JAKUB EGERMAJER / 14. 4. 2020

Alois Jirásek v „boji proti dnešnímu Temnu“

Film Karla Steklého *Temno* je vůbec první adaptací díla Aloise Jiráska vzniklou po komunistickém převratu v Československu. Způsob, jakým Steklý román zpracoval, můžeme vnímat jako nejzářnější exemplář významového posunu, kterému poúnorový režim populárního spisovatele podrobil, a přizpůsoboval ho tak svým vlastním ideologickým záměrům. Posunu, který ve své nejobecnější rovině ovlivňuje vnímání a přijímání Jiráska (vlídné i nepřátelské) dodnes.

Alois Jirásek patřil již za svého života mezi nejpopulárnější beletristy českojazyčného prostoru. Jeho romány *Proti všem*, *Psohlavci, Bratrstvo* či právě *Temno* dosáhly v posledních dekádách rakousko-uherské monarchie nebývalé oblíbenosti a posloužily nejen k popularizaci české historie, ale v nemalé míře ustanovily Jiráskovu interpretaci národních dějin coby obecně přijímaný fakt. Zvláště protežovaným se spisovatel stal po vzniku republiky, která se k husitské a českobratrské tradici explicitně přihlásila. Tím započala cesta jiráskovského historismu k tomu, aby se stal jakýmsi dogmatem uměleckého ztvárňování české historie. Vrchol této cesty přišel krátce po komunistickém převratu v roce 1948, a sice ve formě tzv. jiráskovské akce.

Tato kampaň, slavnostně vyhlášená Klementem Gottwaldem 10. prosince prvního roku komunistického režimu, si dala za oficiální úkol během necelého tříletí zbývajícího do stého výročí Jiráskova narození spisovatele masově zpopularizovat a obecně mu zajistit tak prestižní místo v české kultuře, které si podle strany zasloužil.

Pokud by však jediným záměrem akce byla popularizace Aloise Jiráska, byla by celá kampaň zbytečná. Jirásek patřil, jak již bylo řečeno, mezi nejoblíbenější domácí autory. Jeho prózy tvořily součást povinné školní četby a jeho dramata zase nedílnou součást divadelního repertoáru. Skutečný význam jiráskovské akce byl ryze politický.

Petr Šámal akci označuje za „vlajkovou loď komunistických snah o historickou a nacionální legitimizaci vlády“.[1] Komunisté, během první republiky vnímaní jako strana kosmopolitní až anti-nacionální, se po druhé světové válce začali ostentativně hlásit k tradici národního obrození (zářným příkladem je Nejedlého spis *Komunisté, dědici velkých tradic národa českého*). Převzetí absolutní moci v únoru 1948 jim k tomu konečně poskytlo náležité prostředky. Přimknutím se k Jiráskovi, oblíbenému autorovi, jehož popis české historie byl pevně zakořeněn v národním vědomí, se KSČ stavěla do role následovníků boje za českou samostatnost.

„Popularizační“ akce byla rovněž prostředkem, jak upravit Jiráska potřebám nového režimu. Tyto úpravy se děly jednak v rovině doslovné – epilogy a poznámky Zdeňka Nejedlého ve vydáních Jiráskových knih, především ale jeho zásahy do textu samotného (tehdy nazývané „aktualizací“ a odůvodňované údajným svolením, které měl Jirásek ještě za svého života budoucímu ministrovi poskytnout) – a také (což je pro tento text podstatnější) ve formě implicitního ideologického posunu například ve filmových adaptacích spisovatelova díla.

Jedním z úkolů, který prezident Gottwald, ministr školství Nejedlý a šéf rezortu informací (kam spadala i kinematografie) Václav Kopecký umělecké sféře v rámci jiráskovské akce svěřili, byl vznik co největšího počtu filmových zpracování Jiráskových děl. Z vícero projednávaných projektů nakonec v rámci akce (tedy v rozmezí let 1948–1951) vznikla jediná adaptace – je jí zmíněné *Temno* režiséra a scenáristy Karla Steklého. Ostatní projekty byly z různých důvodů odkládány, a pokud vůbec vznikly, tak až v pozdějších letech (*Staré pověsti české* Jiřího Trnky z roku 1953, *Psohlavci* Martina Friče natočení v roce 1955, *Proti všem* proměněné ve finále husitské trilogie Otakara Vávry z let 1954–1956).

Karel Steklý dopsal první verzi literárního scénáře (tzv. filmovou dramatizaci) *Temna* 30. dubna 1949. Následoval technický scénář s datem dokončení 29. června téhož roku. Pak přišly poměrně značné úpravy před natáčením i během něj, zakončené dotáčkami (podle nedatovaných dodatků ke scénáři), které pozměnily úvod a závěr filmu a které byly Filmové radě (posuzovacímu orgánu ministerstva informací, složenému z filmařů, herců, spisovatelů i zástupců strany) s pozitivním ohlasem promítnuty na schůzi v září 1950.[2]

Všechny verze Steklého filmového libreta vstupují do děje dříve než sám Jirásek, který se na prvních stranách soustředí na cestu regenta skalského panství (domova členů rodiny myslivce Machovce, protagonistů příběhu) Lhotského z pražské korunovace Karla VI. domů. Scenárista se však rozhodl začít filmové vyprávění sérií výjevů, které předcházejí Lhotského návratu a které ilustrují útlak prostého lidu ze strany vrchnosti a jezuitů.

V první verzi scénáře se vrháme do dění již ve chvíli, kdy Lhotský do Prahy odjíždí. Jeho odjezd komentují robotníci, pro které průvod znamená krátkou úlevu od práce. Steklý jim vkládá do úst poněkud toporné věty typu: „Za to se starají (jezuité), aby Čechy měly nového světce, Jana Nepomuckého!“ nebo (proč císař přijímá právě nyní českou korunu) „On asi z vděčnosti, že mu stavové přijali pragmatickou sankci.“[3] Tyto repliky jednak slouží k bližšímu uvedení do dobových okolností, ale především akcentují přítomnost nevolnického lidu, u Jiráska postaveného do pozadí, jako uvědomělé třídní síly. Utrpení poddanské masy je zdůrazňováno i později: například když správce Čermák s dráby nelidsky ponižují jednoho ze sedláků (ani tato událost nemá v Jiráskovi předlohu).[4] Žádný z těchto výjevů v úplnosti do výsledného snímku nepronikl, avšak s důrazem na hrůzy feudalismu se ve filmu *Temno* setkáme i tak.

Film otevírají výjevy nelidské práce v kamenolomu, později vidíme sugestivně natočenou scénu úmorné roboty na poli, která je dána do kontrastu s luxusem předchozí scény bálu u rytíře Mladoty. Scény z kamenolomu jsou zvláště pozoruhodné, přihlédneme-li k jejich předznamenání ve scénářích z roku 1949. V původní dramatizaci románu Steklý píše: „Málo koho napadne, co lidského potu, slz a utrpení bylo vynaloženo na krásnou barokní sochu, pyšnící se na pražském mostě či v zahradě bohatého šlechtice.“[5] Do technického scénáře pak po výjevu z kamenolomu zařadil téměř avantgardní sekvenci složenou z montáže záběrů na sochy světců, které měly být vzápětí nahrazeny „voskovými, naturalistickými figurami s obrazy svatých se skutečnými vlasy a potící krev“.[6] Ani tato sekvence, nápadně vzdálená zásadám socialistického realismu o všeobecné srozumitelnosti, nebyla zrealizována.

Výsledný film je nakonec uveden pomocí titulku, který nás nenechává na žádných pochybách o identitě „pokrokových sil“ dané doby a zamýšleném vyznění. Divák po úvodních titulcích čte: „V bitvě na Bílé Hoře r. 1620 prohrála česká šlechta českou státní samostatnost, protože se neopírala o lid, nýbrž hájila jen svoje panské zájmy.

Pro lid nastal nesnesitelný útlak. Robotní povinnosti rostly. Lid byl zbavován svého jazyka i víry. Jezuité ve spojení s cizáckou vládou chtěli zničit velké revoluční tradice českého lidu. Nastala doba temna."

Následuje již zmíněná scéna z lomu a v předchozích verzích chybějící sekvence „řádění" Tovaryšstva Ježíšova, jejíž přítomnost hned v prvních minutách (a koneckonců i v uvádějícím titulku) staví feudálnímu útlaku naroveň útlak klerikální. Románová předloha naopak neobsahuje v úvodu žádné obecné uvedení do dobové reality či vyjádření autorova ideologického postoje. Jirásek se k poměrům v Čechách doby vlády Karla VI. dostává až postupně, titulní „temno" znázorňuje výhradně skrze osudy svých protagonistů.

Ačkoliv Nejedlý ve svém doslovu k románu označil Temno za „víc než román… i víc než historický obraz doby pobělohorské… veliký vykřičník, volající k nám: čtěte, pozorně čtěte!"[7], Jirásek, nutno říci, zůstává více romanopiscem, než společensko-historickým kritikem, a poselství příběhu sděluje implicitně. Nejde si také nevšimnout rozdílů v zobrazení roboty a selského lidu v románu a ve filmu. Jirásek sice také píše o krutosti vrchnosti (především správce Čermáka) k poddaným („To už lítalo za robotníky, jako pokropeni, schlíple, skrčeně, mlčky se šourali k bráně, kterou šafář a jeden z čeládky za nimi zavřeli a trámem napříč zatarasili"[8]), ale celkově nechává robotný lid spíše v pozadí a za své protagonisty si vybírá svobodné poddané, měšťany a úředníky. Výběr hrdinů film nepozměňuje, ovšem v první části klade nevolníky více do popředí. Přestože Jiráskův román také silně kritizuje feudalismus, Steklý jako by následoval Nejedlého poučku o *Temnu* coby historickém obrazu celé doby a snažil se více zaměřit právě na nekompromisní kritiku politické a sociální reality zobrazované doby.

Jiráskova interpretace pobělohorské doby vychází v prvé řadě z hlediska nacionalistického a v druhém plánu se zaměřuje na otázky konfesijní. Otázka náboženská je však plně ztotožňována s národními motivy – na straně pokroku stojí tajní čeští bratři a ostatní česky mluvící protestanti, na straně zpátečnictví, útlaku a pověry pak jezuité, poněmčená šlechta a další přisluhovači habsburského, katolického a germanizačního řádu.

Spisovatel popisuje tristní přístup státní moci k českému jazyku, například když na závěrečných stránkách při popisu slavností kanonizace Jana z Nepomuku nechává slavnostní mši v kostele sloužit německy, zatímco nižší vrstvy mluvící pouze česky se musí spokojit s bohoslužbou venku před svatostánkem. Jiráskův pohled ale není černobílý. Žák Jaroslava Golla kupříkladu uznává, že právě v českém barokním katolictví lze najít počátky pozdějšího národního obrození. Například páter Daniel, ač horlivý jezuita, s germanizací a odvracením se církve a vyšších vrstev od češtiny rezolutně nesouhlasí.

„Prve když vycházeli z kostela, připomenul (P. Daniel) nahlas, že všechny nápisy na té dekoraci jsou jen latinské a německé, že tu ani slova českého, to že není, jak se patří“ [9], píše Jirásek. Tyto odchylky od jasného rozdělení pokrokových a „reakčních“ sil samozřejmě Steklého adaptace v souladu s pravidlem socialistického realismu o typičnosti vypouští a Daniel je degradován na figurku v pozadí.

Páter Koniáš, v populární paměti žijící coby nejpádnější symbol jezuitského útlaku, naopak dostává ve filmu oproti knize větší prostor. Zatímco první verze scénáře ho v souladu s Jiráskem nechávají objevit se až v pozdější fázi příběhu, finální zpracování dává projevům jeho fanatismu prostor již v samém úvodu.

Třídní rozdělení společnosti je samozřejmě přítomno i u Jiráska. Jeho hrdinové jsou vedle českého jazyka a protestantství domácí tradice ve většině definováni též svým zařazením do poddanského stavu. K chápání společenských tříd v marxistickém pojetí má však spisovatel daleko. Stejně jako otázku náboženské víry i sociální status spojuje výhradně s národní identitou. Jednoduše řečeno, pravé Čechy vidí Jirásek jako česky mluvící protestanty s tím, že tuto skupinu konstituují hlavně venkovští poddaní.

Naopak ve Steklého zpracování nacházíme ryze třídní vidění společnosti. Kladné charakteristiky postav mimo kategorii česky mluvícího lidu se vytrácejí. Zatímco Jirásek uvádí jednoznačně, že regent Lhotský nemá jezuity v lásce[10] a původní Steklého literární scénář nechává zmíněného šlechtice si při pohledu na příslušníky onoho řádu alespoň pro sebe odplivnout se slovy „Kam vás čerti nesou, sakramenti“, [11] konečný film spojení církve a feudálů nijak neproblematizuje.

Mnohem násilnější je pak proměna Jiřího Březiny, měšťanského syna, který se zamiluje do tajné kališnice Heleny Machovcové, jež je u jeho rodiny ve službě. Motiv lásky dvou

mladých lidí z opozičních táborů, který Jirásek v duchu ozvěn romantismu 19. století do *Temna* zařazuje, je Steklým zpochybňován. Zatímco Helenka se do Jiřího opravdu zamiluje, o jeho citech máme po celou dobu pochybnosti, a nakonec jsou poníženy na pouhou krátkodobou zamilovanost, která nemůže přebít Jiřího třídní odpor k níže postavené Heleně. Tu k útěku pryč za rodinou nepřiměje nepřejícnost Březinových lásce jejich syna a pronásledování jezuity, ale konfrontace s Jiřím, který během hádky Heleně mimo jiné připomene, aby „nezapomínala, že je tu jen v poddanství".[12] Vidění lásky jako něčeho, co překonává víru, třídu i světonázor, esenciální součást historických románů tradice 19. století, není s šablonovitým viděním doby stalinismu spojitelná.

Tematiku náboženské víry a národní identity Steklý pochopitelně neeliminuje. Podřizuje ji ale tematice třídního pohledu. Jirásek přejímá vidění Čechů, které vzniklo v pozdní fázi národního obrození (zhruba po roce 1848), kdy se ustanovilo vnímání šlechty jako „cizácké"[13] a kdy došlo ke ztotožnění české vlastenecké tradice s protestantismem[14]. Ideální představa českého protestantského venkovského poddaného jako nositele pokroku zůstává zachována i ve Steklého filmu, ale rozhodujícím se zde stává jeho „proletářský" stav, byť v symbióze s národní identitou (vzhledem k postavení češtiny jako jazyka nižších vrstev), spíše než víra.

Jezuity zakázané knihy, přechovávané tajnými protestanty, tvoří nedílnou součást Jiráskova vyprávění nejen svou samou přítomností, ale i díky rozsáhlým citacím (například Lutherova modlitba, která dodává českým bratrům odvahy a radosti [s. 563]). U Steklého jsou sice utajované knihy jmenovány, ale z jejich náboženského obsahu nic neuslyšíme. Rovněž tak během českobratrských kázání se vedou spíše řeči o společenském uspořádání než o víře. Jelikož se divák nic nedozví o obsahu zakázaných knih, nemůže také plně pochopit, proč na nich vlastenečtí protagonisté tak lpí a proč jsou, jak slyšíme v závěru, „světlem, které ho (lid) vyvede z tohoto hrozného temna".[15]

Právě v závěru filmu možná nejjasněji vyzní dobová potřeba zdůraznit sociální poselství nad tím náboženským, které je příliš abstraktní a burcuje pouze k vytrvání ve víře, nikoliv k revoluční aktivitě. Po výše citované větě o knihách jako světlu pokroku následuje ještě navazující sekvence, která byla připsána a natočena dodatečně. V ní myslivec Machovec stojí jako lidový tribun mezi selským lidem a jakoby až opravoval

své předešlé výroky, hřímá, že „ale nestačí jen číst, planě mudrovat a čekat, že poroba sama přestane“, načež vyzývá své posluchače, aby šli mezi lid, burcovali ho a zažehli v něm „plamen husitského boje proti pánům“.

„Je to také jediné Jiráskovo dílo, jež je temné od začátku do konce,“[16] píše Zdeněk Nejedlý v doslovu vydání *Temna* z roku 1950 a následně navazuje na věty zoufalství ze závěru knihy: „Nezůstalo tak, přišlo jitro, a Jirásek byl velkým jeho hlasatelem… Proto i dnes čtěme *Temno* a učme se z něho. Velmi nás poučí i posílí v boji proti dnešnímu Temnu…“ [17]

V těchto slovech je v podstatě shrnuta interpretace, skrz kterou Nejedlý z moci své funkce a se samozřejmostí až obdivuhodnou Jiráskovo dílo samozvaně aktualizoval. Steklý jako první převedl tuto aktualizaci do umělecké podoby. Melancholie Jiráskova závěru, kdy je protestantské vlastenectví prakticky kompletně vyhnáno do exilu a Jiří s Helenkou si stýskají jeden po druhém, je nahrazena burcováním ke vzpouře a již úplnou transformací tajné českobratrské církve v hnutí sociálních revolucionářů. Není těžké spojit si takové burcování s Nejedlého výzvou k boji proti „dnešnímu Temnu“, tedy tzv. reakčním živlům – odpůrcům komunistického režimu.

Petr Šámal v textu *Znárodněný klasik: Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*[18] uvádí, že zmíněná kulturní kampaň stála současně na prostředcích diskontinuitních, protože Jiráska „přehodnocovala“ z marxistického pohledu a přizpůsobovala aktuální politice, i kontinuitních, protože tak činila poměrně nenápadně a protože vyšlý obraz v mnohém navazoval na tradice prvorepublikového a obrozeneckého vlastenectví. V *Temnu* Karla Steklého převažuje spíše prvek diskontinuitní. Ačkoliv scenárista zachovává vedle třídního rozměru i dimenzi nacionalistickou a konfesijní, neváhá v zájmu vyzdvižení revolučního a zjednodušeně optimistického vyznění obětovat veškeré náznaky psychologie postav a dokonce i divácky atraktivní romantický prvek.

Adaptace Jiráskových děl z následujících let (s výjimkou Vávrova *Proti všem*) volily naproti tomu přístup založený spíše na kontinuitě s předúnorovou tradicí. V *Psohlavcích* Martina Friče převládá jednoznačně rozměr nacionální, zatímco v Trnkově adaptaci *Starých pověstí českých* je (také vzhledem k cílení na dětské publikum) ideologická náplň těžko rozpoznatelná. *Ztracenci* Miloše Makovce z roku 1956 se již

nesou v duchu post-stalinské doby a jejich poselství je primárně pacifistické.

Zůstává otázkou, nakolik je vnímání Aloise Jiráska současnou veřejností ovlivněno zažitostí ideologického pohybu, kterému spisovatele podrobil komunistický režim, a nakolik je (zejména u těch, kteří k autorovi chovají negativní vztah) dáno už samotným způsobem, jakým ho předlistopadová vláda vyzdvihovala a jiráskovský historismus (či spíše, jak jsme konstatovali, svoji interpretaci tohoto historismu) povyšovala na dogma.

Poznámky:

[1] ŠÁMAL, Petr. *Znárodněný klasik. Jiráskovská akce jako prostředek legitimizace komunistické vlády*, in: R. Novotný – P. Šámal a kol.: *Zrození mýtu.* Praha: Paseka, 2011, s. 470.

[2] NFA: Fondy institucí: *Usnesení schůze předsednictva Filmové rady, konané dne 26. září 1950 v zasedací síni na Barrandově.*, s. 8.

[3] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 2.

[4] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 8.

[5] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 3.

[6] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Režie: K. STEKLÝ. Červen 1949*, s. 13.

[7] NEJEDLÝ, Zdeněk. *Doslov*. In: JIRÁSEK, Alois. *Temno*. Praha: Melantrich, 1950, s. 659.

[8] JIRÁSEK, Alois. *Temno*. Praha: Melantrich, 1950, s. 27.

[9] Jirásek, s. 643.

[10] Jirásek, s. 20.

[11] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 9.

[12] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 85

[13] RAK, Jiří. *Bývali Čechové…* Praha: H&H, 1994, s. 42.

[14] Rak, s. 76–77.

[15] KNFA: Sbírka filmových scénářů: STEKLÝ, Karel: *Temno. Filmová dramatisace. Květen 1949*, s. 90

[16] Nejedlý, s. 655.

[17] Nejedlý, s. 659.

[18] Šámal, s. 457.