MARTIN PLEŠTIL / 17. 2. 2026

Mordová rokle

Rozbořené trosky české vísky, drobné výbuchy a dramatická hudba. Zpoza pár stojících zdí vybíhá zraněný muž. Potácí se lesem, skrývá se před všudypřítomnými, mašírujícími nacistickými vojsky. Je rok 1942. Již za temnosvitu noci přibíhá k okupované vesnici Sluhy, aby vyhledal pomoc svého kamaráda z vojny. Prchajícím je komunistický odbojář Josef, pomáhá mu zmíněný přítel Vašek a tamní hajný. Těmito dramatickými výjevy, prvních pět minut bez mluveného slova, začíná snímek *Mordová rokle*. Nejde však o reflexi syrově sugestivního boje jednotlivců o přežití, jako například pozdější *Démanty noci* Jana Němce, jak by se z vtahujícího úvodu mohlo zdát.

Vyprávění se od přežívání v lese tváří v tvář smrti záhy štěpí na širší linii, jímající vesnický kolorit opentlený řadou rozličných figurek a jejich vztah k nacistickému pohlaváři, který se brzy do vesnice přestěhuje, neboť za zásluhy dostal tamní statek. To znamená, že řada rodin bude muset vesnici opustit. Nacisté chtějí jejich domy vykoupit, pár rodin si chtějí nechat pro práci na statku. Někteří jsou režimu náklonní, někteří mlčky přežívají, někteří se aktivně zapojují do boje. Jediným kontaktem s širším světem je pro místní rádio. Z něj přicházející zprávy hlásající sovětskou odvahu při obraně Stalingradu jsou pro v mnoha ohledech rezignované obyvatele ústředním zdrojem naděje.

V již plně rozjeté socialistické kinematografii pod komunistickým dohledem a novými průmyslovými machinacemi ztělesňovala *Mordová rokle* určitou sázku na jistotu. Především šlo o adaptaci ideologicky vhodné stejnojmenné divadelní předlohy Miloslava Stehlíka, jež roku 1949 odpremiérovala na prknech Realistického divadla. Dobový tisk byl z inscenace veskrze nadšený. Šlo totiž o pionýrského zástupce tehdy žádaných původních her z prostředí české vesnice, razících socialistickou ideologii. Týdeník *My* novátorství inscenace komentoval následovně: „Stehlík snad poprvé v české hře ukázal, jak naše vztahy k Sovětům neobyčejně zvyšují účinnost všeho

českého, čeho se jen dotknou.”[1]

Vícero periodik pak zmiňovalo vhodnost a důležitost látky pro ochotnické spolky. Hru postupně nastudovala řada divadel, nejslovutnější verzí je ta od souboru Národního divadla z roku 1975. K filmové adaptaci se přistoupilo velmi záhy, již roku 1950. Nebylo divu, šlo o ideální podklad. Výlety do druhé světové války s akcentem na heroizaci sovětské role byly etablovaným subžánrem. Ostatně, čerstvá filmově-fikční reflexe války byla přítomná ve většině evropských kinematografiích i v Hollywoodu. Z předchůdců *Mordové rokle* zmiňme třeba Vávrou rozmáchle pojatou *Němou barikádu* (1948), Fričův melancholický *Návrat domů* (1948) a melodrama *Past* (1950), Weissem dravě konstruovanou *Uloupenou hranici* (1947) z pohraničí při začátku okupace či umělecky vyzdvihovanou a ve své době potlačovanou *Dalekou cestu* (1948) Alfréda Radoka.

Pro nástin tehdejší kinematografické vize nám poslouží text Jiřího Hájka, člena kolektivního vedení Ústřední dramaturgie československého filmu, v *Lidových novinách* .[2] Podle něj se český socialistický film nacházel v důležité fázi přerodu. Roku 1950 se totiž natočilo (nikoli odpremiérovalo) 11 původních filmů, mezi nimi *Mordová rokle*, ale také 9 titulů, převzatých ještě z dřívějších pořádků. Podle Hájka stojí tuzemský film před těžkým úkolem, jehož cílem má být „naučit se ovládnout onu mocnou ideologickou zbraň, jíž je filmové umění.“ Jako nedosažitelný ideál a bezmezný zdroj inspirace uvádí jako drtivá většina ostatních sovětské filmy, které umí propojit historické okolnosti se současným člověkem.

Právě poukazem na rozkol mezi historií a současností rozebírá ale také nástrahy ideologicko-uměleckých výzev tehdy začínající Jiří Sequens pro časopis *Kino*[3] České filmy prý zapomínají na vícetvárnost postav. Ukazují je jako příkladné modely, už ale nezobrazí cestu k této příkladnosti. Autorovi chybí lidskost, několikrát zmiňuje negativní schematismus. Film obracející se do historie zase chápe jako lehčí cestu, jež nevyžaduje akcent na výhled do budoucna. Pochopit minulost ve vztahu k dnešku prý není tak těžké. Jako ideál uvádí Sequens film *Čapajev* (1934), neboť jeho protagonista je svými činy stále živoucím symbolem.

S notnou dávkou škodolibé jízlivosti lze poznamenat, že přesně to se *Mordové rokli* nepovedlo a lidskost je tím nejcitelněji chybějícím aspektem. Film režíroval a ve

spolupráci se Stehlíkem a Mojmírem Drvotou napsal původní profesí střihač Jiří Slavíček. Ten na sklonku dvacátých let absolvoval návštěvu Hollywoodu, posléze pro česká periodika referoval o amerických titulech. Na Barrandově zastával roli střihače, postupně se dostal k režii. Většina jeho děl je (nutno zmínit právem) zapomenuta a ničím nevybočují z dobového standardu. Jeho nejambicióznějším a nejpodnětnějším projektem zůstává fantasmagorický psychologický snímek o zlu a rozkladu člověka *Podobizna* (1947).

Pro převyprávění *Mordové rokle* si Slavíček vytyčil „ukázat zdravé a pevné jádro české vesnice, která se v nejhorších chvílích poznala, očistila a semkla, aby po válce vykročila k novému a zdravějšímu životu.“[4] Předlohu okošatil o širší paletu figur a především výpravnost. Natáčelo se v okolí Bechyně, pro vyprávění klíčová skaliska se však muselo několik kulis vystavět v hostivařských ateliérech.[5]

Ty nejdůležitější segmenty se však konají především na vesnických schůzích a v různorodých světničkách. Snímek se necelou polovinu stopáže koupe ve tmě. Slavíček s kameramanem Karlem Deglem, pro něhož šlo o jeho poslední film, využívají dramatických kontrastů. Z lesního a skalnatého prostředí, kde hrdinové chodí pomáhat zraněnému Josefovi, vytvářejí prostředí plné nejistot a stupňují napětí. Obecně pak inscenují ve statických záběrech, aniž by se postavy v oněch rámech příliš pohybovali. Jsou zaseknuté na jednom místě, svírané paranoiou a nejistotou. Záběry postrádají práci s hloubkou ostrosti a vícero plány. Stylistické nápaditosti se dočkáváme v přírodě, což do velké míry pravděpodobně pramení z produkčních mantinelů.

Tonalita filmu nespadá do fatalistického pesimismu. Nejde o těžkotonážně hutné drama, s výjimkou vyhroceného závěru. Většinu času sledujeme rozkreslení černobílých postaviček. Ústředním antagonistou je hajného syn Karel – neúspěšný a z města se vracející student. Ten se příchozímu nacistickému oficírovi vetře do přízně a získá titul správce. Pasuje se tak do role pomyslného vizionáře, jenž kolaboraci obhahuje tím, že by se jinak o funkci přihlásil někdo mnohem horší. Ostatní, socialisticky smýšlející obyvatelé, pak kvůli Karlovi přestávají hajnému věřit. Pnutí a odcizení syna s otcem je posléze melodramatickým vrcholem.

Nacisté zde mají tvář bezprostředního, v zásadě však pasivního a tichého zla. Jsou neustále někde na pozadí, nikdy je však nevidíme někoho zabít nebo mučit. Slouží jako prostředek k otevírání toho nejčernějšího v nitrech obyvatel vesnice. Těch však není mnoho. Kromě typického kolaborantského zlouna Karla vidíme postavu Hitlerovi věřícímu staříka, pragmaticky si myslícího, že když Němcům doteď fandil, proč by jej měli vyhánět. Finální deziluzí prochází ve chvíli, kdy mu obrst rozbije zarámovaný a dobré vztahy s Němci potvrzující diplom.

Jako zbabělí prospěcháři jsou líčeni vesničtí funkcionáři. Při lokálních schůzích, kdy oznamují obyvatelstvu jeho budoucnost, jsou příznačně situováni na vyvýšené pódium, s vykulenými pupíky a nízkou sebereflexí. Kritice je podroben i tamní četník, jehož hlavní vadou je prvorepublikově kapitalistické smýšlení. Výsostně kladnou a pro druhé i vyšší cíl obětavou postavou je traktorář Václav. Jakousi úlohu huronského vypravěče a satiricky ostrého kritika plní švec Hejl, na scestí a zase zpět se vydá včelař Martin. V druhém plánu je silně cítit nutnost poválečné kolektivizace. Obecně se film snaží co možná nejširším možným způsobem na příkladu individuálních figurek rozkreslit různorodost přístupů k tehdejší době.

Zatímco divadelní předloha končí osobní tragédií, která ale zároveň světí prostředky, film je navíc opatřen závěrečným segmentem s epilogovými parametry, kdy většina obyvatel vesnici v zachumelené krajině opouští. Německý pohlavár zůstává ve vyprázdněné vesnici sám. Karavanu odcházejících pak navzdory současnému stavu hřeje zpráva o tom, že Sověti rozcupovali Hitlera a brzy se tak do svých obydlí zase vrátí. Celkově je vyprávění značně rozkolísané, někde mezi snahou o kauzalitu a epizodickými výjevy. Postavy a zvraty přicházejí učelově a vykonstruovaně, Slavíček nenachází pevný konceptuální klíč.

Je to i kvůli značné nezralosti a neobratnosti ústředních herců. Drtivá většina z nich teprve začínala, případně dosavadně hrála jen vedlejší figury. A většina z nich také uplatnění nad rámec propagandisticky laděných titulů již nikdy nenašla. Na Slavíčkově režijním pojetí je však fascinující neustálé pnutí mezi prvorepublikovým těkáním k žánrovosti a novými socialistickými požadavky. Roztahanost a nekonzistentnost tvaru jsou podnětné. Vypovídají o těžkosti adaptace autorů staré školy. Ostatně prvorepublikových režisérů dlouhodobě zůstala jen hrstka. Slavíček tak jako by film točil s určitou lhostejností a největší úsilí vkládal do trikových záběrů a napínavých

segmentů ve skalnatém útočišti.

Dobově kritických ohlasů dostupných mnoho není. Zmiňme tak alespoň ostrou recenzi *Mladé fronty*[6]. Ta sice oceňuje ideologické aspekty a sdělení filmu, považuje jej však za „umělecky nedokonale zvládnutý“. Padají označení jako „únavně rozvleklý, nudný a nesoustředěný“, přičemž snímek prý diváky zanechává chladné a nezainteresované. Kritiku mimochodem napsal Vladimír Bor, budoucí scenárista, tehdy ještě kritik. S dlouhým odstupem roku 1988 pak Slavíčka neoceňuje ani *Zpravodaj československého filmu*.[7] Na *Mordovou rokli* a režisérův následný film pro mládež *Konec strašidel* (1953) vzpomíná jako na „film zřetelně natočený bez vnitřního přesvědčení, který propadl u kritiky i u diváků.“

Mordová rokle je tak především hodnotným artefaktem, výpovědí o uměleckém selhání v transformativní době. Rozhodně totiž nejde o patetický velekýč ve stylu brzy se vyrojivších *Botostrojů*, *Rudých září nad Kladnem* nebo *Zítřejšího tance všude*, které již natočili „uvědomělejší“ a o více než 15 let mladší tvůrci. Jde o něco mezi, co neukojí ani jednu z pomyslných stran. A v tom je specifický.

Mordová rokle (Československo 1950), režie: Jiří Slavíček, scénář: Miloslav Stehlík, Jiří Slavíček, Mojmír Drvota kamera: Karel Degl, hudba: E. F. Burian, hrají: Otakar Dadák, Jiří Vršťala, Ota Sklenčka, Vladimír Hlavatý, Vítězslav Boček, Dagmar Zikánová a další. Československý státní film, 80 min.

Poznámky:

[1] *My: týdeník Svazu české mládeže*, 17. 2. 1949, č. 7, s. 5.

[2] *Lidové noviny*, 15. 2. 1951, č. 38, s. 5.

[3] *Kino*, 28 .9. 1950, č. 5, s. 451.

[5] *Kino*, 12. 4. 1951, č. 8, s. 172.

[4] *Kino*, 15. 3. 1951, č. 6, s. 124.

[6] *Mladá fronta*, 21. 6. 1952, č. 145, s. 5.

[7] *Zpravodaj československého filmu*, 1988, č. 21, s. 23.