

<https://doi.org/10.58193/ilu.1828>

Tereza Frodlová  <https://orcid.org/0000-0002-3482-3166>

(Národní filmový archiv, Česká republika)

Jakub Egermajer  <https://orcid.org/0009-0007-9274-5497>

(Národní filmový archiv, Česká republika)

Středověký partyzán v barvě

Restaurování filmu Jan Roháč z Dubé jako pramen kulturní historie

Abstract

The presented study is based on research carried out on the occasion of the digital restoration of the film *The Warriors of Faith* (Jan Roháč z Dubé; Vladimír Borský, 1947) undertaken between 2022 and 2024 with the participation of Národní filmový archiv, Prague. The study reconstructs the circumstances of the film's creation, its complex distribution history and its place in the social and cultural-political context of post-war Czechoslovakia. At the same time, it addresses the issue of the ideological dimension of the subgenre of historicist historical film and the production and distribution practices of nationalized Czechoslovak cinematography in its formative years, i. e. during the so-called Third Republic (1945–1948). In the part dedicated to restoration, it traces the procedures and approaches chosen with regard to the possibilities and limitations of preserved film materials and the level of current knowledge about film. To capture the complex nature of the work, the research is based on a hierarchical model used to describe cultural and information objects, which distinguishes between the work, its variant, manifestation and physical item. This approach is relevant not only in the context of archival practice and restoration, but also makes it possible to understand film stock as an important historical source that can open up new topics and perspectives within cinema historiography.

Klíčová slova

Jan Roháč z Dubé, restaurování, archivní výzkum, produkční historie, kulturní historie

Keywords

The Warriors of Faith, restoration, archival research, production history, cultural history

Film *Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947) drží dvojí prvenství. První celovečerní barevný hraný snímek československé kinematografie je zároveň prvním filmovým zpracováním husitské tematiky. Navzdory tomuto prvenství dosud zůstal v odborné literatuře reflektován jen okrajově.¹⁾ Diváci jej mohli po desítky let vídat jen ve zkrácené verzi, což samo o sobě naznačuje komplikovanou distribuční historii, do které se promítly proměny kulturního klimatu v prvních poválečných letech. Nadto kolem filmu dlouho přetrvávaly interpretační nejasnosti včetně tvrzení, že k jeho zkrácení došlo až u příležitosti obnoveného uvedení v 60. letech.²⁾ Výzkum písemných archiválií ovšem dokázal, že ke vzniku druhé stříhové verze došlo již několik měsíců po premiéře filmu, a sice v souvislosti s prodejem snímku do Sovětského svazu. Toto překvapivé zjištění nás vedlo k dalším otázkám souvisejícím s uvedením snímku a se zásahy do jeho materiální podstaty.

Pro komplexnější poznání a porozumění tomu, jak film vznikl a následně se v čase proměňoval, na něj nestačí v tomto případě nahlížet z pozice formální a stylistické analýzy, tedy jako na dílo pojaté v duchu historismu (směru odkazujícího na starší reprezentace dané tematiky v jiných médiích), které má jednu ustálenou podobu. Ve skutečnosti se při každém sledování filmu setkáváme s některou z jeho možných variant, jak je manifestuje konkrétní filmová kopie nebo digitální médium. Abychom zachytili složitou povahu filmového díla v kontextu jeho vzniku i proměny v čase a zohlednili jeho materiální pluralitu, vycházíme z hierarchického modelu popsaného v *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, který je používán pro popis kulturních a informačních objektů v paměťových institucích, typicky ve filmových archivech. Rozšířený model popisu rozlišuje čtyři úrovně: work, variant, manifestation a item.³⁾ Work představuje abstraktní dílo, jeho obsah a historický kontext, přičemž toto dílo není vázáno na konkrétní nosič. Variant označuje abstraktní verzi díla, která se liší v určitých charakteristikách, například délkou či jazykovou úpravou. Manifestation pak popisuje konkrétní realizaci této verze, vydání na 35mm filmu či digitálním nosiči, a reflektuje teoretické vlastnosti formátu. Nejnižší úroveň, item, je fyzický či digitální nosič, který archiv uchovává, a jeho popis zahrnuje technický stav, formát či případné poškození. Tento model umožňuje při katalogizaci v paměťových institucích vytvářet strukturované metadatové záznamy. Současně umožňuje sledovat, jak se dílo proměňuje v čase, rozlišit mezi abstraktním dílem a jeho konkrétními realizacemi

1) Téma filmu *Jan Roháč z Dubé* jako první od jeho premiéry rozsáhleji otevřel Pavel Taussig v roce 1983. Pavel Taussig, „Marginálie VII.: Barevný debutant (Historie filmu *Jan Roháč z Dubé*)“, *Film a doba* 29, č. 7 (1983), 399–402.

Dále srov. Petr Čornej, „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, č. 3 (1995), 16–21.

Kamil Činátl, „Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání“, in *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, eds. Kristian Feigelson – Petr Kopal (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012), 304–320.

Kryštof Doležal, „Československý poválečný nacionalismus v mediální recepci snímku *Jan Roháč z Dubé*“, *Historický časopis* 70, č. 1 (2022), 87–113.

Okrajově též srov. Ivan Klimeš – Jiří Rak, „Husitský film: Nesplněný sen české meziválečné kinematografie“, in *Filmový sborník historický* 3, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1992), 75–85.

2) Kolektiv, *Český hraný film III: 1945–1960* (Praha: Národní filmový archiv, 2001), 83.

3) Natasha Fairbairn – Maria Assunta Pimpinelli – Thelma Ross, *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, ed. Linda Tadic (Brussels: FIAF, 2016), 7.

a systematicky evidovat materiály ve sbírce. Jeho aplikace ve filmově-historickém výzkumu může podpořit čtení filmu nejen jako textu, ale i jako historického pramene.

Práce s filmovým materiálem coby pramenem nicméně představuje v rámci filmové historiografie spíše menšinový přístup. S postupnou digitalizací se sbírky filmových archivů sice stávají dostupnější, ovšem samotný kontakt s filmovým materiálem se tak paradoxně ještě více omezuje. Vytrácí se povědomí o spojení díla s materiálem, což postupně proměňuje i chápání a interpretaci dějin filmu.⁴⁾ Zejména unikátní či silně poškozené materiály jsou nadto badatelům obtížně přístupné z důvodu jejich ochrany. Jejich interpretace coby historického pramene navíc vyžaduje specifické znalosti, které nejsou mezi badateli mimo archivní instituce příliš rozšířené.

Jedinečnou příležitostí k detailnímu průzkumu bývá restaurování filmu. To totiž není jen technickým procesem obnovy filmového díla do zamýšlené podoby, ale i formou pramenného výzkumu, která spojuje klasický výzkum historický s analýzou a porovnáním filmových materiálů. Zejména při něm se často ukazuje, že filmový pás coby pramen nemusí jen doplňovat informace z pramenů nefilmových, ale může přinášet nové otázky a témata k výzkumu, vést nás k nečekaným zdrojům překračujícím přímou souvislost s daným distribučním titulem, případně do výzkumu vnést zcela novou perspektivu.

Naše studie vychází právě z této zkušenosti s digitálním restaurováním *Jana Roháče z Dubé*, které probíhalo v letech 2022–2024. Jeho výsledkem nebylo pouze navrácení snímku do jeho původní podoby a obnovené uvedení do distribuce, ale také jeho zasazení do dobového společenského a kulturního kontextu a revize některých dosud přijímaných závěrů. Na film proto studie nahlíží nejen jako na objekt restaurování, ale také jako na klíčový pramen, který rozšiřuje naše porozumění dobové filmové výrobě, distribuční praxi i kulturní a společenské situaci v poválečném Československu.

Digitální restaurování filmu

Restaurování není pouze technickou disciplínou, ale i nástrojem, jak nově nahlížet a revidovat dějiny kinematografie a (re)interpretovat kulturní kontext vzniku filmového díla a jeho verzí. *Jan Roháč z Dubé* představuje v tomto ohledu specifický případ. Jako jeden z prvních českých barevných filmů odráží dobu, kdy se domácí filmový průmysl teprve učil pracovat s barevnou surovinou, jejíž limity se zásadně promítly do výsledné podoby děl. Současně jde o film, jehož uvádění bylo poznamenáno politickými a společenskými zvraty prvních poválečných let a jehož původní podoba byla po desetiletí divákům nedostupná. Restaurování realizované v letech 2022–2024 otevřelo otázky, které přesahují samotné dílo.⁵⁾ Jak přistupovat k filmu, jehož podoba se v čase proměňovala? Jak lze rekonstruovat rané barevné snímky, jejichž vizuální kvalita je podmíněna limity dobové technologie? A jaké poznatky o české kinematografii 40. let můžeme díky restaurování získat?

4) Franziska Heller, „Proč se zabývat dějinami filmu? Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti“, *Iluminace* 27, č. 2 (2015), 41–55.

5) Film byl pod dohledem Národního filmového archivu digitálně restaurován ve společnostech Universal Production Partners (UPP) a Soundsquare v Praze.

Restaurování a znovuuvedení primárně otevírá cestu k tomu, aby se dílo vrátilo do povědomí filmového publika a stalo se součástí živé kulturní paměti. V případě *Jana Roháče z Dubé* byla dalším, a ještě závažnějším důvodem pro restaurátorský zásah skutečnost, že scény, které byly ze snímku vystřižené, se dochovaly pouze na prudce hořlavém a chemicky nestabilním nitrátním filmovém materiálu. Tím byla ohrožena samotná existence nemalé části filmu. Restaurování tak umožnilo nejen rekonstrukci a zpřístupnění díla, ale i jeho zabezpečení a uchování pro budoucí generace, což je jedním z poslání Národního filmového archivu coby paměťové instituce.

Výběr titulu k restaurování vždy předpokládá detailní znalost dochovaných filmových materiálů a jejich fyzického stavu. Na základě toho je možné kvalifikovaně rozhodnout, zda daný film restaurování vyžaduje a z jakých důvodů, a současně posoudit, zda technický stav materiálů restaurování vůbec umožňuje. Prvním krokem bývá systematické shromáždění všech dostupných filmových materiálů a průzkum domácích i zahraničních archivních sbírek. Ten poskytuje základní informace o původu, stáří a fyzickém stavu jednotlivých materiálů a může rovněž odhalit, zda snímek existuje či historicky existoval ve více než jedné verzi. Následná analytická fáze se zaměřuje na přesnější zhodnocení fotografické, respektive zvukové kvality a míry kompletnosti. Výsledky kritické analýzy určují, které materiály budou zvoleny jako zdrojové pro digitalizaci a do jaké podoby bude film restaurován.⁶⁾ Nezbytnou součástí výzkumu je i analýza nefilmových pramenů, zahrnující především archivní dokumenty z doby výroby a uvádění, články z dobových periodik a relevantní odborné studie. Nezastupitelnou úlohu zde mohou mít také orální prameny, ať již formou spolupráce se žijícími tvůrci, nebo prostřednictvím zaznamenaných rozhovorů s tvůrci, kteří se již restaurátorského procesu nemohli účastnit. Cílem tohoto výzkumu je souhrnné vyhodnocení informací o výrobě, uvádění a případných dodatečných zásazích do díla a jejich relevance pro výsledné rozhodnutí o podobě restaurovaného filmu.

V následujících kapitolách proto sledujeme nejen historii snímku v jeho kulturně-politických souvislostech a průběh digitálního restaurování, ale také přesah do prehistorie projektu, ideologického rozměru subžánru historicistně pojatého historického filmu a produkční a distribuční praxe zestátněné československé kinematografie v jejich formativních letech, tedy v období tzv. třetí republiky

Aktualizační potenciál tragédie

Období první republiky bylo bohaté na nezrealizované filmové projekty, které si za námět plánovaly vzít život Jana Husa nebo působení jeho následovníků. Mnohé z nich se zaštiťovaly jmény populárního literáta Aloise Jiráska či dramatika Arnošta Dvořáka.⁷⁾

6) Zuzana BauEROVÁ – Tereza Frodlová, „Možnosti aplikace principů dokumentace konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl na dokumentaci restaurování filmu“, *Illuminace* 33, č. 2 (2021), 88–89.

7) Srov. Arnošt Dvořák, *Husité: Tragédie národa o pěti dějstvích* (Praha: Městská knihovna, 2023).

Klimeš – Rak, „Husitský film“, 75–85.

K tématu vztahu literatury a meziválečného českého filmu blíže srov. Ivan Klimeš, „Český filmový průmysl a svět literatury 1919–1945“, *Illuminace* 34, č. 3 (2022), 165–189.

Ke vzniku a dobovému přijetí největšího filmového projektu historického žánru v meziválečném Českoslo-

Když však k realizaci „husitského filmu“, o němž dlouho snili mnozí domácí filmoví publicisté,⁸⁾ skutečně došlo, sáhla nově zestátněná československá kinematografie k Jiráskovu dramatu *Jan Roháč*. Tato hra odehrávající se v letech 1434 až 1437 začíná bitvou u Lipan, tedy porážkou radikálního křídla utrakvistického hnutí koalici umírněných kašlišníků a katolíků. Většina dobové veřejnosti se v návaznosti na obraz dějin v Jiráskově díle i ve starších vědeckých i popularizačních výkladech s tímto radikálním proudem ztotožňovala a bitvu vnímala jako „svou“ porážku.⁹⁾

Autor v dramatu zobrazuje poražený odboj táboritského hejtmána Jana Roháče z Dubé proti císaři Zikmundovi a vyprávění zakončuje protagonistovou porážkou a popravou. V závěru pak zdůrazňuje myšlenku nezničitelnosti českého odporu proti utlačovatelům. Přesto nelze opomenout, že popisovaná hra je v první řadě tragédií, čímž se liší od většiny dobových literárních děl s tematikou husitství, která se věnují buď období zrodu tohoto hnutí (např. Jiráskův román *Mezi proudy*), či jeho vítězstvím (Jiráskovo drama *Jan Žižka*, román *Proti všem*, Dvořákova hra *Husité* apod.).

Již v době schvalování filmového scénáře pochybovali někteří posuzovatelé, zda je vhodné otevřít v československé kinematografii téma husitského hnutí snímkem o jeho porážce.¹⁰⁾ Důvod rozhodnutí tak učinit lze najít v inscenační historii divadelní předlohy.

Z důvodu opatření válečné cenzury se Jiráskova hra *Jan Roháč* dočkala uvedení v pražském Národním divadle až 25. října 1918. Inscenace režiséra Jaroslava Kvapila, v níž titulní roli ztvárnil Eduard Vojan, svým národoveckým patosem dokonale zapadla do atmosféry nadšeného očekávání české samostatnosti.¹¹⁾ Po její derniéře v roce 1921 se ovšem drama, které si později vzal za předlohu Borského film, překvapivě dočkalo dalšího pražského uvedení až v pomnichovském období.

Nastudováním *Jana Roháče*, jež mohla veřejnost v premiéře zhlédnout 1. února 1939, zahájila svou nedlouhou aktivitu Lidová scéna Unitaria. Za tímto levicově orientovaným divadlem, stejně jako za samotnou inscenací, stál tehdy sedmatřicetiletý režisér Antonín Kurš. Hlavní roli ztvárnil Karel Hradilák a v úloze císaře Zikmunda se objevil Vladimír Šmeral.¹²⁾ V atmosféře posledních týdnů existence druhé republiky se druhé pražské nastudování hry, plné záměrných aktualizací alegorií, setkala s bouřlivým úspěchem. Šmeral s odstupem dvanácti let vzpomínal:

vensku srov. Martin Kos, „Ochránit křesťanskou ideu proti čachrům židovské kšeft-kliky: Svatý Václav jako střet ambicí, představ a zájmů“, *Iluminace* 32, č. 1 (2020), 41–60.

8) Klimeš – Rak, „Husitský film“, 75–85.

9) Petr Čornej, „Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti“, *Acta Universitatis Carolinae: Historia Universitatis Carolinae Pragensis: Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy* 53, č. 1 (2014), 30.

10) „Roháč z Dubé / Scénár: Vl. Borský / Posudek Jana Sajíce“, Praha, 26. 3. 1946, Národní filmový archiv (NFA), f. Československá filmová společnost II., k. 26.

11) Čornej, „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968)“, 16.

„Jan Roháč (činohra). Národní divadlo, od 25. 10. 1918 do 15. 11. 1921 (19×)“, *Archiv ND*, cit. 25. 6. 2025, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/1819>.

12) Bořivoj Srba, *Prozření Genesiovo: Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014), 397–401.

Měl jsem dojem, jako by *Roháč* byl napsán z nenávisti ke zrádné buržoasii, o níž Jirásek věděl, že jednou přijde doba, kdy znovu zradí lid nové, tentokrát ne ryšavé, ale zato zrudnější šelmě.¹³⁾

Kurš doplňuje popis Šmeralova hereckého výkonu:

Byl to opravdu hitlerovský skřet, šilící vztekem, když jeho hrozby a proklínání se mu vracejí bez účinku zpět a za jednoho Roháče jich vystávají tisíce. Lidé rozuměli jeho obrazu a rozuměli celému představení.¹⁴⁾

Inscenace se během šesti týdnů dočkala celkem padesáti představení.¹⁵⁾ Po okupaci zbytku českých zemí drama z repertoáru zmizelo a o několik měsíců později ukončila činnost i Lidová scéna.¹⁶⁾ Pozoruhodný je Šmeralův popis účinku, který inscenace měla na diváky:

Denně byl tímto představením mobilisován lid k odporu proti loupeživým vetřelcům. Tento svůj odpor dával v hledišti nepokrytě najevo. Při studentských představeních propukal takový řev odporu proti Zikmundovi, že jsem musel na jevišti čekat, až ztichne bouře, kterou jsem pociťoval jako demonstraci proti Hitlerovi a s ním spolené české buržoasii.¹⁷⁾

Podle divadelního historika Bořivoje Srby Jiráskova hra v tomto podání

nabývala významu až agitačně působícího protestu [...] na jedné straně diskreditovala české politiky, snažící se čelit zesilujícímu tlaku nepřítelů ustavičnými ústupky [...] na druhé straně vyzdvihovala mravní kvality těch, kdo se takovému počinání protivili a byli ochotni jako jacísi dědici Roháčovi vzdorovat náporu nepřátel až do stádia sebezničení.¹⁸⁾

Obojí uvedení Jiráskovy hry v Praze před vznikem Borského filmu bylo tedy spojeno s přelomovými událostmi své doby. Jak uvádí historik Petr Čornej, roháčovská látka „prokázala neobyčejnou schopnost aktualizace“.¹⁹⁾

Děj hry v očích veřejnosti získal rozměr alegorie národního odporu. Kuršovo zpracování navíc tento aktualizací potenciál textu dotvářelo a zdůrazňovalo zcela zřetelně a s jasným záměrem. Mimo jiné díky živé účasti publika se tak dle vzpomínek pamětníků proměnila samotná událost představení v akt protinacistického odboje, a his-

13) Vladimír Šmeral, „Jak představení Jiráskova ‚Jana Roháče‘ mluvilo k lidu v pomnichovské republice roku 1939“, *Divadlo* 2, č. 7–8 (1951), 602.

14) Antonín Kurš, „Jiráskův ‚Jan Roháč‘ v roce 1939“, *Divadlo* 2, č. 7–8 (1951), 601.

15) Srba, *Prozření Genesiovo*, 400.

16) Tamtéž, 400.

17) Šmeral, „Jak představení Jiráskova ‚Jana Roháče‘ mluvilo k lidu v pomnichovské republice roku 1939“, 604.

18) Srba, *Prozření Genesiovo*, 399–401.

19) Čornej, „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968)“, 16.

torické drama se stalo nositelem společenského významu přesahujícího jeho vlastní sdělení.²⁰⁾

Vzpomínka na bojovnou inscenaci z roku 1939 a snad i na její předchůdkyni z roku 1918 významně ovlivnila poválečné rozhodnutí *Jana Roháče* zfilmovat.²¹⁾ O spojení mezi inscenací Lidové scény a snímkem Vladimíra Borského svědčí také fakt, že Kurš ve filmové verzi ztvárnil postavu radikálního kněze Jakuba Vlka. Jedná se o jeho jedinou filmovou roli.²²⁾

Drama o krizi a rozrůznění husitského hnutí a následném odboji jeho části proti silnějšímu protivníkovi posloužilo v roce 1939 k jinotajnému útoku nejen proti Německu, ale také proti té části českého obyvatelstva, kterou tvůrci vinili z ustupování nacistům. Po druhé světové válce, v době účtování se skutečnými i domnělými kolaboranty, idea filmové adaptace Jiráskova dramatu nabízela tvůrcům možnost zdůraznit skrze zjevné alegorie historickou legitimitu novodobých „pokrokových“ sil a odsoudit síly „reakční“. Váha, kterou poválečný establishment filmu *Jan Roháč z Dubé* přisoudil, zjevně nevycházela ani tak ze záměru oslavit jeho historického protagonistu, jako spíše z dobového renomé divadelní předlohy, jakož i z jejího aktualizačního potenciálu.

Tragika, velikost a úvodníkářská cvičení

Scénář s názvem „Jan Roháč z Dubé“, který třiačtyřicetiletý Vladimír Borský napsal se svým dlouhodobým spolupracovníkem Otakarem Růžičkou a se spisovatelkou Sonjou Špálovou, se za chaotických poměrů prvních poválečných let objevuje v archivních fondech Československé filmové společnosti zdánlivě zničených.

Borský a jeho spolupracovníci provedli v Jiráskově textu významné změny.²³⁾ První dějství nahradili montáží výjevů z boje u Lipan doplněné prologem, respektive dvěma prology. První, psaný a navazující na úvodní titulky, je citací z předmluvy Františka Palackého k *Dějčinám národu českého v Čechách a v Moravě*.²⁴⁾ Druhý, mluvený, doprovázející montáž, je kompilací úryvků z dvou textů komunistického novináře Jana Švermy, který padl ve Slovenském národním povstání: *Proti panské jednotě* (1936) a *Hus, Tábor a naše doba* (1937).

Šverma v citovaných pasážích husitství, respektive „táborskou revoluci“, prezentuje jako sociální hnutí s nadnárodním přesahem. Zápas „lidu“ a „pánů“, konstatuje,

trvá v našem národě podnes. Naplnil půl tisíciletí našich dějin a uložil národu obětí nevýslovných. Je v něm našich dějin hluboká tragika, je v něm však i jejich velikost a sláva.²⁵⁾

20) Srov. Janet Staiger, *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception* (New York: New York University Press, 2000), 161–178.

21) Čornej, „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968)“, 17.

22) Kurš, „Jiráskův ‚Jan Roháč‘ v roce 1939“, 600.

Šmeral, „Jak představení Jiráskova ‚Jana Roháče‘ mluvilo k lidu v pomnichovské republice roku 1939“, 604.

23) Na samotném strojopisu není autor uveden. Posuzovatelé za jediného autora označují Borského, jehož podíl na scénáři byl zjevně dominantní.

24) Srov. František Palacký, *Dějiny národu českého v Čechách a v Moravě: Díl I.* (Praha: L. Mazáč, 1939), 2.

25) „Jan Roháč /podle dramatu Aloise Jiráska/. Technický scénář“, Praha, 1946, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), ATS – Technické scénáře.

Tvůrci tak spojili autoritu Palackého i Jiráska s otevřeně ideologizujícím výkladem Švermy, který se z komunistických pozic dopouští apropriace husitské „tradice“. Divadelní kritik Jan Sajíc v posudku na scénář mluvený prolog (zjevně bez znalosti jeho zdroje) kritizoval jako „nevhodné řečnické parády, ať již jsou čerpány odkudkoli, úvodnickářské cvičení, překonaný žurnalismus“.²⁶⁾

Nejvýznamnějších změn se Jiráskův text dočkal v závěrečné části adaptace. Dramatik pouze předjímá nepokoje, které přesvědčí Zikmunda k urychlenému odjezdu z Prahy, a císařovu brzkou smrt.²⁷⁾ Filmový scénář naproti tomu nepokoje, kterým dodává dimenzi lidového povstání, a císařův úprk přímo zobrazuje. Sugeruje tak, že Roháčova poprava vedla k tomu, že se moci v Čechách chopila znovusjednocená strana kališníků. Zdůrazňuje tak optimistické vyznění příběhu a současně vytváří metafikční aktualizací alegorii porážky německého nacismu, která mimo jiné legitimizuje dobově oblíbená hesla o nutnosti jednoty národa.²⁸⁾

„Jakmile dnes povolíme barevný film jednomu režiséru...“

V březnu 1946 obdržely scénář k posouzení Ústřední filmová dramaturgie a tvůrčí kolegium ministerského zplnomocněnce pro správu filmových výroben Vladimíra Kabelíka. Archivované posudky se většinou nesou v negativním duchu. Jsou plné upozornění na dramaturgické i dialogické nedostatky a v nemálo ohledech předjímají výhrady, které se po premiéře filmu objeví v mnohých recenzích. Vyzývají rovněž, aby tvůrci vyhledali pomoc odborníka z řad historiků.²⁹⁾ Již citovaný Jan Sajíc vedle toho neutrálně konstatuje, že scénář na mnoha místech skrytě evokuje „minulé poměry okupační, a tím nabývá jisté aktuální chuti“.³⁰⁾

Tvůrčí kolegium na své schůzi 9. května 1946 vyzvalo Borského k přepracování scénáře na základě rozsáhlých připomínek posuzovatelů.³¹⁾ V té době na Barrandově již tři týdny probíhaly stavby kulis pro filmovou verzi *Jana Roháče*,³²⁾ která byla do výroby – byť

Jan Šverma, „Proti panské jednotě“, in František Kavka, *Husitská revoluční tradice* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953), 310–311.

Jan Šverma, „Hus, Tábor a naše doba“, in Kavka, *Husitská revoluční tradice*, 314.

26) „Roháč z Dubé /Scénář: Vl. Borský/. Posudek Jana Sajíce“.

Při přepracování velké části dialogů se Borský, Růžička a Špálová pokusili napodobit Jiráskův sloh. Ještě více než Jirásek pak vsadili na košatou mluvu, plnou archaismů a mnohdy nechtěně komickou (např. neúmyslné rýmy či polské pozdravy pronášené jinak dokonale česky hovořícím Výškem Račinským). Také tato tvůrčí rozhodnutí byla v Sajícově posudku kritizována.

„Jan Roháč /podle dramatu Aloise Jiráska/. Technický scénář“.

27) Srov. Alois Jirásek, *Jan Roháč: Historická hra o pěti jednáních* (Praha: Nakladatelství J. Otto, společnost s r. o., 1922), 79–82.

28) Jakub Egermajer, „Stát a historický film (1945–1956)“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2024), 38–43.

29) „Posudek A. Černíka“, Praha, 26. 3. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 26.

„Roháč z Dubé /Scénář: Vl. Borský/. Posudek Jana Sajíce“.

30) Tamtéž.

31) „Opis ze zasedání tvůrčího kolegia“, Praha, 9. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

32) Anon., „Jan Roháč z Dubé – 1. stav. den“, *Věstník Československého filmu* 1, č. 13 (1946), 75.

v černobílém provedení – schválena 15. dubna.³³⁾ S natáčením se mělo podle původního plánu začít 14. května.³⁴⁾

Den po plánovaném začátku natáčení Ústřední filmová dramaturgie konstatuje v dopise výrobní skupině Karla Feixe, v jejímž rámci projekt vznikal, že Borský požadované změny dosud nepředložil, a že orgán „nemůže proto převzít odpovědnost za tento scénář, neb nařízené změny byly velmi závažného obsahu“.³⁵⁾ Režisér a jeho spoluscenáristé se pro přepracování nerozhodli ani poté, a výsledný film se od verze scénáře předložené v březnu 1946 liší pouze v detailech.

V úvodních titulcích hotového snímku se lze dočíst, že scénář byl napsán „podle Aloise Jiráska a nových historických dokumentů“. O jaké dokumenty se má jednat, lze však pouze hádat. Nic nenasvědčuje tomu, že by Borský uposlechl rady posuzovatelů a vyhledal pomoc historika.³⁶⁾

Samotné natáčení nakonec patrně začalo 20. května.³⁷⁾ Poslání filmu do výroby ještě před schválením definitivní verze scénáře, stejně jako fakt, že Borský připomínky tvůrčího kolegia a ústřední dramaturgie prostě ignoroval, svědčí o tom, že pevně dané aprobační postupy, které charakterizují pozdější fungování zestátněné kinematografie, nebyly v roce 1946 ještě plně etablovány.³⁸⁾ Další důvod tvůrčí autonomie, které se Borskému dostalo, a jiných neregulérních prvků v produkční historii *Jana Roháče z Dubé* lze spatřovat v mimořádných zásazích funkcionářů ministerstva informací. Archivní výzkum zjistil, že tyto ingerence se týkaly především rozhodnutí natočit film v barvě.

Když Prozatímní správní výbor Československé filmové společnosti (ČFS) v dubnu 1946 schválil vstup adaptace Jiráskova dramatu do výroby, současně ustanovil, že snímek, jehož rozpočet byl vyměřen na 18 298 000 korun, má být natočen na černobílý materiál.³⁹⁾ Toto rozhodnutí podporovalo také vedení Státní výroby filmů, konkrétně obě její příslušná kolegia, tvůrčí a hospodářské, zplnomocněnc Kabelík i ústřední ředitel ČFS Lubomír Linhart.⁴⁰⁾

33) „Dopis týkající se debat o natáčení filmu barevně/černobíle“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

„Opis ze zasedání schůze Prozatímního správního výboru ČFS“, Praha, 15. 4. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

34) Anon., „Jan Roháč z Dubé – 1. film. den“, *Věstník Československého filmu* 1, č. 16 (1946), 92.

35) „Informace o (ne)předložení scénáře“, Praha, 15. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

36) Jediným odborným poradcem, který se na natáčení podílel, byl major jezdecký a bývalý dostihový závodník Jan Pulkrábek, jenž ovšem v oboru historie – obecné ani vojenské – neměl odbornou průpravu.

„Jan Roháč z Dubé“, *Filmový přehled*, cit. 5. 7. 2025, <https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396046/jan-rohac-z-dube>.

Srov. Ivo Pejčoch, „Major Jan Pulkrábek – vězeň policejní věznice gestapa v Terezíně ve světle vlastních vzpomínek“, *Tereziánské listy: Sborník Památníku Terezín* 47, č. 1 (2017), 76–93.

37) Anon., „Z naší výroby: Jan Roháč z Dubé“, *Věstník Československého filmu* 1, č. 20 (1946), 111.

38) K tématu zrodu aprobačních postupů zestátněné kinematografie srov. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc 1945–1960* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).

Pavel Skopal, ed., *Naplánovaná kinematografie: Český filmový průmysl 1945–1960* (Praha: Academia, 2012). Jan Černík, „Technický scénář a sovětizace československého filmu (1945–1954)“, *Iluminace* 26, č. 4 (2014), 77–93.

39) „Opis ze zasedání schůze Prozatímního správního výboru ČFS“, Praha, 15. 4. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

40) „Dopis týkající se debat o natáčení filmu barevně/černobíle“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

Zdá se, že myšlenka realizovat *Jana Roháče z Dubé* v barevném provedení byla přítomná již od ranějších fází projektu. Velká část představitelů zestátněné kinematografie však tento postup nepokládala za vhodný, a to z ekonomických i uměleckých důvodů. Někteří členové správního výboru ČFS byli skeptičtí k samotnému zahájení agfacolorové produkce za daných hospodářských podmínek. Jiní se pouze stavěli proti tomu, aby se privilegia barevného zpracování dočkal právě Borského scénář.⁴¹⁾ Sám Linhart vedle toho vyjádřil další důvod svých obav:

Jakmile dnes, kdy nejsme na přechod produkce k barevnému filmu ještě dostatečně připraveni, povolíme barevný film jednomu režisérovi, budou totéž žádat režiséři druzí.⁴²⁾

Zastánci barevného zpracování, kteří ve správním výboru představovali menšinu, pak argumentovali zejména „kulturně-politickou vhodností námětu“ a zkušenostmi s Agfacolorom, které Borský a kameraman Jan Stallich nabyli spoluprací s režisérem Willim Forstem⁴³⁾ a se sovětskými filmaři po válce.⁴⁴⁾ Zvyšující se rozpočet filmu navrhovali kompenzovat například zvýšeným vstupným. K tomuto kroku však distribuce nezískala povolení od Nejvyššího cenového úřadu a Ústřední rady odborů.⁴⁵⁾

Za zásadní zlom v rozhodování, na jaký materiál film natočit, lze považovat 8. květen 1946, kdy se v kanceláři sekčního šéfa kinematografického odboru ministerstva informací Vítězslava Nezvala konala dvouhodinová neformální schůzka za účasti několika členů správního výboru. Nezval při této příležitosti úředně rozhodl, že snímek bude realizován v barvě. Argumentoval při tom posudkem, který pro něj vypracovala čtveřice členů výboru: Jindřich Elbl, Emil Sirotek, Karel Dvořák a Josef Hlinomaz, tedy vesměs již dřívější zastánci agfacolorového provedení.⁴⁶⁾

41) „Dopis Františka Piláta pro Lubomíra Linharta“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

„Dopis Lavoslava Reichla pro Lubomíra Linharta“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

„Dopis Františka Papouška pro Lubomíra Linharta“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

42) „Dopis Lubomíra Linharta v záležitosti filmu ‚Jan Roháč z Dubé‘“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

43) Stallich spolupracoval s Forstem vedle několika černobílých filmů také na agfacolorovém snímku *Wiener Mädeln*, natáčeném ve vídeňských a pražských studiích v letech 1944–1945, ale uvedeným do kin až v roce 1949. Na stejném filmu se Borský podílel jako asistent režie.

„Wiener Mädeln“, *IMDb*, cit. 21. 7. 2025, <https://www.imdb.com/title/tt0042043/>.

44) „Dopis Lavoslava Reichla pro Lubomíra Linharta“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

„Stanovisko pro Linharta k barevnému provedení“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27. „Dopis o barevném provedení“, Praha, 16. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

45) „Zápis z 24. produkční pracovní rady“, Praha, 5. 3. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 25.

„Zápis z 26. produkční pracovní rady“, Praha, 19. 3. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 25.

46) „Dopis pro Linharta o barevném provedení filmu“, Praha, 8. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

Tímto arbitrárním krokem byla otázka v podstatě rozhodnuta.⁴⁷⁾ Nelze se tedy vyhnout závěru, že konečné rozhodnutí natočit *Jana Roháče z Dubé* v barvě je výsledkem zákroku ministerstva informací. Bez tlaku z vyšších míst by Československá filmová společnost v roce 1946 k barevné produkci zřejmě nepřistoupila.

Agfacolor jako tvůrčí výzva

Pochybnosti Lubomíra Linharta o tom, zda je česká kinematografie připravena k výrobě celovečerních barevných filmů, se v případě *Jana Roháče z Dubé* ukázaly jako oprávněné. Barevná filmová surovina Agfacolor, která byla použita pro natáčení i výrobu kopií, zásadně ovlivňovala nejen vizuální podobu filmu, ale i výrobní a laboratorní postupy. Tato specifika však nebyla při natáčení plně zohledněna, a tak se ve výsledném filmu projeví i její technické limity.

Filmy na této surovině byly charakteristické svými pastelovými barvami a světlými obrysy okolo předmětů. Tlumené odstíny zelené, modré a béžové často kontrastovaly s červenou, kterou Agfacolor naopak reprodukoval jako výrazně saturevanou. Ve srovnání s americkým Technicolorem, pro který byly charakteristické zářivě syté odstíny, působil Agfacolor přirozeněji a méně oslnivým dojmem.⁴⁸⁾

Čeští filmaři se s touto surovinou, respektive s německým systémem Agfacolor Neu,⁴⁹⁾ setkali už v první polovině 40. let, neboť během okupace vzniklo v barrandovských ateliérech jedno z center německé filmové produkce. Do roku 1945 bylo v pražských studiích vyrobeno šest barevných celovečerních hraných filmů, jeden dokumentární a tři kreslené. Po osvobození zůstaly na Barrandově moderně vybavené laboratoře pro barevný film a ateliérové haly s osvětlovacím parkem, vhodným pro natáčení barevných filmů.⁵⁰⁾ Zůstali také techničtí a tvůrčí pracovníci (mezi nimi, jak již bylo zmíněno, Borský a Stallich), kteří s natáčením na Agfacolor a s jeho laboratorním zpracováním měli zkušenost.

Použitá barevná surovina Agfacolor na sebe v *Janu Roháčovi z Dubé* upozorní už na začátku filmu. V úvodní montážní sekvenci sledujeme vozy a jezdce na koních, jak projíždějí krajinou. Tato sekvence obsahuje několik prolínaček a stíraček, v nichž se charakter obrazu viditelně změní. Rozlišovací schopnost materiálu se místy výrazně zhorší a dochází ke zdánlivému zploštění obrazu v důsledku snížení barevného rozsahu a redukce barev-

47) Ještě 20. května, v den, kdy Borský pravděpodobně začal na barevný materiál natáčet, ovšem informoval pisatel podepsaný iniciálou „M“ ministra informací Václava Kopeckého na jeho žádost o názoru Prozatímního správního výboru ČFS. Dopis uvádí, že sedm přítomných se vyslovilo pro barevné zpracování, zatímco třináct bylo stále proti.

„Dopis pro Kopeckého“, Praha, 20. 5. 1946, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 27.

48) Dudley Andrew, „The Post-war Struggle for Color“, in *Color: The Film Reader*, eds. Angela Dalle Vacche – Brian Price (New York: Routledge, 2006), 44.

49) Původně inverzní barevný systém Agfacolor Neu se dostal na trh už v roce 1936. V profesionální kinematografii se prosadil až po roce 1939, kdy byl přizpůsoben na proces negativ–pozitiv, který umožnil vznik originálního negativu a tím i masovou výrobu kopií pro kinodistribuci.

50) Tereza Frodlová, „V barvách Agfacoloru: Zavádění barevného filmu v československé kinematografii čtyřicátých a padesátých let“, in *Zpět k českému filmu*, ed. Lucie Česálková (Praha: Národní filmový archiv, 2017), 265–266.

né škály do méně barevných odstínů. Tento jev, který se ve filmu později opakuje ještě několikrát, je důsledkem zhotovení přechodů mezi záběry laboratorní cestou. Při jejich výrobě jsou standardně oba záběry natočeny nezávisle na sobě a následně je efektu prolnutí či setření dosaženo postupnou expozicí obou záběrů na trikové kopírce. Dochází k několika krokům duplikace na jiný filmový materiál, což vede k více či méně patrné ztrátě původních vlastností filmového obrazu.

Dnes používané duplikační materiály umožňují kopírování bez výrazné ztráty fotografické informace, nicméně v době výroby filmu žádné duplikační materiály určené pro barevný film prakticky neexistovaly. Zatímco barevné filmy z následujících let už tento fakt zohlednily úpravou výrobních postupů, *Jan Roháč z Dubé* ještě odráží pionýrské období, kdy se kinematografie na práci s barvou postupně adaptovala.

Nadto se filmaři potýkali s dalšími nedostatky této barevné suroviny. Jednotlivé emulze měly různou citlivost k barvám a barevný posun nebylo možné kompenzovat ani laboratorní cestou. Světlé části se obvykle zbarvovaly do azurova, zatímco tmavé do purpurova. To je v *Janu Roháčovi z Dubé* patrné nejen v nočních a málo osvětlených scénách, ale také v roztmívačkách a zatmívačkách. Nerovnoměrný polev materiálu emulzní vrstvou způsoboval charakteristické hustotní změny, které se projevují jako barevné dýchání. Pozitivní materiály nadto vykazovaly zhoršenou ostrost v důsledku silné první emulzní vrstvy, která způsobovala nežádoucí rozptyl světla.⁵¹⁾

Na specifika barevné suroviny i dosavadní zkušenosti reagoval v roce 1947 Filmový technický sbor vydáním *Směrnic pro práci s barevným filmem*.⁵²⁾ Ty přinesly soubor doporučení, jak přizpůsobit výrobní postupy barevné suroviny a vyhnout se tak některým technickým úskalím, která se v *Janu Roháčovi z Dubé* ještě projevují.

Středověký partyzán

Natáčení filmu *Jan Roháč z Dubé* skončilo v listopadu 1946. Tvůrci zaplnili obsazení převážně divadelními herci. Pro nemalou část vedlejších představitelů se jednalo o jedno z prvních výraznějších vystoupení před kamerou, pro mnohé pak rovněž o jedno z posledních, respektive o jediné.⁵³⁾

Obsazení vysokého počtu divadelních herců lze vnímat jako jeden z projevů uměleckého pojetí filmu v duchu historismu. Husitské období sice nebylo do té doby v kinematografické podobě zpodobněno, ale ve výtvarném umění, jakož i v dramatické a hudební tvorbě představovalo již po desítky let oblíbený námět. Snad proto se tvůrci *Jana Roháče z Dubé* rozhodli film doplnit množstvím odkazů na etablovaná díla z jiných médií, ale se stejnou tematikou. Výtvarné pojetí, které je dílem uměleckých malířů Zdeňka Buriana, Miloslava Dvořáka a Františka Pavlíka, stejně jako kostýmy, za jejichž návrhy stojí J. M. Gottlieb, se viditelně inspirovaly v obrazech a kresbách umělců 19. století. Hudba

51) „Zpráva filmových laboratorí Františku Pilátovi“, Praha, 23. 7. 1959, NFA, f. Československý státní film [nezpracovaný fond].

52) „Směrnice pro práci s barevným filmem“, Praha, 20. 4. 1947, NFA, nezpracované fondy.

53) Jl., „Úspěšná premiéra filmu Jan Roháč z Dubé v Rokycanech: Co nám řekli O. Korbelář, J. Vojta a O. Čermák“, *Právo lidu: Západočeské vydání*, 4. 4. 1947, 3.

Otakara Jeremiáše si zase vzala za dominantní prvek chorál *Ktož jsú boží bojovníci*. A konečně vedení herců dotvářelo výkony plné přepjatých emocí a teatrálních gest.

Nutno dodat, že toto pojetí se v dobovém tisku setkal navzdory jinak pozitivnímu přijetí snímku se spíše rozpačitou reakcí. V otázce výtvarného řešení se po uvedení filmu rozvinula debata nad otázkou, zda stylizace vychází spíše z Mikoláše Alše, Václava Brožíka či snad z Věnceslava Černého a zda je to tak „správně“ či nikoliv.⁵⁴⁾ Jeremiášova hudba byla v nemálo recenzích kritizována za svou prvoplánovost, malou invenci a přílišnou intenzitu.⁵⁵⁾ A z hereckých výkonů byly jednoznačně pozitivně přijaty pouze ty, které se od teatrálního pojetí v očích kritiků odchylovaly. Většina recenzentů nicméně z patetických projevů zbytku obsazení nevinila samotné herce, nýbrž právě Borského, který byl rovněž kritizován za celkovou divadelnost filmu.⁵⁶⁾

Film *Jan Roháč z Dubé* byl veřejnosti poprvé předveden na předpremiéře ve městě Dubá na Českolipsku 21. března 1947. Zřícenina tamního hradu byla prezentována jako rodové sídlo historického protagonisty snímku. Čestným hostem slavnostní akce byl ministr informací Václav Kopecký, který se při této příležitosti také zúčastnil přejmenování jedné z ulic města na ulici Jana Roháče.⁵⁷⁾

Město, kde se filmová premiéra uskutečnila, nemá ve skutečnosti s Roháčem nic společného,⁵⁸⁾ na což v pamětech vydaných v roce 1980 upozorňuje sám vedoucí výroby snímku Bohumil Šmída. Producent uvádí, že záměna severočeské Dubé s hejtmanovým skutečným rodovým sídlem, středočeskou zříceninou Stará Dubá, byla výsledkem upřímného omylu, o němž se on sám dozvěděl až s odstupem času.⁵⁹⁾ Není důvod pochybovat o jeho pravdomluvnosti. Na druhou stranu si nelze nevšimnout politického rozměru slavnostní předpremiéry českého historického filmu konané v pohraničním městě, které o pouhé dva roky dříve bylo integrální součástí nacistického Německa a v němž po několik staletí převažovalo obyvatelstvo německé etnicity. Pro čerstvě vysídlený kraj se jednalo o jistě vítané (byť v této podobě mylné) připomenutí místní české historie a současně o důkaz zájmu pražského centra na kulturním povznesení periferie. Celou akci, zejména slavnostní pojmenování ulice, pak lze vnímat také jako součást legitimizace odsunu německojazyčného obyvatelstva a zavádění dominance českého živlu v pohraničí.⁶⁰⁾

54) Bohumil Břejcha, „Aleš nebo Brožík?“, *Kulturní politika*, 4. 4. 1947, 4.

jibr., „Jan Roháč z Dubé (Lucerna, Moskva, Sevastopol)“, *Svobodné noviny*, 30. 3. 1947, 5.

vbr., „Český film po prvé v barvách“, *Mladá fronta*, 30. 3. 1947, 5.

věk, „Epopěj síly a odvahy: Náš první celovečerní barevný film“, *Rudé právo: Severočeské vydání*, 2. 4. 1947, 2.

55) Viktor Srkal, „Ještě k filmu Jan Roháč“, *Svobodné slovo*, 5. 4. 1947, 4.

vbr., „Český film po prvé v barvách.“

56) A. M. Brousil, „První československý barevný film“, *Zemědělské noviny: Venkovské vydání*, 1. 4. 1947, 7.

MČ, „Symbolické filmové dílo: Premiéra ‚Roháče z Dubé‘: První český barevný film“, *Obrana lidu*, 1. 3. 1947, 5.

vbr., „Český film po prvé v barvách“.

Srkal, „Ještě k filmu Jan Roháč“.

tu, „Jan Roháč z Dubé“, *Národní obroda*, 5. 4. 1947, 5.

57) Bohumil Šmída, *Jeden život s filmem* (Praha: Mladá fronta, 1980), 80.

58) Severočeská Dubá se pojí s pány z Dubé z rozrodu Ronovců, zatímco husitský hejtman patřil ke stejnojmennému rodu z rozrodu Benešoviců se sídlem na hradě Stará Dubá nedaleko středočeské obce Přestavlkvy u Čerčan.

Srov. Kolektiv, *Ottův slovník naučný VIII*. (Praha: Nakladatelství J. Otto, 1894), 76.

59) Šmída, *Jeden život s filmem*, 80.

60) Tendence zestátněné kinematografie vnímat v souvislosti s Borského filmem dávnou historií jako živou věc

Těsně předtím, než *Jan Roháč z Dubé* koncem března vstoupil do běžné distribuce, si vedoucí skupiny Feix stěžoval na produkční poradě, že se začaly z různých míst objevovat četné žádosti o „tu neb onu dodatečnou změnu neb úpravu na filmu“. Jednu takovou žádost vzápětí přednesl na poradě náměstek pro výrobu Lavoslav Reichl, v minulosti jeden z nejrozhodnějších odpůrců natáčení snímku v barvě. Přál si, aby z filmu byla odstraněna píseň (patrně ta, kterou zpívá Roháčova dcera Ludmila Výškoví Račinskému). Feix reagoval odmítavě a avizoval, že distribuční kopie jsou již hotové a schválené cenzurním sborem.⁶¹⁾ Tyto snahy o umělecké zásahy na poslední chvíli svědčí o pokračující nejistotě, která na Barrandově panovala ohledně kvalit Borského filmu.

Samotná slavnostní premiéra, která se konala 28. března 1947 v pražském kině Sevastopol, byla patrně největší jednorázovou filmovou událostí třetí republiky. Na seznamu jejích účastníků lze nalézt mimo jiné prezidenta Edvarda Beneše, členy vlády a vedení parlamentu, stejně jako nemálo členů pražského diplomatického sboru.⁶²⁾ K 28. březnu film rovněž vstoupil do standardní distribuce. V premiérových kinech v okolí Václavského náměstí (Sevastopol, Moskva, Lucerna) se hrál po tři až čtyři týdny.⁶³⁾

Jak již bylo naznačeno, kritika přijala snímek *Jan Roháč z Dubé* s jistou vnitřní rozpolceností. Málokterá domácí recenze se k filmu stavěla otevřeně negativně. Ačkoliv většina periodik kritizovala Borského teatrální a historicistní pojetí látky, prvnímu československému celovečernímu barevnému filmu současně vyjadřovala uznání coby historickému milníku a úspěchu zestátněné filmové výroby.

Dobové přijetí snímku nelze pochopit bez vědomí sociálního kontextu období třetí republiky. Oficiálně proklamovaný narativ o sjednocení československých „pokrokových sil“, jehož institucionalizovanou formou byla Národní fronta, vytvářel navzdory pokračující (byť pevně omezené) politické pluralitě dojem společné odpovědnosti všech občanů na úspěchu nového politického systému.⁶⁴⁾ Jedním z viditelných důsledků zavádění tohoto systému bylo také znárodnění kinematografie.⁶⁵⁾ Filmová kritika se tak stávala — ať autor chtěl či nikoliv — věcí veskrze politickou.⁶⁶⁾

se projevila také, když se v únoru 1947 Státní půjčovně filmů přihlásil jistý Ladislav Roháč z Bánské Bystrice označující se za přímého potomka protagonisty. Ze související korespondence vyplývá snaha půjčovny použít případné doklady o pisatelově původu k propagaci filmu. Roháč takové důkazy nebyl schopen poskytnout. Navzdory tomu se jemu a jeho matce dostalo pozvání na slavnostní premiéru.

„Ladislav ROHÁČ, údajně přímý potomek Jana Roháče z Dubé. Dopisy Státní půjčovně filmů se žádostí o poskytnutí vstupenek na premiéru filmu Jan Roháč z Dubé. Rukopisy ve slovenštině + 1 foto. Odpovědi státní půjčovny filmů. Strojopisy“, Bánská Bystrica – Praha, únor–březen 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 11.

61) „Zápis z 27. produkční pracovní rady“, Praha, 26. 3. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 25.

62) „Slavnostní premiéry“, Praha, březen 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 22.

Anon., „Premiéry tohoto týdne: Jan Roháč z Dubé“, *Lidová demokracie*, 30. 3. 1947, 8.

63) Anon., „Slavnostní premiéra filmu v Rokycanech: V rámci oslav 550. narozenin M. Jana Rokycany“, *Svobodný směr*, 1. 4. 1947, 4.

64) Karel Kaplan, *Národní fronta 1948–1960* (Praha: Academia, 2012), 9–12.

65) Srov. Ivan David, „Zrození předpisu z ducha doby: Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organizaci státního podniku „Československý státní film“, *Iluminace* 28, č. 1 (2016), 5–38.

K tématu přechodu od soukromé filmové výroby ke státní blíže srov. Jaroslav Lopour, „Filmy soukromých výroben ve státní kinematografii: Zestátnění a jeho vliv na kontinuitu české filmové výroby“, *Iluminace* 28, č. 3 (2016), 49–69.

66) Jiří Knapík, *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004), 67–70.

To současně neznamená, že by se recenzenti po roce 1945 programově dopouštěli autocenzury a vyhýbali se negativním reakcím na produkty zestátněné kinematografie.⁶⁷⁾ Často ovšem své kritiky zastřešovali tezí, že nepovedená díla jsou residuem minulosti, od níž se nová filmová produkce musí oprostit. Odsudky neméně často mírnili chválou záměru nebo „výchovnosti“ námětu. Vedle umělecké a technické kvality díla brali v potaz politický a společenský význam produktu. Na druhé straně periodika, která se k novému režimu stavěla s kritickým odstupem, pak na znárodněnou kinematografii (potažmo zestátnění obecně) útočila právě skrze její umělecké výsledky.

Veřejný život v poválečné republice se totiž přes na odiv dávanou jednotu vyznačoval vsudypřítomnou stranickostí. Toto rozdělení lze snadno vysledovat i v recenzích na film *Jan Roháč z Dubé*. Nepočítáme-li tiskoviny spjaté přímo se zestátněnou kinematografií jako *Filmové noviny*, pak se nejpřívětivější reakce snímek dočkal v periodikách komunistických (*Rudé právo*, slovenská *Pravda*) a sociálnědemokratických (*Právo lidu*, *Svět práce*).

Recenze v *Rudém právu* chválí téměř všechny složky filmu, ale jeho hlavní přínos vidí již v samotné látce. Upozorňuje na paralelu mezi situací českých zemí v Roháčově době s obdobím mnichovské krize a okupace a vyzdvihuje panslavistickou myšlenku zastoupenou ve filmu postavou Poláka Račinského. Snímek pak považuje za důkaz o tom, „že teprve znárodněný film je s to splnit všechny kulturně-politické i umělecké úkoly, které filmu klademe“.⁶⁸⁾

Sociálnědemokratický *Svět práce* se k samotnému filmu stavěl rezervovaněji. Svou mírnou kritiku mířil výhradně na Borského, který dle publicisty Jaroslava Brože na námět „prostě nestačil a s nedostatky svého scénáře se pochopitelně už nedovedl vypořádat ani jako režisér“. Na druhou stranu text zdůrazňuje kvalitu technického provedení snímku a oslavuje jej jako velký počin zestátněné kinematografie.⁶⁹⁾

Nejrozpolcenější kritiky lze nalézt v národněsocialistickém tisku. Recenze ve *Slovu národa* vyjmenovává nedostatky filmu, které spatřuje hlavně v mnohomluvnosti a strojenosti dialogů, ve zmatečném ději, který není prost „několika scén plytkých a románkových“, v umenšování náboženského rozměru husitství⁷⁰⁾ a především v tom, že tvůrci film dostatečně „nevybalili z divadelních plenek“. Text na druhou stranu uznává, že v oněch příslovečných plenkách není československá kinematografie sama, a vyjadřuje naději, že se jich do budoucna zbaví. Následně pak zmíněné závažné výhrady bagatelizuje: „I když je tomu tak, musíme za první barevný český film poděkovat. Svědčí o nesmírném úsilí vytvořit něco velikého, co odpovídá duchu národa...“⁷¹⁾

67) Srov. přijetí filmů *Velký případ* (Václav Kubásek a Josef Mach, 1946), *Alena* (Miroslav Cikán, 1947), *Portáši* (Václav Kubásek, 1947), *Nikdo nic neví* (Josef Mach, 1947).

Oldřich Kautský, „Žena chytřejší čerta“, *Filmové noviny* 1, č. 33 (1947), 8.

Anna Tučková, „Alena proti očekávání zklamala“, *Rovnost*, 7. 8. 1947, 2.

Anon., „Portáši“, *Národní osvobození*, 30. 10. 1947, 4.

O.K., „Ani ryba, ani rak“, *Filmové noviny* 1, č. 44 (1947), 7.

Bohumil Brejcha, „Film a historie“, *Filmové noviny* 1, č. 32 (1947), 4.

68) věk, „Epopej síly a odvahy“.

69) Jaroslav Brož, „V barvách je síla a moc: O Janu Roháčovi z Dubé ne pouze politicky“, *Svět práce*, 3. 4. 1947, 12.

70) Rozsáhlejší výhrady na stejné téma se objevily v tiskovině Církve československé *Kostnické jiskry*.

Anon., „Jan Roháč z Dubé“, *Kostnické jiskry*, 3. 4. 1947, 4.

71) V. Kantor, „Jan Roháč z Dubé: První český barevný film“, *Slovo národa*, 6. 4. 1947, 5.

Zvláště pozoruhodná je autorova reflexe domnělého důvodu k zfilmování právě roháčovské látky. Byla jím dle něj

nedávná doba, kterou jsme prožívali, kdy na nás plnou tíhou doléhala okupace a poroučeli nám Němci, kdy mezi námi byli zrádci, a kdy čeští lidé statečně umírali za pravdu.⁷²⁾

Nejrozsáhlejší výhrady vůči filmu se vyskytují v periodikách spojených s Československou stranou lidovou. *Lidová demokracie* se nepřekvapivě vymezuje v první řadě opět vůči scénáři a režii, zejména pak práci s herci. Konstatuje, že tvůrci Jiráskovo drama zaktualizovali,

a tak nám vyšla česko-polská vzájemnost a výraz odporu proti Němcům a Maďarům. Tedy politické ovzduší zcela obdobné současné situaci.⁷³⁾

Zásadně pak autor protestuje proti tomu, že film nakládá se Svatováclavským chorálem jako s „písní panstva“, spojenou s „pasivitou a poraženectvím“.⁷⁴⁾ Lidovecký tisk je tedy z pochopitelných důvodů prost nadšení ze snímku, v němž je katolictví ukázáno výhradně coby nástroj cizího útlaču. Nicméně oceňuje alespoň práci jednotlivců. Článek v plzeňském lidoveckém listu *Stráž českého západu* pak recenzi Borského filmu využívá ke kritice zestátněné kinematografie, konkrétně v reakci na výroky jejích představitelů o tom, že soukromí podnikatelé by obdobné dílo nebyli schopni vyprodukovat.⁷⁵⁾

Všechny citované recenze a mnohé další spojuje reflexe paralely mezi dějem a dobou současností či událostmi předcházejících let. Proti snaze tvůrců tuto paralelu budovat se nikdo přímo nevymezuje. Zatímco část kritiků ji pouze konstatuje (občas jako něco téměř samozřejmého), komunistický tisk a některá periodika vázaná přímo na stát či na Národní frontu zacházejí dál a na budování tohoto alegorického významu filmu se samy podílejí. Nereflektují jej jako výsledek tvůrčího rozhodnutí filmařů, nýbrž jako danost, která legitimizuje poválečné uspořádání.⁷⁶⁾

Tato tendence je nejpatrnější na článku uveřejněném v tiskovém orgánu ministerstva obrany *Naše vojsko*, který mimo jiné o Roháčovi hovoří jako o „středověkém partyzánovi“, jeho postoj srovnává s výroky Tomáše Garrigua Masaryka a Zikmundovy „kolaboranty“ přirovnává k agrárníkovi Rudolfovi Beranovi, jehož proces před Národním soudem právě probíhal.⁷⁷⁾

Tím ovšem svou doslovnou aktualizaci nekončí:

Nejde však jen o několik lidí souzených našimi soudy za zradu, jde o ty, kteří jsou na svobodě, obhajují kapitulantství a vlastní zbabělost či zradu.⁷⁸⁾

72) Tamtéž.

73) Anon., „Premiéry tohoto týdne: Jan Roháč z Dubé“, *Lidová demokracie*, 30. 3. 1947, 8.

74) Tamtéž.

75) I, „Kolem premiéry prvního českého barevného filmu „Jan Roháč z Dubé“, *Stráž českého západu*, 5. 4. 1947, 3.

76) Egermajer, „Stát a historický film (1945–1956)“, 41.

77) H. Vinohradský, „Živý odkaz“, *Naše vojsko*, 11. 4. 1947, 13.

78) Tamtéž.

Citovaný text tak navíc využívá Borského film k výzvě po další represi údajných kolaborantů. Film získává roli nástroje aktuální politiky (ponechme stranou otázku, zda právě to bylo záměrem tvůrců, či nikoliv).⁷⁹⁾

Alegorické sdělení s autoritou historismu a barvy

Kamil Činátl, který československou poválečnou produkci historických snímků analyzuje z hlediska systémů reprezentací, si všímá, že filmová verze *Jana Roháče* úmyslně vytváří aktualizací paralely k předválečným, válečným i poválečným letům, a to jak prací s historickými postavami, tak zapracováním dílčích motivických paralel odkazujících zejména na léta 1938–1939.⁸⁰⁾

Komunističtí a s dobovou rétorikou komunistické strany souznějící publicisté neváhali filmové postavy z řad českého panstva ztotožnit s dobovou „reakcí“ (roky následující po premiéře filmu ukázaly flexibilitu tohoto pojmu). Implicitně také své hnutí stavěli do role filmových „pravověrných“ bratří, „avantgardy“ vyvolené vést „národ“ sjednocený obětí „mučedníků odboje“.⁸¹⁾ Jedná se o názorný příklad komunistické apropriace českých historických tradic, která probíhala současně s postupným ovládnutím československého státu (state capture) a sloužila k ideové legitimizaci rozrůstající se totalitní moci.⁸²⁾

Nepočítáme-li dílčí výhrady lidoveckých recenzentů, nikdo ze zástupců nekomunistických politických proudů v české žurnalistice se vůči této aktualizací interpretaci historické látky nevymezil. Možné vysvětlení nabízí sám zkoumaný snímek.

Výpravný konvenčně pojatý historický film koncipovaný v duchu historismu představuje specifickou souhru žánrových, stylistických a ideologických kategorií. Využívá jednak domnělou transparentnost filmového média, které skrývá své nástroje reprezentace, dále jinými médii zavedené představy cílového publika o historii, legitimizační potenciál, kterými historické reminiscence disponují ve vztahu k dané současnosti, a schopnost historického žánru maskovat aktuální ideologická sdělení. Výsledkem – vědomě či podvědomě zamýšleným – je předání subjektivního, leč divácky akceptovatelného pohledu na minulost, a neméně subjektivního, ovšem legitimizovaného sdělení o dobové současnosti, které se skrývá za patinu domnělé dějinné autentičnosti a zakrývá nejen nástroje reprezentace, ale také svůj záměr. Diváka tak nevede ke kritickému uvažování o viděné interpretaci historie, nýbrž se pokouší o jednoznačné nastolení konkrétního narativu. S takto předávaným sdělením je mnohem obtížnější polemizovat než s ideologicky zabarvenými obrazy současnosti.

Film *Jan Roháč z Dubé* souzněl v době svého uvedení s převažujícím názorem laické veřejnosti na husitské války. Jeho alegorické sdělení zase souznělo se stále dominantnějším pohledem na nedávnou minulost. Odráželo atmosféru doby vzniku snímku, ale sou-

79) K tématu mediální reflexe Borského snímku blíže srov. Doležal, „Československý poválečný nacionalismus v mediální recepci snímku Jan Roháč z Dubé“, 87–113.

80) Činátl, „Filmová paměť stalinismu“, 318.

81) Doležal, „Československý poválečný nacionalismus v mediální recepci snímku Jan Roháč z Dubé“, 93–94.

82) Bradley F. Adams, *The Struggle for the Soul of the Nation: Czech Culture and the Rise of Communism* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004), 89–92.

časné samo přispívalo k jejímu budování. Toto poselství navíc nelze považovat na výsledek rozsáhlejší reinterpretace zdrojového materiálu, ale spíš za využití prvků v něm přítomných. Obdobný přístup zvolili autoři v tematice česko-polské – a potažmo všeslovanské – vzájemnosti. Zdůraznili motiv přítomný již v předloze, který však v poválečné republice nesl rozdílné ideové konotace.

Pojmenovat v roce 1947 aktualizační ideologické poselství důmyslně skryté za autoritou obrazu slavné historie nákladně realizovaného znárodněnou kinematografií podle Jiráskovy předlohy a s prologem v podobě citace Palackého se samo o sobě zdá obtížné. Oč náročnější by muselo být vymezit se vůči němu.

Účinnost filmu a jeho alegorického sdělení přitom v době premiéry ještě podporoval fakt, že byl snímek realizován v barvě. V dobových reflexích agfacolorového zpracování lze vedle estetických hodnocení barevné kamery, které v zásadě kopírují přijetí filmu jako celku (obecně pozitivní s dílčími výhradami, většinou ke vzhledu exteriérových sekvencí), vysledovat několik dominantních myšlenkových proudů s ideologickým přesahem.

V jedné z mála recenzí postrádajících jakoukoli výhradu k Borského tvůrčímu pojetí Jiří Voldán chválí mimo jiné (aniž by jej tímto slovem pojmenoval) historismus obrazové stránky: „Takový Jaroslav Vojta v roli husitského bojovníka je přímo jakoby z historických pláten mistra Brožíka.“ Dále pak rozvádí, proč barevné zpracování napomáhá spektakularitě a „věrnosti“ snímku.⁸³⁾

Kritik A. M. Brousil označil „výtvarně vkusnou“ barevnou kameru Jana Stallichea za vůbec nejhodnotnější složku filmu, která československé kinematografii otevírá „světové obzory“.⁸⁴⁾ Jaroslav Brož zase hned v úvodu výstižně nazvaného článku „V barvách je síla a moc“ vyjadřuje vděčnost sovětským úřadům, díky jejichž „blahověli a ochotě“ má československý filmový průmysl na rozdíl od většiny západních zemí zajištěn přiděl německého materiálu Agfacolor, což mu umožňuje vlastní výrobu barevných filmů, aniž by se musel „podrobit“ monopolu hollywoodského Technicoloru.⁸⁵⁾

Dobová publicistika, jak ilustrují citované texty, barevnou realizaci vnímala nejen jako filmářskou složku, která dílu poskytuje speciální prestiž, či jako mezinárodní úspěch československé kinematografie, ale také v jiných, nečekaných kontextech. Především jako nástroj podporující „autentičnost“, tedy legitimitu zobrazení historie nesoucího aktualizační sdělení. Dále pak jako pozitivní důsledek blízkých vztahů se Sovětským svazem. Jednu z mála negativních reflexí barevného pojetí, která přesahuje rozměr estetické kritiky, pak lze nalézt v již citovaném článku z lidoveckého deníku *Stráž českého západu*. Její autor v reakci na výroky zástupců zestátněné kinematografie o domnělé kvalitativní nadřazenosti Agfacoloru nad Technicolorem upozorňuje, že Sověty dodaný systém je ve skutečnosti německým vynálezem, a kritizuje jej za „nepříjemnou pronikavost“ zejména červené barvy.⁸⁶⁾

83) Jiří Voldán, „Slavnostní premiéra ‚Jana Roháče z Dubé‘“, *Právo lidu*, 29. 3. 1947, 3.

84) Brousil, „První československý barevný film“.

85) Brož, „V barvách je síla a moc“. V obdobném duchu psal i komunistický deník *Rovnost*. AN, „Ve znamení barev: Jan Roháč z Dubé“, *Rovnost*, 6. 4. 1947, 8.

86) I, „Kolem premiéry prvního českého barevného filmu ‚Jan Roháč z Dubé‘“.

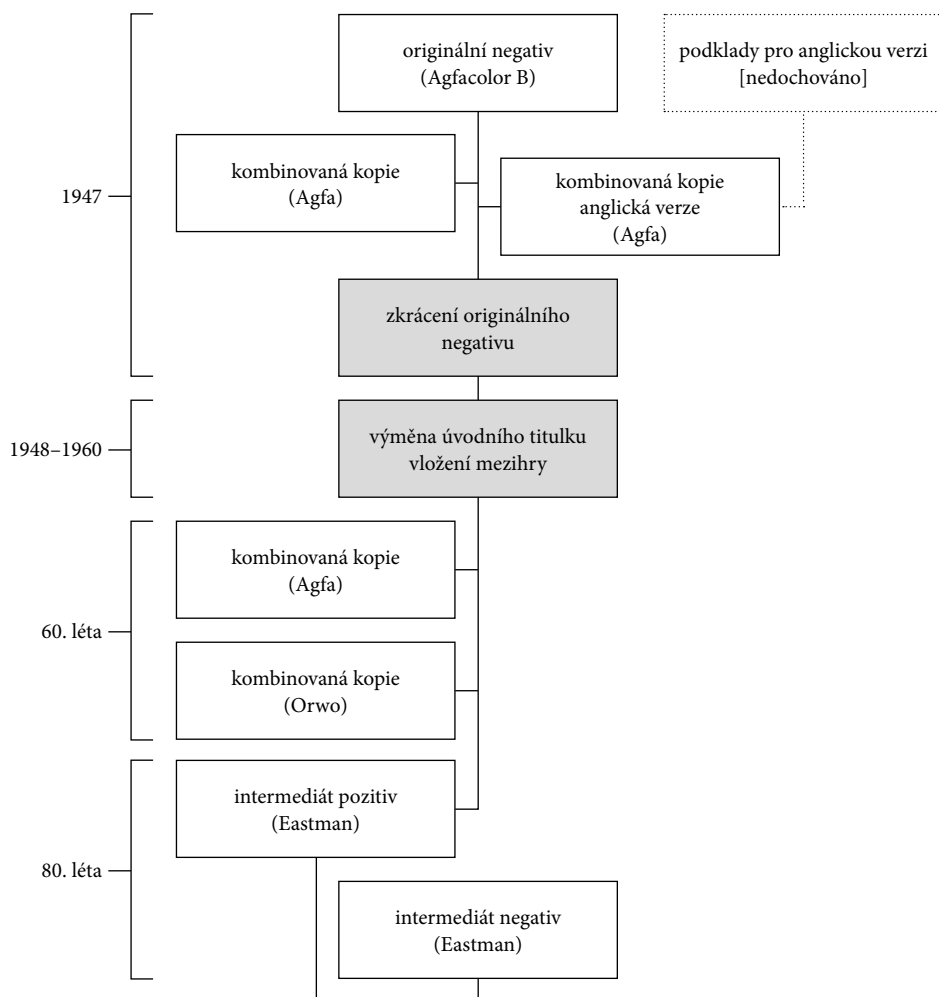
Průzkum materiálové podstaty díla

K *Janu Roháčovi z Dubé* se v Národním filmovém archivu dochoval originální negativ obrazu a zvuku spolu se dvěma duplikačními materiály (intermediát pozitiv a intermediát negativ) a čtyřmi 35mm kombinovanými kopiemi z různých období. Zatímco oba duplikační materiály a dvě kombinované kopie na acetátní podložce odpovídají délkou zkrácenému originálnímu negativu, obě kombinované kopie na nitrátní podložce jsou o téměř 500 metrů delší než originální negativ i ostatní filmové materiály, což při běžné promítací frekvenci 24 okének za sekundu představuje více než 18 minut.

Během přípravných restaurátorských prací jsme s dotazem na filmové materiály oslovili archivy sdružené v Mezinárodní federaci filmových archivů (FIAF), zejména v těch ze-
mích, kam byl film prodán krátce po svém uvedení v roce 1947. Na základě průzkumu v zahraničních filmových archivech jsme zjistili, že několik světových archivů (jmenovitě ruský Gosfilmofond, švédský Svenska filminstitutet, nizozemské Eye Filmmuseum a britský British Film Institute) má ve svých sbírkách filmové materiály, fotografie a dobové propagační materiály k filmu, avšak v žádném z nich se nepodařilo nalézt materiály vyrobené před zkrácením filmu.

V rámci analýzy byla provedena detailní kontrola fyzického stavu vybraných filmových materiálů na převíjecím stole a jejich oprava. K materiálům určeným k digitalizaci byly vypracovány podrobné protokoly o stavu filmových materiálů. Ty dokumentují jejich současný stav a nezbytné opravy, jež byly na materiálech provedeny, aby se předešlo možnému poškození při další manipulaci, jako je promítání či digitalizace. Z protokolů vyplývá, že fyzický stav uvedených materiálů umožňuje jejich další využití za předpokladu použití techniky určené pro práci s historickými filmovými materiály.

Originální negativ obrazu rozdělený do 11 dílů měří 2 355,1 metrů a je exponovaný na materiálu Agfacolor B, který byl v Československu v době natáčení jedinou dostupnou barevnou surovinou pro profesionální kinematografii. Filmový archiv získal tento negativ do sbírky z Ústřední půjčovny filmů v roce 1962. Míra smršťení materiálu na nitrátní podložce se napříč jednotlivými díly pohybuje mezi 0,4–0,8 %. Materiál je značně opotřeбенý a ve všech dílech se objevují rysky, slabé rýhy na podložce i emulzi, skvrny a nečistoty. Vzhledem k tomu, že negativ vznikl sestavením natočeného materiálu, obsahuje značné množství slepek mezi jednotlivými záběry. Na řadě míst se nachází zástřihy, jimiž byla opravena poškozená perforace. V případech rozsáhlejších poškození jsou pak perforační otvory opraveny adhezni páskou, která místy zasahuje i do obrazového pole. Chybějící části obrazu byly v materiálu v minulosti nahrazeny čirým blankem, aby obraz zůstal synchronní s negativem zvuku, který je na samostatném filmovém pásu. Během kontroly materiálů před digitalizací byly provedeny opravy, které umožnily předejít dalšímu poškození filmového pásu. Na řadě míst byly v negativu slepky a okrajové zářezy pro filmové kopírky zpevněny adhezni páskou. V rámci průzkumu bylo nadto zjištěno, že na konci 8. dílu se nachází 13 metrů filmového materiálu Gevaert Belgium na acetátní podložce, která nebyla v Československu v době výroby filmu standardně používaná ani dostupná. Tento dodatečně vložený materiál neobsahuje žádnou obrazovou informaci, nicméně následným průzkumem negativu zvuku bylo zjištěno, že do zvuku byla v tomto místě vložena mezihra, kterou žádný z původních filmových materiálů neobsahuje. Negativ zvuku na



Filmové materiály ve sbírce Národního filmového archivu

černobílém materiálu značky Agfa je rovněž rozdělený do 11 dílů a míra smrštění dosahuje 0,2–0,4 %. Materiál na nitrátové podložce je méně opotřebovaný než negativ obrazu, nicméně i zde se v průběhu všech dílů vyskytují rýhy a rysy na emulzi i podložce a husté zarýhování, označované jako zapršení. V místech, kde došlo k poškození perforace, je okraj filmu podlepen adhezivní páskou, nicméně stav negativu zvuku nevyžadoval kvůli digitalizaci žádné opravy.

Originální negativ byl počátkem 80. let zabezpečen duplikačními materiály na nehořlavé acetátové podložce barevné suroviny americké výroby Eastman. V laboratořích z něj byl vykopírován intermediát pozitiv a z toho následně intermediát negativ. Tím došlo k fotochemickému zabezpečení originálního negativu na chemicky stabilnější a bezpečnější filmový materiál. Tím zároveň vznikla možnost vyrábět další kopie do distribuce

z intermediátu negativu, a ochránit tak originální negativ coby unikátní materiál před dalším opotřebením. Oba materiály se dochovaly ve velmi dobrém technickém stavu s minimem mechanických poškození, intermediát pozitiv v délce 2 354,2 metru, intermediát negativ v délce 2 350,4 metru.

Pro rekonstrukci snímku bylo zásadní, že se ve sbírce Národního filmového archivu zachovaly vedle originálního negativu také dvě dobové kopie na nitrátní podložce na původním barevném materiálu Agfa. Obě kopie byly vyrobeny ještě před zkrácením negativu v roce 1947, a jako jediné tak obsahují i pasáže, které byly z negativu posléze vystřiženy.

Průzkum kopií nadto ukázal, že byl film v roce 1947 paralelně distribuován v české a anglické verzi. Kopie o délce 2 820,9 metru totiž obsahuje verzi filmu pod názvem „The Warriors of Faith“ („Bojovníci víry“), která je vedle anglických úvodních titulků opatřena anglicky mluveným komentářem a anglickými podtitulky. Do této kopie je před úvodními titulky vlepna krátká pasáž na materiálu Kodak s nápisem „Czechoslovak Film Festival Presents“ a malým státním znakem Československa. Kódy od výrobce filmového materiálu, které umožňují jeho dataci, odkazují k roku 1947.⁸⁷⁾



Obr. 1 a 2: Úvodní titulková sekvence z dobové kopie s anglickou verzí filmu. Zdroj NFA

Obraz obou dochovaných kopií vyrobených před zkrácením filmu je silně degradovaný do purpurového tónu v důsledku chemické nestability barviv používaných při výrobě barevného pozitivu Agfa. Originální negativ na téže surovině naproti tomu vykazuje výrazně vyšší stálost barev. Tento rozdíl však nemusí být dán jen odlišnou povahou použitých materiálů. Zatímco negativ byl většinu času uložen převážně v kontrolovaných podmínkách, pozitivní kopie byly opakovaně promítány a vystaveny tak nejen světlu a teplu z promítacích přístrojů, ale také změnám klimatických podmínek během transportu a skladování v nevyhovujících prostorách, což mohlo proces barevné degradace výrazně urychlit.

Obě kopie jsou silně mechanicky poškozené, křehké a shodně vykazují míru smrštnění 0,9 %, což značně ztěžuje jejich projekci i digitalizaci a vyžaduje maximální opatrnost, aby nedošlo k jejich dalšímu poškození. Kopie s českou verzí filmu v délce 2 832,4 metru byla v minulosti patrně v důsledku nevhodného uložení napadena plísní a v roce 2012 proto

87) Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1950–1945* (Praha: Československý filmový ústav, 1970), 70.

prošla odplisněním ve filmových laboratořích Atelierů Bonton Zlín. Poškození způsobené plísní se dnes projevuje nepravidelnými světlými skvrnami a mramorováním v obraze po téměř celé délce filmu. Tato kopie také obsahuje výrazně více slepek, a tedy i chybějících částí, obvykle v rozsahu jednotek až desítek obrazových okének, zejména na začátcích a koncích dílů, které bývají standardně nejvíce namáhané.

Pokud bychom se na tyto filmové materiály podívali z hlediska čtyřúrovňového hierarchického modelu, jak je definován v *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, pak dílem (work) je film *Jan Roháč z Dubé*, vyrobený v letech 1946–1947. Dílo existuje ve třech verzích (variants): původním sestřihu, zkráceném sestřihu z přelomu let 1947–1948 a anglickojazyčné verzi z roku 1947. Tyto verze jsou realizovány jednotlivými manifestacemi (manifestations): původní sestřih je manifestován nitrátní kopií z roku 1947, anglickojazyčná verze nitrátní kopií z roku 1947 a zkrácená verze ostatními filmovými materiály. K jednotlivým manifestacím pak náleží konkrétní exempláře 35mm kopií s unikátním přírůstkovým číslem, které jsou uloženy ve sbírce Národního filmového archivu (items).⁸⁸⁾ Tento model umožňuje vedle vytváření strukturovaných metadatových záznamů při katalogizaci také jasné sledování toho, jak filmové dílo přechází do různých verzí a fyzických či digitálních kopií, jak se uchovává a zpřístupňuje.

Londýn, Brusel, Moskva, zapomnění

Zástupci zestátněné kinematografie a část filmových kritiků počítala (alespoň ve veřejných vyjádřeních) s tím, že se snímek *Jan Roháč z Dubé* dočká velkého mezinárodního úspěchu.⁸⁹⁾ Již před realizací projektu se ovšem začaly objevovat hlasy, které optimismus ohledně jeho zahraničního přijetí mírnily. Důvodem skepticismu byl již samotný námět, který předpokládá alespoň základní obeznámenost diváků s českou historií první poloviny 15. století. František Papoušek v posudku z května 1946 upozorňoval, že dle jeho názoru „s exportem nelze počítat vůbec“.⁹⁰⁾

Pesimistické vyhlídky ohledně mezinárodní exploatace Borského snímku se nakonec z velké části naplnily. Prvního uvedení za hranicemi se *Jan Roháč z Dubé* neboli *The Warriors of Faith* dočkal v květnu 1947 na Týdnu československého filmu v Londýně, a sice ve formě již zmíněné anglické exportní verze.⁹¹⁾ Chladné přijetí filmu bylo v domácím tisku původně dáváno na vrub podtitulkům, které nechávaly dlouhé pasáže bez překladu.⁹²⁾

V porovnání s nezkrácenou českou verzí chybí v anglickojazyčné kopii z roku 1947 několik záběrů i delších sekvencí. Z kopie byl odstraněn například detailní záběr na obnažené nohy ženy tančící na stole, scéna s prostitutkami ve vězení, umírání polského panoše Zbyška či poprava Jana Roháče z Dubé u šibenice, z níž visí mrtvá těla dříve popravených.

88) Natasha Fairbairn – Maria Assunta Pimpinelli – Thelma Ross, *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, ed. Linda Tadic (Brussels: FIAF, 2016), 7.

89) Rudolf Patera, „Film Jan Roháč z Dubé“, *Filmové noviny* 1, č. 14 (1947), 5.

90) „Dopis Františka Papouška pro Lubomíra Linharta“.

91) „Festival československého filmu v Londýně“, Praha, 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 220.

92) Jiří Lehovec, „Vzpoua hraček‘ nadchla bruselské diváky“, *Práce*, 29. 6. 1947, 7.

Z dochovaných pramenů bohužel není zřejmé, kdy byly tyto části z filmu odstraněny, zda byla kopie na festivalu předvedena v původní nebo již pozměněné délce, a jestli ke zkrácení došlo z iniciativy československé nebo britské strany. Fakt, že se většina změn týká sekvencí souvisejících s tělesností nebo s násilím, otevírá možnost, že zkrácení mohlo být výsledkem zásahu britské cenzury, případně snahy mu předejít.⁹³⁾



Obr. 3 a 4: Záběry vystřižené z dobové kopie s anglickou verzí filmu. Zdroj NFA

Vyloženě negativní reakce se snímek dočkal koncem června na Světovém festivalu krásných umění a filmu v Bruselu, kde byl uveden pod francouzským ekvivalentem anglického názvu: „Les Combattants de la Foi“. Kompilace zahraniční kritiky pro Československou filmovou společnost zaznamenala několik belgických recenzí. Jean Pasteur z listu *L'Indépendant* konstatoval, že „nestačí hodně peněz a barva někdy krásná k tomu, aby vznikl dobrý film“.⁹⁴⁾ Denis Marion z večerníku *Le Soir* kritizoval dle něj „nevkusné“ využití barvy a ze svého pohledu nepochopitelný děj vysvětloval tím, že se zjevně jedná o látku „nesdělitelnou pro cizince“.⁹⁵⁾ Věcného zhodnocení se uvedení v Londýně a Bruselu dočkalo v článku Oldřicha Kautského „Přemýšlejte s námi o samochvále, která nevoní“ z července 1947, který jako jeden z mála upozornil na to, že festivalový neúspěch *Jana Roháče z Dubé* nelze svádět výhradně na neuchopitelnost tématu pro zahraniční publika.⁹⁶⁾

Také citovaným belgickým kritikám se navzdory glosátorskému přístupu podařilo pojmenovat některé zásadní nedostatky snímku: nepřehledný děj, málo imaginativní režii a přehnaně teatrální pojetí. Předzvěst takových deficitů, respektive obavu z nich, přitom lze najít již v citovaných posudcích na scénář i ve vyjádřeních některých filmových funkcionářů k otázce využití barevného materiálu. Nemalá část domácí kritiky byla ochotna tyto vady bagatelizovat kvůli domnělé „ideologické závažnosti“ díla.⁹⁷⁾

93) K politice britské filmové cenzury v poválečném období srov. Paul Frith, „The most objectionable story I have ever had to report on: Film Censorship in Post-WWII Britain and the ‚Horrific‘ Realism of The Body Snatcher“, *Horror Studies* 9, č. 1 (2018), 7–19.

94) „Festival krásných umění a filmu v Bruselu“, Praha, 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 220.

95) Tamtéž.

96) Oldřich Kautský, „Přemýšlejte s námi o samochvále, která nevoní“, *Kino* 2, č. 27 (1947), 523. Anon., „Roháč z Dubé versus Jindřich V.“, *Svět práce*, 3. 4. 1947, 12.

97) Důvody negativního přijetí filmu v Londýně a Bruselu se v říjnu 1947 pokusil zformulovat časopis *Kino*. Anon., „O námětech, hodných filmování“, *Kino* 2, č. 44 (1947), 879.

Z politického hlediska však bylo pro zestátněnou kinematografii nejdůležitější vřelé přijetí filmu v Sovětském svazu. Deník *Filmové zpravodajství* oznámil prodej *Jana Roháče z Dubé* Sovexportfilmu počátkem srpna 1947. Snímek byl zakoupen na pět let a za dva miliony korun, což (jak tiskovina upozorňovala) byla do té doby nejvyšší částka zaplacená za film československé provenience.⁹⁸⁾ Samotná prodejní smlouva však byla ještě v polovině prosince stále předmětem vyjednávání a k jejímu podpisu tedy patrně došlo na přelomu let 1947 a 1948.⁹⁹⁾ Jedním z důvodů dlouhého jednání mohly být speciální požadavky sovětské strany. Československá filmová společnost zaslala již předtím do Moskvy kopii snímku, patrně za účelem jeho schválení do distribuce v SSSR. Tato kopie byla Sověty (podle informací vedoucího výrobní skupiny Jana Sinnreicha) na místě zkrácena o „450–600 metrů“.¹⁰⁰⁾

Podle tohoto sestřihu byl v listopadu 1947 upraven negativ filmu, který byl dán Sovexportfilmu k dispozici. Již v této době se představitelé zestátněné kinematografie zabývali možnostmi využití moskevský sestřih pro svou vlastní potřebu.¹⁰¹⁾ Střihač původní podoby snímku Jan Kohout byl ve stejné době pověřen, aby i další filmové materiály upravil podle sovětské kopie. Režisér Borský mu měl zůstat k dispozici k případným konzultacím.¹⁰²⁾ Verze sestřižená pro účely Sovexportfilmu byla následně využívána i československou distribucí pro domácí uvádění filmu.

Zachovaná kopie původní střižové verze ukázala, že naprostá většina materiálu odstraněného podle moskevského vzoru pochází z prvních dvou třetin filmu. Nemění význam filmu a zásadněji ani strukturu děje. Pouze činí již tak chvillemi chaotickou naraci ještě zmatenější. Došlo ke zkrácení některých nedialogových (např. katolický zpěv během odchodu radikálních husitů ze Staroměstské radnice) i dialogových sekvencí (např. jednání v Táboře, z něhož střihem zmizelo závěrečné hlasování i argument Jana Rokycany proti panslavistické řeči Račinského, či tajná bohoslužba podobením, z níž zcela vypadla společná modlitba). Zcela pak zmizel zpěv Svatováclavského chorálu po korunovaci, všechny scény se zajatci drženými Roháčem na hradě Sion, vražda Rokycanova studenta a kazatelovo vyhnání z týnské fary i scéna ze Zikmundovy ložnice, v níž si císař pochvaluje věrnost Uherska.

Co vedlo sovětské činitele ke zkrácení snímku, zůstává českým badatelům pro tuto chvíli skryto. V popsaných zásazích lze vidět jisté ideologické linky, zejména linku protináboženskou. Přesto se zdá pravděpodobnější, že spíše než ideově bylo toto rozhod-

Výše citovaný článek Oldřicha Kautského pak uvádí jako možný motiv přehnaného optimismu ohledně uvádění *Jana Roháče z Dubé* v zahraničí dle něj falešnou věru v „exportní samospasitelnost námětů historických“.

Kautský, „Přemýšlejte s námi o samochvále, která nevoni“.

98) Anon., „Jan Roháč z Dubé“ do SSSR“, *Filmové zpravodajství* 3, č. 154 (1947), 1.

99) „Smlouva na film se SSSR“, Praha, 16. 12. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 36.

„Dopis pro Reichla od Linhart“, Praha, 4. 8. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 24.

100) „Dopis pro Linhartu od Sinnreicha“, Praha, listopad 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 28.

101) „Dopis pro L. Linhartu. J. Sinnreich“, Praha, 24. 11. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 28.

102) „Dopis pro Kohouta. Skupina Borský-Sinnreich“, Praha, 4. 12. 1947, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 28.

nutí motivováno požadavky distribučního okruhu na nižší stopáž, respektive kombinací obou těchto faktorů. Roli samozřejmě mohl sehrát také estetický názor sovětských posuzovatelů.

Z historického hlediska je pozoruhodnější přístup československého filmového průmyslu k těmto zásahům. Ochota provést změny v negativu, který byl zaslán Sovexportfilmu, může být vysvětlitelná v té době rekordní částkou, kterou sovětský distributor zaplatil. Překvapivější se zdá okamžité rozhodnutí barrandovských funkcionářů začít podle sovětského vzoru upravovat materiály, které se v té době nacházely v jejich držení a s nimiž počítali pro budoucí využití.

Vedení zestátněné kinematografie se k *Janu Roháčovi z Dubé* během příprav stavělo rezervovaně, jeho realizaci v barvě schválilo pouze na zásah ministerstva informací a až do slavnostní premiéry projevovalo nervozitu ohledně jeho výsledné podoby. Snímek následně propagovalo jako velký úspěch československého filmu, aby s odstupem pouhých několika měsíců od premiéry neváhalo oslavované dílo začít upravovat podle cizího vzoru. Lze se jen dohadovat, nakolik tak činilo ze své vlastní iniciativy, jakou roli hrály v rozhodnutí vyšší instance a jak (pokud vůbec) se do procesu zapojil sám režisér.

Moskevské premiéry se zkrácená verze *Jana Roháče z Dubé* dočkala v druhé polovině března 1948. *Filmové zpravodajství* o uvedení referovalo a citovalo článek, který o snímku do deníku *Pravda*, ústředního tiskového orgánu sovětských komunistů, napsal spisovatel Boris Polevoj. Autor jednoho z nejznámějších socialisticko-realistických románů *Příběh opravdového člověka* (1946) nešetřil chválou a vedle herectví a „bohatství barev“ oceňoval především

vyčníkající námět filmu, který velmi připomíná důležité politické události v Československu z nedávné doby, kdy jako tehdy před staletími československý národ s hutsitským heslem „Pravda vítězí“ povstal k ochraně své nezávislosti proti zahraničním žoldnérům a zrádcům.¹⁰³⁾

Vezmeme-li v úvahu, že Polevoj psal tato slova necelý měsíc po komunistickém puči v únoru 1948, není zcela jasné, zda oním „nedávným povstáním“ míní (v souladu se zamýšleným alegorickým poselstvím filmu) protinacistický odboj, nebo zda ideologické vyznění posunul a snímek interpretoval jako předzvěst únorové porážky „reakce“.

Vřelé přijetí Borského filmu v Moskvě, tolik rozdílné od reakcí v Londýně a Bruselu, lze vysvětlit nejen omezeností veřejné diskuze v Sovětském svazu, ale rovněž rozdílností tamních estetických požadavků oproti západní Evropě. K tomuto závěru navádí sám Polevoj: „Režisér Borský a celý tvůrčí kolektiv vytvořili dílo dýchající pathosem boje a proniknuté hlubokým vlasteneckým citem. Tento cit je sovětským lidem velmi blízký a srozumitelný.“¹⁰⁴⁾

V květnu 1948 byl *Jan Roháč z Dubé* znovu nasazen do československých kin v rámci programu k oslavám třetího výročí osvobození Československa. V zápisu z pracovní porady filmové rozdělovny z konce dubna je uvedeno, že se při opětovném nasazení využije

103) Anon., „Úspěch ‚Jan Roháč z Dubé‘ v Moskvě“, *Filmové zpravodajství* 4, č. 56 (1948), 1.

104) Tamtéž.

„dosavadních zahraničních úspěchů tohoto filmu, zejména v SSSR.“¹⁰⁵⁾ Při této příležitosti byla patrně již promítána zkrácená verze.

V měsících a letech po premiéře byl film prodán také bulharským, švédským, polským, rumunským, nizozemským, jugoslávským a finským distributorům, stejně jako krajan-ským spolkům v Curychu a New Yorku.¹⁰⁶⁾ Sovexportfilm zajistil již koncem roku 1947 uvedení (patrně ve formě Sověty zkrácené verze) v okupovaném Berlíně.¹⁰⁷⁾

Přes většinově pozitivní přijetí v domácím tisku i nadšenou reakci v Sovětském svazu pověst snímku v průběhu času klesala. Příznačná je v tomto ohledu již rozsáhlá recenze filmu *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949) z prosince 1949, v níž kritik Jan Žalman uvádí jako negativní příklad staršího nákladného filmu s „myšlenkovou hodnotou ohromné bubliny“ vedle *Svatého Václava* (Jan S. Kolár, 1929) a *Roziny sebrance* (Otakar Vávra, 1945) také *Jana Roháče z Dubé*.¹⁰⁸⁾

Ani pro svého režiséra neznamenal snímek o obránci hradu Sion dlouhodobě uznávaný úspěch. Po zániku I. výrobní skupiny, kterou vedl, připravoval Borský na konci roku 1948 životopisný snímek o Josefu Kajetánu Tylovi s pracovním názvem „Miláček národa“¹⁰⁹⁾ (společně s Františkem Kožíkem) a adaptaci divadelní hry Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně* (spolu s Otakarem Vávrou).¹¹⁰⁾ Tyto projekty se však nedočkaly realizace. Minimálně v případě druhého jmenovaného hrála při odmítnutí roli také obava z Borského „sklonů k theatricalnosti“.¹¹¹⁾

Nakonec musel režisér čekat čtyři roky, než se zpracováním povídky Svatopluka Čecha *Jestřáb kontra Hrdlička* (1953) vrátil k filmové režii. Jeho nejnákladnějšímu dílu zůstal postupem času pouze status prvního československého celovečerního barevného filmu. V jakékoli jiné rovině zmizelo na dlouhou dobu, podobně jako sám režisér, z veřejného i akademického povědomí.

Rozhodnutí o restaurované verzi

Na základě historického výzkumu a analýzy filmových materiálů bylo třeba rozhodnout o verzi filmu, která bude restaurována. Obvyklou praxí nejen v paměťových institucích bývá směřování zásahu do té podoby, jak jej mohlo vidět první publikum. Film byl po desítky let uváděn pouze ve své zkrácené verzi, která vznikla dodatečným sestřižením origi-

105) „Zápis z 8. pracovní rady rozdělovny“, Praha, 28. 4. 1948, NFA, f. Československá filmová společnost II., k. 50.

106) „Vývoz filmu Jan Roháč z Dubé“, Filmexport, Praha, nedatováno, NFA, nezpracované fondy. Anon., „Slavnostní uvedení čs. filmů v Sofii“, *Filmové noviny* 2, č. 46 (1948), 1.

107) Tamtéž.

108) Jan Žalman, „Revoluční rok 1848“, *Kino* 4, č. 26–27 (1949), 404.

109) „Zápis ze schůze“, Praha, 14. 9. 1948, NFA, f. Filmová rada, k. 4.

František Kožík, „Miláček národa. Filmová povídka o životě Josefa Kajetána Tyla“, Praha, 1949, Knihovna Národního filmového archivu (KNFA), OFP – Filmová povídka v rukopisu/strojopisu.

110) „Zápis ze schůze“, Praha, 16. 2. 1949, NFA, f. Filmová rada, k. 1.

„Zápis ze schůze“, Praha, 6. 4. 1949, NFA, f. Filmová rada, k. 2.

„Noc na Karlštejně“, Praha, 21. 3. 1949–15. 4. 1949, NFA, f. Filmová rada, k. 2.

111) „Zápis ze schůze“, Praha, 16. 2. 1949.

nálního negativu. Průzkum potvrdil, že díky dochovaným filmovým materiálům z doby před zkrácením snímku je možné vystřížené pasáže do filmu vrátit.¹¹²⁾

Záměrem digitálního restaurování *Jana Roháče z Dubé* bylo zpřístupnit dílo ve stávajících technologických podmínkách digitálních kin tak, aby bylo co nejvěrnější hypotetické podobě v době jeho prvního uvádění v roce 1947. A to v souladu s novými poznatky o výrobě a uvádění filmu a při zachování jeho původní podoby, znění a dalších výše uvedených charakteristických vlastností.

Jako možné zdrojové materiály pro restaurování obrazu byly vybrány originální negativ obrazu, intermediát negativ, intermediát pozitiv a dvě dobové kombinované kopie na nitrátní podložce. Všechny materiály byly digitalizovány a následně vyhodnoceny z hlediska fotografických vlastností obrazu.

Jako výchozí materiál pro restaurování byl zvolen originální negativ obrazu na původně použité barevné surovině Agfa. Pro doplnění chybějících okének byly zvoleny intermediát pozitiv, respektive intermediát negativ, kvalitativně nejbližší obrazu z originálního negativu. Tam, kde se pasáže z důvodu poškození nebo dodatečných zásahů do negativu nedochovaly v žádném z uvedených materiálů, sloužily jako zdrojový materiál původní kombinované kopie. Jako lépe dochovaná byla preferována kopie s anglickou verzí filmu, nicméně v případě u částí, které se v této kopii nedochovaly nebo obsahovaly anglické podtitulky, sloužila jako zdroj kopie s českou verzí filmu.

Obdobně jako u výběru zdrojového materiálu pro restaurování obrazu bylo při výběru vhodného zdroje pro restaurování zvuku nutné zohlednit rozhodnutí o restaurované verzi snímku. Jako vhodné kandidátní materiály byly vybrány originální negativ zvuku, intermediát negativ a obě dobové kopie. Na základě poslechových testů digitalizovaného zvuku byla vyhodnocena technická kvalita a současně byla posouzena kompletnost vzhledem k restaurované verzi. Jako hlavní zdroj byl následně vybrán negativ zvuku, který vykazoval nejmenší úroveň zkreslení, vhodný šumový profil a nejmenší míru technického opotřebení.

Digitální rekonstrukce

Obraz vybraných zdrojových materiálů byl digitalizován na filmovém skeneru Lasergraphics Scanstation v rozlišení 6,5 K. Retuším a barevným korekcím předcházelo detailní porovnání naskenovaných materiálů a jejich sestavení. Barevná a jasová odlišnost použitých zdrojů byla následně kompenzována tak, aby byly rozdíly mezi nimi co nejméně patrné. V místech, kde se dochovala jen zvuková stopa, ale obraz se nedochoval v žádném z materiálů, zůstala ponechána černá okénka.

Rekonstrukce filmu spočívala nejen v navrácení částí, které v něm dlouho chyběly, ale také v odstranění nepůvodních částí, jež byly do originálního negativu přidány později, a nebyly tedy součástí původní verze. Z tohoto důvodu nebyla do finální skladby filmu zahrnuta mezihra, která se vyskytuje na konci 8. dílu negativu. Téměř půlminutová pasáž

112) Podle údajů z cenzurního spisu byla původní délka filmu 3 089 metrů. „Cenzurní spis č. 178“, 1947. Národní archiv, f. Ministerstvo vnitra — filmová cenzura, k. 100.

bez obrazu s hudebním motivem, který už dříve ve filmu zazní, je v negativu zastřížena až za původní prolínací značkou označující konec dílu a nenachází se ani v jedné z dobových kopií z roku 1947.

Do filmu byl vrácen také úvodní titulek „Československá filmová společnost uvádí 1. český barevný film“ s původní grafikou na pozadí a úvodní fanfárou ve zvuku. Tento titulek byl v originálním negativu i v materiálech následujících generací nahrazen titulkem „Československý státní film uvádí film“, který do něj mohl být vložen nejdříve v roce 1948, kdy byl státní podnik Československý státní film založen. Patrně k tomu však došlo až v následujících letech při dodatečných úpravách filmu. Nahrazování částí či dokonce celých úvodních titulků starších filmů, které se vracely do distribuce, bylo po roce 1948 běžnou praxí. V některých případech šlo pouze o formalitu, někdy však umožnila výroba nových úvodních titulků vynechat režimu nepohodlné tvůrce či nabídnout jiné čtení starších filmů.¹¹³⁾ Část původního úvodního titulku v české verzi se dochovala jen v jedné z dobových kopií, a to v rozsahu 21 obrazových oken, což je při standardní projekční rychlosti méně než 1 sekunda. Titulek byl proto digitálně rozkopírován a vložen do finální kompozice filmu.



Obr. 5: Původní úvodní titulek z dobové kopie. Obr. 6: Nový titulek, kterým byl původní titulek v originálním negativu nahrazen. Zdroj NFA

Barevné korekce

Teprve po dokončení rekonstrukce následovaly další postprodukční úpravy obrazu a zvuku. Cílem barevných korekcí bylo přiblížit se podobě filmu tak, jak jej mohli vidět diváci z kopií na barevném materiálu Agfa. Pro tyto účely bývá z dostupných materiálů standardně zvolena referenční kopie, ke které je možné se vztahovat při rozhodování o výsledné podobě restaurovaného filmu. Obvykle jde o dobovou kopii, která je kvalitně laboratorně zpracovaná a nevykazuje výrazné známky chemických změn, jako je například barevný posun. Poněvadž obě dobové kopie trpěly silnou barevnou degradací, byly promítnuty zbývající dvě kopie ze sbírky Národního filmového archivu, které byly vyrobeny u příležitosti opakovaného uvedení filmu do distribuce. Vzhledem k problematické kvalitě jejich

113) Pavel Skopal, „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Illuminace* 21, č. 3 (2009), 71–92.

laboratorního zpracování a projevům barevné degradace však nebyla v tomto případě vybrána žádná reference.

Barevné a jasové úpravy digitalizovaných dat probíhaly za pomoci nástroje FilmLight Baselight 5.3. V první fázi došlo ke kompenzaci barevné degradace a sjednocení barevného a jasového nastavení tak, aby byl rozdíl mezi použitými filmovými materiály co nejméně patrný. Vzhledem k absenci spolehlivé referenční kopie bylo barevné a jasové podání následně nastaveno s přihlédnutím k možnostem a limitům použité filmové suroviny, existujícím výzkumům a dosavadním zkušenostem s barevným systémem Agfacolor ze 40. let. Pro zmírnění intenzivního barevného neklidu v nočních scénách, které pocházely z dobových pozitivů, byla použita lehká desaturace. Sjednocení barevného a jasového nastavení použitých zdrojových materiálů se podařilo dosáhnout jen v omezené míře, a rozdíly tak zůstávají patrné i v restaurovaném filmu. Také změny barevného podání, které vznikly v důsledku výroby přechodů mezi záběry laboratorní cestou, byly pouze zmírněny, neboť jde o původní vlastnost díla, která vznikla v důsledku použitých výrobních postupů.

Obrazové retuše

K odstranění poškození obrazu bylo využito automatického zpracování v programu Digital Vision Phoenix a následně manuálních retuší v programu Pixel Farm PFClean. V rámci digitálních obrazových retuší byly odstraněny pouze známky stárnutí, opotřebení a mechanického poškození filmového materiálu. Ponechány naopak zůstaly ty prvky, které vznikly při natáčení nebo laboratorním zpracování, a jsou tedy dokladem dobových technologií či tvůrčích postupů. Rozhodnutí o ponechání či odstranění těchto prvků probíhalo vždy individuálně s ohledem na to, aby ve vyčištěném obraze ve vysokém rozlišení nepůsobily ponechané defekty příliš rušivě a neodváděly pozornost od díla samotného. Zvolený přístup byl v průběhu práce vzhledem k jednotlivým případům opakovaně revidován tak, abychom dosáhli rovnováhy mezi respektem k filmu jako uměleckému dílu a coby materiálnímu objektu se svojí vlastní charakteristikou a historií.

Mezi prvky, které byly digitálně retušovány, patří rýhy a rysky, nečistoty a dodatečně provedené opravy filmového materiálu, které viditelně zasahují do obrazového pole. Ponechána zůstala ta poškození, která nebylo možné odstranit bez vzniku nových — digitálních artefaktů, jako jsou například skvrny, které vznikly v důsledku napadení materiálu plísní. Současně zůstaly ponechány také prvky způsobené výrobními postupy a limity filmové suroviny. Po celé délce bylo aplikováno také zmírnění blikání obrazu v takové míře, aby nenarušilo původní charakteristiku filmového obrazu a současně sjednotilo odlišné vlastnosti použitých filmových materiálů.

Digitální restaurování zvuku a finalizace a zabezpečení

Analogicky se při digitalizaci i následných úpravách postupovalo i při restaurování zvukové stopy. Cílem digitálního restaurování zvuku bylo, stejně jako v případě obrazu, zprostředkovat současnému divákovi za odlišných technologických podmínek zkušenost do-

bového diváka. Zvuk byl rekonstruován z originálního negativu a dvou nitrátních kopií. Materiály byly digitalizovány pomocí systému Sondor Resonances a následně byl zvukový záznam retušován tak, aby byly odstraněny ty artefakty, které vznikly v důsledku stárnutí a opotřebení filmových materiálů. V rámci manuálního čištění proběhlo odstranění praskání zkreslení, slepek a přechodů mezi jednotlivými filmovými materiály, dále pak ekvalizace a mírné odšumění, jehož cílem bylo sjednocení šumového profilu v rámci celého filmu. Celkové podání a nastavení hlasitosti je uzpůsobeno parametřům zvukového reprodukčního řetězce současných kin tak, aby simulovalo akustické podmínky v době uvedení filmu do kin.

Obraz a zvuk byly následně spojeny a synchronizovány a po celé délce filmu byla provedena kontrola synchronu kontaktních zvuků s obrazem. V rámci finalizace byl obraz oříznut v rozsahu projekční okničky podle dobové normy ČSN 1275 z roku 1939 pro klasický formát 1:1,37.¹¹⁴⁾ Restaurovaný film má výslednou stopáž 01:47:41:01 (hodiny:minuty:sekundy:okénka). Při standardní snímkové frekvenci 24 fps odpovídá u 35mm filmu tato stopáž délce 2 954 metrů.

Digitálně restaurovaný film je spolu se surovými skeny všech použitých filmových materiálů uložen v digitálním systému Národního filmového archivu. Pro dlouhodobé uchování je vhodné, aby byl restaurovaný film zaznamenán zpět na filmový materiál, neboť ve sbírce Národního filmového archivu není dílo kompletně fotochemicky zabezpečeno na nehořlavé podložce. Téměř 600 metrů částí vystřižených z originálního negativu se dochovalo jen na dobových nitrátních kopiích vykazujících silnou barevnou degradaci. S ohledem na limity fotochemického zabezpečení by pouhé kopírování znamenalo zakonzervování již přítomné degradace. Převod digitalizovaného filmu zpět na filmový pás proto představuje vhodný způsob, jak zajistit dlouhodobou prezervaci díla v co nejvěrnější podobě.

Závěr

Restaurování umožnilo nejen přiblížit film jeho hypotetické podobě z doby prvního uvedení, ale současně se stalo formou pramenného výzkumu, který přispěl k revizi dosavadního poznání a rozšíření o nové informace o filmu samotném i o obecnější kulturně-politické praxi v období třetí republiky. Přístup, který rozlišuje mezi dílem, jeho verzemi, manifestacemi a konkrétními nosiči uloženými ve sbírce, nám dovolil sledovat postupné proměny filmu a rozlišit paralelně existující a postupně vznikající varianty.

Výzkum ve filmových materiálech otevřel pro historické bádání řadu otázek včetně té nejdůležitější: kdy a proč došlo ke zkrácení původního negativu, a tudíž ke vzniku alternativní stříhové verze, která byla po léta jako jediná uváděna? Tato otázka určila směr výzkumu v písemných pramenech. Přesvědčila nás o nutnosti zmapovat produkční a distribuční historii filmu a revidovat jeho chápání v kontextu dobové kulturní politiky i společenského významu jeho předlohy, tedy Jiráskovy divadelní hry.

114) ČSN 1939–1275: *Filmy 35 mm, 16 mm a 8 mm* (Praha: Českomoravská společnost normalisační, 1939), 8.

Původní předpoklad o zkrácení filmu v 60. letech se na základě výzkumu ukázal jako nepodložený a nová zjištění o zásazích do filmu podle sovětského sestřihu už v roce 1947 otevírají další otázky. Přes rozsáhlý výzkum se naše poznání setkává s určitými limity a některé otázky zůstávají nezodpovězeny, jako například důvody krácení filmu pro sovětskou distribuci či iniciativa odstranit některé scény z verze pro distribuci anglickojazyčnou. Také míra zapojení režiséra Vladimíra Borského do rozhodování o úpravách filmu po premiéře a důvody pro uvádění sovětského sestřihu v Československu zůstávají nejasné. Nedostatek dobových pramenů, které by tyto konkrétní zásahy detailněji osvětlovaly, omezuje naši schopnost nabídnout definitivní odpovědi.

Restaurování snímku *Jan Roháč z Dubé* ukazuje, že práce s historickým filmovým materiálem zdaleka není jen technickou disciplínou, ale především nástrojem poznání. Průzkum verzí, materiálů i dobových souvislostí umožnil revidovat některé zakořeněné předpoklady o vzniku, uvádění a ideologickém rámování snímku. Současně ukázal, že film lze chápat nejen jako estetický nebo ideový produkt své doby, ale také jako historický pramen, který odráží mocenské struktury, technologické limity i proměny kulturní paměti. Znovu-uvvedení filmu v jeho nezkrácené verzi tak nepředstavuje jen návrat restaurovaného díla v digitální podobě, ale také možnost jeho nového čtení a reinterpretace v širším historickém kontextu poválečné československé kinematografie.

Financování

Tento recenzovaný odborný článek vznikl na základě institucionální podpory dlouhodobého koncepčního rozvoje výzkumné organizace poskytované Ministerstvem kultury.

Bibliografie

- Adam, Bradley F. *The Struggle for the Soul of the Nation: Czech Culture and the Rise of Communism* (Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004).
- Andrew, Dudley. „The Post-war Struggle for Color“, in *Color: The Film Reader*, eds. Angela Dalle Vacche – Brian Price (New York: Routledge, 2006), 61–75.
- Bauerová, Zuzana – Tereza Frodlová. „Možnosti aplikace principů dokumentace konzervování-restaurování uměleckých a uměleckořemeslných děl na dokumentaci restaurování filmu“, *Iluminace* 33, č. 2 (2021), 77–96.
- Činátl, Kamil. „Filmová paměť stalinismu: Obrazy minulosti jako stabilizátor paměti a sociálních rámců kolektivního vzpomínání“, in *Film a dějiny 3: Politická kamera – film a stalinismus*, eds. Kristian Feigelson – Petr Kopal (Praha: Casablanca – Ústav pro studium totalitních režimů, 2012), 304–320.
- Čornej, Petr. „Husitská tematika v českém filmu (1953–1968) v kontextu dobového nazírání na dějiny“, *Iluminace* 7, č. 3 (1995), 13–43.
- Čornej, Petr. „Vnímání husitství v české moderní a postmoderní společnosti“, *Acta Universitatis Carolinae: Historia Universitatis Carolinae Pragensis: Příspěvky k dějinám Univerzity Karlovy* 53, č. 1 (2014), 25–34.

- ČSN 1275–1939: *Filmy 35 mm, 16 mm a 8 mm* (Praha: Českomoravská společnost normalizační, 1939).
- Doležal, Kryštof. „Československý poválečný nacionalismus v mediální recepci snímku Jan Roháč z Dubé“, *Historický časopis* 70, č. 1 (2022), 87–113.
- Egermajer, Jakub. „Stát a historický film (1945–1956)“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2024).
- Fairbairn, Natasha – Maria Assunta Pimpinelli – Thelma Ross. *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*, ed. Linda Tadic (Brussels: FIAF, 2016).
- Frodlová, Tereza. „V barvách Agfacoloru: Zavádění barevného filmu v československé kinematografii čtyřicátých a padesátých let“, in *Zpět k českému filmu*, ed. Lucie Česálková (Praha: Národní filmový archiv, 2017), 263–285.
- Havelka, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1945–1950* (Praha: Československý filmový ústav, 1970).
- Heller, Franziska. „Proč se zabývat dějinami filmu? Několik poznámek k otázce, jak digitalizace mění náš obraz minulosti“, *Illuminace* 27, č. 2 (2015), 41–55.
- Kaplan, Karel. *Národní fronta 1948–1960* (Praha: Academia, 2012).
- Klimeš, Ivan – Jiří Rak. „Husitský film: Nesplněný sen české meziválečné kinematografie“, in *Filmový sborník historický* 3, ed. Ivan Klimeš (Praha: Československý filmový ústav, 1992), 75–85.
- Knapík, Jiří. *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004).
- Kolektiv. *Český hraný film III: 1945–1960* (Praha: Národní filmový archiv, 2001).
- Kurš, Antonín. „Jiráskův ‚Jan Roháč‘ v roce 1939“, *Divadlo* 2, č. 7–8 (1951), 599–601.
- Skopal, Pavel. „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Illuminace* 21, č. 3 (2009), 71–92.
- Srba, Bořivoj. *Prozření Genesiovo: Inscenační tvorba pražských českých činoherních divadel za německé okupace a druhé světové války 1939–1945* (Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2014).
- Šmeral, Vladimír. „Jak představení Jiráskova ‚Jana Roháče‘ mluvilo k lidu v pomnichovské republice roku 1939“, *Divadlo* 2, č. 7–8 (1951), 601–605.
- Šverma, Jan. „Hus, Tábor a naše doba“, in František Kavka, *Husitská revoluční tradice* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953), 314–317.
- Šverma, Jan. „Proti panské jednotě“, in František Kavka, *Husitská revoluční tradice* (Praha: Státní nakladatelství politické literatury, 1953), 310–314.
- Taussig, Pavel. „Marginálie VII: Barevný debutant (Historie filmu Jan Roháč z Dubé)“, *Film a doba* 29, č. 7 (1983), 399–402.

Filmografie

- Svatý Václav* (Jan S. Kolár, 1929).
- Wiener Mädeln* (Willi Forst, 1945).
- Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945).
- Jan Roháč z Dubé* (Vladimír Borský, 1947).
- Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949).
- Jestřáb kontra Hrdlička* (Vladimír Borský, 1953).

Biografie

Tereza Frodlová působí jako restaurátorka a kurátorka Národního filmového archivu. Vystudovala Teorii a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity v Brně a Audiovizuální studia na FAMU, kde se specializovala na archivní prezervaci a restaurování filmu. Vedle prezervace a restaurování historických filmových materiálů se věnuje vztahu kinematografie a filmové techniky, multiplicitní povaze filmového média a zavádění barevného filmu v československé kinematografii 40. a 50. let. Vyučuje dějiny filmu na Střední umělecké škole grafické v Jihlavě a externě přednáší o prezervaci a restaurování filmu na Ústavu filmu a audiovizuální kultury FF MU v Brně.

Email: tereza.frodlova@nfa.cz

Jakub Egermajer je filmový historik a v současné době doktorand na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy. Specializuje se na českou kinematografii v období protektorátu, třetí republiky a 50. let. Zabývá se rovněž vztahem státu a filmové výroby, úlohou kinematografie v kulturní politice a hospodářskými dějinami filmu. Publikoval mimo jiné v recenzovaných periodikách *Illuminace* a *Judaica Bohemiae* či na *Revue Filmového přehledu*. Od roku 2022 působí v Oddělení filmografie a katalogizace Národního filmového archivu.

Email: jakub.egermajer@nfa.cz