúžkov.

Príslušnosť k triede pracujúcej inteligencie a robotníckemu pôvodu so zreteľom na riadny výkon trestu v posledných rokoch a zmenu v zmýšľaní splnil dosiaľ vykonaný trest výchovné poslanie a splňuje podmienky pre podmienené prepustenie.⁹⁰ Podľa náčelníka

⁸³ HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 106.

⁸⁴ *Divadelní noviny*. 3. 7. 1968. Prel: AV.

⁸⁵ TRÁGER, Josef. K povídce Marie Majerové. *Divadelní noviny*. 1968, č. 22, s. 8.

⁸⁶ HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 106.

⁸⁷ Tamtiež, s. 121.

⁸⁸ Tamtiež, s. 122.

⁸⁹ Tamtiež, s. 124.

⁹⁰ HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 124. Prel: AV.

teda zjavne práca krajčírky znamenala skutočnú prácu, na rozdiel od herectva, a jej vykonávaním sa zaradila medzi pracujúci ľud. Prostredie väznice ju zjavne v očiach moci morálne aj politicky očistilo. Štěpničková sa už nezdala byť „sebeckou primadonou“, či buržoáznou hviezdou, a svojím zapájaním sa do kolektívu a vzorným správaním už nepôsobila, že by k nemu nemala dobrý pomer.

Konečne mohla starnúca a chorá hviezda po takmer desiatich rokoch, dva mesiace pred prezidentskou amnestiou byť prepustená na slobodu. No i na slobode mienili súdruhovia ďalej pracovať na Štěpničkovej robotníckej uvedomelosti. Po jej prepustení jej zaistili prácu predavačky.

4.2 Návrat starnúcej hviezdy. Kladenské angažovanie

Kvôli neprajnosti komunistického režimu sa Štěpničková nemohla vrátiť na Vinohrady. Avšak riaditeľka Divadelného ústavu Dr. Eva Soukupová s pomocou riaditeľa Mestského divadla Kladno Jaroslava Nezvala pomohla Štěpničkovej vrátiť sa na divadelné javisko. V Kladne sa 18. 3. 1961 vracia v titulnej roli ako pani Marjánka, matka pluku v Tylovej rovnomennej hre. Podľa Jindřicha Černého si túto spevohru neprišli pozrieť len diváci z Kladna, ale aj pražskí kritici a divadelníci. Opereta mala byť veľkým úspechom a teda zároveň veľkolepým umeleckým návratom herečky, ktorá sa mala dokonca podieľať na jej réžii.⁹¹ Doboví recenzenti sa zhodli na tom, že v hre sa objavili kvalitné herecké výkony, predovšetkým Štěpničkovej Marjánka upútala ich pozornosť, a to aj v spevových scénach.⁹² Jej „účelnosť a premyslenosť každého gesta, nevšedná kultúra javiskovej reči a vkusná interpretácia i nebezpečných „citových scén“ vytvorili z tejto prostej role postavu, ktorá sa radí k predným hereckým výkonom tohtoročnej sezóny.“⁹³ Josef Träger chválil, ako obohatila hrdinku „hlbokým citovým prežitkom a zároveň nezlomným životným optimizmom, trpkou vykúpeným a draho zaplatením. Stala sa z nej predstaviteľka ťažko skúšaných žien, ktoré sa samé musia prebojovať k vnútornému mieru a k vnútornej rovnováhe...“⁹⁴ Je teda na mieste konštatovať, že Jiřině Štěpničkovej „ťažká skúška“ takmer desiatich rokov väzenia nedokázala vziať jej umelecké ambície, talent, a chuť tvoriť, ani jej odoprieť všetok tréning a skúsenosti, vďaka ktorým sa stala hviezdou na javisku i vo filme.

V Kladne nasledovali ešte tri ďalšie role. V júni sa predstavila v role ošetrovateľky Bertonovej v detektívnej komédii *Past* Roberta Thomasa. *Past* bola celkovo dobre prijatá, cenila sa jej napínavosť, logická motivovanosť⁹⁵, či remeselná zručnosť réžie.⁹⁶

November pre herečku znamenal brechtovskú úlohu Matky Kuráže. Hra režisérova Jana Grossmanna, Aloisa Hajdu a M. Tomka však narozdiel od Brechtovej interpretácie spoľiehala na cit, a to práve kvôli Štěpničkovej.⁹⁷ V jej Matke Kuráži totiž prevládali city, emócie a osobná tragika.

⁹¹ ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996, s. 201.

⁹² Jp. Ryzí tylovská zpěvohra. *Svobodné slovo*. 23. 3. 1961, roč. 17, č. 70, s. 3.

⁹³ Mkl. Znovu a úspěšně „Paní Marjánka“. *Lidová demokracie*. 23. 3. 1961. Prel: AV.

⁹⁴ TRÄGER, Josef. Jiřina Štěpničková mezi dvěma desítkami. *Květy*. 8. 4. 1967, roč. 17, č. 14, s. 21. Prel: AV.

⁹⁵ ave. Dobrá detektivní hra, *Zemědělské noviny*. 26. 7. 1961.

⁹⁶ GRYM, Pavel. Kladenská činohra hraje Thomasoivu „Past“. *Lidová demokracie*, 24. 6. 1961.

⁹⁷ ave. Válečná kronika Bertolda Brechta. *Zemědělské noviny*. 8. 11. 1961.

„J. Štěpničková hlboko prežíva materské utrpenie markytánky. Prudkými vzdychmi, křčovitými záchvatmi tváre, zlomeným a násilne opäť vzpriameným postojom a drsným hlasom rozpráva o materskom cite, vzápätí však celkom pokojným a vecným tónom zahovorí o praktických otázkach obchodu. [...] Cez všetky katastrofy Matka Kuráž neprehliadne. Len postupne starne a slábnе, nezmúdrie však. Pri silnom citovom pôsobení je tragédia jej zaslepenosti a nezlomnej dôvery vo vojnu tým otrasnejšia.“⁹⁸

Namiesto scudzovacích efektov a diváckeho odstupu sa tak smerovalo k jeho angažovanosti. V poslednej z jej rolí v Kladne sa v roku 1962 vrátila k postave Vojnarky v réžii Aloisa Hajdu. Vdovu Vojnarku si zahrála prvýkrát vo filme roku 1936, kedy jej fotosku *Kinorevue* obdarilo prívlastkom „Českej Madonny“.⁹⁹ Aj v tomto diele bola Štěpničková označená stredobodom predstavenia, ba priam sa „vedľa tejto bohatosti ostatní zdajú naraz slabí.“¹⁰⁰ Pozornosť tak nebola uprená na Vojnara, ktorý miestami vyznieva priam komicky, ale na Štěpničkovvej mlynárku, pričom sa oceňovalo jej psychologické herectvo mysliace na detaily.

4.3 Späť k filmovaniu: päť epizódnych rolí

V dobe pôsobenia v kladenskom divadle sa vrátila aj k filmovaniu. Na filmových plátnach sa v roku 1962 objavila v dvoch filmoch, *Kohout plaší smrt* a *Neschovávejte se když prší*. V tejto umeleckej oblasti sa jej veľkolepý návrat nekonal, nakoľko obe tieto role boli rozsahovo malé, objavujúce sa len v pár scénach.

Kohout plaší smrt režiséra Vladimíra Čecha bol prvý film, v ktorom sa Štěpničková objavila po prepustení z väzenia. Žánrovo išlo o dobrodružný film, v ktorom sa skupina diverzantov snaží nájsť Nemcami skladisko zbraní zanechané v opustenom lome v Beskydských horách. K nim sa mal pridať agent Ertl, ktorý bol však zajatý. Tak sa k nim nakoniec pridáva príslušník Zboru národnej bezpečnosti Borek s vysielackou, ktorou Bezpečnosti vysiela ich správy.

Čech sa venoval tomuto žánru už v jeho predošlých dielach. Zatiaľ čo jeho *Čierny Prapor* niektorí recenzenti považovali za doterajší vrchol tohto žánru v českej kinematografii, *Kohouta* označili za režisérovu čistú rutinu.¹⁰¹ V *Práci* síce chvália jeho dobrú a citlivú prácu s hercami, no v *Zemědělských novinách* je aj v tejto rovine spomenutý *Čierny Prapor* ako kvalitnejší, nakoľko „[t]am šiel v práci s hercom Čech oveľa ďalej [...] Hoger i J.Bek, ktorý tu hrá Ervinovho druha, vyzerajú v rolách vrahov predsa len trochu ochotnícky [...] Miesto strachu vyvoláva Bekov Metud skôr smiech.“¹⁰²

Čo sa týka ďalších negatív, rovnako ako v povojnových filmoch, v ktorých herečka hrala, spomína sa neaktuálnosť námetu. A. Malina zmieňuje, že „[p]rednosťou Čechových filmov je skutočnosť, že i pri tomto žánre vychádza zo súčasnosti, súčasnej doby a z pohnútok

⁹⁸ GRYM, Pavel. Brecht jen zcela málo brechtovský. *Lidová demokracie*. Prel: AV.

⁹⁹ GMITERKOVÁ, Šárka. Filmová cnost je blond. *luminace*. 2012, roč. 24, č. 1, s. 58.

¹⁰⁰ GABRIEL, Vladimír. Vojnarka v novém pojetí. *Svoboda*. 17. 4. 1962.

¹⁰¹ BRANKO, Pavel. Kde to ten kohút len splašil. *Práca*. 30. 3. 1962, roč. 17, č.77, s. 5.

¹⁰² Kohout plaší smrt. *Zemědělské noviny*. 1962, roč. 18, č. 98, s. 2. Prel: AV.

súčasných ľudí.“¹⁰³ Zároveň však filmu vyčíta voľbu námetu, nakoľko „*Kohout plaší smrt* nie len zostarol, ale nepriamo skresľuje i súčasnú skutočnosť.“ a podobne ako v predošlých recenziách nepovažuje film za dobrý. Aleš Fuchs nazýva film v tomto ohľade až trápny.¹⁰⁴ Za ďalšie negatívum sa považuje príliš čierno-biela paleta postáv, ktorá je rovnako v českom filme už prekonaná.¹⁰⁵ V rumunskej tlači filmu vyčítajú zdĺhavé tempo, málo dynamiky a prebytok vedľajších epizód, ktoré oslabujú napätie hlavnej línie filmu.¹⁰⁶ *Svobodné slovo* ohodnotilo film podobne, kedy mu vyčítalo priezračné postavy, naivnú psychológiu a nelogickú baladickosť deja.¹⁰⁷ Existujú však aj obranné články filmu, konkrétne napr. v periodiku *Kino*. Jan Kliment taktiež uznáva, že *Černý prapor* bol kvalitnejší film, ale podobných filmov bolo v českej, i zahraničnej kinematografii vyrobených už mnoho. Ako jeden z mála obhajuje jeho námety, pretože „ukazuje predsa prácu našej bezpečnosti a s tým ukazuje i to, ako a z čoho sa rodila naša súčasnosť.“ Rovnako však pripúšťa, že to film nerobí úplne podarene.¹⁰⁸

O Jiřině Štěpničkovej sa v recenziách nedozvedáme snáď kvôli malému rozsahu jej postavy, keďže sa objavuje len v dvoch scénach sotva na pár sekúnd. Zahrala si ženu statkára Nejdka, u ktorého sa diverzanti spočiatku ukrývajú. V prvej scéne rodinu Nejdkových navštívi ich známy, teraz vojenský dezertér, a ako pani Nejdková mu ponúka jedlo. Počas druhej scény, scény karu Tonika, ju opäť vidíme sotva na pár sekúnd, v ktorej sa za barom zastáva svojho muža, nakoľko proti nemu vystupuje súdružka Kořánová, ktorá odmieta prijať jeho žiadosť o zmierenie. Ťažko by sa mohli recenzenti o takej úlohe rozpísať.

V porovnaní s *Kohoutem* čo do rozsahu role, ani kritikami filmu sa to príliš nezmenilo ani v nasledujúcom filme *Neschovávejte se, když prší* (1962) režiséra Zbyňka Brynychy podľa námety Jindřišky Smetanové, kde sa hviezda objavila v malej roli hostinskej. Ani u tohto filmu sa k nej v dostupných článkoch recenzenti nevyjadrujú, ani nebol u kritikov pozitívne prijatý. Vyslúžil si priam označenie „druhý Brynychov neúspech“ po filme *Každá koruna dobrá* (1961)¹⁰⁹, či priam „umelecká prehra“.¹¹⁰

Mladá Eliška Krejčová prichádza do pohraničnej dediny Lučiny, kde sa jej konečne naskytla šanca práce učiteľky. No ani obyvatelia tejto malej dediny nežijú bez problémov – robotníka Holečka opustila žena, správca štátneho statku Petrák je nevládny a nevíta hrdinku zrovna prívetivo, bývalý zlatník František Novák bol odsúdený na rok podmieneného trestu a vodič Emil ho plánuje namočiť do ďalšieho zločinu. Zatiaľ čo sa Eliška snaží dedinu kultúrne obohatiť, ona aj František si padnú do oka. Ten jej však svoju minulosť zatajil, z čoho začnú vznikať problémy.

V snímke sa do popredia dostáva romantická línia mladej dvojice, zatiaľ čo všetky naznačené konflikty zaostalej dediny, či pracovná linka hrdinky, ustupujú do pozadia. Toto

¹⁰³ MALINA, A. *Kohout plaší smrt*. *Obrana lidu*. 1962, roč. 21, č. 105, s. 5

¹⁰⁴ FUCHS, Aleš. Všichni to vědí, jen ani ne!. *Divadelní noviny*. 1962, roč. 6, č. 1, s. 3.

¹⁰⁵ VONDRA, Václav. Černí a bílí na filmové šachovnici. *Práce*. 1962, roč. 18, č. 104, s. 5.

¹⁰⁶ *Kohout plaší smrt* v rumunském tisku. *Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku*. 1962, č. 8, s. 13.

¹⁰⁷ By. Pokus o dobrodružný film. *Svobodné slovo*. 3. 5. 196, roč. 18, č. 104, s. 3.

¹⁰⁸ KLIMENT, Jan. *Kohout plaší smrt*. *Kino*. roč. 17, č. 10, s. 13.

¹⁰⁹ KOPANĚVA, Galina. *Neschovávejte se, když prší...* *Zemědělské noviny*. roč. 18, č. 188, s. 2.

¹¹⁰ FRANCL, Gustav. *Neschovávejte se, když prší*. *Lidová demokracie*. roč. 18, č. 182, s. 3.
či GROSSOVÁ, Lída. Quo vadis, optimizmus?. *Lud*. roč. 15, č. 144, s. 3.

rozhodnutie bolo jedným z negatív, ktoré kritici filmu vyčítali. Neznamená to, že milostná linka je umelecky nezvládnutá, priam naopak. Antonín Malina ju považuje za herecky i režijne za najpôsobivejšiu a štylisticky najčistejšiu.¹¹¹ Rovnako sa vyjadrujú v periodiku *Pravda*, „[k]onflikty cítíme iba a povrchu a vlastne ani niet väčších konfliktov, niet vnútorných príčin, sú iba vonkajšie javy.“¹¹² Aby sme to zhrnuli, scenár sa odkláňa od načrtnutých konfliktov v úvode, ako „ [n]edostatkov súčasného života na dedine. K ním patrí isto i problematika náboženská, nedostatočná organizačná schopnosť vedúcich, nezdravé vzťahy ľudské i spoločenské atď.“¹¹³

Neznamená to však, že všetci kritici prijímali film ako Brynychove umelecké zlyhanie. Stanislav Zvoníček v periodiku *Film a doba* porovnáva *Neschovávejte se, když prší* s filmom *Zelené obzory*, nakoľko obidva mali premiéru v lete 1962 a k tomu pojednávajú o živote v malej dedine. Zvoníček odmieta odsudzovanie oboch diel vzhľadom na nedokonalé zobrazenie súčasnosti. A to nakoľko obe pojednávajú o súčasnej dedine, k tomu v pohraničí, kde je v centre pozornosti socialistická morálka mladých hrdinov, sú to filmy s neschematickým príbehom, bohaté estetickými invenciami, dokazujú skvelú súhru filmového umeleckého kolektívu, a kde sa dramatické stretnutia starého s novým nepredvádzajú príliš seriózne, ale rovnako komicky, sentimentálne i optimisticky.¹¹⁴ Z analyzovaných zdrojov však prevažuje negatívne hodnotenie filmu, kedy sa k výčitkám pridáva ešte povýšenie štýlu nad rozprávanie, pričom sa kritizovala najmä strihová skladba Miroslava Hájka a kamera Jana Čuříka.¹¹⁵

Dňa 15. 3. 1963, kedy mal premiéru ďalší Brynychov film *Transport z ráje*, sa všetko obrátilo. Ako sme si ukázali, kritici jeho predošlými dvoma filmami prevažne opovrhovali a považovali ich za omyly v jeho umeleckej kariére. *Transport z ráje* však predstavuje úplný opak, kedy sa ho neboja nazvať dokonca Brynychovým umeleckým vrcholom či majstrovstvom.¹¹⁶ Ak sa mu u *Smyk* (1960) a *Neschovávejte se, když prší* vyčítala štýlová stránka, teraz pre kritikov dosiahol štýlovú čistotu. Vítili ho aj pre to, a k jeho úspechu pomohol fakt, že v tejto dobe bola veľká núdza o kvalitné filmy. Kinematografia sa musela totiž riadiť banskobystričskou smernicou, podľa ktorej mali režiséri natáčať filmy „z rozhodujúcich úsekov nášho prerodu a aktívny boj za socialistickú premenu spoločnosti a za nový morálny profil nášho človeka.“¹¹⁷ Spontánnosť sa tým musela poddať diktátu a plánu a k tým, ktoré vykladali komunistický výklad spoločnosti, sa radil aj zmienený *Kohout plaší smrt*.¹¹⁸ *Transport z ráje* bol naopak chválený za to, že dosahuje svetovej úrovne modernej kinematografie, nie je sfilmovaným školením ale filmovým umením, ktorý snád' značí štart lepšej filmovej produkcie.¹¹⁹

¹¹¹ MALINA, Antonín. *Neschovávejte se, když prší*. *Obrana lidu*. roč. 21, č. 182, s. 3.

¹¹² Forma nie je záchranný pás. Nad dvoma filmami. *Pravda*. roč. 43, č. 222, s. 2.

¹¹³ HRBAS, Jiří. Nad novým filmem *Zd. Brynycha Neschovávejte se, když prší*. *Práce*. roč. 18, č. 182, s. 5. Prel: AV.

¹¹⁴ ZVONÍČEK, Stanislav. Dva rozdielne filmy o témž. *Film a doba*. roč. 8, č. 9-10, s. 517.

¹¹⁵ VRBA, František. *Transport z ráje*. *Literární noviny*. roč. 12, č. 13, s. 8.

Či GROSSOVÁ, Lída. Quo vadis, optimizmus?. *Lud*. roč. 15, č. 144, s. 3.

¹¹⁶ BOČEK, Jaroslav. Zralé dílo. *Kulturní tvorba*. č. 11, s. 13.

¹¹⁷ HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1956-1960*. Praha: ČFÚ, 1973, s. 107. Prel: AV.

¹¹⁸ LUKEŠ, Jan. nová vlna (1960-1968). In: *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2004, s. 96.

¹¹⁹ NOVOTNÁ, Drahomíra. Po mnoha filmech – konečně film. *Film a doba*. roč. 9, č. 4, s. 213.

Film natočil Zbyněk Brynych podľa zbierky poviedok Arnošta Lustiga *Noc a naděje*, pričom ústredná poviedka bola *Modravé plameny*.¹²⁰ V ňom herečka dostáva tentokrát rozsahovo o niečo málo väčšiu rolu, zato oveľa dramatickejšiu, pričom sa zároveň ponúka na ňu nahliadať v kontexte jej súkromného života, nakoľko sa ako prvá snímka po oslobodení neodohráva v prostredí dediny, ale terezínskeho geta.

Na inšpekciu do Terezína prichádza generál Knecht. Nemeckí filmári tu spolu s nacistami natáčajú dokumentárny žurnál, v ktorom sú väznení židia nútení recitovať naučený text o vynikajúcom živote v Terezíne. Pravda je však iná. Generál nachádza na stene vylepený protifašistický plagát. Pripraví sa tak listina mien ľudí, ktorí budú vyslaní na smrť hubiacim transportom. Ten, koho meno sa na listine objaví, je odsúdený na smrť. Snímka s epizodickou štruktúrou ukazuje život väznených židov v gete, v ktorom existujú rôzne medziľudské vzťahy, rôzne povahy a rôzne osudy.

U tohto filmu existuje jednoznačný konsenzus dobových kritikov, a to, že ide o film štýlovej čistoty a nespornej umeleckej kvality, pričom pôsobí priam dokumentárne. K jeho zdanlivej dokumentárnej autenticite sa však objavili aj námietky, spojené napr. s hereckým obsadením Zdeňka Štěpánka a Ladislava Peška, kvôli ich hviezdny osobnostiam: „ich individuality sa odrážali od okolia tak silno, že to pôsobilo tak trochu neprirodzene. [...] Obidvaja sú tak známi a tak herecky vyhranení, že i pri výbornom výkone sa im nemohlo podariť zastrieť vlastnú umeleckú individualitu.“¹²¹

S hviezdou osobnosťou Jiřiny Štěpničkovéj žiadne komplikácie neboli; možno práve kvôli jej nedávnej minulosti. V krátkej epizóde s podzemnou organizáciou stvárnila väzenkyňu Feinerovú, ktorá sa stará o takmer nekonečné množstvo očíslovaných kufrov. Sídli s nimi v zvláštnej potemnej miestnosti, pôsobiacej ako knižnica, v ktorej však namiesto políc zaplnených knihami nájdeme bludisko tvorené premnoho kuframi s číslami. V tomto sugestívnom, tmavom skladisku sa zároveň nachádza ilegálna tlačiareň a stretáva sa v nej aj skupina, čo informuje i pripravovanom transporte i postupe červenej armády.

Pani Feinerovú prvýkrát vidíme v 15. minúte, kedy spoločne s ďalšími väzenkyňami čísloje kufre. Starý, zmätený a ustrašený muž pri odovzdávaní svojich vecí je napomenutý dôstojníkom, pretože ho nepozdravil. Strihom nás presunie práve k vylepujúcej Feinerovej, ktorá na rozdiel od muža pokorne skláňa hlavu k pozdravu, čo naznačuje, že pozná etiketu geta, proti ktorej nemieni revoltovať. Rámu dominuje veľké množstvo kufrov, oproti ktorým väzenkyne pôsobia veľmi slabo a irelevantne, čo posilňuje bezradnosť ich situácie, nakoľko všetci väznení predstavujú len čísla. Feinerová je však odetá do čierneho hábitu, ktorým sa od spoluväzenkyň charakteristicky odlišuje. Okolo hlavy má navyše obviazanú čiernu šatku, a tak z celého kostýmu vyčnieva jej židovská hviezda a bleďastá tvár. Vďaka kostýmu pôsobí tajomne a rozumne, ale zároveň pripomína akúsi figúru smrti.

Svoj nezaujatý pohľad, tentokrát aj s náznakom smútku, si zachová aj pri tom, keď za ňou do skladu príde väzeň Spiegel a daruje jej zemiaky s kockami cukru. Sadá si vedľa neho a nesmelo si chvíľu hľadá dlane. Vďaka Spiegelovi ju však konečne vidíme a počujeme sa

¹²⁰ Arnošt Lustig v rozhovore v *Průboji* zmiňuje, že pôvodný scenár bol umeleckou radou zamietnutý, a tak musel odovzdať scenár podľa poviedok z *Démantů noci* – Tma nemá stín a Dita Saxová, ktoré písal spoločne s Janom Němcom. V natáčaní s Brynychom pokračoval súkromne.

Ap. Otázky Arnoštu Lustigovi. K festivalovému filmu *Transport z ráje*. *Průboj*. 20. 2. 1963, roč. 15, č. 43, s. 2.

¹²¹ an. Dílo strhující lidskosti. *Lidová demokracie*. roč. 19, č. 60, s. 3. Prel: AV.

smiať, ale zakrátko prejaví starosti, či sa niečo problematické nedeje. Spiegel ju ale rýchlo upokojí, ona sa opäť zasmieje a následne sa uľavene dotkne jeho ruky. Hneď ho však ustráchané budí z jeho disociácie. V týchto dvoch krátkych scénach sa ustanovila ako starostlivá žena, ktorá si však pokorne uvedomuje svoje úbohé postavenie.

Jej postavu však čaká tragický osud, akoby naozaj bola predzvesťou osudu ľudí, ktorí budú odvezení transportom. V 38. minúte začína sekvencia, v ktorej prehľadávajú dôstojníci SS kufrové skladisko. V ňom nájdu ilegálnu tlačiareň, kvôli čomu sa chystajú Feinerovú, „starú mrchu“, kvôli jej mlčanlivosti o páchatel'och mučiť. Feinerová mlčí, pozerá s obavami, ale opäť pokorne k zemi. Hlavu však napokon zdvihne. Použitie horného svetla a minimalizovanie doplnkových svetiel zvýrazní jej úzkostlivý výraz, ktorý už naznačuje, že si je vedomá dôsledkov. Potvrďuje sa jej starostlivá a obetavá povaha, nakoľko odmieta kohokoľvek udať a tým zradiť. Dôstojník prikazuje druhému, aby z nej informácie vylátil. Počas svojho pochodu smrti je snímaná zozadu, rozprávajúca tichým a pokojným hlasom o tom, že nechce byť mučená, nakoľko je stará žena a spytuje sa, či dôstojník nikdy nemal matku. Keď dôstojníkovi riekne, aby ju nevodil ďalej a strieľal ihneď, pozornosť kamery sa presunie na detail jeho tváre, ktorou sleduje, či nikto nie je naokolo. Nikoho nevidí. Je tu iba divák, ktorý spolu s ním vidí posledný pohyb nebohej Feinerovej, ktorá počas trvania filmu prvýkrát a naposledy beží pred osudom, o ktorom však dopredu vie, ako dopadne. Jej útek je snímaný chladne, neosobne, v celku, kedy jej figúra opäť pôsobí irelevantne. Počas tohto pochodu smrti už divákovi nebola ukázaná jej tvár, dôraz bol položený na tvár dôstojníka, ktorý sa rozhodol pre zabitie namiesto umučenia. Dôsledkom toho jej koniec nevyznel príliš pateticky či sentimentálne, ale o to viac fatálne. Aj v posledných minútach svojho života si uvedomovala svoje miesto. V jej poslednom momente neboli jej strach, bezradnosť a tragédia vyjadrené mimikou, ale jej pohybom, kedy bezmocne utekala pred smrteľnou ranou. Táto scéna bola jednou z tých, ktorú kritici konkrétne chválili.¹²² Takýto prístup k zobrazovaniu násilia zvolil režisér naprieč celým filmom. Neuzítie naturalizmu kritici považovali za ďalšie veľké pozitívum.

„Brynych s Lustigom pritom zobrazujú terezínsku atmosféru s veľkou decentnosťou, povedal by som s pravým tvorivým taktom, nie je tu prakticky krutých scén mučenia, bez ktorých sa zatiaľ podobné filmy nezaobišli a ktoré často naturalistickým popisom trhali divákovi nervy; hrôza a bestialita nacizmu vyplýva však ďalej i určitejšie z celkovej atmosféry, z monotónneho počítania ľudí [...] Nie je tu hystéria, len presná, až dokumentárna kresba.“¹²³

Ďalším filmom v herečkinej filmovej línii bol poviedkový detektívny triptych *Zločin v divčí škole* (1965). Ani teraz tomu nie je inak, v poslednej z poviedok sa objavila v malej roli manželky profesora matematiky Lumíra Kotěte, proti ktorému si študentky založili spolok Kill Kitten Klan. Aby zničili nie len jeho, ale aj jeho manželstvo, píšú mu anonymné dopisy a podstrkujú kusy spodnej bielizne.

Zločin v divčí škole je adaptáciou poviedok Josefa Škvoreckého. Prvú, „Smrt na jehle“ natočil režisér Ivo Novák, nasledujúcu, „Jak se koupe“ žena Ladislav Rychman, a záverečnú,

¹²² Novotná, Drahomíra. Po mnoha filmech – konečně film. *Film a doba*. roč. 9, č. 4, s. 213.

¹²³ BOČEK, Jaroslav. Zralé dílo. *Kulturní tvorba*. č. 11, s. 13.

“Zločin v dívčí“ škole režíroval Jiří Menzel. Ich spájacím prvkom je detektív Borůvka, ktorý nefunguje ako skúsený kriminalista, ale komický a chybujúci obyčajný človek, ktorý pracuje skôr intuitívne než aby o veciach logicky dopredu pouvažoval. Celkovo film prechádza od seriózneho prípadu cez umiernenejšiu poviedku s prvkami krimi i humoru k priam detektívnej groteske, nakoľko sám Škvorecký poňal svoje poviedky ako detektívky-hry. Borůvka by inak vyznel ešte komickejšie, pokiaľ by rovnakým spôsobom riešil závažné prípady.

U kritikov vznikla jasná zhoda – Menzelova časť bola najkvalitnejšou z poviedok. Novákovi u Smrti na jehle vyčítali prácu s postavou Borůvky, nakoľko pôsobí oproti predlohe ťažkopádne,¹²⁴ nevyrovnané naratívne vedenie diváka a detektíva o mieste a okolí vraždy¹²⁵ a najväčší odklon od predlohy svojim tradičným prístupom k detektívke¹²⁶. Rychmanova Jak se koupe žena bola cenená napr. vďaka sympatickému výberu prostredia nočného podniku,¹²⁷ vyčítala sa mu však prílišná ženská nahota.¹²⁸ Jiří Menzel so svojou detektívnou groteskou, ktorá sa stala menovateľom filmu, získal najväčší úspech: „Jiřímu Menzelovi sa tu podarilo neobyčajne vkusne sklbiť zdanlivo protikladné polohy poviedky, kde malomestskú atmosféru, ako ju konzervuje miestna škola, strieda absurdné preháňanie a čierny humor...“¹²⁹ Jeho poviedka bola hodnotená ako najnapínavejšia a najprecíznejšie vystavanú,¹³⁰ alebo najviac „škvoreckú“,¹³¹ pričom vo všetkých mnou analyzovaných zdrojoch bol jednoznačný konsenzus v tom, že v rovine kvality má dominantné postavenie.

V roku 1966 nasledovala rola starnúcej akrobatky Žandy vo svojom prvom farebnom filme, *Lidé z maringotek* režiséra Martina Friča podľa knihy Eduarda Bassa. Hoci to opäť nebola rozsahovo veľká a bohatá rola, odkazuje na veľmi dôležité témy v živote filmových herečiek – starnutie a priberanie hmotnosti.

Snímka rozpráva o živote ľudí z cirkusovej manéže National. Medzi umelcov Nationalu patria mladá Ninočka a Vincek, jeho otec klaun, manželia Venclovi, Beznohý a ďalší. Vincek sa dvorí mladej Ninočke, hlavnej hviezde cirkusu, čo jej rodičia nevidia veľmi radi. Našťastie jedného dňa príde Vinckovi dopis, v ktorom je povolaný na vojnu. Ninočkyni rodičia využívajú túto situáciu a odvážajú ju kamsi do Ruska. Keď Vinckovi konečne skončí služba a rozhodne sa si privyrobiť, aby mohol nájsť svoj starý cirkus, ostáva podvedený. Predsa len sa mu nakoniec podarí National nájsť, no zisťuje, že Ninočka už s kolektívom neputuje. Vincka to však neodradí a vyberá sa svoju Ninočku hľadať, nech je v Rusku, Varšave, či

¹²⁴ BOBOK, Jozef. Zločin – nie len v dievčenskej škole. *Pravda*. roč. 47, č. 46, s. 3.

¹²⁵ SAVARA, Ivo. Zločin a alibi. *Rovnost*. roč. 81, č. 58, s. 3.

¹²⁶ HUMPLÍK, Alois. Tříkrát zločin s Lubomírem Lipským. *Filmová úroda detektivek. Práce*. roč. 22, č. 47, s. 5.

¹²⁷ BOBOK, Jozef. Zločin – nie len v dievčenskej škole. *Pravda*. roč. 47, č. 46, s. 3.

¹²⁸ HUMPLÍK, Alois. Tříkrát zločin s Lubomírem Lipským. *Filmová úroda detektivek. Práce*. roč. 22, č. 47, s. 5.

Rychman sa v rozhovore vo *Filmových informáciach* priamo k téme ženskej nahoty vyjadruje, nakoľko narazil na fakt, že nahota je v českom prostredí v porovnaní so zahraničím tabu: „Zatiaľ čo zahraničná herečka by túžila uplatniť svoj pôvab tam, kde je to proste na mieste, úplne funkčné, u nás sme hľadali predstaviteľky tanečnic s veľkou námahou [...] Až sa ľudia vymania z úzkoprsej, zbytočne pokryteckej morálky, bude na tom i film lepšie...“. Prel: AV.

viz Lg. Ladislav Rychman. Poznámky o "Zločinu"... *Filmové informace*. roč. 16, č. 23, s. 8.

¹²⁹ an. Zločin v dívčí škole. *Lidová demokracie*. roč. 22, č. 54, s. 3. Prel: AV.

¹³⁰ BOBOK, Jozef. Zločin – nie len v dievčenskej škole. *Pravda*. roč. 47, č. 46, s. 3.

¹³¹ HUMPLÍK, Alois. Tříkrát zločin s Lubomírem Lipským. *Filmová úroda detektivek. Práce*. roč. 22, č. 47, s. 5.

v Indii. Z tohto obsahu je očividné, že rozprávaniu dominuje romantická linka Ninočky a Vincka, kvôli čomu sa označuje za film o skutočnej láske. Martin Frič sa dielo rozhodol realizovať kvôli absencii filmov zo skutočne cirkusového prostredia v českej kinematografii a súčasne kvôli – podľa jeho slov – minimu filmov venujúcim sa skutočnej láske.¹³²

Frič sa však neobmedzuje len na ústrednú mladú dvojicu, ale ilustruje neidealistický život cirkusových umelcov. Štěpničkovej akrobatka Žanda, žena akrobata Vencla, je starnúca a priberajúca žena. Tieto procesy starnutia a priberania v cirkusovej branži nie sú tak devastujúce pre mužských umelcov, ako pre ženské umelkyne. Štěpničková Žandine zúfalstvo vyjadruje predovšetkým ostrosťou hlasu, zvýšeným tónom, niekedy násilím (facka manželovi po nevydarenom čísle) a primeranou vulgaritou, kedy neraz svojho muža označí za blbca, či používa slová ako „žrádlo“ namiesto jedla. Nejde tentokrát teda o subtílny prejav, ako tomu bolo napr. u *Kohouta* či u *Transportu*. V tomto prejave prevláda frustrácia starnúcej umelkyne, ktorej nefunguje metabolizmus tak ako mladej Ninočke. Je to predovšetkým k nej smerovaná obsesia divákov v hľadisku, ktorá zvyšuje kariérny a fyzický kontrast medzi týmito dvoma postavami. Charakterizujú ich opačné telá, kedy Ninočka je mladá, úspešná a ohybná akrobatka s útlým pasom, no Žanda je naopak starnúca, priberajúca a čo sa týka pohybu obmedzená. Tieto postavy môžu byť tak zároveň chápané ako komentár postavenia ženy v umeleckom priemysle nie len v oblasti cirkusu, ale aj vo filme. Proces mužského starnutia je vo filme menej problematický proces, nakoľko je im starnutie dovolené, no u ženských herečiek sme častejšie svedkami náhrad mladšou generáciou.¹³³ Dá sa o tom premýšľať i ďalej, pokiaľ Žandin prípad porovnáme so starnúcim klaunom, otcom Vincka. Ten je nahradený svojim synom až v momente, kedy sa jeho choroba výrazne zhorší. Žandino a Venclovo číslo však ukazuje, že nakoľko problém netkvie v jej mužovi, ale v nej, pretože je príliš ťažká, môže byť nahradená štíhlejšou akrobatkou kedykoľvek.

Čo sa týka prijatia filmu, všeobecne nebol prijatý príliš vrúcne. Premiéroval v dobe formálnych experimentov československej novej vlny, ku ktorej sa Frič nikdy neradil. Vyčítali mu tak rutinu, prostosť a *démodé*, nakoľko dielo pripomína filmy z 30. rokov, aj napriek tomu, že bol natáčaný na farebný materiál.¹³⁴ Práve táto technická voľba je ďalším napadaným aspektom, kedy označili zvolený materiál ORWO COLOR za nekvalitný a pripomínajúci plagátovú tvorbu.¹³⁵ Jednoducho, „farebne je film škaredý.“¹³⁶ Vytýkala sa mu aj sentimentalita, či rôznorodosť hereckých štýlov.¹³⁷ Pozitívne bolo však prijaté jeho zaoberanie sa súkromným životom cirkusových umelcov a odhalenie ich života po ligotavých vystúpeniach.¹³⁸

¹³² Mb. Režisér Martin Frič o filmu „Lidé z Maringotek“. *Filmové informace*. roč. 17, č. 13, s. 1.

¹³³ GARVEY, Adrian. Ageing Masculinity in the Films of James Mason. In: Lucy Bolton a Julie Lobalzo Wright (eds.). *Lasting Screen Stars: Images that Fade and Personas that Endure*. London: Palgrave Macmillan, 2016, s. 152–153.

¹³⁴ DVORÁK, Jan. Fričova velká láska. *Pochodeň*. roč. 55, č. 300, s. 2.

¹³⁵ ŠAŠEK, Václav. Premiéry našich kin. Lidé z maringotek. *Zemědělské noviny*. roč. 22, č. 312, s. 2.

¹³⁶ KLIMENT, Jan. Potřebný film. *Kulturní tvorba*, roč. 4, č. 50, s. 13. Prel: AV.

¹³⁷ ŠUDA, J. Neschodná cesta za filmovým divákem. *Smena*. roč. 19, č. 306, s. 4.

¹³⁸ KLIMENT, Jan. Potřebný film. *Kulturní tvorba*. roč. 4, č. 50, s. 13.

4.4 Záver

V štvrtej kapitole sme sa venovali herečkinej umeleckej kariére po opustení väzenia, do ktorého sa dostala kvôli vykonštruovanému politickému procesu. Táto etapa Štěpničkovej života jej umelecký život narušila v rovine jej veku a zdravia, nakoľko sa z neho vrátila ako 48 ročná s (dočasne) podlomeným psychickým aj fyzickým zdravím. No kvalitatívne, v rovine umeleckej, žiadny dopad nemala. Herečka sa vrátila ako k divadlu, kde sa konal jej veľkolepý návrat, tak k filmu, kde si do roku 1966 zahrala epizódne role. Nemohla sa v nich však už objaviť v rolách mladých neviest. Na filmových plátnach stvárnila ženy svojho veku, predovšetkým manželky, v niektorých filmoch s manželstvom nespokojné (*Zločin v dívčí škole*, *Lidé z maringotek*). Obsadená bola aj do tragickej role židovky Feinerovej v *Transportu z ráje*, väzenkyne v Terezíne. Na túto rolu je možné nazerať vo svetle jej hviezdnej osobnosti, v ktorej sa snúbia prvky tragiky, väznenia a nespravodlivosti. Nasledujúce dve filmové role v snímkach *Skřivánci na niti* (1969) a *Kladivo na čarodějnice* (1970) v tomto rámci zájdu ešte ďalej, ako si ukážeme v nasledujúcej kapitole závažných filmov v kontexte herečkinej minulosti.

5. Skřivánci, kladivo a hvězda: Humanistické, autentické a nostalgické spomínanie na minulosť

5.1 *Skřivánci na niti*: humanistický pohľad

Dňa 17. 4. 1969 bol Gustáv Husák obsadený do funkcie prvého tajomníka ÚV KSČ. Týmto krokom sa na území Československa zahájilo normalizačné obdobie. S tým sa mení aj štátny filmový priemysel. Ústredný riaditeľ Československého filmu Alois Poledňák bol 23. 9. 1969 nahradený Jiřím Puršem, 1. 12. je riaditeľ Filmového štúdia Barrandov Vlastimil Harnach nahradený Bohumilom Steinerom, a toho onedlho 1. 1. 1970 vymenil Jaroslav Šťastný. Šťastného zas onedlho strieda 1. 10. Miloslav Fábera. F. B. Kunca, ústredného dramaturga ďalej nahrádza 1. 12. 1969 Ludvík Toman. Toman s Puršom 15. 1. 1970 rozpúšťajú umelecké rady tvorivých skupín, a 1. 3. prepúšťajú samotné skupiny, ktoré nahradia nové. Niektorí režiséri sú preverovaní, niektorí odchádzajú, a iní dostávajú neoficiálny zákaz tvoriť.¹³⁹

Posledné zo zmienených, teda zákaz tvoriť, postihol v roku 1969 režiséra Jiřího Menzla po tom, čo dokončil svoj film *Skřivánci na niti* (1969) podľa poviedok Bohumila Hrabala *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet*. Bol to ústredný riaditeľ Jiří Purš, ktorý distribúciu jeho filmu zamietol.

„S filmom bolo stále všetko v poriadku, v lete 1969 prebehli projekcie, serviska s miešačkou, skoro súbežne s nástupom nového riaditeľa Jiřího Purša, ktorý film tiež vzápätí s niekoľko ostatnými filmami zatrhol. Oficiálny zákaz však nikdy žiadny neprišiel, film bol hotový a zostrihaný, smela sa vyrobiť prvá kópia a tu sme na dva dni odviezli do Mníchova, ku schváleniu, pretože sa na výrobe podieľala i západonemecká filmová spoločnosť Betafilm.“¹⁴⁰

Zo *Skřivánců* sa tak stal jeden z trezorových filmov, pričom „[p]od termínom trezorový film sa väčšinou rozumie “elitná“ skupina titulov vzniknutých v období liberalizácie v 60. rokoch a zakázaných z politicko-mocenských dôvodov behom normalizácie [...] Po novembri 1989 sa potom termín trezorový film stal synonymom pre film výnimočný či výnimočne kvalitný.“¹⁴¹ Pozdržanú premiéru mal až 1. 2. 1990 a prijatý bol z veľkej väčšiny veľmi pozitívne.¹⁴²

Dej filmu sa odohráva na území šrotoviska v Kladne v 50. rokoch, kde prebieha proces očisty škodlivých, buržoáznych občanov. Pracujúce skupiny sa delia na mužské a ženské, v ktorých nachádzame rôznych ľudí. Z mužov napr. zasneného veriaceho Pavla Hvězdáča,

¹³⁹ LUKEŠ, Jan. nová vlna (1960-1968). In: *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie v Brně, 2004, s. 102.

¹⁴⁰ LUKEŠ, Jan. Jak nastupovala v českém filmu normalizace. *Illuminace*, roč. 9, č. 1, s. 141. Prel: AV.

¹⁴¹ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích, *Illuminace*, roč. 22, č. 3, s. 5. Prel: AV.

¹⁴² Dávno predtým však kolovala jeho oveľa menej kvalitná verzia na videokazetách. Viz. HEPNEROVÁ, Eva. Filmové zapovězené ovoce. *Svobodný zítřek*, roč. 1, č. 7, s. 6.

mliekara Václava, bývalého profesora filozofie a ďalších. V skupine „kopečkárok“, žien, ktorým sa nepodarilo prekročiť hranice krajiny, väzenkyňu Jitku či Lenku. Dozorný šrotovských brigádnikov je bývalý robotník, ktorý trpí hygienickou obsesiou. Toto prostredie však nepôsobí, ani nie je neprijemným nápravným táborm, kde sa majú napraviť nebezpeční kriminálnici, ba naopak, na tomto mieste sa stretli dobrí a priateľskí ľudia.

U Štěpničkovej tomu nie je inak ani v tomto filme. Objavila sa v roli matky hlavnej postavy Pavla Hvězdáři, kedy sa objavuje až pri závere filmu. Rozsah jej role nie je však u tohto filmu dôležitý. Dôležitý je jej herecký prejav, ktorý postave prepožičala, a samotný súkromný historický kontext tejto hviezdy. Vyššie sme spomínali kvôli čomu si kopečkárky na šrotovisku odpykávajú trest. Nepodarilo sa im úspešne prekročiť hranice, rovnako ako sa to nepodarilo v októbri 1951 Jiřině Štěpničkovej. Na rozdiel od nich si však bola v očiach štátu plnohodnotnou trestankyňou hodnou chladného žalára, čo sa vymyká Menzlovému zobrazeniu prostredia kladenského šrotoviska. Menzel sa celkovo vyvaruje patetickosti a násilnej obžalobe 50. rokov. Oslavuje ľudský humanizmus a pracuje hravo, komicky, „[ž]ánrovo použil Menzel polohu satiricko-poetické retroštylizácie, ktorá ťaží z hravého umeleckého prehánania. Tragickú dobu karikuje do podoby absurdnej frašky, využíva pritom prvky paródie, persifláže, invetív, ap., a do protikladu dáva svoju romantizujúcu víziu humánneho spoločenstva, v ktorom sa hojne uplatňujú poeticko-lyrické evokácie.“¹⁴³

Takéto humánne prostredie podľa výpovedí spoluväzenkýň z Pardubic vznikalo počas herečkinho výkonu trestu aj vo väznici, kedy im po večeroch recitovala verše českých básnikov, či ich bavila inými činnosťami. V prostredí Pardubickej väznice tak muselo medzi väzenkyňami vznikáť obdobne priateľské klíma ako v *Skřivánkoch*.

V tom istom roku v akom bol vyrobený film bola Štěpničkova politicky rehabilitovaná. Senát Mestského súdu v Prahe dňa 4. 6. 1969 pojednával o prípade vlastizrady Štěpničkovej, Sloupovej, Kotkovej a manželov Holubových z roku 1952. Senát v ich prípade rozhodol, že obžalovaní domovinu nechceli opustiť z politických, ale čisto súkromných dôvodov. Naviac bolo preukázané, že ich činnosť bola sledovaná bezpečnostnými orgánmi ministerstva vnútra. V tento deň boli neprávom obžalovaní zbavení viny v plnom rozsahu.¹⁴⁴ Dočkala sa aj druhej formy rehabilitácie kedy sa o rok predtým, 5. 5. 1968, stala zaslúžilou umelkyňou.

Čo sa týka herečkinej role, predstavuje opačný, alternatívny obraz svojej hviezdnej osobnosti. Scéna domácej oslavy čerstvej svadby svojho syna je jednou zo smutných častí filmu. Matka sa svadby zúčastniť nemohla, pravdepodobne kvôli pracovným povinnostiam. Z práce sa vracia až večer v zašpinenom pracovnom kostýme od uhlia, ktoré musí nosiť na chrbte. Jej pracovný odev je jednoduchý, skladá sa z čiernych lacných šiat, saka a šatky na hlave. Postava v ňom nijak nevynikne, skôr pripomína bežné oblečenie starých žien. Lenže ona svojim chovaním a prejavom nepripomína človeka na slobode, ale ako poznamenal Jindřich Černý, „je i ona komunistický väzeň, žijúci beznádejnú šed' nekonečnej driny, obeť, prepadnutá ľahostajnosti a strašlivej únave, z ktorej precitá len k novej drine“¹⁴⁵ Pavlova matka je totiž fyzicky aj mentálne z práce a komunistického režimu všeobecne veľmi vyčerpaná. Jej príchod domov ohlási zakopnutie, kedy pri zanádaní si mimo obraz prejaví v celej scéne najviac emócií a zúčastnenia. Akonáhle však vstúpi do miestnosti, sme svedkami príchodu

¹⁴³ VORÁČ, Jiří. Skřivánci na niti. *Iluminace*. roč. 12, č. 1, s. 2. Prel: AV.

¹⁴⁴ (tom). Rehabilitace J. Štěpničkové. *Mladá fronta*. 5. 6. 1969, roč. 25, č. 130, s. 7.

¹⁴⁵ ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996, s. 217. Prel: AV.

prázdné ženy, ktorá je už zo všetkého príliš unavená na to, aby sa dokázala radovať. Je vyčerpaná a dokáže len opakovať automatizovanú vetu „To je dobre.“ Svedkami jej fyzickej vyčerpanosti sme i v momente, kedy pri jedálnom stole rozbije tanier, alebo keď takmer padne zo stoličky. Nedokáže so synom zdieľať radosť, musí si odpočinúť. Pri odchode do lôže si nevládze ani vymeniť odev. Štěpničková tak stvárnila unavenú proletárku, z ktorej komunistický režim vytvoril svojho robota, či otroka. Realita hviezdy bola však našťastie úplne opačná.

Ako sme zmienili, film bol po premiére označený za kvalitné a špičkové dielo, ktoré ani po toľkých rokoch od výroby nestratilo na svojej aktuálnosti,¹⁴⁶ cenil sa Menzlov vitalizmus a humanizmus¹⁴⁷ a na 40. filmovom festivale v Berlíne dokonca obdržal hlavnú cenu Zlatého medveďa.

5.2: *Kladivo na čarodějnice*: opačný prístup k národnej histórii

Na niti herečkinej filmovej kariéry po *Skřiváncích* chronologicky nasleduje film *Hvězda* Jiřího Hannibala. Okolo tohto filmu však obieha iný druh spomínania, a to spomínanie nostalgické. Zato v sujete historického diela Otakara Vávry *Kladivo na čarodějnice* (1970) sa režisér venuje skutočnému inkvizičnému procesu proti čarodějniciam na českom území. Vávra predstavuje prístup k politickej minulosti kompletne opačný Menzelovmu. A hoci sa nevenuje politickej realite vykonštruovaných procesov 50. rokov, ponúka sa z rôznych čítaní aj možnosť interpretácie filmu ako historickej paralely. Vznikal naviac v rokoch, kedy sa realizovali rehabilitačné súdy nespravodlivo obvinených politických väzňov, vrátane prípadu Štěpničkovvej. Je však pravda, že Vávrov skutočný zámer nepoznáme: „Vďaka atypickým postupom, ktoré autori využili, oslobodzuje sa dielo od skutočného, vymedzeného prípadu z Veľkých Losin rovnako ako od jednotlivých, určitých obdobných udalostí inokedy a inde. Nie je už ani historickou paralelou alebo alegóriou.“¹⁴⁸

Poznáme však Vávrovu odpoveď na to, prečo film natočil: „Tento film netočím preto, aby som ukázal vymyslený zdramatizovaný príbeh. Chcem oživiť ľudské výpovede, zachytené v súdnych zápisoch.“¹⁴⁹ Rovnako poznáme aj vyjadrenie herca Vladimíra Šmerala, ktorý stvárnil postavu inkvizičného sudcu Bobliga, na otázku, či má upaľovanie čarodějnic nejakú súvislosť s vtedajšou dobou: „Ako by nie? Spravodlivosť nebola, nie je a myslím nebude nikdy raz a navždy dosiahnutou istotou [...] [T]vorcovia filmu sú ľudia žijúci a mysliaci v súčasnej dobe.“¹⁵⁰ Pre naše potreby výskumu hviezdneho obrazu budeme film čítať ako historickú paralelu vykonštruovaných socialistických procesov.

V 17. storočí prebiehali inkvizičné procesy proti čarodějniciam vo Veľkých Losinách na Šumperku. Monštrózne procesy odštartuje starena obvinená z čarodějníctva, kedy farár Schmidt povolá bývalého inkvizičného sudcu Františka Bobliga z Edelstadtu, aby jej prípad

¹⁴⁶ NAVRÁTILOVA, Hana. Skřivánci vylétli do světa. Humanistické poselství oslovilo i mezinárodní publikum. *Práce*. roč. 46, č. 51, s. 7.

¹⁴⁷ BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Šťastní proletáři Jiřího Menzla. *Rovnost*. roč. 105, č. 33, s. 5.

¹⁴⁸ KUČERA, Jan. Otakar Vávra a Kladivo na čarodějnice. Film *a doba*. roč. 16, č. 16, s. 91. Prel: AV.

¹⁴⁹ ADAMEC, Oldřich. Kladivo na čarodějnice. Rozhovor s režisérem Otakarem Vávrou. *Záběr*. roč. 2, č. 10, s. 6. Prel: AV.

¹⁵⁰ ZELENKOVÁ, V. Ptáme se Vladimíra Šmerala. *Záběr*. roč. 2, č. 12, s. 4. Prel: AV.

vyšetřil. Kvôli tomu nasleduje plejáda skonštruovaných procesov, v ktorých spolu zápasia vzdelaný a osvietený dekan Lautner so zakomplexovaným, nedoštudovaným právnikom Bobligom.

Vávra sa inšpiroval románom Václava Kaplického s rovnakým názvom. S románom mu pomáhal archivár František Spurný, ktorý neskôr pomáhal aj Vávrovi. Režisér sa rozhodol scény podať čo najpravdivejšie a autentickéjšie, a tak študoval skutočné pramene, zápisy z výsluchov dekana Lautnera. Film dáva dôraz na autenticitu aj kvôli tomu, že Vávru zaujímala predovšetkým mechanika a priebeh obľudných procesov: „Vrátil som sa k starým súdnym spisom a pokiaľ možno eliminoval vymyslené epické časti [...] Samozrejme románové motívy i základné postavy zostali, ich živá tvár sa však viac priblížila historickým postavám z dokumentov a ich románový súkromný život sme veľmi obmedzili.“¹⁵¹ Film tak skutočne potlačuje rodinné zázemie postáv či romantické dejové, prevažuje predovšetkým autorova snaha podať svedectvo o tejto dobe čo najviac autenticky. Aj kvôli tomu sa ponúka čítať *Kladivo* v kontexte socialistických procesov, nakoľko z Vávrových odhalení vysvitli medzi nimi určité podobnosti. Poďme porovnať procesy z filmu s prípadom Štěpničkovej.

Za prvé, hybnou silou procesov sa stáva ekonomický záujem. Inkvizitor Boblig z Edelstadtu odsudzuje najmä bohatých mešťanov, aby si mohol ich majetok privlastniť.¹⁵² Pri porovnaní s prípadom Štěpničkovej nájdeme tu podobnosť, že už rok predtým, než prepadnutie majetku herečky nadobudlo platnosť, štátna bezpečnosť pátrala po kľúči k jej bankovému sejfú. Celkovo bezpečnosť kritizovala jej finančnú situáciu, v roku 1954 náčelník obvodného okrsku VB v Zbraslavi odmietol vyhovieť vo veci jej prepustenia a pristúpil len k zníženiu trestu aj kvôli tomu, že vzbudzovala obavy s ohľadom na jej veľmi dobré finančné pomery.¹⁵³ Ani po súdnej rehabilitácii jej majetok nebol vrátený.¹⁵⁴

Za druhé, ženy obvinené z čarodejníctva boli nevinné. Nakoniec je za pakt s diablom obvinená aj kuchárka a spolu s ňou samotný dekan Lautner. Štěpničková nebola odsúdená len kvôli tomu, že sa pokúsila ilegálne prejsť hranice Československej republiky. Jej činnosť bola pod dohľadom bezpečnosti, ktorá sledovala jej činnosť. Odsúdili ju za zmienený finančný stav, volanie po západnom vetre v svätej Jane a buržoázny status hviezdy. Treba rovnako pripomenúť, že to bola záhadná figúra Fialu, ktorá Štěpničkovú motivovala k prechodu za hranice. K tomu spomínaná poviedka *Staršina Gavel se synem* Marie Majerovej musela čerpať z dôverného súdneho spisu, nakoľko Majerová nebola na pojednávaní prítomná. Súd bol totiž rovnako ako u čarodejných procesov verejnosti neprístupný. Štěpničková režimu jednoducho nevyhovovala.

Posledné, čo zmienime, je spôsob, akým inkvizitor dokázal ženy donútiť nie len sa priznať, ale udať aj ďalšie nevinné. Inkvizitora nezaujímal žiadne dôkazy, ktoré by svedčili o ich hriechoch. Nepotreboval ich, nakoľko ich vymýšľal sám. Obvineným poskytol scenár, ktorý museli neskôr pri súdnom pojednávaní recitovať, inak nasledovala tortúra. To pripomína plán výsluchov socialistických prípadov, ktorý vypracoval vyšetrovateľ a nadriadený ho

¹⁵¹ ADAMEC, Oldřich. *Kladivo na čarodějnice*. Rozhovor s režiséřem Otakarem Vávrou. *Záběr*. roč. 2, č. 10, s. 6. Prel: AV.

¹⁵² KUČERA, Jan. Otakar Vávra a *Kladivo na čarodějnice*, *Film a doba*. roč. 16, č. 16, s. 86.

¹⁵³ HORÁKOVÁ, Šarka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005, s. 110.

¹⁵⁴ Tamtiež, s. 136.

schválil. Obvinený dostal zoznam otázok a odpovedí. Plán tak predstavoval scenár, ktorý sa pri vypočúvaní jednoducho musel odohrať. Pokiaľ niekto nesúhlasil, vypočúvajúcí použili fyzické násilie, ktorým mali obeť donútiť k poslušnosti. Presne tak sa to deje aj v *Kladivo na čarodějnice*.

Štěpničková, pôrodná baba Groerka, počula od dedinskej korenárky, že posvätená hostia by pomohla jej krave, ktorá prestala dávať mlieko. Poprosila tak nebohú starenku, aby jej jednu z kostola pri omši doniesla. Tento čin mal však tragické následky, nakoľko odštartoval procesy s nebohými, nevinnými ženami. Nevinná bola i Groerka, ako môžeme vidieť i pri vyšetrovacom procese. Spoločne so starenkou a korenárkou boli predvedené pred Bobliga. Všetky tri sú ufúľané, vystrašené a pred inkvizиторom bezbranné. Už počas prvého vypočúvania jej vykladá falošné svedectvo, ktoré neskôr bude musieť odriekať každá z nich, a to, že svätú hostiu doniesla na Petrovy kameny. Petrovy kameny

má byť miesto, kde sa objavujú čarodejnice. Tento proces s Groerkou – až na prestrihy, kedy sa pozornosť sústreďuje na Bobliga – je snímaný v detaile, kedy vidíme jej vystrašenú a spotenu tvár. Jej rýchle kmitanie hlavou do strán a gesto priloženia rúk k ústam dosvedčuje, pod akým tlakom sa nachádza, pretože sa tým snaží samú seba upokojiť. Nerozumie sudcovmu príbehu, ktorý jej podsúva rôzne mená, s ktorými sa na Petrových kameňoch mala stýkať. Jej osud je však spečatený, keď spomenie slovo „čarodějnice“. Hoci sa tým snaží len ochrániť sama seba, nakoľko zmieňuje, že kameňov sa bojí, nakoľko je to miesto čarodějnic. Toto konkrétne slovo však znamená záhubu, pretože akonáhle ho žena v akomkoľvek kontexte vysloví, je jej osud spočítaný. V 28. minúte sme už svedkami mučenia a učenia replík, ktoré ženy budú neskôr musieť odrecitovať. Aj korenárka, ktorá sprvu odmieta svoju vinu, sa priznáva až po výsluchu, pri ktorom bola mučená. Zábery sú surové, pretože procesy mučenia neraz vidíme fragmentarizované, napr. u Groerky sú to zakrvavené prsty, ktoré postupne rozmielajú. Akonáhle je žena na pokraji svojich síl, upotená a degradovaná, zbavená svojej ľudskosti a práv, je ochotná sa priznať. V 43. minúte sa väzenkyne dočkajú svojho rozsudku, sú pripravené na popravu na hranici. Stará zlomená žena nadšene ďakuje a prijíma svoj rozsudok, kdežto Groerka s mladšou ženou si triezvejšie uvedomujú to, čo nasleduje. Groerka na to, či prijíma svoj rozsudok, odpovedá „Co mi zbejvá“. V tomto momente pripomína židovku Feinerovú z Transportu, ktorá rovnako prijala svoj nevyhnutný osud. Obe si sú vedomé svojej bezvýhodnosti a postavenia, obe smerujú svoj pohľad k zemi. Pri procese pálenia kričí „Lidi utečte, nebo se vám stane to, co nám!“ Je to pravda, pretože procesy pokračujú naďalej a obeť sú stále rovnaké – nevinní ľudia, vybraní inkvizиторom. V poslednom detailnom zábere na tvár obklopenú plameňmi prosí o posledné: „Ježíši, buď mi milostivý, udala jsem nevinné.“ Čo opäť pripomína realitu komunistických procesov. Štěpničková sa tak objavila vo veľmi závažnej roli nie len ako takej, ale aj v kontexte jej vlastnej prežitej minulosti 50. rokov. Zatiaľ čo sa Menzel sústreďoval na humanizmus trestancov, ktorí odmietali vzdať sa svojej nádeje, u Vávru sa podtrhuje beznádejnosť monštruózných procesov, pri ktorých sa degradovali a neskôr kruto zabíjali nevinní ľudia. Nedozieme sa však, či filmom naozaj mienil obžalovať s inkvizičnými procesmi aj komunistické.

5.3 Hvězda: nostalgické spomínanie

Úplne opačný prípad spomínania na minulosť predstavuje film *Hvězda* (1969) Jiřího Hannibala. Je to spomínanie starnúcej herečky na dobu, kedy bola mladá, na vrchole svojej hereckej slávy. Ide o podobnú rolu čo sa týka pohľadu na filmový umelecký priemysel, ako tomu bolo v *Lidech z maringotek*. V tomto prípade vystupuje však otázka starnúcej umelkyne do popredia a stáva sa hlavnou témou filmu.

Hoci sprvu nemala byť Štěpničková obsadená do hlavnej role filmu, bol označený za „Film pre pani Štěpničkovú.“¹⁵⁵ Sujet sa venuje upadajúcej kariére starnúcej, vyhasnutej filmovej hviezdy Slávky Hradilovej, ktorá čaká, kedy bude znovu objavená. V tomto veku sa jej dostáva nanajvýš rolí v televíznych reklamách, ktoré majú ďaleko od jej dávnej slávy. Slávka však nestráca nádej a snaží sa udržať svoje dekórum čo najkvalitnejšie.

Ústrednou témou filmu je nostalgia a nereznácia. Nostalgia bývalej hviezdy, ktorej kariéra stagnuje. Ako sme spomínali u *Lidé z Maringotek*, časová dimenzia je u ženských filmových hviezd veľmi dôležitý faktor. Herečky, viac než herci, bývajú nahrádzané mladšími kolegyňami. To platí predovšetkým u typu hollywoodskych hviezd, u ktorých v ich hviezdnom obraze dominovali prvky sexuality, *glamour* a mladosti. Príkladom pretrvávajúcej hviezdy je Bette Davis, ktorá sa v priemysle udržala viac ako tri desaťročia práve vďaka tomu, že v jej obraze prevládala sila, sebaistota a nezávislosť. S radosťou prijímala role starnúcich žien už keď mala 30 rokov a neodmietala pracovať ani v pokročilejšom veku. Starnutie hralo v jej dlho trvajúcej *hviezdnosti* kľúčovú rolu.¹⁵⁶ V obraze Jiřiny Štěpničkovovej, podobne ako u Bette Davis, jej sexualita nikdy nezaujímala význačné miesto. Namiesto toho sa cenila jej atletickosť a herecký talent. Jej starnúce role tak nepôsobia v rámci jej hereckej kariérnej línie deštruktívne a mohla sa k nim hladko presunúť. Dôležitá je v tomto ohľade výpoveď jej spoluväzenkyne Sloupovej: „[P]rišli eštebáci. „Tak čo, Štěpničková, myslíte, že budete ešte niekedy hrať divadlo?“ pýtali sa jej. „Až vyjdete, tak budete stará a takých herečiek ako vy, takých máme, že by sme s nimi mohli zastaviť Vltavu!“ vraveli. „Prečo by som nehrala. Keď som mohla hrať starenky zamlada, budem môcť i potom.“¹⁵⁷

Hrať starenky by nevydalo ani Slávke Hradilovej. Hrdinka *Hvězdy* dychtivo túži po šanci opäť sa objaviť na plátne. Hoci na svoju predošlú kariéru nostalgicky spomína, toto spomínanie ju neparalyzuje. Spomínanie je to však stále horké. Slávkina izba je ozdobená fotoskami z filmov jej mladosti. Počas trvania filmu sa na ne neraz smutne díva. Tento vzorec je ustanovený už v siedmej minúte filmu, kedy kamera najprv sníma fotosky na stene a strih po chvíli odhalí Slávkinu smutnú, starnúcu tvár v detaile. Slávka svoju sentimentalitu ale skrýva. Schováva ju pod dekorom asertívnej a ťažko pracujúcej ženy. Naďalej je športovo aktívna, cvičí na piano, stará sa o svoju pleť a udržuje kamarátske vzťahy (pričom sa snaží naviazať aj tie profesionálne). Medzi známymi sa snaží udržať vieru v to, že čoskoro sa opäť objaví vo filme a spomína kamarátkam aj rodine, že scenár je momentálne v prípravnej fáze.

¹⁵⁵ PILÁTOVÁ, Agáta. Film pro pani Štěpničkovou. *Mladá fronta*. roč. 25, č. 261, s. 4.

¹⁵⁶ SHINGLER, Martin. Bette Davis: Acting and Not Acting Her Age. In: Jermin, Deborah a Holmes, Su (eds). *Women, Celebrity & cultures of ageing: Freeze Frame*. London: Palgrave Macmillan, 2015, s. 44–45.

¹⁵⁷ HUŠEK, Matěj. Štěpničkovou odvěkli už z Německa, tvrdí přítelkyně herečky. *Slovo*. roč. 91, č. 46, s. 7. Prel: AV.

Pochyby prejaví jej dcéra, ktorá zmieni možnosť upustenia od projektu a pripomenie Slávke jej vek a nedostatočnú publicitu. Slávka stráca svoju vyrovnanosť, začne rýchlo kmitať prstami a jej tón hlasu zväznie, nakoľko to považuje za osobný útok. Ďalší vzorec v Slávkinom správaní je spomínanie dôležitých ľudí z filmového odboru. Aj v spoločnosti svojich kamarátok, ktoré už na svoje sny zabudli a s ktorými sa stretáva v kaviarni, hovorí o ľuďoch z Barrandova, a ako s nimi musí udržiavať kontakt. Aj v ich prítomnosti sa snaží konštruovať obraz pretrvávajúcej hviezdy, ktorá jednoducho čaká na dokončenie scenára.

V rovine nostalgie nie sú dôležitým prvkom len fotosky z filmov, ale rovnako tak dopisy od fanúšikov, či film samotný. Tretím vzorcom u Slávky je každodenné kontrolovanie pošty, v ktorej sa nejaký dopis objaví až na konci. Slávka je príznačné a symbolické meno, nakoľko sláva je pre hrdinku veľmi dôležitá. Keď v schránke nájde iný dopis, než ten fanúšikovský, podráždene ho vtláča do cudzej priehradky. V scéne polemiky so svojou vnučkou, kedy na jej tréningu plávania hľadali filmári náhradnú herečku, Slávka opäť stratí nad sebou kontrolu. Napáda vnučkinu nezaujatosť voči filmovej šanci, kvôli ktorej vôbec nepracovala, nakoľko sa Slávka k nej navzdory svojej snaživosti nemôže dostať. Keď vnučka spomenie, že mládežnícka nezaujatosť je moderná, Slávky sa to opäť dotkne, opäť si tento prístup vykladá ako osobné napadnutie. Na svoju obranu sa pokúsi preukázať, akou veľkou hviezdou bola v minulosti a dá jej prečítať staré milostné dopisy. Scéna však pôsobí dojmom, že sa Slávka nesnaží presvedčiť vnučku, že niečo znamenala, ale chce presvedčiť seba samotnú. Našli sme tak ďalší pretrvávajúci vzorec. Slávka sa počas filmu nakoniec nesnaží primárne pôsobiť ako slávna hviezda kvôli ostatným, ale kvôli sebe. V zásuvkách si totiž medzi ľúbostnými dopismi uchovala aj kritiky a recenzie. Tento argument sa potvrdzuje v závere filmu, kedy úspešnú kritiku svojho výkonu nečíta nikomu inému ako svojim vystaveným fotkám. Slávka sa prihovára k svojej mladej osobnosti.

V tejto nostalgickej snímke sa spolu s Štěpničkovou stretli ďalšie prvorepublikové hviezdy Marie Glázrová, Nelly Gaierová, Zita Kabátová a Gustav Nezval. Podnet na vytvorenie filmu vznikol keď Hannibal oslovil staršiu herečku, ktorá už hrá veľmi málo, či by sa nechcela v jeho filme objaviť v malej roli. Tá mu na to odpovedala: „Viete, pán režisér, ja nemôžem zabudnúť na to, že som kedysi hrávala hlavné role.“¹⁵⁸ Od reality Štěpničkovej to malo, ale zároveň tak nemalo ďaleko. Štěpničková po prepustení z väzenia nedostávala veľké role podobne ako herečka spomenutá v rozhovore, ale na druhú stranu predstavovala odlišný typ hviezdy než postavy Slávky. Tento fakt reflektovala i dobová tlač: „Hoci hrajúc hviezdu, nie je Jiřina Štěpničková hviezdou s onými vlastnosťami, ktoré redujú herca len na hviezdu. Alebo možno – je hviezdou skôr pre to, čo z obvyklých hviezd nemá, je proste veľkou, citlivou a všetkému ľudskému otvorenou herečkou.“¹⁵⁹ M. Fiala túto rolu neváhal označiť za opačnú Štěpničkovej, pretože ju vníma ako ženu, ktorej kariéra bola spojená len s jej mladosťou.

Dostupných recenzií sa zachovalo menej, než u predošlých filmov. V tých dostupných sa vyčíta sem-tam rušivá sentimentalita a nedostačujúci psychologický portrét zostarnutej herečky,¹⁶⁰ či Slávkina zahladenosť do minulosti a z toho plynúca nedostatočná snaha o sebarealizáciu v prítomnosti.¹⁶¹ Pochválená bola ale herecká stránka filmu, predovšetkým

¹⁵⁸ Odpovída J. Hannibal. *Záběr*. roč. 2, č. 16, s. 4. Prel: AV.

¹⁵⁹ FIALA, M. Chvilka s Jiřinou Štěpničkovou, aneb nikoliv Hvězda. *Svět práce*. 7. 1. 1970. Prel: AV.

¹⁶⁰ PILÁTOVÁ, Agáta. Film pro paní Štěpničkovou. *Mladá fronta*. roč. 25, č. 261, s. 4.

¹⁶¹ HUMPLÍK, Alois. Film nejen pro pamětníky. *Práce*. roč. 26, č. 3., s. 6.

výkon Jiřiny Štěpničkovej, ale aj Hannibalova úcta k hercom, od podnetu na sfilmovanie k výberu hereckého obsadenia.¹⁶² U *Hvězdy* sa napokon zo všetkých povojnových filmov recenzenti konečne vyjadrujú k Štěpničkovej výkonu: „...Jej výkon posúva film z nebezpečne naklonenej roviny nostalgie do vecného, chvíľami dokonca ľahko ironického tónu. Herečka dokáže byť obdivuhodne nad vecou.“¹⁶³

„Sviežosť jej oduševnelého [sic] hereckého výkonu je skutočne imponujúca a dáva tušiť ďalšie rezervy, ktoré, dúfajme, naši režiséri dokážu ešte využiť. Hviezda je úspechom predovšetkým dvojice režisér – hlavná predstaviteľka. Ostatné postavy sú vlastne už len epizódy.“¹⁶⁴

„Hviezda má dve prednosti [...] výborné herecké prejavy Štěpničkovej [...] Na mnohých scénach je vidieť, s akou chuťou si zahrali, ich postavy dýchajú ozajstnosťou a ich protagonisti dokonca o samotný kus prevyšujú mladších partnerov. Druhý klad vidím v tom, že režisér Hannibal priviedol pred kameru celú plejádu kedysi slávnych mien, čo je experiment nebývalý a zaujímavý nie len pre pamätníkov.“¹⁶⁵

5.4 Záver

V štvrtej kapitole sme sa venovali trom typom nahliadania na minulosť: horkosladký (*Skřivánci na niti*), autentický (*Kladivo na čarodějnice*) a nostalgický (*Hvězda*). Prvé dva filmy boli dôležité pre hviezdu z hľadiska jej politickej minulosti, kedy bola deväť rokov komunistickým väzňom. Obidvaja režiséri pristupovali k histórii Československa iným spôsobom a tým v rovine herečkinho súkromia odkazujú k dvom obdobiam. *Skřivánci* svojim humanizmom a pretrvávajúcou nádejou v odsúdených ľuďoch k jej pobytu vo väzení, *Kladivo* zas na vykonštruované inkvizičné procesy, kedy v 50. rokoch sa stala obeťou jedného obdobného procesu. Posledný film predstavuje úplne iný pohľad na minulosť. Ide o spomínanie na hereckú kariéru bývalej herečky, ktorá na ňu nostalgicky spomína. Jej spomínanie definuje skôr horkosť než sladkosť, túžba po návrate vzdialených časov. Ako si ukážeme v poslednej kapitole, spomínanie v období herečkinho života bolo úplne opačné.

¹⁶² PILÁTOVÁ, Agáta. Film pro paní Štěpničkovou. *Mladá fronta*. roč. 25, č. 261, s. 4.

¹⁶³ Tamtiež. Prel: AV.

¹⁶⁴ MORAVČÍK, Milan. Návrat Jiřiny Štěpničkovej. *Práce*. roč. 24, č. 280, s. 6. Prel: AV.

¹⁶⁵ HUMPLÍK, Alois. Film nejen pro pamětníky. *Práce*. roč. 26, č. 3., s. 6. Prel: AV.

6 Tragická *Maryša*: starnutie a spomínanie

6.1 Prirodzené, neproblematické starnutie

Šiestu a tým poslednú kapitolu nadviážeme na kapitolu predchádzajúcu, v ktorej sme sa dotkli procesov starnutia a spomínania. Upriamením pozornosti na tieto procesy môžeme osvetliť a reflektovať ako sa herečkin hviezdny obraz transformoval v rôznych obdobiach nie len počas jej života, ale aj posmrtné. Zároveň sa ale musíme zamerať na otázky typu aký druh hviezdneho obrazu ostal v povedomí širokej verejnosti, a či sa vôbec v jej povedomí udržal. K reflexii diskurzov, hodnôt a významov spájaných s hviezdou nám opäť pomôžu ako periodiká, tak aj knižné publikácie a spomienkové televízne relácie.

Nakoľko bola Jirina Štěpničková v 50. rokoch uväznená v komunistickom väzení na dobu 10 rokov, stratila možnosť vrátiť sa na filmové plátna v podobných rolách, do akých bola obsadzovaná v období prvej republiky, za protektorátu, a neskôr i v prvých rokoch po druhej svetovej vojne. A tak hoci môžeme v druhej polovici 40. rokov vidieť snahu o to pokračovať v ustanovenom *star vehicle* adaptácii národnej českej literatúry z ruralistického prostredia, v prvej kapitole sme sa snažili ukázať, ako tento typ produkcie strácal vo filmovej kultúre svoje miesto. Z tohto dôvodu si Štěpničková prešla určitým typom starnutia už v období výrazne spolitizovanej dramaturgie. Nebola to primárne súkromná osoba, ktorá sa stávala starou, ale ako sme predtým ukázali, starnutie prebiehalo predovšetkým na úrovni jej hereckého typu. Role cnostných, zemitých, skromných a pracovitých dedičaniek-neviest už nenachádzali v dobovej filmovej produkcii svoje miesto. Nakoľko sa kládol dôraz na aktuálne spoločensko-politické témy, filmové adaptácie českej klasickej literatúry boli reflektované ako anachronické, nič neprinášajúce súčasnosti ani budúcnosti. Vzhľadom na to, že práve filmy tohto rázu boli Štěpničkovvej primárnou doménou, začal jej hviezdny obraz spolu s nimi strácať svoje miesto, začali byť zastaralými.

Snahu zaktualizovať hviezdny obraz môžeme vidieť pri filme *Slepice a Kostelník* na rovine námetu. No napriek tomu, že sa film zameriava na prechod k družstevnej výrobe, výhody kolektívnej práce i boj s vnútorným nepriateľom, nebolo tomu inak ani u tohto povojnového filmu a kritika ho neprijala za moderný film. Čo sa však týka Štěpničkovvej hereckého prejavu, svojou prehnanou expresivitou gesta i slova nepôsobila presvedčivo, a to najmä vzhľadom na to, že jej ustanovený typ takémuto prejavu oponoval. Fikčná postava Terezy stelesňuje atribúty ako razantnosť, tvrdohlavosť a temperamentnosť, pričom jej predošlé role pôsobili pôvabnejšie a viac umiernené. Jej dedinské prvorepublikové role sú schopné rebélie, ale Tereza predstavuje priam stereotyp starej mrzutej „báby“, ktorá komanduje svoje okolie a odmieta akúkoľvek snahu zmeniť jej názory a presvedčenia. Rovnako ako film tak aj herecký prejav hviezdy pôsobil zastaralo a v kontexte jej kariéry nepresvedčivo.

Vzhľadom na vyššie zmienené bolo treba tento hviezdny obraz čo najhladšie transformovať. Mohol to byť práve žáner komédie, nakoľko „Očarovala dievčou nehou i nepredstieraným pôvabom, upútavala svojimi hrdinskými postavami, zaujala svojou

ostroťou, rozumnou komediálnosťou, svojim zmyslom pre vtip aj iróniu.¹⁶⁶ Nezahrála si však po boku najslávnejších národných komikov a hviezd ako Jaroslav Marvan či Oldřich Nový.

Prerušeniu jej hereckej dráhy komunistickou perzekúciou sme sa venovali vyššie. V kontexte jej kariéry to znamenalo takmer 10 ukradnutých umeleckých rokov. Vzhľadom ale na rozhovory s jej pardubickými spoluväzenkyňami však pokračovala v umení v rámci svojich možností, kedy im napríklad recitovala básne českých básnikov. Chovala sa tak priateľsky, pokorne a nepovyšovala sa nad ostatné uväznené ženy, pôsobila prirodzene. Neprestávala však bojovať o spravodlivosť a pravidelne zasielala žiadosti o prepustenie.

Keď jej bolo nakoniec vyhovené, strana jej prirodzene umelecký návrat nijak neľahčila a zaobstarala jej pracovnú pozíciu predavačky, nakoľko buržoázna hviezda sa javila byť kompletne očistená od svojich politických a národných prehreškov. K návratu na divadelné pódium jej však pomohla riaditeľka Divadelného ústavu Dr. Eva Soukupová spoločne s riaditeľom Mestského kladenského divadla Jaroslavom Nezvalom. Na kladenskom pódium sa konal jej veľkolepý návrat v titulnej roli Marjánky, matky pluku. Jej výkon hodnotili veľmi pozitívne, ba ako jeden z predných výkonov vtedajšej divadelnej sezóny.

Zatiaľ čo jej prvá divadelná rola po dlhej odmlke predstavovala rolu hlavnú, v rovine Štěpničkovej filmovej kariéry sa žiadny veľkolepý návrat nekonal. Väčšina spomínaných rolí v druhej kapitole, o ktorých sme pojednávali, predstavovali epizódne role. Prvý „poväzeňský“ film *Kohout plaší smrt* jej vymedzil úbohé dve krátke scény, v ktorých ani nepredstavuje zásadnú postavu, ktorá by hýbala naratívom. V *Neschovávejte se, když prší* stvárnila hostinskú, ktorá sa tešila o niečo málo dlhšiemu projekčnému času, ale ani ona neriadila pohyb deja, ani neprinášala nový, či dôležitý aspekt do hviezdneho obrazu tohto obdobia. Naopak, rola Pani Feinerovej z *Transportu z ráje* priniesla vniesla do hviezdneho obrazu tohto obdobia akýsi metaforický presah s ohľadom na herečkinu nedávnu tragickú minulosť. Obsadenie herečky do tejto role je významné práve kvôli jej osobnej histórii, pretože ako Pani Feinerová, tak Štěpničková boli uväznené napriek tomu, že sa nedopustili vážneho zločinu, ale stali sa obeťami diskriminácie. Nakoľko sa ich osudy v tomto ohľade podobali, divák oboznámený s osobným životom Štěpničkovej môže toto obsadenie prijať symbolicky, čím sa oslabí hranica medzi fikčnou postavou a reálnou osobou. Podobne, dokonca ešte silnejšie tomu môže byť u *Kladivo na čarodějnice*, ktoré tematizuje mechaniky obľudných inkvizičných procesov 17. storočia, či pri *Skřiváncích na niti*, ktorí sa zameriavajú na život buržoáznej škodnej, ktorá na šrotovisku podlieha morálnej a politickej očiste. Tieto filmové diela do obrazu Štěpničkovej vnášajú osobné presahy, vzhľadom na situácie, do ktorých sú jej fikčné postavy postavené.

Dve ďalšie snímky, ktorým sme sa v minulej kapitole venovali, odkazujú vo fikčnej postave Štěpničkovej na významný, avšak krutý proces starnutia ženských umelkýň. Ako Žande z *Lidí z Maringotek*, tak Slávke z *Hvězdy* tento proces prináša vnútornú trýzeň. Zatiaľ čo u Žandy ide o komickejšie podanie, vzhľadom na partnerské peripetie, *Hvězda* proces starnutia a pominutého času priamo tematizuje. V porovnaní s mužskými hviezdami je plynutie času u ženských hviezd oveľa nemilosrdnejšie ako fyzicky, tak aj psychicky. To platilo predovšetkým v prípade a období klasického hollywoodskeho priemyslu, v ktorom boli ženské hviezdy zakorenené v konzumeristickej ideológii, charakterizované extravaganciou,

¹⁶⁶ mik. Jubilantka Jiřina Štěpničková. *Lidová demokracie*. 2. 4. 1977, roč. 33, č. 78, s. 4.

luxusom a *glamour*.¹⁶⁷ Klasický hollywoodsky systém herečkám staršej generácie neposkytoval dostatočné príležitosti, pretože dôležitejšie role starších žien sa písali zriedka.¹⁶⁸ Ako píše filmová historička Jeanine Basinger: „Ak dokázala ženská hviezda pretrvať po desaťročie, naozaj sa vyplatila. Ak pretrvala po dve dekády, bola fenomenálny úspech. Ak pretrvala ešte dlhšie, predstavovala zázrak, a dnes ju môžeme nazývať legendou.“¹⁶⁹ To ale neznamená, že by mužské hviezdy boli od tohto procesu oslobodené. Ostáva pravdou, že starnutie bežne neznamená pre mužské hviezdy tak devastujúci proces, ako to zvyčajne býva u ženských hviezd, no určité typy ustanovených hviezdnych obrazov tento proces komplikujú. Vo francúzskom kontexte je to viditeľné v prípade herca Alaina Delona. Hercovo telo bolo v jeho skorých filmoch výrazne erotizované a stavané na obdiv, čím jeho ohromujúci vzhľad predstavoval hlavný definujúci rys Delonovho hviezdneho obrazu.¹⁷⁰ Plynutím času, kedy začalo jeho telo starnúť, však jeho kariéra trpela obmedzením palety hereckých možností. Z toho vyplýva, že hviezdny obraz založený u mužských hviezd na obdivuhodnej kráse a fyzickosti neskôr hercov v ich kariére môže výrazne limitovať, obdobne ako tomu je u hviezd ženských. Šárka Gmitterková vo svojej dizertačnej práci poukázala na takýto problém v domácom kontexte v prípade Oldřicha Nového, ktorý bol za prvej republiky ustanovený za typ šarmantného milovníka a elegána. V neskoršom období predstavoval Nový akúsi spomienku na dávne časy, nakoľko v jeho kariére prevládali nostalgické obraty do minulosti, ktoré ho spolu s jeho odchodom z verejného života v pokročilom veku zakonzervovali v tento prvorepublikový typ.¹⁷¹

Podobný diskurz u Jiřiny Štěpničkovéj prekvapivo nenájdeme. Aj keď u nej podobne platí, že sa za jej najplodnejšie a najvýznamnejšie filmové obdobie považuje obdobie prvej republiky, kedy sa objavovala predovšetkým v rolách cnostných neviest z dedinského prostredia a rovnako ako u Nového aj jej hviezdny obraz sa krátko po vojne ukázal ako naďalej neudržateľný, nezdieľajú podobný osud. Tvrdím, že to môže byť ako z dôvodu rozdielnosti fungovania českého filmového priemyslu a priemyslu hollywoodskeho, tak samotného prístupu hviezdy k procesu starnutia. Lokálny priemysel nedbal tak prísne na prezentáciu mladej femininity, ani ženské hviezdy nefungovali primárne ako komodity. Zatiaľ čo mal hollywoodsky priemysel tendenciu vyrad'ovať staré ženské hviezdy, lokálny priemysel takto radikálne nepostupoval. Čo sa týka postoja Štěpničkovéj k vlastnému starnutiu, prijímala tento fakt s gráciou a nevnímala ho devastujúco ani vzhľadom na stratený čas v zajatí. Na rovine filmov sa neobjavila túžba pokračovať v ustanovenom type neviest, nakoľko to bolo skrátka nemožné. Neobjavila sa ani snaha zakryť jej starnutie make-upom, maskami ani kostýmom. Pokiaľ mala fikčná postava zahalené telo (pani Feinerová), kostým mal svoje odôvodnenie v naratíve, ako sme spomenuli v predchádzajúcej kapitole. Toto tvrdenie potvrdzujú ako prijímanie v tlači, tak samotná hviezda v rozhovoroch. V tlači nenájdeme diskurz historickej

¹⁶⁷ IVERSEN in SHINGLER, Martin: *Star Studies, A Critical Guide*. London: Palgrave Macmillian, 2012, s. 70.

¹⁶⁸ SHINGLER, Martin. Bette Davis: Acting and Not Acting Her Age. In: Jermin, Deborah a Holmes, Su (eds). *Women, Celebrity & cultures of ageing: Freeze Frame*. London: Palgrave Macmillian, 2015, s. 47.

¹⁶⁹ BASINGER, Jeanine. *The Star Machine*. New York: Alfred A. Knopf, 2007, s. 405.

¹⁷⁰ VINCENDEAU, Ginette. *Stars and Stardom in French Cinema*. London: Continuum, 2000, s. 175.

¹⁷¹ GMITERKOVÁ, Šárka. *Kristian v monterkách*. Brno: Masarykova univerzita, 2018, s. 76

nostalgie¹⁷² pre dobu prvej republiky tak, ako v tomu bolo v prípade Oldřicha Nového. Šárka Gmitterková tvrdí:

„[N]ostalgické piesňové relácie, spomienkové medailóny, komentované strihové pásma a televízne filmy či inscenácie značne prispeli nie len k udržaniu, ale tak aj posilneniu jeho statusu ako prvorepublikovej star. [...] Na rozdiel od komplexných filmových úloh, ponúkajúcich dosad' nevidený žánrový rozptyl, sa táto hercova poloha objavuje v rôznych mediálnych a umeleckých formách. V rade titulov ale nájdeme oboje; ako pripomienku dôb minulých, v ktorých ale silne rezonuje hercov pokročilý vek, tak nostalgickú idealizáciu.“¹⁷³

Nostalgia v prípade Štěpničkovej v sebe nezahrňuje žiadnu nostalgickú idealizáciu, s výnimkou filmu *Hviezda*. Pocit nostalgie síce predstavuje ambivalentné, sladkohorké spomínanie na doby, ktoré sa už nikdy nevrátia, prevládajú v ňom však prevažne pozitívne emócie.¹⁷⁴ V *Hviezde* je tomu opačne, nakoľko je hrdinka zaseknutá v spomínaní na dávne časy, v ktorých bola na rozdiel od súčasnosti mladá a slávna, a jej život bol plný príležitostí. V tomto ohľade je dôležité, že ako tlač,¹⁷⁵ tak sama Štěpničková¹⁷⁶ osud Slávky s hviezdny statusom Štěpničkovej nespájali, ale stavali do kontrastu. Výrobu tohto filmu predsa len podnietil rozhovor režiséra Hannibala so starnúcou herečkou, v ktorom jej ponúkal malú rolu vo svojom filme. Priznala, že nemôže zabudnúť na to, ako sa objavovala vo veľkých rolách.¹⁷⁷ Rozdiel medzi Slávkou a Jiřinou je ten, že nostalgia v prípade Štěpničkovej (počas jej života) nepredstavuje túžbu po návrate ideálnej minulosti, pretože v jej nostalgickom spomínaní sa objavujú len pozitívne pocity. Tým pádom u nej neexistuje žiadna túžba, či negatívne emócie ako smútok, horkosť a strádanie, len pozitívne spomínanie.

Obdobie prvej republiky stále predstavuje herečkino najplodnejšie a najvýznamnejšie kariérne obdobie, najmä v súvislosti s jej filmovou dráhou, keďže po opustení väzenia sa ocitla prevažne v epizódnych filmových rolách. Podobne tomu bolo aj v televízii. Objavila sa v malých televíznych rolách rôznych žánrov. Boli to rozprávky (ako *Zapomenutý čert* [1964] či *O Honzovi a princeznej Félince* [1968]), kriminálky (napr. *Bláznova smrť* [1973] a *Zákon starého muža* [1976]), aj komédie (*Nebožtíci na bále* [1979], *Čtrnáctý v řadě* [1975]). Objavila sa aj v rade krátkometrážnych TV poviedok z cyklu *Bakaláři* ako *Dveře* (1974), *Kotník* (1975), či *Mladí u starých, starí u mladých* (1974) a ďalších, ktorých námety písali sami diváci. Fakt, že nedostávala filmové príležitosti síce môže súvisieť s jej narastajúcim vekom, divadlo ale naďalej ostalo jej primárnou doménou. Ako sme spomenuli, Štěpničkovej starnúce telo sa vo filmoch špeciálne neskrývalo, nakoľko to jej role vôbec nevyžadovali. Pokiaľ by tomu bolo naopak, pôsobil by tento zámer neprirodzene, a vnášal by tak do jej obrazu rušivý prvok, nakoľko sa vždy cenila Štěpničkovej prirodzenosť. Sama tvrdí, že sa úspešne „prehrala do

¹⁷² Barbara B. Stern rozlišuje medzi dvoma typmi nostalgie v propagačných textoch, a to historickou, ktorá predstavuje túžbu po návrate dávneho historického obdobia, vnímaného ako nadradeného súčasnosti, a osobnou, ktorá idealizuje osobné spomienky na minulosť.

STERN, B. Barbara, Historical and personal nostalgia in advertising text: The Fin de siecle effect. *Journal of Advertising*, 12.1992, roč. 21, č. 4, s. 11–22.

¹⁷³ GMITERKOVÁ, Šárka. *Kristian v monterkách*. Brno: Masarykova univerzita, 2018, s. 200–201. Prel: AV.

¹⁷⁴ ROUTLEDGE, Clay. *Nostalgia: A Psychological Resource*. New York: Routledge, 2016, s. 18.

¹⁷⁵ FIALA, M. Chvilka s Jiřinou Štěpničkovou, aneb nikoliv Hvězda. *Svět práce*. 7. 1. 1970, roč. 3, č. 1, s. 10.

¹⁷⁶ TRÄGER, Josef. S Jiřinou Štěpničkovou o herectví ve filmu. *Záběr*. 19. 3. 1970, roč. 3, č. 6, s. 3.

¹⁷⁷ tl. Hvězda nejen o hvězdách. *Kino*. 12. 1969, roč. 24, 11. č. 25, s. 2.

starších rolí“.¹⁷⁸ Prečo je tomu tak? Navrhujem, že úzkosť jej neudržateľného typu paradoxne vyriešil jej pobyt za mrežami. Vzhľadom na herečkinu vitalitu a vášeň pokračovať vo svojej umeleckej kariére napriek nepriazni svojho osudu vniesla do vlastného hviezdneho obrazu atribúty odolnosti, nepoddajnosti a zrelosti. Hoci nikdy nedokážeme preniknúť do skutočného vnútra performéra, rozhovory v tlači spolu s jej fotografiami tieto významy zrkadlia, nakoľko sa na nich hviezda takmer vždy usmieva. Nie je tak na žiadnej rovine na nej badať útrapy prežitých osamelých a odlúčených rokov od rodiny a práce. Na druhú stranu je nutné uvedomiť si fakt, že sa o osobnom živote hviezdy do roku 1968, kedy bola rehabilitovaná, nesmelo písať. K tomu sme aj ukázali, ako Štěpničkovú komunistický režim vnímal predovšetkým ako buržoáznu star. Paradoxne si ju nikdy nevybral za svoju budovateľku socializmu, napriek tomu, že predstavovala dôležité hodnoty práce a usilovnosti. Naopak, režim jej pracovitost potlačoval.

To však nič nemení na tom, že v analyzovanej tlači bola Štěpničková prezentovaná pozitívne, ako profesionálna herečka s nezlomiteľnou vášňou tvoriť. Je pravda, že ťažko by bolo možné pokračovať v ustanovenom type na poli kinematografie. No v dobe, kedy sa vrátila k filmu, tieto filmy zostarli spolu s predchádzajúcim typom, a zostarla aj sama herečka. A hoci si už nevybudovala žiadny nový stály typ, jej role spojoval práve starší vek jej fikčných postáv, ktoré ale týmto procesom netrpia, s výnimkou spomenutej Žandy a Slávky.

Že bola Štěpničková uznávanou umelkyňou potvrdzuje fakt, že jej životné jubileá boli reflektované v novinových článkoch. Spomínalo sa na ňu a jej prácu počas jej života aj smrti. Štěpničková sa stala symbolom sily, nepoddajnosti a pracovitosti. To sa netýka len skutočnosti, že ju komunistická neprajnosť nedokázala zlomiť, nedokázal to ani starnúci proces. Starnutie nie len, že prijímala ako prirodzený proces, ale hranie naďalej milovala aj v pokročilejšom veku. Jej sen bol doslova hrať, dokiaľ bude môcť.¹⁷⁹ Hodnoty práce a usilovnosti v jej obraze začali silnieť v pokročilom veku herečky. Paradoxne k jej povojnovému osudu Štěpničkovej obraz nikdy neobsahoval *glamour* či nadštandardný životný štýl, ale práve pracovitost'. Práca a usilovnosť sú to, čo v obraze kontinuálne ostáva navzdory zmene režimu, transformácií typu a starnutiu.

6.2 Jiřina Štěpničková, výnimočná žena skúšaná osudom

V tejto časti sa zameriame predovšetkým na články v periodikách a porovnáme ich zameranie s knižnými publikáciami a televíznymi reláciami, ktoré nám pomôžu osvetliť transformáciu Štěpničkovej hviezdneho obrazu v 70. rokoch a ďalej. Zaujímať nás bude predovšetkým druh spomínania, ktorý je s hviezdou spájaný.

Vyššie sme konštatovali, že nostalgické spomínanie v hviezdnom obraze Jiřiny Štěpničkovej do roku 1969, kedy bola uvedená *Hvězda*, absentovalo. Periodiká sa zameriavajú na spomínanie predovšetkým v rozhovoroch a reflektujú iný typ spomínania, a to také, ktoré na staré časy spomína v pozitívnom svetle, ale úzkostlivo netúži po ich návrate. To najlepšie vyjadruje sama herečka v rozhovore s Milenou Nyklovou v *Záběru*: „Každý sleduje svoje

¹⁷⁸ TRÄGER, Josef. S Jiřinou Štěpničkovou o herectví ve filmu. *Záběr*. 19. 3. 1970, roč. 3, č. 6, s. 3.

¹⁷⁹ NYKLOVÁ, Milena. Láska Jiřiny Štěpničkové – herecká tvorba. *Záběr*. 6. 6. 1975, roč. 8, č. 12, s.7. Prel: AV.

túžby, sny a ideály: ja som mala šťastie, že som chcela byť herečkou a že som sa ňou stala. Všetkým, čím som bola, som bola po nerudovsky rada, a to, čím ešte budem, budem tým radšej.“¹⁸⁰ Tu je vidieť herečkin obdivuhodný optimizmus, odolávanie a zároveň kontinuita minulosti – stala sa herečkou, herečkou je dodnes a plánuje ňou byť ďalej. V rovnakom rozhovore s radosťou spomína na svoje minulé role, ale toto spomínanie neprekročí hranicu láskavého spomínania a nie je z neho badateľný pocit sentimentálnosti. Pre *Záběr* poskytla rozhovor o päť rokov predtým, kde padla otázka špecificky ohľadom herečkiných filmových rolí z doby prvej republiky. Nie je tomu inak ani v tomto prípade, pretože z rozhovoru opäť cítiť pozitivitu na rozdiel od horkého spomínania po stratených časoch. Štěpničková spomína:

„Za okupácie sa film sústredil na domáci klasický repertoár. Pred tým ani hercov príliš nelákali jeho postavy vo filme, herečky neboli príliš ochotné vystupovať na filmovom plátne v dedinskom kroji, takto ešte v ružovom kombiné! Keď som s Karlom Hašlerom točila vo filme *Za ranních červánků* – to bol jeden z mojich prvých filmov - prehlásil režisérovi Rovenskému, že som česká Maryša, že sa na ňu hodím typovo i herecky a žeby sa mala so mnou natočiť. A za rok k tomu naozaj došlo. To už som mala za sebou javiskovú Maryšu a dokonca v Hilarovej réžii na Národnom divadle! Tam moja voľba spôsobila prask v súbore. Ja som totiž bola do Národného divadla angažovaná ako komik.“¹⁸¹

Toto spomínanie teda definuje pozitivita a objektivita. Ak čítame tento rozhovor ďalej, narazíme na ešte dôležitejšiu časť, pretože pojednáva o herečkinom starnutí. Na zmienku o probléme prehraní sa do nových rolí reaguje opäť s obdivuhodným nadhľadom:

„Prečo? Znamená to len usmerniť svoju samolúboosť a túžbu páčiť sa. Samozrejme, že pre ženu je to ďaleko bolestivejšie než pre herečku. Ostatne trebárs Moliérove slúžky môžu byť rovnako staré ako mladé, vek nie je najhlavnejší, a ja som ich milovala. Keď sa dnes vidím vo svojich starých filmoch, zaujíma ma viac kontrolovať, ako mi to tentokrát hralo, kde sa mi to podarilo a kde nie, než si všímať toho, že som bola mladá alebo krásna“.¹⁸²

Náš argument, ktorý vyššie tvrdil, že starnutie pre Štěpničkovú nevyvolávalo úzkosti žiadneho typu, ako profesionálnu, tak osobnú, nemôže potvrdiť lepší zdroj. Štěpničková svoju situáciu kladie do kontrastu s priateľkou Suzanne Marwille, herečkou a vtedajšou ženou Martina Friča, ktorá: „...ma videla [...] a divila sa, že som z milovníčky tak samozrejme postúpila do zrelších žien; akoby sama po tom zatúžila, pretože ona sa zmenila herecky len raz...“¹⁸³ Aby sme koncept nostalgie finálne uzavreli: „[...] [V] jej spomienkach by ste márne hľadali známky nejakého nostalgického smútku. Žije dneškom – v plnej práci, ktorú má tak rada a ktorej zasvätila život...“.¹⁸⁴

Tento výrok pochádza z jedného zo spomínajúcich jubilejných článkov venovaných Štěpničkovovej. Potvrdzuje jej status výnimočnej hviezdy, ktorá nehľadá do minulosti, ale s

¹⁸⁰ Tamtiež.

¹⁸¹ TRÄGER, Josef. S Jirinou Štěpničkovou o herectví ve filmu. *Záběr*. 19. 3. 1970, roč. 3, č. 6, s. 2–3. Prel: AV.

¹⁸² Tamtiež.

¹⁸³ Tamtiež.

¹⁸⁴ SUCHÝ, Ondřej. Herecké kroky s andělskými křídly. *Svobodné slovo*. 2. 4. 1982, č. 13, s. 2. Prel: AV.

pracovným elánom hľadá do budúcnosti. Rozsiahlejšie jubilejné príspevky črtajú jej dráhu od začiatku až po dobu uverejnenia článku, iné sú skromnejšie a zovšeobecňujúce. K rozsiahlejším patrili tie neskoršie, posmrtné uvedené. V nich je badať jeden podstatný rozdiel v porovnaní s článkami uverejnenými počas hereckinho života, a to, že je v nich veľmi dôležité jej odňatie slobody v 50. rokoch. Kratšie jubilejné príspevky publikované počas jej života sa zameriavali na jej rozsiahle divadelné role, „[...] Dokázala byť shawovsky hryzavá aj tylovsky prostá, priehľadná a vnímavá. [...] Jej postavy tak protikladné v charakterovom vybavení, majú vždy svoju pravdivú tvár, svoj neopakovateľný život, preto predstupujú pred diváka s novými odtieňmi a významami [...] týchto protikladných rolí by sme našli primého; dosvedčuje to neustále o širokom hereckom registri, o poctivosti, kázni i remese...“¹⁸⁵ doplňujú však aj komentár o fyzickom stave, „Na jej dievčensky štíhlejšej postave a strhujúcom temperamente sa nič nezmenilo, v belasých očiach sa však zrači múdrosť prežitých rokov.“¹⁸⁶ či konkrétne reflektujú zmenu filmového hereckého typu: „Za tých päťdesiat rokov sa zmenil svet k nepoznaniu. I herectvo zaslúžilej umelkyne Jiřiny Štěpničkovej vyzrelo. Postupne sa z naiviek prehrávala na charakterné role a teraz ju vidáme predovšetkým v televíznych rolách starých žien a babičiek.“¹⁸⁷

Dňa 5. 9. 1985 zaslúžilá umelkyňa Jiřina Štěpničková vo veku 73 rokov umiera. Po tomto dátume začali články venované hvieзде klásť vo svojich spomínaniach väčší dôraz na jej tragický osud a tento prístup obdobne sledujeme aj u spomienkových televíznych relácií typu *Příběhy železné opony*. Hoci toto tragické obdobie nemusí vo všetkých prípadoch znamenať ich hlavné zameranie, v 90. rokoch tento prístup spomínania na herečku silnie a v ďalšom storočí pretrváva, čím v povedomí verejnosti ostáva primárne ako nositeľka tragického osudu. Na jednu stranu tak existujú spomínania, ktoré upriamujú pozornosť skôr na Štěpničkovej herectvo, hoci jej uväznenie nezabudnú spomenúť,¹⁸⁸ na stranu druhú sa objavujú články zameriavajúce svoju pozornosť hlavne na toto obdobie. Je to zjavné už zo samotných názvov článkov ako „Herečka, ktorú komunisti zavreli na 10 rokov“,¹⁸⁹ „Výnimočná žena skúšaná osudom“,¹⁹⁰ „Žena tragického predurčenia“¹⁹¹ či „Sláva a zúfalstvo Jiřiny Štěpničkové“.¹⁹²

Hlavný naratív spomienkových relácií používa podobný prístup, ako je tomu napríklad v relácii *Příběhy železné opony*. Epizóda venovaná prípadu Štěpničkovej, ktorá premiérovala 16. 1. 2006 o 22. hodine na ČT1 nesie názov *Jiřina Štěpničková: Generální prevence*. Rozsiahlejšie sa jej prípadom zaoberá druhá relácia ČT, *Dobru, pravdě, kráse*. Premiérovala 29. 11. 2017 o 20:20 s názvom *Armádním rozkazem (1950–1960)*. Zatiaľ čo prvá relácia trvala len 13 minút, druhá vložila jej prípad do širšieho kontextu Vinohradského divadla a jej trvanie činilo 51 minút. Štěpničková sa na rozdiel od iných prvorepublikových hviezd neobjavila vo

¹⁸⁵ Mik. Jubilantka Jiřina Štěpničková. *Lidová demokracie*. 1. 4. 1997, roč. 33, č. 78, s. 4.

¹⁸⁶ *Život*. 26. 4. 1972.

¹⁸⁷ Da. Jubileum herečky. *Tvorba*. 2. 4. 1982, č. 13, s. 2.

¹⁸⁸ BENEŠOVÁ, Ivana. Pravdivé herectví Jiřiny Štěpničkové. *Lidová demokracie*. 4. 4. 1992, roč. 48, č. 81, s. 4. tate. Jiřina Štěpničková. *Kino*. 21. 4. 1992, roč. 47, č. 8, s. 5.

Či CL. Celý život, celý svět. *Telegraf*. 1. 6. 1996, roč. 5, č. 126, s. 4.

¹⁸⁹ UHROVÁ, Eva. Herečka, kterou komunisté zavreli na deset let. *Lidové noviny*. roč. 15, č. 49, s. 6.

¹⁹⁰ KOMÁNKOVÁ, Jitka. Výjimečná žena zkoušená osudem. *Týdeník Televize*. 2014, č. 4, s. 17.

¹⁹¹ PTÁČKOVÁ, Zuzana. Žena tragického předurčení. *Týdeník Televize*. 2003, č. 38, s. 22-23.

¹⁹² KOLÁŘOVÁ, Kateřina. Sláva a zúfalství Jiřiny Štěpničkové. *MF Dnes*. 29. 12. 2003, roč. 14, č. 301, s. 6.

veľa spomienkových seriáloch ako *Bohéma*. Rovnako sú na tom knižné publikácie, nakoľko dnes existujú len dve knihy venované výhradne Štěpničkově. Z oboch sme v tejto práci niekoľkokrát citovali. Prvá nosí jednoduchý názov *Jiřina Štěpničková*,¹⁹³ druhá sa volá *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*.¹⁹⁴ Jednu charakterizuje akademický prístup k jej predovšetkým divadelnej, ale aj filmovej kariére, druhá sa zaoberá predovšetkým komunistickým procesom, ktorého sa stala obeťou. V priehľadových populárnych publikáciách je však spomenutá na pár stránkach, ako je tomu napr. v knihe *Komedianti na české scéně*¹⁹⁵ či *Český hraný film a filmaři za protektorátu*¹⁹⁶.

6.3 Závěr

V poslednej kapitole tejto bakalárskej práce sme sa zamerali na reflexiu premeny hviezdneho obrazu Jiřiny Štěpničkově v čase. Orientovali sme svoju pozornosť predovšetkým na procesy starnutia a spomínania. Zistili sme, že napriek skutočnosti nemožného nadviazania na predošlý ustanovený typ cnostných neviest Štěpničková týmto faktom výrazne netrpela. Do roku 1969 sa síce nedočkala veľkolepého návratu na filmové plátna v hlavnej roli, divadlo však naďalej ostalo jej hlavným umeleckým pôsobiskom, v ktorom na rozdiel od filmu stvárnila rôznorodé hlavné role. Obdobie prvej republiky, teda obdobie Maryši, ostalo tak jej najplodnejším filmovým obdobím. Ale toto obdobie nikdy neprinieslo do jej hviezdneho obrazu koncept nostalgie, nakoľko ju periodiká reflektovali ako umelkyňu žijúcu v prítomnosti a hviezda samotná nezabúdala tento fakt pravidelne v rozhovoroch potvrdzovať, no či to bola obrana proti bolestivej minulosti sa už nedozvieme. Obdobne bol na tom proces starnutia, ktorý ženským herečkám často problematizuje kariérny vývoj. U Štěpničkově nešlo o deštruktívny proces, ba naopak, nakoľko starnutie nenarušilo jeden z dôležitých atribútov jej hviezdneho obrazu, teda prirodzenosť. Jiřina Štěpničková starla s gráciou.

Typy spomínania spojené s hviezdou sa v dobe jej života a po jej smrti líšia. Počas jej života spomínanie nefunguje nostalgicky v tradičnom slova zmysle, pretože v ňom nenájdeme negatívne emócie, ale naopak pôsobí pozitívne a príjemne. Po smrti hviezdy sa ale čoraz viac začal pripomínať jej tragický osud, a vo verejnom povedomí je pripomínaná predovšetkým vzhľadom na túto etapu jej života. Takto sa na ňu spomína dodnes. Na rozdiel od Lídy Baarovej totiž jej osud nepripomína nadčasové hodnoty ako údel herca a otázky historickej viny, ani nikdy nebola hviezdou, ktorú by charakterizovala sexuálna príťažlivosť a *glamour*. Jej prerepublikové filmy zostarli viac než spoločenské komédie, hodnotovo sa s našou dobou mívajú. Tieto filmy si nepripomínáme tak príliš ako jej osud, ktorý funguje ako varovné memento toho, ako dopadajú talentovaní a ambiciózni ľudia v neslobodnej dobe.

¹⁹³ ČERNÝ, Jindřich. *Jiřina Štěpničková*. Praha: Brána, 1996.

¹⁹⁴ HORÁKOVÁ, Šárka. *Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti*. Praha: Garamond, 2005.

¹⁹⁵ SÍLOVÁ, Zuzana. *Komedianti na české scéně*. Praha: Kant, 2013.

¹⁹⁶ KAŠPAR, Lukáš. *Český hraný film a filmaři za protektorátu*. Praha: Libri, 2007.

7. Summary

This bachelor thesis focuses on transformations of Jiřina Štěpničková's star image after the World War II. Before this period she was best known for her parts in films from rural areas. These national films, which were adaptations of czech classic literature, established her type as a virtuous, hard-working slavic bride. After the World War II however, her type appeared to be unmaintainable. In a changed cultural-political climate these films were viewed as anachronistic. Before Štěpničková could transform her type, she was taken to jail in 1952 after trying to cross the borders. The regime had never seen her as an ideal working woman. But however tragic was her fate, she never resigned. After leaving the jail, she had continued her work as a professional actress, mainly at the theatre. Her magnificent comeback happened in this sphere, but never in the film. Her ageing, however, was never a problem. This process had never posed a problem in her professional or personal life. She viewed it as something natural, and never talked about her wasted years, for she continued in her artistic activities in the jail as well. Her fellow inmates said in the interviews that she recited poems for them. Štěpničková's roles later in her life weren't, except for the film *Star* (1969), main roles. But some of these episodic roles were addressing important topics such as guilt or ageing. And since the process of ageing did not have negative connotations to her, she loved her later roles as much as the younger ones. Even after the tragic period she never lost her desire to play, both in the film and the theatre. Nostalgia during her life wasn't a bittersweet feeling as it lacked negative emotions. In her memories we don't find any mark of negativity. After her death however, the writings about her have been mainly focusing on her bitter destiny. And this tragic discourse remains in the writings even now, as we don't remember her films as much as we remember what the regime did to her. She was never a sex symbol, her star image was defined by traits such as hard work and endurance. The aim of this thesis is to show that her cultural work is as relevant as the endurance of her personality. Jiřina Štěpničková was an extraordinary star, who had worked as an actress as long as she could, and who had never stopped believing in her art.

8. Zoznam použitých zdrojov

8.1 Primárne literárne zdroje

BOLTON, Lucy a WRIGHT, Julie Lobalzo. Lasting Screen Stars: Images that Fade and Personas that Endure. London: Palgrave Macmillan, 2016

ČERNÝ, Jindřich. Jiřina Štěničková. Praha: Brána, 1996

DYER, Richard. *Stars*. London: BFI, 1979

GMITERKOVÁ, Šárka. Jiřina Štěpničková: česká národní hvězda 1930 – 1945. Praha: Karlova univerzita, 2010

GMITERKOVÁ, Šárka. Kristian v monterkách. Brno: Masarykova univerzita, 2018

HORÁKOVÁ, Šárka. Jiřina Štěpničková - Herečka v pasti. Praha: Garamond, 2005

JERMIN, Deborah a HOLMES, Su. Women, Celebrity & cultures of ageing: Freeze Frame. London: Palgrave Macmillian, 2015

Český filmový plakát 20. století. Brno: Moravská galerie v Brně, 2004

NIEMEYER, Katharina. Media and Nostalgia. Yearning for the Past, Present and Future. London: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2014

ROUTLEDGE, Clay. Nostalgia. A Psychological Resource. New York: Routledge, 2016

SHINGLER, Martin. Star studies. A Critical Guide. London: Palgrave Macmillan and BFI, 2012

VINCENDEAU, Ginette. Stars and Stardom in French Cinema. London: Continuum, 2000

8.2 Sekundárne literárne zdroje

BASINGER, Jeanine: The Star Machine. New York: Alfred A. Knopf, 2007

ČERNÁ, Zuzana. Poválečná „očista“ v české kinematografii 1945-1946. Praha: Univerzita Karlova, 2015

HAVELKA, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1956-1960. Praha: ČFÚ, 1973

JUST, Vladimír. Vlasta Burian – Mysterium smíchu. Praha: Academia, 2001

KAŠPAR, Lukáš. Český film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence. Praha: Libri, 2007

MACEK, Václav a PAŠTÉKOVÁ, Jelena. Dejiny slovenskej kinematografie. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2017

SÍLOVÁ, Zuzana. Komedianti na české scéně. Praha: Kant, 2013

SZCZEPANIK, Petr. Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970. Praha: Národní filmový archiv, 2017

8.3 Citované periodiká

Československá kinematografie ve světle zahraničního tisku, 1958

Deň

Divadelní noviny, 1966

Film a doba, 1955

Filmové informace, 1950

Filmové noviny, 1947

Iluminace, 1989

Journal of Advertising, 1972

Katolícke noviny, 1940

Kino, 1945

Kultúrna obroda

Kulturní tvorba, 1963

Květy, 1951

Lidová demokracie, 1945

Literární noviny, 1927

Lud

MF Dnes, 1990

Mladá fronta, 1945

My, 1945

Národní osvobození, 1925

Obrana Lidu, 1947

Panoráma, 1974

Partizán

Pravda, 1912

Práce, 1945
Pochodeň, 1945
Průboj, 1949
Rovnost, 1945
Slovo, 1997
Smena, 1948
Stráž lidu, 1945
Svět práce, 1945
Svobodné noviny, 1945
Svobodné slovo, 1945
Svobodný zítřek, 1945
Stráž lidu, 1945
Telegraf
Tvorba, 1969
Týdeník Televize, 1994
Záběr, 1968
Zemědělské noviny, 1945

8.4 Filmografia a televizne role

Za ranních červánků (1934), rež. Josef Rovenský
Maryša (1935), rež. Josef Rovenský
Varúj! (1946), rež. Martin Frič a Paľo Bielik
Léto (1948), rež. K. M. Walló
Slepice a kostelník (1950), rež. Oldřich Lipský a Jan Strejček
Kohout plaší smrt (1961), rež. Vladimír Čech
Transport z ráje (1962), rež. Zbyněk Brynych
Neschovávejte se, když prší (1962), rež. Zbyněk Brynych
Zapomenutý čert (1964), rež. Ludvík Ráža

Zločin v dívčí škole (1965), rež. Ivo Novák, Ladislav Rychman, Jiří Menzel

Lidé z maringotek (1966), rež. Martin Frič

O Honzovi a princezně Félince (1968), rež. Vlasta Janečková

Skřivánci na niti (1969), rež. Jiří Menzel

Hvězda (1969), rež. Jiří Hanibal

Kladivo na čarodějnici (1970), rež. Otakar Vávra

Bláznova smrt (1973), rež. Zdeněk Kubeček

Dveře (1974), rež. Jaroslav Dudek

Mladí u starých, starí u mladých (1974), rež. Jaroslav Dudek

Kotník (1975), rež. Jaroslav Dudek

Zákon starého muže (1976), rež. Jaroslav Novotný