

Na Barrandově se dnes natáčí víc zahraniční než domácí filmy, ale do roku 1990 tamní studio platilo za symbol a pomyslné centrum české kinematografie. Kniha, kterou držíte v rukou, je prvním pokusem o historii tohoto centra. Nezabývá se jen výjimečnými herci a režiséry, ale celým „světem filmu“, jeho organizací práce, vnitřním sociálním životem, nepsanými pravidly a konflikty s politickou mocí. Jak filmaři přemýšleli a tvořili v dobách, kdy si stát uzurpoval roli monopolního filmového výrobce a komunistická strana rozhodovala o kulturní hodnotě filmů i kariérách jejich tvůrců? Jak reagovali na nápad aparátčků udělat z filmových studií továrnu, která bude vyrábět podle stejných plánů a norem jako těžký průmysl? Proč se komunistickému režimu nepodařilo nahradit filmové veterány novým typem proletářských „tvůrčích pracovníků“? Jaké změny v organizaci produkce umožnily obrovské mezinárodní úspěchy českého filmu a nástup nové vlny šedesátých let? Proč se na Barrandově dařilo vždy nejlépe ze všech žánrů komedii a jakou roli sehrála parodie v procesu emancipace filmového smíchu od propagandy? Na tyto a další otázky odpovídá kniha, která si za východisko volí každodenní zkušenost filmařů v zestátněných studiích, pod dozorem totalitní moci.

**Petr Szczepanik (1974)**

Přednášející na Katedře filmových studií FF UK a vědecký pracovník v Národním filmovém archivu. Zabývá se mj. českým audiovizuálním průmyslem a současnými proměnami producentské praxe. Z publikací: *Nová filmová historie* (ed. 2004), *Stále kinema* (ed. s J. Andělem, 2008), *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura*

*30. let* (2009), *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (ed. s P. Vonderau, 2013). Jeho předchozím projektem byla analýza praxe vývoje scénářů a projektů v současném českém filmu, kterou s týmem z Masarykovy univerzity realizoval na zakázku Státního fondu kinematografie (*Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*, 2015).



Továrna Barrandov  
Svět filmařů a politická moc 1945–1970

Petr Szczepanik

# Továrna Barrandov Svět filmařů a politická moc 1945–1970

## Petr Szczepanik



ISBN 978-80-7004-177-2



WWW.NFA.CZ



státní  
fond  
kinematografie

**Kniha vychází s podporou  
Státního fondu kinematografie.**

Recenzovali: Ing. Pavel Janáček, Ph.D., doc. PhDr. Ivan Klímeš

Text © Petr Szczepanik

Foto © Národní filmový archiv, ČTK, Karel Ješátko, Zuzana Mináčová, Miroslav Pešan,  
Jaroslav Skála, Jaroslav Trousil, Václav Malý, J. Panáček, Boris Procházka

© Národní filmový archiv

ISBN 978-80-7004-177-2

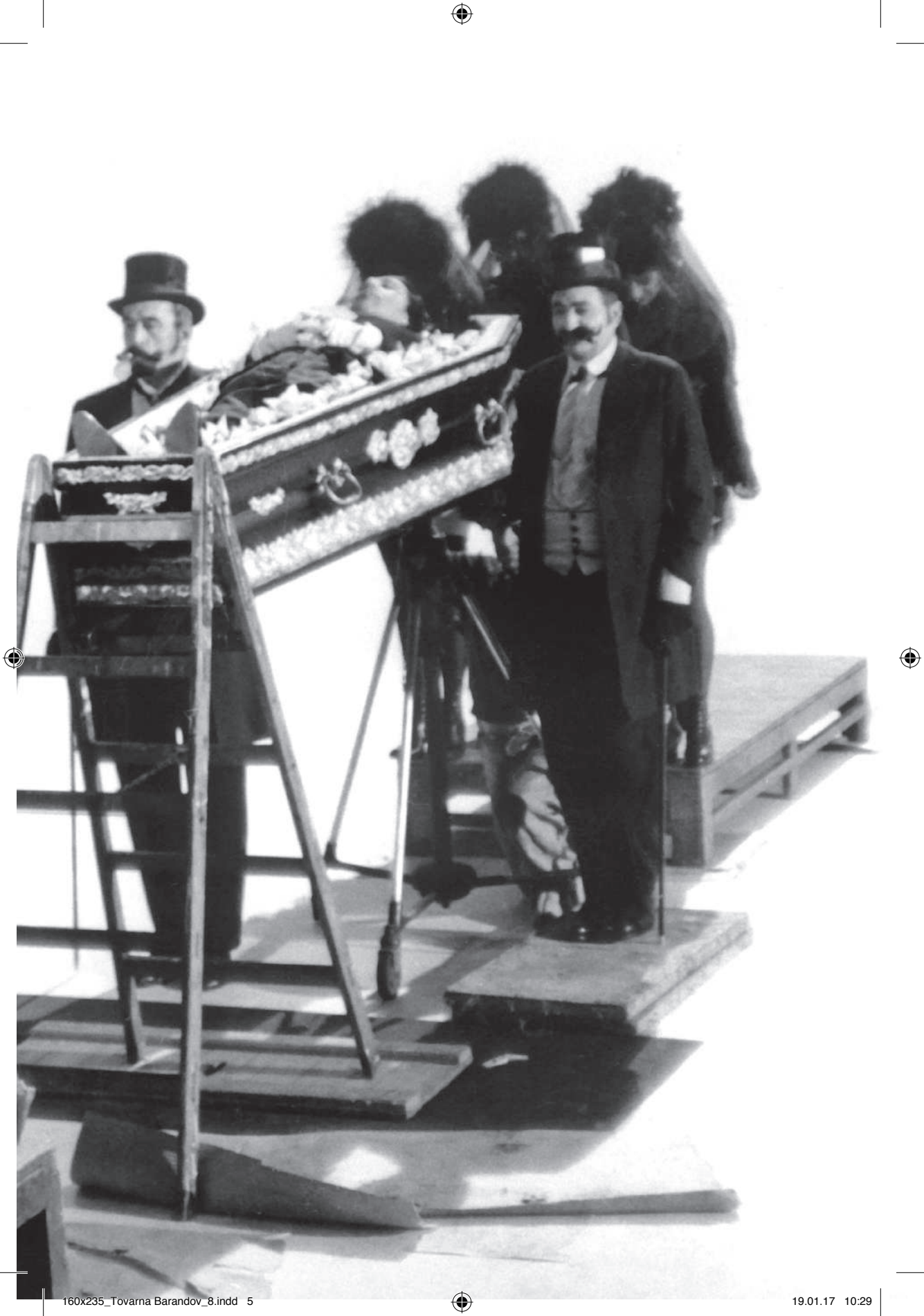


**Továrna Barrandov**  
**Svět filmařů a politická moc**  
**1945–1970**

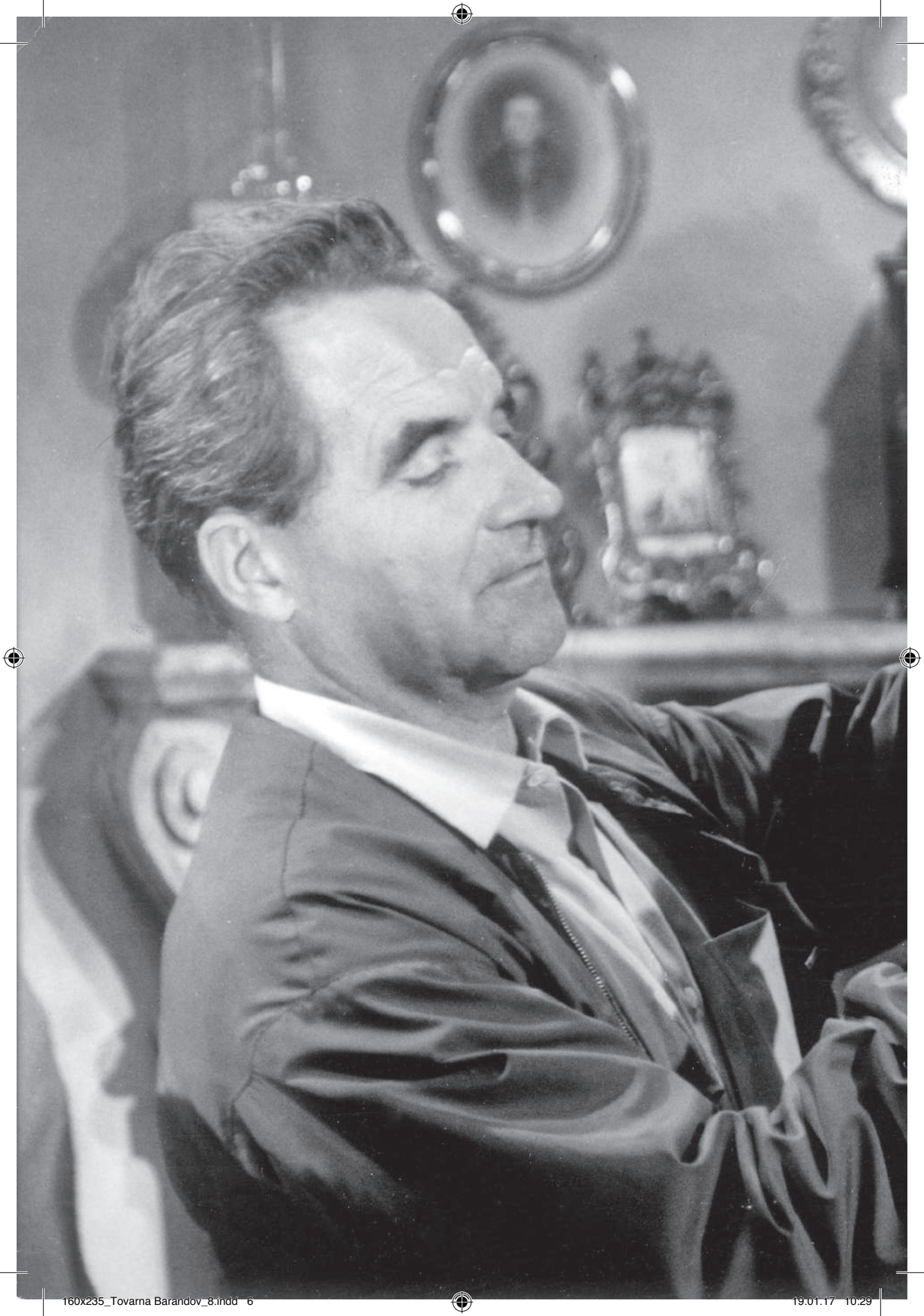
**Petr Szczepanik**





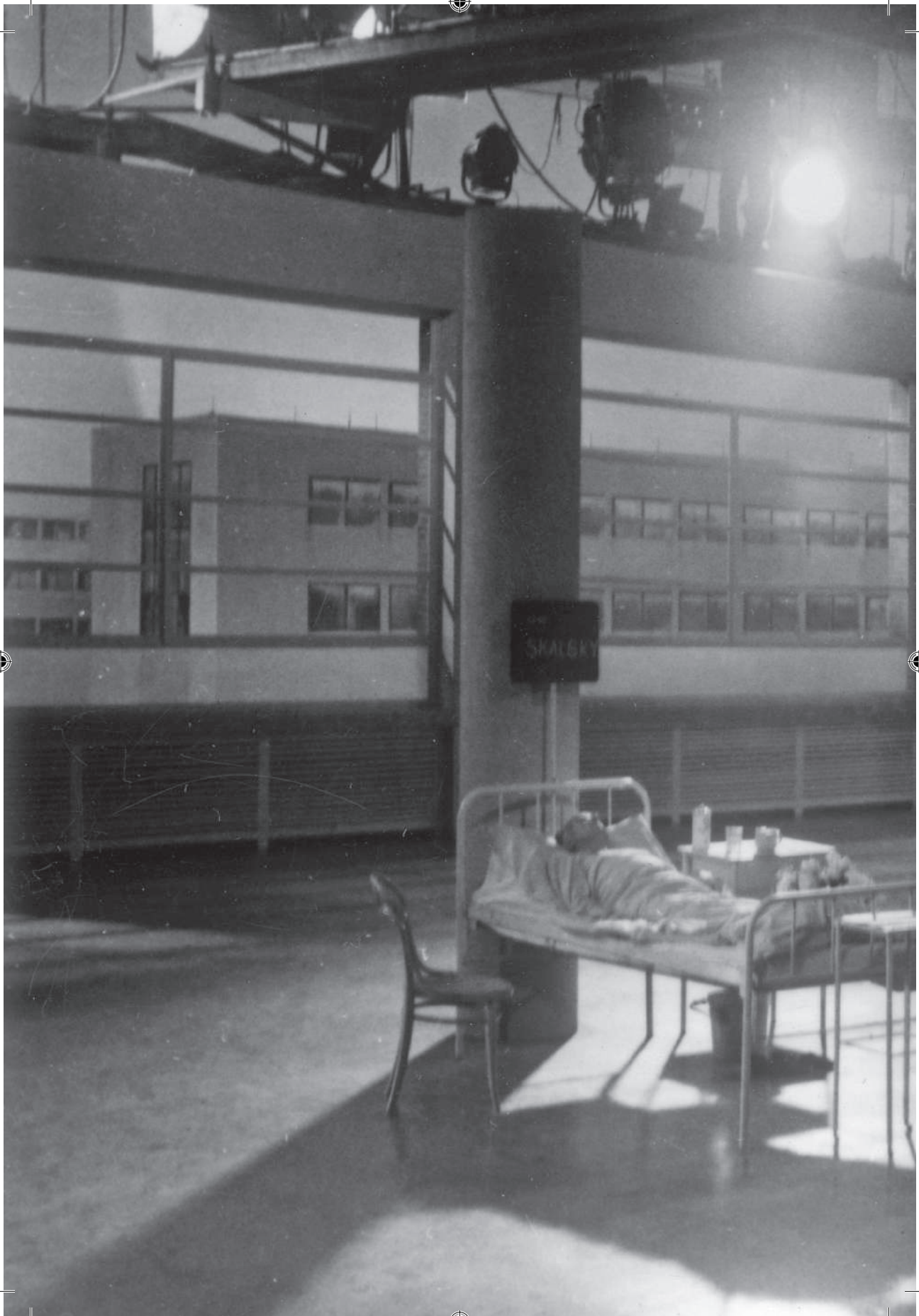












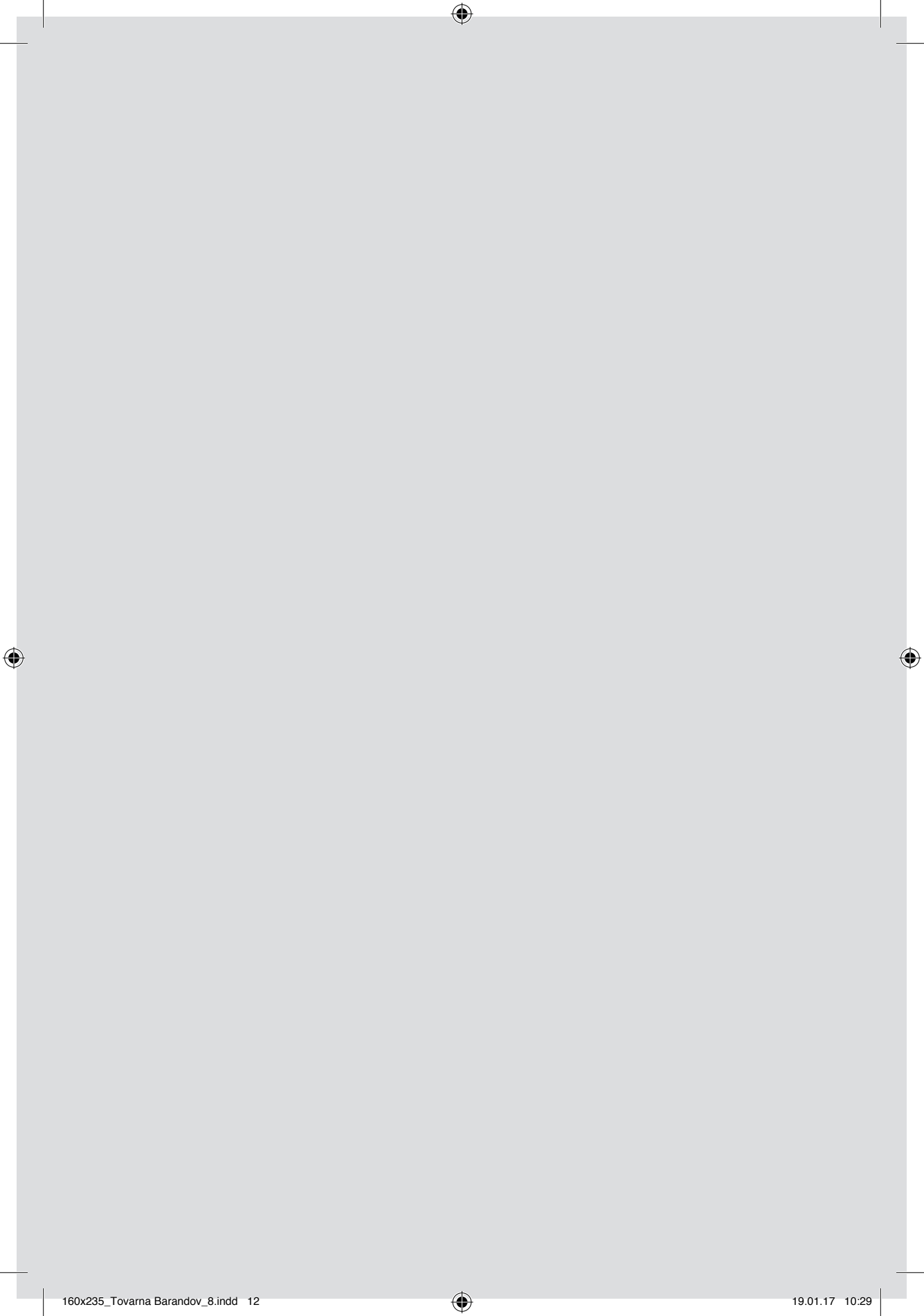












# Obsah

Úvodem	17
--------	----

---

## Část I. Produkční systém

<b>Kapitola 1.</b> <b>Státně-socialistický modus produkce</b>	<b>31</b>
1.1. Geneze a mezinárodní kořeny státně-socialistického modu produkce	35
1.2. Skupiny jako nový střední management tvůrčí práce: komparativní model	41
1.3. Dramaturgie: praktická estetika a politika tvůrčí praxe	56
<b>Kapitola 2.</b> <b>Mezi dramaturgií a producentstvím.</b> <b>Dějiny skupinové tvůrčí praxe</b>	<b>63</b>
2.1. Vznik výrobních skupin na půdorysu protektorátních výroben (1945–1947)	64
2.2. První zásah do profesní hierarchie: umělečtí šéfové místo šéfů produkčních (1947–1948)	73
2.3. Tvůrčí kolektivy: odloučení dramaturgie od realizace (1948–1951)	75
2.4. Kolektivní vedení: vrcholná centralizace (1951–1954)	85
2.5. Tvůrčí skupiny: podmíněčná decentralizace a liberalizace (1954–1969)	90
2.6. Potlačení skupin: normalizace (1970–1981)	104
2.7. Pokusy o oživení (1982–1992)	106
<b>Kapitola 3.</b> <b>Členové výrobních štábů a sociálně-ekonomické podmínky jejich práce</b>	<b>115</b>
3.1. Co je to štáb	116
3.2. „Herecká otázka“	125
3.3. Zaměstnanecská základna: podíl „tvůrčích pracovníků“ a genderová skladba	132
3.4. Platové podmínky	135

---

## Část II. Produkční kultura

<b>Kapitola 4.</b>	
<b>Produkční kultura ve státně-socialistické kinematografii: místo, generace, kariéra</b>	<b>151</b>
<b>4.1. Dlouhé trvání produkční kultury</b>	<b>155</b>
<b>4.2. Kavárna versus továrna aneb Geografie filmařské komunity</b>	<b>157</b>
<b>4.3. „Filmová džungle“ a generační konflikt jako zrcadlo profesních norem</b>	<b>164</b>
<b>4.4. Trojský kůň v poli filmové produkce</b>	<b>175</b>
<b>Kapitola 5.</b>	
<b>Barrandovští komunisté a mikropolitika filmařského světa</b>	<b>189</b>
<b>5.1. Mikropolitika produkční komunity</b>	<b>192</b>
<b>5.2. Proniknout do „filmové džungle“</b>	<b>195</b>
<b>5.3. „Aby režiséři nenosili nos nahoru“</b>	<b>199</b>
<b>5.4. Od „poručníků umění“ k „zájmovému skupinaření“</b>	<b>205</b>
<b>Kapitola 6.</b>	
<b>Literární scénář a scenárista padesátých let</b>	<b>213</b>
<b>6.1. Scenáristické formáty jako konvence a jako nástroje politické kontroly</b>	<b>217</b>
<b>6.2. Historie scenáristiky a nadvláda režisérů</b>	<b>218</b>
<b>6.3. Strukturní pozice scenáristy ve státně-socialistickém modu produkce</b>	<b>222</b>
<b>6.4. Politické dějiny literárního scénáře</b>	<b>230</b>
<b>6.5. Obnova relativní autonomie filmového pole: literární scénář ztrácí heteronomní moc</b>	<b>239</b>

---

## Část III. Produkční estetika

<b>Kapitola 7.</b>	
<b>Průmyslové autorství a skupinový styl</b>	<b>255</b>
<b>7.1. „Genius of the system“: průmyslové autorství</b>	<b>258</b>
<b>7.2. Skupinový styl a „dílo díla“</b>	<b>261</b>
<b>7.3. Skupinová kreativita ve státně-socialistickém modu produkce</b>	<b>264</b>
<b>7.4. Marek a Hofman: posílení relativní autonomie a vnitřní konkurence filmového pole</b>	<b>266</b>
<b>7.5. Šmída versus Feix: specializace a diferenciacce v kolaborativní praxi tvůrčích skupin</b>	<b>275</b>
<b>7.6. Tvůrčí dílny nové vlny</b>	<b>286</b>

<b>Kapitola 8.</b>	
<b>Komedie a politika smíchu</b>	<b>297</b>
<b>8.1. Ochočená komika a nemožný žánr</b>	<b>299</b>
<b>8.2. Administrativní žánry</b>	<b>302</b>
<b>8.3. Žánrová revoluce: vyloučení populární žánrové kultury</b>	<b>306</b>
<b>8.4. Komedie budování a krutosti (1948–1954)</b>	<b>312</b>
<b>8.5. Věčný návrat maloměšťáka a veselohra jako státnický čin (1955–1962)</b>	<b>323</b>
<b>8.6. Rehabilitace čistého smíchu a „vášeň pro parodie“ (1963–1969)</b>	<b>333</b>
<b>8.7. <i>Limonádový Joe</i> a autonomizace parodie</b>	<b>338</b>
<b>8.8. Žánrové společenství vkusu</b>	<b>354</b>
<b>Závěrem aneb Kam dál?</b>	<b>369</b>
<hr/>	
<b>Ediční poznámka</b>	<b>375</b>
<b>Zkratky</b>	<b>377</b>
<b>Seznam vyobrazení</b>	<b>381</b>
<b>Prameny a literatura</b>	<b>385</b>
<b>Filmografický rejstřík</b>	<b>393</b>
<b>Jmenný rejstřík</b>	<b>401</b>
<b>Summary</b>	<b>415</b>



# Úvodem

U zrodu této knihy stála otázka, která mě začala fascinovat někdy před osmi lety, když jsem připravoval k vydání svou habilitační práci o českém mediálním průmyslu třicátých let. Psal jsem o technologii, ekonomice a estetice raného zvukového filmu, ale čím dál víc mě zajímali lidé, kteří filmy tvořili. Nejen výjimečné osobnosti, herci a režiséři známí z populárních biografii, ale celý „svět filmu“, jeho vnitřní sociální život a specifická pravidla. Svět, navenek vystavující pozlátko, glamour, jež k němu přitahuje pozornost veřejnosti a neřídnoucí armádu adeptů, svět, který zároveň vyvolává morální či ideologická podezření a nálepky typu „filmová džungle“ a který je zevnitř mnohem komplikovanější, nejistější a všednější. Těsně se v něm střetávají finanční zájmy s podnikatelskými a uměleckými vizemi, musejí se zde domlouvat a sžívat lidé naprosto odlišných profesí a mentalit, které přesto něco zásadního spojuje. Střídají se tu období zdlouhavé a zhusta osamocené práce na scenáristických nápadech s hektickým natáčením v téměř válečných podmínkách na přelidněných lokacích. Po nich následuje úmorná práce

ve střížně, nevyzpytatelný proces schvalování a uvádění na trh. To vše se zcela nepředvídatelným výsledkem, tak trochu jako v hazardní hře nebo v pojišťovacím byznysu.

Ačkoli se toho o filmařích napsalo hodně, o světě filmu, zvláště o jeho každodennosti, toho víme velmi málo. Co to znamenalo být filmařem v konkrétním společenskohistorickém kontextu? Jak filmaři žili a přemýšleli v dobách, kdy se všechno kolem nich dramaticky měnilo, ale oni museli pořád dodržovat pravidla, která dovolují dostat filmový nápad na plátna kin? Tato pravidla nikdo nevymyslel u stolu, byť se je dodatečně snažily zachytit všelijaké příručky pro začátečníky a přepsat různé úřední směrnice. Zformovala se kolem filmu postupně a samovolně, jako konvence odvozené z dlouholeté kolektivní zkušenosti. Konvence zde nechápu esteticky jako zautomatizovaná kliše, ale společně s americkým sociologem umění Howardem Beckerem jako nezbytné prostředky kolektivní tvorby. Konvence mohou mít podobu scenáristického formátu, určité dělby práce v tvůrčím týmu nebo souboru žánrových principů. Usnadňují sociální koordinaci napříč celým produkčním procesem: nalezení námětu, který by mohl zaujmout financiéry a hypotetické publikum, vyvinutí scénáře do filmovatelné podoby, sestavení a koordinaci štábu, který bude schopen hladké spolupráce, vytipování herců, kteří se hodí pro napsané role a zároveň budou volní, rychlý výběr nejlepšího z možných rozzáběrování dané scény, přesvědčování schvalovatelů a distributorů, aby film pustili k divákům atd. Tato nepsaná pravidla tvoří dohromady systém sdílených hodnot, který umožňuje fungování kinematografie jako instituce a stmeluje profesní komunitu filmařů a který si musí osvojit každý nováček, chce-li se stát jejím právoplatným a respektovaným členem. Zároveň se ale mohou proměnit v překážku pro ty, kdo chtějí svět filmu zvenčí ovlivňovat a přizpůsobovat vlastním zájmům. Sdílené hodnoty, ze své podstaty setrvačné, pak kladou těmto snahám o direktivní reformu odpor. Filmaři jsou jen zřídka kdy disidenty, ale svět filmu se politickým zájmům vzpouzet dokáže.

Když skončila druhá světová válka a filmový průmysl byl zestátněn, mohlo se zpočátku zdát, že filmaři se konečně zbaví všech nepříjemných omezení, která s sebou neslo spojení soukromého podnikání a tvůrčí práce, a že jakmile získají výrobní prostředky pod svou kontrolu, budou moci konečně realizovat své vytoužené umělecké vize. Avšak stát nechtěl osvobodit filmaře zpod jha kapitalistů, chtěl film především využít k politickým cílům. Stal se monopolním filmovým producentem s právem rozhodovat o všech aspektech filmového odvětví včetně tvůrčí práce: od výběru námětů a výrobních rozpočtů přes obsazení štábů až po konečnou podobu filmů. Ve skutečnosti ale zástupci státní moci producentskou práci vykonávat nemohli, protože ji neuměli a protože nebyli právoplatnými členy světa filmu – jejich úředním funkcím chyběla neformální, profesní autorita. Úřední vedení proto muselo producentské kompetence delegovat na ty, kteří znalosti

a autoritu měli – a to, především v prvním období, nemohl být nikdo jiný než bývalí „kapitalističtí producenti“. Ti pak zákonitě stáli před paradoxním úkolem: jak dělat producentskou práci v systému, který funkci producenta zrušil?

Když v roce 1948 získala nad filmem plnou kontrolu komunistická strana, nabral politický tlak na síle: nešlo již jen o ovládnutí výrobních prostředků a o nový filmový obraz skutečnosti, ale také o reformu takzvaných kádrů, tedy o vytvoření nového typu filmaře: socialistického tvůrčího pracovníka, filmového proletáře. Konflikt mezi tradičními hodnotami světa filmu a politickou snahou o jeho reformu tvoří hlavní osu této knihy, protože právě na něm se nejnázorněji odhaluje filmařská každodennost jakožto specifická kultura profesní komunity – v antropologických studiích médií zvaná „produkční kultura“. John Caldwell, zakladatel současných „produkčních studií“, produkční kulturu chápe jako „žitou skutečnost“ členů profesní komunity na různých stupních její vnitřní hierarchie: jejich sdílené normy, hodnoty, jazyk a rituály.<sup>1</sup> Produkční kultura se manifestuje v různých formách „průmyslové reflexivity“, jejímž prostřednictvím interpretativní profesní komunity dávají své zkušenosti a své profesní identitě smysl. Tato reflexivita může dostat například podobu určitých hodnot, které tvůrci připisují žánru, s nímž se identifikují – v dějinách českého filmu se to nejzřetelněji projevilo v případě komedie. Žánrově definovaná reflexivita „komediografům“ sloužila nejen k vymezování vlastní profesní identity, ale také jako obrana před politicky motivovanými tlaky, zvláště před snahami o reformu populární filmové kultury. Odkazy na smysl pro humor, umění udělat dobrý vtip a rozesmát diváky patřily k typickým reakcím na tendence přizpůsobovat komedii potřebám propagandy.

Jádro knihy tvoří příběh o potlačené a znovunabývané autonomii světa filmu ve vztahu k politické moci. V návaznosti na sociologii pole Pierra Bourdieua chápou tuto relativní autonomii jako míru prosazení vnitřních norem a sankcí pole, v tomto případě pole filmové produkce za státního socialismu, ve vztahu k vnější, heteronomní moci. Sociologickou dichotomií vnitřní a vnější moci je třeba hned v úvodu odlišit od mechanicky chápané a v současné historiografické literatuře již překonané opozice mezi úzkou vládnoucí komunistickou elitou a domněle

1 John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.



pasivní, utlačovanou společností.<sup>2</sup> Bourdieu na rozdíl mezi autonomií a heteronomií kladl důraz proto, aby vyzdvihl vnitřní mocenskou dynamiku pole, nikoli proto, aby umělce pasoval na oběti či naopak apriorní odpůrce politické moci. V tomto smyslu i zde píšou o tendenci produkční kultury k setrvačnosti a pasivní rezistenci a o mikropolitice profesní komunity jako o projevech specifického typu kulturní moci, kterou je třeba pochopit v jejích vlastních parametrech, a nikoli jen jako odraz či důsledek makropolitiky. Vládnoucí elita navíc nebyla jediným místem, z něž vnější politická moc na filmaře působila; komunistická strana se snažila filmovou branží ovlivňovat také „zdola“, prostřednictvím svých základních organizací, sdružujících řadové zaměstnance zestátněných studií, přičemž mezi Ústředním výborem KSC a touto spodní úrovní stranické hierarchie mohly vznikat rozdíly, a dokonce konflikty.

Z takto vymezeného výzkumného problému pak vyplynul i jeho časový rámec, který zhruba tvoří zestátnění a komunistický puč roku 1948 na jedné straně, a druhá polovina šedesátých let, kdy autonomie pole dosáhla vrcholné úrovně, na straně druhé. Hlavní důraz je přitom kladen na padesátá léta, kdy se systém výroby zásadně proměnil a utvářely se podmínky, které ovlivňovaly i celou následující dekádu. V jednotlivých kapitolách je ale občas třeba toto historické vymezení překročit a ukázat na kořeny určitých jevů v protektorátním nebo prvo-republikovém filmu, případně naopak na jejich důsledky v éře takzvané normalizace. Například témata druhé a osmé kapitoly si vynutila pokrytí delšího časového úseku, od třicátých let až do konce státně-socialistického systému, naopak čtvrtá a pátá kapitola se soustředí primárně na přelom čtyřicátých a padesátých let.

Optika daná produkční praxí a hranicemi filmového pole vylučuje jiné, neméně relevantní výzkumné perspektivy. Vyžaduje specifické, na průmyslové praxi založené pojetí tradičních pojmů filmové estetiky jako autor, dílo, styl, konvence či žánr. Namísto obsahových a formálních analýz nabízí vysvětlení estetických jevů jejich produkčními podmínkami. Opouští také představu přímých kontaktů mezi jednotlivými filmaři a politickou mocí, protože tyto kontakty jsou vždy nejprve „filtrovány“ strukturou samotného pole. Režiséři či scenáristé se sice příležitostně mohli dostat do osobního střetu s vrcholnými představiteli státu a vládnoucí strany, nicméně jejich pozici v poli a tvůrčí rozhodování ovlivňovaly daleko více vztahy s dalšími členy filmařské komunity. (Takovéto pojetí ovšem nevylučuje výskyt aktérů, kteří hranice pole překračovali nebo dočasně operovali současně v poli politické moci a v poli filmové produkce.)

2 Srov. Petr Šámal, *Kapitoly z budovatelské literární kultury*. Disertační práce. Univerzita Karlova 2005, s. 87.

Limity perspektivy dané průmyslovou praxí a polem filmové produkce dobře ilustruje porovnání se současnými studii o cenзуře, zvláště s interpretací cenзury jako „rozptýlené soustavy“, která prorůstá do „procesů plánování, řízení a kontroly“, jak ji nabídli autoři přelomové práce o regulaci literatury *V obecném zájmu*.<sup>3</sup> Procesy výběru látek, jejich zpracování a schvalování do výroby jsou v případě filmu (ve větší míře než u literatury) důsledkem samotné kolektivní a průmyslové povahy výroby, která obvykle vylučuje možnost alternativního zveřejnění díla. Psaní nevyžádaných scénářů „do šuplíku“ je zcela minoritní praxí, scénář vždy prochází zásahy dalších spolupracovníků autora, zamítnuté scénáře se v drtivé většině případů nikdy nedočkají realizace a jejich počet vždy převyšuje sumu dokončených filmů. Přísná selekce je integrální součástí všech filmových průmyslových systémů – výrazem jejich organizační hierarchie a strategie producentů, kteří se snaží kontrolovat vysokou rizikovost svých investic. Například v současném Hollywoodu se zastavuje příprava mnohem většího procenta rozpracovaných projektů, než tomu bylo v Československu padesátých let, scénáře vznikají ve větším počtu verzí a s větší mírou neautorských zásahů, předčasně ukončené kariéry mnohonásobně převládají nad těmi úspěšnými a producentův dohled je tam obecně direktivnější a pro autora daleko svízelnější. Přesto obvykle není nahlížen jako cenзura, ale jako výsledek kolaborativních, manažerských a konkurenčních procesů specifických pro filmový průmysl: „developmentu“ (vývoje scénářů), „dealmakingu“ (vyjednávání obchodních dohod s financiéři), „greenlightingu“ (schvalování do výroby), „gatekeepingu“ (střežení přístupových cest k práci) atd.<sup>4</sup>

Plánování, řízení a schvalování proto odlišují od cenзury a nahlížím je primárně jako výrazy mocenských vztahů mezi aktéry pole, a až sekundárně jako projevy jeho vnější regulace. To neznamená, že by na sebe nemohly za určitých okolností brát cenзurní funkce, zvláště ve smyslu předběžné cenзury rozpracovaných projektů a autocenзury, charakteristické pro období oslabené autonomie pole. Produkční optika ale tyto cenзurní funkce překládá do vztahů mezi aktéry uvnitř pole: i když dramaturg nebo šéf tvůrčí skupiny mohli částečně plnit funkci cenзora, nedělalo to z nich v očích dotčeného tvůrce ještě „aktivní členy cenзurní soustavy“.<sup>5</sup> A naopak, zaměstnanci Hlavní správy tiskové-

3 Petr Šámal, *V zájmu pracujícího lidu. Literární cenзura v době centrálního plánování a paralelních oběhů*. In: Michael Wögerbauer, a kol., *V obecném zájmu: cenзura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia 2015, s. 1102. Tuto koncepci cenзury aplikoval na český film Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenзura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

4 Srov. např. Arthur De Vany, *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London – New York: Routledge 2004.

5 Skupa, *Vadí – nevadí*, s. 45.

ho dozoru či členové Ideologického oddělení ÚV KSČ sice mohli mít vliv na výslednou podobu scénářů a filmů, nicméně to z nich v očích filmařů ještě nedělalo aktéry filmového pole. Podle Bourdieua je pro pochopení vnitřní logiky pole důležitější jiný typ „cenzury“ než vnější regulace: regulace vnitřní, pomocí níž pole svým aktérům vnucuje vlastní „pravidla hry“ a omezený „prostor možností“, které aktéři berou mlčky za své při zdánlivě autonomním tvůrčím rozhodování.<sup>6</sup>

Popis produkčního modu, kultury a estetiky, který nabízí tato kniha, metodologicky vychází primárně ze studií mediálního průmyslu, a nikoli z historiografie kulturní politiky sovětského bloku, přesto jej lze chápat také jako dílčí příspěvek k obecnější diskusi o sovětizaci, respektive „sebesovětizaci“ poválečné kulturní praxe.<sup>7</sup> Direktivní zavádění sovětských modelů, například takzvaných výrobních norem, nikdy nevedlo k jejich prostému převzetí, ale vždy mělo lokálně specifický průběh a důsledky. Za určitých okolností pak změny v samotné sovětské produkční praxi mohly naopak reagovat na vývoj v menších zemích východní Evropy, jako tomu bylo v případě opožděného zavádění tvůrčích skupin v SSSR. Mé závěry se tak shodují s těmi historickými výklady poválečné kulturní politiky, jež ukazují „formování nového kulturního typu“ jako proces, který nespočíval v pasivním přejímání sovětských vzorů, ale v předem nerozhodnutém boji různých politických, kompetenčních, ideologických i osobních zájmů na různých úrovních mocenské hierarchie, a který navíc navazoval na domácí kulturní tradice a strukturu kulturního pole.<sup>8</sup>

Zvláštní poznámku si zaslouží geografický rámec, do kterého probíraná témata zasazují. Tato kniha navazuje na výzkumy produkčních kultur, které jsou vždy lokálně specifické, byť bývají v různé míře ovlivněné mezinárodním trhem. Ať už jde o Hollywood,<sup>9</sup> „Bollywood“<sup>10</sup> nebo instituci typu BBC,<sup>11</sup> odvozuji se hranice produkční kultury z vnitřní sociální a ekonomické logiky samotného průmyslu, nikoli z hranic

6 Srov. Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 355.

7 K termínu „self-Sovietization“ viz John Connelly, *Ztročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum 2008; Pavel Skopal tento pojem využil ve své analýze sovětských vlivů na československou, polskou a východoněmeckou kulturní politiku a distribuční praxi padesátých a šedesátých let, srov. P. Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014.

8 Srov. Petr Šámal, „Česká otázka“ ve světle stalinismu. Karel Kosík a koncept levicového radikalismu. *Soudobé dějiny* 12, 2005, č. 1, s. 47.

9 Srov. Allen J. Scott, *On Hollywood: The Place, the Industry*. Princeton: Princeton University Press 2005.

10 Srov. Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press 2012.

11 Srov. Georgina Born, *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage 2005.

států nebo jejich správních jednotek. V dnešním globalizovaném mediálním průmyslu to platí ještě více než v minulosti – centra mediální produkce fungují z velké části nezávisle na státních hranicích,<sup>12</sup> což lze do značné míry říci i o současném obchodním modelu barrandovských ateliérů. Barrandov se sice nikdy nestal globálním mediálním centrem první velikosti a v dějinách produkční kultury českého filmu vystupuje častěji jako symbol než jako reálné místo na periferii Prahy, přesto zde však od třicátých let reprezentoval určité centrum pracovního světa a průmyslového systému. Takto chápaná dostředivá geografie produkční kultury se pro zkoumané problémy jeví jako významnější než hranice československého státu, ačkoli zaměstnanci barrandovského studia byli samozřejmě ovlivňováni státní politikou mnohem více než filmaři v tržních ekonomikách. Z tohoto důvodu opouštím tradiční koncept národní kinematografie, vliv státu sleduji pouze v rovině politického dozoru a historii produkční kultury soustředěné kolem kolibského studia v Bratislavě a jiných produkčních center bývalého Československa nechávám stranou.<sup>13</sup>

\* \* \*

Kromě třetí kapitoly o štábech a osmé kapitoly o komedii tato kniha vychází z již publikovaných studií, které podřizuje nové strukturu monografie a rozšiřuje o další materiál a komparativní souvislosti. Celkem osm kapitol se člení do tří částí: I. Produkční systém, II. Produkční kultura a III. Produkční estetika. Přívlastek „produkční“ zde znamená, že se na dějiny české kinematografie nedívám z perspektivy hotových děl, ale prizmatem procesů a okolností jejich vzniku; zároveň tím odkazují na teoretická a metodologická východiska svého výzkumu, takzvaná produkční studia.

První kapitola vymezuje společný půdorys pro zbytek knihy. Definiuje „státně-socialistický modus filmové produkce“ (SMP) – analytický koncept pro komparativní studium poválečných produkčních systémů střední a východní Evropy. SMP pojmám jako protějšek hollywoodského modu produkce, jak ho představila a historicky popsala Janet Staigerová.<sup>14</sup> Na úrovni vyššího, strategického managementu v něm operují reprezentanti politické moci, tedy státu a strany, kteří ovládají výrobní prostředky: vstupují do vedoucích podnikových funkcí nebo na film dohlížejí v různých schvalovacích radách. Konkrétní filmovou praxi ale

12 Srov. Michael Curtin, Media Capital. Towards the Study of Spatial Flows. *International Journal of Cultural Studies* 6, 2003, č. 2, s. 202-228.

13 Ze stejných důvodů se omezují jen na hraný film a nechávám stranou neméně zajímavé oblasti dokumentárního a animovaného filmu a také televize.

14 David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.

určují producenti na úrovni středního, taktického managementu, které v zestátněných studiích nahradily základní produkční jednotky, takzvané skupiny, jež převzaly část producentůvých kompetencí. Poměrování relativní autonomie těchto skupin umožňuje odlišit jednotlivé produkční systémy jako národní nebo historické variace SMP.

Následující kapitola první části tento teoretický model doplňuje o historický přehled systémových variací SMP v českém filmu, z nějž vyplývají korespondence mezi změnami celkové politické situace a střídáním produkčních systémů: od výrobních skupin navazujících v letech 1945–1948 na protektorátní soukromé výrobní přes centralizaci direktivního řízení v období pozdního stalinismu, liberalizující se tvůrčí skupiny let 1955–1969, normalizační okleštěné skupiny let 1970–1982, jež pokračovaly s mírně posílenými kompetencemi do konce osmdesátých let, až po poslední pokus o obnovu tradice tvůrčích skupin šedesátých let, předcházející definitivnímu rozpadu státně-socialistického modu produkce v roce 1990.

První část uzavírá třetí kapitola o členech štábů a sociálně-ekonomických podmínkách jejich práce, jež doplňuje kapitolu o skupinách o nižší úroveň profesní hierarchie. Zabývá se vnitřní skladbou a strukturou štábů, zaměstnaneckými poměry a platy, stejně jako vývojem počtu a genderovou segregací studiových zaměstnanců. Otevírá otázku vlivu formálních a neformálních vztahů mezi štábovými pracovníky na tvůrčí praxi a filmový styl. Stručně se dotýká také jednoho z dlouhodobých problémů českého filmu, který se projevuje i v současnosti: výběru a najímání herců, kteří jsou v drtivé většině stálými zaměstnanci pražských divadel.

Druhá část obsahuje tři sondy do proměn produkční kultury v reakci na vnější politické tlaky. Zaměřují se zde na pracovní život, profesní hodnoty a formy sebereflexe typické pro filmaře v hlavních tvůrčích profesích, a na tomto základě nabízím revizionistický pohled na vztah mezi politikou a filmem. Proti politice v běžném smyslu stavím „mikropolitiku“ profesní komunity, tedy mocenské vztahy mezi skupinami a jednotlivci uvnitř filmového pole, které se mohou vůči vnějším politickým tlakům za určitých okolností projevovat rezistentně. Namísto politických direktiv a zákazů, více či méně heroických životních příběhů, dramatických zápasů o umělecké vize a přímých střetů odbojných jednotlivců s politickou mocí – což je tradiční způsob, jak jsme zvyklí se na východoevropské filmaře dívat – zde nabízím pohled, který vychází z Pierra Bourdieua a který zdůrazňuje především vztahy uvnitř pole. Mikropolitické zápasy o symbolický kapitál a kulturní moc mezi aktéry filmového pole jsou totiž pro pochopení proměn produkční kultury důležitější než jejich vztahy s vnější politickou mocí, která se do filmové praxe promítá vždy nepřímo, filtrována strukturou pole.

Jak vypadá toto filtrování, jež vnucuje vnějším vlivům vnitřní logiku pole (v bourdieuovské terminologii „refrakce“), ukazují konkrétní

příklady „třídního boje“ uvnitř profesní komunity a její rezistence vůči direktivním zásahům, které měly za cíl strukturu pole změnit: proti náboru mladých nezkušených komunistů na místa scenáristů a dramaturgů, proti sloučení tvůrčích pracovníků s dělníky v jednotné filmové „továrně“, proti zrušení profesního svazu a rozmístění filmařů do základních politických organizací, původně obsazených barrandovskými úředníky a techniky. Dynamiku relativní autonomie filmového pole ve vztahu k poli politickému ilustruji i na jednom biografickém příkladu – vzestupu a pádu režiséra Vladimíra Vlčka, jemuž v době oslabené autonomie pole pomáhaly politické konexe získávat výhody a státní ocenění, ale jenž byl z profesní komunity vypuzen v době poststalinského tání, jakmile pole svou autonomii z velké části získalo zpět.

Druhou část pak uzavírá analýza strukturální pozice a reflexivitu jedné konkrétní profese – scenáristy. Na příkladu direktivní reformy formátů a režimu scenáristické (tzv. literární) přípravy z počátku padesátých let ukazují, jak se politická definice filmu jako nositele „ideového obsahu“ promítla do každodenní praxe scenáristů. Zároveň si kladu otázku, kdo vlastně psal české scénáře. Zjišťuji, že profesionální scenáristé byli mezi autory scénářů v menšině, že scenáristickému vývoji, který je ze své podstaty kolektivním procesem, dominovali režiséři. Scénáře a scenáristika byly sice nejzpolitizovanější složkou filmové tvůrčí praxe, ale profesionální scenáristé se ve státně-socialistickém modu produkce paradoxně stali nejméně viditelnými a nejmarginalizovanějšími z hlavních tvůrčích profesí.

Analýza produkčních systémů a produkční kultury, zahrnutá v prvních dvou částech knihy, poskytuje východisko pro porozumění vnějším projevům SMP, kterými se zabývají poslední dvě kapitoly: střídání tendencí k estetické inovaci a stagnaci, nástupu progresivních skupinových stylů, potlačování a opětovné rehabilitaci populárních žánrů. Třetí část knihy se věnuje tradičním konceptům filmové estetiky, autorství, stylu a žánru, a nabízí jejich nové pojetí z produkčního hlediska: jako výsledků skupinové kreativity, spolupráce a konkurenčních vztahů uvnitř pole. Od individuálních autorských stylů přesouvá pozornost k praktikám a institucionálním podmínkám, které jejich vznik umožnily a podnítily: k „facilitátorům“ na úrovni středního managementu. Nová vlna českého filmu šedesátých let se z tohoto pohledu jeví jako důsledek změn produkční praxe, které nastaly již v polovině předchozí dekády. Poslední a nejdelší kapitola knihy se věnuje produkční historii žánrů, zvláště pak komedie a parodie. V návaznosti na současné výzkumy smíchové kultury za stalinismu a s pomocí teorie průmyslových cyklů a trendů vymezuje etapy potlačování a následné rehabilitace takzvaného čistého smíchu v české filmové komedii po roce 1945. Zvláštní místo v tomto procesu zaujímá unikátní parodický trend, nastartovaný nejpobulárnější poválečnou komedií československého filmu, westernovou parodií *Limonádový Joe aneb Koňská opera*.



Přípravu této knihy, a zvláště časově náročný archivní výzkum, mi zásadním způsobem usnadnila podpora Grantové agentury ČR.<sup>15</sup> Teoretická východiska analýzy produkční kultury státně-socialistických kinematografií jsem si mohl ujasnit díky stipendiu Fulbrightovy nadace, které mi umožnilo strávit půl roku na Kalifornské univerzitě v Los Angeles (od září 2009 do března 2010), pod supervizí Jana-Christophera Horaka, ředitele Filmového a televizního archivu UCLA. Zde jsem o svém výzkumu mohl diskutovat s Johnem T. Caldwellem, autorem přelomové knihy *Production Culture* (2008). John mi pomohl najít cestu k uchopení různých projevů toho, co nazývá průmyslovou reflexivitou, a stal se mi trvalou inspirací pro další práci. Jeho rady a podpora se ukázaly jako nezbytné také při práci na konferenci „Lights! Tystnad! Azione! Sites and Careers in European Film Production“ (Stockholmská univerzita, 7.–8. dubna 2011) a navazující kolektivní monografii o evropských produkčních kulturách *Behind the Screen. Inside European Production Cultures* (Palgrave Macmillan, 2013). Patrick Vonderau, s nímž jsem tuto konferenci i knihu připravil, byl také prvním posluchačem, čtenářem a kritikem mé koncepce „státně-socialistického modu filmové produkce“. Jeho vizionářský přístup mě neustále nutil hledat souvislosti mezi historickým materiálem a současnou mediální praxí, jakkoli dramaticky se na první pohled lišily. Roli žánrů a kulturních institucí v produkční kultuře mi pomohla pochopit vynikající britská antropoložka mediální produkce Georgina Bornová, autorka monumentální práce o BBC *Uncertain Vision* (2004). Maria Belodubrovskaya mi poskytla cenný feedback k mé komparaci českého a sovětského produkčního systému padesátých let.

Přísným kritikem argumentační struktury postupně vydávaných kapitol a nejpozornějším čtenářem všeho, co jsem za poslední roky psal, mi byl nepostradatelný kolega a přítel Radomír D. Kokeš. S původními anglickými verzemi dvou kapitol mi svým přísným redakčním přístupem pomohl Richard Nowell. Nejdůležitější korpus pramenů, nezpracované fondy bývalého státního filmu, bych nikdy nebyl schopen prostudovat bez mnohaleté pomoci Tomáše Lachmana, vedoucího Oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu. Přístup k zásadním orálním pramenům jsem získal díky pochopení bývalé vedoucí Sbírký zvukových záznamů NFA Evy Struskové. Dokumenty v Archivu Barrandov studio, a. s., mi vstřícně zpřístupňoval Matěj Kadlec. Recenzenti rukopisu Pavel Janáček a Ivan Klimeš mi díky své erudici pomohli zahlédnout řadu obecnějších historických a kulturních sou-

15 Projekt „Historie ateliérů na Barrandově z hlediska organizace a kultury filmové výroby“ (reg. č. P409/10/1361).

vislostí, které mi do té doby unikaly, ale také mnohé chyby a mezery ve výkladu. Redaktorka a zkušená stylistka Alena Prokopová spolu s korektorkou Soňou Weigertovou text obětavě a v šibeničním termínu čistily od nešvarů akademického psaní a různých dalších jazykových prohřešků. S kontrolou vlastních jmen mi pomohl specialista na životopisy filmařů Jaroslav Lopour. Chyby, které v knize zůstaly, padají samozřejmě na vrub autora. Mnoho důležitých rad k metodě, pramenům a jejich interpretaci jsem po léta čerpal od kolegů Ivana Klimeše, Petra Bilíka, Marcina Adamczaka, Balázse Vargy, Pavla Skopala, Alice Lovejoy, Petra Mareše, Františka Podhajského a Lucie Česálkové. Lucii jako vedoucí ediční činnosti NFA patří také velký dík za přípravu nakladatelského zázemí. Kateřině Svatoňové zase za šéfovské pochopení v rámci mé současné katedry a vůbec za všestrannou přátelskou podporu. Poděkování si zaslouží také mí ostatní kolegové na brněnském Ústavu filmu a audiovizuální kultury a pražské Katedře filmových studií, mé bývalé pomocné vědecké síly za asistenci při sběru dat a studenti Masarykovy a Karlovy univerzity za to, že v seminářích se zájmem přemýšleli o předběžných výsledcích mého výzkumu. A úplně nejvíc mí nejbližší, kteří to se mnou všechno vydrželi.

Tuto knihu věnuji Zuzce.





A black and white photograph of a construction site. In the foreground, a large, dark, triangular structure, possibly a roof or a large piece of machinery, dominates the view. Two workers in heavy jackets are visible on the roofline. A camera on a tripod is positioned on the roof, pointing towards the left. The background shows a clear sky and another building structure to the right.

# Část I. Produkční systém



# Kapitola 1.

## Státně-socialistický modus produkce

Skupina musí dobře fungovat, a proto se její členové musejí podřídit disciplíně společných rozhodnutí a vůli většiny. Kuratela kompetentních kolegů bývá tíživější než dozor lehkomyšlných diletantů nebo podezřívavých ignorantů.

(Edward Zajiček, *Poza ekranem*, 2005)

Nejnáléhavějším problémem zestátněných kinematografií střední a východní Evropy po druhé světové válce bylo řízení kreativní práce, a to zvláště ve fázi přípravy scénářů. Nový vrcholný management musel hledat rovnováhu mezi centrální kontrolou a volností tvůrčího rozhodování, bez níž nemohou vznikat inovativní díla, která by dosahovala diváckých nebo kritických úspěchů. V praxi to znamenalo především novou definici producentské funkce neboli středního managementu, jenž propojuje strategické plánování vrcholného managementu s každodenní prací tvůrčích týmů na jednotlivých projektech.

Tato kapitola nabízí – na příkladu barrandovského studia – obecný systémový model pro analýzu a komparaci produkčních systémů stře- do- a východoevropských kinematografií v letech 1945–1990. Nazývám jej „státně-socialistický modus filmové produkce“ (SMP), v návaznos- ti na neomarxistický pojem „hollywoodského modu produkce“ Janet Staigerové.<sup>1</sup> Staigerová takto označuje průmyslovou organizaci filmové výroby, v níž se uplatňuje funkční separace strategického a taktického managementu (v hierarchii řízení), respektive koncepční přípravy a rea- lizace (v produkčním procesu), a jejíž vývojová logika je dána směřová-

1 Do češtiny se původní Marxův termín *Produktionsweise* překládá jako „výrobní způsob“ či „způsob výroby“. Je to klíčový pojem historického materialismu, který dějiny chápe jako sled určitých historických typů výrobního způsobu. Marx sám definoval výrobní způsob jen velmi obecně jako souhrn „výrobních vztahů, které odpovídají určitému vývojovému stupni [...] materiálních výrobních sil“ a tvoří „ekonomickou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité formy společenského vědo- mí“. Viz Karl Marx, *Ke kritice politické ekonomie*. Praha: SNPL 1953, s. 6–7. Historicky vyme- zené výrobní vztahy (formy vlastnictví a mocenské vztahy ve výrobním procesu) a výrobní síly (technické prostředky, pracovní síly, postupy a dovednosti) na sebe podle něj vzájemně působí a konflikt mezi nimi může vést k přechodu od staršího k novějšímu výrobnímu způsobu. Záro- veň společně podmiňují vývoj společnosti včetně jejího intelektuálního života.

V této knize dávám před termínem „výrobní způsob“ přednost anglickému „modus pro- dukce“, abych tak zdůraznil, že „státně-socialistický modus“ koncipuji v návaznosti na zúžené pojetí *Produktionsweise* ve filmové historiografii (zvláště pak u Janet Staigerové), kde neodka- zuje k široce pojatým vztahům mezi základnou a nadstavbou ani k vývojovým epochám spo- lečnosti, ale – řečeno s Benem Singerem – k „různým způsobům organizace filmově-výrobních procesů s ohledem na dělbu práce a manažerské pravomoci“ neboli k historicky vymezeným „souborům produkčních praktik – určitému systému mobilizace finančních a materiálních pro- středků, rozhodování a dělby pracovních funkcí“. Cílem filmových historiků tedy není odhalit obecné ekonomické struktury, vztahy antagonistických tříd vykořisťujících a vykořisťovaných, ani konstruovat teleologický model revolučního vývoje, ale pouze identifikovat historické mody produkční praxe a jejich vztahy k výsledným filmům (tedy k jejich stylistickým a označujícím praktikám). Ben Singer, Modes of Production: Issues and Debates. In: Richard Abel (ed.), *Ency- clopedia of Early Cinema*. London: Routledge 2005, s. 633–635.

Janet Staigerová svou analýzu hollywoodského modu produkce zpracovala nejprve jako disertaci pod názvem *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry* (The University of Wisconsin-Madison 1981) a později jako sérii kapitol pod souhrnným názvem „The Hollywood Mode of Production“, in: David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985. Její analytický model zatím využilo jen několik dalších historiků, z nichž tři se jej pokusili aplikovat na evropský film: Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Garde. Film History* 5, 1993, s. 386–404; Colin Crisp, *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloom- ington: Indiana University Press 1993; Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley: University of California Press 1994.

ním ke stále detailnější dělbě práce.<sup>2</sup> Hollywoodský modus se tedy od jiných modů filmové produkce odlišuje vyšší mírou uplatnění principů tovární, masové výroby a detailnější dělbou práce. Přesto stále zůstává typickým kulturním průmyslem, a tudíž musí – na rozdíl od jiných průmyslových odvětví – zohledňovat specifika tvůrčí práce a estetickou funkci cílových produktů, což mimo jiné znamená, že tendenci ke standardizaci vyvažuje permanentní diferenciací a že i v detailní dělbě práce ponechává prostor individuální inovaci.

Staigerová charakterizuje hollywoodský modus produkce jako soubor produkčních praktik, převládajících po roce 1916 v celém americkém filmovém průmyslu, tedy napříč jednotlivými studii. Modus tvoří tři vzájemně se ovlivňující složky: pracovní síly (pracovníci v určitých funkcích, jejich hierarchie, struktura kontroly, vztahy managementu, a zaměstnanců), výrobní prostředky (materiální podmínky a technika implikující určité pracovní postupy) a financování (kapitál, vlastnické vztahy). V praxi takzvaného klasického hollywoodského filmu na sebe podle Staigerové vzájemně působí modus produkce na jedné straně, a narativní a stylistické normy na straně druhé. V duchu althusserovské revize Marxe odmítá deterministický vztah mezi základnou a nadstavbou, tedy mezi modem produkce a samotnými filmy, a zdůrazňuje, že tak jako může být styl filmů ovlivněn změnami v technologii či organizaci výroby, může naopak být i organizace výroby změněna pod tlakem nových stylistických postupů.<sup>3</sup>

Pojem hollywoodského modu produkce Staigerové umožňuje objasnit, co v historii klasického hollywoodského filmu zůstávalo stabilním základem, a co se naopak měnilo: proč navzdory dílčím změnám v technice, výrazových prostředcích a organizaci práce zůstávaly základní principy klasického hollywoodského filmu stejné. Dílčí konfigurace či artikulace hollywoodského modu Staigerová označuje jako „produkční systémy“, kterých rozlišuje celkem pět: režisérský (1907–1909), režisérských jednotek (1909–1914), ústředního producenta (1914–1931),

2 Koncepční příprava (conception) označuje především producentský vývoj scénářů a projektů, zatímco realizace (execution) se vztahuje k procesu bezprostředních příprav na natáčení a samotného natáčení. Management se u Staigerové dělí na strategický (vrcholný) a taktický (střední). Strategický management jedná jménem vlastníků a stanovuje dlouhodobé a střednědobé cíle daného studia na základě prostředků a situace na trhu. Zodpovídá za kontrolu kapitálu (investice) a dlouhodobější plánování (celkové rozpočty studií a jejich členění dle produkčních kategorií); má sice větší moc, ale menší kontrolu nad konkrétní produkční praxí. Taktický management naproti tomu řídí praktické naplňování dlouhodobých cílů, tedy samotnou produkci: krátkodobější plánování, vývoj a schvalování konkrétních filmů do výroby, výběr a koordinaci hlavních tvůrců, dohled nad produkčním procesem od začátku do konce. Na úrovni taktického managementu operují především producenti nebo producentské jednotky. Na třetí, nejnižší úrovni hierarchie řízení probíhá samotná realizace, tedy práce výrobních štábů (pod vedením režisérů a produkčních manažerů) a podpůrných oddělení filmových studií. Srov. Staiger, *The Hollywood Mode of Production*, s. 96–97.

3 Tamtéž, s. 231.



producentů (1931–1955) a balíčkový (od roku 1955).<sup>4</sup> Pro komparaci s produkčními systémy zestátněných kinematografií jsou nejpodstatnější systémy ústředního producenta a producentů, tedy vrcholná vývojová fáze hollywoodských studií před jejich vertikální dezintegrací, jež znamenala mimo jiné i odchod producentů a režisérů ze studií.

V následujících částech této kapitoly představím státně-socialistický modus produkce jako obecný model organizace výroby, společný produkčním systémům v socialistických zemích střední a východní Evropy po roce 1945. Jako základní empirický materiál a referenční rámec obecných komparativních úvah mi poslouží historie produkční praxe ve studiu Barrandov, které se věnují i všechny další kapitoly této knihy. Nejprve popíši genezi SMP, která zestátněné kinematografie spojuje s organizací německých a amerických studií třicátých let. Následně specifikuji systémové variace SMP v jednotlivých zemích a vývojových etapách – v terminologii Staigerové „produkční systémy“. Nakonec pojednám o dramaturgii a dramaturzích jakožto specifickém rysu především českých a východoněmeckých produkčních systémů.

Základním definičním znakem SMP je státní vlastnictví, politický dozor a s nimi spojený centrální strategický management filmového průmyslu, který se po celou dobu existence modu zásadněji neměnil, byť se měnila míra jeho vlivu na nižší úrovně řízení a byť se relativně často střídali jeho vykonavatelé. Strategický management zestátněných podniků tvořili zástupci státu a vládnoucí komunistické strany, kteří zde měli za úkol převádět do praxe shora určené principy kulturní a hospodářské politiky. K tomuto strategickému vedení – v případě Československa – počítám především funkcionáře příslušných oddělení ÚV KSČ a ministerstva informací (později kultury) a ústředního či generálního ředitele zestátněného filmu, k nimž se v různých obdobích přidávali členové měnících se ústředních dramaturgických a schvalovacích orgánů kinematografie. Ve státně-socialistických produkčních systémech tedy roli producenta zastával de iure stát, jehož aparát ve větší či menší míře plnil úkoly vládnoucí politické strany. Skutečnou producentskou práci ale mohli vykonávat až manažeři na střední úrovni, kteří k tomu měli dostatek zkušeností a dovedností a kteří operovali blíže tvůrčímu a výrobnímu procesu. Tato úroveň řízení vykazovala vyšší míru stability než strategický management a také vyšší míru kontinuity s předchozími produkční-

4 Těmto systémovým konfiguracím hollywoodského modu produkce předcházely řemeslný systém, v němž dělba práce ještě neměla průmyslový, ale společenský charakter: kameraman-ský systém (1896–1907), v jehož rámci kameraman sám vykonával veškeré funkce koncepční přípravy a realizace. Typické rysy hollywoodského modu produkce se plně rozvinuly až v druhé polovině desátých let, v rámci systému ústředního producenta, kdy se ustavil také klasický hollywoodský styl.

mi systémy. Podobně jako hollywoodský modus Staigerové se i SMP vnitřně dělí na systémové variace, dané změnami na úrovni středního managementu. Právě tato úroveň představuje hlavní předmět zájmu zbytku přítomné kapitoly.

Existující literatura o státně-socialistických kinematografiích se nejčastěji soustředila na proměny stalinistického režimu v éře poststalinistického „tání“, které s sebou neslo i relativní tvůrčí svobodu a dalo vzniknout různým progresivním trendům, počínaje „polskou filmovou školou“ druhé poloviny padesátých let. Autoři těchto knih se obvykle zaměřují na komplikované vztahy mezi politickým aparátem a prominentními autorskými režiséry: vztahy, které se projevovaly nejen direktivním nařizováním, schvalováním a cenzurními zásahy, ale také sofistikovanými mocenskými hrami a neformálním vyjednáváním, jež do filmařského prostředí přinášelo nejrůznější výhody, tresty, paternalismus a korupci mocí. Historici i sami vzpomínající filmaři mnohokrát prohlašovali, že zestátněné kinematografie navzdory své represivní povaze poskytovaly bezprecedentní materiální a profesní podporu tvůrcům uměleckého filmu.<sup>5</sup> V této souvislosti souhlasím s Dinou Iordanovou, že standardní historické přístupy dosud příliš zdůrazňovaly studenoválečné propagandistické boje, cenzuru a ideologický tlak komunistických stran na tvůrce, přičemž přehlížely celé spektrum zásadních vlivů populární kultury, kulturních institucí a geopolitických aspektů mediální produkce.<sup>6</sup> K těmto slepým místům historického narativu o státně-socialistických kinematografiích bych zde rád přidal každodenní produkční praxi a sociální aspekty tvůrčí spolupráce.

### 1.1. Geneze a mezinárodní kořeny státně-socialistického modu produkce

Jak jsem již uvedl výše, státně-socialistické produkční systémy kinematografií střední a východní Evropy byly produktem centralizace a zestátnění po roce 1945. Filmová výroba podléhala ústředním administrativním a politickým orgánům: byrokratickému plánování a normování, státní cenzuře a ideologickému dohledu komunistických stran. Filmaři se stali stálými zaměstnanci centrálně řízených studií s nízkými základními platy, formalizovaným kariéřním postupem a řadou omezujících pravidel, jež byla ovšem vyvažována hmotnými a symbolickými

5 Viz například Mira Liehm a Antonín J. Liehm, *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press 1977; David W. Paul (ed.), *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema*. New York: St. Martin's Press 1983; rozhovory s českými filmaři in: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001; Billy Budd Vermillion, *Art Cinema in Eastern Europe, 1956–1981*. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison 2011.

6 Dina Iordanova, *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central Europe*. London: Wallflower Press 2003, s. 20.



benefity plynoucími z relativně vysokých mzdových příplatků, z modernizace infrastruktury, servisu podpůrných institucí (filmové ústavy, školy, kluby, festivaly atd.) a obecně z povýšení filmu na „nejdůležitější umění“ (slovy V. I. Lenina).

Z ekonomického hlediska fungoval filmový průmysl v Československu (a podobně i v jiných socialistických zemích) převážně jako vnitřně integrovaný, částečně soběstačný systém, v němž produkci financovaly příjmy z distribuce domácího, a především importovaného zboží.<sup>7</sup> Studia – alespoň oficiálně – vyráběla na základě dlouhodobých plánů a fixních rozpočtů. Jejich personál se členil do striktně oddělených kategorií, jimž příslušely pevně dané stálé platy, bez ohledu na výkonnost a případný komerční či umělecký úspěch konkrétních filmů – reálný výkon a hodnocení kvality se promítaly v omezené míře pouze do pohyblivých odměn (příplatků), rovněž určených pevnými sazbami. Administrativní model organizace přiděloval jednotlivým sektorům a oddělením úkoly shora, a to většinou podle kvantitativních ukazatelů odvozených z předpokládaných objemů produkce, nákladů a příjmů, a nikoli podle reálné poptávky či tržní hodnoty produktů. Filmová produkce podléhala ideologické i estetické kontrole ve všech fázích výrobního procesu, počínaje schvalováním námětů a scénářů a konče cenzurou hotových filmů, i když míra této kontroly se v jednotlivých výrobních fázích lišila. Tento byrokratický model ztěžoval diferenciaci produktů a brzdil rozvoj především plnohodnotného komerčního filmu, jenž by hypoteticky mohl koexistovat s propagandisticky a umělecky zaměřenou tvorbou. Tato omezení centrálně plánované ekonomiky vedla k efektu permanentního nedostatku.<sup>8</sup>

Centrální řízení filmové ekonomiky, prosazování oficiálního estetického modelu a ideologický dozor odlišovaly státně-socialistický modus produkce od hollywoodského modu na úrovni vrcholného, tedy strategického managementu. Nejnápadnějším rysem, kterým se státně-socialistická varianta lišila od té hollywoodské na úrovni středního neboli taktického managementu, byla, kromě již zmíněné absence producentů, především privilegovaná pozice režisérů a nízká míra separace vývoje projektů od jejich realizace. Jestliže v klasické éře hollywoodských studií režisér vykonával pokyny producenta a natáčel podle

7 Ekonomickou soběstačnost a autonomii Československého filmu posílilo vládní nařízení 13/1962 Sb., které ho fakticky zbavilo rozpočtové a správní závislosti na ministerstvu školství a kultury. Zásadní význam tohoto kroku zdůrazňuje ve svých vzpomínkách pozdější ústřední ředitel ČSF Jiří Purš (v šedesátých letech mimo jiné vedoucí sekretariátu ministra kultury a poradce pro kulturu tajemníka ÚV KSČ Josefa Kempného) in J. Purš, *Vznik, vývoj a rozvoj našeho filmu*. Praha: [rukopis] 1990/1998, s. 72.

8 K politicko-ekonomické teorii nedostatku jako systémového principu centrálně plánovaných ekonomik východního bloku srov. János Kornai, *The Socialist System: The Political Economy of Communism*. Princeton University Press 1992. K dobové domácí diskusi o státně-socialistické filmové ekonomice a nedostatku komerčního filmu srov. např. Radoslav Selucký, *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*. Praha: ČSF 1966.

předem hotového a schváleného scénáře, ve státně-socialistických systémech a v evropských kinematografiích obecně se – z hlediska režiséra – takzvaná literární příprava s natáčením a postprodukcí propojovaly do jednoho celku. Režisér zde měl mnohem větší rozsah kompetencí a kontroly nad projektem než jen umělecké řízení natáčení: často sám psal scénář, nebo se alespoň podílel na jeho konečné verzi; tento scénář mohl do určité míry měnit během realizace a následně měl hlavní slovo i ve střížně; obvykle si také vybíral hlavní členy štábu a herecké obsazení. Ačkoli státem vlastněná studia formálně zaváděla sovětské normy a směrnice, jež požadovaly striktní dělbu práce a počítaly s „literárním“ scénářem jakožto konečným výstupem literární přípravy, který režisér při natáčení již neměl měnit, v praxi dávala režisérům mnohem více autonomie a prostoru pro vlastní invenci než jejich hollywoodské protějšky čtyřicátých a padesátých let.<sup>9</sup> Režisérům příslušely také daleko nejvyšší odměny, které přesahovaly platy nejen ostatních tvůrčích profesí, ale i vedoucích výroby, produkčních šéfů a manažerů zodpovědných za celé úseky produkce. Nicméně prominentní role režisérů nebyla výdobytkem poválečných režimů východní Evropy, nýbrž charakterizovala kontinentální produkční systémy již od desátých let 20. století.<sup>10</sup> Stejně jako v západní Evropě, i v meziválečném Československu filmovou výrobu ovládaly malé produkční společnosti se slabou hierarchií a dělbu práce; režisérům dávaly rozsáhlou autonomii, podobnou té, které se těšili američtí režiséři na počátku desátých let 20. století, ještě před nástupem producentského systému – v systému „režisérských jednotek“, jak jej definovala Janet Staigerová.<sup>11</sup>

Po druhé světové válce východoevropské kinematografie navázaly na meziválečné a válečné organizační modely svých přímých domácích předchůdců, ale zároveň si vypůjčily řadu zahraničních organizačních principů, především ze Sovětského svazu (který je, paradoxně, převzal z Hollywoodu), když zaváděly radikální verzi integrace, centralizace a monopolizace. Státně-socialistický modus produkce tedy byl hybridem lokálních, regionálních a globálních modelů. V Československu patřily ke specificky lokálním vlivům organizační metody firmy Baťa – samy inspirované americkým vědeckým managementem –, z níž do zestátněné kinematografie přešlo několik důležitých manažerů (mj. Ladislav Kolda a Vlastimil Harnach). Dlouhodobě určující vliv měla ale především německá kulturní a hospodářská politika. Centralizace a arizace protektorátního filmového průmyslu připravily půdu pro poválečné zestátnění, které zároveň umožnilo řadě úředníků Česko-

9 K prominentní roli režisérů v sovětském produkčním systému doby pozdního stalinismu srov. Maria Belodubrovskaya, *Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power*. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison 2011.

10 Srov. Kristin Thompson, *Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production*.

11 Viz Bordwell – Staiger – Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 121–128.

moravského filmového ústředí plynule přejít na vedoucí pozice nově utvářené Československé filmové společnosti.<sup>12</sup> Německého původu byla také idea centrální státní dramaturgie, zajišťující kontrolu kvality (poměřovanou určitým kulturním a estetickým ideálem), a především ideologické „správnosti“ již ve fázi scénáře, kterou se československé úřady nesměle pokoušely aplikovat už od poloviny třicátých let a která se stala klíčovým prvkem poválečného produkčního systému.<sup>13</sup>

Přesto mezi oběma systémy byly i zásadní rozdíly. Noví strategičtí manažeři, tedy již zmínění zástupci komunistické strany a státu, po zestátnění nahradili soukromé podnikatele typu Miloše Havla a Josefa Auerbacha čili strategický management produkčního systému třicátých let a doby Protektorátu.<sup>14</sup> Na rozdíl od svých předchůdců noví šéfové zestátněného filmu postrádali – a to zvláště po další personální obměně navazující na únorový puč 1948 – odborné, organizační i kulturní znalosti, jež by jim umožnily komplikovaný proces filmové výroby reálně řídit. I kdyby těmito zkušenostmi disponovali, nemohli by z jednoho centra zvládnout dohled nad dvaceti či třiceti celovečerními projekty ročně. (V období, kdy se o to přesto pokusili, tedy na počátku padesátých let, zažila česká filmová výroba nejtěžší krizi od let 1923–1924.) Zestátněný film jednoduše potřeboval nahradit zaniklou profesní roli producenta novou úrovní managementu, jež by řídila každodenní práci filmařů ve všech etapách tvůrčího a výrobního procesu – aniž by se ovšem vzdal ekonomického, ideologického a estetického dohledu. Největší úspěchy zažila česká kinematografie poté, co tento střední management v podobě takzvaných tvůrčích skupin získal nejširší míru autonomie: v druhé polovině padesátých let a v letech šedesátých.

Byrokratická centralizace, jež charakterizovala státně-socialistické produkční systémy, byla příčinou specifických vnitřních krizí, objevujících se do značné míry simultánně napříč východním blokem. Poté, co na přelomu čtyřicátých a padesátých let komunistické strany v regionu upevnily své pozice, čelila filmová studia akutnímu nedostatku realizovatelných scénářů, které by zároveň splňovaly požadavky

12 Srov. Tereza Dvořáková, *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce. Univerzita Karlova 2011.

13 Návaznost lze pozorovat i na úrovni státního a samosprávného dozoru nad filmovým průmyslem; tyto orgány sice měly ve třicátých letech a za války (Filmový poradní sbor při ministru průmyslu, obchodu a živnosti, Českomoravské filmové ústředí) menší vliv na praktické rozhodování o výrobě, ale i ony schvalovaly projekty do výroby.

14 Tito ředitelé a akcionáři měli jednak kompetence a znalosti potřebné ke strategickému řízení produkčního plánu svých firem (A-B a Lucernafilm, Elekta a Slavia), jednak měli k ruce zkušené produkční šéfy, kteří dohlíželi na praktický chod výroby (Josef Stein v A-B, Alois Fiala v Elektě a Slavii, Vilém Brož, Oldřich Papež a Zdeněk Reimann v Lucerně). V Nationalfilmu, další významné produkční firmě konce třicátých let a doby Protektorátu, jež nepřešla do formy akciové společnosti (a jejíž společníci nebyli filmoví podnikatelé) a měla méně hierarchizovanou strukturu řízení, se v letech 1939–1945 role strategického a taktického managementu slučovala v osobě ředitele (oficiální funkcí kolektivního prokuristy) Karla Feixe.

nové kulturní politiky, a dostávala se tak na pokraj totálního kolapsu, s objemem produkce padajícím na zlomek dřívějšího průměru. Chyběly především standardizované postupy a efektivní organizační jednotky pro management vývoje látek stejně jako nová generace profesionálních scenáristů. Snahy o budování stále interních autorů, které se opakovaně objevovaly až do konce státních kinematografií, se ukázaly jako zcela marné. Východoevropská studia sice zaměstnávala stále scenáristy, nicméně ti obvykle postrádali respekt profesní komunity i jasné organizační zázemí pro spolupráci s režiséry a vytvářeli jen malý podíl realizovaných scénářů. Drtivou většinu českých scénářů psali režiséři a externí spisovatelé.<sup>15</sup> Německý scenárista Thomas Knauf vzpomínal, že více než dvacítka interních scenáristů studia DEFA (označovaných v němčině ne zcela obvyklým termínem „Szenaristen“) byla zodpovědná jen za 10–20 procent roční hrané produkce (sám Knauf v této pozici působil v sedmdesátých a osmdesátých letech).<sup>16</sup> Na rozdíl od hollywoodských studií, která živila interní scenáristická oddělení (story departments) s desítkami anonymních scenáristů, editorů a lektorů s přesně rozdělenými úkoly, sledujících celosvětovou literární produkci a dodávajících stovky scénářů ročně, musela východoevropská studia spoléhat na jedné straně na externí literáty, kteří mohli být ideologicky „pravověrní“, ale postrádali řemeslné dovednosti, a na druhé straně na režiséry, kterým sice nechyběly rutinní znalosti filmového vyprávění a technických zákonitostí média, ale kterým se nedostávalo literární invence. Ve výsledku tak režiséři sami psali nejen prakticky všechny technické scénáře, ale také výraznou většinu scénářů literárních. Jak přesvědčivě ukázala Maria Belodubrovskaya,<sup>17</sup> ani sovětský produkční systém stalinské éry se nebyl schopen vyrovnat s tradiční ideologií svrchované osobnosti umělce, a to zvláště v případě režisérů a spisovatelů. Ti si navzdory represivní kontrole uchovali své výsadní společenské postavení a nikdy se zcela nepodřídili nárokům průmyslové výroby. Paradoxní status těchto „mistrů“, jak je nazývala dobová estetika, se projevoval, byť v méně vyhraněné podobě, i ve východoevropských satelitech Moskvy. Nabízí se hypotéza, že jejich privilegované postavení, v Československu patrně zvláště po roce 1952, odráželo explicitně neartikulovanou, ale silící tendenci dobové kulturní politiky restaurovat romantické pojetí umělce-génia a distancovat se od vzoru průmyslové, kolektivní produkce.

15 Podrobněji viz v kapitole o scenáristické praxi.

16 Wolfgang Trampe (ed.), *Erzählen für den Film. Gespräche mit Autoren der DEFA*. Berlin: DEFA-Stiftung 2004, s. 176–177.

17 Viz Belodubrovskaya, *Politically Incorrect*.

Nestandardizovaná a zároveň přepolitizovaná praxe vývoje scénářů přinášela nevypočitatelné výsledky a rizika. Centrální byrokratický management studií přese všechnu snahu nenacházel způsob, jak přímo řídit každodenní práci na scénářích, protože mu chyběly odborné zkušenosti a protože proces vývoje je ze své podstaty vždy závislý na mnoha individuálních a vnějších okolnostech, diskontinuitní a v důsledku nepředvídatelný. Mnoho scénářů napsaných spisovateli na volné noze neprošlo překomplikovaným, víceúrovňovým schvalovacím procesem, a i když prošlo, čekala je řada změn ze strany režisérů (kteří scénářům chtěli vtisknout svou autorskou vizi a získat nárok na autorskou odměnu), a nakonec i kritické reakce komunistických ideologů na dokončené filmy. Prvotní náměty se měnily k nepoznání, což pochopitelně vedlo k napětí mezi spisovateli a filmaři, a zároveň se plýtvalo penězi na stovky nerealizovatelných látek. Vedení Československého státního filmu v roce 1950 začalo (na pokyn ÚV KSČ) spolupracovat přímo se Svazem československých spisovatelů, jehož členové dostali příslib vysoké odměny za každou novou látku, ale realizovatelné scénáře nezačaly přicházet ani z jeho nově zřízené filmové komise.<sup>18</sup>

Krise řízení tvůrčí práce, vyvolaná extrémní centralizací a byrokratizací na sklonku stalinské éry, se netýkala jen scénářů. Tvůrci neměli možnost tvořit neformální sítě kontaktů a spolupráce, jak byli zvyklí, protože profesní svazy nechala KSČ zrušit hned po 25. únoru 1948 a tradiční filmařské kavárny a kluby v centru města ztrácely na významu, když celá profesní komunita byla nucena přejít do „továrního“ režimu stálých zaměstnanců na deset kilometrů vzdáleném Barrandově. Hlavně ale chyběla fungující centra skupinové práce uvnitř samotného studia: místa a autority, kolem nichž by se soustředili tvůrci sdílející určitý vkus, pracovní postupy a osobní sympatie. Mezi filmaři a byrokratickým vedením se otevřelo pomyslné vakuum, a proto není divu, že osobní svědectví z doby vyhroceného kolektivismu hovoří o pocitech extrémní izolace, osamocení a demotivace. Počátkem padesátých let se domácí produkce propadla na historické minimum, podobně jako například v SSSR a Polsku.

Východisko z hrozícího kolapsu se začalo rýsovat až po Stalinově smrti, s nástupem nového, umělečtější zaměřeného vedení – spisovatele Jiřího Marka jako ústředního ředitele Československého státního filmu a režiséra animovaných filmů Eduarda Hofmana jako šéfa studia. Pod jejich vedením se od roku 1954 začínají tvořit nové organizační jednotky pro řízení práce na scénářích a přípravě projektů – takzvané tvůrčí skupiny, které personálně a zčásti i koncepčně navazují na své předchůdce, výrobní skupiny z let 1945–1948. V druhé polovině padesátých let se podobné skupiny tvoří i v ostatních studiích regionu: v Polsku,

18 Podrobnosti k této problematice uvádím v kapitole o scenáristické praxi.

NDR, SSSR, se zpožděním způsobeným sovětskou okupací pak i v Maďarsku, následovaném dalšími zeměmi východního bloku. Tyto reformy do státně-socialistických systémů pod různými jmény („skupiny“, „kolektivy“ atd.) vnášely nebo vracely (jako v případě Prahy) obdobný princip decentralizace. Prostřednictvím posílení středního managementu měly překlenout prázdný prostor mezi byrokratickým vedením a každodenní prací filmařů, zajistit pravidelný přísun realizovatelných scénářů a koordinaci tvůrčích týmů. Tím prakticky přijaly roli studiových producentů či producentůských jednotek, jak byly známy z Hollywoodu třicátých let.

## 1.2. Skupiny jako nový střední management tvůrčí práce: komparativní model

Těch několik málo odborných prací, které se alespoň okrajově věnují produkčním systémům střední a východní Evropy, obvykle zmiňuje existenci „skupin“ – poloautonomních organizačních jednotek vedených uměleckými a produkčními šéfy a tvořených dramaturgy, scenáristy, v některých případech i režiséry, vedoucími výroby a dalšími štábovými pracovníky a úředníky. Tyto skupiny měly na starost to, čemu se dnes říká „vývoj“ (development) scénářů a projektů, v dobové české terminologii „literární přípravu“, a ve větší či menší míře i koordinaci a dohled nad sestavováním tvůrčích týmů a štábů a nad samotným realizačním procesem. K tomu patřila také péče o neformální kolaborativní síť, tedy o dlouhodobé vazby s klíčovými spolupracovníky a o výchovu nových talentů. Ačkoli filmoví historici i vzpomínající filmaři zdůrazňovali emancipační roli skupin (ve smyslu posílení svobodného uměleckého rozhodování), obvykle se nezabývali jejich obecnějšími systémovými aspekty: jejich mikropolitickou rolí uvnitř pole filmové produkce, vnitřními organizačními principy, mezinárodními a historickými kořeny či vývojovými proměnami. I v těch vzácných případech, kdy badatelé skupinám věnovali detailnější pozornost, redukovali je ve svém výkladu na útočiště tvůrců před hrubým politickým a byrokratickým tlakem shora (či předběžnou cenzurou) a na inkubátory uměleckých talentů a proudů, jež se kinematografiemi regionu šířily od poloviny padesátých let, počínaje „polskou filmovou školou“.<sup>19</sup> Podle Billyho Budda Vermilliona lze limitovanou autonomii, již přinesly skupiny, považovat za nejdůležitější podmínku vzniku uměleckého filmu v celé východní Evropě: teprve „tam, kde byl zaveden skupinový systém, bylo možné vytvářet umě-

19 Srov. např. Liehmová a Liehm, *The Most Important Art*, s. 293; tato situace se začala měnit teprve nedávno, srov. Marcin Adamczak – Piotr Marecki – Marcin Malatyński (eds.), *Film Units: Restart*. Kraków: Ha!art 2012.



lecké filmy“.<sup>20</sup> Klíčovým faktorem této iniciační role skupin byly podle tohoto pojetí silné autorské osobnosti v jejich čele. Jak poznamenala Dorota Ostrowska v užitečném přehledu polského systému takzvaných zespůů, skupiny zde byly „soustředěny kolem postavy autorského filmaře, který byl schopen realizovat svou uměleckou vizi v ideologických limitech udržovaných prostřednictvím komplexního systému byrokratického omezování pravomocí“.<sup>21</sup>

Nejčastěji tradovaným stereotypem existující literatury zůstává tvrzení, že systém skupin v celém regionu kopíroval polský model a že v jejich čele stáli zavedení režiséři dohlížející na začínající kolegy, s nimiž „sdíleli uměleckou vizi“.<sup>22</sup> Ve skutečnosti polské skupiny vznikly v návaznosti na celkovou poválečnou rekonstrukci polské kinematografie (na rozdíl od Československa nebo Maďarska zde filmová výroba neměla na čem stavět, protože domácí filmový průmysl za války prakticky přestal existovat) a jejich charakter se v mnohém lišil od charakteru jejich protějšků v ostatních zemích regionu. V některých z národních produkčních systémů té doby skupiny nebyly vedeny režiséry, ale spíše produkčními šéfy nebo dramaturgy. České skupiny většinou nezaměstnávaly režiséry ani jiné členy štábů – jejich uměleckými vedoucími byli dramaturgové. Dokonce i v době největšího mezinárodního věhlasu české nové vlny, v letech 1963–1969, zůstávali tito vedoucí dramaturgové tvůrčích skupin v pozadí a pro širší veřejnost v anonymitě. Zatímco západní cinefilové dobře znali jejich polské protějšky (autorské režiséry a šéfy zespůů Jerzyho Kawalerowicze, Andrzeje Wajdu, Krzysztofa Zanussiho ad.), jen málokdo slyšel o nejlepších vedoucích dramaturzích českých skupin, jako byli Vladimír Bor, Ladislav Fikar, Jan Procházka nebo Ota Hofman.

Lišila se také genealogie skupin. Jestliže v SSSR mohla hrát nepřímo roli násilně přerušovaná tradice avantgardních kolektivů dvacátých let, české „výrobní skupiny“ vznikly hned roku 1945 na půdorysu protektorátních výroben a Jugoslávie na počátku padesátých let začala zavádět decentralizaci formou samosprávných dělnických rad a národních studií.<sup>23</sup> Pokusy o zřízení výrobních skupin se krátce po válce – podobně jako v Praze – objevily i v polském (1947–1949) a východoněmeckém (1948) filmu. Východoněmecká výroba se tehdy teprve konsolidovala a vedení studií (stále ještě pod majoritní kontrolou Sovětů) tyto snahy, přímo navazující na osvědčený model říšskoněmeckých *Herstellungsgruppen*,

20 Vermillion, *Art Cinema in Eastern Europe*, s. 62, 80–85.

21 Dorota Ostrowska, An Alternative Model of Film Production: Film Units in Poland after World War Two. In: Aniko Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2012, s. 461.

22 Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, s. 23. Toto tvrzení se opakuje v řadě dalších prací.

23 Viz Daniel J. Goulding, *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press 2002, s. 35–38.

odložilo, stejně jako nevyslyšelo následný návrh prominentního režiséra Kurta Maetziga na zřízení samostatně pracujících produkčních skupin (1952). Režiséři studia DEFA nakonec prosadili vznik „uměleckých pracovních skupin“ (künstlerische Arbeitsgruppen, KAG) až roku 1959, poté, co mohli prostudovat vzory již existujících skupin českých, polských, a hlavně nově vzniklých sovětských. V první fázi vedli východoněmecké skupiny prominentní režiséři (podobně jako v Polsku) – Kurt Maetzig, Konrad Wolf nebo Slatan Dudow, nicméně po několika letech (1964) se ustálilo podvojně vedení českého typu, kdy klíčové pravomoci převzali produkční šéfové, podporovaní hlavními skupinovými dramaturgy jakožto kulturněpolitickými a uměleckými šéfy. KAG v té době disponovaly rozsáhlou autonomií, včetně ekonomické odpovědnosti za skupinovou produkci, a jejich jména se uváděla v titulcích filmů. Roku 1967 se ale pod vlivem politických revizí DEFA vrátila k centrálnímu řízení výroby, režiséry znovu podřídila centrálnímu studiovému vedení a umělecké skupiny nahradila skupinami dramaturgickými, čímž anticipovala o dva roky pozdější reorganizaci v normalizačním Československu.<sup>24</sup>

Největší míru strukturální a vývojové příbuznosti napříč střední a východní Evropou vykazovaly poststalinistické verze skupin: v Československu vznikaly od roku 1954, v Polsku 1955, v NDR a SSSR v roce 1959, v Maďarsku a Bulharsku až v šedesátých letech, v Rumunsku v sedmdesátých letech. Je tedy zřejmé, že státně-socialistický modus produkce stál na jednotných základních principech (státní vlastnictví prostředků, integrace, centralizace, stálé pracovní poměry ve všech úrovních profesní hierarchie, vrcholný management v rukou zástupců vládnoucí strany a státu, střední management vytvořený nebo rekonstruovaný po hlubokých krizích centralistického systému atd.), nicméně každá z jeho národních a historických variant (tj. jednotlivých produkčních systémů) vykazovala dílčí odlišnosti. Tvrzení o skupinách jako produktu poststalinistického „tání“, o průkopnické roli polských „zespolů“ a o sdílených režisérských vizích jako vnitřním hnacím motorem skupin jsou tedy přinejmenším nepřesná. Vývoj skupin byl ve skutečnosti výsledkem kombinace vnějších politicko-hospodářských faktorů, historických tradic a bojů mezi byrokratickou mocí a kulturní mocí tvůrců uvnitř pole filmové produkce, a to jak v oblasti autorského filmu, tak v oblasti populárních žánrů.

Skupiny nepředstavovaly jednoduše jen nový způsob státní podpory filmového umění a autorských osobností; byly primárně organizačními jednotkami integrovanými do centralizované organizace, jež měla sloužit stranické kulturní politice. Romantické, nebo dokonce utopické líčení skupin jako svobodomyšlných útočišť pro individuální kreativi-

24 Günter Jordan, *Film in der DDR: Daten, Fakten, Strukturen*. Potsdam: Filmmuseum Potsdam 2009, s. 131.



tu a pospolitost spřízněných tvůrců je třeba vyvažovat plným rozpoznáním jejich účelovějších funkcí. V původním pojetí poststalinských skupin to měly být jednak reakce na volání emancipujících se tvůrců po větší odpovědnosti a autonomii rozhodování, jednak nástroje nového druhu kontroly těžko zvladatelných filmařů – kontroly decentralizované, ale o to účinnější, protože se lépe přizpůsobovala specifickým okolnostem obtížně regulovatelné, vždy jedinečné tvůrčí práce. Tato disciplinární logika, založená nikoli již na přímém, vertikálním dozoru shora, ale na horizontální, vzájemné kontrole tvůrců, na kolektivní předběžné cenzuře teprve připravovaných projektů a na autocenzuře předjímací reakce vyšších schvalovacích orgánů, byla v dosavadních historických pracích ignorována. Badatelé namísto toho oslavovali podpůrnou, nebo dokonce iniciační roli skupin při genezi progresivních uměleckých směrů jednotlivých národních kinematografií.

Existuje ovšem několik výjimek – v textech pamětníků s vlastní praktickou zkušeností s prací ve skupinách, kteří tuto disciplinární funkci neopomněli reflektovat. Ilustruje to například kniha bilančních rozhovorů s mnoha členy a spolupracovníky legendárního zespólu „Tor“, svou vnitřní povahou údajně neobyčejně kolegiálního, svobodomyšlného a „demokratického“ (především za uměleckého vedení respektovaného režiséra Stanisława Różewicze, tedy v letech 1967–1968 a 1972–1979). Jednotlivé výpovědi se skládají do složitého obrazu vzájemně propletených osobních a tvůrčích vztahů, nezištné podpory a sdílení, ale současně i fatálních nepochopení a krutých konfliktů, kde stejně důležitou roli jako talent a realizační schopnosti hrály sympatie či antipatie, slučitelnost či neslučitelnost silných osobností a jejich temperamentů. Zároveň se zde opakovaně vynořují odkazy na jiné zespóly, které údajně nebyly zdaleka tak inspirující a přátelské a ve kterých hrály větší roli mocenské mechanismy. Pregnantně tento nový typ horizontální moci, kterou vůči sobě uplatňovali sami kolegové-filmaři, popsal režisér Antoni Krauze, když porovnával Tor s jeho předchůdci: „S činností skupin, které vznikly po roce 1956, byly neoddelitelně spjaté tyranie a autokratismus. Osud polské kinematografie spočíval v rukou několika osob.“<sup>25</sup> Nestor polské filmové produkce Edward Zajiček ve své knize o historii polské produkční praxe vysvětloval zarputilé pokusy filmařů o zakládání skupin touhou po větší tvůrčí autonomii a svobodě. Částečná ochrana před byrokracií, kterou skupiny efektivně zajistily, ale nepřinášela neomezenou tvůrčí svobodu: režiséři ve skupinách totiž narazili na nové

bariéry v podobě pravomocí a ambicí jiných individualit. Skupina musí dobře fungovat, a proto se její členové musejí podřídit disciplíně společných rozhodnutí a vůli většiny. Ku-

25 Barbara Hollender – Zofia Turowska, *Zespót TOR*. Warszawa: Prószyński i S-ka 2000, s. 11.

ratela kompetentních kolegů bývá tíživější než dozor lehkomyšlných diletantů nebo podezřívavých ignorantů.<sup>26</sup>

Reflexe tíživosti horizontální kontroly se objevují i ve vzpomínkách na východoněmecké „umělecké pracovní skupiny“ šedesátých let. Kurt Maetzig, šéf skupiny „Rote Kreis“, kterého lze považovat za hlavního iniciátora a ideologa tehdejší decentralizace ve studiu DEFA, přiznává, že se jednalo o riskantní „experiment“, jenž „testoval možnost a hranice kolektivity v umělecké tvorbě“: „Kolektivita v sobě může mít něco nanejvýš povznášejícího, ale může umělce také vážně poškozovat, pokud se mu nedaří prosazovat svou individualitu a pokud mu kritické námítky kolegů ubližují.“<sup>27</sup> Ještě dále v revizionistickém pohledu na skupiny zašla Christina Stoianova (před emigrací do Kanady pracovala jako literární poradkyně ve dvou bulharských skupinách), která ve své nepublikované disertaci zdůraznila cenzurní funkci skupin:

Liberální charakter filmových skupin by neměl být přeceňován: ve skutečnosti sloužily jako nástroj efektivní vnitřní cenzury a podporovaly i autocenzuru. Ve skupinách byl tvůrčí proces regulován zevnitř, prostřednictvím navzájem si blízkých, nejrespektovanějších kolegů, a nikoli zvenčí působící, anonymní (a antagonistickou) mocí, jak tomu bylo dříve. V každé skupině byla jedna či dvě osoby, které byly pověřeny prosazovat stranickou linii, nebo, v uvolněnějších obdobích, hrát ďáblovu advokáta v debatách interních uměleckých rad. Filmové skupiny byly prostředkem pečlivé socializace vzpurných umělců, chovnými stájemí konformismu.<sup>28</sup>

Konformistická funkce skupin pochopitelně sílila v době politického utužování. Například němečtí dramaturgové takto reflektují represe po pověstném XI. plénu SED (1965) a transformaci progresivních uměleckých pracovních skupin v dramaturgické skupiny (1966–1967). Gabriele Kotteová, dramaturgyně studia DEFA v sedmdesátých a osmdesátých letech, vzpomíná na vysokou míru autocenzury a ustrašenosti uvnitř dramaturgických skupin a na to, že hlavní skupinová dramaturgové byli známí jako spolupracovníci tajné policie.<sup>29</sup>

26 Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*. 2. ed. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich 2009, s. 103.

27 Vzpomínka Kurta Maetziga in Ingrid Poss – Peter Warnecke (eds.), *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. 2. ed. Berlin: Ch. Links 2006, s. 190.

28 Christina Stoianova, *The Eastern European Crisis of Self-knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film. A Genre Approach*. Disertační práce. Concordia University 1999, s. 358.

29 Trampe (ed.), *Erzählen für den Film*, s. 238.

Neznamená to samozřejmě, že by tato mocenská povaha skupin měla zakrýt jejich emancipační zásluhy. Byť v očích politického vedení měly sloužit k efektivnějšímu řízení a ideologické i estetické kontrole tvůrčí práce, jejich vliv původní představy komunistických plánovačů a dohlížitelů dalece přesáhl. V obdobích politického uvolnění se často blížily studiovým producentům amerického typu, kteří vyvíjeli vlastní projekty, dohlíželi na celý proces produkce od vývoje až po postprodukcii, pěstovali si stáj kmenových spolupracovníků, budovali si celonárodní i mezinárodní renomé a v některých případech i jakýsi „house style“, tedy studiový styl. V letech utužování autoritářských režimů a politických perzekucí naopak docházelo k okleštění jejich pravomocí nebo rovnou k jejich rušení.

Jak již bylo řečeno, v literatuře se setkáváme s názorem, že v rámci socialistického bloku zavedl jako první systém skupin („zespoľů“) zestátněný polský film v roce 1955 a že od něj se této praxi učili Čechoslováci, Maďaři (1956–1962 „skupiny“, 1962–1990 „studia“), východní Němci (1959–1966 „künstlerische Arbeitsgruppen“, 1966–1990 „Dramaturgengruppen“), a dokonce i Sověti (1959–1990 „tvorčeskije objedněnija“).<sup>30</sup> Produkční šéf několika „zespoľů“ (a generační soupeřník Kawalerowicze) Edward Zajiček ve své vynikající knize o hospodářských a sociálně-kulturních základech polského produkčního systému sice dokumentuje, že ustavení zespoľů v roce 1955 předcházely neúspěšné pokusy z let 1947, 1949 a 1952, nicméně ani on nevynechává tradovanou tezi, že zespoľy jsou „synonymem originální polské koncepce řízení státní filmové produkce v podmínkách socialistického hospodářství“ a že ostatní země socialistické Evropy včetně SSSR tuto koncepci převzaly.<sup>31</sup> O přímé inspiraci polskými zespoľy mluví dokonce i pamětníci východoněmeckých künstlerische Arbeitsgruppen, a to navzdory silné domácí tradici skupinové produkce, o které bude řeč níže.<sup>32</sup> Tato tvrzení mají jisté oprávnění jen tehdy, odhlédneme-li od širších historických a mezinárodních souvislostí a přijmeme-li optiku filmařů, kteří umělecky dozráli během obrodného procesu druhé poloviny

30 Například Dina Iordanova tvrdí, že „většina státních produkčních společností byla strukturovaná podle polského vzoru filmových skupin (zespoľy filmowe), zřízených v raných šedesátých letech (sic)“. D. Iordanova, *Cinema of the Other Europe*, s. 23. Mariana Ivanova vysvětluje vznik východoněmeckých skupin pozitivními zkušenostmi, které režisér Kurt Maetzig získal při spolupráci s polskou skupinou Iluzjon – viz Mariana Ivanova, *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Disertační práce. University of Texas at Austin 2011, s. 94. John Cunningham uvádí, že maďarská „studia“ byla v roce 1962 vytvořena podle polského vzoru. Viz J. Cunningham, *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London – New York: Wallflower Press 2004, s. 96.

31 Edward Zajiček, *Poza ekranem*, s. 222.

32 Viz vzpomínka scenáristy Ulricha Plenzdorfa in Poss – Warnecke (eds.), *Spur der Filme*, s. 193. V českém kontextu naopak dramaturg Vladimír Bor prohlásil, že skupiny „byly po našem způsobu zakládány s většími či menšími úspěchy i v jiných socialistických kinematografiích“. Elmar Klos, Vladimír Bor – neviditelný muž v pozadí. *Scéna* 13, 1988, č. 8 (2. 5.), s. 11.

padesátých let (generace Vojtěcha Jasného, Karla Kachyni a Ladislava Helgeho v Československu či Jerzyho Kawalerowicze a Andrzeje Wajdy v Polsku) a kteří pozdní stalinismus chápali jako zásadní historickou cézuru. Polské skupiny druhé poloviny padesátých let byly ve své době nepochybně nejprogresivnější a nejživotaschopnější decentralizační reformou filmové produkce v celém regionu a právem zanechaly nejsilnější a nejtrvalejší stopu v historickém povědomí o východoevropském filmu,<sup>33</sup> nicméně historický výzkum by neměl zastírat další genealogie a systémové varianty.

Spíše než aby byly dědicem uměleckých kolektivů sovětské avantgardy nebo polské meziválečné skupiny levicových filmařů START (jak sugerují některé polské historické práce),<sup>34</sup> vycházely výrobní skupiny první generace – tedy české výrobní skupiny let 1945–1948 – přímo z praxe a personálního obsazení domácích soukromých produkčních společností válečné a předválečné doby. Na rozdíl od Polska, jehož filmový průmysl byl za války zcela zničen a po osvobození musel vznikat na nových základech s podporou armády, navazoval produkční systém zestátněného českého filmu (na Slovensku bylo třeba plnohodnotnou výrobní infrastrukturu teprve vybudovat, v této kapitole se jí podrobněji nevěnuji) téměř plynule na éru Protektorátu Čechy a Morava a skrze ni nepřímou na pozdní třicátá léta. Za Protektorátu se roztržité filmové podnikání do značné míry centralizovalo (pod přímou jurisdikcí Českomoravského filmového ústředí a pod dozorem německých centrálních úřadů): česká filmová výroba se po sérii restriktivních opatření fakticky omezila na dvě výrobny, Nationalfilm a Lucernafilm, a pracovní život filmařů byl poprvé podroben shora řízené standardizaci (sjednocení pracovních smluv, profesních organizací a odborů, zavedení honorářových skupin atd.). První dva roky po zestátnění tedy volně navazovaly na centralizaci provedenou bývalým Českomoravským filmovým ústředím,<sup>35</sup> což platilo zvláště pro první dvě „výrobní skupiny“, jež byly přírodními pokračovatelkami Nationalfilmu a Lucernafilmu. Klíčové funkce

33 Polská filmová věda věnovala dvěma zespořům knižní publikace a Polsko je jedinou východoevropskou zemí, kde skupiny, byť v transformované podobě, přežily privatizaci filmového průmyslu až do současnosti a kde se dodnes diskutuje o možnostech širší aplikace jejich původních organizačních principů. Srov. Wanda Wertenstein, *Zespól filmy „X“*. Warszawa: Oficyna 1991; Hollender, Turowska, *Zespól TOR*; Adamczak – Marecki – Malatyński (eds.), *Film Units*.

34 Někteří historikové uvádějí Společnost milovníků uměleckého filmu z třicátých let (START – Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego) jako vzor pro polské skupiny padesátých let – viz např. Marek Haltof, *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press 2007, s. 54.

35 ČMFÚ byla veřejnoprávní korporace zastřešující všechna odvětví kinematografie, činná od února 1941 do konce války, s povinným členstvím pro všechny filmové podnikatele a tvůrčí pracovníky. Na kontinuitu procesu postupné centralizace, jenž začal v polovině třicátých let, pokračoval za Protektorátu a vyvrcholil poválečným zestátněním, upozornili Ivan Klimeš a Tereza Dvořáková. Viz Ivan Klimeš, *Kinematografie v rukou státu (1945–1959)*. In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie 2004, s. 86; Dvořáková, *Idea filmové komory*.

šéfů výrobních skupin zastávali bývalí ředitelé výroby těchto firem, Karel Feix a Zdeněk Reimann, přičemž profesní hierarchie a pracovní postupy při samotné výrobě zůstávaly z velké části nedotčeny (pomineme-li eliminaci strategického managementu, tedy soukromých vlastníků). První organizační změna, jež tyto kamuflované výrobní společnosti, které se ovšem musely řídit společnou dramaturgickou a hospodářskou politikou, posunuly směrem k budoucím „tvůrčím skupinám“ a polským „zespořům“, nastala v roce 1947: do čela se namísto bývalých producentů postavili režiséři. Na rozdíl od krátkodobých polských pokusů o vytvoření zespořů před rokem 1955 tedy v Praze od podzimu 1945 do ledna 1948 relativně dobře fungoval systém výrobních skupin, který dokázal zachovat dostatečnou kontinuitu a objem výroby a zároveň výrazně zvýšit autonomii takzvaných tvůrčích pracovníků pod vedením režisérů.

Ve skutečnosti totiž český produkční systém navazoval nejen na tradici prvorepublikových a protektorátních „výroben“ a jejich dramaturgických sborů, ale také na organizačně mnohem rozvinutější model německého studia, jež zase čerpal z hollywoodského systému dvacátých a třicátých let. Německý organizační model znali čeští filmaři z vlastní zkušenosti: Německá akciová společnost Prag-Film, jež převzala ateliéry A-B na Barrandově od jejich původního majoritního vlastníka Miloše Havla, zřídila v Praze v letech 1941–1942 regulérní filmové studio s vlastními „výrobními skupinami“, v jejichž čele stáli produkční šéfové (Produktionsgruppenleiter), podřízení řediteli výroby (tuto funkci plnil Carl W. Tetting, jež roku 1944 nahradil známý rakouský režisér E. W. Emo). Výrobní skupiny Prag-Filmu systematicky najímaly české režiséry, kameramany, architekty, herce a další profesionály, ale pracovaly jen krátce (1942–1945) a nepříliš soustavně, s konečným výsledkem pouhých dvanácti dokončených a dvou nedokončených celovečerních hraných filmů.<sup>36</sup>

Ještě důležitější se ovšem zdá být povědomí českých filmových podnikatelů, úředníků, a především filmařů o dlouhé tradici výrobních skupin v největších německých studiích (hlavně UFA a Terra Film), jež trvala od konce dvacátých let do roku 1945. Tyto „Herstellungsguppen“ byly vedeny silnými producentskými osobnostmi (tzv. Herstellungsgruppenleiter) s vlastním uměleckým rukopisem a mezinárodně oceňovaným výrobním programem, jejichž jména doprovázela filmy v úvodních titulcích i v tisku jako rozpoznatelné značky kvality (Erich Pommer, Gregor Rabinovitsch, Fritz Lang, Alfred Zeisler, Heinz Rühmann ad.); platilo to zvláště do poloviny třicátých let, kdy řada významných produkčních šéfů postupně z Německa emigrovala. Historik

36 Srov. Tereza Cz. Dvořáková, Ivan Klimeš, *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. München: Edition text + kritik 2008.

Klaus Kreimeier spojuje zavedení funkce produkčních šéfů s návratem Pommera z Hollywoodu do UFA a se snahou vrcholného managementu o vytvoření nové úrovně řízení, která by plnila funkci prostředníka mezi vedením studia a režiséry a spojovala v sobě kreativní kompetence s manažerskými.<sup>37</sup>

Tato reorganizace připomíná přibližně simultánní proměnu hollywoodského modu produkce, jak ji popsala Janet Staigerová: úvahy o nutnosti decentralizace se objevily již v polovině dvacátých let, ale až počátkem let třicátých se podle Staigerové systém ústředního producenta (central producer) transformoval v systém producentůvých jednotek (producer-unit), které v rámci jednoho studia dohlížely na výrobu šesti až osmi filmů určitého žánrového či stylového typu ročně a soustředily kolem sebe výrazné režiséry a herecké hvězdy. Staigerová tuto „decentralizaci produkce“ (jak reorganizaci označovala dobová obchodní terminologie)<sup>38</sup> vysvětluje reakcí studií na nevýhody předchozího, silně centralizovaného systému, v němž jeden ústřední producent dohlížel na kompletní produkci studia, což znamenalo třicet až padesát různých filmů ročně. Centralizovaný typ managementu podle dobových kritiků vedl k přílišné standardizaci, k oslabení originality (potřebné k diferenciaci produktů na trhu zasaženém hospodářskou krizí) a k navýšení nákladů. Nastupující systém producentůvých jednotek naproti tomu dal nově jmenovaným producentům (nazývaným „associate producers“) možnost podrobně řídit každodenní proces vývoje a výroby jednotlivých filmů od začátku do konce, protože na každého připadal pouze jeden až dva projekty současně. Tento typ řízení vedl také k posílení kolektivního, kolaborativního způsobu práce uvnitř skupin soustředěných kolem jednotlivých producentů a přecházejících společně z filmu na film.<sup>39</sup>

37 Klaus Kreimeier, *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918-1945*. Berkeley: University of California Press 1999, s. 170.

38 Staigerová ovšem odmítá, že by šlo o skutečnou decentralizaci, protože centrální kontrola studia nebyla oslabena, byť postupně zmizela funkce ústředního producenta. Celý proces reorganizace navíc probíhal různě v různých studiích, z nichž některá ještě delší dobu zachovávala prvky ústředního producentůvského řízení. Viz Bordwell, Staiger, Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 561.

39 Viz Janet Staiger, The Producer-unit System: Management by Specialization after 1931. In: Bordwell - Staiger - Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 559-570. Staigerové popis vzniku systému producentůvých jednotek kritizoval Matthew Bernstein, který kořeny „unit production“ situuje již do poloviny dvacátých let a spojuje je s tehdejšími nezávislými producenty. Viz Matthew Bernstein, Hollywood's Semi-Independent Production. *Cinema Journal* 32, 1993, č. 3, s. 41-54. Tento časový posun by mohl lépe vysvětlit vlivy amerického systému na německý (zvláště na studio UFA) v souvislosti s hollywoodským pobytem producenta Ericha Pommera, který zde pracoval pro Paramount právě v době, kdy toto studio podle Bernsteina zavádělo „unit production“. Po svém návratu do Německa uplatnil nabyté zkušenosti v UFA. Jistou roli mohla sehrát i skutečnost, že Paramount byl bližší evropským producentům tím, že ve srovnání s dalšími americkými studii přenechával větší míru autonomie režisérům.



V obou případech, americkém i německém, se tedy jednalo o vznik nové úrovně řízení, která na pozicích producentů vedla ke slučování hospodářsko-organizačních a kreativních kompetencí, a o z něj plynoucí nový typ specializace (producenti a jejich jednotky se identifikovaly s určitou kategorií filmů). Tato střední úroveň managementu měla posílit jednak flexibilitu řízení, jednak diferenciaci a inovativnost výsledného produktu rozvíjením dílčích žánrových a hvězdných formulí při současném zachování centrální kontroly standardní kvality. Management se měl také přiblížit tvůrčím pracovníkům, tedy scenáristům, režisérům a dalším členům štábů, kteří se povahou své tvůrčí práce notoricky vymykali centrální byrokratické kontrole, standardizaci a plánování. V těchto rysech se americká „unit production“ a německé „Herstellungsgruppen“ podobaly pozdějším skupinám státně-socialistických kinematografií, které byly paradoxně zaváděny v době, kdy se hollywoodská studia již dezintegrovala a koncept „unit production“ ustupoval systému takzvaných balíčků (*package-unit*), založenému na externí spolupráci studií s nezávislými producenty a umělci na volné noze. Kontinuita socialistických studií s produkčním systémem z doby nacismu či pozdního fordismu se po válce z pochopitelných důvodů nemohla explicitně připomínat, proto na toto téma najdeme v pramenech jen minimum narážek.<sup>40</sup> Totéž platí paradoxně i pro prameny západní.<sup>41</sup> Samozřejmě, že poválečná skupinová tvůrčí praxe zemí sovětského bloku se od Hollywoodu a Německa třicátých let také v mnohém lišila: autorita skupinových šéfů byla méně suverénní, jejich kompetence okleštěnější (zvláště ve finančních, personálních a marketingových otázkách), podléhali přísnější ideologické kontrole; kromě toho se náplň práce skupin v některých obdobích omezovala spíše na dramaturgickou přípravu scénářů, než aby skupiny plnily funkci skutečných producentů.

Jednotky skupinové tvůrčí praxe jsou klíčem k pochopení státně-socialistických produkčních systémů hned v několika směrech: ukazují jejich skrytou návaznost na produkční systémy a produkční kultury z doby třicátých let a druhé světové války; nabízejí jedno z možných vysvětlení, proč se mohl od druhé poloviny padesátých let v celém regionu nečekaně otevřít prostor pro umělecké inovace; a nakonec naznačují, čím dědictví státně-socialistických kinematografií ovlivňuje současné filmové průmysly postsocialistických zemí, a to v pozitivním i negativním smyslu. Ve filmovém studiu Barrandov postupně působilo pět typů

40 K výjimkám patří vzpomínka východoněmeckého režiséra Kurta Maetziga, který přiznává přímou návaznost organizační struktury DEFA na tradici výrobních skupin UFA: „Kurt Maetzig über die Ufa-Tradition die DEFA-Gründung“. Online: <[www.filmportal.de/material/kurt-maetzig-ueber-die-ufa-tradition-die-defa-gruendung](http://www.filmportal.de/material/kurt-maetzig-ueber-die-ufa-tradition-die-defa-gruendung)>.

41 Například hollywoodský časopis *Variety* referoval o vzniku maďarských skupin neboli „studií“ jako o „group system“ v tom smyslu, že navazují přímo na polský a český vzor. Viz Robert Ban, *Going out of Style in Hungary: Producers Indifferent to B. O. Variety Weekly*, 8. 5. 1968, s. 175.

jednotek tvůrčí práce: „výrobní skupiny“ (1945–1948), „tvůrčí kolektivy“ (1948–1951) a po intermezzu radikální stalinistické centralizace „tvůrčí skupiny“ (1954–1970), v období normalizace pak „dramaturgické skupiny“ (1970–1982), posléze částečně reformované jako „dramaturgicko-výrobní skupiny“ (1982–1990). Tito manažeři tvůrčí práce v různé míře fungovali jako networkeři, vyjednaváči s mocí a kulturní prostředníci. Ve funkci vyjednaváčů vedoucí skupin propojovali spisovatele, profesionální scenáristy, dramaturgy a režiséry jako členy nejužších týmů ve fázi literární přípravy, v obecnějším smyslu pak skupiny fungovaly jako rozhraní mezi podnikovým, politickým a státním vedením kinematografie na jedné straně, a každodenní filmovou praxí ve štábech na straně druhé. Ve funkci kulturních prostředníků skupiny propojovaly tvůrčí práci na scénářích s širšími kulturními trendy, například tím, že k filmu přiváděly vynikající literáty a intelektuály, a tak rozšiřovaly prostor pro neformální kolaborativní sítě napříč uměleckými obory, pro umělecké inovace, a dokonce i omezenou politickou subverzi. Není proto překvapivé, že po roce 1990 a po privatizaci filmového průmyslu byla absence skupin opakovaně identifikována jako jedna z příčin tvůrčí krize, projevující se mimo jiné jako rozklad trvalých sítí spolupracovníků, úpadek dramaturgie a ztráta standardů ve vývoji scénářů.<sup>42</sup>

Národní verze skupinového systému sdílely společné charakteristiky, a to jak strukturní, tak vývojové. Jejich transformace probíhaly často simultánně jako důsledky politických změn v SSSR: po etapě izolacionismu a dogmatického ždanovismu,<sup>43</sup> kdy skupiny byly buďto zcela utlumeny (Československo), nebo byl jejich proces vzniku zastaven v zárodku (Polsko), přišla etapa rozkvětu, ukončená čistkami a opětovným utužením politické kontroly koncem šedesátých let (Polsko, NDR), případně počátkem sedmdesátých let (Československo), po němž následovala další období uvolnění (v Polsku, Maďarsku) a omezených ozvuků perestrojky (Československo). Vlny liberalizace přinášely větší autonomii skupin ve vztahu k centrální byrokracii a politické moci, a naopak, období nejtuzší kontroly vedla k omezení skupinových kompetencí na dramaturgickou přípravu látek.

V praktickém smyslu se skupiny ke studiím chovaly jako polonezávislí klienti: rezervovaly si ateliéry a vypůjčovaly si personál. Studio jim přidělovalo fixní rozpočet, část dramaturgického plánu, kancelář, která se mnohdy stávala důležitým společenským uzlem, a především stálý personál, jenž mohly doplnit o externí členy a poradce. Skupiny většinou uvnitř byrokratické organizace zestátněného filmu vytvářely

42 Postoje současných filmových profesionálů k dědictví skupin jsou zdokumentovány in Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>.

43 K termínu ždanovismus srov. šestou kapitolu této knihy.



prostředí podporující sdílení, spolupráci a pospolitost, jež se neodvozovala tolik od administrativně přidělených pozic, jako od neformálních sítí kontaktů a důvěry. Uspadňovaly formování stabilních tvůrčích týmů (typicky spisovatel-režisér-dramaturg) a zaučování nováčků. Stávaly se také intelektuálními dílnami: soustředily se kolem nich okruhy filmařů různého zaměření a v době největší autonomie v šedesátých letech dokázali pražští dramaturgové ke svým skupinám přitáhnout přední literáty, divadelníky, kritiky a další intelektuály. V důsledku tak skupiny již krátce po svém vzniku přispěly ke zvýšení počtu realizovatelných scénářů, a tím i rozšíření objemu a kvality produkce (ve smyslu diváckých a kritických úspěchů), což vedlo ke kulturní renesanci národních kinematografií v podobě progresivních uměleckých proudů, jež se proslavily na mezinárodních festivalech. Skupiny současně usměřňovaly kariéry tvůrců, a to tím, že jim přidělovaly vhodné projekty, hledaly pro ně spolupracovníky, prostřednictvím vyjednávání předběžné cenzury zajišťovaly ochranu před zásahy ústředních schvalovatelů a vnější cenzury. V obdobích utužování politické kontroly se tyto mechanismy mohly proměňovat v kanály, jimiž komunistická strana zasahovala do kariér a projektů. Většinou ale musely být klíčové osobnosti skupin nejprve nahrazeny jinými, protože „situovaná“ etika a estetika<sup>44</sup> etablovaných skupin by kladla příliš velký odpor.

Chceme-li porovnávat jednotlivé produkční systémy státně-socialistického modu produkce, musíme vzít v úvahu řadu rozhodujících kritérií. Skupiny se lišily mírou autonomie a rozsahem kompetencí: některé zodpovídaly jen za přípravu scénářů, jiné řídily celý tvůrčí a realizační proces. Lišily se i způsoby vnitřního fungování: některé byly silně byrokratické, jiné spoléhaly na neformální styl řízení a flexibilní režim práce. Pokud jde o personální složení, některé zahrnovaly jen dramaturgy, jiné i produkční šéfy, v dalších působili i režiséři a scenáristé; polské skupiny čítaly desítky členů včetně kameramanů a dalších štábových pracovníků. Různily se také vývojové proměny národních systémů skupin: v Československu a NDR navazovaly na válečné a předválečné produkční firmy, v Polsku vznikaly po rekonstrukci celého filmového průmyslu.

Základní rozdíly ve statusu skupin jakožto středních organizačních jednotek v jednotlivých národních produkčních systémech vyplývaly z jejich vztahu k ústřední administrativě na jedné straně, a filmovým štábům na straně druhé. Při využití české terminologie pak lze vymezit tři typy skupin, existujících napříč socialistickými zeměmi Evropy:

1. Dramaturgické skupiny disponovaly nejnižší autonomií a nejužším rozsahem kompetencí; ve své praxi se de facto omezovaly na literární přípravu scénářů. Podle Edwarda Zajička,

44 K pojmu „situované“ etiky a estetiky srov. závěrečná kapitola o komedii.

jenž pamatuje klasickou éru polských zespořů jako vedoucí výroby, jejich činnost spočívala v „administrativním vypreparování scénáře z procesu vzniku filmu“.<sup>45</sup> Dramaturgické skupiny se zaváděly v obdobích utužování politické kontroly nad filmařskou praxí – na přelomu čtyřicátých a padesátých let, respektive na přelomu šedesátých a sedmdesátých let v Československu, Polsku a NDR –, kdy byl „ideový obsah“, fixovaný literárním scénářem, považován za hlavní hodnotu filmu, a naopak filmový styl a zábavní účinek ustupovaly do pozadí.

2. Tvůrčí skupiny zaměstnávaly poněkud širší spektrum personálu: nejen dramaturgy a scenáristy, ale také produkční manažery, v Polsku i režiséry a další tvůrčí profese. Tento typ skupin zodpovídal nejen za vývoj, ale i za realizaci látek, stejně jako za sestavování nejužších tvůrčích týmů, v některých případech i za herecké obsazení a složení štábů. Nejvíce se blížil socialistickému utopickému ideálu kolektivní kreativity a pospolitosti umělců, romantickému pojetí skupin jako inkubátorů nových uměleckých proudů a autorských stylů. Tvůrčí skupiny vznikaly v obdobích liberalizace: chruščovovské tání druhé poloviny padesátých let, perestrojka druhé poloviny osmdesátých let apod.
3. Výrobní skupiny měly největší míru autonomie a nejširší spektrum kompetencí, ale byly to spíše pragmatické entity podobné malým produkčním společnostem. Odpovídaly za celý proces produkce, byť oficiálně zůstávaly pod kontrolou zastřešující státní organizace. Skupiny tohoto typu se objevovaly v obdobích, kdy se státně-socialistický modus produkce začínal formovat na půdorysu přetrvávajících struktur soukromého filmového podnikání (Československo po druhé světové válce), případně když se naopak dezintegroval a ekonomicky transformoval na přelomu osmdesátých a devadesátých let (Polsko, Maďarsko).

---

45 Zajiček, *Poza ekranem*, s. 120.

## Historická typologie skupin v české hrané produkci 1945–1990<sup>46</sup>

Roky působnosti	Počet a typ skupin	Hlavní charakteristiky
1945–1948	2–6 výrobních skupin	Podobné menším soukromým produkčním společnostem, na které ve skutečnosti personálně a způsobem práce navazovaly; polonezávislé rozhodování o většině otázek literární přípravy i realizace, včetně obsazení základních tvůrčích týmů a štábů; vysoká míra tvůrčí a producentské autonomie; v čele zkušení producenti, později doplnění o režiséry.
1948–1951	8–11 tvůrčích kolektivů	Redukovaný typ dramaturgických skupin; dramaturgové a literáti izolovaní od produkčního procesu a filmařské komunity; obsazené desítkami nezkušených, ale politicky prověřených literátů (spisovatelů, novinářů), od kterých se očekávala ideová reforma kinematografie.
1951–1954	kolektivní vedení se scenáristickým oddělením	Silně centralizovaný dramaturgický orgán, který měl podle původních představ rozhodovat kolektivně, ve skutečnosti byl ale ovládan několika vlivnými osobnostmi; vytvořen podle sovětského vzoru (scenáristická oddělení při jednotlivých studiích a ústřední scenáristické studio).
1954–1970	4–6 tvůrčích skupin	Decentralizovaný systém, v němž skupiny postupně posilovaly autonomii a rozšiřovaly pole působnosti; zahrnovaly dramaturgy, produkční šéfy, scenáristy, od roku 1962 také sedmi- až osmičlenné ideově umělecké rady (složené z literátů, filmařů, kritiků ad. intelektuálů); dohlížely na celý tvůrčí proces a uplatňovaly neformální, ale efektivní management týmové práce a uměleckých kariér.
1970–1982	6–7 dramaturgických skupin	Recentralizovaný systém oslabených a redukovaných skupin s působností omezenou na vývoj scénářů; dramaturgové zde koordinují přípravu látek, ale jsou izolováni od dalších etap a aktérů tvůrčího procesu; zodpovídají se ústřednímu dramaturgovi Ludvíku Tomanovi, který má rozhodující slovo.
1982–1990	6 dramaturgicko-vyrobních skupin (1988 přejmenovaných na „tvůrčí“)	Částečné posílení autonomie a obnovení vazby skupin na realizační proces; vedle dramaturgů skupiny zahrnovaly i vedoucí výroby.
1990	pokus o vytvoření šesti tvůrčích skupin ve stylu tvůrčích skupin šedesátých let	Většinou režiséři ve vedení skupin; systém nebyl plně realizován.

46 Vývoj na Slovensku se podobal českému: Studio Koliba v Bratislavě fungovalo ve větší či menší míře nezávisle na Barrandovu, se dvěma až třemi tvůrčími skupinami od roku 1956, nahrazenými dvěma až čtyřmi dramaturgickými skupinami v letech 1972–1990. Srov. Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997.

## Skupiny v dalších národních produkčních systémech střední a východní Evropy<sup>47</sup>

Země	Název skupin	Roky působnosti
SSSR	tvůrčí sdružení (творческие объединения)	1959–1990
NDR	umělecké pracovní skupiny (künstlerische Arbeitsgruppen, KAG)	1959–1966
	dramaturgické skupiny (Dramaturgengruppen)	1966–1990
Polsko	neformalizované tvůrčí skupiny (zespoły produkcyjne)	1947–1949
	dramaturgické skupiny (zespoły dramaturgiczne)	1949–1951
	filmové skupiny (zespoły filmowe)	1955–1968
	dramaturgické skupiny	1968–1972
Maďarsko	obnovené zespoły	1972–1989
	studiové skupiny (stúdiócsoport)	1962–1963
	studiové skupiny / „studia“ (stúdiócsoport / stúdió)	1964–1971
	„studia“ (stúdió)	1971–1987

Tento provizorní přehled skupin vybraných zemí sovětského bloku ukazuje jednak společné vývojové předěly, jednak rozdíly národních systémů. Všechny země prošly obdobími extrémní centralizace, kdy skupiny byly buď zcela zrušeny, nebo alespoň zredukovány na administrativu spojenou s vývojem scénářů (Československo 1951–1954, Polsko 1951–1955, Maďarsko 1948–1957). Dramaturgové a literáti byli klíčovými aktéry v dramaturgickém typu skupin, jež působily v Československu v letech 1970–1982, v Polsku v letech 1949–1951 a 1968–1972 a v NDR v letech 1966–1990.<sup>48</sup> Naopak režiséři nebo produkční šéfové obvykle řídili tvůrčí či výrobní skupiny, které se těšily větší ekonomické a tvůrčí autonomii a často se jim dařilo propracovat se k rozpoznatelné identitě

47 Do tabulky jsem zahrnul SSSR jakožto společný referenční bod všech středo- a východoevropských produkčních systémů. Základní informace o NDR, Polsku, Maďarsku a SSSR srov. in Günter Jordan, *Film in der DDR*; Daniela Berghahn, *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester – New York: Manchester UP 2005, s. 26; Ivanova, *DEFA and East European Cinemas*, s. 94–95; Ina-Lyn Reif, *Die Entstehung und Rezeption des DEFA-Spielfilms „Der verlorene Engel“*. Hamburg: Diplomica 2009, s. 29–30; Marcin Adamczak, *Zespoły filmowe w kinematografii PRL*. In: Adamczak – Marecki – Malatyński (eds.), *Film Units*, s. 13–52; E. Zajiček, *Poza ekranem*; Balázs Varga, *Co-operation: The Organization of Studio Units in the Hungarian Film Industry of the 1950s and the 1960s*. In: Adamczak – Marecki – Malatyński (eds.), *Film Units*, s. 313–338; Valerij Fomin (ed.), *Kinematograf otpepeli: dokumenty i svідētēlstva*. Moskva: Materik 1998, s. 182–183; Anna Lawton, *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. 2nd edition. Washington, DC: New Academia Publishing 2007, s. 77–78.

48 Takovéto zobecnění nutně opomíjí řadu národních a historických okolností. Například v českém případě hráli literáti a dramaturgové důležitou roli i v tvůrčích skupinách šedesátých let, nicméně (na rozdíl od let sedmdesátých) vedle nich měli výrazný, a obvykle výraznější vliv na chod skupin i produkční šéfové. Dramaturgové sice řídili normalizační skupiny sedmdesátých let, ale byli to jini dramaturgové než v předchozí dekádě.

dané způsobem práce a skladbou filmů a tvůrců (skupinovým stylem, žánrovým a tematickým zaměřením, generačním profilem, nebo dokonce mezinárodními koprodukce).<sup>49</sup> Jestliže tvůrčí a výrobní skupiny byly typičtější pro Maďarsko a Polsko, dramaturgické skupiny působily déle v Československu a NDR – z historických důvodů, jež upřesním v následující části kapitoly.

### 1.3. Dramaturgie: praktická estetika a politika tvůrčí praxe

Dalším aspektem státně-socialistického modu produkce, který nám umožňuje porovnat produkční systémy jednotlivých zemí střední a východní Evropy, je dramaturgie: ve smyslu různých pojetí dramaturgické praxe, role dramaturgů v systému, období, kdy hráli dominantní roli, a rozsahu jejich vlivu. Dramaturgie není neutrální ani jednotný pojem. Její praktický účel a politická relevance se liší v různých zemích, médiích a obdobích. Není to mezinárodně uznávaná disciplína dokonce ani v oboru, kde vznikla: v divadle. Podle dosud nejkomplexnější historické práce o dějinách divadelní dramaturgie má tento obor dlouhou tradici v Německu, několika východoevropských zemích, Skandinávii a Nizozemsku, kde byli dramaturgové od 18. století vlivnými, byť často anonymními funkcionáři divadelních institucí. Jakožto „leктоři her, repertoároví poradci a textoví, kritičtí a praktičtí experti partnersky spolupracující s režiséry a/nebo dramatiky“ plnili roli „předních myslitelů o politických a společenských cílech divadla“.<sup>50</sup> Dramaturgie s sebou vždy nesla těsné vztahy mezi politikou, teorií a tvorbou, protože její „pracovní postupy zdůrazňují dynamický vztah mezi kritickou reflexí a uměleckou praxí“ a dramaturgové jsou zodpovědní za většinu politických aspektů divadelní produkce: výběr repertoáru, autorů a režisérů. Přesto v řadě zemí, zvláště v angloamerickém světě, divadelní dramaturgie v tomto smyslu zakořeňuje se značnými obtížemi a je přijímána jako něco cizího, kulturně specifického.<sup>51</sup>

Ačkoli má pojem dramaturgie řecký původ a jeho genealogii lze sledovat k Bertoltu Brechtovi, Gottholdu Ephraimu Lessingovi a nakonec až k Aristotelovi, v kontextu filmové produkce se ustavil teprve ve třicátých letech. Institucionalizace se dramaturgie dočkala nejprve

49 Například ve studiu DEFA se skupina Rote Kreis, založená roku 1959 Kurtem Maetzigem, zaměřila na tzv. *Indianerfilme*. Srov. Ivanova, *DEFA and East European Cinemas*, s. 95.

50 Mary Luckhurst, *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2006, s. 1.

51 Podle Mary Lockhurstové dramaturgie naopak nebyla až do šedesátých let 20. století institucionalizovaná v americkém, a hlavně britském divadle, kde se uměleckému řízení divadel začalo říkat „literary management“ a „dramaturgové“ zde primárně vyvíjejí nové hry. Tamtéž, s. 1-23.



v Německu jako nástroj nacistické kulturní politiky a předběžné cenzury (Vorzensur), jak ji nechal zavést Joseph Goebbels, který současně jmenoval prvního státního dramaturga.<sup>52</sup> V českých zemích má zájem reformátorů filmové výroby o dramaturgii kořeny také již ve třicátých letech,<sup>53</sup> nicméně institucionalizovanou podobu zde dramaturgie dostala až během druhé světové války, když se v Protektorátu po vzoru německé filmové komory (Reichsfilmkammer) formoval centralizovaný systém dohledu nad připravovanými scénáři.<sup>54</sup> V roce 1949 pak vznikla funkce ústředního dramaturga i v zestátněném československém filmu, poté, co byla roku 1946 ustavena ve studiu hraného filmu DEFA.<sup>55</sup> A není divu, protože státně-socialistický modus produkce na nacistickou koncepci dramaturgie v mnoha ohledech přímo navázal. Vlastní formu předběžné cenzury scénářů používal i sovětský produkční systém,<sup>56</sup> ta se ale stala deklarovaným vzorem pro československou dramaturgii až po roce 1948, kdy již zde byla etablovanou disciplínou – v praxi tedy zásadnější roli hrála kontinuita s protektorátním a německým modelem.

V Československu se dramaturgie hned po válce stala spolu se scenáristikou nejdiskutovanější složkou zestátněného filmu, jako klíčový nástroj centrálního plánování a snahy o ideologickou a obecně kulturní reformu filmové produkce. Po založení FAMU v roce 1946 patřila dramaturgie spolu se scenáristkou mezi první studijní obory (vedle režie a kamery). V rámci zestátněného filmu byla brzy hierarchicky rozdělena do tří úrovní: ministerská a stranicky kontrolovaná byrokratická dramaturgie, ústřední podniková dramaturgie a praktická dramaturgie výrobních skupin. Od poloviny padesátých let ztrácely dvě horní úrovně centrálního dramaturgického řízení postupně vliv ve prospěch decentralizované dramaturgie skupinové, až byly prakticky zrušeny, nicméně od roku 1969 začaly znovu sílit a vliv okleštěných skupin za-

52 Politické využití dramaturgie jako předběžné cenzury má svůj precedens v německém filmovém zákoně (Reichslichtspielgesetz) z roku 1934, jenž zavádí „Vorprüfung“ scénářů a dává nově jmenovanému státnímu dramaturgovi (Reichsfilmdramaturg), literátovi a členovi NSDAP Willimu Krausovi, autoritu dohlížet na jednotlivé fáze vývoje scénářů. Viz David Welch, *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. London – New York: I. B. Tauris 2001, s. 14.

53 Srov. Ivan Klimeš, Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoha (ed.), *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, Edice K, sv. 8, s. 377–387; Elmar Klos, *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: SPN 1990, s. 43.

54 Srov. Dvořáková, *Idea filmové komory*.

55 Funkce šéfdramaturga (Chefdramaturg) ve studiu DEFA na rozdíl od Barrandova přetrvala (s krátkým přerušením v době největší autonomie uměleckých skupin, v letech 1964–1966) a stala se trvalou součástí struktury řízení: šéfdramaturg byl nadřízeným vedoucích dramaturgů skupin. Naopak první ústřední dramaturg ČSF, divadelník Zdeněk Míka, setrval ve funkci jen od února do října 1949, kdy byla funkce zrušena; k jejímu obnovení došlo až za zcela odlišných podmínek v červnu 1960, kdy do ní byl dosazen František Břetislav Kunc, jež roku 1969 vystřídal Ludvík Toman. Teprve v jeho rukou se tento post stal silným mocenským nástrojem. Viz Jordan, *Film in der DDR*, s. 130, 133.

56 Srov. Natacha Laurent, *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Privat 2000.

stínila obnovená funkce ústředního dramaturga. Českoslovenští a východoněmečtí dramaturgové se značně lišili od hollywoodských script editorů či sovětských „politredaktorů“:<sup>57</sup> jejich kompetence a pravomoci byly mnohem širší, zvláště v šedesátých letech, kdy se vedoucí dramaturgové skupin blížíli kreativní složce producentské práce. Praxi skupinových dramaturgů lze rozčlenit do tří úrovní:

1. Kulturněpolitická: obsahové plánování skupinové, studiové, ba i národní produkce v souladu s určitou politickou nebo kulturní agendou („tematické plány“, „dramaturgické plány“); zavádění kulturněpolitických směrnic a určitého estetického ideálu do praxe konkrétních skupin, týmů a projektů; ideologický a umělecký dozor nad všemi fázemi tvůrčího procesu, až do premiéry.
2. Koordinační a mediační: praktický management tvůrčí práce ve skupinách a týmech pracujících na vývoji scénářů; vyhledávání námětů, autorů, zprostředkovávání kontaktů mezi spisovateli, scenáristy a režiséry; průvodcovská role ve vztahu ke schvalovanému scénáři; mediování sporů mezi filmaři a byrokraty, studiem a koproducenty, produkční komunitou a veřejností.
3. Dramaturgie v užším smyslu (vývoj námětů až do finálních literárních scénářů): kritické čtení, připomínkování, revidování (někdy hraničící se spoluautorstvím) a schvalování.

Důrazem na mediační a sociální roli dramaturgů zde záměrně přesouvám pozornost k praktičtějším aspektům dramaturgické práce ve skupinách, jež dosavadní studie o středo- a východoevropském filmovém průmyslu opomíjely.

Jak již bylo řečeno, československá dramaturgie se výrazně lišila od svých protějšků v Maďarsku a Polsku, kde se obor i přes krátkodobé pokusy nepodařilo etablovat jako samostatnou a respektovanou disciplínu. Naopak se podobala dramaturgické praxi v NDR, která navazovala na společné historické tradice: v organizační struktuře měla podobnou pozici a dramaturgové v ní získali neméně významné, možná i vlivnější postavení. Ačkoli v německé literatuře dosud neexistuje vyčerpávající pojednání o významu dramaturgů ve studiu DEFA, příbuznost českému systému potvrzují vzpomínkové texty i stručné charakteristiky v obecněji pojatých pracích. Daniela Berghahnová zdůraznila vyjednávací a zprostředkovatelskou roli managementu studia státního německého filmu na úkor role řídicí, kontrolní a cenzorské: podnikové vedení stálo mezi Ústředním výborem SED a filmaři, aby uvádělo do

57 K víceméně předcenzurním funkcím „politredaktora“ a „konsultanta“ v sovětském studiovém systému třicátých až padesátých let srov. Belodubrovskaya, *Politically Incorrect*, s. 223.

praxe politické pokyny a zároveň aby včas monitorovalo kritické názory funkcionářů a chránilo filmaře včasnými zásahy, ještě než dojde k zákrokům proti jednotlivcům nebo k zákazům dokončených filmů. Výkonné jádro této samoregulační aktivity tvořily téměř tři desítky stálých dramaturgů. V organizační hierarchii studia dramaturgové neplnili jen roli koordinátorů vývoje námětů, ale starali se i o dlouhodobé kontakty s tvůrci, a především o to, aby každý projekt co nejlépe prošel všemi úrovněmi schvalování: „Dobrý dramaturg byl především dobrým negociátorem, schopným obhajovat potenciálně kontroverzní film proti výhradám shora.“<sup>58</sup>

Knihy vzpomínkových rozhovorů s tvůrci studia DEFA (včetně skupinových dramaturgů a šéfdramaturgů) *Erzählen für den Film* a *Spur der Filme* ilustrují profesní zkušenosti, které vykazují řadu analogií s českými dramaturgy. Východoněmečtí dramaturgové první generace přicházeli jednak z bývalých říšskoněmeckých firem (Tobis, UFA), jednak byly jejich řady doplňovány mladšími, politicky spolehlivějšími „kádry“ bez filmařských zkušeností. Dramaturgové měli v profesní komunitě podobně ambivalentní pověst jako na Barrandově: na jedné straně jako kontrolní mechanismus přenášející do každodenní tvůrčí praxe politické směrnice a jako prodloužená ruka politického a podnikového vedení, na druhé straně jako kritičtí partneři a ochránci autorů, či dokonce intelektuálové se znalostí knižního trhu a kulturních trendů.<sup>59</sup>

V Československu po roce 1948 sloužila dramaturgie primárně jako kanál, jímž se ÚV KSČ snažil uvádět do tvůrčí praxe svůj ideologický a estetický program. Není proto divu, že se opakovaně stávala objektem politických sporů a reorganizací. Skrze dramaturgii se překládaly obecné proklamace a směrnice do podoby prakticky využitelných klíčových slov a frází, flexibilně používaných k třídění, hodnocení a kritice tvůrců i jejich projektů. Tyto diskursivní operace umožňovaly filtrovat a přenášet komunistickou ideologii ze schůzí ÚV do kanceláří skupin, filmových štábů a schvalovacích projekcí. Byla to nicméně taťáž dramaturgie, jež překládala liberalizační tendence a modernistickou estetiku poststalinské éry do praktické scenáristiky a jež propojila začínající režiséry nové vlny s progresivními spisovateli. Po invazi vojsk Varšavské smlouvy to byla zase dramaturgie, tentokrát v podobě nově jmenovaného ústředního dramaturga a okleštěných dramaturgických skupin, která uváděla do praxe neostalinskou estetiku a ideologii, jež dominovala československému filmu po zbytek sedmdesátých let. Největší autonomii a respektu v rámci profesní komunity se skupinová dramaturgie těšila v druhé polovině padesátých let a v šedesátých

58 Berghahn, *Hollywood Behind the Wall*, s. 28.

59 Srov. Trampe (ed.), *Erzählen für den Film*; Poss - Warnecke (eds.), *Spur der Filme*, s. 11-12, 238, 247, 281, 307.

letech, kdy se z vedoucích dramaturgů stali nejdůležitější gatekeepéři, networkeři, zprostředkovatelé a vyjednačníci, zatímco v letech politických represí jejich autonomie slábla a dramaturgie se opět změnila v byrokratický nástroj kontroly.

Čeští dramaturgové k filmu často přicházeli z jiných oborů kulturní produkce: z novin, divadla, hudby, rozhlasu a později z televize. Vzhledem k tomu, že na dramaturgii se soustředila pozornost státní a stranické moci, není divu, že řada nováčků přicházela vybavena blízkými kontakty s vysokými funkcionáři. Zkušenosti profesionálové tyto adepty mnohdy vnímali jako oportunistické vetřelce, od praxe odtržené intelektuály, cenzory nebo jednoduše diletanty – důvěra v profesních vztazích se tehdy stejně jako dnes získávala obtížně a pomalu, bez ohledu na politické konexe. Sami dramaturgové na druhé straně jen pomalu pronikali do světa filmařské branže, což často dávali najevo se směsí fascinace a opovržení k některým jejím zvykům a hodnotám, tedy k jevům, jež dlouholetí insideri považovali za samozřejmé.<sup>60</sup>

Dramaturgie byla modem operandi všech po sobě následujících barrandovských produkčních systémů, stejně jako jejich oficiální „průmyslovou reflexivitou“:<sup>61</sup> dramaturgické orgány připravovaly jedno- až pětileté tematické a dramaturgické plány vymezující ideologicko-estetické preference a formulující hlavní „ideje“ jednotlivých žánrů a námětů; dramaturgové museli psát nekonečné řady nejrůznějších explikací, posudků, hodnotících zpráv a protokolů. Nicméně na úrovni skupin dramaturgická praxe také umožňovala profesní komunitě vyjádřit své kulturní zájmy, byť vždy jen do určité míry a v určitých obdobích.

## Závěr

V této kapitole jsem nastínil základní principy státně-socialistického modu produkce a jeho vybraných systémových variant. Tyto národně a historicky definované produkční systémy se mezi sebou lišily pojetím středního managementu tvůrčí práce neboli různou mírou autonomie a autority ve vztahu k ústřednímu vedení a skrze ně ke státním a stranickým orgánům na jedné straně, a k realizačním týmům a štábům na straně druhé. Navzdory zdánlivě dokonalé kontrole shora a přesně vymezené dělbě práce v praxi přetrvávalo mnoho hodnot, zvyků a neformálních autorit z doby před zestátněním – nejdůležitější z nich se ukázala být dominantní role režiséra.

60 Vzpomínky dramaturgů často obsahují příběhy o složité integraci do filmařského světa – viz Sběrka zvukových záznamů NFA.

61 K pojmu průmyslové reflexivity srov. John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.

Dramaturgii lze chápat jako základní princip uplatňování kulturní politiky ve filmové praxi a zároveň jako oficiální průmyslovou reflexivitu. Dramaturgové plnili role kulturních prostředníků a networkerů s poněkud paradoxní profesní identitou: překládali ideologické a estetické směrnice do každodenní praxe, ale zároveň svou „průvodcovskou“ ochranou před zvlášť byrokratického aparátu napomáhali subverzivním tvůrčím výbojům, iniciovaným tvůrci a kultivovaným v prostředí skupin. Takto chápaná role dramaturga problematizuje dosavadní historické výklady o skupinách ve středo- a východoevropských produkčních systémech, které do popředí stavěly prominentní autory a soustředily se na autorský film.





## Kapitola 2.

# Mezi dramaturgií a producentstvím. Dějiny skupinové tvůrčí praxe

Ale má-li být skupina tvůrčí dílnou, pak musí tvůrci filmu cítit, že právě teď, kdy se litera proměňuje v obraz, záměr v dílo, že nejsou na „place“ sami, že je to skupina a dramaturg, kdo spolu s nimi sledují a prožívají vznikající tvar a jsou jim i teď náročným a soudružským rádcem a kritikem.

(Ladislav Fikar, 1968)<sup>1</sup>

Předchozí kapitola ukázala, že organizace skupinové tvůrčí praxe je klíčem k pochopení poválečné produkční historie nejen československého filmu, ale i kinematografií ostatních středoevropských zemí socialistického bloku. Předběžné závěry z komparativní analýzy produkčních systémů Československa, Polska, NDR a Maďar-

---

<sup>1</sup> K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 11.

ska (a jako jejich společného vzoru také SSSR) dokládají, že zestátnění a centralizace ekonomického i politického řízení, k nimž došlo v letech 1945–1948, si po neúspěších centrálního plánování z přelomu čtyřicátých a padesátých let postupně, především v druhé půli padesátých let, vynutily vznik relativně autonomních organizačních jednotek tvůrčí praxe. Tyto jednotky kompenzovaly nepružnost a nekompetentnost byrokratického vedení kultury tím, že vytvářely částečnou ochranu před centrálním dozorem a prostor pro neformální tvůrčí spolupráci, a to především ve fázi literární a personální přípravy projektů. Jak jsem již podrobněji vyložil v předchozí kapitole, tyto skupiny v různé míře fungovaly jako střední či taktický management a také jako kulturní prostředník: jako rozhraní mezi podnikovým, politickým a státním vedením kinematografie na jedné straně, a každodenní filmovou praxí, jak byla realizována ve filmových štábech a takzvaných dílnách či provozech filmových ateliérů a laboratoří, na straně druhé. V následujícím historickém přehledu organizace skupinové tvůrčí práce se soustředím na samotné skupiny a jejich zasazení do celkové struktury zestátněného filmu, případně souvislosti s obecnějšími politickými vlivy omezím na nezbytné minimum.

### 2.1. Vznik výrobních skupin na půdorysu protektorátních výroben (1945–1947)

V prvních měsících po květnové revoluci procházela pražská studia a početná komunita filmařů obdobím plným nejistot a vnitřních sporů, ale také nadějí spojených s vyhlídkami na odbornou samosprávu. Do té doby ilegální skupině „znárodnovatelů“ pod vedením Františka Papouška a Jindřicha Elbla, strategicky nazvané „Národní výbor českých filmových pracovníků“, se hned v prvních dnech po osvobození podařilo získat kontrolu nad bývalým Českomoravským filmovým ústředím a s ním i nad všemi třemi pražskými studii, Barrandovem, Hostivaří i nejmenšími Radlicemi, stejně jako nad hlavními výrobny: Prag-Filmem, Nationalfilmem a Lucernafilmem.<sup>2</sup> Systém osmi zplnomocněnců pro jednotlivé sektory kinematografie, jmenovaných dekretem ministra informací Václava Kopeckého 23. května 1945 a v červenci 1945 sdružených do prozatímního správního výboru „České filmové společnosti“,<sup>3</sup> zůstal až do srpnového vydání prezidentského zestátnovacího dekretu č. 50 (nebo přesněji až do vládního usnesení z 12. března 1948 o usta-

<sup>2</sup> Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7 Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 645/1, Statut Národního výboru českých filmových pracovníků.

<sup>3</sup> Tento správní výbor byl zřízen výnosem min. informací č. 80.243 s úkolem připravit organizační jednotné státní filmové společnosti a koordinovat vztahy se slovenskými partnery; jeho předsedou se stal Emil Sirotek a tajemníkem Elmar Klos. Viz Ustavení České filmové společnosti. *Filmová práce* 1, 1945, č. 9 (21. 7.), s. 1.

vení Československého státního filmu) na chatrném právním základě. Vytvořil však rámec, který filmovou výrobu propojil s ostatními sektory kinematografie a do určité míry alespoň zpočátku umožňoval samosprávné rozhodování filmařů v organizačních a personálních věcech. V jednotlivých zestátněných podnicích se formovaly závodní rady, zaměstnanci ateliérů i tvůrčí pracovníci se sdružili do Svazu českých filmových pracovníků (SČFP), jehož disciplinární rada prováděla „očistu“ od kolaborantů a „asociálních“ osob, vznikaly závodní organizace KSČ. V tomto reorganizačním kvasu se jednalo o vyloučení zkompromitovaných pracovníků, o zvýšení platů, konaly se desítky schůzí, kde se volili zástupci jednotlivých sektorů a profesních skupin, prováděly se inventury, organizovaly se brigády na úklid válečných škod, vznikaly nové oborové časopisy, ale také se hodně zahálelo (jak napovídají mj. zmínky o mnohých barrandovských zaměstnancích, kteří si svévolně prodlužovali dovolené),<sup>4</sup> vznikaly nejrůznější konflikty a nové české filmy se až do konce roku 1945 natáčet nezačaly, což vyvolalo silnou kritiku zvenčí. Pro převážnou část tvůrčích i technických pracovníků se ale v dalších měsících až tak mnoho nezměnilo: pokud nebyli převeleni na úklid válečných škod, tak buď pokračovali v práci na českých produkcích zahájených již za Protektorátu, nebo poskytovali služby cizím výrobcům, jen Němce nahradili Rusové.<sup>5</sup>

Práce filmových štábů a ateliérů se tedy v prvním poválečném roce na jedné straně přizpůsobovala hostujícím produkcím, jako za dob Prag-Filmu (to se týkalo ateliérů), na druhé straně bezprostředně navazovala na dvě české výrobní společnosti, které přetrvaly do konce Protektorátu, Nationalfilm a Lucernafilm (to se týkalo úseku výroby). Ateliéry bývalé společnosti Prag-Film (sedm hal na Barrandově, čtyři v Hostivaři, dvě v Radlicích /zrušeny roku 1947/) a malý ateliér firmy Baťa ve Zlíně

4 Časopis barrandovské závodní rady v červenci 1945 napsal, že „jen deset procent dovolenců nastoupilo po uplynutí [třítýdenní] dovolené práci“. Ze závodní rady Barrandov. *Radostná práce* 1, 1945, č. 8 (nedat.), s. 2. K poválečné „očistě“ srov. Zuzana Černá, *Poválečná „očista“ v české kinematografii 1945–1946*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova 2016.

5 Filmová výroba se pomalu a ztěžka opět rozbíhala od června 1945, a to po třech různých liniích: 1. dokončování projektů z Protektorátu – nejprve začaly v červnu stavby a v červenci do táčky *Laviny* v režii Miroslava Cikána, následovala postprodukce jinak hotového Vávra film *Rozina sebranec* a další roztočené filmy (*Řeka čaruje*, *13. revír*); za první poválečný film býval označován Steklého *Průlom*, jehož natáčení začalo v listopadu, i zde se ovšem jednalo o námět připravený ještě za okupace, podobně tomu bylo v případě *Nezbedného bakaláře* Otakara Vávry, jehož příprava se v prosinci 1945 dostala do fáze stavby dekorací; 2. od září 1945 se větší na výrobních kapacit soustředila na hostující sovětské produkce, počínaje *Kamenným kvítkem* Alexandra Ptuška; 3. současně se začaly formovat centrální dramaturgické orgány a rozbíhat příprava prvních porevolučních námětů (*V horách duní*, *Nikola Šuhaj*). K dokončování protektorátních projektů srov. Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita 2015, s. 85–89.

(jehož provoz od roku 1942 nepřímo ovládal německý koncern Tobis)<sup>6</sup> se po osvobození dostaly pod jurisdikci zplnomocněnce ministra informací Ladislava Koldy (po třech týdnech vystřídaného Janem Sinnreichem, začátkem listopadu 1945 ředitelem státních ateliérů a laboratoří Jiřím Slavičkem, jehož roku 1946 nahradil Lavoslav Reichl). Do úseku nazvaného později Státní filmové ateliery patřilo kromě administrativy, laboratoří a technické správy ateliérových hal i barrandovské zvukové oddělení, které zajišťovalo kompletní výrobu zvukové stopy a nasazovalo zvukové mistry do výrobních štábů. Naproti tomu výrobní kolektivy, navazující na složení štábů Nationalfilmu a Lucernafilmu, byly začleněny do úseku výroby, nazvaného později Státní výroba celovečerních filmů,<sup>7</sup> který do ledna 1947 vedl zplnomocněncem Vladimír Kabelík. Úseky výroby (a v jeho rámci obě výroby) a ateliérů pod vedením dvou zplnomocněnců zpočátku fakticky fungovaly jako relativně samostatné podniky s vlastními hospodářskými zájmy, což z hlediska pozdějších reorganizačních působilo jako nemístné přežívání principů kapitalistické soutěže.<sup>8</sup>

Hlavní myšlenkou prvního Kabelíkova plánu na organizaci výroby bylo osvobození tvůrčího rozhodování od ekonomických tlaků.<sup>9</sup> Nový dramaturgický aparát se po zestátnění skutečně emancipoval od výroby, ale zároveň se již v letech 1945–1946 rozrostl do složitějšího tří až čtyřstupňového systému: dramaturgové u jednotlivých výrobních skupin zpracovávali náměty; ústřední dramaturgie pro všechny skupiny náměty registrovala a posuzovala (na podzim 1946 ji nahradil Filmový umělecký sbor, FIUS); poradci zplnomocněnce Kabelíka sdružení v šestičlenném tvůrčím kolegiu spolurozhodovali o přidělování scenáristů a režisérů na jednotlivé látky; nejvýše pak stála státní dramaturgie při pátém odboru ministerstva informací, které příslušel dohled nad „ideovým“ zaměřením filmů a konečné schvalování realizace filmů. Tato komplikovaná a nepříliš funkční mašinérie ovšem nebyla schopna kompenzovat faktický nedostatek nových námětů, jež by odpovídaly změně ideologickým a estetickým požadavkům, a velká část filmů až do roku 1946 vznikala v setrvačné návaznosti na projekty z doby okupace. Složitě členěná dramaturgie na skupinovou, ústřední při výrobě a státní při ministerstvu se v následujících patnácti letech různě

6 K přechodu českých ateliérů do německého vlastnictví nebo správy za Protektorátu srov. Tereza Dvořáková – Ivan Klimeš: *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektors- und Reichs-Kinematografie*. München: Edition text + kritik 2008, s. 39–44.

7 Od r. 1947 pod označením Výroba dlouhých filmů, od jara 1949 Dlouhý film v Praze, od 1. listopadu 1949 Výroba uměleckých filmů, resp. Umělecký film, když byl k hranému filmu připojen i film kreslený a loutkový.

8 Srov. Rok po únoru 1948. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 2 (únor), s. 8; Bohumil Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. 3. vyd. Praha: SPN 1985, s. 174.

9 Plán výroby celovečerních hraných filmů. Projev zplnomocněnce pro filmovou výrobu Vladimíra Kabelíka. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10 (28. 7.), s. 3–4.



ně obměňovalo, přičemž do roku 1954 se dramaturgické pravomoci od výrobních kolektivů postupně vzdalovaly, pak začala opětovná decentralizace daná posilováním vazeb mezi výrobními a dramaturgickými složkami v nově vytvořených tvůrčích skupinách, které do roku 1962 převzaly od zrušených orgánů státní a později i ústřední vnitropodnikové dramaturgie prakticky veškerou dramaturgickou práci, a dokonce i některé schvalovací pravomoci.<sup>10</sup>

Počátkem roku 1946 se začínala plně projevat ekonomická neživotoschopnost zestátněné kinematografie: stále minimální produkce, jež navíc nebyla schopna exportu, poškozená nebo zastaralá kina, zmrazená výše vstupného, a z toho plynoucí pokles příjmů při současném růstu provozních nákladů a mezd, nadstav zaměstnanců, nevyjasněné vztahy mezi výrobou, ateliéry a distribucí, nedostatek filmové suroviny, nedokončené zestátnování kin atd.<sup>11</sup> Bylo zřejmé, že systém samostatně rozhodujících a hospodařících zplnomocněnců neumožňuje efektivní jednotné řízení; zplnomocněnci (vesměs nekomunisté) se navíc netěšili přízni sekretariátu ÚV KSČ.<sup>12</sup> Zestátněná kinematografie proto prošla prvními zásadnějšími reorganizacemi směřujícími k centralizaci a byrokratizaci: v březnu ministr informací Kopecký ustanovil „prozatímní správní výbor“ Československé filmové společnosti (Čefis – oficiální označení zestátněné kinematografie, stále ovšem bez jasné právní subjektivity), který měl řešit nejdůležitější společné problémy kinematografie a rozpory mezi zplnomocněnci. Do čela Čefisu postavil v nově vytvořené funkci ústředního ředitele s jeho třemi náměstký (pro výrobu, distribuci a Slovensko), které nadřadil zplnomocněncům. Ústředním ředitelem, jenž měl působit jako spojka mezi ministrem a zestátněným filmem a připravit osnovu vládního nařízení o definitivní

10 Srov. Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*. Praha: ČSFN 1947, s. 51–52; kontextualizaci vývoje dramaturgie srov. in Šimon Eismann, *Film a kulturní politika. Společenské kontexty zestátněné kinematografie 1945–1952*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova 1999, s. 106 ad.

11 Hlavní ekonomické problémy kinematografie shrnul po průzkumu jednotlivých úseků Lubomír Linhart krátce po svém jmenování ústředním ředitelem. Viz NA, f. ÚV KSČ, 100/1 Generální sekretariát 1945–1951, sv. 190, a. j. 1202, Zápis o první schůzi Prozatímního správního výboru Čefis, 15. 4. 1946. Nejvyšší kontrolní úřad vyčíslil celkovou ztrátu miliardového resortu (majetek zestátněné kinematografie činil 930 mil. Kčs) za šestnáct měsíců od září 1945 do prosince 1946 na 41 mil. Kčs. Viz NA, f. Ministerstvo informací, k. 6, sl. Čsl. státní film – splnění vládního usnesení z 28. 6. 1949, Nejvyšší účetní kontrolní úřad Úřadu předsednictva vlády, 24. 8. 1949, s. 2.

12 Příkré posudky na jednotlivé zplnomocněnce i jejich zástupce sepsal ve zvláštní zprávě z června 1946 vedoucí filmového oddělení sekretariátu ÚV KSČ Jiří Šenfeld; vytýkal jim vesměs kolaboraci s Němci, politickou nespolehlivost a v některých případech i odbornou neschopnost (především v osobě zplnomocněnce pro hospodářské a finanční věci Karla Dvořáka, původním povoláním zubaře): NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 658/2, Vedoucí činitelé Československé filmové společnosti [17. 6. 1946].



Lubomír Linhart, Václav Kopecký a Vítězslav Nezval (sedící zleva) na mikulášské zábavě Československé filmové společnosti ve Slovanském domě (1945)

právní úpravě zestátněného filmu, ale jinak neměl dány jasné pravomoci, Kopecký jmenoval Lubomíra Linharta, předválečného komunistického novináře a dosud zástupce Vítězslava Nezvala jakožto přednosty V. filmového odboru ministerstva informací.<sup>13</sup>

Reorganizace se však hned v lednu zadrhla na konfliktu mezi Linhartem a Nezvalem, který doutnal již dříve, ale nyní, když měl Linhart získat větší pravomoc a odpovědnost za definitivní organizační úpravu kinematografie, se rozhořel naplno a zasáhl všechny filmové sektory. Obě strany používaly podobné argumenty: Nezval ani Linhart nerozumí odborným otázkám, řídí se osobními zájmy, rozeštvávají zaměstnance a snaží se zmanipulovat ministra Kopeckého, kromě toho také protežují své přátele mezi vyšetřovanými kolaboranty (zvláště Nezvalovi byla vyčítána náklonnost k Miloši Havlovi); Linhart byl v bezpočtu interních zpráv vykreslován jako tajnůstkářský intrikán, Nezval jako neukázněný a ješitný rétor. Zplnomocněnci, nyní většinou na straně Nezvala, se jmenování Linhartových náměstků bránili a v květnu 1946 se snažili u ministra Kopeckého vymoci odvolání Linharta, kterého původně sami navrhli, ale který se s nimi brzy po nástupu do funkce rozešel: Linhart prý svévolně měnil vedoucí pracovníky, prosazoval „nesmyslnou tuhou centralisaci miliardového trustu, založenou na systému osobně odda-

13 Tímto výnosem se rušilo předchozí ustanovení o správním výboru z roku 1945. Viz Oběžník ministra informací čj. 4417 pres. z 25. března 1946 o vytvoření prozatímního správního výboru Československé filmové společnosti. *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 12 (12. 4.), s. 65.

ných služebníků“,<sup>14</sup> a bujení úřednického aparátu na úkor samosprávy odborníků. Linharta a centralizaci naopak podporovaly závodní rady a část sekretariátu ÚV KSČ; Linhart sám pak své protivníky nazval dokonce „filmovou mafií“.<sup>15</sup>

Po půlročním patovém bezvládní a Kopeckého váhání s definitivní úpravou Linhartových pravomocí a jmenováním jeho náměstků začalo v červnu 1946 fungovat ústřední ředitelství s téměř osmdesáti zaměstnanci (dalších asi šedesát zaměstnanců měl V. odbor ministerstva informací),<sup>16</sup> ministr Kopecký v říjnu téhož roku vytvořil funkce dalších dvou náměstků (pro technickou správu filmu, pro hospodářské a finanční věci) a náměstkem pro výrobu a ateliéry oficiálně jmenoval Lavoslava Reichla, který se osvědčil již ve třicátých letech jako ředitel barrandovského studia společnosti A-B a pravá ruka Miloše Havla, nejmocnějšího filmového podnikatele té doby.<sup>17</sup> Reichl, od něž si nové vedení slibovalo, že díky svým zkušenostem a autoritativnímu stylu řízení zachrání filmové podnikání od hrozícího krachu, téhož roku začal vykonávat funkci ředitele Státních filmových atelierů, a proto jeho jmenování předznamenovalo pozdější snahy o zrušení tradiční rivality mezi ateliéry a výrobou jejich spojením do jednoho úseku v roce 1948 (byť Reichl z lo-

14 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 658/1, Vážený pane ministře... [dopis skupiny zplnomocněnců a jejich zástupců], v Praze 5. 5. 1946, s. 3.

15 Tehdejší rozdělení vedoucích pracovníků na vzájemně se osočující frakce „linhartovců“, podporovaných sekretariátem ÚV KSČ a závodními radami ateliérů (Vojtěch Trapl, František Pilát, Leo Wetzler, Vladimír Kabelík ad.), a „nezvalovců“, bližších ministru Kopeckému a starším praktikům (Jindřich Elbl, Jiří Slaviček, Emil Sirotek, Karel Dvořák, Karel Feix, Zdeněk Reimann, Jan Hejman, Josef Hlinomaz, Jaroslav Budín ad.), bylo mezi filmaři všeobecně známé a dokazují je i další prameny. Tento spor se přenesl i dovnitř barrandovské závodní organizace KSČ, kde proti sobě rovněž stály dvě frakce (Vojtěch Trapl a Václav Waldhaus), přičemž Nezvala podporovali také (slovy Trapla) „volní komunisté“, kteří se k žádné stranické buňce nehlásili (Slaviček, Elbl). Projevil se dokonce i v Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ, kde Gustav Bareš (rezervovaný zastávce Linharta) požadoval odvolání vedoucího filmové komise Jiřího Šenfelda. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 651/3; 658/1, Ústřednímu výboru a Ústřední kádrové komisi KSČ. Prohlášení [funkcionářů závodních rad], 30. 1. 1946; Po dobu své činnosti..., nepodepsáno, 11. 6. 1946, fol. č. 33–34; a. j. 658/3, Gustav Bareš, Poznámky k situaci v zestátněném filmu, nedat. [1946]; cit. o filmové mafií viz in: a. j. 676/2, Zápis ze schůze aktivu KSČ, závodní organizace při SČFP dne 8. 1. 1946.

16 NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, Československá filmová společnost. Revisní zpráva personální, 18. 4. 1947, s. 10.

17 K jednání o statutu a náměstcích Čefisu srov. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 654, Zápis ze schůze filmových pracovníků a zástupců kult. prop. a kádrového oddělení ÚV KSČ ze dne 23. 10. 1946. První neúspěšný pokus o jmenování Reichla proběhl již v lednu 1946, když stávající ředitel ateliérů Jiří Slaviček na protest odstoupil, pak s podporou sekčního šéfa Nezvala rezignaci odvolal a jmenování bylo zrušeno; námitky proti Reichlovi kvůli jeho předválečnému působení jako ředitele A-B a jugoslávské národnosti (narodil se v chorvatském Záhřebu, v českých zemích ale pobýval již od dětství) zaznívaly i z dalších míst, mj. ze závodních rad; Reichla do funkce náměstka a ředitele nakonec prosadil osobně Linhart s podporou závodních rad a KSČ. Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/1, zpráva nazvaná Film, podepsán Šenfeld, 26. 1. 1946; a. j. 658/1, Ústřednímu výboru a Ústřední kádrové komisi KSČ. Prohlášení [funkcionářů závodních rad], 30. 1. 1946; Srov. též Jmenování náměstků ústředního ředitele [...] 29. října 1946 čj. 84470/46-V. *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 38 (22. 11.), s. 1; nové organizační schéma Čefis s náměstkou nadřazenými zplnomocněncům srov. in *Věstník Československého filmu* 2, 1947, č. 1 (3. 1.), s. 1.

giky svého postavení spíše přizpůsoboval výrobu potřebám ateliérů než naopak).<sup>18</sup> Koncem ledna 1947 zrušil ministr informací funkci zplnomocněnce pro výrobu, zastávanou dosud Vladimírem Kabelíkem, a namísto ní zřídil post ředitele Výroby dlouhých filmů, do něž jmenoval dalšího prvorepublikového producenta Ladislava Koldu.<sup>19</sup> Výsledná provizorní organizační struktura<sup>20</sup> sice poprvé sjednotila kinematografii alespoň společným ředitelstvím, ale zároveň ji zatížila komplikovanou úřednickou nadstavbou, která měla v následujících letech dále bujet. Jedna nepodepsaná, ale poučená interní zpráva popsala koloběh těžkopádných a drahých administrativních úkonů takto: „oddělení – ředitel – náměstek – ústřední ředitel – schůze náměstků – V. odbor – správní sbor – a toutéž cestou šťastně zpět“.<sup>21</sup> Správní sbor filmového podnikání pro hospodářské a finanční věci byl ministrem informací definitivně ustaven a uveden do praxe až v březnu 1947. Tento sbor pak mimo jiné prosazoval přes odpor uměleckých šéfů skupin přísnější kontrolu filmových rozpočtů prostřednictvím jednotného systému jejich kalkulace, projednával také personální otázky a platové podmínky.<sup>22</sup>

Přes hektické změny v nejvyšším organizačním vedení a v dramaturgii se zdá, že nižší výkonné vedení a vnitřní struktura výroben a ateliérů se zpočátku zásadněji neměnily. Výrobní kolektivy se po pětiměsíčním intermezzu, kdy pouze dokončovaly protektorátní produkce a marně čekaly na nové scénáře, které jim měla dodat nově ustavená ústřední dramaturgie, 29. září 1945 oficiálně transformovaly ve dvě výrobní skupiny, zpočátku nazývané stále „výrobní“, s režiséry, štáby a dramaturgy a se sídlem na Václavském náměstí. Karel Feix, bývalý ředitel Nationalfilmů, novou koncepci skupin označil za svůj nápad:

Navrhoval jsem čtyři skupiny, v podstatě tak jako dnes [1965]. Skupiny jako rovnocenní partneři, v čele umělecký šéf, hlavní dramaturg a hospodářskoorganizační vedoucí. [...] to bylo brzy po devátém květnu [1945] a neprošlo to. Kabelík byl pro ústřední dramaturgii, která bude uvnitř rozdělena na dramaturgické skupiny, a ty měly napájet výrobu. Jenomže nic nenapájely. I [Lubomír] Linhart a [Jan] Drda se přikláněli ke

18 Srov. Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 175.

19 Výnos ministra informací z 28. 1. 1947; Vladimír Kabelík zůstal u funkce produkčního šéfa, kterou vykonával od r. 1946, a nově přijal funkci zástupce ředitele Výroby dlouhých filmů. Viz Osobní změny a jmenování. *Věstník Československého filmu* 2, 1947, č. 6 (14. 2.), s. 13.

20 Čefis i přes opakované pokusy o vypracování normy pro řádný právní základ zestátněného filmu stále postrádal samostatnou právní subjektivitu, neexistoval jako státní podnik ani jako státní zařízení – bylo to vlastně jen faktické označení „trvalého stavu“ filmového podnikání, jak uváděla jedna z řady dobových analýz. Srov. NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 127, Ministerstvo pošt ministerstvu informací, 30. 12. 1947.

21 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 658/3, Rozbor situace ve filmu [nepodepsáno], 15. 4. 1947.

22 Viz NA, f. Ministerstvo informací, k. 203.

Kabelíkovi, říkali: My vás utlučeme náměty. A tak jsem čekal. Už jsem z toho byl zoufalý. Pak mě to našťvalo, a když odjel Kabelík s Linhartem na dovolenou, šel jsem za [Vítězslavem] Nezvalem a všechno jsem mu vyložil. A Nezval souhlasil: Udělej skupiny a rozjed' to. Tak jsme dostali do výroby *Nezbedného bakaláře* [Otakar Vávra, 1946] a hned po něm *Muže bez křídel* [František Čáp, 1946].<sup>23</sup>

Organizační řád výroben je definoval jako „samostatně se spravující složky“ podobné podnikům, které sice podléhaly ředitelství Státní výroby celovečerních filmů, ale disponovaly širokou mírou praktické samostatnosti: sestavovaly roční výrobní plány a rozpočty, hospodařily s přidělenými prostředky, vyhledávaly a zpracovávaly náměty (v součinnosti s vyššími dramaturgickými orgány: tvůrčím kolegiem, ústřední a státní dramaturgií),<sup>24</sup> vybíraly pracovníky štábů a herecké obsazení, řídily všechny fáze výroby; o další pravomoci se pak dělily s ředitelstvem Státní výroby (uzavírání pracovních smluv, vztahy s dodavateli, schvalování rozpočtů, scénářů a obsazení) a jejichmi ostatními odděleními (rekvizity, kostýmy, masky, doprava). Výrobní skupina se skládala z hlavního vedoucího neboli produkčního šéfa, obchodního vedoucího (zodpovědného za účetnictví štábů), sekretariátu, režisérů, oddělení kmenových dramaturgů a externích lektorů a z několika štábů.<sup>25</sup> Vedení prvních dvou skupin převzali bývalý ředitel Nationalfilmu Karel Feix a bývalý produkční šéf Lucernafilmu Zdeněk Reimann. K Feixově skupině patřili režiséři Otakar Vávra, Miroslav Josef Krňanský, Václav Wasserman a Vladimír Borský, výrobní štáby pod vedením Karla Šilhánka, Rudolfa Stahla a Otakara Sedláčka a výpomocný štáb pro sovětskou produkci řízený Eduardem Šimáčkem; v dramaturgickém oddělení zde působili mimo jiné Václav Řezáč, Jan Drda a Jiří Síla. Do Reimannovy výrobní skupiny se začlenili režiséři Martin Frič, Miroslav Cikán, Václav Kubásek a Jiří Slavíček (budoucí ředitel státních atelierů a laboratoří) a tři výrobní štáby pod vedením Václava Dražila, Jaroslava Niklase

23 Jak byl znárodněn československý film. Karel Feix. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, s. 188.

24 Dramaturgické oddělení výrobní skupiny vyhledalo námět samostatně nebo ze zásob ústřední dramaturgie, zpracovalo jej se scenáristou ve filmovou povídku, kterou připomínkovala ústřední dramaturgie a schvalovala státní dramaturgie, po schválení skupina dohlížela na zpracování scénáře a následoval tentýž cyklus připomínkování a schvalování; literární přípravu mohla řídit také samostatně ústřední dramaturgie a zadat realizaci skupině; koordinací styku mezi dramaturgickými skupinami a vyššími dramaturgickými orgány zajišťoval sekretariát tvorby při zplnomocnění pro výrobu (později začleněn do ústřední dramaturgie); tvůrčí kolegium při zplnomocnění sloužilo výrobním jako poradní orgán pro volbu tvůrčích pracovníků. V praxi pravděpodobně dramaturgické skupiny pracovaly samostatněji, než jak tomu napovídají organizační směrnice. Ke vzájemnému poměru dramaturgických instancí v roce 1946 (před ustavením FIUSu) srov. ArBS, f. BH, k. 1946-04, Nový plán výrobní organizace, nedat.; Organizace ÚFD, nedat.

25 ArBS, f. BH, k. 1946-04, Organizační řád výroben, nedat.



a Miloše Mastníka. S růstem počtu natáčených filmů se počet skupin postupně rozšířil o kolektivy vedené Vladimírem Kabelíkem a Antonínem Procházkou, přičemž pro každou skupinu se počítalo s výrobou čtyř až šesti filmů ročně.<sup>26</sup> Kromě výroben a administrativně-hospodářských složek podléhalo Státní výrobě již zmíněné tvůrčí kolegium, dále hospodářské kolegium, sklad rekvizit a kostýmů, maskérna, dramaturgie (se sedmi lektory a dramaturgy, později přeměněná v ústřední filmovou dramaturgii) a hlavní tvůrčí pracovníci štábů (architekti s asistenty, hudební skladatelé, kameramani s asistenty, scenáristi a střihací). Počátkem roku 1946 vyčlenil zplnomocněnec Kabelík v rámci Státní výroby ještě samostatné „hospodářské oddělení“ pro výpravu, kostýmy a masky, které mělo za úkol jednak provoz vlastních dílen, jednak přidělování rekvizitářů, maskérů a kostymérů do výrobních štábů.<sup>27</sup>

Feix a Reimann své výrobní skupiny vedli podobně jako dříve soukromé podniky. Jejich semiautonomii s „plnou firemní samosprávou“ dokonce konstatoval i oficiální přehled organizace zestátněné výroby.<sup>28</sup> Tato samospráva měla sloužit podpoře „zdravého soutěžení“, to se však podle silně zaujaté dobové kontrolní zprávy zvrhlo v

konkurenční zápas, jenž se projevuje v přeláčení herců, v přeláčení povídek, v přetahování lepších kameramanů aj. Mimo to jsou ve výrobních skupinách snahy o úplné osamostatnění se a o odluku od ústředního vedení na Příkopě, ba mluví se i o spojení výroben s filmovými ateliéry.<sup>29</sup>

Předseda podnikové rady ateliérů a vlivný člen závodní organizace KSČ Vojtěch Trapl, ve svém pamfletu o chybách v řízení zestátněného filmu tvrdil, že výrobní skupiny mají „firemní“ povahu: „říká se, že jsou to skryté firmy Lucernafilm a Nationalfilm“.<sup>30</sup> Jeho argument přijal za svůj ústřední ředitel zestátněného filmu Lubomír Linhart, když přednášel první souhrnnou zprávu o celém resortu. Výrobní skupiny se podle něj „nesmějí vybíjeti chytráctvím a pletichářstvím jedna na úkor druhé

26 Viz nařízení o nové organizaci výroby in: NFA, Frič Martin, k. 2, i. č. 207, Kabelík Fričovi, 2. 10. 1945; dále srov. ČSV, Nové uspořádání organizace filmové výroby. *Filmová práce* 1, 1945, č. 20 (5. 10.), s. 1; k ekonomickému a personálnímu fungování skupin viz ArBS, f. BH, k. 1946-01; závazek výroby šesti filmů za rok 1947 je zakotven i ve Feixově pracovní smlouvě z 12. 12. 1946, in: ArBS, f. BH, k. 1946-05.

27 Organizace. *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 1, s. 2-8; Organizační řád hospodářské skupiny České státní filmové výroby. *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 4, s. 21-24; ke kompetencím vedoucích oddělení výpravy, kostýmů a maskérny viz ArBS, f. BH, k. 1946-04, Organizační řád hospodářské skupiny České státní filmové výroby, 11. 2. 1946.

28 NFA, ČFS, k. R5/B1/2P/5K, 1945-48, Agenda, Nová legislativa, Hospodářsko-právní, Mezinárodní, Výroba, Dosavadní organizace Státní výroby celovečerních filmů [1946].

29 NFA, ČFS, k. R5/B1/2P/5K, 1945-48, Agenda, Nová legislativa, Hospodářsko-právní, Mezinárodní, Výroba, Kontrolní zpráva ze dne 25. 3. 1946.

30 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 658/1, Rozbor dnešní situace filmu, 19. 2. 1946, s. 2.

a nesmějí se považovati za samostatné [firmy], které si přetahují pracovníky“.<sup>31</sup> Stejný rys kapitalistického podnikání naopak chválil režisér Jiří Weiss: „Tyto výrobní skupiny jsou nejlépe fungující složkou našeho filmu; živě si konkurují, hádají se o spolupracovníky, ateliérové termíny, herce, hudebníky atd.“<sup>32</sup> Mezi zaměstnanci v té době alespoň navenek panovaly optimistické představy o odborné samosprávě a rozvoji umělecké tvorby osvobozené od komerčních tlaků.

První dva roky zestátněné kinematografie lze tedy charakterizovat jako volné pokračování prvorepublikového, a hlavně protektorátního systému v nových politických a právních podmínkách: zestátněná kinematografie převzala existující podniky i s většinou zaměstnanců a rozpracovaných projektů, a přestože využila částečně centralizace provedené bývalým Českomoravským filmovým ústředím, její jednotlivé složky fungovaly do značné míry samostatně, bez silného jednotného vedení. Klíčové funkce zplnomocněnců a šéfů výrobních skupin zastávali vesměs zkušení filmoví organizátoři a úředníci a profesní hierarchie ve výrobních jednotkách a pracovní postupy při samotné výrobě zůstávaly nedotčeny.

## 2.2. První zásah do profesní hierarchie: umělečtí šéfové místo šéfů produkčních (1947–1948)

Počátkem června 1947 se na základě přechodného opatření ministra informací ustavilo šest výrobních skupin, v jejichž čele produkční šéfy nahradili šéfrežiséři jakožto „umělečtí šéfové“. Umělečtí šéfové (neboli skupináři) jako přímí nadřízení produkčních šéfů vykonávali s jejich pomocí umělecké i organizační vedení skupin: plánovali vlastní výrobu podle pracovního programu stanoveného FIUSem, uzavírali smlouvy se zpracovateli námětů, dohlíželi na literární přípravu, odpovídali za rozpočty, řídili všechny fáze výroby a měli samostatné dispoziční právo. Reorganizovanou skupinovou dramaturgii řídil vedoucí dramaturg, který za skupinu jednal o námětech a všech fázích jejich zpracování, navrhoval uměleckému šéfovi uzavření smluv se zpracovateli a předsedal poradám tří- až čtyřčlenného sboru dramaturgů. Vedle nich do skupinové dramaturgie patřilo několik lektorů (ti četli došlé náměty, zajišťovali sběr námětů a doplňkového materiálu, zpracovávali o nich zprávy) a alespoň dva scenáristé, případně „adepti scenaria“. Produkční šéfové zodpovídali za finanční, administrativní a organizační předpoklady výroby a s šéfrežiséry vytvořili tandemy: Vladimír Borský – Jan Sinnreich, František Čáp – Antonín Procházka, Martin Frič – Zdeněk Reimann,

31 NA, f. ÚV KSČ, 100/1, sv. 190, a. j. 1202, Zápis o první schůzi Prozatímního správního výboru Čefis, 15. 4. 1946, s. 15.

32 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 658/3, Jiří Weiss, Problémy zestátněného filmu [březen 1946], s. 3.

Karel Steklý – Ladislav Hanuš, Otakar Vávra – Karel Feix, Jiří Weiss – Vladimír Kabelík.<sup>33</sup> Od podzimu 1947 se k nim přidala skupina mladých literátů (Roman Hlaváč – Jiří Hájek), která se v květnu 1948 rozdělila do dvou dílčích skupin, zaměřených výhradně na dramaturgickou činnost.

Režiséři a obecně vedoucí skupin neměli nikdy předtím ani potom v dějinách zestátněného filmu tak silnou pravomoc jako ve funkci uměleckých šéfů – řídili uměleckou i hospodářskou stránku výroby, odpovídali pouze ministři, a nikoli již vedení Čefisu, a jejich postavení se tudíž blížilo studiovým, či dokonce nezávislým producentům. Materiály z pozůstalosti Martina Friče nicméně ukazují, že si se svým novým postavením nevěděli příliš rady. Opatření, jež mělo kulturní zájmy nadřadit ekonomickým, změnilo nejen rozdělení pravomocí, ale i osobní vztahy uvnitř skupin. Jeden z nejzkušenějších produkčních šéfů Zdeněk Reimann si svému novému nadřízenému Fričovi postěžoval, že výměnu jejich úloh vnímá jako „minimálně degradaci a kopnutí do zadku právě v době, kdy se nám podařilo zorganizovat výrobu tak, že ateliery nestačí s termíny“, a že uvažuje o odchodu z funkce produkčního šéfa do výrobního štábu. Na rozdíl od Jiřího Weisse, který prý „prohlásil, aby si to [jeho produkční šéf Vladimír Kabelík] dělal dále sám jako dosud, on že chce režírovat“, by se podle něj měl Frič vedení odpovědně ujmout a sepsat dohodu o nové dělbě kompetencí. Reimann sice neodešel, ale z jejich strohé korespondence se zdá, že Fričovi se vedení skupiny příliš nedařilo, protože i on chtěl především točit.<sup>34</sup> Výměna ve vedení skupin předznamenala další vývoj výroby a na řadu let rozhodla dlouhotrvající dilema, které tehdejší vedoucí výroby Bohumil Šmída z odstupu pojmenoval jako „otázku, kdo je postaven do čela skupin, zda umělec, či organizátor, což mělo bezprostřední vliv na způsob práce skupin, na poměr uměleckosti a ekonomiky výroby, respektive na míru jejich prolínání“.<sup>35</sup> Mýlili bychom se, kdybychom tuto reorganizaci chápali jen jako osvobození umělců od ekonomických ohledů. V té době již kinematografii z různých stran pevně ovládala KSČ, a ta zde viděla jiný typ revoluce, který z vedení výroby konečně odstranil bývalé kapitalistické producenty. Jak o dva roky později řekl ministr Kopecký na schůzi Kulturní rady ÚV KSČ: „Tato revoluce znamenala politický převrat, neboť se tím výroba dostala do rukou soudruhů.“<sup>36</sup> A skutečně, mezi šéfrežiséry v tomto smyslu představoval výjimku jen František Čáp, zatímco jiní naopak již delší dobu pěstovali více či méně

33 Poté, co byl Čáp distancován, převzali na podzim 1948 vedení jeho skupiny umělci šéfové Miloslav Fábera a Václav Řezáč s produkčním šéfem Bohumilem Šmídou. Srov. Jiří Knapík, *Dělnický soud nad Františkem Čápem*. *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81.

34 NFA, Frič Martin, k. 2, i. č. 102, Zdeněk Reimann Martinu Fričovi, 13. 6. 1947.

35 Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 50.

36 Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948. Cit. dle edice Ivana Klimeše, Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 141.

těsné vztahy s funkcionáři filmové komise sekretariátu ÚV KSČ: Otakar Vávra, Karel Steklý a Vladimír Borský.<sup>37</sup>

### 2.3. Tvůrčí kolektivy: odloučení dramaturgie od realizace (1948–1951)

Komunistický převrat umožnil urychlit proces centralizace a upevňování moci KSČ, která ovšem do všech úrovní zestátněného filmu úspěšně pronikala již od května 1945.<sup>38</sup> Podobně jako v jiných oborech, i zde vznikl 25. února 1948 akční výbor Národní fronty, který se záhy přejmenoval na podnikový Akční výbor Čefisu, nadřízený dílčím akčním výborům v jednotlivých úsecích zestátněného filmu. Sedmičlenné předsednictvo řídil vedoucí ústředního kontrolního oddělení Leo Wetzler, jednatelem se stal odborový pracovník Jaroslav Leifer, mezi řadové členy patřil například předseda podnikové rady Čefisu Vojtěch Trapl nebo režisér animovaných filmů a pozdější ředitel Studia hraných filmů Eduard Hofman. Akční výbor provedl politickou „očistu“ pracovníků, v jejímž rámci bylo ze zaměstnání v Čefisu propuštěno (neboli „vyakčněno“) 442 osob (z toho 4 z ústředního ředitelství, 70 z úseku výroby a 42 z barrandovských a hostivařských ateliérů).<sup>39</sup> K 1. březnu akční výbor zrušil Syndikát československých filmových umělců a techniků, jediný a úspěšně fungující tvůrčí svaz filmových pracovníků. Následné revize prováděné přešetřující komisí 22. svazu ROH zamítly prakticky všechna odvolání. Propouštění se ale příliš nedotklo tvůrčích pracovníků v hraném filmu (kteří byli pod značným vlivem KSČ již v předchozích letech): nejpočetnější skupinu postižených zde tvořili vedoucí výroby a jejich asistenti (mj. Václav Dražil, Karel Beran a Karel Šilhánek), zvukaři (mj. Jan Paleček a Miroslav Prokeš) a architekti (Štěpán Kopecký, Rudolf Lukeš a Alois Mecera, jehož propuštění však posléze zrušil ministr Kopecký). Museli odejít také někteří vedoucí organizační a administrativní pracovníci v čele s náměstkem pro výrobu a ateliéry Lavoslavem Reichlem, jeho zástupcem, Slovákem Ladislavem Faixem (za války vedoucím

37 Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 654.

38 Vliv KSČ na film se šířil hned od osvobození několika směry: zdola se formovaly závodní organizace, sdružené roku 1946 do podnikového výboru Čefisu a kontrolované krajským, okresními a posléze i městským výborem KSČ v Praze; shora vznikly dvě paralelní cesty moci, jedna přes komunistického ministra informací Václava Kopeckého, druhá přes filmovou komisi sekretariátu ÚV KSČ, jež získala svého člověka uvnitř Čefisu v osobě ústředního ředitele Lubomíra Linharta. Komunisté neovládali jen vedení zestátněného filmu, ale také další organizace v něm působící: závodní rady, odbory, ČSM a snažili se podrobit si i tvůrčí svazy. K problematice závodních stranických organizací (a jejich základních organizací a skupin) viz pátou kapitolu této knihy.

39 Tyto číselné údaje zahrnují období konce února a března a jsou více než dvojnásobkem celkového součtu vyakčněných zaměstnanců filmu za období pouze do konce února (210 osob), který uvádí Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 34. Viz NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K, Tuček, Sdělení osobního odd. Hospodářského úseku Čefisu pro schůzi ústř. ředitele s náměstkem o „propuštění v rámci očisty“, 13. 4. 1948.

výroby slovenského Nástupu), ředitelem výroby Ladislavem Koldou a Ladislavem Hamrem, ředitelem pro hospodářství a správu výroby (za okupace provozním ředitelem Barrandova), stejně jako vedoucí pracovníci některých oddělení výroby (vedoucí výrobního štábu, komparsní rejstřík, evidence herců, kontrolní a osobní oddělení).<sup>40</sup>

Výnosem z 26. února 1948 ministr informací zrušil funkce zbývajících zplnomocněnců, jejich pravomoci přenesl na čtyři náměstky ústředního ředitele a ředitele úseků, kterými se místo zkušených profesionálů stali politicky spolehlivější úředníci (náměstkem pro výrobu jmenoval po Lavoslavu Reichlovi Vladimíra Václavíka, ředitelem Výroby dlouhých hraných filmů místo Ladislava Koldy Karla Kohouta),<sup>41</sup> a jediným nositelem právní subjektivity ustanovil „zestátněné filmové podnikání“, označované prozatím stále jako Čefis.<sup>42</sup> To se následným vládním usnesením z 12. března 1948 stalo státním podnikem Československý státní film (ČSF), slučujícím konečně český a slovenský sektor (ten druhý do té doby fungoval odděleně pod označením Slovenská filmová společnost).<sup>43</sup> Novou organizaci podniku ministr završil 28. září 1948 ustanovením jednotného řídicího orgánu, ústředního ředitelství s generálním ředitelem v čele, jemuž podléhali ústřední ředitelé pro jednotlivé úseky, kteří nahradili dosavadní náměstky.<sup>44</sup> Současně jmenoval generálním ředitelem bývalého kontrolora Okresní nemocenské pojišťovny v Brně

40 Viz Všeodborový archiv, f. Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby, k. 7; K širšímu historickému kontextu srov. též Ustavení akčního výboru ve filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 9 (27. 2.), s. 1; Jaroslav Dvořáček, Smysl očisty ve filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 13 (26. 3.), s. 1.

41 Z uvedených jmen je třeba se podrobněji zmínit o Karlu Kohoutovi, v letech 1948–1953 nejlivnějším muži na Barrandově, pokud jde o jeho praktický provoz. Ve třicátých letech začínal v oddělení krátkých filmů na Barrandově, za Protektorátu působil v pozici vedoucího nákupního oddělení a po válce opět jako vedoucí produkce v úseku krátkého filmu. Opakovaně ho pronásledovala obvinění z kolaborace s Němci, nicméně v únoru 1948 zasedal v akčním výboru a poté se stal nejprve ředitelem Výroby dlouhých hraných filmů, v letech 1951–1952 provozním ředitelem výroby Studia uměleckého filmu (SUF), 1952–1953 vedoucím technicko-hospodářského odboru v Kolektivním vedení SUF, až byl v březnu 1953 převeden do vznikajícího televizního studia (v letech 1953–1958 sloužil jako první ředitel Československé televize). Viz Kohoutův vlastní životopis z 23. 11. 1952 in NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R4/A1/1P/7K.

42 NA, f. Ministerstvo informací, k. 5, sl. Zrušení instituce zplnomocněnců, Opatření ministra informací o zrušení instituce zplnomocněnců a o některých dalších organizačních změnách v oblasti filmu, 26. 2. 1948.

43 Československý státní film pak dostal právní základ vládním nařízením ze 13. dubna 1948 č. 72 Sb. o zřízení a organizaci podniku pro celou oblast státu (nabylo účinnosti 23. 4.). Viz Artuš Černík, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1948*. Praha: Československý státní film [nedat.], s. 15–16. Srov. též Rok po únoru 1948. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 2 (únor), s. 7–9. Statut jednotného státního podniku se připravoval na ministerstvu informací a v ústředním ředitelství Čefisu již od roku 1946, od května 1947 o něm jednala také filmová komise při sekretariátu ÚV KSČ. Viz NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 131; NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 654, Zápis ze schůze filmové komise při ÚV KSČ, konané 6. 5. 1947.

44 Opatření ministra informací z 28. 9. 1948. Viz in: Černík, *Výroční zpráva o čs. filmovnictví. Rok 1948*, s. 20–21.

a Nezvalova chráněnce Oldřicha Macháčka<sup>45</sup> a ústředním ředitelem výroby bývalého pracovníka úřadu vlády Vladimíra Václavíka (v dubnu 1951 tato funkce, zahrnující příliš různorodou oblast všech druhů filmu a všech filmových studií, zanikla). Organizačním systémem ČSF se po vzoru jiných průmyslových odvětví stala podniková samospráva inspirovaná baťovským modelem řízení (neboli „socialistické podnikové hospodářství“ /SPH/), členící podnik na hospodářsky samostatná střediska s vlastním provozním účetnictvím a jedním bezprostředním vedoucím.<sup>46</sup> Ateliéry přestaly tvořit samostatnou složku, jež prodává své služby výrobě, a byly výrobě podřízeny pod společnou správou (jako zvláštní složka úseku Dlouhý film v Praze pod odvětvím Výroba), avšak umělečtí šéfové výrobních skupin podléhali přímo ústřednímu řediteli. Výrobní štáby se naopak v zájmu sjednocení výroby s ateliéry musely přesunout z centra Prahy na Barrandov.<sup>47</sup>

Ředitel Macháček ve svém komentáři k „akčnímu programu Československého státního filmu“ zhodnotil nově centralizovanou organizaci takto: „Mizí již představa filmového podnikání, členěného v řadu úseků, provozovaných samostatnými zplnomocněnci, a vystupuje základní rys jediného a jednotného podniku, řízeného ústřední správou.“ Nově ustanovený ředitel pro plánování a výzkum František Pilát měl podle Macháčka připravit zdokonalení organizace a práce soustavným školením, „plánem a projekty, důslednou normalisací, standardisací a typisací“.<sup>48</sup> V letech 1948 a 1949 se připravuje první pětiletka 1949–1953, vyhlášená na první celostátní podnikové konferenci ČSF (pod hesly vybudování „filmového města“ pro všechny výrobní složky na Barrandově a postupného zvyšování výroby až na 52 filmů ročně v posledním roce pětiletky, tj. na jednu českou premiéru týdně v roce 1953), v roce 1949 vzniká plán odborného a politického podnikového školení, které má „zaručit rychlou obnovu kádrů“,<sup>49</sup> a hlavně „tematický plán“ čili direktivní výběr témat na politickou objednávku, jíž se mělo podřídit následné hledání námětů a literární příprava (v přechodném roce 1949, kdy se ještě reali-

45 Linhart, který po Únoru upadl v politickou nemilost, byl odvolán již 18. 7. 1948 a v srpnu odklizen na místo velvyslance do Bukurešti. Macháček byl do té doby (od 29. 10. 1946) náměstem ústředního ředitele Čefisu pro hospodářské a finanční věci a funkci ústředního ředitele Čefisu vykonával již v roce 1947 jako zástupce Linharta v době jeho nemoci. Viz Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha: Libri 2002.

46 Příspěvek správního ředitele Vlastimila Harnacha in: *Zpráva o první celostátní podnikové konferenci Československého státního filmu*. Praha: [ČSF] 1948, s. 14; Z., Zavedení socialistického podnikového hospodářství. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 1, s. 5.

47 NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 127, Všeobecný organizační řád státního podniku Československý státní film; NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 659, Účelem nového organizačního uspořádání Čsl. filmové společnosti jest... [1947–1948]; Oldřich Macháček, Nové organizační uspořádání Čs. státního filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 13 (26. 3.), s. 2.

48 Oldřich Macháček, Akční program Čs. státního filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 44 (29. 10.), s. 1.

49 NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11, Československý státní film, 8. 11. 1949, s. 6.



zovaly některé předpřevratové náměty, vznikl první tematický plán pro rok 1950).<sup>50</sup> Především se ale ve filmové výrobě začíná otevřeně projevat ideologický a mocenský monopol ÚV KSČ, nejviditelněji prostřednictvím jeho zástupců v dramaturgických orgánech.

Krátce po převratu, v listopadu 1948, nahradilo systém výrobních skupin osm tvůrčích kolektivů (TK) jakožto čistě dramaturgických orgánů, v jejichž čele stáli režiséři, spisovatelé nebo scenáristé a jejichž personál tvořili vesměs „zpracovatelé námětů“, k nimž později přibyli takzvaní adepti-scenáristé.<sup>51</sup> Výrobní skupiny podle ministra Kopeckého a náměstka pro výrobu Václavíka neumožňovaly dostatečnou ideologickou kontrolu strany, protože byly příliš závislé na osobách uměleckých šéfů, z nichž někteří v jejich očích selhali (Vladimír Borský), jiní dokonce sami rezignovali (Martin Frič, Karel Steklý a František Čáp), a ze spolehlivých tak zbyli jen Otakar Vávra a Jiří Weiss. Umělečtí šéfové navíc pracovali vesměs s externími scenáristy a byli přetížení administrativou. Díky tomu, že šlo většinou o režiséry, docházelo údajně i ke konfliktu zájmů, na což upozornil člen FIUSu a pracovník Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Bohdan Rossa:

V čele byl umělecký šéf, jímž byl někde režisér, který vybíral náměty. Některé náměty se mu zalíbily, na jednom pracoval a několik si jich schoval pro sebe, nepředal je jinému. Umělecký šéf řídil dramaturgii a určoval režiséra; měl kontrolovat denní práci, odpovídal za hospodářskou stránku a měl režírovat za rok dva filmy. To splnili pouze dva umělečtí šéfové. Prakticky na to nestačili.<sup>52</sup>

Ve skutečnosti ale obavy budily spíše příliš široká pravomoc a odpovědnost soustředěné v rukou silných osobností. Řešením se aparátníkům zdály být dramaturgické skupiny, u kterých se, slovy Vladimíra Václavíka, „nic nestane, vypadne-li vedoucí osoba“, a které bude snazší cent-

50 Údaje o počtu filmů v jednotlivých ročních úsecích pětiletky se mění s tím, jak se měnil samotný plán – jednu z verzí pětiletého plánu pro ČSF viz in: ArBS, f. BH, k. 1949-03. K diskusím o pětiletce, jedné premiéře týdně a „filmovém městě“ srov. *Zpráva o první celostátní podnikové konferenci Československého státního filmu*. Praha: [ČSF] 1948, s. 7, 26; ke vztahu tematického, dramaturgického a výrobního plánu srov. *Thematické plány. Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 10–11 (15. 11.), s. 51–55; k historické reflexi působení Filmové rady a ideje tematického plánování srov. Ivan Klimeš, *Za vizí centrálního řízení filmové výroby (Úvod k edici)*. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 137.

51 První sadu tvůrčích kolektivů z konce roku 1948 řídili tyto vedoucí: 1. Otakar Vávra, 2. Jiří Weiss, 3. Milošlav Fábera, 4. Elmar Klos, 5. Miroslav Galuška, 6. Jiří Hájek, 7. Jan Kloboučník, 8. Vladimír Kabelík.

52 Zápis ze III. schůze Kulturní rady dne 11. X. 1948. Cit. dle edice I. Klimeše, *Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948–1949*, s. 148.

rálně řídit přes Ústřední dramaturgii.<sup>53</sup> Tvůrčí kolektivy byly podřízeny novým schvalovacím orgánům, jež nahradily FIUS. Po umělecké stránce je řídila Ústřední dramaturgie v čele s ústředním dramaturgem, bývalým uměleckým ředitelem gottwaldovského Divadla pracujících Zdeňkem Míkou, kterého na toto místo prosadil sekretariát ÚV KSČ (Míka byl jmenován až 1. března 1949). Z hlediska politického na TK dohlížel poradní orgán ministra informací a osvěty Filmová rada (FR), pověřený sestavováním tematických plánů, jenž začal pracovat v lednu 1949.<sup>54</sup>

Tvůrčí kolektivy tedy na rozdíl od výrobních skupin samy výrobu nevedly; hospodářské a technické řízení výroby převzali čtyři hospodářští vedoucí, kteří prostřednictvím vedoucích výrobních štábů dohlíželi na několik produkcí souběžně.<sup>55</sup> Kolektivy měly posílit postavení dramaturgických pracovníků, nyní výhradně stálých zaměstnanců ČSF, kteří filmy neprodukovali, byť hypoteticky nad nimi měli vykonávat „ideový dohled“: vyhledávat autory a náměty, řídit přípravu scénáře, navrhovat režiséra, posuzovat „režisérský scénář“,<sup>56</sup> návrhy staveb, kostýmů a herecké obsazení a kontrolovat postupnou realizaci filmu podle denních prací. V praxi byly pravomoci TK ve výběru tvůrčích pracovníků štábů a dalších realizačních otázkách ovšem mnohem nižší a lišily se podle jednotlivých osobností jejich šéfů. Jak o šest let později uznal jeden z předních produkčních šéfů té doby, odloučení dramaturgie od výroby ve skutečnosti vedlo k tomu, že „vliv dramaturgických orgánů na přípravu uměleckých filmů nebyl [...] důsledně uplatňován a filmy byly natáčeny většinou již bez vzájemné úzké spolupráce dramaturgických a výrobních složek“.<sup>57</sup> Po dalších dvanácti letech upřesnil, že vedoucí TK tehdy „zajímala z filmové tvorby jen dramaturgická praxe [...] otázka schvalování návrhů dekorací, kostýmů, masek, hereckého obsazení byla ponechána vesměs štábu“.<sup>58</sup> Vedoucí TK zasedli spolu s renomovanými spisovateli a komunistickými funkcionáři do obnovené Ústřední dramaturgie, která měla teoreticky nejen hodnotit předložené látky, ale také sledovat denní práce. Praxe ovšem i zde vypadala jinak než směrnice, jak zpětně přiznal ústřední dramaturg Míka:

53 První čistě dramaturgická skupina existovala vedle výrobních již od ledna: Miloslav Fábera – Václav Řezáč. Viz Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 141.

54 K dramaturgické krizi, která hned v roce 1949 vznikla mj. tím, že Filmová rada překračovala své kompetence a do literární přípravy zasahovala jako dramaturgický orgán, a také nekompetentností Míky, srov. Jiří Knapík, Filmová aféra L. P. 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119. Po Míkově odvolání v říjnu 1949 byla funkce ústředního dramaturga nahrazena kolektivním vedením a opět byla zřízena až v červnu 1960 (obsadil ji František Břetislav Kunc).

55 Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: ČSF 1954, s. 11.

56 Takto byl počátek padesátých let podle ruského vzoru dočasně přejmenován technický scénář; ke standardní formě sovětských režisérských scénářů (dle nařízení z roku 1945) srov. ARBS, f. BH, k. 1946-04, *Organisace filmové výroby. Základní ustanovení, nedat.*, s. 8–10.

57 Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 50.

58 Šmída, *Organisace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 52.

[Ú]střední dramaturgie, která se scházela jednou, někdy dvakrát týdně, aby posoudila tři až sedm námětů, nemohla odpovědně plnit svoji funkci, protože není myslitelné odpovědně za týden posoudit a podrobně rozebrat třeba jen tři filmové povídky. Posuzování denních prací je potom velmi ošemetná věc a musí se dělat ještě pečlivěji. Namísto toho bylo promítání denních prací pouhým předváděním, ze kterého se většina účastníků ulila. Vůbec docházka do dramaturgie byla velmi nepravidelná [...]<sup>59</sup>

Na rozdíl od výrobních skupin vykazovaly TK poměrně malou stabilitu: jejich vedení i personální složení se v následujících třech letech jejich existence mnohokrát měnilo, k první řadě kolektivů přibyla během roku 1949 ještě řada dalších, ty ovšem plnily spíše doplňkové funkce a brzy opět zanikly nebo působily jen v krajích.<sup>60</sup> Roku 1950 prošly TK dalšími organizačními a personálními změnami, v jejichž důsledku se jich ustavilo celkem jedenáct.<sup>61</sup>

Dochované zápisy z pracovních schůzek TK ukazují, že nejednotná, mnohdy nahodilá a proměnlivá byla i intenzita, forma a náplň jejich činnosti.<sup>62</sup> Porady se v různé míře týkaly ideologických (například v návaznosti na takzvanou dubnovou rezoluci ÚV KSČ),<sup>63</sup> námětových a scenáristických otázek, méně již personálního obsazení, realizace a schvalování; předvádění denních prací bylo spíše výjimkou a v záznamech k nim nejsou zachyceny podrobnější diskuse. Například Weissův TK se vymezoval jako realistický, se zaměřením na původní náměty, a na schůzkách se podrobně věnoval dramaturgickým otázkám (znalost reálií, sociální prokreslení postav, dramatická stavba, až v druhém

59 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 664, sl. Návrhy pro org. sekretariát, Zdeněk Míka, Dne 1. března 1949 nastoupil jsem do Čs. st. filmu ve funkci ústředního dramaturga... [1949], fol. č. 10.

60 Krajské tvůrčí kolektivy (KTK) byly během první poloviny roku 1949 zřízeny v Brně (dva KTK), Českých Budějovicích, Gottwaldově, Hradci Králové, Jihlavě, Liberci, Olomouci, Ostravě, Pardubicích, Plzni a Ústí nad Labem; většina členů (3-9 na jeden KTK) zde působila ve vedlejším pracovním poměru. Soustavnější scenáristické produkce docílil pouze jeden ze dvou brněnských KTK, který za rok 1949 prosadil až k projednání v Ústřední dramaturgii tři z šesti předložených námětů (v podobě synopsí), z nichž se ale nakonec pravděpodobně žádný nezačal realizovat. Zbylé kolektivy vykazovaly mizivé výkony (většina námětů vrácena již lektorátem) a kontrolní zpráva z ledna 1950 vesměs doporučila jejich rozpuštění. ArBS, f. BH, k. 1949-3, Činnost Krajských tvůrčích kolektivů do konce roku 1949 a návrh na jejich reorganizaci, 5. 1. 1950.

61 1. Otakara Vávry, 2. Jiřího Weisse, 3. Jana Kloboučnicka, 4. Miroslava Galušky, 5. Jiřího Hájka (v dubnu jej vystřídal Vítězslav Kocourek), 6. Jana Wericha, 7. Vladimíra Kabelíka, 8. studijní TK Bohumila Štěpánka, 9. TK dětského, kresleného a loutkového filmu Jiřího Trnky, 10. TK veseloherň Oldřicha Nového, 11. TK sovětsko-československé spolupráce pod vedením Vladimíra Vlčka.

62 NFA, f. ČSF, k. R4/AI/1P/4K, sl. Tvůrčí kolektivy.

63 Srov. Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, s. 1 a 3.

plánu politický význam prostředí).<sup>64</sup> Naproti tomu protokoly Galušková TK jsou povšechnější a týkají se spíše ideologického podtextu námětů a jejich návaznosti na tematické plány a různá politická zadání („třídní zakotvení postav“, „ideový záměr“, „nová tematika“ čili náměty „údernické“, „mládežnické“, o „podvratné činnosti diverzantů“ atd.), na druhé straně ale obsahují bodové záznamy občasných diskusí o pracovních sestřizích a jednání o výběru režisérů mezi Galuškovou a ústředním ředitelem výroby Václavíkem.<sup>65</sup> Kabelíkův TK, jenž se specializoval na filmy Martina Friče, se podobal výrobní skupině, a to nejen vyšší efektivitou schůzek, ale i manažerským přístupem. Jeho zápisy se omezují na praktickou agendu a naznačují, že náplň práce zde kromě standardních dramaturgických úkolů ve větší míře tvořily takové realizační a organizační problémy, jakými byly kontrola návrhů dekorací, denních prací a pracovních sestřihů, přetáčení záběrů, lektorát, studijní cesty, návrhy smluv, komunikace se scenáristy a režiséry, reakce na rozhodnutí a připomínky kolektivního vedení Ústřední dramaturgie a Filmové rady.<sup>66</sup> V úhrnu je ovšem zřejmé, že při krátké době existence, malých pravomocích a vysoké fluktuaci členů i námětů si tvůrčí kolektivy nemohly vybudovat takovou vlastní identitu danou uměleckým programem, silnými osobnostmi vedoucích, osobitým stylem práce nebo autorskou základnou, jaké do značné míry dosahovaly tvůrčí skupiny od druhé poloviny padesátých let.

Známa a v dalších deseti letech donekonečna citovaná rezoluce předsednictva ÚV KSČ o krizi a tvůrčích úkolech ve filmové tvorbě z dubna 1950, která obligátní kritiku „bezideovosti“ a „formalismu“ doplnila novými výtkami ke „schematismu“ a „vulgarizaci“, se odrazila v kvapné změně v ústředních dramaturgických orgánech, jež ovšem v důsledku uměleckou a výrobní krizi prohloubila téměř k úplnému kolapsu (pouhých osm celovečerních filmů vyrobených roku 1951 namísto 22,

64 Ve Weissově TK vznikla detektivka z fotbalového prostředí *V trestném území* (Miroslav Hubáček, 1950), adaptace románu Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950), životní kronika bezohledného kapitalisty *Pan Habětín odchází* (Václav Gajer, 1949) a okupační drama o odboji vítkovických hutníků s herci a ostravským dialektem *Poslední výstřel* (Jiří Weiss, 1950).

65 V Galuškově TK vzniklo drama ze života svazáckého kolektivu na stavbě Trati mládeže *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949), veselohra o odhalování kulaků *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský – Jan Strejček, 1950), válečné drama o boji čs. armády a SNB s banderovci *Akce B* (Josef Mach, 1951), drama o boji dělníků proti továrníkům v době hospodářské krize třicátých let *Zocelení* (Martin Frič, 1950) a sportovní drama o převýchově individualisty z prostředí plachtařského klubu *Vítězná křídla* (Čeněk Duba, 1950).

66 Kabelíkův TK řídil přípravu těchto filmů: budovatelské veselo hry *Bylo to v máji* (Martin Frič – Václav Berdych, 1950), okupačního dramatu o ilegální skupině *Past* (Martin Frič, 1950), budovatelského dramatu z motocyklové továrny *Pětistovka* (Martin Frič, 1949), detektivního dramatu o machinacích na černém trhu brzdících hospodářský rozvoj ve stavebnictví *Dnes o půl jedenácté* (Jiří Slavíček, 1949), příběhu člověka nespravedlivě odsouzeného prvorepublikovou justici *Příznání* (Jiří Lehovec, 1950), sportovní veselo hry *Veselý souboj* (Miloš Makovec, 1950), životopisného filmu *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951) a obrazu budovatelské éry na jihočeské vesnici *Usměvavá zem* (Václav Gajer, 1952).

kteřé předpokládal tematický plán) a v letech 1950–1955 přispěla ke vzniku řady dalších „schematických“ děl.<sup>67</sup> Míru tehdejšího selhávání organizačních, hospodářských i komunikačních mechanismů studia ilustruje zápis z porady výrobního úseku před celopodnikovou konferencí v prosinci 1950. Zástupci jednotlivých oddělení si zde stěžují na nereálnost tematických plánů i úkolů pětiletky, na vnitřní rozpory mezi skupinami zaměstnanců a na akutní nedostatek koordinace, hospodárnosti, pracovní disciplíny, kvalifikovaných pracovníků, materiálu, techniky, prostorů, a hlavně realizovatelných scénářů, ba dokonce i na nefunkčnost stranou nově zavedených „akčních čtyřek“, „politických trojek“ a „desetiminutovek“ (kontrolních mechanismů pro dozor nad štáby), zatímco neinformovaní vedoucí funkcionáři (ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík, ředitel výroby uměleckých filmů Karel Kohout a předseda kolektivního vedení Ústřední dramaturgie František A. Dvořák) jim odpovídají frázemi o konstruktivní kritice a sebekritice nebo citáty ze Stalina a dubnové rezoluce.<sup>68</sup> Zablokování dramaturgie byrokratickými schvalovacími postupy a potlačování osobní odpovědnosti a autonomie tvůrčí práce aplikací průmyslových metod centrálního řízení a plánování ilustruje porada vedoucích TK s podnikovým vedením v říjnu 1949. Filmaři si zde stěžovali, že Filmová rada v rozporu se svým určením zasahuje do všech fází literární přípravy, chová se k nim jako k žáčkům, rozhoduje za zavřenými dveřmi a vynáší o nich neodvolatelné, ale často nahodilé ortely.<sup>69</sup> Otakar Vávra proti tomu o měsíc později nabídl svou představu uměleckých dílen řízených umělci: požadoval zvýšení pravomocí vedoucích TK (mj. ve výběrů látky a spolupracovníků), vytvoření stálých štábů při tvůrčích kolektivech, přeřazení začátečníků do role adeptů vedených zkušenými tvůrci a posuzování scénářů jen za přítomnosti tvůrců.<sup>70</sup> Nic z toho se v nejbližších letech nerealizovalo.

Tvůrčí kolektivy zdaleka nesplnily očekávání do nich vložená, ale zato se staly polem pro různé politické a osobní pŭtky: Nově angažovaní komunističtí redaktoři a literáti (TK Jiřého Hájka, Miroslava Galušky a Jana Kloboučnicka) nepřiliš úspěšně prosazovali radikální pojetí buďovatelského filmu, Kopeckého klika ve straně a v podniku je obvinila

67 Srov. Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3; Reorganisaće filmové dramaturgie. *Věstník Československého státního filmu* 4, 1950, č. 6 (15. 6.), s. 33; ke skluzům a změnám v tematických a výrobních plánech srov. Jiří Knapík, *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952*. Magisterská diplomová práce. Slezská univerzita 1998, s. 70–73.

68 *Zápis o předporadě výrobního úseku Barrandov a Hostivař pro celopodnikovou konferenci Čsl. státního filmu konané 22. prosince 1950 v klubu umělců Mánes*. [Praha: ČSF 1951].

69 NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6, 11, 13.

70 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 671/3, Otakar Vávra, Návrh na reorganisaaci výroby dlouhých hraných filmů v listopadu 1949.

z „levicové úchylky“ a zkušenější filmaři v čele s Vávrou z diletantství, což vyústilo ve zrušení kolektivu vůdce radikálů J. Hájka a později i jeho souputníků.<sup>71</sup> Naopak scenárista Vladimír Valenta a režisér František Sádek, kteří tehdy v Klosově TK připravovali scénář podle Branaldova románu *Severní nádraží*, byli odsouzeni za „velezradu“.<sup>72</sup> Klos přesto týden před odsouzením předložil ke schválení novou verzi jejich filmové povídky, byl označen za reakcionáře a vedení TK zbaven.<sup>73</sup> Takzvaný dělnický TK Josefa Jüptnera, vytvořený v lednu 1949 na podnět závodní rady víceméně nahodile z řad barrandovského technického personálu, který postrádal tvůrčí zkušenosti, neprosadil téměř žádné látky (kromě *Zvonů z rákosu* /Václav Kubásek, 1950/) a paradoxně vyzněl jako další doklad neporozumění mezi dělníky a tvůrčími pracovníky; podobně dopadl pokus s kolektivem svazáků pod vedením Pavla Hanuše.<sup>74</sup>

V reakci na dubnovou rezoluci ÚV KSČ, a především na mocenský střet podnikového vedení s takzvaným druhým centrem v listopadu 1949<sup>75</sup> se reformovala Filmová rada, nyní v čele s Jiřím Hendrychem (nahradil předsedu Bohdana Rossu), i kolektivní vedení Ústřední dramaturgie (KV ÚD) pod předsednictvím Františka A. Dvořáka (prozatímní KV ÚD bylo jmenováno v únoru 1950).<sup>76</sup> Reformované FR a KV ÚD situaci dále vyostřily, když v květnu 1950 rozhodly o zahájení prověrky všech tvůrčích kolektivů, která se nakonec protáhla až do dalšího roku. Tato prověrka podle generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka odhalila nízkou produktivitu kolektivů, předkládání nehotových či „nedomyšlených“ scénářů, „nezdravou kolegialitu a bratříčkování“ a „sobecké hospodářské zájmy“ (inkasování honorářových záloh za evidentně

71 Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 651, Vilém Kún, Poznámky k událostem ve filmu.

72 Valenta a Sádek byli v listopadu 1949 odsouzeni ke dvanácti letům vězení za šíření tiskovin odbojové skupiny Za pravdu; ve vězení zůstali do roku 1956. Viz Petr Blažek, Podkopávej ze všech sil dnešní režim. Ilegální tiskoviny odbojové skupiny Za pravdu (1949). *Paměť a dějiny* 1, 2007, č. 1, s. 134–161. Odbojová činnost, se kterou byl Valenta spojován pravděpodobně jen na základě křivého obvinění, se sice filmu přímo netýkala, nicméně přispěla ke zrušení Klosova TK. Srov. též Jan Lukeš, Věčný začátečník Vladimír Valenta I–VII [série rozhovorů]. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 16–22, s. 16.

73 Z Klosova kolektivu i práce ve filmu vůbec byli vyloučeni také novináři Milan Noháč a Rudolf Jaroš (po předchozím vyloučení z Československého svazu novinářů v květnu 1949). Viz NA, f. ÚV KSČ, 02/1 Předsednictvo ÚV KSČ 1945–1954, sv. 17, a. j. 215, Přípomínky k otázkám ČSF, 30. 3. 1950 [autorem pravděpodobně Vilém Kún]; srov. též NA, f. ÚV KSČ, 02/4 Sekretariát ÚV KSČ 1945–1951, sv. 11, a. j. 115, b. 1, Materiály ke schůzi organizačního sekretariátu ÚV KSČ, 12. 4. 1950.

74 Předseda Filmové rady Jiří Hendrych na téma dělnického TK prohlásil: „Není možno dále se dopouštět takových omylů, jako bylo vytvoření dělnického tvůrčího kolektivu, kterému nebyla poskytnuta pomoc. Taková praxe vede k trestuhodnému diskreditování správné myšlenky o vyzdvihování dělnických kádrů.“ In: *Zápis IV. celostátní konference Československého státního filmu v Praze*. Praha: ČSF 1951, s. 26; srov. též NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 664, sl. Návrhy pro org. sekretariát, Zdeněk Míka, Dne 1. března 1949 nastoupil jsem do Čs. st. filmu ve funkci ústředního dramaturga... [1949]; srov. též M. A. Odehnal, Okolo dělnického tvůrčího kolektivu. *Záběr* 1, 1949 (27. 8.), s. 16–18.

75 Srov. Knapík, Filmová aféra L. P. 1949.

76 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 648/1, Václavu Kopeckému, 1. 2. 1950.



nepoužitelné synopse, povídky a scénáře).<sup>77</sup> Závěrečná zpráva z prověrky, jejíž první verzi sepsal tajemník Filmové rady Karel Maršálek, ukazuje, že kolektivy místo předepsaného počtu čtyř realizovatelných literárních scénářů za rok odevzdávaly v průměru jednu a půl posléze natočených nebo alespoň schválených látek (od nejvýkonnějších kolektivů Vávrova a Kabelíkova po téměř nulové výsledky kolektivů Vladimíra Vlčka a Oldřicha Nového). Na jednoho člena TK by hypoteticky vycházela jedna realizovatelná látka za čtyři roky a počet odevzdávaných scénářů se navíc v roce 1951 oproti předchozím letům dále snižoval. Naopak náklady na honoráře a autorská práva za desítky zamítnutých nebo odložených povídek, synopsí a scénářů se za dosavadní dobu existence TK (1948–1950) vyšplhaly téměř na sedm milionů Kčs (tato částka se měla během roku 1951 ještě výrazně zvýšit). Prověrka také ukázala, že hlavní podíl na literární přípravě neměla práce kolektivů, nýbrž úzká „základní skupina scenáristů“, tedy asi dvaceti zkušených jednotlivců. Scénáře většinou adaptovaly hotová literární díla vzniklá mimo ČSF, převažovaly v nich historické látky a obvykle se jednalo o zásoby z minulých let. Členy TK údajně demoralizovala skutečnost, že mezi nimi „vegetuje mnoho lidí, kteří neprokázali za dlouhou dobu svého působení ve filmu jakoukoli uspokojivou činnost“, ale kterým je přesto zaručen stálý plat. Členové, jejichž přijímání údajně záviselo spíše na osobních známostech než na skutečných literárních výsledcích, si pěstovali vlastní mocenské pozice, neúčastnili se zasedání Ústřední dramaturgie a vzpouzeli se zásahům či kontrole ze strany KV ÚD, aniž by nesli za scénáře osobní odpovědnost.<sup>78</sup>

V období 1948–1951 se fakticky završil zestátnovací proces, definitivně se zformovaly jednotné řídicí orgány pro všechny úseky kinematografie a zároveň se oficializoval a upevnil dominantní vliv KSČ. Toto období se vyznačovalo dosud nejostřejšími politickými a mezigeneračními střety v rovině ústředních i základních dramaturgických orgánů, kdy do filmu byli masivně přijímáni narychlo proškolení laici s politickými konexemi, což vyvolalo odpor zkušených profesionálů. Pracovníci štábů hraného filmu zůstali politických čistek prováděných akčními výbory většinou ušetřeni, nicméně přišli o poslední zbytky své nezávislosti na státu, KSČ a stranou ovládaných jednotných odborech: tvůrčí svaz filmařů i závodní rady se oficiálně změnily v orgány ROH, které posléze ztratily reálný vliv, všichni pracovníci se museli stát

77 Příspěvky generálního ředitele Oldřicha Macháčka a předsedy Filmové rady Jiřího Hendrycha. In: *Zápis IV. celostátní konference Československého státního filmu v Praze*. Praha: ČSF 1951, s. 67, 24; srov. též Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 55–56.

78 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 669/2, Záznam z porady KV ÚD dne 5. 3. 1951; a. j. 669/3, Zpráva KV ÚD a tajemníka Filmové rady o výsledcích prověrek Ústřední dramaturgie Čs. státního filmu; srov. též Knapík, *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952*, s. 67–68.

řádnými zaměstnanci ČSF a jejich platy se podřídily jednotné úpravě. Tvůrčí pracovníci bývalého výrobního úseku byli převeleni z kanceláří v centru Prahy na deset kilometrů vzdálený Barrandov, do nového typu filmového „závodu“, jenž měl vyrábět filmy v podobném režimu pětiletého plánu jako továrny těžkého průmyslu.

#### 2.4. Kolektivní vedení: vrcholná centralizace (1951–1954)

V červnu 1951 generální ředitel Macháček zrušil Ústřední dramaturgii i tvůrčí kolektivy a v druhé půli roku bylo ze 120 jejich pracovníků propuštěno 108.<sup>79</sup> Razantní zákrok umožnila ve studiu nová mocenská konstelace, jež nastala po odstranění zbylých představitelů „druhého centra“ z Filmové rady a KV ÚD (Jiří Hendrych, Jiří Hájek, Jan Kloboučník).<sup>80</sup> Z kolektivního vedení Ústřední dramaturgie vznikl nový řídicí orgán dramaturgie a výroby: pětičlenné Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF).<sup>81</sup> Reorganizace byla oficiálně dokončena v únoru 1952 vyhlášením řádu KV SUF, samo nové kolektivní vedení ale začalo fakticky působit v čele studia už v září roku 1951, a to na pokyn generálního ředitele, který do něj dosadil své lidi. Dostalo za úkol jednotně řídit výrobu ve všech jejích fázích po stránce umělecké i hospodářské, včetně dohledu nad chodem ateliérových provozů a dílen, čímž měla být odstraněna takzvaná dvojkolejnost mezi provozním ředitelem výroby a Ústřední dramaturgií. Retrospektivní hodnotící zpráva označuje tuto reorganizaci výroby za druhou etapu plnění směrnic daných rezolucí ÚV KSČ z dubna 1950 (po nedostatečné, čistě dramaturgické reorganizaci z roku 1950) a nové uspořádání explicitně nazývá „centralistickým“:

v roce 1950 byly sice nově organisovány Filmová rada a kolektivní vedení Ústřední dramaturgie, byly však ponechány ko-

79 Počty (převážně mladých a komunistických) scenáristů či adeptů-scenáristů, kteří byli nejprve v letech 1948–1950 přijímáni do tvůrčích kolektivů a pak po prověre hromadně propuštěni, se v různých zdrojích liší (uvádí se kolem stovky) a údaj je obtížné ověřit, protože dochované jmenné seznamy zachycují vždy jen aktuální stav členů TK, kteří neustále přicházeli a odcházeli. Nejpřesnější se jeví zde uvedené číslo (tj. 108), převzaté z interní zprávy „Vliv a metody druhého centra“, předložené B. Weinerem na schůzi byra MV KSČ 30. 1. 1953. Viz AHMP, f. 02/1 Městský výbor KSČ Praha, fasc. 93, i. č. 456, Zpráva o činnosti závodní organizace KSČ Barrandov, 26. 1. 1953.

80 Knapík, *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952*, s. 74.

81 Několik dní po vyhlášení řádu KV následovalo důležité opatření ministra informací a osvěty, jímž se ustálila celková vnitřní struktura ČSF a filmové podnikání definitivně přešlo do vrcholné fáze centralizace: posiluje se pravomoc generálního ředitele a filmová výroba se dělí do pěti studií pro různé druhy filmů s vlastními názvy a řediteli, podléhajícími přímo generálnímu řediteli, s výjimkou „Studia uměleckého filmu“ (zahrnujícího ateliéry na Barrandově i v Hostivaři; od roku 1954 se používal název s plurálem „Studio uměleckých filmů“), které je řízeno kolektivním vedením. Viz Opatření ministra informací a osvěty o správě a členění Československého státního filmu ze dne 5. března 1952, č.j. 15.107/V-1. *Věstník Československého státního filmu* 6, 1952, č. 5 (květen), s. 25–26. Plné znění řádu KV SUF viz in: *Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1952*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 58–63.

lektivy, které měly svůj původ v nevyhraněném a neúspěšném období předresolučním. Zatímco v řídicích orgánech byla hlášána zásada řízení práce z jednoho politického a uměleckého centra, právě k naplnění resoluce, zůstaly kolektivy z velké části úmyslně trčet ve starém dědictví decentralisace, v takovém útvaru, jaký byl běžný za doby soukromé výroby v kapitalismu. [...] Proto po zkušebním roce přišlo vedení státního filmu s oprávněným návrhem, aby kolektivy byly rozpuštěny a aby všichni tvůrčí pracovníci dramaturgického odboru byli sjednoceni v jednom organizačním útvaru, ve scenáristickém oddělení, kde práce na filmu bude vedena jednou linií a myšlenkou. [...] Dílčí dramaturgické úkoly převzalo scenáristické oddělení a denní úkoly realizace filmů výrobní odbor.<sup>82</sup>

Kromě neprůbojného předsedy Františka A. Dvořáka a místopředsedy Miloslava Fábery zasedali v KV SUF vedoucí výrobního (Otakar Vávra), scenáristického (Jiří Síla) a technicko-hospodářského odboru (Karel Kout, od roku 1953 Ján Svikruha). Scenáristický odbor (Vladimír Bor, Vladimír Kabelík, Jan Libora, Ivan Osvald, Karel Konrád, Jiří Mařánek, Marie Pujmanová, od roku 1953 Theodor Pištěk) nahradil dřívější Ústřední dramaturgii, takže vyhledával, posuzoval a zpracovával náměty. Výrobní odbor řídil a kontroloval výrobu počínaje posuzováním realizačních možností scénáře a konče kritikou dokončeného filmu, spolu se scenáristickým odborem vybíral režiséra, schvaloval režisérův výběr herců a dohlížel na pracovníky štábů; asistovat mu měla Umělecká rada, jež ale zůstala prakticky nefunkční.<sup>83</sup> Jeho vedoucí Vávra upevnil mocenské pozice starší generace filmařů a v souvislosti s jedním z tehdejších sporů s mladými komunisty (o film *Botostroj* v režii K. M. Walló /1954/, na němž se zkušeni filmaři a herci, například Zdeněk Štěpánek /navržený do role šéfa/, odmítli podílet jakožto na neumělecké agitce) byl dokonce nazván „faktickým diktátorem Barrandova“.<sup>84</sup> Technicko-hospodářský odbor odpovídal za provoz ateliérů a dílen, jejichž přidělování štábům (včetně techniky a pracovních sil) zajišťoval provozní ředitel SUF prostřednictvím nově zřízené funkce dispečera.

Díky oslabení skupin a radikální centralizaci řízení drželo tedy Kolektivní vedení, podřízené přímo generálnímu řediteli ČSF, hlavní

82 NFA, FSB, k. 1984–1985 Cestovní zprávy, korespondence posudky 1965, CZV KSČ 1956, Význam usnesení ÚV KSČ o tvůrčích úkolech Československého filmu, zejména jeho vliv na organizaci státního filmu [nedat.], s. 5–7.

83 Protože neměla vymezeny žádné konkrétní povinnosti ani závazky. Zasedali v ní Martin Frič, Václav Hanuš, Jan Kapr, Otakar Pařík, Jiří Srnka, Karel Steklý, Jan Stallich, Karel Škvor, Chruďoš Uher, Jiří Weiss, Jan Zázvorka, od roku 1953 ještě Vladimír Vlček a Václav Krška. Srov. Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 58.

84 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 649/1, Svatopluk Turek Gustavu Barešovi, 18. 11. 1951.

dramaturgické i výrobně-organizační pravomoci: vypracovávalo tematické, dramaturgické i výrobní plány, posuzovalo veškeré látky a řídilo přípravu scénářů, jmenovalo výrobní štáby a zajišťovalo organizační opatření pro všechny fáze výroby. Při rozhodování se řídilo zásadou „jednomyslnosti“: jeho plénum nehlasovalo a usnesení o projednávaných fázích scénáře podepisovali všichni členové KV.<sup>85</sup>

Kolektivní vedení také roku 1952 nepřilíš úspěšně zavádělo rigidní kvantitativní kontrolu výrobních postupů (po vzoru průmyslové výroby) podle „základních norem“, odvozených od sovětského normativu z roku 1947, které byly, jak s odstupem uznal pozdější ředitel Filmové tvorby a náměstek ředitele FSB pro výrobu Miloš Schmiedberger, „aplikovány ze sovětské kinematografie celkem mechanicky“ a v důsledku zvýšily náklady a prodloužily výrobní lhůty.<sup>86</sup> Normami se podle druhu a rozsahu filmu pevně stanovovaly tyto parametry: délka filmu v metrech (v rozmezí 2.200–2.700 m); počet filmovacích objektů, ateliérových a exteriérových dekorací; délky pěti základních výrobních etap (přípravné práce, uměle rozdělené na dvě dílčí části;<sup>87</sup> natáčení; dokončovací práce; nově přidaná pátá fáze předání filmu a zúčtování) v kalendářních dnech; výrobnost za natáčecí směnu v užitých metrech (namísto dřívějšího individuálně určeného denního penza záběrů); početní stav a složení štábu v jednotlivých etapách; počet komparsistů; spotřeba suroviny v poměru k metráži filmu atd. Normy sloužily k vypracování výrobních předpokladů (podle literárního scénáře), režisérského scénáře, natáčecího plánu, stanovení finančních limitů pro jednotlivé etapy, které se pak nesměly překrývat, k určení prémie pracovníkům, a především k jejich přesnější kontrole. Ve stejné době jako normy se začal zavádět další kontrolní nástroj: „práva a povinnosti členů výrobních štábů“ s přesně stanoveným rozsahem práce každé profese, rovněž odvozený od sovětského nařízení z roku 1947. Se sovětskými vzory se experimentovalo i v praktických postupech přípravy a natáčecích plánů (uvažovalo se o zavedení tzv. montážních listů s technickou dokumentací pro jednotlivé filmovací objekty, nebo dokonce záběry, podrobněj-

85 Viz článek 20 řádu KV SUF, srov. in: *Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1952*. Praha: Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 62–63; srov. též Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 36–40.

86 Miloš Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. I. část. Organise a technologie výroby*. Praha: ČSF [1959], s. 59.

87 Rozdělení přípravných prací na „první přípravné práce“ a „přípravy k natáčení“ se poprvé uplatňovalo podle sovětského vzoru v letech 1951–1954, pak se ve volnější podobě vrátilo v polovině šedesátých let a používá se do současnosti. První fáze příprav je nazývána „průzkum realizace“ a není započítána (na rozdíl od navazujících „přípravných prací“) do výrobní doby; v šedesátých letech sice nebyla honorována, ale štábu umožňovala bez časového omezení promýšlet výrobní předpoklady filmu a připravit technický scénář. Srov. *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Praha: ČSF 1951, s. 2; Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 115.

ších než český systém složek) nebo výrobních postupů (dekorace se na čas začaly lepit bez dosud obvyklého pokrývání jutou a natahoval se na ně rovnou papír, bez jutového podkladu vyrovnávajícího záhyby).<sup>88</sup>

Ačkoli sovětští filmaři natočili na Barrandově a v Hostivaři v letech 1945–1950 sedm celovečerních filmů nebo jejich částí, a třebaže první velká delegace vedoucích a dramaturgických pracovníků ČSF odjela na dvoutýdenní školení a exkurzi do sovětských studií již na konci června 1949 (na pozvání ministra kinematografie SSSR Ivana G. Bolšakova), řada hodnoticích zpráv stranických orgánů dokazuje, že zavádění sovětských výrobních metod a norem zdaleka neprobíhalo naráz a hladce.<sup>89</sup> Například ze stížností vznesených v roce 1953 na Obvodní konferenci KSČ Prahy 16, pod níž spadala barrandovská závodní organizace, plyne, že se jednalo o zdržované, nahodilé a nedůsledné pokusy:

Naši tvůrčí pracovníci již několikrát navštívili Sovětský svaz, kde měli možnost poznat způsob a organizaci sovětské výroby. [...] Je tomu čtyři roky, co první delegace přijela ze SSSR, a dosud ani jeden tento soudruh se nějakým způsobem nesnaží tyto nové formy práce zavést nebo alespoň v přednáškách s nimi seznámit osazenstvo. Na nátlak stranické organizace během několika let se podařilo, že sovětský způsob výroby filmů byl z velké části zachycen na papír, a tím bylo řečeno vše, co státní film udělal, aby sovětské metody práce byly u nás uvedeny do praxe. [...] Kolektivní vedení studia po dva roky prohlašuje, že tyto normy práce jsou zpracovány a že od 1. ledna se na ně najede, ovšem neříkají, kterého roku to bude.

Dotyčný kritik dále doplňuje, že výrobní normy jako první, a údajně s úspěchem, vyzkoušeli „na vlastní odpovědnost“ paradoxně nestraník Václav Krška s vedoucím výroby Františkem Sandrem, a to na filmech

88 Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 31, 105, 129–134, 142, 146, 189–190; český překlad sovětských směrnic a norem ze čtyřicátých let: *Instrukce* [obsahuje mj. části: Jednotné nařízení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů tvůrčího štábu; Základní normy ve výrobě uměleckých filmů]. Praha: ČSF 1953 (orig.: Moskva: Státní filmové nakladatelství 1947); z nich odvozený český řád, doslova přebírající celé pasáže: *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Praha: ČSF 1951; srov. též Stanislav Brach – Jaroslav Jelínek (eds.), *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: [FSB] 1960; Rozhovor se soudruhem Macholdou o novém způsobu lepení dekorací podle sovětských zkušeností. *Záběr* 4, 1952, říjen, s. 6.

89 K programu a účastníkům (mj. ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík, předseda Filmové rady Bohdan Rossa, ústřední dramaturg Zdeněk Míka, člen Ústřední dramaturgie Vilém Kún, ústřední dramaturg Krátkého filmu Vojtěch Trapl, děkan FAMU Antonín M. Brousil) této delegace srov. Filmový seminář v SSSR. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 7–8 (15. 8.), s. 41–42.

*Mikoláš Aleš* (1951) a *Mladá léta* (1952).<sup>90</sup> Překvapivá chvála Kršky za „použití nových norem podle sovětského vzoru, kterými dosáhl jak časové, tak i finanční úspory“, zazněla i ze strany odborů.<sup>91</sup>

Při často chaotickém testování nových metod jednotného řízení tedy sloužily jako vzor mechanicky implantované sovětské organizační modely a těžký průmysl. Období 1948–1954 není jen érou nejužší centralizace, ale také, jak ho označili filmoví historici v polovině šedesátých let, obdobím „permanentní reorganizace“.<sup>92</sup> Rozpor mezi hektickými změnami v byrokratickém řízení a stabilním rytmem vzniku filmového díla (stejně jako zhoubný vliv „pyramidy schvalovatelů“ bez osobní odpovědnosti a „mechanicky přenášených method účetnictví i plánování z tovární výroby“) si filmaři dobře uvědomovali a již před rokem 1956 se jej nebáli veřejně kritizovat, jak dokazuje článek tří předních režisérů z doby obnovování tvůrčích skupin na stránkách *Literárních novin*:

Proto [s cílem zvýšit výrobu na 52 filmů za rok] byla nově organizována celá práce ve státním filmu a od té doby [od roku 1947] byly každý rok prováděny reorganisace další [...]. Jako geologické epochy následovaly nové a nové útvary a zřízení, jeden za druhým. Byly skupiny vedené hospodáři. Byly skupiny, vedené umělci, uměleckými šéfy. Byly tvůrčí kolektivy. Byla ústřední dramaturgie. Bylo kolektivní vedení. A dnes vznikají opět skupiny. Byla decentralisace a byla centralisace, byli filmoví diktátoři i věrozhvěstové, a řídicí orgány vznikaly a zanikaly po jepičím tanci jednoho léta. Filmové dílo však vzniká průměrně dva roky, někdy i déle.<sup>93</sup>

Některé z těchto reorganizací pravděpodobně měly vyloženě nahodilý charakter: například zřízení Kolektivního vedení přisoudil zpětně Miloš Schmiedberger „obtížnosti najít vhodnou osobu ředitele“.<sup>94</sup> Z odstupu pěti let zhodnotil etapu centralizace takto:

O všech zásadních, ale mnohdy i méně podstatných otázkách rozhodoval ústřední orgán. Pravomoc pracovníků, kteří byli

90 AHMP, f. KSČ – obvodní výbor Praha 16, fasc. 1, i. č. 3, s. Novák, Barrandov [1953]; v podobném duchu vyznívá zpráva Přejímání sovětských zkušeností v Československém státním filmu. Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/2, Zpráva o Československém státním filmu, 1. 3. 1953, s. 8–9; resumé sovětského systému organizace výroby podle úprav z let 1938–1947 viz in: ArBS, f. BH, k. 1946–04, Organizace filmové výroby. Základní ustanovení, nedat.

91 Zpráva závodní rady filmového studia Barrandov. *Záběr* 4, 1952, listopad, s. 2.

92 Luboš Bartošek – Jaroslav Boček – Miroslav Malík – Zdeněk Štábla, *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. Praha: [s. n.] 1966, nestr.

93 Jiří Krejčík – Elmar Klos – Jiří Weiss, Před desetiletím státního filmu. *Literární noviny* 4, 1955, č. 27 (2. 7.), s. 5.

94 Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 24, 12–13.



nejblíže výrobě i distribuci, byla v podstatě malá, zejména v poměru k míře odpovědnosti. [...] Vedoucí pracovníci, i když mnohde rozhodnout mohli, přenášeli rozhodování na vyšší orgán.<sup>95</sup>

Jeden z klíčových principů z doby vrcholné centralizace ovšem zároveň předznamenal následující decentralizaci a rozvoj tvůrčích skupin: funkční propojení dramaturgie s výrobou v jedné operativní jednotce.<sup>96</sup>

## 2.5. Tvůrčí skupiny: podmíněčná decentralizace a liberalizace (1954–1969)

Do roku 1954, který lze z organizačního hlediska označit za vývojový zlom, československá kinematografie fungovala jako jednotná centralistická organizace s ústředním řídicím orgánem (nazvaným postupně ústřední ředitelství, generální ředitelství, hlavní správa, aniž by se zásadněji změnila míra jeho kontroly). Špatné zkušenosti s kolektivním vedením, neschopným zvýšit produktivitu výroby a omezujícím osobní odpovědnost, si v dubnu 1954 vynutily jeho zrušení a nastartování procesu postupné decentralizace (scenáristický odbor KV ovšem přetrval jako samostatné „Scenáristické oddělení“ s jediným vedoucím jako jakési reziduum ještě dalšího půl roku). Doba od konce výrobních skupin v roce 1948 do zrušení kolektivního vedení byla neoddělitelně spojena se jménem generálního ředitele Oldřicha Macháčka, jehož v červenci 1954 po téměř šesti letech vystřídal spisovatel Jiří Marek (ve funkci zůstal do roku 1959, následován funkcionářem ÚV ČSM Aloisem Poledňákem, spjatým již s érou nové vlny). Macháčkovo odvolání a souběžné změny v řízení filmové výroby lze podle historika komunistické kulturní politiky Jiřího Knapíka chápat jako jeden z projevů „nového kursu“ v kultuře a s ním souvisejících snah o výtěčnost kulturní produkce.<sup>97</sup>

Proces postupné decentralizace a přenášení rozhodovacích pravomocí na nižší úrovně jednotlivých úseků začal 1. dubna 1954, kdy se ČSF, i nadále jednotná rozpočtová organizace (v hospodářskou organizaci se změnil až 1. ledna 1955), rozdělil na účetní jednotky podřízené ústřednímu ředitelství (ÚŘ ČSF) a hospodařící podle principů chozrasčotu:

95 Tamtéž, s. 7.

96 Jistou pozitivní roli sehrály i snahy o systematizaci vnitřní organizace studia (koordinace dramaturgie, výroby a materiálně-technické základny v rámci KV SUF), kompetenci členů štábů (vyhlášením „práv a povinností“) a vztahů mezi výrobou a externími spolupracovníky (kolektivní smlouvy s hudebními skladateli a spisovateli z roku 1952); pozdější organizační řády až do šedesátých let proto čerpaly z řádu KV SUF z roku 1952. K retrospektivní bilanci éry kolektivního vedení z perspektivy přímého aktéra srov. Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 24–55.

97 Srov. Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006, s. 239, 241–243.

Filmovou tvorbu, Filmovou distribuci, Filmový průmysl a laboratoře. Tyto jednotky měly v čele svá vlastní ředitelství s rozšířenou pravomocí a odpovědností (funkci ředitele Filmové tvorby nejprve vykonával Jiří Marek, pak se jím v květnu 1955 nakrátko stal Eduard Hofman, od listopadu 1955 Miloš Schmiedberger) a dělily se na úseky, v případě Filmové tvorby na studia pro různé druhy filmů (ředitelem Studia uměleckých filmů /SUF/ byl od dubna 1954 do listopadu 1955 Bohumil Šmída, pak až do roku 1960 Eduard Hofman).<sup>98</sup> Podle dobového prohlášení nového ředitele SUF Šmída bylo smyslem změn ve výrobě „oprosit studia od administrativních úkolů, a zaručit jim tak soustředění k [...] filmové tvorbě“, a to tím, že „administrativní práce [byly] soustředěny u ředitele Filmové tvorby“, zatímco v rukou ředitele studia, který nahradil KV SUF, se naopak měla soustředit silnější osobní zodpovědnost za plnění uměleckých úkolů.<sup>99</sup>

Na podzim 1954 začaly z Markovy iniciativy vznikat čtyři tvůrčí skupiny (TS), které navázaly na Scenáristické oddělení a bývalý scénáristický odbor KV (v jediném roce se tak dramaturgická práce stěhovala mezi třemi organizačními jednotkami). Podle bývalého vedoucího Scenáristického oddělení a nově dramaturga Feixovy skupiny Jiřího Síly se o vzniku TS jednalo od léta 1954 a v říjnu již pracovaly. Scenáristé s režiséry si od nich prý slibovali, že napříště nebude docházet ke „znásilňování jejich tvůrčí koncepce“ centrálním vedením, ale naopak ke „sdružování se podle uměleckého temperamentu“.<sup>100</sup> Další dlouholetý dramaturg Jan Libora (vl. jm. Emilian Kocholatý) zdůraznil, že TS umožňují těsnější spolupráci režiséra na raných fázích literární přípravy, což byl důležitý faktor jejich dalšího vývoje.<sup>101</sup> První čtveřici skupin řídili dva režiséři a dva produkční šéfové, všichni zkušení profesionálové z předrevoluční éry a vedoucí výrobních skupin z let 1946–1948: Otakar Vávra, Martin Frič, Karel Feix a Zdeněk Reimann (když zemřel, nahradil jej v červnu 1955 Vladimír Kabelík). Po zrušení Fričovy a Vávrovy TS se v prosinci

98 Od 1. 6. 1960 do 31. 1. 1964 následoval Josef Veselý, pak Vlastimil Harnach až do konce roku 1969.

99 Tato reorganizace reagovala na usnesení vlády o rozvoji hospodářství v ČSR a začala zrušením hlavní správy ČSF a obnovením ústředního ředitelství (do 1. 7. 1954 stále ještě v čele s O. Macháčkem). Výroba hraných filmů v předchozím období spadala do „skupiny“ filmové výroby, přímo podřízené řediteli hlavní správy ČSF Macháčkovi. (Hlavní správa čs. kinematografie byla poprvé ustanovena po zrušení ministerstva informací a osvěty v lednu 1953 jako řídicí orgán nahrazující ústřední ředitelství ČSF a podléhající přímo úřadu předsednictva vlády; měla plnit především úkoly v oblastech plánování, rozpočtů a předpisů, jež dříve příslušely ministerstvu informací a osvěty; na podzim přešla jako hlavní správa ČSF pod nově vzniklé ministerstvo kultury. Tento vývoj měl svou personální logiku: bývalý ministr informací a osvěty Kopecký přešel roku 1953 na úřad vlády jako náměstek předsedy vlády, pak byl do roku 1954 ministrem kultury.) Viz Bohumil Šmída, Poznámky k nové organizaci Čs. státního filmu. *Záběr* 6, 1954, květen, s. 3; Návrh statutu hlavní správy čs. kinematografie. *Věstník Československého státního filmu* 7, 1953, č. 7–8 (srpen), s. 27–29.

100 Jiří Síla, O tvůrčích skupinách a jedné zvlášť. *Záběr* 7, 1955, č. 1 (leden), s. 8.

101 Jan Libora, Něco o práci v tvůrčích skupinách. *Záběr* 7, 1955, č. 3 (březen), s. 4–5.



**Zleva: vedoucí dramaturgové tvůrčích skupin Vladimír Bor a Ladislav Fikar, ústřední dramaturg Filmového studia Barrandov František Břetislav Kunc a produkční šéfové tvůrčích skupin Bohumil Šmída a Jiří Šebor (květen 1961)**

1955 ustálil počet TS na pěti: Karel Feix, Bohumil Šmída, Jiří Šebor, Ladislav Hanuš (tzv. dětská TS), Bedřich Kubala (tzv. armádní). Podle nového organizačního řádu se TS měly starat o dramaturgickou přípravu a ideově-umělecký dozor při natáčení filmů, navrhnout režiséry a vedoucí výroby a projednávat obsazení hlavních pozic ve štábu (kameramana, architekta, hudebního skladatele) a hereckých rolí. Ve srovnání s modelem výrobních skupin z let 1945–1946 nebo samostatných skupinových dramaturgií po roce 1962 byla jejich pravomoc omezenější, přesto se již tehdy začaly vytvářet organizační podmínky pro vznik skupinových dramaturgických koncepcí. TS sestávaly z vedoucího skupiny, hospodářského vedoucího (tato funkce nebyla vždy obsazena a někdy mohla být totožná s vedoucím skupiny), hlavního dramaturga, několika řadových dramaturgů a sekretářky a měly kolem sebe soustředit „tvůrčí dílny“ složené z interních i externích pracovníků studia (režisérů, spisovatelů, scenáristů). Současně s TS byla v únoru 1955 podle sovětského vzoru zřízena Umělecká rada, poradní orgán ústředního ředitele ČSF pro tvorbu dlouhých hraných filmů, která měla hodnotit scénáře i čisté sestříhy filmů a řešit spory mezi pracovníky štábu, případně mezi štábem a vedením studia z hlediska ideového, uměleckého a technického.

Další kroky decentralizace přišly, když se Studio uměleckých filmů (Barrandov s přidruženými ateliéry v Hostivaři) organizačně a ekonomicky osamostatnilo: nejprve 1. ledna 1956 směrnicí ÚŘ ČSF jako účetní jednotka Studio hraných filmů (SHF), vyčleněná z dřívější jednotky Filmové tvorby, pak 1. ledna 1957 jako samostatná hospodářská organizace Filmové studio Barrandov (FSB), s vlastní právní subjektivitou a organizační strukturou odvozenou od jiných národních podniků.

Na druhou decentralizaci mělo vliv usnesení politického byra ÚV KSČ z 12. března 1956. Situační zpráva k tomuto usnesení kritizovala předchozí reorganizace ČSF, při nichž byl „vždy zachovávan princip tuhé centralizace“, a schvalovala nedávné „posílení pravomoci i odpovědnosti ředitelů jednotlivých účetních jednotek“. Politické byro pak ČSF mezi jinými úkoly uložilo „vypracovat pracovní řád tvůrčích skupin“ a předložit návrh vládního nařízení s organizačními řády pro jednotlivé podniky ČSF, což se také stalo.<sup>102</sup> Ohlášená reorganizace nejvyššího vedení ČSF a zřízení samostatného podniku FSB nastaly vládním nařízením z 16. ledna 1957 a navazujícími výnosy MŠK; pro tvorbu jiných než celovečerních hraných filmů byl ustaven další samostatný podnik Krátký film, rozdělený do jednotlivých studií.<sup>103</sup>

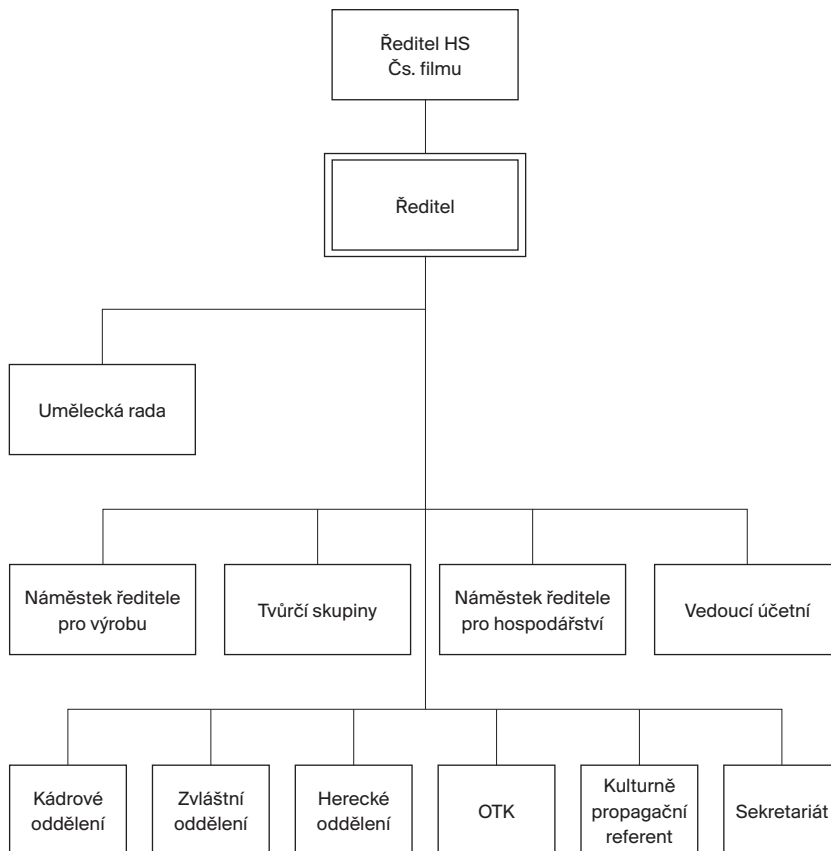
Míra pravomoci a odpovědnosti ředitele studia nyní převyšovala všechny předchozí funkce na této úrovni: ředitel FSB Eduard Hofman rozhodoval, v souladu s principem jediného odpovědného pracovníka v čele podniku, v otázkách hospodářských, výrobně-technických i ideově-uměleckých, včetně přípravy dramaturgických plánů (které postupně nahradily direktivní tematické plány), schvalování literárních scénářů i rozpočtů a příkazů k zahájení výroby. Pro posuzování scénářů i vyrobených filmů měl ředitel studia k dispozici nový poradní orgán, Uměleckou radu, která v roce 1957 převzala úkoly od Umělecké rady ústředního ředitele ČSF, a tím pod jurisdikci studia převedla důležité schvalovací pravomoci. V polovině roku 1956 byly konečně zrušeny detailní a svazující „normy pro výrobu filmů“, podle nichž se pracovalo od roku 1952 a jež postupně erodovaly řadou výjimek. Normy byly nahrazeny „rámcovými údaji“ či „základními ukazateli“ umožňujícími flexibilnější práci s výrobním plánem (celkové denní průměry metráže místo přesné metráže na den, celková výrobní doba místo přesně stanovených délek výrobních etap, koeficient spotřeby materiálu atd.).<sup>104</sup>

102 Text usnesení politického byra ÚV KSČ z 12. března 1956 viz in: Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: ČSFÚ 1973, s. 34–40 (citace s. 36 a 37). K širšímu politickému kontextu decentralizačních opatření v kulturní politice v roce 1956 srov. Knapík, *V zajetí moci*, s. 271–288.

103 Vládní nařízení č. 4/57 Sb. ze dne 16. ledna 1957 viz in: Jiří Havelka (ed.), *Výroční zpráva Československého filmu za rok 1957*. Praha: ÚPF 1962, s. 9–11. V čele filmového podnikání bylo ÚŘ ČSF nahrazeno „hlavní správou Československého filmu“, nepodnikovou chozrasčotní organizací v rámci ministerstva školství a kultury (organizace Československý státní film byla zrušena i s vládním nařízením č. 72/1948, zkratka ČSF se ale používala i nadále), již byly podřízeny samostatné podniky (nikoli jenom samostatné účetní jednotky jako doposud) pro jednotlivé druhy činností. Od 1. dubna 1958 byla hlavní správa ČSF nahrazena „ústřední správou Československého filmu“ (ÚS ČSF) jako nadpodnikovou organizací v čele s ředitelem ÚS, která tvořila s podřízenými podniky výrobně hospodářskou jednotku Československý film; ústřední správě byly vyhrazeny jen zásadní ideově-umělecké otázky, dlouhodobé plány a koordinace činnosti podřízených podniků; fungovala také jako mezičlánek mezi filmovými podniky a resortním ministerstvem školství a kultury. Viz Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 13–16.

104 Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 25–29, 59–60.

**Organogram podřízenosti a nadřízenosti  
ve vedení Filmového studia Barrandov podle stavu z roku 1957.<sup>105</sup>**



Organizační řád FSB z roku 1957 již tvůrčí skupiny výslovně definuje nejen jako dramaturgický, ale i jako „výrobní kolektiv“<sup>106</sup> a barrandovští produkční šéfové si od jejich nové koncepce slibovali „spojení dramaturgie i výroby v jediném organizačním i organickém celku“.<sup>107</sup> Vedoucí TS nyní odpovídal přímo řediteli studia za všechny ideové, umělecké i hospodářské otázky výroby. Společně s vedoucím dramaturgem skupiny řídil literární přípravu čili vyhledával, projednával a schvaloval náměty a povídky, někdy i technické scénáře (literární scénáře předkládal ke schválení řediteli studia); navrhoval výběr sedmi hlavních tvůrčích pracovníků štábu (režiséra, spolu s ním pak vedoucího výroby,

105 *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Praha: ČSF 1957, s. 8.

106 *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Praha: ČSF 1957, s. 14–18.

107 Bohumil Šmída, *Jak se natáčí film*. [Praha]: ČSF 1957, s. 3; srov. též Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 37–38.

kameramana, střihače, architekta, mistra zvuku a uměleckého maskéra) a posuzoval režisérův návrh hereckého obsazení; spolupracoval na sestavování rozpočtů a sledoval jejich čerpání; samostatně řídil a kontroloval výrobu ve všech fázích, včetně schvalování denních prací a hrubého i čistého sestříhu; svolával úvodní porady vedoucích pracovníků štábu; dohlížel na mzdovou a personální politiku v rámci tvůrčích skupin (roku 1957 mělo pět TS celkem 47 zaměstnanců); zpracovával dílčí dramaturgický plán skupiny na příští rok. Autonomii tvůrčích skupin dále posílilo zřízení společného vedení dramaturgů a vedoucích výroby v roce 1958: Bohumil Šmída – František Břetislav Kunc (roku 1960 přišel na místo Kunce, který se stal ústředním dramaturgem, Ladislav Fikar); Karel Feix – František Daniel (od dubna 1959 nahrazení Milošem Brožem a Jaromírem Ptáčkem);<sup>108</sup> Jiří Šebor – Vladimír Bor; Ladislav Hanuš – Stanislav Ivan Urban (roku 1959 Urbana nahradil František Pavlíček); Bedřich Kubala – Ladislav Novotný.

Barrandovský organizační systém se v té době jevil jako jeden z nejefektivnějších v celém východním bloku. Zpráva o organizaci výroby v největších sovětských studiích (Mosfilm, Studio Gorkého, Lenfilm), zpracovaná náměstkem pro výrobu FSB Milošem Schmiedbergerem na základě jeho studijní cesty z roku 1956, si všímá tamní technické i organizační zaostalosti. Autor v překvapivě kritickém závěru uvádí, že řízení výroby v SSSR je

podle mého soudu příliš centralisované, ve srovnání s našimi poměry. [...] Vedoucí pracovníci studií a vedoucí tvůrčí pracovníci v podstatě usilují o přenesení takových práv jako u nás směrem dolů. [...] Naše řízení [...] je nesrovnatelně operativnější a správní aparát jednodušší a menší. [...] Zřízení tvůrčích skupin a jejich organizace byly předmětem všeobecného zájmu.<sup>109</sup>

V druhé polovině padesátých let byly pražské tvůrčí skupiny ve srovnání s moskevským vzorem – jenž dosud zachovával některé principy kolektivního vedení, s nimiž se v Praze neúspěšně experimentovalo na počátku padesátých let – výrazně decentralizovanější a autonomnější a tvůrčí pracovníci byli vybaveni větší samostatností rozhodování (například v otázkách hereckého obsazení).

108 Ačkoli oficiálně byla Feixova a Danielova skupina zrušena a nahrazena novou, ve skutečnosti v ní Feix působil i nadále, po dvouleté pauze znovu jako vedoucí. Viz NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/3P/9K, Hodnocení tvůrčích skupin FSB, 1960.

109 Miloš Schmiedberger, *O některých otázkách výroby hraných filmů v SSSR*. Praha: FSB 1957, s. 43–44.



Po kritice liberalizačních tendencí v hrané tvorbě let 1957 a 1958, pronesené ministrem školství a kultury Františkem Kahudou na I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici v únoru 1959, ale politicky připravené již na XI. sjezdu KSČ v červnu 1958 jako součást širší kampaně za „dovršení kulturní revoluce“, se ovšem úspěšný proces decentralizace a liberalizace na dva roky zastavil. Filmaře krátce po konferenci zasáhla vlna represí. Čtyři nejexponovanější objekty stranické kritiky šly do „trezoru“ (*Tři přání* /Ján Kadár – Elmar Klos, 1958/, *Zde jsou lvi* /Václav Krška, 1958/, středometrážní *Konec jasnovidce* /Vladimír Svitáček – Ján Roháč, 1957/ a hudební komedie *Hvězda jede na jih* /Oldřich Lipský, 1958/), skupina Feix-Daniel, která vyrobila první tři z nich, byla rozpuštěna a od dubna do konce roku 1959 proběhly prověrky, po nichž někteří tvůrci trezorovaných filmů dostali dvouletou distanci od práce v celovečerním filmu (Ján Kadár, Elmar Klos), museli z Barrandova odejít (František Daniel na FAMU, Vladimír Svitáček do Laterny magiky), opustit dosavadní vedoucí funkci (vedoucí TS Karel Feix, dramaturg téže TS Vratislav Blažek) nebo byli jinak postiženi (Václav Krška měl být za rok poslán do důchodu, politicky spolehlivějším Oldřichu Lipskému bylo alespoň naordinováno internátní školení a „besedy s pracujícími v závodech“). Další skupinová dramaturgové dali výpověď sami (Jiří Brdečka, Jiří Fried ad.). V reakci na požadavek vytvoření nových skupin s „dobrým politickým složením“ naopak vznikly TS Miloše Brože a Jaromíra Ptáčka a po roce TS Ericha Švabíka a Václava Jelínka.<sup>110</sup> Pro zdecimované tvůrčí skupiny byla v následujících dvou letech typická autocenzura a taktické testování. Ideově umělecké rady FSB (IUR), do níž skupinová dramaturgové posílali nedodělané scénáře, aby si „otukali“ její názor, a teprve když získali předběžný souhlas, pouštěli se do vážnější práce. Některé scénáře tak absolvovaly schvalovací proces třikrát i čtyřikrát a TS si podle kritiky ÚV KSČ zvykly přenášet odpovědnost za literární přípravu na centrální IUR.<sup>111</sup>

V roce 1960 a 1961 dochází k dalším organizačním změnám ve vedení a statutu ČSF, definitivně potvrzeným vládním nařízením z února 1962, které posiluje samostatnost ČSF vzhledem k resortnímu ministerstvu a staví jej na úroveň celostátního ústředního orgánu podobného ministerstvu jakožto „výrobní hospodářskou jednotku kulturního charakteru“. Ústřednímu řediteli dává oprávnění jednat přímo s jinými ústředními úřady o plánovacích, finančních a mzdových otázkách (Státní plánovací komisí, ministerstvem financí, Státní mzdovou komisí atd.) a zřizovat, měnit či rušit podřízené podniky, to vše bez zprostřed-

110 Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu (12. 11. 1959). In: Ivan Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 202, 209.

111 NA, f. ÚV KSČ, 02/4, sv. 224, a. j. 378/4, Stav a hlavní problémy čs. hraného filmu, 24. 1. 1962.

kování ministerstvem školství a kultury. Zároveň ale kinematografii v ideologických otázkách podřizuje, podobně jako tomu bylo již dříve u tisku, rozhlasu, televize a tvůrčích svazů, přímo ÚV KSČ – ve věcech schvalování tematických plánů, kulturněpolitických zásad distribuce, dovozní a vývozní politiky a zahraničních koprodukcí.<sup>112</sup>

Restrikce tvůrčí svobody paradoxně po dvou letech vyvolaly mnohem silnější tendenci liberalizace, než byla ta z druhé půle padesátých let. Ředitel FSB Josef Veselý v rozhovoru z konce roku 1963 sumarizoval první fázi uvolňování v metodách podnikového řízení jako obnovení „důvěry a jistoty tvůrčích pracovníků“ prostřednictvím posílení autonomie tvůrčích skupin, decentralizace schvalovacího procesu a definitivního opuštění „průmyslového sledování výroby“. Zvláštní důraz přitom kladl na flexibilitu ekonomického plánování výroby, které má nyní finanční limity přizpůsobovat skladbě a náročnosti látek: „Ušetřených finančních prostředků na jeden film může být v rámci studia použito na filmy druhé.“<sup>113</sup> Pro produkční šéfy skupin znamenala možnost přesouvání nákladů z filmu na film mnohem větší producentskou samostatnost, než měli dosud, a v dalších letech jim dovolila pustit se do tak nákladných projektů, jakými byly třeba filmy *At' žije republika* (Karel Kachyňa, 1965) nebo *Marketa Lazarová* (František Vlácil, 1967).<sup>114</sup> Nicméně i v šedesátých letech mohli tuto nově nabytou finanční flexibilitu uplatňovat pouze v mezích rovnostářského systému přerozdělování: šest filmů na skupinu a na rok, s rozpočtem odvozeným od relativně neměnného celkového výrobního rozpočtu FSB, bez možnosti podílet se na ziscích z exploatace.<sup>115</sup>

Další vývoj tvůrčích skupin do konce šedesátých let ovšem ovlivnilo především zrušení centrální Ideově umělecké rady FSB a zřízení ideově uměleckých rad při jednotlivých tvůrčích skupinách (1. března 1962), jejichž složení si volily převážně samy skupiny. Tyto šesti-

112 Reorganizace v některých aspektech jen fixovala existující stav a zároveň přibližovala film statutu jiných příbuzných ústředních orgánů, začleněných již dříve do státní správy: televize, rozhlasu a denního tisku; na rozdíl od nich ale ČSF zůstal chozrasčotní neboli hospodářskou organizací. Ústřední správa ČSF je nahrazena Ústředním ředitelstvím, ústředního ředitele nyní jmenuje a odvolává přímo vláda, byť ČSF stále formálně zůstává v jurisdikci MŠK. MŠK již v předchozích letech řídilo ČSF spíše jen formálně, nemělo vlastní odborný aparát pro řízení filmu (pouze styčného referenta), v ideologických otázkách tvořilo jen mezičlánek zprostředkující vliv ÚV KSČ, v ekonomických otázkách přijímalo rozhodnutí ministerstva financí a Státní plánovací komise. K meziresortním jednáním předcházejícím usnesení vlády č. 13 ze dne z 2. února 1962 srov. NA, f. Úřad předsednictva vlády 577/1, k. 222.

113 Vše pro tvorbu dobrých filmů. Film a doba hovoří s Josefem Veselým. *Film a doba* 9, 1963, č. 12, s. 623–627.

114 Srov. Vojtěch Měšťan: Barrandov očima nového roku (rozhovor s řed. FSB V. Harnachem a ústř. dram. F. B. Kuncem). *Kino* 20, 1965, č. 1 (14. 1.), s. 2.

115 O filmové dramaturgii (kulatý stůl s Kuncem, Šmídou, Fikarem, Šeborem, Kubalou, Bočkem). *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965–1966, č. 5 (2. 11.), s. 1, 3. Rovnostářský a kvantitativní systém plánování vylučující hmotnou zainteresovanost a výraznější vliv skupin na honoráře tvůrců v šedesátých letech soustavně kritizoval ekonom Radoslav Selucký – viz jeho *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu* (Praha: ČSF 1966).

až jedenáctičlenné rady fungovaly následujících osm let jako poradní a schvalovací orgány TS, ale také jako jejich intelektuální zázemí či kluby. Vytvářely osobní vazby na nejprogresivnější trendy nejen ve filmu a divadle, ale i v literatuře (zasedali v nich nejen filmoví scenáristé, režiséři, herci, kameramani a kritici, ale i takové spisovatelské osobnosti jako Bohumil Hrabal, Josef Škvorecký, Ludvík Aškenazy či František Hrubín).<sup>116</sup> Díky vlastním radám mohly skupiny důsledněji rozvíjet diferencované dramaturgické koncepce a pěstovat osobní vztahy s širším spektrem potenciálních spolupracovníků, a tím vytvořit příznivé podmínky pro rozvoj autorských stylů a nástup takzvané nové vlny.<sup>117</sup> Přestože v zestátněném filmu neexistovala funkce producenta, může se z dnešního hlediska činnost tvůrčích skupin šedesátých let jevit jako „de facto producentské pojetí“.<sup>118</sup>

Zpráva Jiřího Hendrycha pro předsednictvo ÚV KSČ z ledna 1963 (navazující na XII. sjezd KSČ z prosince 1962) na druhou stranu dokládá, že komunističtí ideologové tuto decentralizaci zcela vědomě podporovali jako novou, nepřímou a méně formální cestu k posílení svého vlivu na tvůrce. Poté, co hrubé a přímočaré represe uvedené projevem ministra školství a kultury v Banské Bystrici a realizované následnými čistkami na jaře 1959 spustily mezi filmaři mechanismy pasivní rezistence a autocenzury, a poté, co se politbyro v únoru 1962 usneslo, že ÚV KSČ na sebe sám bere ideové řízení kinematografie, chtěli zefektivnit kontrolu dramaturgického procesu tím, že ji přenesou na nejnižší možnou úroveň, co nejbližší samotným umělcům: do základních tvůrčích jednotek a organizací čili do ideově uměleckých rad TS, základních organizací KSČ a nově vzniklé filmové složky Svazu československých divadelních a filmových umělců (SČDFU).<sup>119</sup>

116 K činnosti a složení ideově uměleckých rad srov. Hodnocení činnosti IUR tvůrčích skupin. Vlastimil Harnach Aloisi Poledňákoví, 23. 9. 1966. NFA, ÚŘ ČSF, k. 410/A2/5K/7K – FSB, FLB, FP, SF.

117 Koncepce skupinových IUR, které měly posílit odpovědnost TS, vzešla z diskusí zástupců Oddělení školství, kultury, vědy a zdravotnictví ÚV KSČ, vedení ČSF a filmové sekce SČDFU na konci roku 1961. NA, f. ÚV KSČ, 02/4, sv. 224, a. j. 378/4, Stav a hlavní problémy čs. hraného filmu, 24. 1. 1962; sv. 225, a. j. 380/2, Zásady nového řízení dramaturgie Čs. filmu, 15. 2. 1962. Činnost nových rad upravovala směrnice ústředního ředitele č. 219/1962. Viz *Výroční zpráva československého státního filmu za rok 1962*. Praha: Ústřední půjčovna filmů 1964, s. 50–52. K dobové reflexi vlivu decentralizace výroby a vzniku autonomních dramaturgií na formování nové vlny srov. např. *Konference Svazu čs. filmových a televizních umělců*. Praha: [FITES] 1968, s. 43.

118 K pohledu na práci tvůrčích skupin šedesátých let jako na „producentské pojetí“ srov. výukový materiál bývalého barrandovského produkčního z té doby Jaromíra Kallisty, *Filmová produkce*. Online: <[www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc](http://www.famu.cz/docs/UvodProdukce.doc)>. Pravděpodobně právě decentralizace v řízení výroby vyprovokovala kritika Jaroslava Bočka k ojedinelé úvaze o tom, kdo vlastně v podmínkách zestátněné kinematografie vykonává roli producenta a zda tato úřednická funkce „organizátora“ má i tvůrčí rozměr. Viz Jaroslav Boček, Tvůrce a organizátor. *Film a doba* 9, 1963, č. 8, s. 428–429.

119 NA, f. ÚV KSČ, 02/1, sv. 6, a. j. 6/5, Zpráva o současné situaci ve filmové tvorbě, 25. 1. 1963.

Při souhrnném pohledu na vývoj tvůrčích skupin od roku 1954 do konce šedesátých let, jak jej nastínila předcházející podkapitola, je zřejmá jejich delší životnost, stejně jako výraznější kontinuita personálního obsazení a tvůrčího zaměření než u kolektivů a Kolektivního vedení v předchozích letech. TS sehrály klíčovou roli jak v kvantitativním oživení výroby po krizi z počátku padesátých let, tak v uměleckém vzestupu a žánrové diferenciaci v období přechodné liberalizace na konci padesátých let a v letech 1963–1969. I přes popsání dílčí reorganizace a personální čistky se TS stabilizovaly jako všeobecně respektované platformy pro iniciaci a přípravu projektů, pro umělecký a hospodářský dozor nad jejich realizací a v neposlední řadě i pro výchovu talentů. Zároveň se většině z nich podařilo vybudovat si vlastní identitu na základě osobnostního profilu jejich vedoucích, stylu práce produkčně-dramaturgického týmu, více či méně stálého a širokého okruhu spřízněných autorů a režisérů a tematicko-žánrového zaměření. Tento aspekt tvůrčích skupin padesátých a šedesátých let popisují v sedmé kapitole, věnované tendencím ke „skupinovému stylu“.

Pravděpodobně nejkonkrétnější svědectví o každodenní praxi tvůrčích skupin konce padesátých let a let šedesátých zachytila pracovnice NFA Eva Strusková v rozhovoru s dramaturgem Václavem Nývltem. Nývlt v roce 1956, krátce po absolutoriu FAMU, jednoleté praxi v televizi a po vstupu do KSČ, přišel do skupiny Šmída-Kunc, kde se dramaturgicky podílel především na filmech režisérů z „generace roku 1956“ (například *Žižkovská romance* /Zbyněk Brynych, 1958/, *Touha* /Vojtěch Jasný, 1958/ a *Pět z milionu* /Zbyněk Brynych, 1959/) a v šedesátých letech na adaptacích děl Bohumila Hrabala. Z jeho vzpomínek lze vyčíst hlavní aspekty práce skupinové dramaturgie v jednotlivých fázích přípravy a realizace, způsob, jak skupiny vykonávaly funkci prostředníka mezi ústředním vedením a schvalovacími orgány na jedné straně, a realizačními týmy na straně druhé, a nakonec i relativně prestižní pozici dramaturga v profesní komunitě:

Dramaturgové v té době měli postavení tak důležité, že to neodpovídalo jejich významu [...] O tom, do jaké látky se skupina pustí, si skupina povídala kolektivně, to sice ano, ale to, jestli se práce odstartuje, jestli se na ni vystaví smlouvy, na synopsi nebo na povídku, tak o tom vždycky rozhodoval určitý dramaturg a ten se musel zodpovídat vedoucímu skupiny, když z toho pak nic nebylo. [...] autor taky věděl, že tou první překážkou, kterou musí překonat, je vlastně ten dramaturg. A že ve chvíli, kdy se dorozumí s dramaturgem, tak najednou bude dramaturg obhájcem látky a bude ji zase obhajovat před těmi dalšími, kteří tomu budou říkat „ne“. [...] Navíc byla možnost, že když autor s nějakou látkou u nějakého dramaturga neuspěl, šel do jiné skupiny, a tam třeba uspěl. [...]

Tam byla vždycky snaha, aby v okamžiku, kdy se bude dávat smlouva na scénář, se už vědělo, pro kterého režiséra se to bude psát, tak, aby si režisér k tomu pověděl taky své, aby se to formovalo do jeho podoby. Čili ten dramaturg měl za úkol s určitou látkou chodit a nabízet ji různým režisérům, a ve chvíli, kdy u některého režiséra uspěl, tak vlastně to bylo pro něj taky i to opodstatnění, že ji mohl schválit jako uzavřenou a že se může vystavit smlouva na scénář.

[...]

Takže situace dramaturga byla v té době neobyčejně důležitá. A byla dlouho [...] všechno zlikvidoval až Ludvík Toman potom, když nastoupil, tak z nás ze všech udělal jenom ouředníky. [...] v dobách, když já jsem začínal a když jsem se rozkoukával, tak tam byl Břet'a Kunc a Jan Libora, a ti museli schválit, když se měla bourat jakákoliv ateliérová stavba. Než se stavba zbourala, tak štáb předváděl natočené práce a teprve potom dramaturg řekl – Je to v pořádku, můžete stavbu zbourat. [...] dokud dramaturg nedal k tomu svolení, tak se ty ateliéry nebouraly, protože se řeklo – Ono se tam musí něco třeba přetočit [...], čili tam v té době postavení dramaturga bylo až myslím přeceněné [...], dramaturgovi se dávalo hodně za vinu, tedy v podnikovém soukromí, do které umělecké kategorie se film dostal, jestli to byla jednička, dvojka nebo trojka, a když to bylo to B nebo C nebo něco horšího, tak pochopitelně se i ten dramaturg musel obhajovat, proč vlastně byly vloženy ty státní peníze. [...] Čili v době, když já jsem tam jako dramaturg nastupoval, tak to bylo povolání neobyčejně důstojné a vážené.

[...]

[D]ramaturg byl při všech hereckých zkouškách, když se hledali představitelé na role, tak to se všechno předvádělo tvůrčí skupině a tvůrčí skupina, to byli ti čtyři lidi, o kterých jsem se zmiňoval, čili my se museli den co den k něčemu vyjadřovat, buď vrtět hlavou, nebo kejvat [...]

V době, když jsem nastupoval na Barrandov, tak tvůrčí skupiny předkládaly scénáře ke schválení ústřední Umělecké radě [...] Tam do Jindřišské se svolalo sezení, to byly vždycky určité dny v týdnu, scénáře se jednotlivým členům umělecké rady rozeslaly s předstihem asi čtrnácti dnů nebo tří neděl. V dobách, když jsem předkládal třeba *Touhu* a *Žižkovskou romanci*, tak v umělecké radě ještě zasedala Marie Pujmanová, zasedal tam [Karel] Konrád, [Bohuslav] Březovský, pak tam byla zase [Marie] Majerová. [...] byli tam taky takoví, kteří tam byli jen z politických důvodů. [...] věděli jsme, že ten náš text bude projednáván třeba ve středu v šest hodin večer, tak

ten režisér, autor, dramaturg a vedoucí skupiny, dejme tomu v této čtveřici nebo v pěťici, když bylo třeba víc autorů, víc dramaturgů nebo tak, jsme tam naklusali [...] Někdo to měl napsané, někdo to přečetl nebo to říkal z paměti, někdy bylo vidět, že se jen tak orientuje, to jen tak zhruba.

No a teď se to postupně vyslechlo a byly to připomínky někdy moudré, někdy neobyčejně hloupé, a tak se to buď zamítlo, nebo se to schválilo, nebo se to vrátilo k předělání, to bylo skoro nejčastější.

Máloco se schvalovalo, že by k tomu nebyly připomínky, vždycky si někdo něco vymyslel. Tak jsme se potom zase na základě výsledků této umělecké rady pokusili udělat určité úpravy, a ty se už zase jenom někam poslaly a pak už přišlo jenom, že se to schvaluje, nebo neschvaluje. Čili to rozhodující, jestli se to dostane do výroby, nezáviselo v té době na skupině. Skupina vlastně jen přenášela tyhle podněty. Ale v okamžiku, kdy to skupina předkládala, už to měla s tím autorem proplacené, zaplatila autorovi literární přípravu, zaplatila mu synopsi, zaplatila povídku a zaplatila scénář, u scénáře zaplatila třetinu honoráře scénáře. Když to rada zamítla, že je to zhůvěřilost, tak bylo potřeba zdůvodňovat, proč se do toho ty peníze vložily. To bylo riziko pro skupinu, ona když potom dělala nějakou roční bilanci, tak vykazovala, že na literární přípravu spotřebovala tolik a tolik peněz a vyrobila tolik a tolik filmů. Někdy to záleželo na souhře určitých náhod, jestli se zrovna dostavil na radu ten, co se dostavit měl, nebo jestli se dostavil ten, co se dostavit neměl. To byl vždycky velký nervák. Když jsme tam nastupovali, to je jako když obžalovaný jde k procesu. A teď tady sedí porotci, kteří mají člověka buď odsoudit, nebo omilostnit. Jak byl člověk produktivní dramaturg, tak to člověka čekalo jednou za čtvrt roku nebo každý měsíc, podle toho, kolik látek předkládal a kolikrát se tam jako známá tvář vyskytoval. Ti autoři a režiséři se tam nevyskytovali tak často, poněvadž každý z nich tam přišel tak jednou za rok, některý třeba tak dvakrát za rok. Ale ti dramaturgové nebo ti vedoucí skupin, ti tam byli pochopitelně častěji, ti byli na těch schvalovačkách každý měsíc.<sup>120</sup>

120 Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7., 31. 7., 3. 8. 1998. NFA, Sběrka zvukových záznamů.



Nývtova rekapitulace skupinové práce je cenná mimo jiné i tím, že zhuštěně ukazuje složitou provázanost jednotlivých funkcí skupiny a dramaturga ve vztahu k tvůrcům i k vedení studia, a proto jsem se rozhodl ji zprostředkovat takto dlouhým citátem. Rozsáhlý sběr potenciálních látek, pěstování vlastní „stáje“ tvůrců, snaha vystihnout přicházející trendy, jež se projevovala v silící orientaci na mladé absolventy FAMU, sestavování sehraných dílčích týmů (dramaturg-autor, dramaturg-autor-režisér)<sup>121</sup> nebo taktizování ve vztahu ke schvalovacím a hodnotícím orgánům nebyly pochopitelně výhradní doménou Šmídovy skupiny. Když *Rudé právo* na jaře 1969 – tedy na sklonku jejich existence, když většina z šesti skupin měla na kontě desítky titulů – oslovilo skupiny s žádostí o jakési retrospektivní autoportréty, ukázalo se, jak strategicky a kompetitivně jejich vedoucí uvažovali (nebo se tak alespoň chtěli prezentovat). Například veterán Karel Feix s dramaturgem Milošem Brožem formulovali krédo diváckého filmu, jenž staví na populárních žánrech a zkušených režisérech. Jako příklady svých úspěchů uvedli mimo jiné komedie *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Král králů* (Martin Frič, 1963), *Ženu ani květinou neuhodíš* (Zdeněk Podskalský, 1966), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Poslední růže od Casanovy* (Václav Krška, 1966), *Přísně tajné premiéry* (Martin Frič, 1967) a muzikály *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964) a *Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966). Jakožto bývalý „kapitalistický“ producent Feix neopomněl zdůraznit, „že tvorba skupiny představuje 12-15 procent produkce Barrandova a Koliby, ale v kinech i v exportu reprezentuje plnou třetinu“.<sup>122</sup> Specifické kořeny měla skupina Ladislav Novotný – Bedřich Kubala, která do FSB přešla v roce 1956 z Československého armádního filmu, kde si vytvořila základnu dlouholetých spolupracovníků, jako byli režiséři Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný a František Vlácil či kameramani Jaroslav Kučera, Jan Čuřík a Josef Vaniš. Podle dohody o začlenění do ČSF musela skupina jednou ročně natočit film s vojenskou tematikou – takto vznikly tituly jako *Zářijové noci* (Vojtěch Jasný, 1957), *Tenkrát o vánocích* (Karel Kachyňa, 1958) a *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959). V šedesátých letech ale armádní náměty opustila a otevřela se existenciálním látkám nové vlny (natáčeli zde především Antonín Máša a Evald Schorm).<sup>123</sup> Jakýmsi protipólem Feixovy skupiny a konkurentem skupiny Šmídovy byla legendární TS Jiří Šebor – Vladimír Bor, jež se proslavila především „objevením“ Miloše Formana s jeho

121 K této taktice Šmídovy skupiny srov. sedmou kapitolu této knihy, v níž uvádím navazující citát z rozhovoru s V. Nývtlem.

122 mfa, Vizitky tvůrčích skupin FSB (4). *Rudé právo*, 3. 4. 1969, s. 5. Orientaci skupiny (tehdy ještě pod vedením Karla Feixe a Františka Daniela) na populární žánry potvrzuje i obdobná starší výpověď – viz Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 149-150.

123 mfa, Vizitky tvůrčích skupin FSB (3). *Rudé právo*, 20. 3. 1969, s. 5.

spolupracovníky Ivanem Passerem a Jaroslavem Papouškem,<sup>124</sup> odvahou riskovat s debuty dalších režisérů a také tím, že pro film „získala“ prominentní spisovatele Jana Procházku, Josefa Škvoreckého, Zdeňka Mahlera, Ladislava Fukse nebo Vladimíra Párala. Nicméně právě Šebor s Borem zároveň upozornili na úskalí pokusů o škatulkování tvůrců a filmů podle skupin:

Na různých poradách jsme měli vyhlášovat svůj program, u každé skupiny se hledala její „tvář“. Takže člověk zjišťuje skoro s mindrákem, že mu vlastně ta specifická tvář chybí. [...] nás láká a uspokojuje práce s širokým okruhem lidí, námětů a žánrů, už proto, že se tu neopakuje materiál a postup a že různá povaha záměrů předpokládá různé tvůrčí schopnosti [...].<sup>125</sup>

Citát dokládá skutečnost, že identitu tvůrčích skupin lze chápat spíše jako výsledek proměnlivých osobních aliancí a souhrn více či méně úspěšných a vzájemně se ovlivňujících rozhodnutí než jako úzkou tematickou nebo žánrovou specializaci. Václav Nývlt upozorňuje, že přibližně čtyřčlenné týmy skupinových dramaturgů netvořily vnitřně homogenní jednotky: větší část barrandovské produkce podle něj ve skutečnosti literárně připravoval úzký okruh čtyř nebo pěti nejspokojnějších jednotlivců, zatímco produktivita zbytku z asi třiceti stálých dramaturgů zůstávala značně nízká, což se týkalo zvláště takzvaných kádrových posil (dosazovaných do skupin z politických důvodů).<sup>126</sup> Kromě toho musíme při rozboru historického významu skupin pamatovat na množství projektů, které se vlivem vnitřního rozhodnutí nebo vnějších zásahů nedostaly do výroby, ale v představách skupinářů reprezentovaly jejich aktuální tvůrčí cíle: například z měsíčních výkazů činnosti v roce 1966 je zřejmé, že na jednu skupinu připadalo přibližně sedm filmů ve výrobě, deset projednávaných scénářů, čtrnáct povídek, deset synopsí a sedm nasbíraných látek.<sup>127</sup>

124 K dramaturgické práci skupiny na Formanových a Passerových filmech srov. Vladimír Bor, Formanovský film a některé předsudky. *Film a doba* 13, 1967 č. 1, s. 49–50.

125 Miloš Fiala, Vizitky tvůrčích skupin FSB (2). *Rudé právo*, 13. 3. 1969, s. 5.

126 Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7., 31. 7., 3. 8. 1998. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

127 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/6K, sl. 3 – Tvůrčí skupiny.

## 2.6. Potlačení skupin: normalizace (1970–1981)

V březnu 1970 bylo v rámci restriktivních opatření následujících rok a půl po invazi vojsk Varšavské smlouvy zrušeno všech šest tvůrčích skupin (i s jejich ideově uměleckými radami), označených „za jednoho z hlavních viníků krize let 1968–1969 v oblasti filmu“. <sup>128</sup> Namísto nich vzniklo šest „dramaturgických skupin“, z jejichž kompetence byla – podobně jako v případě tvůrčích kolektivů v roce 1948 – vyňata samotná výroba. Vznikem nového scenáristického oddělení navíc měli být skupinová dramaturgové oddělení od scenáristů, kteří do té doby působili převážně s nimi ve skupinách, ale nyní se museli přesunout do samostatného oddělení.

Filmové studio Barrandov prošlo v letech 1969–1972 recentralizací, zakázky a zastavováním roztočených filmů, utužením schvalovacích mechanismů a politickými prověrkami pod taktovkou tří hlavních „normalizátorů“: ředitele studia, jinak spisovatele Miloslava Fábery, ústředního dramaturga a dosud nepříliš známého dokumentaristy a funkcionáře Ludvíka Tomana a nakonec předsedy Celozávodního výboru KSČ a kádrováka Vojtěcha Leitera. Někteří šéfové rušených tvůrčích skupin z éry nové vlny byli propuštěni (Pavel Juráček, Bedřich Kubala), emigrovali (František Daniel), sami preventivně odešli z funkce či rovnou od filmu (Jan Procházka, Ladislav Fikar) nebo byli alespoň suspendováni (Erich Švábík). Do vedení nástupnických dramaturgických skupin přešli jen dva z nich (Miloš Brož a Ota Hofman), zbytek tvořily politicky prověřené, ale umělecky a organizačně nekompetentní „kádry“ (například barrandovský funkcionář z konce čtyřicátých let, staliništa Vojtěch Trapl), které již po dvou letech bezradnosti museli nahradit alespoň řemeslně schopnější dramaturgové. <sup>129</sup>

Dramaturgické skupiny po zbytek sedmdesátých a osmdesátých let plnily funkci spolehlivého převodového ústrojí oficiální stranické ideologie, byť se v některých případech a obdobích objevily i výjimky. Relativně svobodné postavení si od začátku normalizace udržovala Hofmanova skupina dětského filmu, umělecky i komerčně úspěšná na mezinárodním poli (a přinášející do studia tvrdé valuty), v níž se taktickým manévrováním podařilo udržet většinu dramaturgů bývalé TS

128 Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 131. V praxi ale konec TS nebyl okamžitý. Ještě minimálně po zbytek roku 1970 koordinovaly realizaci rozpracovaných projektů čtyři účelově vytvořené „výrobní skupiny“, vedené bývalými produkčními šéfy TS (E. Švábík, J. Šebor, B. Šmída, L. Novotný). Viz Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: ČSFÚ 1976, s. 158; Bohumil Šmída, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980, s. 272–273.

129 Hulík, *Kinematografie zapomnění*, s. 146–169.

Jana Procházky. Hofman si i v sedmdesátých letech dokázal pěstovat síť neformálních vztahů s kvalitními autory literatury pro děti a udržet výjimečné postavení veřejného intelektuála, zvaného na festivaly, konference a jiné prestižní akce, aniž by s novým režimem přímo kolaboval. Dochovaná korespondence dokazuje, že dokonce stále vedl přímá zahraniční jednání o koprodukcích, jak tomu bylo zvykem ve skupinách šedesátých let.<sup>130</sup>

Hofmanovo výjimečné postavení nic nezměnilo na skutečnosti, že po celá sedmdesátá léta se aktivita skupin z velké části soustředila na vyjednávání s autokratickým ústředním dramaturgem Tomanem. Výmluvně to ilustruje zoufalá stížnost šéfa jedné z nich, Miroslava Hladkého, adresovaná novému řediteli FSB Jaroslavu Gürtlerovi. Toman podle Hladkého řídí dramaturgii nepředvídatelně, arogantně a chaoticky: cíleně zamlžuje svá stanoviska nebo se účelově schovává za lektorskými posudky, dlouhodobě odkládá rozhodnutí, aby tak eliminoval nežádoucí projekty a tvůrce, brání skupinám v přímém kontaktu s režiséry, nebo režiséry svévolně mění, nechává za zády skupin přepisovat již schválené scénáře, mstí se zařazováním dokončených filmů do nižších hodnoticích kategorií (tj. do kategorií 2–4), „nedodrzuje základní normy mezilidských vztahů“, a fakticky tak činnost skupin brzdí nebo téměř znemožňuje:

80 až 90 procent energie vynakládá skupina na zcela neefektivní práci, například koumání, jak to či ono od Tomana dostat, co napsat, a vůbec „provozu“ komunikace s Tomanem, a tedy jen 10 až 20 procent energie vynakládá na práci, která je jejím vlastním posláním, tj. práci s autorem na scénářích. Chaotičnost řídicí práce L. Tomana má mnoho aspektů. Předně: nikdy jím nebyl vypracován žádný koncepční plán ani jím nebyla žádná koncepce formulována. Po celá léta je plán skládán z nahodilých titulů, jejichž autoři i režiséři jsou většinou lidé stále stejného druhu. [...] Všechna práva a všechna rozhodnutí strhává na sebe s tím, že věci neřeší, na dopisy a dotazy neodpovídá, zákulisně manipuluje s lidmi i se scénáři [...].<sup>131</sup>

V roce 1981 se vedení ČSF rozhodlo zareagovat na prohlubující se celkovou stagnaci filmové produkce a pokles diváckého zájmu reformou úseku tvorby. Důvodová zpráva „o situaci a nejdůležitějších problémech FSB“ hledala hlavní zdroje krize v dramaturgických skupinách, které se zpožďovaly s literární přípravou látek: v nízké pracovní morálce a špat-

130 NFA, f. FSB, k. R19/A2/4P/8K, DS O. Hofmana.

131 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B2/4P/8K, Hladký Gürtlerovi, 4. 5. 1981.

ných mezilidských vztazích, „malé odvaze kritizovat a angažovat se pro správnou věc“, nedostatečné „osobitosti“ látek atd. Řešením se mělo stát „užší spojení dramaturgie s výrobou“ a nástup mladé generace tvůrců-komunistů v čele s režiséry.<sup>132</sup>

## 2.7. Pokusy o oživení (1982–1992)

Následná reorganizace, vyhlášená počátkem roku 1982, tedy přinesla částečnou emancipaci skupin, jak naznačuje i jejich nový název „dramaturgicko-výrobní skupiny“ (DVS) a jejich organizační řád, který jim předepisoval nejen starost o literární přípravu, ale i návrhy výběru „hlavních vedoucích pracovníků na filmu“ a dohled nad celým produkčním procesem od námětu přes natáčení až po výsledné kopie, včetně denních prací.<sup>133</sup> Mělo tak dojít k „uplatnění jednoty řízení celé tvorby od literární přípravy po konečné schválení filmu, jednoty tvůrčího i ekonomického rozhodování“.<sup>134</sup> Jeden z nových skupinových šéfů označil dramaturgicko-výrobní skupiny za „umělecko-realizační útvary, pod jejichž přímým vedením vzniká film od námětu, scénáře, až po celou realizaci, tj. odevzdání filmu na dvou pásech“.<sup>135</sup> V rámci snahy o personální obměnu byli opět vyměněni vedoucí všech skupin (vedle vedoucích dramaturgů nyní v čele skupin mohli stát i vedoucí produkční), propuštěno nebo přeřazeno bylo asi dvacet scenáristů a dramaturgů<sup>136</sup> a zároveň vznikla zvláštní skupina „Tvůrčí mládí“ (původně se měla jmenovat Talent), zaměřená na začínající režiséry a inspirovaná sovětským systémem debutů. Jejím ustavením vedení studia reagovalo na vysoký průměrný věk barrandovských režisérů a neúnosně dlouhé čekatelské lhůty na první samostatnou režii. Šéfem skupiny jmenovalo nepříliš známého ani výrazného produkčního Jana Vilda, který nejprve zorganizoval „ideově-talentové hodnocení“ všech absolventů FAMU a VGIKu a dalších potenciálních debutantů (k tomuto účelu sloužila zvláštní komise obsazená zasloužilými režiséry). S těmi, kdo hodnocením prošli úspěšně, skupina realizovala jejich první a případně i druhé filmy, v některých případech v povídkové formě.<sup>137</sup>

132 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B2/4P/8K, Zpráva o situaci a nejdůležitějších problémech FSB [1981].

133 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B2/4P/8K, Dodatek č. 1 k Organizačnímu řádu FSB ze dne 1. 7. 1978, vydaný 29. 1. 1981.

134 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A2/5P/6K, zpráva o reorganizaci úseku tvorby FSB, 15. 1. 1982.

135 Alena Bechtoldová, První kroky. Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí. *Film a doba* 29, 1983, č. 8, s. 422.

136 Srov. jmenovité seznamy in: NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A2/6P/2K, Informace o stavu reorganizace úseku tvorby FSB k 30. 9. 1982.

137 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/4P/2K, Poslání, hlavní úkoly a pravidla činnosti 6. DVS - TM, červen 1982; Miloš Petana, Tvůrčí mládí v jasu i polostínech. Rozhovor s vedoucím 6. DVS FS Barrandov Janem Vildem. *Scéna* 12, 1987, č. 21–22 (26. 10.), s. 7.

Pro skupinové dramaturgy ale bylo podstatnější změnou to, že z Barrandova musel konečně odejít ústřední dramaturg Ludvík Toman, když ústřední ředitel Jiří Purš jeho funkci k 31. srpnu 1981, tedy ještě před vyhlášením reorganizace, účelově zrušil.<sup>138</sup> Dohled na úseku tvorby včetně skupin, nyní již spíše manažerský, od té doby vykonával „umělecký ředitel“ neboli náměstek ředitele FSB pro tvorbu (do této funkce byl jmenován opět nepříliš kompetentní Jiří Plachý, který měl k dispozici vlastní poradní sbor – dramaturgickou radu, v níž zasedali mj. i vedoucí DVS). Vnitřní atmosféra ve studiu se pak poněkud liberalizovala, jak to dokládá například příspěvek Jiřího Menzela na hodnotící konferenci FSB z března 1982, v němž se odvolával na odkaz šedesátých let včetně Miloše Formana a tvrdě se opřel do nekompetentních posuzovatelů a schvalovatelů, kteří „mrzačí scénáře“, protože „nerozumějí filmu“, ale zároveň „jsou nepostižitelní“. Přítomné kolegy upozornil, že pokud nadále umožní „šikanování“ autorů prostřednictvím „malicherných, hloupých a nekvalifikovaných připomínek, budou dál vznikat hloupé filmy“.<sup>139</sup>

Ačkoli koncepce DVS na papíře připomínala tvůrčí skupiny šedesátých let, jejich reálná praxe se oproti sedmdesátým letům příliš neměnila. Hodnotící zpráva z roku 1984 konstatuje, že soustředění jednotné odpovědnosti za tvorbu v DVS stále brání rozříštění kompetencí mezi úseky tvorby a výroby.<sup>140</sup> Na poradě ústředního ředitele ČSF se skupinovými vedoucími z dubna 1983, tedy rok po reorganizaci, si zase dramaturgové Karel Cop nebo Miloslav Vydra stěžovali, že dramaturgie stále nemá potřebnou autoritu, je „voděna za ručičku“ a ochromována nepředvídatelným posuzováním a schvalováním, na což reaguje alibistickými taktikami a autocenzurou.<sup>141</sup> Marcela Pittermannová, která v roce 1984 převzala DVS dětského filmu, na toto období vzpomínala v rozhovoru se Štěpánem Hulíkem takto:

Obrovské množství posudků na všechno je pro osmdesátá léta ve studiu naprosto charakteristické. Všichni se totiž ohromně báli. Takže se psaly posudky, aby ten dotyčný, který udělal nějaké rozhodnutí, byl chráněný. Všecko se těmi posudky strašlivě zdržovalo a tvorba tím samozřejmě trpěla.

138 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B2/4P/8K, Purš Tomanovi, 31. 8. 1981.

139 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B2/4P/8K, Diskusní příspěvek J. Menzela na Hodnotící konferenci tvorby FSB 1981 ze dne 15. 3. 1982.

140 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/3P/3K, Další opatření ke zdokonalování organizace a řízení FSB, 1. 6. 1984.

141 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/4P/2K. Domněnku, že reorganizace z roku 1982 reálně postavení a praxi skupin výrazněji nezměnila, potvrzuje i vzpomínka tehdejšího skupinového dramaturga – viz Václav Šašek v rozhovoru s Petrem Szczepanikiem, 29. 8. 2012.



Protože když je tvůrce v nějakém ajfru, potřebuje, aby tam nebyly časové díry. Málokdo napíše v jednom tahu scénář. Napíše nejdřív synopsi nebo povídku. Jenomže tady to napsal, a pak musel čekat. Měsíc, dva měsíce, tři a mezitím ho to samozřejmě přestalo bavit a pustil se do něčeho jiného. A do toho ta neustálá nejistota: četli to? nečetli? ještě to nečetli, ale musíte mít trpělivost...<sup>142</sup>

Přesto se mezi řadovými skupinovými dramaturgy i v této době vyskytovaly výjimečné osobnosti – například neobyčejně produktivní Václav Šašek, zařazený v šedesátých letech ve skupině Šebor-Bor, v sedmdesátých a osmdesátých letech ve skupinách Karla Copa, Karla Valtery a nakonec Miloslava Vydry. Šašek, bývalý spolupracovník Miloše Formana, Ivana Passera a Jaroslava Papouška, navázal v sedmdesátých letech dlouholeté tvůrčí partnerství s tandemem Zdeněk Svěrák – Ladislav Smoljak a vytvořil s nimi některé z nejoriginálnějších komedií pozdního socialismu.<sup>143</sup> Dědictví dramaturgie šedesátých let tedy částečně přežívalo, ale mimo pozornost studiového vedení – na úrovni dlouhodobých vztahů mezi jednotlivými dramaturgy a tvůrci.

Skupiny se po reorganizaci o něco zřetelněji žánrově nebo tematicky profilely: DVS Marcely Pittermannové navazovala na bývalou skupinu Oty Hofmana (tvorba pro děti a mládež), skupina dramaturga Jiřího Blažka se zaměřovala na komedie, skupina produkčního Josefa Císaře na kriminálky, detektivky a filmy o vojácích. Snažily se kolem sebe také vybudovat trvalejší okruh autorských a režisérských jmen.<sup>144</sup> Od poloviny osmdesátých let se mezi náměty začala objevovat, byť dosti nesměle, společensko-kritická témata v perestrojkovém duchu a podnikové vedení v reakci na XVII. sjezd KSČ připravovalo ekonomickou přestavbu kinematografie. V roce 1987 začalo řešit i reorganizaci tvorby, a zvláště dramaturgicko-výrobních skupin, které se staly předmětem jeho jednání se Svazem českých dramatických umělců (zastupovaným předsedou jeho filmové sekce, režisérem Jiřím Svobodou), usilujícím o větší vliv na odměňování tvůrčích pracovníků, na schvalovací procesy a na řízení FSB. Zvláštní komise pro přestavbu, složená ze zástupců ČSF a SČDU, na jaře 1988 zpracovala návrh decentralizace, který deklaroval principy „uplatnění plné odpovědnosti tvůrčího subjektu“ a „nezasahování do procesu tvorby“ a který ukazuje, že profesní svaz tvůrčích pracovníků se vědomě pokoušel napodobit vzor tvůrčích skupin šedesátých let: skupiny definoval jako „samostatné autonomní umělecké dílny, které napl-

142 Hulík, *Kinematografie zapomnění*, s. 325.

143 Miloš Petana, Jak (to) bylo a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem. *Scéna* 13, 1988, č. 25–26 (14. 12.), s. 9.

144 Srov. sérii rozhovorů s vedoucími skupin in: *Zpravodaj československého filmu* 15, 1989.

ňují svůj ideově umělecký program“, odpovídají za přidělený rozpočet i za ekonomické výsledky. Vedoucí skupiny nad sebou měl mít již jen ředitele studia, který mohl skupinou schválený film nepustit do distribuce jen tehdy, když „je prokazatelně v rozporu se státní kulturní politikou“. Vedoucí TS měl mít právo jmenovat a odvolávat všechny členy TS, převedené do termínovaných pracovních poměrů, a dokonce i „uspořádat vnitřní organizaci [skupiny] včetně složení a počtu pracovníků“. K dispozici mu měl být kromě produkčního i „ekonom skupiny“ (pro posílení ekonomické zodpovědnosti v duchu takzvaného chozrasčotu) a „ideově poradní umělecký sbor“, který by si mohl sám vybrat jako svůj poradní orgán. Měl rozhodovat o režisérovi filmu a spolu s ním i o všech hlavních tvůrčích profesích štábu.<sup>145</sup> Zástupci ČSF se ale začali přít o kompetence s filmovou sekci SČDU, ředitel FSB kritizoval Jiřího Svobodu za vměšování do vnitřních věcí podniku a reorganizace se značně zpomalila. Dramaturgicko-výrobní skupiny se sice od července 1988 skutečně přejmenovaly na „tvůrčí skupiny“, postoupily v hierarchii studia na přímou podřízenost řediteli a dostaly také větší slovo v sestavování dramaturgického plánu na rok 1990, nicméně kompletní reforma nestihla do sametové revoluce proběhnout.<sup>146</sup> Přesto si tyto skupiny za rok a půl své existence vydobily o něco větší samostatnost a respekt profesní komunity než jejich předchůdci.<sup>147</sup>

Další pokus o návrat k osvědčeným tvůrčím skupinám z šedesátých let se odehrál krátce po pádu komunistického režimu, ale ještě před privatizací Barrandova (1992). V roce 1990 proběhly konkurzy na šest nových skupinových vedoucích, z nichž vítězně vyšlo několik zkušených dramaturgů, kteří na Barrandově působili do roku 1989 (mj. Miroslav Vydra, Václav Nývlt), a vedle nich několik bývalých představitelů nové vlny (režiséři Jiří Menzel a Antonín Máša). Vedoucí nově vzniklých skupin sebevědomě poskytovali rozhovory tisku a někteří svým skupinám dali na polský způsob i názvy jako „Trilobit“ či „Zero“ (české skupiny nikdy předtím názvy neměly, jen čísla, s výjimkou výše zmíněného „Tvůrčího mládí“ a zvláštní skupiny pro videotvorbu „Profil“). Skupinové vedoucí měli podle ohlasů v tisku spojit tvůrčí svobodu s výhodami pevně zajištěných rozpočtů v rámci stále ještě státní kinematografie:

Budou prý mít větší pravomoc, budou si bez cenzurních a direktivních opatření sami rozhodovat, jakou látku dají do vý-

145 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/2P/6K, Návrh organizace tvůrčích skupin, 2. pracovní verze, 4. 5. 1988.

146 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/2P/6K; srov. též Jan Knoflíček, Nejen věc ekonomická. *Film a doba* 34, 1988, č. 6, s. 301-304; MP, Aktivita filmové sekce SČDU přináší produktivní výsledky. Téma: Přestavba filmu. *Scéna* 13, 1988, č. 3 (15. 2.), s. 12-13; ak, Kolegium ústředního ředitele. *Zpravodaj československého filmu* 14, 1988, č. 12, s. 28.

147 Srov. hodnocení Václava Šaška in: Anketa. *Film a doba* 36, 1990, č. 5, s. 244.

roby, prostředky, které zatím dostanou přidělené, budou sami investovat podle vlastního uvážení do nejlepších filmů.<sup>148</sup>

Koncepční materiál připravený uvnitř transformující se kinematografie předpokládal další existenci šesti skupin v tom smyslu, že budou osamostatněny od studia a donuceny k částečnému samofinancování. Každá skupina měla být „samostatným právním subjektem producentského typu“ a ve vztahu ke studiu vystupovat jako zákazník. V čele skupin měli stát umělci a produkční šéfové, jimž by bylo podřízeno pět dramaturgů a sekretářka; ti by společně řídili kompletní proces produkce od vývoje scénáře po distribuční kopii, včetně propagace. Jejich činnost měla jednou za dva až tři roky hodnotit filmová komora, a na tomto základě jim rozdělovat „výrobní fond“, či naopak odvolávat jejich vedení a vypisovat konkursy. Zbytek financí by TS získávaly na základě dohod s distributory a sponzory.<sup>149</sup> Nové skupiny sice začaly projednávat projekty scénářů, ale nikdy nedostaly podmínky ke standardnímu fungování. Mezitím začaly vznikat první soukromé produkční společnosti a Barrandov pod vedením nového ředitele Václava Marhoula na začátku roku 1991 propustil všechny tvůrčí pracovníky. S dnešním odstupem lze tedy za pokračovatele tradice skupin považovat spíše veřejnoprávní Českou televizi, která se již od devadesátých let stala hlavním koproducentem hraných filmů a ve svém zaměstnaneckém stavu si po následujících dvacet let udržovala produkční šéfy i dramaturgy zodpovědné za filmové projekty, byť jejich dohled nad nezávislými filmovými producenty, s nimiž spolupracovali, byl často spíše formální.<sup>150</sup>

## Závěr

Ve všech popsanych reorganizacích se různým způsobem redefinovaly vztahy mezi novým centrem moci a tradičními týmy umělců a řemeslníků, stejně jako mezi tvůrčí, hospodářsko-organizační a technickou složkou uvnitř těchto týmů. V období centralizace 1948–1953 se tvůrci alespoň formálně museli začleňovat do rutinního chodu „průmyslového závodu“ na Barrandově, jemuž vládli političtí funkcionáři a úředníci. Současně ale docházelo k oddělování dramaturgie od realizace, protože izolovaná dramaturgie mohla podléhat důslednější politické kontrole. Poté, co vrcholná centralizace na počátku padesátých let přivedla výrobu na pokraj kolapsu, se v druhé polovině padesátých let systém opět

148 Libuše Hofmanová, Dramaturgické skupiny nově. *Kino* 45, 1990, č. 12 (19. 6.), s. 2.

149 NFA, FSB, k. R19/A1/3P/8K, Návrh zásad nové organizace české kinematografie [nedat., 1990].

150 K roli veřejnoprávní televize jako (ko)producenta filmů srov. Pavel Krumpár, Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (1. část). *Illuminace* 22, 2010, č. 4, s. 21–70; týž, Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (2. část). *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 21–62.

částečně decentralizoval a v rámci nově zřízených tvůrčích skupin se dramaturgové a scenáristé znovu sblížovali s režiséry, vedoucími výroby a zbytkem štábů. Vývoj skupin tedy naznačuje logiku, kterou lze zjednodušeně charakterizovat takto: čím větší utužení politické kontroly, tím menší autonomie skupin vůči centrálním orgánům, častější střídání vedoucích a menší vliv na realizaci; a naopak, čím větší liberalizace, tím větší autonomie, personální kontinuita a sepětí s výrobou. Podobně můžeme interpretovat i pozdější období sedmdesátých a osmdesátých let, kterému se tato kapitola věnovala jen okrajově.

Skupiny a jejich dramaturgie tvořily jakési bitevní pole, na němž se tyto dvě síly střetávaly a na němž se díky jejich konfrontaci explicitně artikulovaly jinak implicitní hodnoty produkční kultury. Skupinové tvůrčí praxe se ovšem nelišily jen podle míry autonomie a vztahu k výrobě. Studujeme-li podrobněji archivní dokumenty a orální prameny, ukazuje se, že skupiny po sobě zanechaly nejen hotové filmy a nerealizované scénáře, ale také určité vzory pro řízení tvůrčí práce, které mohou být inspirativní i v současnosti. Například čeští dramaturgové různě střídali kolektivní a individuální model dramaturgie: v prvním případě se látky probíraly a rozhodovalo se o nich v diskusích na pravidelných skupinových poradách, zatímco v druhém se pěstoval především intimní a dlouhodobý vztah dramaturga s autorem, scenáristou či režisérem. Situace se lišila od skupiny ke skupině, jak dokládá i tento rozhovor se zkušeným dramaturgem Václavem Šaškem:

Tehdy [v šedesátých letech] se ve skupině pracovalo důsledně metodou kolektivní dramaturgie. Scházeli jsme se pravidelně každý týden, dostávali jsme číst práce tak, jak dozrávaly, tedy povídky i scénáře, a ve volné debatě jsme se k nim vyjadřovali. Zprvu byli k jednání přizvááni i autoři, ale to se neukázalo jako nejšťastnější řešení, neboť i když je kolektiv dramaturgů sebeschranější, není možné se zcela vyhnout i protichůdným názorům, které autor musí vyslechnout. Styl práce se tedy vylepšil a ustálil tak, že jsme se s kolegy scházeli, vyslovili své názory a dramaturg té které látky si všechny připomínky a podněty vyslechl, zaznamenal a autorovi pak sdělil jen to, co bylo v řečišti jeho vlastního názoru na látku. To byla samozřejmě i pro autory daleko přijatelnější metoda. Leč nyní [1988], když mám za sebou šestiletou zkušenost z práce v dramaturgické skupině vedené Miloslavem Vydrou, v níž důsledně uplatňujeme princip individuální dramaturgie, mohu prohlásit, že právě to je podle mého názoru optimální varianta dramaturgické práce.<sup>151</sup>

151 Petana, Jak (to) bylo a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem, s. 9.

Výrobní skupiny z let 1945–1948 reprezentovaly spíše firemní typ managementu s hierarchickým systémem vedení a užší specializací práce; tvůrčí kolektivy z let 1948–1951 lze označit jako model byrokraticko-aparátnický, založený na každotýdenních protokolovaných schůzích, kde se látky posuzovaly často neodborně, podle apriorních ideologických směrnic; tvůrčí skupiny, především pak po roce 1962, produkovaly mnohem méně protokolů a papírové dokumentace obecně, zato byly schopné vytvořit si rozsáhlé zásoby rozpracovaných látek a sítě neformálních osobních vztahů; v sedmdesátých a osmdesátých letech převládala autocenzura a opatrnictví, což nejlépe dokládají stohy formalizovaných posudků ke každému scénáři, jež se dochovaly v archívech. Každý z těchto modelů s sebou nesl určitý způsob setkávání, komunikace, myšlení o scénáři a jeho dokumentace: rychlá manažerská rozhodnutí šéfů výrobních skupin se lišila od nepraktických protokolů tvůrčích kolektivů, osobně laděných dopisů tvůrčích skupin autorům či režisérům a od alibistických posudků normalizačních dramaturgických skupin. První dojem, který historik při pročítání archivních pramenů získá, je nepřímá úměra mezi počtem papírů v archivu a počtem hotových filmů: byrokraticky nejaktivnější tvůrčí kolektivy dovedly českou kinematografii do stavu hluboké dramaturgické i výrobní krize. Naopak skupiny šedesátých let schůzovaly méně, pracovalo se v kavárnách, na chatách a po telefonu, aniž by ale zmizel étos nehierarchizované skupinové souhry, založené na osobním vkusu a důvěře. Zanechaly po sobě převážně jen strohé soupisy námětů, synopsí, filmových povídek a scénářů, zato efektivita a úspěšnost jejich práce byla obdivuhodná.







# Kapitola 3.

## Členové výrobních štábů a sociálně- ekonomické podmínky jejich práce

A nezapomeňte také na zvukaře, stavěče a osvětlovače. Ti všichni dělají film a nikdo o nich neví. Bez nich by to přece nešlo. Ale to víte, režiséři!

*(Zaostřit, prosím! /Martin Frič, 1956/)*

Jestliže se předchozí dvě kapitoly zaměřovaly na roli skupin jako manažerů tvůrčí práce, přítomná kapitola se v analýze produkčního systému přesouvá ze střední části řízení na úroveň základních realizačních týmů. Reálná praxe filmových štábů je v sekundární literatuře i v dochovaných pramenech reflektována mnohem méně než organizační změny na vyšších úrovních, a proto se zde musíme spokojit se všeobecnějším přehledem a s převážně kvantitativními daty o počtech zaměstnanců, profesní a sociální skladbě štábů a materiálních podmínkách každodenní práce. Alternativou a doplněním ke zvolenému přístupu by byly například mikrohistorické analýzy jednotlivých štábových profesí

a profesních skupin, ty by ale již překročily rámec analýzy produkčního systému jako celku a vyžádaly by si mnohem více prostoru.<sup>1</sup>

Filmový štáb je symbolem kolektivní povahy filmové tvorby, a proto není divu, že institucionální průmyslová reflexivita pojímala štáby jinak než režiséry či scenáristy. Zestátněný film se od prvních týdnů své existence pokoušel změnit veřejné vnímání filmařů jako rozmařilých a samolibých celebrit. Ve svých publikacích pěstoval obraz tvrdé, divákům z větší části skryté práce rovnostářského kolektivu, v němž si dělníci rozumějí s umělci a kde potřeba vyjádřit socialistické ideje vítězí nad touhou po slávě a zisku. Filmové prostředí „není světem iluzí a blyskavého pozlátka, [...] film je světem práce, těžké, namáhavé a vysoce specializované“. Práce každého člena štábu „bezprostředně navazuje na práci druhého; každý je malým ozubeným kolečkem – a teprve všichni dohromady, ve vzájemné souhře, tvoří přesný hodinový stroj“. Podmínky natáčení připomínají válečné útrapy: „Odloučení od svých rodin, často nevalně ubytování, v horku i v zimě, v dešti, v blátě i ve sněhu nastupují [...] denně, soboty a neděle nevyjímaje, k natáčení.“<sup>2</sup> Navzdory tomuto oficiálnímu obrazu se materiální podmínky práce štábových pracovníků od jejich protějšků v průmyslové výrobě či řemeslech v mnoha ohledech lišily. Štáby jakožto základní pracovní jednotky filmové produkce tvořily specifický typ kolektivů, jejichž dělba práce a sociální skladba kontinuálně navazovaly na dřívější filmovou praxi. Po formální stránce, do značné míry nezávislé na reálné práci „za kamerou“, se ale skladba štábů a jejich organizační začlenění do systému zestátněné výroby, jak je známe z převládající části historie zestátněné kinematografie, ustálily až na přelomu čtyřicátých a padesátých let.

### 3.1. Co je to štáb

Výrobní štáb se sestavoval jako dočasný organizační útvar jednorázově pro každý film, byť někteří členové tvořili trvalejší seskupení v dílčích štábech a přecházeli spolu z jednoho filmu na druhý.<sup>3</sup> Štáb se začal formovat se zahájením přípravných prací (plán obsazení štábu zachycoval režisérský neboli technický scénář), během natáčení dosahoval maximálního počtu (v padesátých letech kolem 25 osob)<sup>4</sup> a při dokon-

1 K prvním pokusům o historickou analýzu ustavování a vývoje konkrétní štábové profese v české kinematografii patří diplomová práce Vítězslava Chovance, *Mistři filmových okének. Historický vývoj profese filmového střihače v české kinematografii v letech 1945–1964*. Masarykova univerzita 2015.

2 Stanislav Brach – Rudolf Wolf, *Barrandov – město divů*. Praha: Orbis 1961, s. 7, 61.

3 Seskupení stálých spolupracovníků na úrovni vedoucích tvůrčích pracovníků štábů existovala dokonce i v době Kolektivního vedení SUF – srov. Bohumil Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*. Praha: ČSF 1954, s. 110.

4 Miloš Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. I. část. Organisace a technologie výroby*. Praha: ČSF [1959], s. 53.

čovacích pracích se postupně rozcházel. Důraz na přípravné práce a požadavek spolupráce režiséra, vedoucího výroby, architekta a případně i kameramana již v etapě mezi literárním a technickým scénářem odlišovaly praxi zestátněného filmu od předchozí éry soukromých výroben.<sup>5</sup> Pracovní úkoly prováděli členové štábu podle technického scénáře a výrobního (natáčecího) plánu. Jádro štábu, na jehož výběru se podílelo vedení tvůrčí či výrobní skupiny spolu s režisérem, tvořilo šest hlavních tvůrčích a organizačních pracovníků (s režisérem sedm): vedoucí výroby, kameraman, střihač, architekt, mistr zvuku a umělecký maskér; mezi nimi stál nejvýše režisér a vedoucí výroby, kteří si byli rovnocenní (první odpovídal za umělecké, druhý za hospodářské a technické otázky). Největší část štábu tvořili zástupci a asistenti sedmi vedoucích pracovníků, celkem přibližně dvacet dalších profesí sdružených do šesti dílčích štábů (štáb režiséra, vedoucího výroby, kameramana, architekta atd.; mistr zvuku neměl samostatný pracovní štáb).<sup>6</sup>

Na produkci filmu se ovšem kromě tvůrčích a organizačních pracovníků štábů podíleli i externí členové (herci, hudební skladatel, umělečtí a odborní poradci) a techničtí pracovníci z jednotlivých provozů studia: například osvětlovači z oddělení osvětlovací techniky, posádky zvukových aparatur ze zvukového oddělení nebo kameramani trikových snímků a promítači zadních projekcí z oddělení zvláštních efektů. Technická oddělení v rámci ateliérů vedli příslušní vedoucí, podřízení hlavnímu inženýrovi, kteří své kmenové pracovníky nasazovali do jednotlivých produkcí podle pokynů dispečerského oddělení; nicméně během natáčení jejich podřízení podléhali tvůrčím pracovníkům štábů a vedoucímu výroby.<sup>7</sup> Hudební nahrávku prováděl obvykle Filmový symfonický orchestr (FISYO), který tak de facto fungoval jako jeden z provozů studia, plnicích objednávky štábů.<sup>8</sup>

Této „klasické“ formě jednorázově sestavovaných štábů se sedmi hlavními pracovníky ale předcházelo přechodné období, jež přímo navazovalo na model soukromých výroben z Protektorátu a první republiky. V letech 1945–1948 zahrnovaly výrobní skupiny stabilní kmenové osazenstvo štábů a společně se štáby spadaly pod samostatný úsek Státní výroby celovečerních filmů se sídlem v centru Prahy. Štáb se sestavoval kombinací ze stálých členů štábu, dalších zaměstnanců nebo jednorázově najímaných pracovníků výroby a ze zaměstnan-

5 Bohumil Šmída, *Příprava a výroba uměleckých hraných filmů*. Praha: ČSF 1952, s. 1.

6 Jak je popsáno dále, do poloviny padesátých let se štáb členil poněkud odlišně. Viz Bohumil Šmída, *Jak se natáčí film*. [Praha]: Československý film 1957; Rudolf Bláha - Ladislav Vyhnaněk, *Organizace a ekonomika filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965, s. 82; Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965, s. 36–41.

7 Viz *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Praha: ČSF 1957.

8 Schmiedberger, *Organizace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 79.

ců ateliérů (k nim se tehdy počítal například mistr zvuku). Přímo pod výrobní skupiny, které samy řídily a sestavovaly výrobní štáby, tehdy patřili jenom vedoucí výrobních skupin, dramaturgové a režiséři; pod nadřazený úsek Státní výroby celovečerních filmů spadali ještě v hlavní skupině tvůrčích pracovníků zařazení scenáristé, kameramani s asistenty, architekti s asistenty, hudební skladatelé a střiháči; pod zvláštní hospodářské oddělení Státní výroby rekvizitáři, kostyméři a maskéři. Ke stálému osazenstvu štábů, kmenově příslušnému k jednotlivým výrobním skupinám, se počítali šéf produkce s asistenty výroby, asistenti scény,<sup>9</sup> pomocník režiséra, skriptka, sekretářka štábu a pokladník (neboli obchodní vedoucí).<sup>10</sup> Rekvizitáři služebně podléhali Státní výpravě filmů (neboli rekvizitárně), kostyméři Skladu kostýmů (neboli garderobě) a maskéři Maskárně. Vedoucí těchto oddělení přidělovali jednoho vedoucího uměleckého pracovníka produkci daného filmu pro čas jejího trvání, u vedoucích maskérů a kostymérů na základě dohody s režisérem a produkčním šéfem, v případě rekvizitářů ještě navíc s architektem; tento přidělený pracovník si pak po dohodě s šéfem svého oddělení vybíral asistenty.<sup>11</sup>

Poté, co v červnu 1947 v čele skupin nahradili hospodářské vedoucí takzvaní umělečtí šéfové neboli šéfrežiséři, se mírně změnila i sestava funkcí stálých členů štábů, aniž by to přineslo zásadnější změnu praxe: místo šéfa produkce uváděl nový řád kompetencí vedoucího štábu, místo asistentů scény asistenta režie, ke skriptce přibyla klapka. Skupinu hlavních tvůrčích spolupracovníků režiséra i nadále tvořili architekt, kameraman a střiháč, k nim se ale nyní přidružili ještě kostýmní poradce a maskér, které již nový řád nevedl jako servisní zaměstnance přidělované maskérnou a garderobou (jak to zůstalo v případě vedoucího rekvizitáře a šatnáře).<sup>12</sup> Pronajímání ateliérů výrobě zajišťovalo ředitelství Státních filmových ateliérů prostřednictvím své dispoziční kanceláře, která objednávky předávala technické správě, jež s pomo-

9 Asistent scény byl „pravou rukou režiséra“, jehož „hlavní působnost je na scéně, kterou pomáhá aranžovat, dohlíží na maskéry, rekvizitáře, stará se o herce na scéně a zabývá se bezprostřední přípravou scény před natáčením“. Asistent výroby byl naproti tomu chápán jako „pravá ruka vedoucího výroby“ či šéfa produkce. ArBS, f. BH, k. 1950-01, Vladimír Kabelík, návrh na organizaci výrobních skupin, nedat.

10 Viz ArBS, f. BH, k. 1946-04, Organizační řád výroben, nedat.; k. 1947-04, sl. Pracovní náplně. Seznamy profesí podle příslušnosti k organizačním jednotkám podle stavu z přelomu let 1945 a 1946 viz in: *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 1 (25. 1.), s. 4-6. Způsoby přidělování a přeřazování členů štábů dokládají zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů výrobních skupin s náměstkem pro výrobu Vladimírem Václavíkem v roce 1948. NFA, Frič Martin, k. 5, i. č. 269.

11 ArBS, f. BH, k. 1945-03, oběžník zplnomocněnce pro správu státní výroby celovečerních filmů Kabelíka, 14. 11. 1945; k. 1946-04, Směrnice pro vedoucí rekvizitáře a kostyméry, 20. 12. 1946; Organizační řád hospodářské skupiny České státní filmové výroby, nedat.

12 ArBS, f. BH, k. 1947-04, sl. Pracovní náplně, Kompetence a odpovědnost, 1947; tato standardní sestava se mohla v praxi mírně obměňovat - viz k. 1949-03, Vladimír Kabelík, *Návrh na zlepšení organizace výroby dlouhých hraných filmů* (příprava na pětiletku), 18. 5. 1948.

cí své provozní kanceláře přidělovala produkcím technická zařízení, prostory a zaměstnance jednotlivých provozů. Vedoucí zvukového oddělení přiděloval filmům zvukové režiséry, mixery a obslužný personál aparatur.<sup>13</sup> Za výběr hlavních tvůrčích pracovníků pro daný film zodpovídal vedoucí výrobní skupiny, respektive její umělecký šéf: ustanovil režiséra a v dohodě s ním dojednával spolupráci s architektem, kameramanem, hudebním skladatelem a herci; vedoucího výroby, respektive štábu určoval sám.<sup>14</sup>

Velikosti i složení štábů v tomto období vykazovaly značnou setrvačnost, a to nejen v případě interních zaměstnanců, ale i v případě tvůrčích pracovníků, kteří nespádali přímo pod skupinu: každý produkční šéf si držel dvě až čtyři stabilní „štábní sestavy“, a přestože docházelo také k migraci pracovníků mezi skupinami, neexistoval dosud centrální dispečink pro jejich koordinované nasazování a uvolňování. Vladimír Kabelík ve svém návrhu reorganizace skupin z května 1948 předpokládal, že ke skupinám by měli být kromě interních zaměstnanců štábů trvale přiřčeni režiséři, architekti, střihači, maskéři, vedoucí rekvizitáři a vedoucí kostyméři (naproti tomu kameramani, scenáristé a hudební skladatelé měli zůstat ve volném poměru ke skupinám); přitom podotkl, že tento postup „se vlastně již delší dobu ve výrobních skupinách prakticky provádí“.<sup>15</sup> Dochované prameny naznačují, že produkce jednotlivých filmů se přizpůsobovaly nejen omezeným rozpočtům, ale i standardizované velikosti a složení štábů, daných mimo jiné zavedeným provozem výrobních skupin a vazbami filmařů k produkčním šéfům (spíše než aby se naopak štáby přizpůsobovaly filmům) – podobně, jako tomu bylo v éře malých soukromých výroben za první republiky a Protektorátu. Plán dvouleté budovatelské výstavby výrobního úseku z roku 1946 požadoval reorganizaci štábů, jejíž návrh současně odhaluje existující praxi a její důsledky:

Jsme totiž u výrobních pracovníků pro volný poměr k produkčním šéfům, neb zařazení výrobního štábu do práce se musí řídit skutečnou potřebou a volbou nejvhodnějších osob pro film. Blokování výrobních pracovníků nemůže býti dovoleno [...] není správné, aby byly štáby slučovány v nedělitelné celky. Samozřejmě se musí vždy dbáti, aby pracovali i spolu pokud možno výrobní pracovníci, jejichž spolupráce

13 Praxi ateliérového provozu z let 1945–1948, kdy ateliéry tvořily samostatný úsek oddělený od výroby a ještě neexistovala funkce dispečera (zřízená roku 1951), alespoň přibližně zachycují dobové organizační řády: ArBS, f. BH, k. 1945-03, Rozsah působnosti jednotlivých vedoucích činitelů v ateliéru, jakož i nástin jejich odpovědnosti; k. 1946-04, Organizační řád, Ladislav Faix, červenec 1946.

14 ArBS, f. BH, k. 1946-05, pracovní smlouva Karla Feixe, 12. 12. 1946.

15 Kabelík, *Návrh na zlepšení organizace výroby dlouhých hraných filmů*, s. 17–18.



je aktivním přínosem pro správný chod výroby. Sestava štábu se musí řídit podle rozsahu připravovaného díla. Jedná-li se o film obzvláště těžký, třeba historický, musí být štábní sestava patřičně zesílena, kdežto při běžném filmu bude opět omezena na menší počet osob. [...] Tento nový způsob zařazování výrobních pracovníků [...] je zaveden u všech velkých zahraničních výroben, [...] neb tam systematisace výrobních štábů neexistuje a všude jsou štáby sestavovány podle potřeby a podle rozsahu úkolů jim svěřených.<sup>16</sup>

K autoritativnímu zhodnocení vlivu složení a velikosti štábů na styl a produkční kvality filmů z let 1945–1948 v kontrastu s počátkem padesátých let bychom potřebovali porovnat statistickou analýzu obsazování profesních rolí ve štábech (tzv. *matching analysis*) s kvantitativní analýzou filmové produkce.<sup>17</sup> Nicméně alespoň provizorně můžeme již nyní zformulovat hypotézu, že posun od relativně homogenní (z hlediska produkčních hodnot) produkce těsně poválečných let k výpravným a barevným velkoprodukcím, a obecněji k větším rozdílům ve výrobních nákladech jednotlivých filmů v první půli let padesátých, byl podmíněn nejen ideologickými a estetickými směrnicemi dramaturgie, ale také změnou v metodě koordinace štábů, jež byly po zrušení výrobních skupin a přestěhování výroby na Barrandov sestavovány jednorázově centrálním dispečinkem studia.

Dalším faktorem organizace štábů, který podmiňoval dobový styl filmů, byla jejich vnitřní nejednotnost a oddělenost od ateliérů: architekti, zvukaři, rekvizitáři, kostyméři a maskéři pracovali v jiném režimu než zbytek členů, nepodléhali autoritě produkčního šéfa a režiséra ve stejné míře. Zvukové oddělení, stavby, garderoby, maskérny a rekvizitárny sídlily mimo hlavní středisko výroby a měly vlastní vedení. Například architekt pracoval ve smlouvě o dílo a neměl čas zhotovovat přesné stavební plány nebo modely (technická kancelář pro jejich zhotovování vznikla na Barrandově až později), neručil za práci rekvizitářů, kteří postrádali odborné školení, ale rekvizity přesto vybírali a půjčovali samostatně. Oddělení výroby od ateliérů přinášelo také omezení při hereckých zkouškách, které se místo ve zkušebně s náznakovými dekoracemi a navrženými půdorysy staveb konaly v soukromých bytech, bez

16 ArBS, f. BH, k. 1947-04, Plán dvouleté budovatelské výstavby, 15. 8. 1946.

17 Matching analysis si klade otázku, kdo s kým pracoval, jak často a proč; zkoumá tedy kvantitativní a sociální pravidelnosti ve vztazích mezi určitými profesemi filmových štábů, přecházejícími z projektu na projekt. Srov. Robert R. Faulkner – Andy B. Anderson, Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology* 92, 1987, č. 4, s. 879–909.

definitivně vybraných hracích rekvizit a kostýmů – tato praxe se mohla změnit až po ustavení studia jakožto jednotného střediska filmové výroby sdružujícího všechna oddělení a profese pod jednou střechou.<sup>18</sup>

Po sloučení výroby a ateliérů do jednoho organizačního celku a nahrazení výrobních skupin tvůrčími kolektivy v roce 1948 měli o volbě režiséra a dalších tvůrčích pracovníků z uměleckého hlediska spolurozhodovat tvůrčí kolektivy a režisér. Porada ČSF o dramaturgii z října 1949 ale dokazuje, že tvůrčí kolektivy (v nichž chyběl hospodářský vedoucí) měly na realizaci slabší reálný vliv, než jaký jim přisuzoval jejich statut: o výběru režisérů, architektů či hudebních skladatelů tehdy podle generálního ředitele Macháčka v praxi mnohdy rozhodoval provozní ředitel výroby Karel Kohout, který se tak snažil zabránit prostojům v plnění plánu, třebaže tím překračoval svou pravomoc.<sup>19</sup> Barrandovští zaměstnanci v té době mohli sestavit maximálně deset štábů, což zdaleka neodpovídalo plánu výroby 33 hraných filmů v roce 1950 (jeden štáb by nebyl schopen zvládnout tři filmy ročně).<sup>20</sup> V organizačním řádu z roku 1950 (sestaveném podle sovětských podkladů), který již místo s tvůrčími kolektivy (zrušenými roku 1951) počítá s kolektivním vedením Ústřední dramaturgie, se mezi nejbližší spolupracovníky režiséra při natáčení počítají kameraman, výtvarník-architekt, zvukař, vedoucí výroby a štábu, asistent režie, střihač a skript (oproti pozdější praxi tedy chybí umělecký maskér a pomocný režisér).<sup>21</sup>

Za éry nejužší centralizace výroby podle sovětského vzoru, v letech 1951–1954, se tvůrčí zaměstnanci štábů od režiséra a vedoucího výroby přes kameramany a jejich asistenty až po klapky dostali pod přímou jurisdikci výrobního odboru Kolektivního vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF), zatímco techničtí pracovníci ateliérů spadali pod technicko-hospodářský odbor KV SUF. Tvůrčí kolektivy byly marginalizovány a předpisy o výrobních štábech kopírovaly sovětský vzor: složení a počet členů štábu ustanovoval výrobní odbor KV SUF pro jednotlivé výrobní etapy podle „norem“ (byť se předpokládalo, že při výběru jednotlivců zohlední návrhy režiséra a vedoucího výroby; své asistenty měli právo si vybírat i kameraman a architekt). Hierarchie a složení profesí se mírně lišily od dřívějšího standardního modelu:

18 ArBS, f. BH, k. 1947-04, Příspěvek k návrhu úsporného plánu, 1948.

19 NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 21.

20 V roce 1950 se nakonec v Praze podařilo vyrobit jen 21 celovečerních hraných filmů. Počet štábů a nedostatečné technické vybavení v poměru k výrobnímu plánu řešila plenární schůze zaměstnanců barrandovského studia svolaná závodní organizací ROH na 30. prosince 1949. Viz NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Některé poznatky o činnosti Filmové rady, Ústřední dramaturgie a vedení Čs. státního filmu v uplynulém roce [zpráva Jiřího Hájka, 1950], s. 7.

21 *Organizační řád závodu Praha-Barrandov. Část II. Práce výrobních štábů.* Praha: ČSF [1950], s. 2, 53–54.

štáb se rozdělil na „tvůrčí“, kam patřili kromě sedmi hlavních profesí a jejich asistentů i skript a klapka, a „technický“ (do štábu se počítali i pomocní pracovníci ateliérových provozů); členem štábu se mohl stát dokonce i autor literárního scénáře, který dříve (i později) zůstával obvykle jakožto externista v jurisdikci tvůrčího kolektivu. Funkce pomocného režiséra, v předchozím období neexistující, byla nově vymezena pro zkušené asistenty režie, kteří měli být vychováváni k samostatné umělecké práci, zatímco asistentům režie (zvaným též vedoucí scény) byla přisouzena práce čistě organizační.<sup>22</sup>

Od poloviny padesátých let navrhovala sedm vedoucích členů štábu tvůrčí skupina (režisér a vedoucí výroby se podíleli na výběru zbylých pěti z nich) a jejich výběr schvaloval ředitel studia; ostatní pracovníky pověřoval nebo odvolával provozní vedoucí štábů po dohodě s vedoucím výroby,<sup>23</sup> podle řádu z roku 1960 pak vedoucí výroby se souhlasem režiséra nebo některého z dalších pěti vedoucích tvůrčích pracovníků štábu (například druhého kameramana pověřoval vedoucí výroby se souhlasem hlavního kameramana, po předchozím projednání s vedoucím provozu štábů). Bezprostředním nadřízeným štábu byl během všech fází produkce vedoucí tvůrčí skupiny, a to prostřednictvím režiséra a vedoucího výroby; výrobní štáb naopak zadával prostřednictvím dispečinku své požadavky na využití služeb a zařízení jednotlivým technickým provozům studia.<sup>24</sup> Ateliérově-technickou základnu studia a její koordinaci se štáby řídili od reorganizace v roce 1954 dva zástupci ředitele studia, roku 1956 nahrazení jedním náměstkem pro výrobu (Miloš Schmiedberger), který na rozdíl od let 1945–1948 přizpůsoboval provoz ateliérů potřebám štábů, a nikoli naopak – to byl důležitý ústupek „továrny“ potřebám tvůrčího procesu. Náměstkovi pro výrobu byly tedy podřízeny všechny štáby (z provozního, nikoli výrobně-tvůrčího hlediska), ateliéry na Barrandově i v Hostivaři, provozy, dílny a dispečink.<sup>25</sup> Dispečink zajišťoval styk mezi štáby a provozy, koordinoval požadavky současně probíhajících produkcí a obsazenost ateliérových hal a asistoval vedoucímu výroby při sestavování, doplňování a výměnách členů výrobních štábů, soustředěných v provozu vý-

22 České nařízení o výrobních štábech z roku 1951 doslova kopirovalo celé pasáže z přeložených sovětských směrnic ze čtyřicátých let: *Instrukce. Jednotné nařízení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů tvůrčího štábu*. Praha: ČSF 1953; odvozený český řád: *Jednotné ustanovení o výrobních štábech ve výrobě uměleckých filmů a o právech a povinnostech členů výrobních štábů*. Praha: ČSF 1951; srov. též Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 30, 108, 110, 189–190, 204, 240.

23 *Organizační řád Filmového studia Barrandov*. Praha: ČSF 1957, s. 19.

24 Srov. *Organizační řád Filmového studia Barrandov*; Bohumil Šmída, *Jak se natáčí film*; Stanislav Brach – Jaroslav Jelínek (eds.), *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*. Praha: [FSB] 1960, s. 1.

25 Viz Bohumil Šmída, *Organisace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. 3. vyd. Praha: SPN 1985, s. 188–192.

robních štábů.<sup>26</sup> Pokud pracovníci štábů nebyli nasazeni na produkci, podléhali „po administrativní a operativní stránce“ vedoucímu provozu výrobních štábů, který jim přiděloval náhradní úkoly; to se netýkalo mistra zvuku, jehož nadřízeným byl vedoucí zvukové techniky, a také návrháře kostýmů, kostymérů, vedoucího výpravy a rekvizitářů, kteří spadali pod útvar výpravných prostředků; nenasazeným režisérům, vedoucím výroby, kameramanům a architektům přiděloval náhradní úkoly přímo ředitel studia.<sup>27</sup>

Tento systém sestavování a řízení štábů přetrval s jistými obměnami až do konce osmdesátých let,<sup>28</sup> v průběhu šedesátých let se ale postupně posilovaly pravomoci vedoucích tvůrčích skupin, vedoucích výroby a dalších šesti hlavních pracovníků štábu při výběru podřízených zástupců a asistentů. Vedoucí tvůrčích skupin v polovině šedesátých let disponovali fakticky volným výběrem vedoucích výroby, a hlavně režisérů (projednání na ředitelské poradě bylo nutné jen ve sporných případech), kteří se skupinou spolupracovali již od samotného námětu a kteří si mohli relativně svobodně vybírat své nejbližší spolupracovníky (kameramana, architekta, stříhače); vedoucímu výroby byla ponechána relativní volnost při volbě maskéra, zvukového mistra a širšího štábu (po dohodě s vedoucím výrobního úseku a provozem štábů). Kolem jednotlivých skupin se tak opět neformálně seskupovaly stabilní základní štáby a vedení Barrandova dokonce uvažovalo o kodifikaci této situace a oficiálním ustavení stálých výrobních týmů.<sup>29</sup> Na skladbu štábu ovšem měly během celého sledovaného období v různé míře vliv i další instance, protože se jednalo o „důležitou činnost kádrové politiky a správného rozmístování kádrů“:<sup>30</sup> závodní stranické a odborové organizace, kádrové oddělení, další probíhající produkce (blokování pracovníků

26 Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů*, s. 30–34.

27 Brach – Jelínek (eds.), *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*, s. 2, 4–5.

28 Výše zmíněná kumulace pravomocí v rukou náměstka pro výrobu trvala do ledna 1963, kdy je v rámci reorganizace (nové členění FSB na tři útvary: výroby, provozně-technický a ekonomický) převeden výrobní úsek do přímé kompetence ředitele FSB, zatímco ateliéry a dílny spadají pod jeho prvního náměstka. Výrobní útvar, podřízený řediteli FSB, se skládá z tvůrčích skupin a výrobního úseku, kam patří vedoucí výrobního úseku, vedoucí hlavní výroby, výprava filmů, herecké oddělení, střížny a komparsní rejstřík. Počátkem roku 1966 se veškerá výroba včetně štábů a provozy studia vrací opět do kompetence náměstka pro výrobu a techniku, nikoli ovšem tvůrčí skupiny, které zůstaly podřízeny řediteli FSB. Další reorganizace následující v sedmdesátých letech souvisely mj. s přechodem od tvůrčích skupin k dramaturgickým. Viz Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 195, 197–199.

29 K volné volbě vedoucího výroby a režiséra skupinou a dalších členů štábu režisérem, která ovšem někdy narážela na povinnost studia nasazovat postupně a rovnoměrně pracovníky na jednotlivé filmy, srov. Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 59–60, 63, 86, 91. K pozdější organizaci štábů srov. *Organizace výrobních štábů. Práva a povinnosti pracovníků výrobních štábů*. Praha: FSB 1984; H. Hejčová, Být (či nebýt) filmářem [rozhovor s Josefem Nepovímem, vedoucím výrobních štábů FSB]. *Kino* 43, 1988, č. 12 (7. 6.), s. 13.

30 Pavol Bauma, *Ekonomika československého filmu*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo technickej literatúry 1966, s. 109.

nebo jejich přeřazování z jednoho štábu do druhého, divadla a televize), nebo dokonce zásahy nejvyšších stranických a vládních činitelů.

Takto načrtnutý přehled vývoje štábové organizace ovšem dává jen velmi obecná vodítka pro pochopení reálné vztahové logiky realizačních týmů a jejich možného vlivu na stylistické normy filmů. Jak už jsem naznačil výše v poznámce, rozkrytí vzájemné podmíněnosti mezi praxí štábů a filmovým stylem by vyžadovalo rozsáhlý a detailní rozbor pravidelností v obsazování štábových rolí. Z analýzy testovacího vzorku lze odvodit jen předběžné hypotézy, které zde načrtnu pouze ve formě podnětů pro další výzkum. Když se podíváme například na dva nejvýkonnější a zároveň nejzkušenější režiséry padesátých a šedesátých let, tedy Otakara Vávru a Martina Friče, zjistíme, že v obsazení hlavních štábových profesí u nich největší kontinuitu vykazuje pozice střihače. Téměř všechny Fričovy filmy od poloviny třicátých let (poté, co tuto práci přestal dělat sám Frič) do roku 1968 stříhal Jan Kohout, většinu Vávrových filmů ve stejném období stříhal Antonín Zelenka. Frekvence spolupráce se stejným střihačem dalece přesahuje pravidelnost na pozici architekta, a ještě více kameramana. Kameraman se u nich opakoval jen v kratších časových úsecích, například Vávrovu husitskou trilogii nasnímal Václav Hanuš. Podobné je to i u o něco mladšího, ale autorsky neméně výrazného režiséra s klasicistním přístupem: Jiřímu Krejčíkovi ve čtyřicátých až šedesátých letech stříhal filmy Josef Dobříchovský. Překvapivé může být, že větší míru kontinuity u těchto tvůrců najdeme na pozici vedoucího výroby než kameramana nebo architekta, tedy dvou profesí spoluzodpovědných za vizuální provedení filmu. Pouto mezi režisérem a střihačem tedy bylo nejpevnější, což pravděpodobně souviselo především s intimní povahou jejich spolupráce ve střížně, kde se musí střihač vcítit do režijní koncepce a pomáhat ji režisérovi artikulovat stříhovou skladbou.<sup>31</sup> Nejslabší se naopak zdá být vazba režisér-zvukař, což pravděpodobně vyplývá z organizačního zařazení zvukařů do zvukového oddělení (zvukaři byli od třicátých let zaměstnanci zvukového oddělení ateliérů, na rozdíl od ostatních štábových profesí). Nicméně dalším současníkům M. Friče, O. Vávry a J. Krejčíka s méně výrazným režijním rukopisem a menším autorským renomé (v terminologii Pierra Bourdieua s nižší mírou symbolického kapitálu), jako byli například Miloš Makovec a ještě zřetelněji Václav Gajer, takový komfort dopřán nebyl: jejich střihači se měnili mnohem častěji, o dalších profesích ani nemluvě.

Zaměříme-li se na šedesátá léta a porovnáme-li zmíněnou starší generaci režisérů s představiteli nové vlny, zjistíme, že podřízenost skladby štábů autorskému stylu režiséra (přesněji jejich vzájemná podmíněnost) zde mohla být daleko zřetelnější. Pravidelnosti se zde vysky-

31 Srov. Chovanec, *Mistři filmových okének*.

tují horizontálněji, napříč profesními rolemi. Například Miloš Forman se téměř bez výjimek držel nejen téhož střihače (Miroslav Hájek), ale také stejné tvůrčí skupiny (Šebor-Bor), vedoucího výroby (Rudolf Hájek), kameramana (Miroslav Ondříček), architekta (Karel Černý), a dokonce i pomocného režiséra (Ivan Passer) a asistentky režie (Lilian Havlíčková). Nabízí se zde tedy hypotéza, že výrazný režijní styl vyžadoval větší míru volnosti ve výběru nejbližších spolupracovníků, a to i v dobách, kdy štáby byly sestavovány – podle oficiálních směrnic – převážně direktivním způsobem. Zároveň můžeme sledovat vývojový posun od direktivně obsazovaných štábů k větší míře volnosti pro formování neformálních sítí založených na vzájemné důvěře a sdíleném vkusu.

### 3.2. „Herecká otázka“

Jak už bylo řečeno, realizační tým nebyl tvořen jen štábem, ale také jeho externími spolupracovníky, v první řadě herci. Výběr herců se ve své podstatě neměnil, měnily se ale instance, které jej koordinovaly a schvalovaly. Předběžný výběr herců podle zevnějšku a věku prováděl obvykle asistent režiséra na základě požadavků scénáře; využíval při tom služeb oddělení evidence herců, které shromažďovalo alba s fotografiemi, hledal v divadelních souborech, vybíral z archivu již natočených hereckých zkoušek atd. Režisér pak provedl užší výběr pro fotografické a nakonec filmové zkoušky; představitele hlavních rolí mohl mít předběžně vybrány samozřejmě již v průběhu práce na scénáři.<sup>32</sup> Většina filmových herců byla i po dobu natáčení trvale zaměstnána v divadlech, převážně na předních pražských scénách, a proto musela kombinovat účast na zkouškách a představeních s natáčecími směnami. Zestátněný film vůči divadlům vystupoval „v pozici žadatele bez jakýchkoli práv“ a potíže s uvolňováním herců či s nákladným přizpůsobováním natáčení divadelnímu provozu opakovaně vyvolávaly diskuse o „herecké otázce“.<sup>33</sup> Čerstvě jmenovaný náměstek pro výrobu Vladimír Václavík proto v dubnu 1948 inicioval – podle vzoru moskevského Těatru kinoakt'ora<sup>34</sup> – vytvoření stálého souboru herců disponovaných pro filmovou práci, který by svým repertoárem a harmonogramem (představení jen dva až třikrát týdně, přičemž zbytek dní by probíhaly zkoušky pro film) byl uzpůsoben

32 *Organisační řád závodu Praha-Barrandov. Část II. Práce výrobních štábů.* Praha: ČSF [1950], s. 15.

33 NA, f. ÚV KSČ, 05/3 Ideologické oddělení 1951-1961, sv. 11, a. j. 69, Zpráva o řešení některých ekonomických otázek financování a plánování filmové tvorby, předkládá Hes [zprávu vypracovala zvláštní komise složená ze zástupců ÚŘ ČSF, ministerstva financí a Státní plánovací komise], 16. 7. 1963, s. 12.

34 Srov. překlad sovětského organizačního řádu *Organisační řád filmového hereckého studia.* Praha: ČSF 1948; inspirace sovětským vzorem byla reflektována i v tisku: Studio filmového herce v Moskvě se reorganizuje. *Kino* 4, 1949, č. 1 (6. 1.), s. 2. Srov. též Eva Šormová, Divadlo státního filmu. *Divadelní revue* 2, 1991, č. 1, s. 92-94.



potřebám filmové produkce a pomáhal by se školením filmových herců. Sestavování souboru, který měl podle původního Václavíkova návrhu vést Jiří Voskovec, začalo složitým procesem výběru hereckých kandidátů, na němž se podíleli mimo jiné umělci šéfové výrobních skupin Otakar Vávra a Jiří Weiss.<sup>35</sup> Výsledkem bylo zřízení Divadla Filmového studia (1948–1949), později přejmenované na Divadlo státního filmu (1949–1951), které se sice pokoušelo navazovat na dramaturgické plány ČSF a uvádět upravené scénáře ještě před natáčením, ale nedokázalo vyřešit propojení skladby souboru a programu divadelních představení pro veřejnost s požadavky natáčení.

Divadlo mělo sice nadbytek herců, ale mezi těmi bylo jen několik vhodných představitelů hlavních filmových rolí a jen třetina z celkového počtu byla nakonec do filmu obsazována pravidelněji, takže problémy s uvolňováním herců do hlavních úloh trvaly i nadále.<sup>36</sup> Jeden z ředitelů divadla, barrandovský produkční šéf Bohumil Šmída, vysvětluje debakl celého projektu ve svých pamětech:

Na funkci ředitele Filmového divadla vzpomínám dodnes se záchvěvy hrůzy. [...] tohle ani opravdové divadlo nebylo. Úmysl jeho ctihodných navrhovatelů byl bezpochyby chvályhodný. Chtěli zřídit v Praze divadelní scénu, která by hrála jen podle potřeb českého filmu, třikrát, nejvýš čtyřikrát týdně. Mělo to být divadlo, v němž by se každá větší role alternovala, aby herci mohli být snadno uvolňováni pro natáčení filmů. Hezky se to řekne, ale hůře provede. Velkým a populárním hercům se z velkých divadel do filmového souboru nechtělo. Přesto sem bylo brzy po jeho založení angažováno víc než osmdesát herců a hereček, bohužel ne vždycky ti, které film nejvíce potřeboval. [...] Každý zvenku, nejen od filmu, do toho mluvil, každý někomu někam telefonoval, kdekdo herecké obsazení divadla doporučoval a zasvěceně schvaloval [...]. Zanedlouho bylo k této pochybné investici připojeno

35 Jednání o výběru herců jsou dokumentována v zápisech z pracovních porad uměleckých šéfů výrobních skupin z roku 1948, viz NFA, Frič Martin, k. 5, i. č. 269.

36 Divadlo Filmového studia (DFS) začalo hrát v říjnu 1948 v divadelním sále paláce U Nováků (býv. Divadlo Voskovce a Wericha) ve Vodičkově ulici; jeho herecký soubor v první fázi čítal více než 60 členů (později dosáhl počtu více než 80 a podle dramaturga Zdeňka Míky se mluvílo o navýšení až na 300), z nichž velká část přišla ze zrušené Činohry 5. května (např. Otomar Korbelář, Rudolf Hrušínský nejst., Rudolf Deyl ml., Felix le Breux, Vojtěch Plachý-Tůma, Marie Tomášová). Jako umělecký ředitel v něm po bývalém šéfovi Městských divadel pražských Bohuši Stejskalovi působil mj. Jiří Sequens. Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7 Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 664, sl. Návrhy pro org. sekretariát, Zdeněk Míka, Dne 1. března 1949 nastoupil jsem do Čs. st. filmu ve funkci ústředního dramaturga... [1949], fol. č. 20; bs, Divadlo Filmového studia. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 37 (10. 9.), s. 2; Schválení provozu DFS. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 5 (15. 5.), s. 28; Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 34. Srov. též Eva Šormová, Divadlo státního filmu.

i Hudební divadlo v Karlíně s neobyčejně vysokou režii – a tak obě divadla dohromady přinášela převeliký deficit a potřebu mnohamiliónové podpory. Mimořádně velký soubor nemohl být ani ve dvou divadlech plně zaměstnán; v jejich zákulisí vznikaly denně tak složité situace, že jsem je nedokázal žádným ze svých skutečných i předstíraných talentů řešit.<sup>37</sup>

Po zrušení Divadla státního filmu se vedení ČSF pokusilo část jeho členů přímo zaměstnat a vytvořit z nich Studio filmového herce pod vedením Jaroslava Zrotala,<sup>38</sup> kde by byli neustále k dispozici potřebám výroby, už během prvního roku se ale ukázalo, že studio nemůže hercům zajistit dostatečné vytížení, nutné k jejich dalšímu růstu, a proto byli převedeni zpět do divadel.<sup>39</sup> V následujících letech koordinovalo uvolňování divadelních herců a denní komunikaci se sekretariáty divadel oddělení evidence při KV SUF, od roku 1954 pak již samostatné herecké oddělení (včetně herecké kartotéky, změn v nasazení a honorářového seznamu herců – v této podobě fungovalo až do konce osmdesátých let), přičemž vedoucím výroby bylo zakázáno jednat samostatně s řediteli divadel, jak to do té doby činili.<sup>40</sup>

V následujících třech letech o „herecké otázce“ opakovaně jednal s ministerstvem školství a kultury nový ředitel studia Eduard Hofman, který si také nechával vypracovat interní analýzy a návrhy řešení. Tyto zprávy shodně konstatovaly, že komplikované uvolňování filmových herců, zaměstnaných vesměs ve stálém pracovním poměru v pražských divadlech, vyjíždějících na zájezdy a zatížených současně i závazky v televizi, rozhlasu a estrádách, drasticky narušuje plynulost natáčení, znemožňuje zkracování výrobních lhůt a omezuje režijní možnosti. Nejobtížněji se plánovalo natáčení v takzvaných „velkých dnech“, které vyžadovaly v ateliéru či exteriéru shromáždit deset nebo více herců, přicházejících často z různých divadel, jež navíc mívala odlišně nastavené volné dny a zkoušky, takže jednotliví herci byli k dispozici jen některé dny v měsíci a jen na několik hodin z výrobní směny (standardně trvající od osmi do osmnácti hod.).<sup>41</sup> Podle Miloše Schmiedbergera pak

37 Bohumil Šmída, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980, s. 98–99.

38 Jmenování a pověření. *Věstník Československého státního filmu* 5, 1951, č. 6 (15. 6.), s. 36.

39 Do této skupiny 37 herců patřili například Otomar Korbelář, Marie Tomášová, Felix le Breux, Jaroslav Mareš, Theodor Pištěk, L. H. Struna. NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, sl. ČSF – Převedení filmových herců do divadel v oboru MŠVU, 19. 11. 1952.

40 Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 33–34; *Organisační řád Filmového studia Barrandov*, s. 34; k zákazu jednání vedoucích výroby s divadly viz zprávy o herecké otázce citované níže.

41 Analýzy a návrhy řešení „herecké otázky“ z let 1955–1958 viz in: NFA, FSB, k. Dramaturgické plány 1958–1976, zahraniční spol. 1958–1959; povinnosti herců a ČSF reguloval výnos ministra kultury z 31. 3. 1956 o úpravě vzájemných poměrů filmových herců a ČSF. NFA, FSB, k. Výroba filmů 1956–1962.

režisér nemůže natáčet podle své tvůrčí představy, ale musí se podřídit tomu, jak jsou herci na scénu přisunováni. Musí v daleko větší míře používat prostřihů, protože má jednoho herce dopoledne, druhého odpoledne a oba přitom vystupují v jedné scéně. Herci nemají čas se řádně připravit na svěřené role a režisér nemá možnost v přípravných pracích s nimi zkoušet.<sup>42</sup>

Návrhy obsazení hlavních rolí předkládaly ke schválení řediteli studia jednotlivé tvůrčí skupiny (na základě požadavků režiséra), a tak se stávalo, že žádání herci hrávali až ve čtyřech či pěti filmech současně a museli „pendlovat“ z jednoho natáčení na druhé. Změnil to teprve ředitel Hofman, který po svém příchodu do funkce v roce 1955 stanovil, že herci mohou být nasazováni maximálně do tří filmů, v jednom do hlavní role a v dalších dvou jen do epizodní; ve sporných případech rozhodoval o přednostním právu režiséra na herce, a někdy dokonce vydával speciální zákazy podepisování dalších smluv s již nasazeným hercem (například s Rudolfem Hrušínským st. při natáčení filmu *Dobrý voják Švejk* /Karel Steklý, 1956/).<sup>43</sup>

Návrh vypracovaný Hofmanovými podřízenými konstatoval, že pro výrobu 24 filmů plánovaných na rok 1958 bude FSB potřebovat obsadit 150 hlavních rolí, na což nemohou volné kapacity předních herců pražských divadel stačit. Doporučoval zřídit při FSB herecké studio složené z 25 členů, převážně představitelů hlavních rolí, zaměstnaných v jednoročních smlouvách se stálým platem a zaručenou roční výší honorářů. Usnadněné nasazování interních herců a z něj plynoucí snížení počtu natáčecích dnů mělo ušetřit asi 200 tisíc Kčs z průměrných nákladů na jeden film (jež roku 1957 činily 2,8 mil. Kčs), jak to požadovala revizní zpráva ministerstva státní kontroly z roku 1957. Návrh se odvolával na sovětskou a východoněmeckou praxi: DEFA v polovině padesátých let zaměstnávala 84 herců (roku 1957 jejich počet ovšem klesl na osmnáct), Studio Gorkého 52 a Mosfilm dokonce 170.<sup>44</sup> Roku 1958 tedy Hofman skutečně začal vytvářet nový stálý herecký soubor FSB, pojatý ovšem mnohem skromněji než filmová divadla z počátku padesátých let. Postupně získával k přechodu do stálého pracovního poměru jednotlivce (prvním z nich byl Vladimír Menšík), a protože známější

42 Návrh řešení herecké otázky pro Filmové studio Barrandov. Miloš Schmiedberger Jar. Jablonskému, 15. 1. 1958, s. 3. NFA, FSB, k. Dramaturgické plány 1958–1976, zahraniční spol. 1958–1959.

43 Miloš Schmiedberger, Vysvětlivky k protokolu o nasazování herců – ministerstvo státní kontroly ze dne 22. 5. 1957. NFA, FSB, k. Dramaturgické plány 1958–1976, zahraniční spol. 1958–1959.

44 Návrh řešení herecké otázky pro Filmové studio Barrandov. Miloš Schmiedberger Jar. Jablonskému, 15. 1. 1958. NFA, FSB, k. Dramaturgické plány 1958–1976, zahraniční spol. 1958–1959.

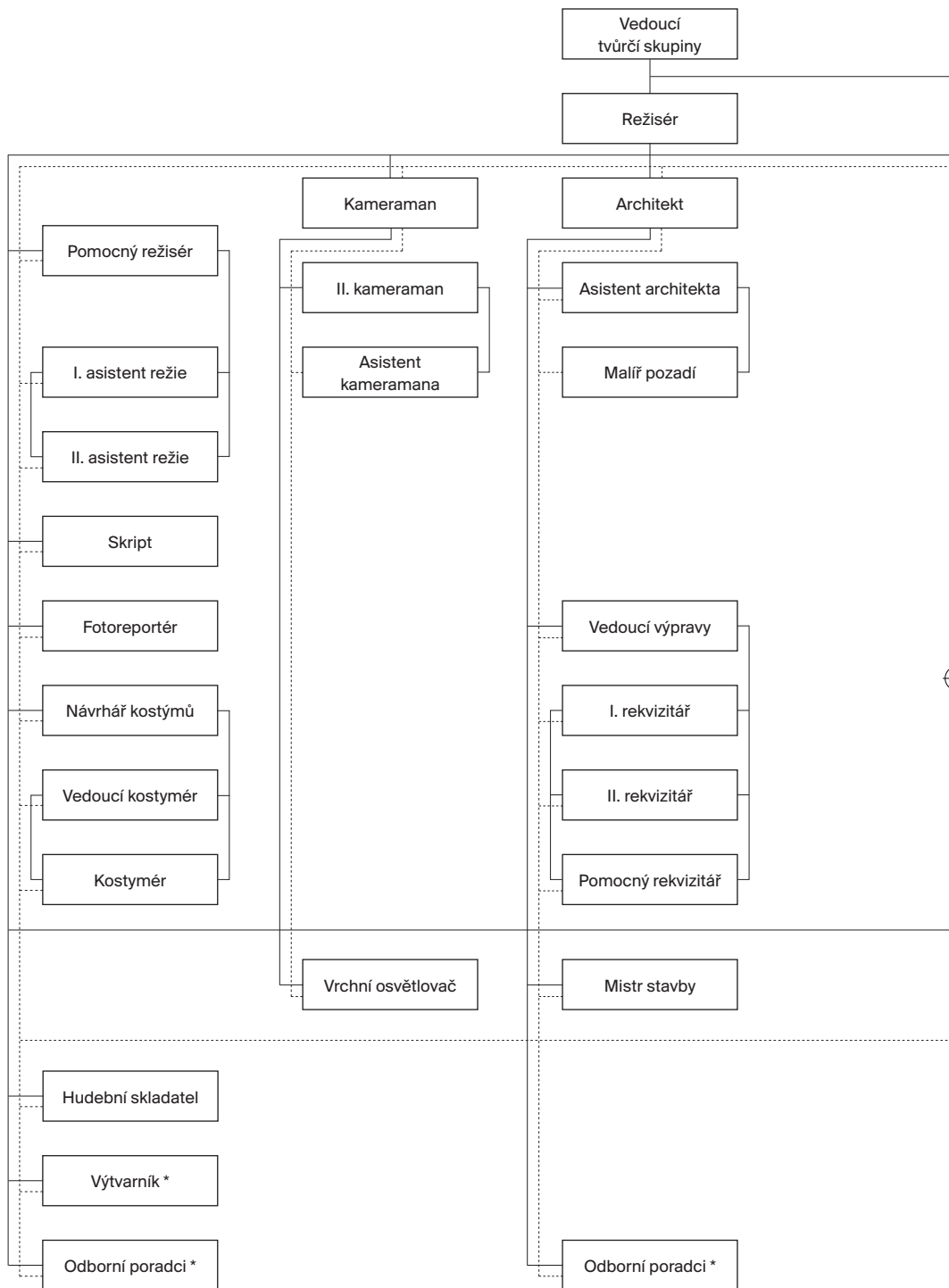
divadelní herci odmítali, těleso vznikalo jen pozvolna a tvořili je spíše představitelé vedlejších rolí a epizod. Nový ředitel studia Josef Veselý roku 1961 rozhodl o rychlém rozšíření souboru ze sedmi na osmnáct členů a uvažovalo se opět o zřízení stálé scény; ta nakonec nevznikla a počet členů se znovu snižoval až na deset v roce 1965.

Nízké herecké využití kmenových zaměstnanců ilustruje postesknutí Karla Effy, který na Barrandov přišel krátce po Menšíkovi ještě v roce 1958: „Když už se naangažovala řada herců a hereček, tak alespoň perspektivně měly by být známy úkoly, protože je pod důstojnost člověka, přijet dvakrát měsíčně pro gáži na Barrandov a mít přitom nepřijemný pocit, že člověk je třicetiletým důchodcem.“<sup>45</sup> FSB herce od začátku zaměstnával na jednorocní smlouvy, protože jejich vytíženost byla, zvláště u hereček, spíše nízká (někteří nenatočili za rok jediný film, aniž přestali brát stálý základní plat) a zájem režisérů o ně byl malý, nicméně soubor nakonec přetrval až do konce osmdesátých let.<sup>46</sup> Naprostá většina představitelů tedy musela být i nadále složitě uvolňována z divadel, což prodlužovalo termíny a rušilo plynulost natáčení (zvláště na exteriérech), takže „herecká otázka“ zůstala evergreenem stížností režisérů a produkčních na organizaci výroby prakticky po celou existenci zestátněné kinematografie. Zároveň z ní plyne jedna z hlavních odlišností mezi stylem práce při natáčení v menších socialistických zemích Evropy a na Západě, zvláště v USA, kde se herci běžně specializují výhradně na film a každému projektu se mohou plně věnovat od začátku do konce.<sup>47</sup>

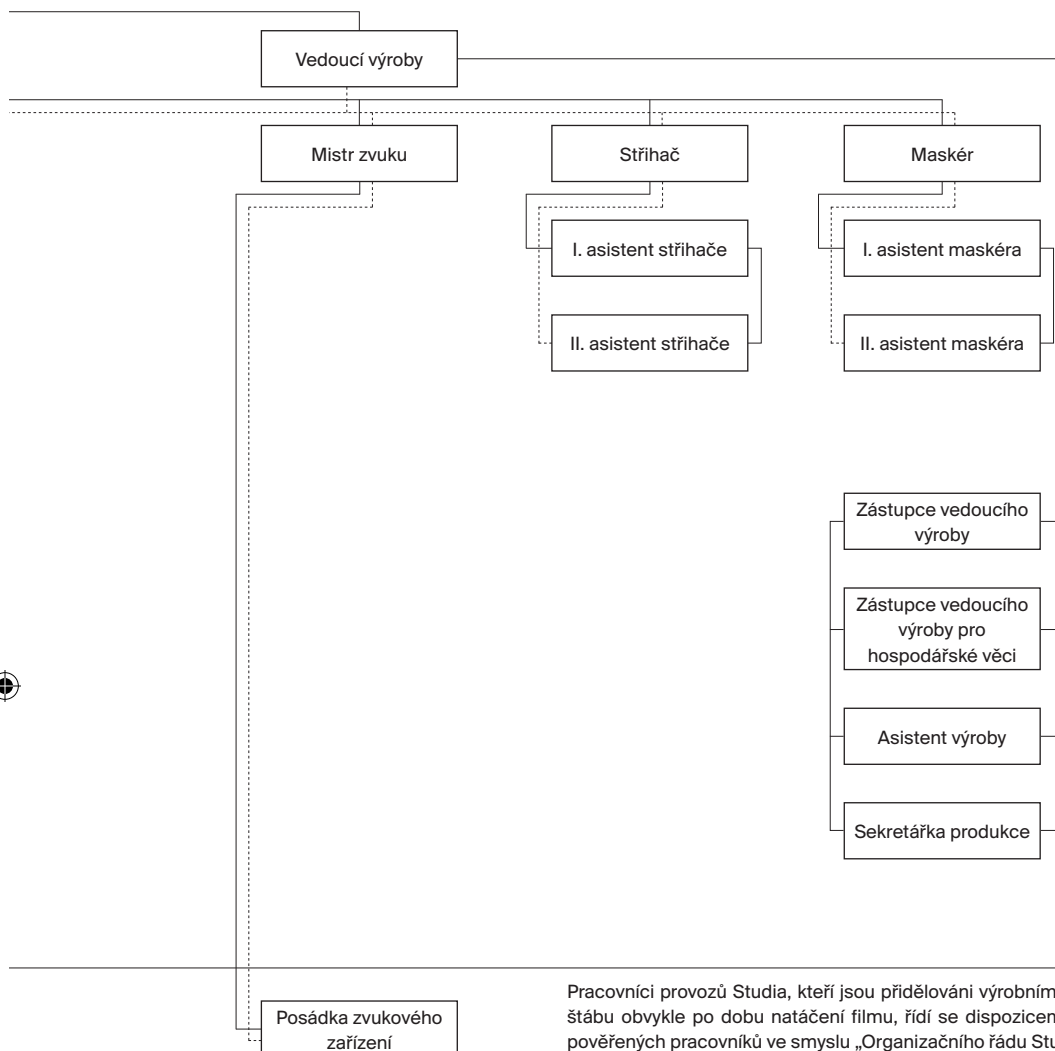
45 Jindřich Rubín, Problémy, úvahy, skutečnosti... *Záběr* 16, 1965, č. 4 (25. 2.), s. 1. V podobném duchu vyznívají i rozhovory o situaci souboru s dalšími jeho členy z první poloviny šedesátých let, otištěné v časopise *Záběr* (s Valentinou Thielovou v čísle 18/1964 a Janem Pohánem 22/1964).

46 Srov. M. Bagár, Současný stav hereckého souboru FSB. *Záběr* 16, 1965, č. 10 (31. 5.), s. 1; Lkš, Herecký soubor FSB a jak dál? *Záběr* 17, 1966, č. 9 (1. 6.), s. 1; Věra Marková, Herecká databanka. *Kino* 42, 1987, č. 23 (13. 11.), s. 5; *Komplexní rozbor činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1961*. Praha: [FSB] 1962, s. 181.

47 Srov. např. Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, s. 64–66.

Organizační schéma výrobního štábu.<sup>48</sup>

48 Brach - Jelínek (eds.), *Práva a povinnosti členů výrobního štábu*, s. 6; prakticky totéž schéma se udrželo i v dalších letech - srov. např. Zdeněk Poštulka, *Ekonomika a plánování filmové tvorby*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1965, s. 42.



Pracovníci provozů Studia, kteří jsou přidělováni výrobnímu štábu obvykle po dobu natáčení filmu, řídí se dispozicemi pověřených pracovníků ve smyslu „Organizačního řádu Studia“ a „Práv a povinností členů výrobního štábu“.

Externí spolupracovníci, kteří spolupracují s výrobním štábem na výrobě filmu, řídí se dispozicemi pověřených pracovníků ve smyslu „Práv a povinností členů výrobního štábu“.

\* Vyžaduje-li toho povaha filmu. Vedoucí výroby je po administrativní a operativní stránce nadřazen všem pracovníkům výrobního štábu s výjimkou režiséra. Tato pravomoc je vyznačena v „Právech a povinnostech členů výrobního štábu“ pouze v celkovém organizačním schématu výrobního štábu. V dílčích organizačních schématech je tato pravomoc vedoucího výroby vyznačena jen u vedoucích tvůrčích pracovníků.



### 3.3. Zaměstnanecká základna: podíl „tvůrčích pracovníků“ a genderová skladba

Zestátněná kinematografie od května 1945 postupně přebírala několik tisíc soukromých provozoven a s nimi tisíce pracovníků. Před totálním nasazením v létě 1944 bylo v českých zemích zaměstnáno prací ve filmovém oboru celkem 14 200 osob. Ateliéry měly 1320 zaměstnanců, laboratoře 77, výroba celovečerních filmů 85 a počet tvůrčích pracovníků odhadl autor hospodářských přehledů Jiří Havelka na 1 096 (z toho 40 procent žen). Poslední kategorie zahrnovala 776 uměleckých pracovníků, 56 technických (k nim řadil například i kameramany, architektky a zvukové techniky) a 264 ostatních. Další skupinu o 76 osobách, nezahrnutou do celkového počtu, tvořil „umělecký dorost“.<sup>49</sup> Koncem roku 1945 pracovalo ve filmu v českých zemích včetně pohraničí 17 500 (6 700 ve stálém poměru), se Slovenskem 18 200 lidí. Náhlý přírůstek o více než tři tisíce osob souvisel s řadou vnějších okolností: od léta 1944 se ve filmových zaměstnáních ukrývalo mnoho osob před totálním nasazením, a ty zde po osvobození zpočátku zůstávaly, ačkoli jejich profese s filmem často nesouvisela; kinopark se opět rozšířil o podniky z pohraničí a Slovenska; v zestátněné kinematografii vznikly zcela nové úseky a s nimi desítky úřednických míst.<sup>50</sup> Na konci roku 1946 klesl celkový počet zaměstnanců v českých zemích na 15 100 (6 200 ve stálém poměru), se Slovenskem 17 000, s tím, jak se vedení zestátněné kinematografie pokoušelo racionalizovat provoz a snížit prudce rostoucí schodek hospodaření. Ateliéry a laboratoře zaměstnávaly 1 549 lidí a výroba celovečerních filmů 377 (na rozdíl od kinosektoru zde tedy počty vzrostly); tvůrčí pracovníky nyní statistiky počítaly k úsekům, kde vykonávali svou práci.<sup>51</sup>

V dalších letech celkový počet zaměstnanců postupně rostl: od roku 1950 se pohyboval kolem 20 000, roku 1956 dosáhl 25 000. Poté, co roku 1957 kina přešla pod národní výbory, zaměstnával ČSF už jen kolem 5 000, v polovině šedesátých let kolem 6 000 pracovníků (z toho 1 500 tvůrčích). Ženy tvořily po osvobození celkově třicetiprocentní podíl (tedy méně než za války), který do roku 1956 vystoupal na 40 pro-

49 Jiří Havelka, *Filmové hospodářství v zemích českých a na Slovensku 1939–1945*. Praha: ČSFN 1946, s. 21.

50 Jiří Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*. Praha: ČSFN 1947, s. 50.

51 NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, Československá filmová společnost. Revisní zpráva personální, 18. 4. 1947, s. 10–12; Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*, s. 50. V pozdějším přehledu Havelka udává nižší souhrnné počty zaměstnanců v letech 1945 a 1946, aniž by vysvětlil důvod této změny (mohla souviset s tehdy ještě nedokončeným zestátněním kin, a tudíž nejasným statusem jejich pracovníků): 13 000 pro rok 1945, 14 000 pro rok 1946 (Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: ČSFÚ 1970, s. 76). Na základě srovnání s výše citovanou revisní zprávou, která tvrdí, že v roce 1945 bylo ve filmu zaměstnáno výrazně více lidí než v roce 1946, se zde kloním ke starším Havelkovým údajům.



Chodba v tzv. nových halách ateliérů Barrandov

cent, po odloučení kin v roce 1957 skokově klesl na 30 procent a opět plynule, ale pomalu rostl až na 37 procent v roce 1970. Ve Studiu uměleckých filmů (později Filmovém studiu Barrandov) pracovalo v druhé polovině padesátých let mezi 1500 (1955) a 2000 (1960) zaměstnanci, z toho bylo 30 procent tvůrčích (v roce 1960). Ženy na Barrandově v druhé půli padesátých let představovaly dvaadvacetiprocentní podíl (během šedesátých let zvolna rostl až na 28 procent); mezi tvůrčími pracovníky pětadvacetiprocentní podíl (1960).<sup>52</sup>

Z uvedených čísel lze odvodit několik hrubých závěrů: ačkoli se celkové počty zaměstnanců zestátněné kinematografie výrazně měnily, podíl tvůrčích pracovníků stagnoval a zastoupení žen dokonce v porovnání s Protektorátem nejprve výrazně kleslo. Můžeme tedy provizorně usuzovat, že komunita filmových tvůrců byla z kvantitativního hlediska relativně stabilní a vůči změnám v organizaci zestátněné kinematografie rezistentní. Z hlediska genderového se pak zdá, že umělecká komunita se během padesátých let příliš nefeminizovala, můžeme-li věřit Havelkovým statistikám, pak spíše naopak. Navzdory propagandě a pokusům o direktivní navyšování jejich zaměstnanosti<sup>53</sup> ženy ve štábech nejčastěji vykonávaly tradičně ženské profese klapky, skriptky, asistentky střihu (v těchto třech funkcích koncem padesátých let muži vůbec nepracovali) a kostymérky (s muži v menšině), k nimž přibýly asistentky režie a výroby, zřídka i zástupkyně vedoucího výroby. Na úrovni

52 Viz hospodářské přehledy Jiřího Havelky *Čs. filmové hospodářství* za roky 1945–1970 (Praha: Československý filmový ústav 1970–1976).

53 Srov. Zábranský, *Ženy a zvuk. Záběr 2*, 1950, č. 10 (2. 12.), s. 6; Konference o škole a výchově kádrů. *Věstník Československého státního filmu* 4, 1950, č. 11 (15. 11.), s. 62–63; Štěpán Skalský, *Ženy kolem filmu. Kino* 6, 1951, č. 6 (15. 3.), s. 126.

vyšších štábových profesí se ženy občas prosadily jen jako střihačky (Jiřina Lukešová, Marie Kopecká), umělecké maskérky (Anežka Kunová) a pomocné režisérky (Věra Ženišková, Lada Vacková).

Tradiční genderové stereotypizaci a segregaci se nepokusila čelit ani kampaň za „zvýšení zaměstnanosti žen“, kterou ve svém sektoru vyhlásilo ministerstvo kultury v roce 1954 v návaznosti na předchozí usnesení vlády. V seznamu profesí, „které mají vykonávat především ženy“, na prvním místě příznačně uvedlo uklízečku. Z hlavních štábových profesí seznam jmenuje jen střihačky, doplněné o pomocné a asistentky profese jako střihačky zvuku, asistentky produkce, skriptky, adeptky maskérů, vlásenkářky, kadeřnice, fotoreportérky, švadleny a krejčovské či pomocné osvětlovačky. V komplementárním seznamu prací, které ženy naopak vykonávat nesmějí, protože jsou údajně příliš fyzicky náročné, nechyběl kameraman a asistent kamery.<sup>54</sup> Kampaň pokračovala i v několika následujících letech, doplněná o různé osvětové akce a sběry dat, nicméně reálné zastoupení žen v tvůrčích profesích výrazněji nezměnila. Členky štábů tedy vesměs vykonávaly obdobné profese jako před zestátněním: zaměstnání, která „se vyznačují ‚piplovou prací‘, [nutností] míti všude oči, všecko si pamatovat a dbát, aby se všecko poznamenané provedlo“.<sup>55</sup> Naproti tomu mezi vykonavatelkami nejlépe placených profesí režiséra, kameramana a architekta, technicky náročné funkce mistra zvuku nebo na organizačně významných pozicích, jako byl vedoucí studia, oddělení či tvůrčí skupiny, případně vedoucí výroby, nenajdeme v padesátých letech ženy žádné.

Nejexponovanějšími ženami s největší rozhodovací mocí tak ve filmu padesátých let byly prominentní spisovatelky zasedající v ústředních dramaturgických či schvalovacích orgánech: Marie Pujmanová a Marie Majerová.<sup>56</sup> Jinak se ale v dramaturgii padesátých let postup žen obvykle zastavil u funkce sekretářky tvůrčích skupin. Jediný významnější, byť krátkodobý pokus o jejich přijímání do sektoru hraného filmu jsem zaznamenal v souvislosti s náborem filmově nezkušených literátů do dramaturgických orgánů studia v letech 1949–1950, kdy se mezi desítky nových členů tvůrčích kolektivů postupně dostalo také devět žen. Nejzkušenější z nich byla spisovatelka a bývalá herečka Jarmila Svata, spoluscenáristka filmů *Rozvod paní Evy* (Jan Svíták, 1937) a *Mořská panna* (Václav Kubásek, 1939) a autorka humoristické prózy

54 NA, f. Ministerstvo kultury 1953–1956, i. č. 153, k. 108, Vedoucím všech podniků, ústavů a zařízení v oboru působnosti MK, 7. 9. 1954; Seznam prací, kterými nesmějí být zaměstnány ženy, 8. 7. 1954.

55 Žena jako filmový pracovník: První ve svém oboru – poslední v abecedě. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 22 (23. 11.), s. 5.

56 Srov. seznamy pracovníků podle profesí in: NFA, f. FSB, k. R19/AlI/4P/6K. Ve Filmové radě v letech 1950–1953 zasedaly také poslankyně NS Helena Leflerová a Anna Jungwirthová. Viz Jmenování a pověření. *Věstník Československého státního filmu* 4, 1950, č. 4 (15. 4.), s. 19.

*Petr zbláznil město*, jejíž adaptaci roku 1946 chystal Otakar Vávra. S výjimkou jediného případu skončily všechny scenáristické pokusy těchto adeptek zamítnutím nebo odložením a prověrkou v roce 1951 prošla s doporučením k setrvání ve Scenáristickém oddělení (jež nahradilo tvůrčí kolektivy) pouze Eva Treybalová, autorka scénáře k Makovcově sportovní agitce *Veselý souboj* (1950). Zbylých osm žen bylo v posudcích tvrdě zkritizováno a doporučeno k výpovědi ze studia nebo přeražení do výroby či administrativy.<sup>57</sup>

### 3.4. Platové podmínky

Pracovní a platové podmínky zaměstnanců, které „zdedil“ zestátněný film, vykazovaly značnou různorodost, protože po zestátnění si jednotliví zplnomocněnci ve svých sektorech řešili personální i platové otázky samostatně. Jen 40 procent z nich působilo ve stálém pracovním poměru (zbytek tvořili hlavně příležitostní pracovníci kin), a toto procento se téměř neměnilo ani v prvních letech po osvobození.<sup>58</sup> Nejednotnost mzdového systému nakonec i přes řadu neúspěšných pokusů a po jednáních Čefisu se zaměstnanci na jedné straně, a ministerskými úředníky na straně druhé přetrvávala až do roku 1949. Ministerstvo ochrany práce a sociální péče sice v březnu 1946 vydalo vyhlášku o platových poměrech v průmyslu a živnostech, ale kinematografie (jmenovitě ateliéry, laboratoře a výroba) z její působnosti byla vyňata. Platy filmových pracovníků se v praxi řídily jednak zavedenými zvyklostmi, jednak novými zvláštními úpravami: vyhláškou o mzdách a platech pro zaměstnance ateliérů a laboratoří (tzv. barrandovská) a vyhláškou pro zaměstnance výroben (tzv. výrobní), jež ministerstvo schválilo v říjnu, respektive v srpnu 1945.<sup>59</sup> Tyto úpravy, které oproti takzvané průmyslové vyhlášce nastavovaly platy na mírně vyšší úroveň, převzala i většina dalších filmových sektorů (výjimku představovaly mimo jiné zpravodajský a kreslený film s vlastními novějšími vyhláškami). Oproti srovnatelným pozicím v jiných průmyslových odvětvích pobírali vedoucí a vyšší funkční pracovníci ve filmu výrazně nižší platy, zatímco dělníci, čistě administrativní síly (jichž byla v souhrnu většina) a tvůrčí pracovníci si vydělali více. Například zaměstnanec ateliérů a laboratoří roku 1946 dostával měsíčně v průměru 4 840 Kčs, správní pracovník

57 Několik dalších žen krátce působilo také v pozicích lektorek a v krajských TK. Z porovnání se soupisem platů pracovníků štábů a dramaturgie SUF z října 1952 plyne, že Treybalová ani ostatní adeptky-scenáristky a lektorky ve studiu pravděpodobně nezůstaly. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 669/2, Záznam z porady KV ÚD dne 5. 3. 1951; NA, f. Ministerstvo informací, k. 133, Seznam zaměstnanců zařazených v platových skupinách A5, T5, F6, F7 [říjen 1952].

58 Havelka, *Československé filmové hospodářství 1945–1946*, s. 50.

59 ArBS, f. BH, k. 1945-02, Žádost o platovou úpravu pro státní výrobu celovečerních filmů, 30. 7. 1945; Podniková úprava mezd a platů pro zaměstnance filmových ateliérů a laboratoří v Praze, 1. 9. 1945.

výroby celovečerních filmů 5 130 Kčs. (Průměrný plat soukromých zaměstnanců a nedělnických pracovníků zestátněných podniků v té době činil 4 825 Kčs, průměrná měsíční mzda ale jen 2 665 Kčs.)<sup>60</sup> Tak jako v jiných odvětvích došlo i ve filmu po roce 1945 k nivelizaci: přilepšili si především dělníci ateliérů a částečně i administrativní zaměstnanci na středních pozicích, zatímco platy vedoucích pracovníků se výrazně snížily, což vzhledem k celkovému počtu znamenalo výrazný nárůst mzdových nákladů oproti minulosti. Revizní zpráva o personálních poměrech z dubna 1947 také kritizuje účelové zařazování „práce mechanické“ do kategorie tvůrčích pracovníků, což odráží podobné stížnosti ze strany ateliérových dělníků vůči nižším profesím štábů.<sup>61</sup>

Na výši platů tvůrčích pracovníků mělo značný vliv jejich skokové navýšení za Protektorátu, nicméně takto vzniklé finanční nároky filmařů se po osvobození dostaly do rozporu s obecným trendem k nivelizaci platů. Někteří tvůrčí pracovníci byli zaměstnaní v přímém služebním poměru: například osm uměleckých šéfů výrobních skupin, jimž podléhali pracovníci štábů, pobíralo v roce 1947 relativně vysoké platy 20 000 Kčs měsíčně.<sup>62</sup> Již zmíněná revizní zpráva ale dospěla k závěru, že „většina zaměstnanců pracujících při výrobě filmu je mimo pevný služební poměr a jejich práce je hodnocena podle délky doby práce, neb angažováním za pevný honorář za celý film“.<sup>63</sup> Členové štábů pracovali za plat s přídavky odvozenými od doby angažmá na filmu nebo za fixní honorář, přičemž přídavky a honoráře se na rozdíl od běžných platů účtovaly do nákladů filmu. Hlavní tvůrčí profese měly vyjednány zvláštní rámcové služební smlouvy (režiséři, scenáristé, kameramani a střihači) nebo rámcové smlouvy o dílo (architekti, skladatelé), které se později řídily také dohodami mezi Státní výrobou celovečerních filmů a jednotlivými sekcemi Svazu českých filmových pracovníků, v případě autorů Syndikátem českých spisovatelů (z dubna 1947).<sup>64</sup> Pokud uzavírali individuální služební smlouvy s pevným měsíčním pla-

60 Viz Václav Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. Díl 2, Období 1945–1992*. Brno: Doplněk 2009, s. 210.

61 NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, Československá filmová společnost. Revisní zpráva personální, 18. 4. 1947, s. 6–7, 25.

62 NA, f. Ministerstvo informací, k. 5, Honoráře uměleckých šéfů, 18. 11. 1947; platy vedoucích výrobních skupin před zřízením funkce uměleckých šéfů dosahovaly vyšších částek (nicméně zase nepočítaly s možností výkonnostních přídavek za vlastní tvůrčí činnost): například Karel Feix měl v roce 1947 brát základní plat 13 000 měsíčně a premiový příplatek 120 000 Kčs za rok při předpokládané výrobě šesti filmů. ArBS, f. BH, k. 1946-05, smlouva z 12. 12. 1946. Jeho základní plat se tak přibližně rovnal platu poslance Prozatímního národního shromáždění – srov. Průcha a kol., *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992*, s. 209.

63 Viz NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, Československá filmová společnost. Revisní zpráva personální, 18. 4. 1947, s. 23.

64 Údajně se braly v úvahu i platy a honoráře obvyklé v cizině. Viz NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 133, Československá filmová společnost. Revisní zpráva personální, 18. 4. 1947, s. 6.

tem na dobu určitou, družil se k jejich platu výkonnostní přídavek ve výši podle příslušné kategorie pracovníka. V archivu studia Barrandov se dochovaly smlouvy pro jednotlivé skupiny tvůrčích pracovníků na rok 1946. U prvních tří profesí stanovily stejné základní měsíční platy 6 000 Kčs (ty bylo možno navýšit až o 50 procent v době přímého nasazení) a odstupňované výkonnostní přídavky splatné po skončení filmu: pro režiséra (85 000–115 000 Kčs za obvyklých pět měsíců práce na celovečerním filmu, počínaje první schůzkou se štábem v přípravné fázi a konče dohotovením mixáže), scenáristu (70 000 Kčs za druhý, třetí a každý další scénář, včetně scénosledu a předepsaných úprav; odměna za první scénář byla obsažena v základním platu) a kameramana (60 000 Kčs za jeden film v trvání čtyř měsíců). Strihač pobíral sice tentýž základní plat, ale s povinností sestříhu nejméně čtyř filmů za rok, přičemž za třetí z nich dostal příplatek 30 000 a za každý další 20 000 Kčs. Kromě toho uzavírala výroba smlouvy o dílo, a to zvláště s architektky (70 000–100 000 Kčs za 4 měsíce, vztahující se na úplné provedení návrhů, modelů, staveb a jejich zařízení nábytkem), jejich asistenty (30 000–40 000) a skladateli (30 000 za pětatřicetiminutové pásmo hudby a 5 000 za každých dalších pět minut). Kameramani mohli k základnímu platu a výkonnostnímu příplatku dostat ještě náhradu (ve výši 500 Kčs denně) za použití vlastních kamer, které někteří stále (podle zvyklostí z první republiky) osobně vlastnili.<sup>65</sup> Služební smlouva s vedoucími výroby (neboli vedoucími štábu) na rok 1947 určovala základní plat 10 000 a příplatky za jeden film 20 000 Kčs.<sup>66</sup> Členové Syndikátu českých spisovatelů v dubnu 1947 prosadili poměrně velkorysou kolektivní smlouvu, která jim zaručovala minimální odměnu za poskytnutí práv ke zfilmování původní předlohy ve výši 100 000 Kčs, zpracovatelům honoráře za synopsi 5 000–10 000, filmovou povídku 30 000–60 000, scénosled 40 000–50 000 a literární scénář 30 000–50 000 Kčs (v případě neschválení FIUSem jen jednu třetinu až polovinu těchto částek v zálohách), k tomu pak ještě jednoprocentní tantiému

65 Hlavní tvůrčí pracovníci měli také nárok na uměleckou prémii za mimořádně kvalitní dílo přidělovanou FIUSem: až do výše 10 000 Kčs architektům, 20 000 scenáristům, 35 000 kameramanům a 50 000 režisérům a skladatelům. Smlouvy byly uzavírány mezi Státní výrobou celovečerních filmů zastoupenou zplnomocněncem Vladimírem Kabelíkem na jedné straně, a buďto jednotlivci (režisér, scenárista), nebo příslušnou sekci SČFP, která tak zvýhodňovala své členy (kameramani a asistenti, architekti s asistenty, hudební skladatelé), na straně druhé. Smlouvy také zaručovaly uvedení v titulcích, definovaly ochranu autorských práv, určovaly příplatky při překročení stanovených lhůt na jeden film, kameramanům a architektům dávaly právo výběru vlastního podštábu. Viz ArBS, f. BH, k. 1945-02, 1945-03; platy skladatelů se v srpnu 1946 zvedly na 50 000 Kčs za 40minutové pásmo, viz ArBS, f. BH, k. 1946-01, Hudební skladatelé, 21. 8. 1946; obdobné sumy pro období před rokem 1949, ovšem přepočtené na hodnoty po druhé měnové reformě z roku 1953, uvádí Miloslav Bagar, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. III. část. Stav a vývoj mezd ve výrobě dlouhých hraných filmů*. Praha: Ediční sbor Československého filmu 1960, s. 61–65.

66 ArBS, f. BH, k. 1947-06, pracovní smlouvy s Jaroslavem Niklasem, Oldřichem Papežem, Bohumilem Šmídou ad. vedoucími výroby z poč. roku 1947.



z čistého příjmu na vstupném.<sup>67</sup> Herci se členili do čtyř honorářových skupin s denními sazbami od 800 do 4 000 Kčs. Jejich rozřazení s platnostmi na jeden rok prováděla Státní výroba celovečerních filmů na základě návrhu Syndikátu československých filmových umělců a techniků. V každé honorářové skupině byla určena spodní a horní hranice (ve skupině A například 3 000–4 000 Kčs), mezi nimiž se stanovila konkrétní částka podle rozsahu a významu role. Celkový honorář za film omezovaly limity stanovené zvláště pro tytéž čtyři skupiny v rozmezí od 40 000 do 125 000 Kčs.<sup>68</sup>

Dokladů o osobních zkušenostech filmařů se změnami jejich ekonomického postavení po zestátnění máme k dispozici velmi málo. Otakar Vávra vzpomínal na platové podmínky režisérů po roce 1945 takto:

Ve znárodněné kinematografii nám byly vyměřeny stejné honoráře, jaké jsme měli za první republiky [na jiném místě knihy uvádí, že režisérský honorář za jeden film se ve třicátých letech pohyboval mezi 40 000 a 100 000 Kč, přičemž práce na něm trvala dva měsíce], jenomže jejich reálná hodnota byla několikanásobně nižší. [...] Ministr Kopecký souhlasil s tím, že z dosavadních honorářů se vezme existenční minimum, to bylo deset tisíc a po druhé reformě dva tisíce korun měsíčně, a ty budeme dostávat jako základní zaměstnanecký plat. [...] Když jsme si spočítali naše příjmy za jeden film ročně, zjistili jsme, že náš životní standard ve znárodněné kinematografii klesne oproti první republice alespoň třikrát.<sup>69</sup>

K Vávrově vzpomínce je nutno dodat, že za Protektorátu platy tvůrčích pracovníků výrazně stouply a on sám tehdy patřil k nejužší honorova-

67 ArBS, f. BH, k. 1947–06, smlouva mezi Syndikátem českých spisovatelů a Čefisem, zastoupeným Ladislavem Koldou, 19. 4. 1947.

68 Herec mohl žádat o přeřazení do vyšší kategorie, když třikrát po sobě hrál roli, která přesahovala jeho kategorii stávající. Viz ArBS, f. BH, k. 1947–04, Povinnosti herce, 1947. Návrh jednotné platové úpravy z roku 1947 počítal se zavedením dvou kritérií a jemnějším odstupňováním do čtrnácti platových skupin. Druhým kritériem pro určení platu měl být typ role (v osmi stupních od první hlavní role po přední postavy komparsu), přičemž honoráře se měly pohybovat na stejné škále od 800 do 4 000 Kčs denně. Definitivní a jednotná platová úprava byla nakonec zavedena až roku 1949. Viz tamtéž, Podniková úprava pracovních a platových podmínek zaměstnanců ve filmovém podnikání [návrh s důvodovou zprávou, 1947].

69 Otakar Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1996, s. 165–166, k platům za první republiky s. 51; k platům prominentních režisérů a herců za Protektorátu srov. Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri 2007, s. 155–158.

ným režisérům.<sup>70</sup> Navzdory jeho jinak trefnému tvrzení je z dobových pramenů zřejmé, že filmoví umělci byli i po zestátnění placeni na domácí poměry nadstandardním způsobem, který vyvolával nelibost ministerských úředníků při jednáních o platových úpravách a závist ostatních skupin filmových pracovníků (i širší veřejnosti), což byl také jeden z důvodů, proč i administrativní pracovníci filmové výroby mohli mít vyšší platy než srovnatelné profese v jiných odvětvích.<sup>71</sup>

Platové vyhlášky lze číst i jako dobové pokusy o definici specifických rysů práce v kreativním odvětví (dnes bychom je nazvali flexibilitou), a to i v souvislosti se středními pozicemi ve štábech a pomocným personálem ateliérů. Komentář k jedné z nich obhajoval vyšší platy dělníků ve filmu takto:

Jde zpravidla o souhrn zcela různých a navzájem se podstatně lišících pracovních úkonů, při nichž není možno stanovit ani dobu trvání, ani je přesně předem předvídati [...kladou] zvýšené požadavky na duševní účast zaměstnanců na věci [...] musí [...] rozumět různým individuálním požadavkům uměleckých vedoucích [...].<sup>72</sup>

Práce filmařů se vyznačovala nepravidelným rytmem, jenž zvláště u pracovníků štábů vylučoval přesnou registraci odpracovaných hodin a přesčasů: „[J]est typickou nárazovou prací, při které po relativně značně dlouhých obdobích pohotovosti nebo nenamáhavých příprav dochází k intenzivnímu nasazení.“<sup>73</sup> Právě takzvaná pohotovost, ať už ve formě čekání na exteriérech v řádu hodin a dní, nebo mezi jednotlivými filmy v řádu týdnů a měsíců, se stala záminkou pro zavedení zvláštní metody příplatků i v případě asistentů, kostymérů, rekvizitářů, skriptek a dalších středních pozic ve štábech, kteří ke svým platům 2 500–5 000 Kčs měsíčně pobírali poměrně vysoké paušály za přesčasy a práce v noci či o svátcích, jež jim spolu s prémiei za filmy mohly celkový příjem až zdvojnásobit.<sup>74</sup> Umělecké cíle a tvůrčí povaha procesu filmové výroby podle důvodové zprávy k návrhu prémiového řádu z roku 1948 vylučova-

70 Poměrně spolehlivý dobový zdroj odhaduje průměrný honorář režiséra v roce 1936 za jeden film na 66 000 Kč. Viz *Finanční film. Jedenácté příkázání: Levně a dobře. Hospodářský rozhled* 9, 1936, č. 9, s. 7; za Protektorátu dostával Vávra za jeden film 14 000 říšských marek (podobně jako Martin Frič, Vladimír Slavinský, J. A. Holman, František Čáp, Miroslav Cikán), méně žádání režiséři pobírali 4 000–6 000 RM. Viz Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 156.

71 Srov. odůvodnění žádosti o platovou úpravu zplnomocněnce pro filmové výroby Kabeřlíka, in: ArBS, f. BH, k. 1945-02, 30. 7. 1945.

72 ArBS, f. BH, k. 1945-02, Zplnomocněnec ministra informací pro hospodářské a finanční věci ministerstvu ochrany práce a sociální péče, 16. 10. 1945.

73 ArBS, f. BH, k. 1947-10, Schválení pracovních smluv s asistenty, kostyméry, rekvizitáři a zapisovateli, 17. 3. 1947.

74 ArBS, f. BH, k. 1947-10, ROH Státní výrobě celovečerních filmů, 19. 3. 1947.

la, aby se na zaměstnance studií uplatňovaly průmyslové normy: „Obsah i rozsah činnosti pracovníků je dán umělecko-tvůrčími požadavky neodvisle na vůli pracovníků a nese s sebou mnohostrannost a rozmanitost úkolů.“<sup>75</sup> Práce členů štábů se řídí úkoly stanovenými režisérem pro daný natáčecí den, který se liší od jiných natáčecích dní počtem a náročností záběrů. Touto rozmanitostí a nepravidelností se práce ve filmové výrobě vymyká kritériím pro měření výkonů v sériové průmyslové výrobě, kde může být za své výkony a plnění norem zodpovědný a odměňovaný každý pracovník. Zpráva tak ospravedlňuje vyšší mzdové křivky nejen pro tvůrčí pracovníky, ale i pro pomocný personál studií.

Převedení filmařů do řádného pracovního poměru podle jednotných pravidel bylo sice součástí „akčního plánu“ ČSF, vyhlášeného ředitelem Macháčkem v říjnu 1948, a na celopodnikové konferenci v listopadu téhož roku je speciálně u scenáristů, režisérů a architektů požadoval ústřední ředitel výroby Václavík,<sup>76</sup> ale úředně nastalo teprve podnikovou úpravu pracovních a platových podmínek z počátku roku 1949, která zároveň poprvé sjednotila mzdovou politiku rozdělením zaměstnanců do platových skupin a kvalifikačních kategorií. Tvůrčí pracovníky měly do těchto kategorií rozdělovat zvláštní komise, složené ze zástupců 22. svazu ROH, ČSF a ministerstva informací a osvěty. Dříve běžné smlouvy o dílo s externími pracovníky bylo nadále možno uzavírat jen ve zvláštních případech a pokud již byli zaměstnání jinde.<sup>77</sup> Režiséři, vedoucí výroby, kameramani, architekti a střihači dostali základní plat opět 6 000 Kčs měsíčně, navýšený o tabulkové doplňkové platy za realizované filmy (splatné po částech měsíčně) podle osobní kvality pracovníka, vyjádřené třemi kvalifikačními kategoriemi, a výrobní doby (například u režiséra 50 000–175 000; u kameramana 30 000–70 000, u architekta 44 000–64 000 Kčs, případně více při překročení stanovených výrobních dob); první asistenti režie, vedoucí maskéři, mistři zvuku, malíři pozadí, asistenti architekta a kameravodiči brali 5 000 Kčs měsíčně plus doplňkové platy; herci jakožto externí pracovníci pobírali denní honoráře 800–2000 Kčs podle kvalifikační kategorie a závěrečný příplatek do 50 procent celkové odměny; ostatní členové štábů pak hodinové mzdy 12–18 Kčs podle sazeb Státního kata-

75 ArBS, f. BH, k. 1948-07, Důvodová zpráva k Návrhu prováděcího výnosu ministerstva práce a sociální péče a směrnic k zavedení soustavy mezd podle zásluhy ve filmovém oboru [pravděp. 1950], s. 1.

76 Oldřich Macháček, Akční program Čs. státního filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 44 (29. 10.), s. 1; *Zpráva o první celostátní podnikové konferenci Československého státního filmu*. Praha: [ČSF] 1948, s. 22, 25, 28.

77 Úprava pracovních podmínek. Podniková instrukce O4. Z podnětu generálního ředitele. Vydána dne 7. února 1949. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 1 (leden), s. 1-4; *Podniková úprava pracovních a platových podmínek zaměstnanců ve filmovém podnikání schválená pro Československý státní film výnosem ministerstva sociální péče č.j. A III 2161/2-26/4-49 dne 25. dubna 1949*. Praha: ČSF 1949.

logu prací. Nový systém evidentně i nadále vykazoval mnoho specifických rysů a úředníci přiznali, že dokonce ani barrandovské řemeslníky nemohou hodnotit podle stejných měřítek jako dělníky v těžkém průmyslu a stanovit jim úkolové mzdy a počty výrobků: „Je to práce, která není dána množstvím, jako spíše kvalitou a specifičností, při níž záleží zejména na tom, aby se zaměstnancům podařilo vytvořit ovzduší, jaké si představují tvůrčí pracovníci.“<sup>78</sup> Nová úprava ve svém důsledku vedla k tomu, že u nižších profesí s hodinovou sazbou neúměrně narostly přesčasy a většina dosáhla platových stropů, což znamenalo nivelizaci mezd bez ohledu na funkci a výkon; naproti tomu režiséři a další vedoucí pracovníci štábů, de facto odměňovaní za delší výrobní dobu, zákonitě ztratili zájem o rychlé dokončování filmů.<sup>79</sup> Stranické stanovisko z ledna 1956 zhodnotilo důvod nehospodárnosti platové úpravy jednoduše: „Praxe je zatím taková, že čím déle se film vyrábí, tím větší platy mají zúčastnění pracovníci.“<sup>80</sup>

Rovnostářství ve mzdách bylo zvláště palčivým problémem v případě herců, mezi nimiž se tím pádem nemohla vytvořit výraznější hierarchie statusu a motivací, což vedlo k „diskvalifikaci našich předních divadelních umělců“, kteří pak ztráceli zájem o uvolňování z divadel. To si uvědomovalo i vedení ČSF, a proto v roce 1952 přechodně obnovilo zvláštní „komisi pro hodnocení práce herců ve filmu“ (založenou původně roku 1949, ale fakticky již dlouho nefungující) pod předsednictvím F. A. Dvořáka, složenou z členů KV SUF, sedmi herců a skupiny režisérů, která měla navrhovat přerazování herců do kvalifikačních skupin a umělecké příplatky (zrušena byla roku 1955).<sup>81</sup> Ani tento pokus, ani konjunktura nejrůznějších cen ovšem nevytvořily podmínky, jež by motivovaly herce způsobem alespoň vzdáleně připomínajícím západní hvězdný systém.<sup>82</sup>

Platová úprava z března 1956, tedy již z doby po měnové reformě z roku 1953, se pokusila nehospodárný efekt nivelizace a doplňkových platů vyřešit tím, že kromě honorářů za vytvoření filmu pro sedm hlavních profesí štábu (u režisérů to byly vedle základních platů 1 600–2 000 honoráře v rozsahu 30 000–80 000, u vedoucích výroby 8 000–16 000, u mistrů zvuku 6 000–10 000 Kčs podle kvalifikační kategorie)

78 Platová úprava. *Věstník Československého státního filmu* 3, 1949, č. 3 (březen), s. 2.

79 *Podniková úprava pracovních a platových podmínek zaměstnanců ve filmovém podnikání*, s. 23–32.

80 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/2, Vyjádření V. oddělení ÚV KSČ ke komplexní zprávě ministerstva kultury o stavu a rozvoji ČSF [konec ledna 1956], s. 7.

81 Statut komise pro hodnocení práce herců ve filmu. *Věstník Československého státního filmu* 7, 1953, č. 9–10 (říjen), s. 38; Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 41.

82 To platilo i pro pozdější období, jak dokazuje např. magisterská práce o herečce, která se svým naturelem pravděpodobně nejvíce blížila typu západní filmové hvězdy: Vladimíra Chytilová, *Olga Schoberová: Filmová hvězda v kontextu československé a evropské kinematografie 60. let*. Masarykova univerzita 2010.

stanovila prémie vázané na dodržení výrobních termínů a rozpočtových limitů (resp. na úspory) a že zrušila honorování přesčasů (pracovní doba vyplývala z pracovních úkolů, určených vedoucím výroby a režisérem). Úprava také změnila postavení mistrů zvuku tím, že jim nově přiznala doplňkové platy, které dříve nepobírali. Ostatní členové štábů měli kromě základního platu nárok na odměnu po dobu nasazení na film (200–1400 Kčs podle profese).<sup>83</sup> Neefektivnost centrálně řízené výroby se ovšem projevila i při novém platovém systému: vedoucí výroby se nyní snažili dosáhnout pro všechny členy štábů hromadného vyplácení všech možných příplatků bez ohledu na výkonnost a v rozdělování odměn opět vznikl „princip velmi rovnostářský“: „Všem zaměstnancům byly mechanicky přiznávány průměry, což v zásadě znamená prakticky vždy maximum možností, které připouští platová úprava.“<sup>84</sup>

Do platové úpravy štábů z roku 1949 nebyli zařazeni tvůrčí pracovníci mimo štáby: vedoucí tvůrčích kolektivů, dramaturgové, scenáristé, autoři předloh a hudební skladatelé. Pokud byli zaměstnanci, brali pevné, takzvané mimotarifní platy (například člen Ústřední dramaturgie 10 000, lektor 6 000 Kčs měsíčně)<sup>85</sup> plus příplatky za konkrétní projekty. Scenáristé a autoři dostávali honoráře podle kolektivní smlouvy se Svazem čs. spisovatelů (podle smlouvy z roku 1952 to bylo 1 000–2 000 za synopsi, 10 000–16 000 za povídku, 18 000–26 000 za literární scénář, 20 000–30 000 Kčs za postoupení práva ke zfilmování námětu; autoři a scenáristé se dělili o tantiému ve výši jednoho procenta z příjmu na vstupném po odečtení dávek a tří procent z netto příjmu ČSF za prodej do ciziny). Hudebním skladatelům v případě dlouhého hraného filmu příslušelo podle kolektivní smlouvy z roku 1952 za objednané dílo včetně instrumentace pro orchestr 12 000–16 000 (podle tří kvalifikačních kategorií) plus dalších 1 000 Kčs za každých 5 minut, o které hudební doprovod přesáhl obvyklou délku 40 minut, a jedno procento z netto příjmu za prodej do ciziny. Sazebník z března 1956 pro herce zavedl paušální honoráře za všechny práce pro smlouvenou

83 Bagar, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. III. část*, s. 67–69; ArBS, f. BH, k. 1955-02, Výnos ministra kultury ze dne 31. března 1956 o úpravě platových podmínek členů výrobních štábů SHF ČSF; Výnos ministra kultury ze dne 31. března 1956 o honorářích, odměnách a prémiech členů výrobních štábů SHF. Pro srovnání: v roce 1956 byla průměrná měsíční mzda v Československu 1 246 Kčs, z toho v kategorii „školství a kultura“ 1 163,- Kčs. Viz Václav Čáp – Jana Bondyová (eds.), *Historická statistická ročenka ČSSR*. Praha: SNTL 1985, s. 153–154.

84 Eduard Hofman [ředitel SHF]: O uměleckých i výrobních problémech našeho filmu. In: *Konference filmových tvůrčích pracovníků studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*. [Praha]: Československý státní film [1956], s. 33.

85 Viz NA, f. Ministerstvo informací, k. 6, sl. Čsl. státní film – splnění vládního usnesení z 28. 6. 1949, ČSF, odd. gen. řed. Macháčka Presidiu ministerstva informací a osvěty, 30. 6. 1949.

roli (160–1200 Kčs za den) a prémie nahradil odstupňováním platů do sedmi honorářových skupin podle umělecké kvalifikace (v nejvyšší sedmé skupině byli národní umělci).<sup>86</sup>

Režiséři, herci i další hlavní tvůrčí pracovníci si tedy (na rozdíl od ateliérových dělníků) vydělali v reálných hodnotách méně než za první republiky, o Protektorátu ani nemluvě; jejich materiální podmínky se navíc do značné míry nivelizovaly.<sup>87</sup> Na druhé straně ale zdaleka nezmižely sociální, ekonomické a profesní hierarchie, které svět filmařů vždy vnitřně rozdělovaly. Nejnápadnější privilegia samozřejmě příslušela tvůrčím pracovníkům ve výrobě celovečerních filmů, kteří pobírali vyšší platy než tytéž profese ve zpravodajském, dokumentárním nebo animovaném filmu. Velké rozdíly v příjmech ovšem odlišovaly i jednotlivé skupiny uvnitř sektoru hraného filmu. Přehled individuálních měsíčních platů (v tisících korun) z roku 1952 ukazuje, že zatímco průměrný příjem ve Studiu uměleckého filmu činil 9700 Kčs (při součtu platu základního a doplňkového), pobírali nejvíce režiséři, z nich pak bezkonkurenčně nejlépe placený byl Martin Frič se 60 000 Kčs měsíčně (10 000 základní plus 50 000 doplňkový plat), pravděpodobně v souvislosti s jeho obecně vysokou produktivitou na počátku padesátých let a s převzetím režie *Císařova pekaře – Pekařova císaře* po Jiřím Krejčíkovi:<sup>88</sup>

- vedoucí odborů Kolektivního vedení SUF: Karel Kohout 20, Jiří Síla 20, Miloslav Fábera 20, Otakar Vávra 20;
- vedoucí tvůrčích skupin: Oldřich Nový 20, Jan Werich 20, Vladimír Kabelík 20;
- režiséři:<sup>89</sup> Martin Frič 60, Karel Steklý 44, Vladimír Čech 39, Jiří Krejčík 34, Josef Mach 36, K. M. Walló 30, Jiří Sequens 27, Miloš Makovec 27, Bořivoj Zeman 27, Čeněk Duba 27, Miroslav Cikán 23, Miroslav Hubáček 23, Jiří Slavíček 21, Jiří Lehovec 20, Václav Kubásek 20;
- kameramani: Jan Roth 28, Jan Stallich 24, Václav Hanuš 23, Ferdinand Pečenka 23, Václav Huňka 22, Jaroslav Tuzar 21, Josef Střecha 20;

86 Bagar, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. III. část*, s. 95–98; Šmída, *Organisace a výroba uměleckého filmu*, s. 56–92. Smlouvy o dílo s herci, které se uzavíraly pro každou filmovou roli zvlášť, stejně jako zařazování do honorářových skupin, reguloval výnos ministra kultury z 31. 3. 1956 o úpravě vzájemných poměrů filmových herců a ČSF. NFA, FSB, k. Výroba filmů 1956–1962.

87 K honorářům různých profesních skupin za první republiky srov. Vávra, *Podivný život režiséra*, s. 51–52; k platům prominentních režisérů a herců za Protektorátu srov. Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu*, s. 155–158.

88 NA, f. Ministerstvo informací, k. 133, Seznam zaměstnanců zařazených v platových skupinách A5, T5, F6, F7 [říjen 1952].

89 Dva z režisérů současně vedli tvůrčí skupiny: Martin Frič a Karel Steklý.



- architekti: Karel Škvor 31, Bohuslav Kulič 30, Jan Zázvorka 23, Karel Lier 20;
- střihači: Josef Dobřichovský 21, Antonín Zelenka 17, Jan Kohout 16;
- vedoucí produkce: Jan Sinnreich 14, Zdeněk Reimann 13, Rudolf Fencel 13;
- umělečtí maskéři: Gustav Hrdlička 12, Otakar Košťál 9, Josef Kobík 9;
- zvukoví mistři: Emanuel Formánek 8, Emil Poledník 8, František Šindelář 8;
- nejlépe placené ženy: Jiřina Lukešová (střihačka, 16), Marie Kopecká (střihačka, 15), Marie Pujmanová (expertka scenáristického odboru KV SUF, 10).<sup>90</sup>

Z uvedeného soupisu je na první pohled zřejmé, jak se oproti první republice přesunuly hierarchie profesí: zestátněný film stavěl jednoznačně na vrchní pozici režiséry, zatímco funkci dříve dominantních producentů nebo ředitelů vyroben vůbec neznal. Pokud bychom snad chtěli k prvorepublikovým producentům, či dokonce ředitelům vyroben a studií (například řediteli Elekty Josefu Auerbachovi nebo řediteli A-B Lavoslavu Reichlovi, kteří byli současně akcionáři svých firem) přirovnat nové podnikové či úsekové ředitele, ukázalo by se takové srovnání i v oblasti platů zcela nepřiměřené: generální ředitel ČSF Macháček dostával od roku 1949 jen přibližně 25 000 Kčs hrubého měsíčně (tedy asi tolik jako kameramani), ústřední ředitel výroby Václavík 18 000 Kčs (jako nejlepší střihači).<sup>91</sup>

Na druhé straně z uvedeného platového žebříčku vyčteme i návaznosti na dřívější praxi. V první řadě je to samozřejmě početné zastoupení prvorepublikových a protektorátních filmařů ve všech profesních skupinách: většina jich u filmu působila už před rokem 1945. Kontinuitu nacházíme ale i ve vzájemném postavení těchto skupin. Špičkově placení kameramani byli odjakživa chápáni jako privilegovaní experti na filmovou techniku, pracovali často v zahraničí za vyšší platy a mezi válkami fungovali jako jakési malé firmy svého druhu (přicházeli k produkci nejen se svým ostříčem, ale i se životně důležitými a drahými kamerami včetně příslušenství). Naproti tomu nejhůře placení zvukoví mistři byli jediní z hlavních tvůrčích pracovníků štábů, kteří již před rokem 1948 patřili společně s dělníky ke stálému personálu ateliérů,

90 Soupis sestavený ze jmen, u kterých je na seznamu platů uvedena částka vyšší než 20 tis. Kčs, a ze sedmi hlavních tvůrčích profesí štábů; v případě posledních čtyř profesí uvádím tři jména s nejvyššími platy, nakonec tři nejlépe placené ženy bez ohledu na profesi.

91 Předpokládám zde ovšem, že rozdily v jejich platech mezi lety 1949 a 1952 nebyly příliš velké. Viz NA, f. Ministerstvo informací, k. 133, sl. Platy generálního ředitele a 4 ústředních ředitelů, Záznam o poradě konané dne 23. 6. 1949 v předsednictvu vlády o platech vedoucích činitelů ČSF.

a proto není divu, že ještě v padesátých letech nedostávali doplňkové platy, toto reziduum honorářů typických pro umělce na volné noze.<sup>92</sup> Nepřekvapí nás ani stříhačky mezi nejlépe placenými ženami – právě ony pronikaly, až na výjimky jako jediné, do skupiny vedoucích tvůrčích pracovníků štábů i za první republiky a Protektorátu (například Marie Bourová a Božena Vališová).<sup>93</sup>

## Závěr

Vraťme se ještě k úvodní otázce této kapitoly: co je to štáb? Pomožme si nejprve etnografickou analýzou filmového štábu z pera socioložky Beth Bechkyové, která navrhla vlivný koncept „dočasné totální instituce“.<sup>94</sup> Bechkyová sice zkoumá současnou, projektově organizovanou produkci, v níž prakticky všichni profesionálové pracují na volné noze a firmy vznikají často jen pro potřebu daného filmu, nicméně její obecné závěry do určité míry platí i pro štábovou praxi v integrovaných studiích. Tento specifický typ týmové, samořídící organizační struktury v sobě spojuje krátkodobost a pomíjivost projektové organizace (tvoří se pro potřeby výroby konkrétního filmu a po jeho dokončení zase zaniká) s rysy „totální instituce“, jež ve známém pojetí Ervinga Goffmana spočívá ve fyzické a sociální izolaci od okolního světa a v dlouhodobých vnitřních normách. Štáb je tedy jednorázovou strukturou, spojující lidi různorodých profesí, kteří se mnohdy dříve neznali, ale při natáčení jsou na sobě silně závislí, a mají proto okamžitě „vplout“ do předem určených rolí, samostatně vykonávat složité specializované úkoly a intenzivně spolupracovat během dlouhých a náročných natáčecích dní, plných časového stresu a nejistoty z výsledku. Tradiční firemní hierarchie a administrativa, která by jednotlivé role v organizační struktuře formálně kodifikovala a kontrolovala, zde chybí. Nahrazuje ji samoregulační mechanismus, který přenáší vnitřní normy a pravidla z projektu na projekt. Pravidla mohou být do určité míry předepsaná odbory, smlouvami a natáčecími plány, ale efektivita štábu závisí na neformální samoregulaci, která spočívá v neustálém vzájemném hodnocení a intenzivní socializaci. Pro úspěšnou koordinaci jsou důležitější než hierarchická kontrola, administrativní postupy a formálně dané pravomoci spíše neformální sociální mechanismy jako vzájemnost, důvěra a reputace. Kariéra v projektově organizované produkci s sebou totiž nese

92 K rozdílu mezi profesním postavením kameramanů a zvukových mistrů ve třicátých letech srov. Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 52–55.

93 Srov. Žena jako filmový pracovník: První ve svém oboru – poslední v abecedě. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 22 (23. 11.), s. 5.

94 Beth Bechky, Gaffers, Gofers, and Grips: Role-Based Coordination in Temporary Organizations. *Organization Science* 17, 2006, č. 1, s. 3–21.

nutnost neustálého budování sociálního kapitálu, založeného na důvěře klíčových spolupracovníků, kteří mohou zprostředkovat další zakázku. Úspěšný kariérní postup vyžaduje co nejrychlejší přijetí role a zároveň porozumění rolím nejbližších spolupracovníků: každá drobná chyba jednotlivce zde může znamenat velkou škodu pro celý tým i pro výsledný film. Štáb jako samostatně se řídící organizační struktura je podle Bechkyové udržován touto souhrou slabě formalizované struktury rolí (*role structure*) na jedné straně, a jejich vysoce disciplinovaným, vzájemně monitorovaným přijímáním a prováděním (*role enactment*) na straně druhé. Koordinace založená na rolích je tedy vždy vyjednávaná a udržovaná reálným chováním a sociální interakcí jednotlivců v konkrétním produkčním procesu.

V porovnání s konceptem dočasné totální instituce Bechkyové se oficiální dobový diskurs o štábech v zestátněném barrandovském studiu předvídatelně jeví jako zcela odlišný. Dominují mu výše popsané administrativní řády předepisující formální práva a povinnosti, pravomoci a odpovědnosti, vztahy nadřízenosti a podřízenosti, platové třídy a formalizované kariérní stupně. Zaměstnanci státního studia si ale dobře uvědomovali, že štáb je sice základní, ale přitom nejméně stabilní organizační jednotkou centrálně řízené výroby. Při nedostatku jiných pramenů nám to ilustruje řada diplomových prací, které o štábové organizaci vznikaly na FAMU (hlavně v sedmdesátých letech) a ve kterých měli studenti produkce dokázat, že organizační pravidla štábů plně pochopili a přijali za svá (jejich hlavní kvalifikací bylo řízení štábů v pozici vedoucího výroby). Ačkoli štáby popisovali primárně jako prvek jednotného organizačního systému studií a strukturovali je podle rigidní hierarchie odvozené z formálních pravidel, zdůrazňovali také – jistě i pod vlivem konzultací se zkušenými produkčními z řad školitelů – faktory osobních vztahů, vzájemné důvěry, individuální reputace, „neformální autority“, „neformální interakce“ a „neformálního sdělování“. Pozitivně hodnotili možnost svobodné volby nejbližších spolupracovníků v podštábech, flexibility, tedy nutnosti přizpůsobit velikost a skladbu štábu specifickým potřebám projektů (například historických velkofilmů), a tvorby „neformálních podskupin“.<sup>95</sup> Studentka Bohumila Šmídy například otevřeně volala po posílení neformálních vazeb povolením stabilnějších štábových sestav: „Práce provozu výrobních štábů by vůbec měla směřovat k tomu, aby se vytvořily pokud možno stálé výrobní štáby, protože pro jejich práci je nesmírně důležitá sehanost a vzájemně dobré (často ustálené a vžité) formální i neformální vztahy.“

95 Srov. např. Vladimír Tišer, *Spolupráce širšího výrobního štábu s pracovníky techniky a provozu FSB a její vliv na ekonomické výsledky při výrobě filmu*. Teoretický diplomový úkol. FAMU 1972; Anna Lorencová, *Zásady týmové spolupráce ve výrobním štábu*. Teoretický diplomní úkol. FAMU 1974; Roman Smitko, *Spolupráce hlavních pracovníků výrobního štábu*. Diplomová práce. FAMU 1979.

Na jiném místě zase tvrdila, že vedení podniku podporuje „přirozenou snahu o spolupráci s vrstevníky“.<sup>96</sup> Studenti si také všímali toho, že štáboví pracovníci jsou sice stálými zaměstnanci studia a jejich nasazování řídí výrobní odbor a dispečink, nicméně existují mezi nimi výrazné individuální rozdíly dané odborností, osobními předpoklady a sociálními vazbami, které některé z nich činí mnohem žádanějšími než jiné.

Tento důraz na neformální aspekty štábové organizace, na vliv osobní reputace a sociálních sítí tak navzdory všem evidentním rozdílům mezi centrálně řízenou státní výrobou a současnou, projektově organizovanou produkční praxí poukazuje na hlubší podobnosti a kontinuitu v historii těchto základních realizačních týmů. Struktura rolí filmového štábu totiž ve větší míře než vyšší organizační jednotky organicky vyrůstala z každodenní žité reality produkční praxe. Intenzivní a komplexní interakce desítek lidí velmi rozdílných profesí v relativně uzavřeném a chráněném prostoru, v němž se odehrává obrovské množství rychlých rozhodnutí, kde se hektická aktivita střídá s dlouhým čekáním, kde je nutné okamžitě porozumět důležitému pokynu, ale kde zároveň koluje mnoho redundantních informací, stížností a pomluv, navíc nutně vede k utváření specifického sociálního mikrosvěta s vlastními pravidly komunikace a vlastními rituálními formami chování. Tento mikrosvět s vlastní produkční kulturou má tendenci k setrvačnosti (opakovaným vykonáváním rolí, utužováním neformálních vazeb, tvorbou neformálních skupin putujících z filmu na film), a tím pádem i k rezistenci vůči direktivním administrativním změnám předepisovaným zvnějšku. Na tomto pozadí můžeme formulovat hypotézu, že filmové štáby jakožto zavedený způsob vykonávání rolí se v historii českého filmu měnily nejpomaleji (ačkoli jejich konkrétní složení se obměňovalo nejrychleji) – jistě méně rychle než vyšší úrovně managementu, zasahované častými, politicky motivovanými reorganizacemi.

---

96 Štěpánka Nedvědová, *Pracovní kolektiv ve filmu*. Diplomová práce. FAMU 1978, s. 9, 18.





# Část II. Produkční kultura





# Kapitola 4.

## Produkční kultura ve státně-socialistické kinematografii: místo, generace, kariéra

Filmová džungle, o níž se s oblibou hovořovalo, nepřestala přirozeně existovat přes noc po vydání znárodňovacího dekretu.  
(A. J. Liehm, 1948)

Tato kapitola, inspirovaná pojmem „produkční kultury“ Johna T. Caldwelly, si klade otázku, jak se systém centrálního řízení a politické kontroly zestátněné kinematografie odrazil v tradiční dělbě a postupech práce, v hierarchii, hodnotách a normách filmařské komunity, a hlavně ve způsobech, kterými vnímala a interpretovala sebe samu. Jak už bylo řečeno v úvodu, současná antropologicky orientovaná produkční studia definují předmět svého zájmu, takzvanou produkční kulturu, jako žitou zkušenost profesních komunit filmařů napříč organizační hierarchií. Žitá zkušenost se ovšem badatelům vyjevuje nikoli bezprostředně, ale ve formě různých forem „reflexivity“, tedy způsobů, jak jí aktéři sami rozumějí a jak o ní vypovídají. Inovativnost tohoto přístupu pramení

mimo jiné ze schopnosti konfrontovat oficiální reflexivitu institucí s životou zkušeností aktérů na středních a nižších pozicích.<sup>1</sup>

Každodenní realita jejich pracovních životů, zakotvených v sociálních mikrosvětích profesních komunit, bývá v mediálním provozu zastírána pečlivě budovaným veřejným diskursem vlivných „hráčů“ (tvůrců, producentů atd.), jenž slouží jednak propagaci a budování značky, jednak disciplinování pracovní síly. Badatelé produkční kultury proto hledají cesty, jak potlačovaným zkušenostem „zdola“ dát hlas a uvést je do dialogu s oficiálním diskursem. V místech střetu těchto dvou perspektiv se vyjednává o dělbu práce, profesních hierarchiích a identitách (Kdo má dělat co, jak, za kolik a pro koho? Kdo a jak bude uveden v titulcích? Jak se liší práce režiséra a scenáristy?), ukazuje se zde také poměr mezi vnitřní mocí pole kulturní produkce a vnější mocí ekonomickou či politickou.

Produkční studia se ve své typické podobě zaměřují na současný mediální průmysl. Historický výzkum produkčních kultur se naproti tomu potýká se specifickými překážkami: etnografické pozorování musí být nahrazeno studiem písemných archiválií, audiovizuálních materiálů (včetně různých paratextů) a orálních pramenů. Selektivnost archivů a individuální paměti komplikuje přístup k žité realitě profesních komunit. Historická produkční studia se proto musejí inspirovat metodami kulturní historie, antropologicky orientovaných historiografických přístupů či historické antropologie.<sup>2</sup>

Z hlediska metodologie to vyžaduje konfrontaci pramenů dokumentujících systémové změny a kontrolu „shora“ (vyhlášky, směrnice, příkazy, organizační řády, výrobní normy, definice kompetencí, kolektivní smlouvy, prověrky) s prameny, které dokládají poddajnost, ale také pasivní rezistenci, nebo dokonce aktivní odpor „zdola“. Tato druhá perspektiva se v dobovém tisku a oficiálních dokumentech zpřítomňuje jen nepřímo, musíme ji tedy rekonstruovat čtením „proti srsti“: každá nová reorganizace implicitně odhaluje chyby, a tudíž reálné fungování předchozího systému; každé kolo prověrek prozrazuje centra odporu; různé frakcionářské či osobní konflikty, jejichž pozůstatků jsou plné archivní fondy ÚV KSČ, zase naznačují proměnlivé vztahy moci v pozadí zdánlivě jednotného řízení. Zestátněná kinematografie se na jedné straně chovala jako uzavřený systém, který před veřejností

1 John Caldwell tyto dva póly produkční kultury nazývá „corporate reflexivity“ a „worker reflexivity“. Viz J. T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008, s. 324.

2 Srov. např. Georgina Born, *The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production*. *Cultural Sociology*, 2010, č. 4, s. 171-208; Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin 1992; Brian Axel (ed.), *From the Margins: Historical Anthropology and its Future*. Durham, N.C.: Duke University Press 2002.

utajoval své vnitřní mechanismy (například již od května 1945 téměř dokonale ovládla filmový tisk), na druhé straně ale vyprodukovala nezměrné množství interních dokumentů, jež reflektují její skrytou povahu z různých hledisek: kádrové posudky, disciplinární případy, diskuse o vnitřních konfliktech mezi skupinami zaměstnanců, protokoly z kontrol, stížnosti, odvolání, sebekritiky, udání jednotlivců atd. Pokud tyto zdroje doplníme ještě memoárovou literaturou a orálními prameny, můžeme se postupně dobírat komplexnější představy o tom, co v padesátých letech znamenalo být filmařem a dělat film.

Za první republiky podléhala dělba práce, rozhodovací pravomoci, honoráře nebo výrobní plány spíše zvykovým než formálně fixovaným pravidlům. Důvodem byla především neexistence velkých studií amerického či alespoň německého typu, která by vytvořila podmínky pro sériovou výrobu, detailní dělbu práce a standardizovaná výrobní portfolia. Ateliéry tehdy fungovaly podobně jako v dnešní České republice – zabývaly se primárně poskytováním služeb (převážně malým) výrobcům, ať už domácím, nebo zahraničním. Za Protektorátu se filmové podnikání částečně centralizovalo a pracovní podmínky filmařů standardizovaly. Nicméně Barrandov jakožto studio integrující veškeré výrobní prostředky a profese se zrodil až po roce 1948, když se výrobní skupiny a štáby sloučily s ateliéry do jednoho celku (k tomu podrobněji níže).

Poválečná centralizace filmového podnikání se uskutečňovala přes řadu organizačních reforem, mnohdy hektických a vzájemně se popírajících, které se dotkly všech sektorů a pater kinematografie, včetně roviny základních dramaturgických a realizačních kolektivů. Ve snaze ovládat výrobu nejen ekonomicky, ale i ideově vytvořilo nové vedení hierarchický systém řízení a kontroly, v jehož ohnisku stála dramaturgie čili výběr a zpracování námětů. Zatímco horní patra tohoto nového systému bylo možné relativně snadno vytvářet a záhy zase rušit, témata či výrobní náklady filmů direktivně předepisovat, na úrovni základních jednotek praxe, zodpovědných za výběr, vývoj a realizaci námětu, a zvláště pak na úrovni samotných výrobních štábů složených převážně ze středních a nižších profesí, přetrvávalo mnoho postupů a hodnot z minulosti. Vnitřní hierarchie komunity, způsob dělby práce, načasování a členění jednotlivých kroků výroby, komunikace mezi jednotlivci a skupinami nebo kritéria profesionality se stejně jako celá filmová infrastruktura rozvíjely po desítky let na základě lokálně specifických sociálních, kulturních a hospodářských podmínek, jež vykazovaly mnohem vyšší míru setrvačnosti než pozice šéfů v nově vzniklé byrokratické nadstavbě. Po roce 1948 se centralizovaný režim výroby, inspirovaný sovětskými vzory, snažil zasahovat do všech pater profesního prostředí včetně úrovně pomocných techniků a řemeslníků, a to prostřednictvím stranických a odborářských skupin či důvěrníků dosazovaných do štábů, základních organizací KSČ kontrolujících jednotlivá oddělení, kádrových evidencí a nejrůznějších čistek. Mohl sice

vyměnit úředníky a dosadit politické funkcionáře, ale musel počítat se stejnými filmovými profesionály, kteří v ateliérech a výrobnách působili za Protektorátu nebo již ve třicátých letech, protože jejich zaučování bylo časově a znalostně náročné.

Většina pokusů o jednorázovou transformaci profesní komunity a filmové praxe skončila příkladným nezdarem: desítky mladých komunistů dosazených kolem roku 1949 do pozic dramaturgů a scenáristů po dvou letech tvůrčích neúspěchů zase odešly a starší generace se zabetonovala ve svých pozicích až do konce padesátých let; nucený přesun tvůrčích pracovníků z centra Prahy na Barrandov nevedl ke sblížení intelektuálů s dělníky, ale naopak vyhrotil jejich vzájemné rozpory; dlouho selhávaly také snahy o sjednocení platových a pracovních podmínek, komplikované závisťi ze strany dělnictva a úřednictva v závodních radách a odmítnutím tvůrčích pracovníků vzdát se výhod získaných za Protektorátu; zklamaly i sovětské výrobní normy, jež měly standardizovat a kvantifikovat tradiční pracovní postupy, ale v důsledku vedly jen k další byrokratizaci a zvýšení nákladů; nepodařilo se ani formalizovat nábor a zaškolování „nových kádrů“ pomocí rychlokurzů pro dělníky, nemluvě o debaklu plošného politického školení pro tvůrčí pracovníky. Tato série neúspěchů nám pomůže odhalit strukturální a historické charakteristiky produkční kultury českého filmu, které ze samotných oficiálních směrnic čitelné nejsou.

V této kapitole postupně popíši tři dimenze produkční kultury českého filmu po roce 1948: 1) prostorovou (na příkladu vzniku barrandovského studia jako jednotné organizace, vzniklé spojením ateliérů s výrobnami, a z něj plynoucí konfrontace tradičního kulturního prostředí umělců spojeného s centrem Prahy a barrandovské „továrny“ s jejími dělníky a úředníky), 2) časovou (setrvačnost profesních hierarchií a hodnot, které se artikulovaly v generačním konfliktu „nových kádrů“ se „starými machry“) a 3) biografickou (na příkladu profesní biografie konkrétního aktéra, který uvnitř produkční komunity těžil z vnějšího politického kapitálu). Využiji bourdieuovskou teorii pole kulturní produkce a kulturně-antropologickou koncepci produkční kultury jednak k popisu vlivů politické moci a měnících se podmínek organizace výroby na každodenní praxi zaměstnanců zestátněných studií, jednak k rekonstrukci způsobů, jak profesní komunita tyto vnější tlaky a zájmy „internalizovala a aktivně na ně reagovala“.<sup>3</sup> Filmaři – jakožto stálí zaměstnanci státního podniku – v naprosté většině případů nepatřili k protirežimnímu disentu, ale přesto svým způsobem práce a komunitního soužití kladli pasivní odpor politicky motivovaným reformám výroby a propagandistické instrumentalizaci filmového umění. Toto na-

3 Timothy Havens – Amanda Lotz – Serra Tinic, *Critical Media Industry Studies: A Research Approach. Communication, Culture and Critique*, 2009, č. 2, s. 247.

pětí mezi vnější politickou mocí představitelů komunistického režimu a kulturní mocí formující se uvnitř pole filmové produkce lze označit za základní hybnou sílu dějin produkční kultury v podmínkách státně-socialistického modu produkce.

#### 4.1. Dlouhé trvání produkční kultury

Produkční kultura poválečného českého filmu se tedy utvářela reakcemi na tlaky politické moci. Ačkoli lze mluvit o konkrétních střetech a projevech odporu, nikdy neunikala mimo prostor institucionalizované průmyslové praxe. Byla sebevyjádřením profesních komunit operujících uvnitř státem řízeného průmyslu, výsledkem jejich potřeby dát své zkušenosti práce uvnitř tohoto systému vlastní smysl. Neprojevovала se ale jen reakcemi na státní moc. Vedle reakcí na politické tlaky „shora“ ji charakterizovala také autonomní vnitřní dynamika, navazující na historii pole filmové produkce se všemi jeho specifickými.

Zatímco oficiální dokumenty spojené s fungováním zestátněné kinematografie reflektují převážně oficiální ideologii a kulturní ideál a filmověhistorické práce se zaměřují na prominentní režiséry či herce, každodenní realita profesních komunit zůstává dnešnímu badateli z větší části skrytá. Historická produkční studia si kladou za cíl – jednak vyhledáváním pramenů neoficiálních a osobních, jednak kritickým čtením oficiálních pramenů, soustředěným na nejrůznější případy selhání, krizí, proměn a konfliktů – tuto realitu rekonstruovat a stavět ji proti veřejnému diskursu. Máme-li kinematografii studovat jako historicky specifický, mnohvrstevnatý ekonomicko-kulturní systém, je důležité, abychom uváděli do kritického dialogu různé „rejstříky“ pramenů a jim odpovídající způsoby analýzy.<sup>4</sup> V případě historického studia produkční kultury státně-socialistických systémů je třeba konfrontovat institucionální analýzu archivů politických institucí a zestátněného filmu s textuální analýzou samotných filmů a jejich paratextů, s kritickým čtením reflexí a memoárů klíčových aktérů a nakonec také nepublikovaných orálněhistorických pramenů, jež zachycují i zkušenosti řadových členů profesních komunit.

Různé typy pramenů se ale ke každodennosti vztahují odlišným způsobem. Je důležité rozlišovat různé historické časy, které jim odpovídají, zvláště pak pomalejší čas vývoje produkčních kultur a rychlejší čas ekonomických, technických, a zvláště politických změn. Metodoložka filmové historiografie Michèle Lagnyová tvrdí, že koncept dlouhého trvání, tzv. *longue durée*, zavedený Fernandem Braudem, nabízí nejvhodnější nástroj pro výzkum „mentalit“ diváckých skupin v ději-

<sup>4</sup> Srov. metodologický návrh „integrované kulturní průmyslové analýzy“ Johna Cadlwella, *Production Culture*, s. 4.



nách filmové kultury.<sup>5</sup> Nabízí se uvažovat stejně i o skupinách profesních. Ačkoli Braudelův koncept nelze aplikovat na filmové dějiny v jeho původním významu – jako téměř nehybný „geografický čas“, v němž je dějinná změna prakticky nepostřehnutelná –, představuje dlouhé trvání užitečnou analogii poukazující na skutečnost, že kolektivní mentality filmových pracovníků se mění v pomalejším čase než překotné politické události, jež kinematografii ovlivňují z vnějšku.<sup>6</sup>

Při rychlé transformaci poválečného filmového průmyslu, již přinesly zestátnění v roce 1945 a komunistický puč v roce 1948, se institucionální reflexivita filmového průmyslu opakovaně soustředila na nesoulad mezi mentalitou zkušených filmařů a požadavky nového společenského uspořádání. Mnoho nižších a středních štábových pracovníků, střihačů, zvukařů, kameramanů či produkčních, se těšilo kariéram dlouhým několik desetiletí, od doby malých produkčních firem třicátých let přes protektorátní centralizaci až po zestátnění, aniž by museli výrazně změnit své každodenní rutiny. Naproti tomu mentality vyšších tvůrčích a organizačních profesí, režisérů, scenáristů či produkčních šéfů, se musely přizpůsobovat rychleji a jejich nejisté kariéry měly kratší, přerývanější trajektorie. Největšími turbulencemi nicméně procházeli vrcholní manažeři, kteří se ve svých pozicích střídali v rytmu politických změn, podle aktuálních požadavků státní a stranické politiky. Časové posuny a zpoždění se projevovaly také ve vývoji tvůrčích praktik a filmových stylů. Pomalý a nepředvídatelný proces vývoje scénářů frustroval byrokraty, kteří volali po rychlých změnách v ideologii, tématech a estetice a kteří kritizovali zastaralost existujících výrazových prostředků – to, co Lagnyová nazvala „sklerózou“ filmových forem čili zpoždění mezi artikulací oficiální ideologie a estetického ideálu a jejich praktickým uplatněním ve filmových dílech.<sup>7</sup> Pro pochopení dějin produkční kultury nicméně nestačí zjištění, že mentality filmařské komunity se měnily pomaleji než tempo politických změn. Je třeba vzít v úvahu také vnitřní historii a politiku pole filmové produkce jako celku i jeho dílčích oblastí (vymezených profesně nebo třeba žánrově), jež mohly na vnější politické události reagovat různě.

5 Lagny, *De l'histoire du cinéma*, s. 34, 181–236.

6 Fernand Braudel, *History and the Social Sciences: The Longue Durée*. In: týž, *On History*. Chicago: The University of Chicago Press 1980, s. 25–54.

7 Lagny, *De l'histoire du cinéma*, s. 113.

## 4.2. Kavárna versus továrna aneb Geografie filmařské komunity

Tradičním geografickým centrem českého filmového průmyslu nebyl až do roku 1948 Barrandov, nýbrž Václavské náměstí a jeho bezprostřední okolí. Zde se od první republiky koncentrovala nejvýznamnější premiérová kina v zemi, stejně jako kanceláře výroben a půjčovny. Zde se nacházely také kavárny, v nichž se scházeli herci, režiséři, autoři a producenti a jež byly, slovy Elmara Klose, „burzou námětů a tipů“, „skutečnou líhni, kde se utvářela tehdejší dramaturgie“.<sup>8</sup> V září a říjnu 1946 se poprvé sjednotily různé složky Státní výroby celovečerních filmů v jednom středisku. Administrativa zplnomocněnce, obě výrobní skupiny včetně štábů i ústřední dramaturgie přesídlily z několika dosavadních prostorů (bývalý Nationalfilm na Václavském nám. 43 a Národní třídě 33, výrobní Lucernafilmu ve Vodičkově 36, Ufa na Václavském náměstí 41, kanceláře Státní výroby Na příkopě 31, Ústřední filmová dramaturgie ve Vodičkově 30) do nově adaptované budovy v Jindřišské ulici 34 v Praze 2. Mimo nové sídlo zůstala jen hospodářská oddělení garderoby, rekvizitárny a maskérny, již tehdy určená k brzkému přesunu do speciálně upravovaných místností na Barrandově.<sup>9</sup>

Plány soustředit výrobu na Barrandově se vynořily nejpозději počátkem roku 1946, kdy k jejich nejhlasitějším zastáncům patřil předseda podnikové rady Vojtěch Trapl, který měl vazby na ústředního ředitele Linharta a filmovou komisi ÚV KSČ a od navrhované reorganizace si pravděpodobně sliboval vyšší míru kontroly nad provozem ateliérů.<sup>10</sup> Praktické přípravy přesunu výrobních skupin včetně štábů z Jindřišské ulice do „filmového města“ na Barrandově začaly za ředitelské působnosti Lubomíra Linharta v roce 1947 jako součást probíhajícího centralizačního procesu. Ještě v dubnu 1948 se o stěhování vedly spory s nejasným výsledkem, samotné stěhování proběhlo v létě a na podzim, kdy již funkci generálního ředitele ČSF zastával Oldřich Macháček.<sup>11</sup> V pozadí se skrývalo několik různých zájmů podnikového vedení: z hospodářnit a modernizovat výrobní provoz, zvýšit míru centrální kontroly a vyřešit

8 Elmar Klos, *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: SPN 1990, s. 20. K nejdůležitějším podnikům, v nichž se setkávali filmaři, patřily za první republiky kavárny Rokoko a Urbanova, za Protektorátu bar Lucerna, v padesátých letech filmový klub v hotelu Palace a pak v bývalé kavárně Adria na Národní třídě. Ke koncentraci premiérových kin srov. Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 276, pozn. 10.

9 ArBS, f. BH, k. 1947-04, Plán dvouleté budovatelské výstavby Státní výroby českých celovečerních filmů, 1946; *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 31, s. 178; *Věstník Československého filmu* 1, 1946, č. 35, s. 204.

10 NA, f. ÚV KSČ, 19/7 Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945-1955, a. j. 658/1, Rozbor dnešní situace filmu, 19. 2. 1946, s. 2.

11 NFA, Frič Martin, k. 5, i. č. 269, Zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů dramaturgických skupin, zápisy z 12. 4. a 17. 9. 1948.

nedostatek kancelářského prostoru ve středu Prahy. V neposlední řadě ale vedení chtělo, ve shodě s barrandovskou závodní radou a závodní organizací KSČ, posílit svou praktickou moc a kontrolu nad samotnými tvůrčími pracovníky. Otakar Vávra k tomu ve svých pamětech poznamenal:

Oldřich Macháček vystěhoval všechny skupiny z Jindřišské ulice na Barrandov, což byl nesmysl, protože jejich působiště bylo ve spolupráci s autory dole v Praze. Ale Macháček raději obstaral skupinářům nová auta – tatraplány se šoféry –, jen aby je dostal k ateliérům. Zřejmě tam měli hlídat ideologicky nespolehlivé filmaře.<sup>12</sup>

Vávra se ovšem mohl mýlit v otázce, kdo koho měl vlastně hlídat: pravděpodobněji se zdá, že fyzický přesun dramaturgů do filmové „továrny“ a jejich začlenění do barrandovských stranických organizací je měly podřídit průmyslovému provozu a vystavit působení filmového proletariátu.<sup>13</sup> V podobném duchu vyzněla vzpomínka tehdejšího ředitele výroby uměleckých filmů Karla Kohouta, který cíl přesunu pojmenoval jako „fúzi tvůrčích pracovníků s technickou inteligencí a dělníky“.<sup>14</sup> Postoje barrandovských dělníků dokresluje fejeton v závodním časopise *Záběr*, který si z odstupe šesti let ironicky klade řečnickou otázku, „kdo chtěl vidět na vlastní oči, jestli páni píchají v sedm [...], jestli spisovatelé píší od sedmi do čtyř [...], aby se sblížil dělník s inteligencí“.<sup>15</sup> Můžeme se jen domýšlet, jakou roli v těchto vizích o sblížení filmařů s ateliérovými úředníky, techniky a dělníky hrála třídní závist, provokovaná stále ještě relativně vysokým životním standardem tvůrčích pracovníků.

Členové výrobních skupin (a posléze jejich nástupců, tedy tvůrčích kolektivů) a štábů se ke stěhování stavěli zcela opačně. Odmítali je s poukazem na západoevropská a ruská centra filmového podnikání, situovaná rovněž do středů velkých měst, a na časové a finanční ztráty spojené s komplikovanou dopravou mezi středem města a ateliéry. Hlavní protiargument se ovšem dotýkal kulturně-geografického kontextu a postihoval důležitost prostorové blízkosti jednotlivých aktérů tvůrčího procesu:

Výrobní skupina, to jest umělecký šéf, produkční šéf, dramaturgie, sekretariát a štáby, by byli odsunuti ze středu kulturního, hospodářského a úředního dění.

12 Otakar Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1996, s. 157.

13 Srov. Jan Kolář, Vidět zjitřeně. O to jde! Velký rozhovor s Jiřím Krejčíkem. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 22 (příloha II).

14 Karel Kohout v rozhovoru s Elmarem Klosem, 17. 3. 1983. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

15 Miloš Cympa, Šachový turnaj „par excellence“! *Záběr* 6, 1954, únor, s. 6-7.

Styk uměleckého šéfa a dramaturgie se zpracovateli námětů byl by téměř znemožněn, neboť je prozatím nutno, při mnohosti našich úkolů, aby všechny porady s uměleckými zpracovateli filmů v jejich filmově literárním stadiu byly prováděny tak, aby při splnění svého účelu nezatěžovaly žádného z partnerů zbytečnou ztrátou času. Styk režisérů připravovaných filmů s uměleckými a technickými spolupracovníky a obzvláště herci by byl téměř nemožný.

Dále vyžaduje provoz výrobní skupiny, aby byla denně v osobním styku s úředními činiteli jak veřejných úřadů, tak soukromých podniků, s herci při návrzích smluv a jejich uzavírání, zkouškách rolí a odborných poradách. Je nutno dále být denně ve styku s ředitelstvími všech divadel k jednání o uvolňování herců a koordinování programu divadel s potřebami výroby filmů. Členové jednotlivých štábů musí denně konferovat s uměleckými šéfy, s produkčními šéfy, s režiséry filmů a všemi dalšími pracovníky včetně herců. Režisér a štáb musí být přítomni výběru typů a výběru komparsu.

Přervání běžného a častého styku výrobní skupiny s kulturním prostředím středu města by zcela znemožnilo její práci. Ale nelze uvažovat ani o kompromisním řešení, kterým by byly na Barrandov přestěhovány štáby. Neboť pracuje-li jeden štáb průměrně na třech filmech ročně, jsou jeho pracovní dny rozděleny tak, že asi 600 pracovních dnů je nutná jejich přítomnost na Barrandově a 2 400 pracovními dny jsou vázány na pobyt ve středu Prahy nebo mimo Prahu.<sup>16</sup>

Rezoluce uměleckých šéfů rezonuje se současnými poznatky ekonomických geografů, kteří zkoumají důvody koncentrace jednotlivých odvětví kulturního průmyslu ve čtvrtích velkoměst jako Los Angeles, Londýn nebo Paříž, kde fyzická blízkost výrobcům zaručuje efektivnější výměnu informací, budování sociálních sítí a vzájemné učení, a zvyšuje tak jejich inovativní potenciál.<sup>17</sup> Kromě toho se v ní odrážejí také jejich představy o odlišnosti časového režimu kreativní práce a práce v běžném průmyslovém provozu:

Dále má práce ve výrobě zcela jiné časové rozpětí než práce zaměstnanců ateliérů. Nejen umělecký šéf, zvláště natáčí-li současně jako režisér film, ale i produkční šéf a dramatur-

16 NFA, Frič Martin, k. 11, i. č. 443, Stanovisko uměleckých šéfů k důsledkům, vyplývajícím z reorganizace Československé filmové společnosti, 1947.

17 Srov. Allen J. Scott, *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage 2000; A. J. Scott, *On Hollywood: The Place, the Industry*. Princeton: Princeton University Press 2005.

gie vykonávají hlavní pensum práce ve večerních hodinách, kdy nejsou rušeni denní úřední a jinou agendou. Rovněž štáby vykonávají nejdůležitější část své práce, to jest plánování a dispoice pro příští natáčecí den, v pozdních večerních hodinách. Všichni tito zaměstnanci by se dostávali ze svého pracoviště velmi pozdě i obtížně při odlehlosti Barrandova od jejich bydliště.<sup>18</sup>

Večerní práci jako charakteristický znak umělecké činnosti zdůraznil – vedle „nutného živého styku“ s ostatními tvůrčími pracovníky a „bezprostředním kulturním životem ve městě“ – ve své argumentaci proti přestěhování skupin z Jindřišské ulice i Vladimír Kabelík, jeden z architektů poválečné reorganizace výroby: „Dramaturgické schůze [skupinových dramaturgických sborů] trvají dlouho do noci a častá studijní předvádění filmů též.“<sup>19</sup> Podle Kabelíka by se na Barrandov mohla přestěhovat nanejvýš výrobní složka skupin, i ta by ale potřebovala v centru Prahy „hovorný“ pro porady a herecké zkoušky. O „námitkách zaměstnanců dlouhého filmu proti stěhování na Barrandov“ jednal Správní sbor pro hospodářské a finanční věci 19. ledna 1948.<sup>20</sup> Tyto námitky zachycuje dopis adresovaný řediteli Výroby dlouhých hraných filmů Ladislavu Koldovi z 8. ledna 1948 (v kopii též závodní radě a závodní odborové organizaci). I zde si filmaři stěžují, že přesun zkomplikuje jejich komunikaci s herci, autory a výtvarníky a že dlouhé cestování

objevuje se jako naprostá ztráta, neboť v přeplněných tramvajích nelze ani číst. A právě četba, stejně jako sledování ostatních složek kulturního života, je nezbytnou nutností pro zaměstnance filmové výroby. Proponované úřední hodiny končící údajně v 19 hod. znamenají prakticky znemožnění návštěvy kin, divadel a koncertů čili automaticky snížení kulturní úrovně.<sup>21</sup>

18 NFA, Frič Martin, k. 11, i. č. 443, Stanovisko uměleckých šéfů k důsledkům, vyplývajícím z reorganizace Československé filmové společnosti, 1947.

19 ArBS, f. BH, k. 1949-03, Vladimír Kabelík, *Návrh na zlepšení organizace výroby dlouhých hraných filmů* (příprava na pětiletku), 18. 5. 1948, s. 7.

20 NA, f. Ministerstvo informací, k. 203.

21 NA, f. Ministerstvo informací, k. 212, Námitky závodní rady dl. filmu proti stěhování na Barrandov, 14. 1. 1948. V lednu 1951 rozhodlo vedení ČSF na návrh Kulturní rady ÚV KSČ a se souhlasem MIO také o přesunu Studia dokumentárního filmu ze středu Prahy na Barrandov. Podobně jako o tři roky dříve tvůrci hraných filmů, i dokumentaristé sepsali protestní rezoluci a poslali ji ministru Kopeckému. Odvolávali se v ní nejen na dopravní spojení a nutný styk s úřady, ale také na sovětská studia dokumentárního filmu, umístěná v centrech Moskvy a Leningradu. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 648/1, Zaměstnanci studia dokumentárního filmu Václavu Kopeckému, 31. 1. 1951.

Protesty proti reorganizaci, kterou s ní nikdo nekonzultoval, donutil elitu filmařské komunity k explicitnímu formulování geografických a časových specifik její tvůrčí práce. Na jedné straně byli filmoví umělci součástí průmyslového podniku, jenž musel plnit cíle první pětiletky společně s továrnami v těžkém průmyslu, na druhé straně se kreativní podstata jejich činnosti vzpouzela kvantifikaci a standardizaci, které s sebou nesla centralizace výroby, sjednocení pracovních podmínek a nivelizace platů v letech 1948–1950.

Samotné stěhování tvůrčích pracovníků na Barrandov ovšem neproběhlo tak snadno, jak bylo naplánováno, a sdílelo tak stejný osud s řadou dalších direktivních opatření té doby, která většinou nezhledňovala zavedené zvyklosti filmové praxe, a proto měla mnohdy jen povrchní účinek. Z dochovaných zápisů o každotýdenních schůzích tvůrčích kolektivů z let 1949 a 1950 vyplývá, že jen některé z nich se přesunuly do nově vyčleněných prostorů na Barrandově, zatímco jiné preferovaly kavárny a soukromé byty svých členů. Nejdisciplinovaněji docházel na Barrandov TK Jana Kloboučnicka a překvapivě také TK zkušeného prvorepublikového producenta Vladimíra Kabelíka, občas se tam sešly TK Jiřího Hájka, Vítězslava Kocourka a Miroslava Galušky, kteří ovšem zjevně dávali přednost středu Prahy (soukromé byty, kavárny, v Galuškově případě redakce *Tvorby*), zatímco TK Jiřího Weisse se Barrandovu vyhýbal zcela důsledně (scházel se v soukromých bytech nebo v kavárně Urban na Vítězné třídě u mostu Legií, kde se setkávali filmaři již před válkou).<sup>22</sup>

Rozpor mezi reorganizací shora a každodenní praxí v této souvislosti potvrzuje i vzpomínka Vladimíra Bora, tehdejšího dramaturga Galušková TK:

Takže tenkrát nás nahnali všechny na Barrandov. Prakticky tam nikdo neseděl, chodilo se tam vždycky pro plat a zase se jednalo s těmi lidmi v kavárnách. Ale dokonce nám zavedli píchačky. A právě Werich [tehdy vedoucí TK] jednou na tu píchačku napsal, nebo do výkazu! Byly jednak píchačky a jednak byl výkaz, kde jsme museli psát, co každý den kdo dělal. A on tam právě tedy psal, že v devět hodin zasedl k práci, nemohl dostat nápad, v půl desáté že nápad dostal, začal psát, ale vyrušil ho telefon, a pak zapomněl, co chtěl napsat.

22 Hlavní sídlo kavárny Urban a v ní předválečného Filmového klubu bylo na Václavském náměstí, přidružený podnik na Vítězné třídě ve filmovém tisku z druhé poloviny třicátých let inzeroval rovněž jako kavárna Urban nebo jako Grill room Urban a od ledna 1936 se zde konaly například „odpolední čaje filmových umělců“ zaštitěné Čsl. filmovou unií. Viz NFA, f. ČSF, k. R4/AI/1P/4K, sl. Tvůrčí kolektivy; ke kavárně Urban na Vítězné třídě srov. např. Zprávy Čsl. filmové unie. *Český filmový zpravodaj* 16, 1936, č. 1–2 (4. 1.), s. 5.



A takhle, v tomhle duchu napsal celý denní výkaz. A to byl asi taky jeden z podnětů, že se od toho nakonec upustilo a zase nám dali místnosti dole v Praze, vrátilo se to zase do Jindřišské ulice.<sup>23</sup>

O odpor umělců proti přesunu do „továrny“ na periferii měl nepochybně také politicko-třídní podtext, protože, jak ukazují v následující kapitole, ateliéry byly již od roku 1945 nekomunističtější složkou kinematografie.

Téměř současně se stěhováním dramaturgů a scenáristů na Barrandov proběhla ještě jedna akce, která měla ambici změnit tradiční kulturně-geografické uspořádání filmové výroby: během první poloviny roku 1949 vznikaly v jednotlivých českých krajích takzvané krajské tvůrčí kolektivy, do jejichž služeb vstoupily desítky provinčních spisovatelů. Direktivně uskutečněný plán regionálních uměleckých center ale naprosto selhal a z krajů žádné realizovatelné náměty do Prahy nepřišly.<sup>24</sup>

V této době, kdy na Barrandově vrcholil vliv stranických funkcionářů a mladých levicových radikálů, se zrodila koncepce řízení filmové výroby po vzoru těžkého průmyslu, kterou Otakar Vávra s mírným časovým odstupem komentoval takto: „Exponenti protistátního spikleneckého centra a jejich pomahači [...] hlásali, že nejprve je třeba vybudovat průmysl a kulturu až potom [...] Místo filmového Studia se pokusili [...] zorganizovat čistě průmyslový ‚Závod Barrandov‘.“<sup>25</sup> Narážel na organizační model vypracovaný podle sovětských vzorů, který vedení ČSF opustilo dříve, než byl na podzim 1950 plně uveden do praxe. Podle Bohumila Šmídy se jednalo o pokus vytvořit z Barrandova přísně centralizovanou továrnu se závodním ředitelstvím v čele, jíž by byly podřízeny všechny výrobně-technické složky na Barrandově i v Hostivaři a jež by ve filmové výrobě důsledně uplatnila „průmyslová hlediska“.<sup>26</sup> Protiklad průmyslové výroby a umělecké tvorby se stal klíčovým argumentem zkušených praktiků v jejich kritice zbyrokratizovaných schva-

23 Vladimír Bor v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 30. 10. 1977. NFA, Sběrka zvukových záznamů. Anekdota s Werichovým výkazem práce jakožto dokladem absurdity tehdejších pokusů o zprůmyslovění a byrokratizaci tvůrčí práce se v mírných obměnách objevuje i ve vzpomínkách dalších pamětníků (viz rozhovory se scenáristou J. A. Novotným a ředitelem Výroby dlouhých hraných filmů Karlem Kohoutem, in: NFA, Sběrka zvukových záznamů; viz též Jan Kolář, Vidět zjištěné. O to jde! Velký rozhovor s Jiřím Krejčíkem. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 22 (příloha II).

24 ArBS, f. BH, k.1949-3, Činnost Krajských tvůrčích kolektivů do konce roku 1949 a návrh na jejich reorganizaci, 5. 1. 1950.

25 Otakar Vávra, Za ideově uměleckou kvalitu čs. kinematografie a za hospodárné splnění plánu. *Kino* 8, 1953, č. 5 (26. 2.), s. 68.

26 Bohumil Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. 3. vyd. Praha: SPN 1985, s. 183. Osamostatnění barrandovského studia pak nastalo až o sedm let později a z plánu zbyla jen interní publikace *Organizační řád závodu Praha-Barrandov*. Zatím se mi podařilo objevit jen její druhou část: *Organizační řád závodu Praha-Barrandov. Část II. Práce výrobních stábů*. Praha: ČSF [1950]; srov. též ArBS, f. BH, k. 1950-01, Organizace závodu Praha-Barrandov s pobočným závodem v Hostivaři, 1950.

lovacích orgánů a organizačních reforem z let 1948–1949, které umělce uvrhly do izolace a zbavovaly je rozhodovacích pravomocí, přístupu k informacím a možností kolektivní obrany. Elmar Klos vyjádřil výsledné odcizení mezi filmaři, postrádajícími vlastní zastupitelský orgán, jenž by mohl jednat s vedením podniku, a novým, „továrním“ aparátem výroby na interní poradě ČSF v říjnu 1949:

Dobrá organizace průmyslového podniku projevuje se především v dokonalé funkci centralisované hierarchie specializovaných oddělení, v dělbě úkolů a v přesné kontrole. Umělecká tvorba naproti tomu stojí na lidských vztazích a kvalitách, na harmonii prostředí. Hospodářským místům ve státním filmu podařilo se za poslední rok vybudovat dobře fungující technickou a organizační mašinerii; tento aparát má však jednu vadu: Jede naprázdno.

Ve snaze o konsolidaci systému vyřazoval totiž tvůrčí pracovníky jako anarchistický živel z jakéhokoliv vlivu na provoz, hospodářství, organizaci i plánování a odsunul je kamsi na periferii vlastního podnikového života. Z této osamělosti byli povoláváni jen na realizaci určitého filmu, kde byli přisuzováni k dokonalému aparátu, který spolu netvořili a v němž se necítili doma.<sup>27</sup>

Důvody opuštění „průmyslového“ modelu ovšem ve skutečnosti měly širší souvislosti, které vyústily až v rozhodnutí Státního úřadu plánovacího z 6. června 1951, podle něž se počínaje druhou polovinou roku 1951 filmová tvorba již nebude jako dosud plánovat v oblasti průmyslové výroby, ale spolu s filmovou distribucí v rámci „kulturních služeb“. Zkušenosti z roku 1950 totiž ukázaly, že „výsledky filmové výroby, jež má za účel vytváření filmových děl jako kulturních hodnot, nemohou být měřeny na způsob výroby hmotných statků, nehledě ani k tomu, že film vedle filmu je samostatným, zvláštním výtvozem, který nemůže být lineárně srovnáván s jinými“.<sup>28</sup> Za tímto vznešeným heslem se skrývaly praktické obtíže s vykazováním měsíčních výsledků v plnění pětiletky, které při průmyslové systematické plánování nemohly odrážet postup dlouhodobějších prací na celovečerních filmech, stejně jako fakt, že výsledná hodnota nebyla dána samotným dokončením předepsaného počtu filmů, ale v závislosti na jejich politickém hodnocení a komerčním úspěchu po uvedení do kin.

27 NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6–7.

28 Příprava nového plánu. Jednotný plán kulturní služby. *Věstník Československého státního filmu* 5, 1951, č. 6 (15. 6.), s. 31.

Cesta k oficiálnímu uznání filmové tvorby jako primárně umělecké činnosti, kterou nelze plánovat, kontrolovat a odměňovat podle objemu hrubé výroby a pracovního času, tedy vedla přes neúspěšný pokus o zřízení továrního systému výroby v roce 1950 a meziministerské diskuse, zda je film průmyslovou výrobou, nebo kulturněpolitickou službou, z let 1951–1952.<sup>29</sup> V lednu 1963 konečně ÚV KSČ uložil ústřednímu řediteli ČSF Poledňákovi, aby připravil „opatření v oblasti plánování a financování filmové výroby, jejichž smyslem je oprostít filmovou výrobu od nevhodných a zastaralých ukazatelů výroby průmyslové“.<sup>30</sup> Toto usnesení je příznačné nejen pro vůli ÚV revidovat banskobystřickou konferenci z února 1959 v duchu závěrů z XII. sjezdu KSČ, ale plyne také z jeho snahy o efektivnější využití komerčního potenciálu českého filmu. Funkcionáři ochotně obětovali kvantitativní směrnice produkce, průměrné limity filmových rozpočtů, rovnostářské platy či omezení přesčasové práce při natáčení ve prospěch flexibilnějších postupů, jež měly napomoci úspěchům českých filmů na mezinárodních festivalech, a především na ně navazujícímu prodeji kinodistribučních a vysílacích práv do kapitalistické ciziny, stejně jako rozsáhlejšímu poskytování ateliérových služeb západním producentům za statisícové částky v amerických dolarech.<sup>31</sup> V té době již ovšem tvůrčí skupiny dávno nesídlily na Barrandově a režiséři chodili na porady s dramaturgy zase do kancelářů v Jindřišské ulici v centru Prahy.

### 4.3. „Filmová džungle“ a generační konflikt jako zrcadlo profesních norem

Pověst tradiční filmařské komunity nebyla mezi stranickými funkcioniáři (a pravděpodobně ani u širší veřejnosti) příliš dobrá – svou nedůvěru vůči tvůrčím pracovníkům s chutí vyjadřovali okřídlenou frází „filmová džungle“, známou již z první republiky,<sup>32</sup> která odkazovala k bezohlednosti, ziskuchtivosti, příživnictví, spekulantství, nedůvěryhodnosti a dalším negativním vlastnostem pražského Hollywoodu. Slovy A. J. Liehma, patřícího tehdy k zapáleným protagonistům komunistické kri-

29 NA, f. Ministerstvo informací – dodatky, k. 127, Připomínky k návrhu ministerstva financí na přeměnu ČSF na národní podnik, červenec 1952.

30 NA, f. ÚV KSČ, 02/1 Předsednictvo ÚV KSČ 1962–1966, sv. 6, a. j. 6/5, Usnesení k bodu Zpráva o současné situaci ve filmové tvorbě, 25. 1. 1963.

31 NA, f. ÚV KSČ, 05/3 Ideologické oddělení 1951–1961, sv. 11, a. j. 69, Zpráva o řešení některých ekonomických otázek financování a plánování filmové tvorby, předkládá Hes [zprávu vypracovala zvláštní komise složená ze zástupců ÚŘ ČSF, ministerstva financí a Státní plánovací komise], 16. 7. 1963.

32 Toto spojení čeština převzala z jiných jazyků – srov. např. knihu povídek z filmařského prostředí Louisa Delluca *La Jungle du cinéma* (1921); k českému použití srov. např. *Filmová džungle. Film 17*, 1937, č. 48–49 (23. 12.), s. 5; Jan Reiter, *Filmová džungle. Film 18*, 1938, č. 1 (7. 1.), s. 2; O filmové džungli. *Filmový kurýr 12*, 1938, č. 2 (14. 1.), s. 1.

tiky: „Filmová džungle, o níž se s oblibou hovořovalo, nepřestala přirozeně existovat přes noc po vydání znárodnovacího dekretu.“<sup>33</sup> Na strunu těchto předsudků hrál i režisér Vladimír Borský ve zprávě o tvůrčích pracovnících, kterou roku 1946 zpracoval na vyžádání nedávno zřízené „filmové komise“ ÚV KSČ:

Vlivem sociálních podmínek, nezajištěné budoucnosti a bídných pracovních možností panoval mezi filmovými tvůrčími pracovníky trvalý boj o chléb, závist, pomlouvání a nedůstojné se podbízení při ucházení se o práci, nutné slevování ze všech dobrých předsevzetí a z toho nutně plynoucí trvalý pocit méněcennosti a naprostá ztráta uměleckého i lidského sebevědomí. To byly příčiny, které pokřivily lidský charakter filmových tvůrčích pracovníků.<sup>34</sup>

Jestliže Borský ze své pozice insidera klade důraz na nepříznivé vnější podmínky, které údajně pokřivily filmařův charakter, řada jiných dobových odsudků připisuje odpovědnost výhradně filmařům, zvláště ostříleným tvůrčím, technickým a organizačním pracovníkům starší generace, zvaným někdy „machři“ nebo „špecí“,<sup>35</sup> na jejichž rutině závisela filmová výroba i v době revolučních změn na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Důležitost, jakou pro zestátněný film měli ještě řadu let zkušení prvorepublikoví profesionálové, dokládají nejen případy režisérů jako Vávra a Frič a herců jako Werich a Nový, ale také bývalých kapitalistických producentů a ředitelů jako Karel Feix, Vladimír Kabelík, Ladislav Kolda, Zdeněk Reimann a Lavoslav Reichl, bez jejichž organizačních znalostí se nový systém dost dobře mohl zhroutit již kolem roku 1946, jak naznačují dobové ekonomické analýzy.

Bývalého ředitele Nationalfilmu a sociálního demokrata (po válce údajně člena filmové komise ÚV ČSSD) Feixe, filmaři pro tvrdé jednání a vzhled přezdívaného „šedý vlk“, si netroufla kritizovat dokonce ani jinak velmi přísná prověrka z jara 1959 – přestože jej komise musela dočasně odvolat z vedení tvůrčí skupiny, jež vyrobila film *Tři přání*, který byl po dokončení zakázán. V souhrnném posudku z prověrky se objevují hodnocení příznačná pro alibistický vztah zestátněného filmu k bývalým „třídním nepřátelům“, pokud účinně sloužili jeho zájmům.

33 A. J. Liehm, Problémy filmové dramaturgie. *Filmová okénka* 1, 1948, č. 4 (30. 4.), s. 25.

34 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/3, Vladimír Borský, Otázky tvůrčích pracovníků a dorostu v českém filmu [zpráva pro kulturně propagační oddělení ÚV KSČ, pravděp. 21. 2. 1946, jak plyne z objednávky této zprávy in a. j. 654].

35 Klos, *Dramaturgie je když*, s. 53.

Typické vlastnosti špičkového kapitalistického manažera se tak paradoxně mohly stát předmětem téměř dojemného obdivu a zároveň pádným argumentem pro udržení problémové osoby v podniku:

V jednání vždy ví, co chce. Je dobrým znalcem lidí. Nesentimentální povaha. Je velmi chytrý člověk a dobrý obchodník. Typ zkušeného kapitalistického organisátora, který se dovedl vyrovnat s ekonomicko-hospodářskými směrnicemi lidově-demokratického řádu. [...] Umí hospodařit s penězi, není však přítelem papírového hospodářství a používá rád operativní pravomoci. Dovede být velkorysý tam, kde vidí, že se to bude rentovat, naopak je šetrný tam, kde vidí, že to filmu není na prospěch. [...] Je člověk rychlého rozhodování, který filmu naprosto a bez výhrad rozumí.<sup>36</sup>

Vzhledem k takto uznanému posudku není divu, že již rok po Feixově přeřazení na funkci skupinového hospodáře žádal nový ředitel ÚS ČSF Alois Poledňák ministra školství a kultury Kahudu a ÚV KSČ o povolení k jeho návratu do vedení tvůrčí skupiny.<sup>37</sup> Z celkového korpusu posudků dále vyplývá, že kladné hodnocení si na rozdíl od řady zkušených vedoucích výroby nevysloužili neméně zkušení kameramani (a nestraníci) Jan Stallich, Jan Roth a Jaroslav Tuzar, které komise doporučila propustit nebo odeslat do důchodu. Tato skutečnost by mohla naznačovat, že zestátněný film paradoxně dokázal nahradit rychleji technicko-estetické znalosti staré generace než její znalosti organizační.<sup>38</sup>

K poměrně rychlému nástupu nových tvůrčích pracovníků, podpořenému vznikem rozsáhlé struktury zestátněné kinematografie a „očistou“ od kolaborantů, a dokonce i k pokusům o radikální generační výměnu docházelo již před únorovým převratem. Hned po válce zveřejnil své požadavky takzvaný Kádr mladých filmových pracovníků (KMFP), jenž se později začlenil jako filmový odbor do SČM a který podporovalo Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ.<sup>39</sup> V dalším vývoji výroby

36 Viz NFA, FSB, k. R19/AII/4P/5K, sl. FSB 1959–1960, politická a umělecká prověrka tvůrčích pracovníků FSB.

37 NFA, FSB, k. 1956–1962 výroba filmů.

38 Viz NFA, FSB, k. R19/AII/4P/5K, sl. FSB 1959–1960, politická a umělecká prověrka tvůrčích pracovníků FSB; k. 1948–1964 převis, Politikum – stranický spis L. Tomana 1948–1961, 1959 politické prověrky.

39 Tato skupina, která veřejně vystoupila v červnu 1945 pod vedením adepta-režiséra K. M. Walló, deklarovala, že se ustavila již za okupace a má 287 přihlášek, a požadovala mj. přístup k samostatné práci v krátkém filmu pro své členy, tj. mladé adepty-filmaře, a stipendia v SSSR. K dalším členům KMFP patřili například budoucí režiséři Vojtěch Jasný a Jaroslav Balík, herec a posléze režisér František Sádek nebo Miloš Schmiedberger, pozdější náměstek pro výrobu na Barrandově. Viz Mladí filmoví pracovníci dostávají slovo. *Filmová práce* 1, 1945, č. 4 (16. 6.), s. 2; NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 645/1, Jaromír Kučera, jednatel KMFP, Kulturnímu a propagačnímu oddělení ÚV KSČ, 16. 3. 1946.

hraného filmu ovšem sehrál důležitější roli fakt, že v letech 1945–1947 přibylo jen v tomto úseku k dvanácti činným režisérům s významnějšími filmařskými zkušenostmi z doby první republiky nebo druhé světové války devět nových jmen, po únoru 1948 přišlo na Barrandov dalších deset režisérů, v roce 1950 dvanáct.<sup>40</sup>

Výrazněji se snahy o jednorázovou generační výměnu promítly do reorganizace základních jednotek tvůrčí praxe. Již na podzim 1947 se zformovala „skupina mladých“ pod vedením Jiřího Hájka a Romana Hlaváče, která pod číslem VII doplnila šest stávajících výrobních skupin, ale svým výhradně dramaturgickým a adaptačním zaměřením spíše ohlašovala přechod k tvůrčím kolektivům. Dva měsíce po komunistickém puči na ni navázaly dvě „pracovní skupiny mladých“ literátů a adeptů scenáristiky či režie,<sup>41</sup> které sice v programovém prohlášení tvrdily, že se od starší generace chtějí učit, nicméně v nich figurovali hlavní protagonisté pozdějšího generačního střetu mezi „mladými kádry“ a „starými machry“: Jiří Hájek a Jan Kloboučník. Skupiny se koncem roku přeměnily v VI. a VII. tvůrčí kolektiv, které vedli právě tito dva komunističtí publicisté.<sup>42</sup>

Prvořadým tématem se nástup nových „kádru“ stal od podzimu 1948, v návaznosti na vyhlášení „ostrého kurzu proti reakci“, který obsahoval i požadavek vytvoření „nové, socialistické inteligence“, zbavené příslušníků bývalé „buržoazní“ inteligence.<sup>43</sup> Přípravu nových dělnických „kádru“ pro film měly zajistit různé podnikové rychlokurzy v technických i tvůrčích oborech, organizované zapojování mladých intelektuálů a dělníků do tvůrčí práce a plošná politická školení. K nejpříznačnějším pokusům tohoto druhu patřila jednorozční Ústřední

40 Skupinu zkušených režisérů tvořili Vladimír Borský, Miroslav Cikán, František Čáp, Martin Frič, Miroslav Josef Krňanský, Václav Krška, Václav Kubásek, Jiří Slaviček, Vladimír Slavínský, Otakar Vávra, Václav Wasserman a Jiří Weiss; mezi poválečné debutanty lze počítat Vladimíra Čecha, Václava Gajera, Jiřího Krejčíka, Jaroslava a Josefa Macha, Františka Sádka, Karla Steklého, K. M. Walló a Bořivoje Zemana. Po únoru 1948 nastoupili jako režiséři hraných filmů: Čeněk Duba, Josef Gruss, Miroslav Hubáček, Ján Kadár, Elmar Klos, Jiří Lehovec, Miloš Makovec, Alfréd Radok, Jiří Sequens a Vladimír Vlček. V roce 1950 na Barrandov přišla další skupina 12 nováčků z jednorozčního filmového kurzu pro divadelní režiséry, uspořádaného v Gottwaldově; z nich se ovšem režijně prosadil jen Oldřich Lipský, Pavel Blumenfeld a Jan Strejček. Další výraznější příliv nových režisérů do FSB pak nastal až kolem roku 1957 (Ladislav Helge, Jaroslav Balík, Ladislav Rychman, Zdeněk Podskalský, Zbyněk Brynych, Milan Vošmik, Jindřich Puš). Na bezprecedentnost rychlého nástupu nových tvůrců po roce 1945 upozornil Jiří Knapík, *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952*. Magisterská diplomová práce. Slezská univerzita 1998, s. 15, 43. Zde na rozdíl od Knapíka počítám Weisse mezi zkušené filmaře; sporné je také Knapíkovo zařazení Čecha, Gajera, Steklého, Lehovce, Klose a Radoka.

41 Do „skupiny mladých filmových literátů“ (VII A) patřili Bohuslav Březovský, Jiří Hájek, Vítězslav Kocourek, Oldřich Kryštofek, Jaroslav Hulák, Sergej Machonin, Emil Radok a Zdeněk Kloperk; do skupiny „mladých filmových pracovníků“ (VII B) Jiří Brunner, Henryk Bloch, Antonín Kachlík, Jan Kloboučník a Roman Hlaváč.

42 Mladí mají slovo. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 19 (7. 5.), s. 1; Roman Hlaváč, Co chtějí mladí pracovníci ve filmu. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 22 (28. 5.), s. 2.

43 Petr Šámal, „Česká otázka“ ve světle stalinismu. Karel Kosík a koncept levicového radikalismu. *Soudobé dějiny* 12, 2005, č. 1, s. 48.



dělnická škola v Hostivaři (ÚDŠ), jejíž odchovanci byli dosazováni do funkcí asistentů výroby, kamery, střihu atd. Prvních 32 absolventů ÚDŠ nastoupilo do praxe v září 1951, ale většina z nich se u filmu pravděpodobně neudržela a není znám žádný případ, kdy by se z některého stal uznávaný filmař. Na Barrandově jim byli přiděleni „patroni“, kteří měli pomáhat v jejich zapracování, což se v praxi příliš neosvědčilo. O náročnosti a zaměření studia vypovídá fakt, že závěrečné zkoušky absolvovali úspěšně všichni studující, přičemž například scenáristou se zde stihl vyučit bývalý zaměstnanec Baťových obuvnických závodů a režisérem dělník z Waltrovy automobilky.<sup>44</sup>

Není divu, že takto proškolení laici si důvěru zkušených filmařů nezískali a že je na Barrandově čekala tvrdá deziluze. Jeden z nich si postěžoval, že barrandovští veteráni „tvoří na pracovištích úplné cechovní skupiny a nechťejí mezi sebe nikoho přijmout“, jiný zase Barrandov popsal „jako nějaký Babylon [...] podnik, jaký jsem v životě nepoznal“.<sup>45</sup> „Babylon“ označoval produkční kulturu, do které se v tradičním systému nováčků socializoval postupně, od nejnižší asistentské pozice, a v níž stejně důležitou roli jako technické znalosti hrály i dovednosti sociální – adaptace na neformální komunikační a hodnotové systémy, které se zformovaly v unikátním pracovním světě, kde se nerozlišitelně prolínaly estetické, finanční a organizační kompetence a kde spolu na jednom místě sehraně spolupracovalo několik desítek profesí.

Nábor nových, nezkušených sil přispěl k vyhrocení mocenského střetu, který ve vedení státního filmu zuřil v letech 1949–1951, a k jeho přenosu mezi řadové členy filmařské komunity. Tento boj tradičnějšího křídla komunistů proti „dvojkolejnosti“, „levicovým úchylkám“ nebo „druhému centru“ (termíny používané i v dalších mocenských konfliktech té doby, například ve sporu o tzv. pamflet proti Nezvalovi, a především v procesu se Slánského „protistátním spikleneckým centrem“ v nejvyšším vedení KSČ) lze chápat také jako konflikt generační. Jednalo se o střet mezi podnikovým vedením, poradcem ministra informací a osvěty pro věci filmu Nezvalem a starší generací filmařů na jedné straně, s funkcionáři sekretariátu ÚV KSČ a „mládežnickou frakcí“ převážně komunistických literátů, kteří ve Filmové radě, Ústřední dramaturgii a tvůrčích kolektivech prosazovali schematickou, instrumentální koncepci budovatelského filmu a dogmaticky zasahovali do literárních pří-

44 Mezi učitele patřil mj. bývalý vůdce mládežnické frakce adeptů-scenáristů Jiří Hájek. Srov. Stanislav Šteindler, Ústřední dělnická škola Čs. státního filmu. *Kino* 6, 1951, č. 20 (27. 9.), s. 466.

45 Viz NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K, složka 9, Zápis ze schůze se žáky ÚDŠ ČSF, 14. 1. 1953 – Barrandov.

prav a schvalování, na straně druhé.<sup>46</sup> Starší generaci filmových odborníků zastupovali Otakar Vávra a Elmar Klos, za údajné mladé levicové radikály, v letech 1948–1950 postupně angažované do tvůrčích kolektivů jako dramaturgové a adeпти-scenáristé, mluvili čerstvě ustanovení vedoucí TK Jiří Hájek, Miroslav Galuška a Jan Kloboučník. Jak ukázal Jiří Knapík, k antipatiím mezi generačními skupinami tvůrčích pracovníků přispěly prominentní vazby nováčků na některé členy ÚV KSČ a jejich agilní a suverénní vystupování. V pozadí konfliktu se ale odehrávalo soupeření o moc nad kulturou mezi ministrem Kopeckým a vedoucím Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavem Barešem. Kopeckého skupina nakonec získala převahu a většina členů Barešovy kličky musela z dramaturgických orgánů odejít. Konflikt mezi dvěma tábory vyvrcholil koncem roku 1949 kritikou Filmové rady, jíž podnikové vedení vyčítalo, že si jako poradní orgán uzurpuje rozhodovací pravomoci, odvoláním politických funkcionářů z FR a zrušením Hájkova TK (Hájek ale zůstal v kolektivním vedení Ústřední dramaturgie), pokračoval prověrkou ostatních TK zahájenou v květnu 1950 a dozníval za nejhlubší krize výroby až do chvíle, kdy se začalo formovat nové Kolektivního vedení SUF, které s pomocí ředitele Macháčka v druhé polovině roku 1951 zbylé „mladé radikály“ z tvůrčích kolektivů odstranilo.<sup>47</sup>

Hodnotící zprávy o činnosti barrandovské závodní organizace KSČ v letech 1949–1951 sice jednostrannou optikou vítězů, ale zato ze všech dostupných pramenů nejkonkrétněji rekonstruuji, jaké důsledky mělo působení „druhého centra“ v letech 1949–1951 pro filmovou výrobu a filmaře:

Mimo toho, že na základě nevyužití výrobní kapacity ateliérů byla snaha rozbít jednotu dělníků a umělců a postavit je proti sobě [...] Byly to pokusy postavit proti sobě mladé a nezkušené pracovníky, scenáristy a režiséry, proti zkušeným mistrům kultury. Aparát ÚV KSČ dosazoval na Barrandov různé pracovníky (Křapa, Kloboučník, Hájek, Maršálek apod.). Tito byli uváděni do své práce tak, že „jdou spasit“

46 Kulturněpolitické působení takzvaného levicového radikalismu přelomu čtyřicátých a padesátých let charakterizoval Petr Šámal takto: „V oblasti umění se tento utopický, normativně uzavřený koncept projevoval extrémně instrumentálním přístupem k uměleckému dílu, jehož primárním smyslem měla být spoluúčast na budování ‚nového‘ světa.“ Šámal, „Česká otázka“ ve světle stalinismu, s. 48.

47 Vznik „druhého centra“ byl také zpětně připisován údajnému vlivu bývalého generálního tajemníka KSČ Rudolfa Slánského (poté, co byl roku 1952 ve vykonstruovaném procesu odsouzen k smrti a popraven) na mladé komunistické redaktory. K širším historickým souvislostem střetu mezi „stranickým“ (Gustav Bareš) a „státním“ (Václav Kopecký) centrem řízením kultury srov. Jiří Knapík, Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119.

československý film od starých buržoasních machrů, jak často byli označováni naši přední filmoví pracovníci. Z toho vznikla atmosféra intrikování proti předním umělcům.<sup>48</sup>

Zpráva „Vliv a metody druhého centra“, vypracovaná zvláštní komisí pro MV KSČ v lednu 1953, shrnuje negativní důsledky činnosti „radikálů“ do pěti tezí: 1. kvantitativní či průmyslový pohled na výrobu; 2. nevyzpytatelná posuzovací činnost Filmové rady, ovládané politickými funkcionáři dosazenými sekretariátem ÚV KSČ, vedla k vytváření „schematických a neživotných scénářů“, narušení plynulosti výroby a antagonismům mezi skupinami pracovníků; 3. Filmová rada za předsednictví Jiřího Hendrycha (1950–1951) a Ústřední dramaturgie pod vlivem Jiřího Hájka od roku 1950 prosazovaly ždanovovskou doktrínu „málo filmů – kvalitních filmů“, která byla mezitím označena za chybnou i v SSSR, odkud ji původně tito ideologové převzali; 4. nábor desítek mladých komunistických adeptů-scenáristů, který měl umožnit plnění „průmyslového úkolu“, nebral na zřetel, že „základem filmu je literární scénář psaný spisovatelem“; 5. v důsledku nekvalifikovanosti dramaturgů a nevyzpytatelnosti posuzovatelských orgánů vznikl akutní nedostatek použitelných scénářů, což závodní organizace obrátila proti zkušeným filmařům, obvinila je, že jsou „neuvědomělí“, a stavěla proti nim ateliérové dělníky (po odvolání Hendrycha, Hájka ad. se údajně ukázalo, že z dramaturgické zásoby více než 120 látek je jen deset „reálných“).<sup>49</sup>

Nejhlasitějším odpůrcem „mládežnické frakce“ na Barrandově byl bezpochyby Otakar Vávra, v některých pramenech označovaný za skutečného vládce studia v éře Kolektivního vedení. Ve svých pamětech Vávra píše, že se z pozice vedoucího výrobního odboru KV osobně zasloužil o propuštění „komunistické mládeže“ z Barrandova na podzim 1951.<sup>50</sup> V době, kdy již byl konflikt rozhodnut ve prospěch podnikového vedení, charakterizoval své protivníky takto dramatickým způsobem:

Přísluhovači protistátního spikleneckého centra, které poslal aparát zrádce Slánského na Barrandov, aby se uchopili moci, shromáždili kolem sebe v dramaturgickém úseku více než sto tzv. scenáristů a filmových spisovatelů, jimiž chtěli vytlačit a nahradit význačné české spisovatele i mistry českého filmového umění.

48 AHMP, f. 02/1 Městský výbor KSČ Praha, fasc. 93, i. č. 456, Zpráva o činnosti závodní organizace KSČ Barrandov, 26. 1. 1953.

49 AHMP, f. 02/1, fasc. 93, i. č. 456, Zpráva o činnosti závodní organizace KSČ Barrandov, 26. 1. 1953, kapitola Vliv a metody druhého centra.

50 Vávra, *Podivný život režiséra*, s.186.

Byli to vesměs lidé netalentovaní, křiklouni, kteří chtěli jen nahrabat peníze za lajdácky špatné povídky a scénáře, většinou je ani nedokončovali a zavedli se na vybírání záloh. Levičáckými frázemi vulgarizovali výklad metody socialistického realismu, propagovali schematismus, frésismus, bezkonfliktnost dramatického děje, a hlavně zdůrazňovali v každém námětu oslabování autority mistrů a inženýrů a zdůrazňovali vládu tehdejšího stranického aparátu protistátního spikleneckého centra.<sup>51</sup>

V souladu s Vávrou se o poražené mládežnické frakci vyjádřil i vedoucí scenáristického odboru KV SUF Jiří Síla:

Lidé, kteří přišli na významná vedoucí místa v uměleckém filmu vesměs z aparátu, řízeného Slánským [...], na každém kroku jednostranně vyzdvihovali ideovost na úkor uměleckosti, vymáhali obecné poučky do literárních předloh i do filmové realizace, ne odborností a necitlivostí k procesu tvůrčí práce narušovali zdárný chod filmové práce, desorientovali, otravovali filmové pracovníky. [...] Oposice proti této činnosti se pochopitelně seskupila kolem starých, zkušených a zasloužilých pracovníků. Jim však se stalo, že byli označováni za ideově nezralé, neuvědomělé, za politicky nespolehlivé, a proti nim se vytvořila skupina nových, umělecky nedozrálých a často vůbec netalentovaných pracovníků, která osvědčené filmové tvůrce měla vytlačovat a časem umělecky vůbec likvidovat. Je jasné, že by tím vším byl vývoj naší kinematografie na celá léta ochromen.<sup>52</sup>

Vávrovi ale nešlo jen o odstranění „mladých radikálů“, a už vůbec ne o boj s „druhým stranickým centrem“. Budoval si pokud možno neotřesitelnou pozici ve studiu na základě norem profesionality, které on sám systematicky pěstoval již od třicátých let a které si nelze narychlo osvojit v rychlokurzech; mezi těmito normami stály na prvních místech kvalitní literární předloha, scénář s propracovanou dramatickou stavbou, pečlivá příprava k natáčení, náročné dekorace a choreografie masových scén.<sup>53</sup> Jiným způsobem a méně důrazně než Vávra, ale rovněž na pozadí radikálních dogmatických tendencí a s odkazem na svou dlouholetou

51 Otakar Vávra, Za ideově uměleckou kvalitu čs. kinematografie a za hospodárné splnění plánu. *Kino* 8, 1953, č. 5 (26. 2.), s. 68.

52 Jiří Síla, Problémy filmové tvorby a odborová politika. *Literární noviny* 2, 1953, č. 2 (31. 1.), s. 10.

53 Tyto principy poměrně razantně hájil i při interních debatách – viz např. NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6-7.

filmařskou zkušenost (v tomto případě dokumentaristickou) se profesními normami zaštiťoval Jiří Weiss, o němž jeden stranický posudek říká, že „vychází mnohdy z tzv. filmovosti, podle níž posuzuje, co má, nebo nemá přijít do filmu“.<sup>54</sup> Normy profesionality, které „veteránům“ na přelomu čtyřicátých a padesátých let posloužily jako ochranná hráz před „diletanty“ s politickými konexemi, se ovšem v následujících letech proměnily v bariéru bránící přirozené generační výměně.

Pomineme-li proklamativní články o socialistickém realismu a dubnové rezoluci ÚV KSČ (na niž se ovšem odvolávala i skupina Vávrova a Sílova),<sup>55</sup> nemáme o praktických postojích a postupech poraženého tábora, čili skupiny mladých dramaturgů a spisovatelů kolem Hájka, Galušky a Kloboučnicka, mnoho zpráv,<sup>56</sup> mimo jiné i proto, že se jim z jejich dalekosáhlých záměrů nepodařilo mnoho dokončit.<sup>57</sup> Jiří Knapík se pokusil hledisko „levicových radikálů“ rekonstruovat na základě jejich korespondence s Gustavem Barešem. Hlavními protivníky mladých adeptů-scenáristů jsou v jeho podání zkušené praktici z řad šéfů TK (zvláště Vávra, Fábera a Klos), podporovaní vedením ČSF a ministerstvem informací a osvěty (tj. Nezvaletem a Kopeckým).<sup>58</sup> Čelný představitel „druhého centra“ mezi skupinovými dramaturgy Jiří Hájek ve zprávě pro Gustava Bareše odmítl Vávrovu interpretaci, že se jedná o spor „filmařů a diletantů“, zkušené praktiky vinil ze snahy zvrátit reorganizaci výroby z listopadu 1948 a s pomocí „odbornických“ argumentů prosazovat zásady apolitického komerčního filmu na úkor stranickosti a „nové tematiky“. Závodní organizaci KSČ vyčítal pasivitu, nebo dokonce podporu reakčních sil (když se postavila za dokončení *Páry nad hrncem* /Miroslav Cikán, 1950/, jejíž dodatečné zamítnutí Filmovou radou spustilo kritiku „levicových úchylek“) a spojení hledal mezi bar-

54 NA, f. ÚV KSČ, O2/4 Sekretariát ÚV KSČ 1945–1951, sv. 11, a. j. 115, b. 1, Materiály ke schůzi organizačního sekretariátu ÚV KSČ, 12. 4. 1950. Weiss se dostal s dogmatickými propagátory socialistického realismu do konfliktu mj. kvůli dokumentaristicky pojatému *Poslednímu výstřelu* (1950). Srov. Jiří Weiss, *Bílý mercedes*. Praha: Victoria publishing 1995, s. 99–100; A. J. Liehm, *Poslední výstřel – neúspěch velkého záměru*. *Lidové noviny*, 9. 8. 1950, s. 5.

55 Srov. např. Miroslav Galuška, O některých otázkách filmové dramaturgie. *Tvorba* 18, 1949, č. 10, s. 232–233; Jiří Hájek, Na prahu rozhodujícího bojového nástupu čs. kinematografie. *Kino* 6, 1951, č. 1 (4. 1.), s. 3; J. Hájek, Boj za ideovou důslednost v dramaturgii našeho filmu. *Kino* 6, 1951, č. 12 (7. 6.), s. 268–269, č. 13 (21. 6.), s. 296–297.

56 Výjimkou jsou dochované zápisy z porad Kloboučnickova a Galuškovy TK, které se ovšem týkají spíše dramaturgických a politických aspektů konkrétních námětů než společné strategie v rámci studia. Viz NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/4K, sl. Tvůrčí kolektiv.

57 V rámci závazkové akce z roku 1949 tyto tři TK sice slíbily odevzdat v tzv. dramaturgickém roce 1950 (tj. 1. 6. 1949–31. 5. 1950) šest místo čtyř předepsaných (schválených) scénářů, ve skutečnosti ale byla jejich úspěšnost v přípravě a prosazování látek do výroby mnohem nižší: za celou dobu své existence v letech 1948–1951 se jim podařilo dokončit dohromady jen 16 filmů (počítáme-li i dva filmy TK Vítězslava Kocourka, jenž v dubnu 1950 vystřídal J. Hájka po jeho odchodu do KV ÚD). Viz ArBS, f. BH, k. 1949–I, sl. Socialistické závazky.

58 Knapík, *Filmová aféra L. P. 1949*.

randovskými dělníky.<sup>59</sup> Vedoucí TK Jan Kloboučník na interní poradě ČSF polemizoval s Vávrovým návrhem, „aby se rozdělili tvůrčí pracovníci na ty, kteří jsou skutečnými umělci, od těch, kteří nejsou umělci, a s těmi umělci aby se jednalo jako s takovými a ti druzí aby se učili, aby byli adepty.“ Podle Kloboučníka ještě v české kinematografii nevzniklo dílo socialistického realismu, a proto „jsme všichni učedníky“. Jeho kolega Miroslav Galuška zase hájil autoritativní zásahy Filmové rady do scénářů s poukazem na sovětskou praxi jakožto „vývoj socialistické cesty ke kolektivní práci“.<sup>60</sup> Z archivních pramenů ale také vyplývá, že bojová linie mezi stranami konfliktu zdaleka nebyla tak jasně vymezena, jak sugerují výroky Vávry a Síly. Například Kloboučník údajně v kritické chvíli změnil postoj a postavil se proti Hájkovi, naopak některé ze „schematických“ či „ultralevičáckých“ látek vznikaly v TK vedených zkušenými filmaři (první scénář *Botostroje* ve Vávrově TK); ústřední ředitel výroby Václavík sice stál na straně „odborníků“, ve skutečnosti ale pro svou funkci postrádal odbornou kompetenci a býval označován za neschopného a úplatného.<sup>61</sup>

Odkazy na dobovou terminologii („machři“ a „diletanti“) zde nemají sugerovat objektivní hodnotící stanovisko, ale spíše ilustrovat vzájemné vymezování pozic uvnitř filmařské komunity. Jak ukázal Jiří Knapík, Kopeckého klika na ministerstvu, ve straně či ve studiu nepředstavovala skutečnou hráz proti stalinistickým metodám v kulturní politice, ale spíše nástroj mocenského boje uvnitř jednoho politického systému, do něž se promítaly osobní zájmy jednotlivců. Mnohé na svou dobu profesionální výkony „machrů“ postrádají z dnešní perspektivy uměleckou hodnotu, zatímco ne všichni mladí „diletanti“, hromadně naverbovaní kolem roku 1949 do tvůrčích kolektivů, byli radikální dogmatici. Z některých se postupně stali originální filmoví tvůrci (například členové Hájkova TK Sergej Machonin, kritik, dramaturg a scenárista, a Emil Radok, pozdější tvůrce polyekranu; člen Werichova TK, scenárista Vratislav Blažek; nebo člen Kabelíkova TK Jan Poš, pozdější dramaturg animovaných filmů), nebo dokonce představitelé Pražského jara a následné oběti politických perzekucí (ministr kultury z let 1968 a 1969 Miroslav Galuška). Z filmověhistorického hlediska je spíše než „diletantství“ mladých adeptů zajímavé ono „machrovství“ zkušených praktiků, které v pozadí politických zvrátů a reorganizací představuje jakési „dlouhé trvání“ filmařské profesní kultury, jejíž mentalita a normy přežívaly pod povrchem turbulentních událostí.

59 NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Některé poznatky o činnosti Filmové rady, Ústřední dramaturgie a vedení Čs. státního filmu v uplynulém roce [zpráva Jiřího Hájka, 1950]; k případu filmu *Pára nad hrncem* srov. Jiří Knapík, *Filmová aféra L. P. 1949*, s. 97-119.

60 NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6, 11, 13.

61 Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 651, Vilém Kún, *Poznámky k událostem ve filmu*.



V letech bezprostředně následujících po odhalení „druhého centra“ na Barrandově se pozice představitelů podnikového vedení a starší generace filmových praktiků upevnila, nicméně brzy začali být stranickými orgány opět kritizováni, že nařčení z příslušnosti k „druhému centru“ a „Slánského klíce“ používají jen jako záminku k eliminaci veškeré opozice. Zkušení filmaři se údajně zabarikádovали ve svých postech a po špatné zkušenosti s komunistickými redaktory, nebo spíše ze strachu z konkurence, odmítali zapracovávat mladé nováčky. Rozšířila se také představa generálního ředitele Macháčka jako velkého manipulátora využívajícího ochrany ministra Kopeckého, „kapitalistické“ metody zastrašování okamžitým propuštěním a sítě informátorů ve stranických centrech k potlačení jakýchkoli známek odporu.<sup>62</sup> S novou silou se generační kritika staré gardy včetně ozvuků „filmové džungle“ vrátila ve spojitosti s konferencí v Banské Bystrici. Ve zprávě pro Ideologickou komisi ÚV KSČ z listopadu 1959 se píše, že

Osvědčení tvůrci pevně drží své pozice a brání nástupu mladých, nových tvůrčích sil. Přežívání těchto starých vlivů se projevuje v celém morálně politickém charakteru řady tvůrčích filmových pracovníků. Jejich vypjatý individualismus takřka nemá obdoby mezi umělci v jiných oblastech. Projevuje se ve snaze po výjimečnosti za každou cenu, stále působí vzory západních filmařů a jejich filmy. S tím je svázána i honba za penězi.<sup>63</sup>

V té době ale již generační rozložení sil vypadalo zcela jinak, přízeň sekretariátu ÚV KSČ se postupně odvracela od starší generace s údajnými buržoazními návyky k mladým absolventům FAMU a budoucím představitelům nové vlny, od nichž si funkcionáři slibovali naplnění ideálů nového socialistického filmu, nezatíženého již dědictvím první republiky.<sup>64</sup> Jenže nejmladší generace té doby se ke starým „machrům“ nechovala konfrontačně. Podle některých indicií dokonce spíše opomíjela bezprostředně předcházející „generaci roku 1956“ (byť někteří její představitelé sehráli důležitou výchovnou roli při vstupu mladých tvůrců do praxe, například Vojtěch Jasný a Ladislav Helge) i generaci, jež začínala krátce po válce (Jiří Krejčík, Bořivoj Zeman, Miloš Mako-

62 Srov. např. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/2, Zpráva o Československém státním filmu, 1. 3. 1953; a. j. 664, Schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ. Návrh na prošetření stížností na soudruha Macháčka [1953].

63 Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu, předložená Zdeňkem Urbanem 12. 11. 1959. In: Ivan Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Iuminace* 16, 2004, č. 4, s. 202–203.

64 Na tuto skutečnost upozornil Ivan Klimeš, Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Iuminace* 16, 2004, č. 4, s. 136–137.

vec, Miroslav Hubáček ad.), a obdivně vzhlížela k nejstarším tvůrcům Vávrovi a Fričovi, kteří se nyní jeví jako klasici garantující kontinuitu filmového řemesla.<sup>65</sup> Klíčovou mezigenerační platformou se kromě FAMU, kde vznikala pouta mezi učiteli a skupinami oddaných studentů, stal tvůrčí svaz, jenž se mohl po deseti letech nucené přestávky (po začlenění Syndikátu československých filmových umělců a techniků do ROH v únoru 1948) v říjnu 1959 opět ustavit, zpočátku alespoň jako filmová sekce při Svazu československých divadelních umělců (SČDU), po roce 1965 jako Svaz československých filmových a televizních umělců (FITES). FITES, mezi jehož funkcionáře patřili příslušníci různých generačních skupin, sice podporoval intenzivnější konfrontaci, která přišla s novou vlnou a znejistila staré profesionály, poznamenané zkušeností dogmatického období, ale zároveň zdůrazňoval, že v domácím prostředí „nepropuká boj proti ‚taťkovu kinu‘, nepropuká ‚vzpoura otců proti synům‘“ a že vesměs průměrná tvorba starší a střední generace představuje „užitečný filmový konzum [...] nezbytné zázemí (‚živnou půdu‘) pro kvalitativně náročnou tvorbu“ nové vlny.<sup>66</sup>

#### 4.4. Trojský kůň v poli filmové produkce

Proměnlivou autonomii pole filmové produkce ve vztahu k poli vnější politické moci názorně ilustruje profesní biografie dnes zapomenutého režiséra Vladimíra Vlčka (1919–1977), přezdívaného příznačně „Voloďa“. Vlček podle vlastních slov (když se hájil proti poválečnému nařčení z kolaborace s nacisty)<sup>67</sup> působil jako propagátor SSSR již na valašsko-meziříčském gymnáziu v polovině třicátých let (kolem roku 1936 dokonce navštívil Moskvu), pak za studií dějin umění v Paříži a počátkem války v Jugoslávii. Po návratu do Prahy kolem roku 1941 jej přijal jako „pomocného asistenta“ a „adepta režie“ Lucernafilm,<sup>68</sup> odkud byl po čase údajně vyslán seznámit se s technikou barevného filmu do firmy Terrafilmkunst k režiséru Helmutu Käutnerovi, jenž tehdy připravoval film *La Paloma* (Große Freiheit Nr. 7, 1944).<sup>69</sup> Rok před koncem války napsal do *Filmového kurýru* oslavnou zprávu o kompozici obrazu ba-

65 Problematika mezigeneračních vztahů v šedesátých letech je samozřejmě mnohem komplexnější a žádala by si rozšíření na jiné profese než jen režiséry – tento úkol ovšem musí zůstat mimo rámec přítomné kapitoly. Zde vycházím z reflexí generačních formací a jejich vztahů in: Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001.

66 *Konference Svazu čs. filmových a televizních umělců*. Praha: [FITES] 1968, s. 25–26.

67 NFA, ČFS, k. R5/B1/2P/5K, Vladimír Vlček disciplinární radě Svazu českých filmových pracovníků, 1. 6. 1949.

68 Jako asistent režie pracoval na filmu *Preludium* (František Čáp, 1941), jako „pomocný asistent“ na nedokončeném projektu „Kníže Václav“ a dále na filmech *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942), *Zlaté dno* (Vladimír Slavínský, 1942) a *Jarní píseň* (1944). NFA, f. Lucernafilm, i. č. 142, Seznamy pracovníků.

69 Tento film se částečně natáčel v Praze na Barrandově a v okolí Prahy.



Vladimír Vlček při natáčení filmu *Zítřka se bude tančit všude* (1952)

revných filmů v Babelsbergu.<sup>70</sup> Krátce po osvobození se Vlčkovi podařilo zapojit do spolupráce na celovečerním dokumentárním filmu Ilyji Kopalina *Osvobozené Československo* (Osvoboždonnaja Českoslovákija, 1946), pro nějž přeložil a namluvil komentář. Vlček vycestoval jako „filmový přidělenec“ na rok a půl do Moskvy,<sup>71</sup> kde se podle vlastního tvrzení spřátelil s několika prominentními sovětskými filmaři, po návratu v roce 1947 vydal obrazovou publikaci *Dnešní Moskva*<sup>72</sup> a několik brožur o sovětském filmu<sup>73</sup> a veřejně vystupoval jako znalec SSSR. Jako

70 Vladimír Vlček, Modré nebe nad námi... *Filmový kurýr* 18, 1944, č. 15 (14. 4.), s. 5.

71 Podle oficiálního periodika zestátněného filmu ze srpna 1945 byl „přidělen jako filmový pracovník československému velvyslanectví v Moskvě“. Viz *Sovětský film o Československu. Filmová práce* 1, 1945, č. 14 (25. 8.), s. 14.

72 Vladimír Vlček, *Dnešní Moskva: slovem i obrazem*. Praha: Kruh čtenářů Světa Sovětů při nakladatelství Svazu přátel SSSR 1947.

73 Vladimír Vlček, *30 let sovětského filmu*. Praha: Orbis 1947; týž, *Čtení o sovětských filmových režisérech*. Praha: ČSNF 1947; týž, *Defilé sovětského filmu (Od říjnové revoluce k Velké vlastenecké válce)*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947.

první český filmař získal Stalinovu cenu<sup>74</sup> za režijní spolupráci na barevném dokumentu *Nové Československo* (rež. Vasilij Beljajev – Vladimír Vlček, Československo/SSSR, 1950),<sup>75</sup> následovanou o tři roky později československou Státní cenou prvního stupně za hraný debut – barevnou hudebně-taneční agitku o komunistické mládeži *Zítرا se bude tančit všude* (1952). Vlčkovi se tehdy dařilo i v osobním životě – ještě za svého moskevského působení si vzal budoucí hvězdu komunistických agitek Janu Dítětovou.<sup>76</sup>

Nové vedení kinematografie Vlčkovi pravděpodobně příliš nedůvěřovalo, ale jeho politické kontakty a sovětské zkušenosti mu dodaly dost respektu na to, aby mu – v době, kdy za sebou ještě neměl jediný celovečerní film – svěřilo úkol rozvíjet spolupráci se sovětskými filmaři a autory. Vlček tak počátkem roku 1950 získal pozici vedoucího zvláštní „československo-sovětské výrobní skupiny“,<sup>77</sup> v níž se měly realizovat koprodukce se SSSR, látky sovětských scenáristů a náměty o přátelství obou zemí. Tato převážně literátská skupina tedy vznikla o více než dva roky později než první takzvané tvůrčí kolektivy, podle Vlčka dokonce s přímou podporou ministra informací a osvěty. Jeho slibně rozjetá kariéra se ale brzy začala zadržovat. Vlčkův kolektiv ani po roce nedosáhl žádných výsledků v podobě realizovaných filmů nebo alespoň schválených scénářů, protože jeho vedoucí zde shromáždil mladé a zapálené komunistické literáty bez filmových zkušeností, kteří přes Ústřední dramaturgii a Filmovou radu nebyli schopni protlačit své literární scénáře. Kolektiv se údajně izoloval od režisérů a vůbec od praktického dění na Barrandově, ignoroval připomínky dramaturgických orgánů a nerespektoval platné schvalovací postupy. Při konfrontační prověrce skupiny vyčetl Vlčkovi jeden z členů komise, tajemník Filmové rady Karel Maršálek, že je s ním

těžko se dohodnout. Spoustu věcí nechápe. Pokud jsou nějaké nedostatky, tak je zamlžuje sovětskými znalostmi. Celá skutečnost se scénářem „Zpívejte a tančete s námi“ to dokazuje. Dovolává se všech známostí a chce prosadit, že je to dobré.<sup>78</sup>

74 Stalinova cena II. stupně byla kromě Vlčka udělena i Janu Kaprovi, autoru hudby pro film *Nové Československo*. Viz První čeští umělci vyznamenání Stalinovými cenami. *Kino* 6, 1951, č. 8 (12. 4.), s. 170.

75 Vladimír Vlček, Spolupráce sovětské a československé kinematografie. *Záběr* 2, 1950, č. 6, s. 13–14.

76 V minulých dnech se rozloučili se svobodným životem... *Kino* 1, 1946, č. 15 (28. 6.), s. 238.

77 Jmenování a pověření. *Věstník Československého státního filmu* 4, 1950, č. 2 (15. 2.), s. 8.

78 ArBS, f. BH, k. 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka ze dne 3. února 1951, s. 11.

Vlček jeho slova o zneužívání domnělých kontaktů na vysoké politiky a sovětské filmaře (například Dovženka) k prosazování vlastních projektů a osobních zájmů bezděky potvrdil ve svých reakcích na tvrdou kritiku prověřkové komise: přiznal, že chtěl urychlit schvalování svého námětu, a dovolával se ministra informací a osvěty Václava Kopeckého, předsedy Filmové rady a člena ÚV KSČ Jiřího Hendrycha, ba dokonce sovětského režiséra Michajla Čiatureliho.<sup>79</sup>

Vlček se po zrušení tvůrčích kolektivů ve své další tvorbě zaměřil na barevné adaptace literární klasiky a na dokumenty ze socialistických zemí, nicméně jeho oficiální úspěchy a vliv uvnitř profesní komunity zůstaly těsně spjaty se stalinskou érou: po debutu z roku 1952 se mu už nikdy nepodařilo dosáhnout dřívějších kladných ohlasů. Jeho adaptace Olbrachtovy povídky „Bratr Žak“ (*Komedianti*, 1953), Zápotockého románu *Rudá záře nad Kladnem* (1955) a románu Jarmily Glazarové *Advent* (1956) vznikaly složitě a Vlček musel uplatnit své nátlakové schopnosti, aby je protlačil dramaturgickými a schvalovacími orgány studia, jak dokládá i jeho článek o vzniku *Komediantů*:

První verze scénáře byla hotova už v roce 1948 – a od té doby až do léta roku 1952 vzniklo ještě několik dalších verzí, až konečně asi sedmá byla realizována. Dlouho jsem myslel na tento námět, nenechal jsem se odradit zamítavými úsudky schvalovacích orgánů, naopak: stále více jsem tuto látku miloval.<sup>80</sup>

Vlčkovy filmy si u dobové kritiky vysloužily odsudky za hrubá zkreslení literárních předloh či naopak za příliš pietní úctu, na což on reagoval adresnými útoky na recenzenty.<sup>81</sup>

V polovině padesátých let se Vlčkova kulturněpolitická orientace mění: z propagátora sovětského filmu se stává pilným návštěvníkem festivalu v Cannes a průkopníkem poválečných koprodukcí se západní Evropou.<sup>82</sup> Namísto obdivných rozhovorů se sovětskými filmaři píše o „setkání s Gérardem Philipem“ a chystá několik československo-francouzských projektů, z nichž nakonec zrealizuje jen drama *V proudech* s Marinou Vladyovou. Jako se dříve odvolával na sovětské přátele, používá nyní k prosazení svých scénářů slavná francouzská jména:

79 Tamtéž. K prověřkám TK včetně Vlčkova srov. též Věra Adina Šefraná, Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955. Disertační práce. Univerzita Palackého 2012, s. 146–149.

80 Vladimír Vlček, O filmu *Komedianti*. *Kino* 9, 1954, č. 9 (22. 4.), s. 133.

81 Vladimír Vlček, Spoluprací spisovatelů, filmařů a kritiků za lepší filmy. *Literární noviny* 4, 1955, č. 34 (20. 8.), s. 4–5.

82 Plány na koprodukcce se SSSR však zcela neopouští: v druhé polovině padesátých let marně usiluje například o realizaci hraného filmu „Julius Fučík“ a dokumentu o SSSR v sovětsko-francouzské koprodukci pod názvem „Tři písně života“.



Gérard Philipe tlumočil také přání francouzských filmařů natáčet v koprodukcí s námi. Bylo by si přát, aby naši odpovědní činitelé se zabývali touto otázkou – zvláště když pro tuto koprodukcí máme už hotový scénář [tj. Vlčkovu adaptaci *Petra a Lucie* Romaina Rollanda].<sup>83</sup>

Reálná spolupráce na první československo-francouzské, a navíc širokouhlé koprodukcí *V proudech*, scénáře původně plánovaného jako čistě domácí film s odlišným příběhem,<sup>84</sup> ale vypadala méně idylicky. Česká strana na spolupráci kývla zčásti proto, že francouzský producent Nino Constantini takto pomohl Barrandovu technicky a finančně zajistit první širokouhlý film. Scénář, rozpočet i koprodukční smlouva s firmou Le Trident se dokončovaly až v průběhu natáčení na Dunajci v Červeném Kláštore na Slovensku, nebyly včas zajištěny kamery pro Cinemascope a mezi oběma štáby vznikaly ostré osobní konflikty i řada nedorozumění daných odlišnými způsoby práce a produkčními kulturami. Vlček se nepohodl zvláště s francouzským režisérem Henrim Aisnerem.<sup>85</sup> Důvěrná zpráva ČSF reagující na stížnosti francouzských členů štábu zdůrazňuje „nepřátelství mezi oběma režiséry, kteří se vzájemně ignorují“, a doplňuje, že „v některých případech došlo k prudkým, dramatickým kontraverzím přímo na pracovišti za přítomnosti všech pracovníků, nehledě na nahodilé turisty“.<sup>86</sup> Odmítavé hlasy film *V proudech* označily za „západnický“ komerční kýč, a tak Vlčka definitivně zbavily aureoly zapáleného komunisty se sovětskými zkušenostmi; film samotný pak využily jako příležitost k útoku (motivovanému změnou oficiální zahraniční politiky) na teprve nedávno nastartovaný systém koprodukcí se západními producenty, který se následně na několik let zadrhl.<sup>87</sup>

V druhé polovině padesátých let již vedení Barrandova a značná část kolegů Vlčka vnímala jako kariéristického prospěcháře s nevalným talentem a schopnostmi, který účelově využívá svých kontaktů na ÚV KSČ, předsednictvo vlády, různá velvyslanectví (sovětské v Praze a československé ve Francii), ministerstvo kultury, ba i prezidenta republiky nejen k prosazování svých slabých scénářů, ale i k osobnímu materiální-

83 Vladimír Vlček, Setkání s Gérardem Philipem. *Kino* 10, 1955, č. 9 (21. 4.), s. 141.

84 Srov. Pavel Skopal, „Svoboda pod dohledem“. Zahájení koprodukčního modelu výroby v kinematografiích socialistických zemí na příkladu Barrandova (1954 až 1960). In: P. Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012, s. 126.

85 O osm let starším, ale podobně neúspěšným tvůrcem, jehož režijní kariéra tímto dílem, stejně jako v případě Vlčka, fakticky skončila.

86 Zpráva dále popisovala, jak se rozpory mezi oběma štáby vyhotily v konfliktním vztahu mezi zkušeným vedoucím francouzského štábu Léopoldem Schlosbergem a neschopným českým produkčním Jaroslavem Řeřichou. NFA, ÚŘ ČSF, k. R8/A1/2P/1K, Zpráva podnikové kontroly HS ČSF z 12. 8. 1957.

87 Srov. Skopal, „Svoboda pod dohledem“.





Vladimír Vlček při natáčení filmu *Zítřka se bude tancit všude* (1952)

mu prospěchu (přidělování automobilů apod.). Archivní prameny dokazují, že Vlček na těchto místech skutečně dlouhodobě žádal o přímluvy a o nátlak na vedení studia, aby přednostně schvalovalo jeho nákladné koprodukční projekty a cesty na festivaly. Získával tak podporu pro obcházení oficiálních pravidel a konkurenční výhody nad svými kolegy. Vlčkova reputace sestávala z netypické kombinace sociálního a symbolického kapitálu, který získal mimo pole filmové produkce, jeho vliv uvnitř tohoto pole nicméně nebyl nikdy vysoký a po Stalinově smrti a po uměleckém neúspěchu jeho filmů začal výrazně klesat.<sup>88</sup>

88 Pavel Skopal z ruských archiválií odvodil, že proti Vlčkovi byla vedením ČSF (v návaznosti na politicky motivovanou kritiku filmu *V proudech*) vedena kampaň, která „měla zjevně pomlouvačný a likvidační charakter“. Viz Skopal, „Svoboda pod dohledem“, s. 129. Archiválie dokumentující Vlčkovy spory s vedením podniku (viz níže) tomuto výkladu odporují – byl to naopak Vlček, kdo řadu let aktivně ovlivňoval a dezinformoval politiky a zahraniční tvůrce i producenty ve svůj prospěch. Vedení ČSF se převážně snažilo minimalizovat škody a zabránit tomu, aby Vlček jednal jako samozvaný zástupce čs. kinematografie. Vlčka ve světle těchto archiválií rozhodně nelze chápat jako oběť změny v politickém postoji k filmovým koprodukcím.

Měsíc po premiéře filmu *V proudech*, v červnu 1958, na sklonku první vlny poststalinské kulturní liberalizace, došla vedení studia s neovladatelným Vlčkem trpělivost. Svou roli v tom jistě sehrály i vyložené negativní ohlasy na Vlčkův film a konzervativní obrat v kulturní politice po XI. sjezdu KSČ, který koprodukcí s Francií stavěl do méně příznivého světla,<sup>89</sup> ale nebyly to hlavní důvody. Bezprecedentní disciplinární „komise pro vyšetření případu s. Vladimíra Vlčka“, složená z ředitelů ČSF, FSB, pracovníka sekretariátu ÚV KSČ Luďka Pulcmana, předsedy Celozávodního výboru KSČ FSB Josefa Frydrycha a dalších funkcionářů, jej tehdy podrobila „přísně důvěrnému“, sedmihodinovému výslechu. Přítomní mu vyčetli řadu konkrétních prohřešků, především jeho cesty na zahraniční festivaly a konference, které se schvalovaly a financovaly neprůhledným způsobem, pod vlivem Vlčkem vyžádaných intervencí mocných osob, Vlček na nich neoprávněně vystupoval jako oficiální delegát, zneužíval podnikové peníze, přes své známosti si expresně vyřizoval doklady, jež měl standardně řešit v delších lhůtách podnik apod. Generální ředitel Jiří Marek dokonce výslovně přiznal, že v případě Vlčka podléhal vnějším tlakům:

Je pravdou, že jsem Vlčkovu cestu častokrát zamítl a pak intervence z různých míst mne vedly k tomu, že jsem cestu schválil. Způsob jednání s. Vlčka je vmlouvavý. Člověk se dostává do těžké situace. [...] Ptal jsem se na ministerstvu, na ÚV, na sekretariátě, častokrát byly intervence z míst kolem presidentské kanceláře. [...] Vlček pravděpodobně s. Zápotockého špatně informuje. To byl psychologický nátlak, kterému jsem těžko odolával. Pokud vím, s. Vlček rozvířil představu, že mu chci ublížit.<sup>90</sup>

Podobný nátlak Vlček používal k podpoře svých koprodukčních projektů, zvláště adaptace Rollandova *Petra a Lucie*, pro kterou se marně snažil najít ve Francii producenta již od roku 1954<sup>91</sup> a na kterou měli Marek i ředitel FSB Eduard Hofman negativní názor. Podle Marka jel Vlček na jednání o této koprodukcí do Francie „na příkaz s. [ministra] Štolla, který mně doslova řekl, že nesmím překážet Vlčkovi v jeho uměleckém růstu“.<sup>92</sup> Vlček si u vysokých politiků včetně prezidenta republiky na Marka a Hofmana stěžoval, a kazil jim tím reputaci. Marek, který se

89 Srov. Skopal, „Svoboda pod dohledem“, s. 127.

90 NFA, ÚŘ ČSF, k. R10/A1/3P/7K, Zápis ze zasedání komise pro vyšetření případu s. Vladimíra Vlčka ze dne 24. 6. 1958.

91 Vlček sice namísto *Petra a Lucie* realizoval ve francouzské koprodukcí *V proudech* jako náhradní námět, ale ani poté se nevzdával snah o adaptaci Rollandovy předlohy. V jeden moment dokonce zcela obešel ČSF a začal jednat o francouzsko-sovětské koprodukcí. Viz tamtéž.

92 Tamtéž.



Vladimír Vlček a Robert Hossein (představitel hlavní mužské role)  
při natáčení filmu *V proudech* (1957)

s Antonínem Zápotockým osobně znal, jednou prý dostal z prezidentské kanceláře telefonickou výtku, že má s Vlčkem „stálé rozmíšky“ a že mu nemá „křivdit“.<sup>93</sup> Vlček se podobně jako v minulosti hájil tím, že „z lásky k věci udělal i řadu chyb“ a „že každý režisér, který má něco rád, chce to prosadit“. Jako nejostřejší Vlčkův oponent se v diskusi projevil Eduard Hofman, sám režisér a zároveň prakticky založený manažer barrandovského studia, který zde značnou měrou přispěl k obnově neformálních vztahů a renesanci skupinových a individuálních stylů po roce 1955. Na rozdíl od Marka si nestěžoval na újmu na vlastní politické pověsti, ale odvolával se na implicitní hodnoty profesní komunity a na její vnitřní autonomii vůči vnějšímu politickému poli:

Na Barrandově je 35 režisérů a jediný s. Vlček si své tvůrčí plány takto prosazoval. Proč to nedělají ostatní? [...] Jsou tu desítky daleko schopnějších a větších umělců, než jsi ty, a chovají se slušně. Tato jednání jsou neslušná, intrikánská.<sup>94</sup>

Vlček nezneužíval jen kontaktů na vysoké politiky a sovětské filmaře, ale také známostí s francouzskými producenty a funkcionáři profesních organizací a s organizátory festivalu v Cannes – jeho snaha systematicky si budovat sociální kapitál mimo pole domácí produkce dostá-

93 Tamtéž.

94 Tamtéž.

vala národnostně-politický rozměr. S jejich pomocí se například snažil přimět generálního ředitele ČSF k tomu, aby jej dovolil jmenovat do festivalové poroty v Cannes 1957, nebo jindy, aby jeho film *V proudech* pustil do československého výběru pro Cannes 1958 (kdy při telefonátu s Markem, neovládajícím francouzštinu, předal sluchátko socialistickému poslanci a porotci canneského festivalu Guyi Dessonovi). Na veřejnost se dostaly informace o nekonzistentním přístupu ČSF, který trval na svém výběru *Žižkovské romance*, ale neodhodlal se jít přímo proti francouzskému stanovisku, vyvolanému Vlčkem, což Marek vnímal jako mezinárodní aféru, poškozující dobré jméno československého filmu i jeho osobní politickou pověst.<sup>95</sup>

Na řadě míst protokolu se v náznacích projevuje názor, že Vlčkovy politické konexe ztrácejí svou sílu, a to nejen proto, že jeho poslední film neuspěl umělecky ani politicky, ale především z důvodu sílící autonomie a sebevědomí ČSF ve vztahu k poli vnější politické moci. Hofman měnící se situaci vyjádřil v poloze osobního postoje:

To je ten pocit, který tvé jednání vyvolává. Má to často spodní tón výhrůzek a působení vlivných osobností. Narazil jsi na Hofmana a Marka, kteří se tě nebojí. Stalo se, že lidé podlehli tvým tlakům. Byl jsi jednou u mne, a já jsem ti řekl, až jednou nebude s. Zápotocký a lidé nebudou cítit tuto oporu, tak všechny tvé intriky vyplavou na povrch.<sup>96</sup>

Naopak Marek, povahou spíše kulturní diplomat než manažer, se odvolával na to, že „dnes už je situace taková, že s. Kopecký a ÚV se ptají na náš názor, když tam intervenuješ“.<sup>97</sup>

95 Tamtéž. Ke kauze se v rozhovoru vyjádřil svým typicky diplomatickým způsobem i „ambasador českého filmu“ A. M. Brousil: „Naše letošní účast v Cannes byla velmi komplikovaná. My jsme se po úvahách právem rozhodli pro *Žižkovskou romanci*. Ve vedení festivalu se však vyskytl názor, aby byl uveden film [...] *V proudech*. Na francouzské straně přitom hrály úlohu různé zájmy. Toto dvojí mínění o výběru filmu pro naši účast v Cannes proniklo ke škodě věci záhy do zahraniční veřejnosti. Tvořily se napřed dva tábory. Odtud měla pochopitelně naše letošní účast od samého začátku značně polemický ráz, který měl na naše postavení v Cannes velmi rušivý vliv. Na věci nic nemění, že se potom došlo k dohodě. *Žižkovská romance* byla v Cannes přijata do soutěže a film *V proudech* uveden, aby byla zachráněna prestiž francouzského stanoviska, mimo soutěž a mimo Cannes. [...] My v Cannes pak jsme ulomili na místě hrot srážce tím, že jsme se předvedení v Antibes zúčastnili. Tím přestal být film *V proudech* filmem ‚bez pasu‘, jak o něm hlásala propaganda.“ Lidé a díla v Cannes. Hovoříme s A. M. Brousillem. *Kultura 2*, 1958, č. 22 (29. 5.), s. 1.

96 NFA, ÚŘ ČSF, k. R10/A1/3P/7K, Zápis ze zasedání komise pro vyšetření případu s. Vladimíra Vlčka ze dne 24. 6. 1958.

97 Tamtéž.

Komise se v závěrečné zprávě usnesla, že Vlček má být propuštěn z FSB, kam se může vrátit nejdříve po dvou letech, a že mu mají být zakázány zahraniční cesty.<sup>98</sup> V březnu 1959 si jej pozvala jeho základní organizace KSC na Barrandově, aby mu udělila stranickou důtku. On zde namísto pokorné sebekritiky vystoupil „takovým způsobem, který vyvolal krajní odpor všech přítomných členů“, takže stranické plénum jej rovnou vyloučilo z KSC.<sup>99</sup> Vlčkovi byla také v návaznosti na prověrku nařízena distanční doba patnácti měsíců, kdy měl pracovat mimo svůj obor. Vedení filmu bylo ještě jednou, naposledy, vystaveno nátlaku ze strany ministerstva školství a kultury, aby Vlčka zaměstnalo v jiném úseku ČSF, nejlépe v Krátkém filmu. Vedení ČSF na ministerský požadavek tentokrát nereagovalo submisivně. Vzhledem k tomu, že Vlčkovy prohřešky znala celá filmařská komunita, panoval zde údajně „krajní odpor proti jeho osobě v celém Čs. filmu“. Ústřední vedení se takticky odvolalo na decentralizovanou strukturu zestátněné kinematografie:

Soudruzi ředitelé i zástupci stranických a odborových organizačních kategorií odmítají přijetí s. Vlčka, byť i na krátkou dobu, neboť se právem obávají, že přijetím s. Vlčka by byl doslova rozleptán jejich pracovní kolektiv.<sup>100</sup>

Po tomto zákroku Vlčkova česká kariéra fakticky skončila a on počátkem šedesátých let emigroval do Francie, kde již po sobě výraznější stopy nezanechal. Příběh Vlčkova vzestupu a pádu lze číst jako symptom politické historie produkční kultury: proměňující se autonomie pole filmové produkce ve vztahu k heteronomní politické moci v době pozdního stalinismu a poststalinismu.

Pierre Bourdieu označoval umělce, kteří se ochotně přizpůsobují požadavkům vnější moci (například estetickým doktrínám na politickou objednávku), získávají tak symbolický a sociální kapitál, jenž je poli cizí (státní ceny, kontakty na mocné politiky), a s jeho pomocí si pak pokoušejí vydobýt lepší pozici uvnitř pole, jako „trojské koně“. Jejich prostřednictvím se do pole infiltrují formy společenské moci (ať už trhu, státu, nebo stranické politiky), které oslabují pozici těch aktérů, kteří naopak ctí vnitřní normy pole a usilují o jemu specifický symbolický kapitál.<sup>101</sup> Bourdieu koncept trojského koně spojil přímo s politicky poddajným umělcem v komunistickém režimu. Ždanovismus je

98 NFA, ÚŘ ČSF, k. R10/A1/3P/7K, Zpráva o výsledku disciplinárního řízení se soudruhem režisérem Vladimírem Vlčkem, 11. 7. 1957.

99 NFA, ÚŘ ČSF, k. R9/B2/5P/6K, Náměstek ředitele ÚS ČSF František Šolc Jiřímu Horáčkoví, ved. útvaru resortní kontroly MŠK, Praha, 27. 3. 1959.

100 Tamtéž.

101 Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010, s. 291.

podle něj vzorovým příkladem snahy průměrných umělců, kteří se nejsou schopni prosadit podle autonomních norem pole, a proto v jeho vnitřní hierarchii zauímají podřadnou pozici, „o převrácení poměru sil tím, že se vyzbrojí nespécifickou mocí“. Vzestup politicky zaštitěných stalinistických filmařů je tak příkladem

dějinných situací, kdy se záměna vnitřních zájmů za vnější „poslání“ ukazuje jako výnosná, vede druhořadé spisovatele a umělce k tomu, aby se odvolávali na „lid“ a dovolávali požadavků „sociálního“ nebo „lidového umění“, a tím vnutili svou vládu držitelům specifické moci v poli.<sup>102</sup>

Trojský kůň sice může získat dočasné výhody, ale v okamžiku, kdy se obnoví oslabená autonomie pole, jeho nezávislost, sebevědomí a vnitřní hierarchie hodnot, dopadnou na něj „sankce“: ztráta reputace, „odnětí důvěryhodnosti“, jež se „rovná vyobcování nebo bankrotu“. Marek s Hofmanem v tomto smyslu byli vykonavateli zákroku, který Bourdieu nazývá „výzva k pořádku“, namířenému proti lákavým kompromisům s „mimouměleckou autoritou a mocenskými prostředky“, jež oslabují vnitřní normy pole.<sup>103</sup>

## Závěr

Tato kapitola mohla téma produkční kultury v historii českého filmu pouze otevřít. Zaměřil jsem se na vedoucí profese zodpovědné za iniciaci a řízení filmového projektu: umělecké a produkční šéfy, dramaturgy, režiséry a scenáristy.<sup>104</sup> V následujících kapitolách se dostane i na další dva klíčové aspekty: výrobní štáby (pracovní svět na nižší úrovni profesní hierarchie) a na politický život ve filmovém studiu.

Kapitola ukázala, jak pod povrchem prudkých politických a organizačních změn ve vedení zestátněného filmu přetrvávaly letité pracovní postupy a návyky filmařů, z nichž mnozí měli bohaté zkušenosti z Protektorátu a první republiky. Vnitřní život filmařské komunity, její hodnotová kritéria, dělba úkolů, tradiční hierarchie, neformální autority či specifický rytmus tvůrčí práce kladly direktivním zásahům shora tuhý odpor.

Formuloval jsem zde tři základní charakteristiky dobové produkční kultury, jednu geografickou, druhou generační a třetí biografickou. Nucený přesun filmařů na vzdálený Barrandov, kam tehdy ještě

102 Tamtéž, s. 369.

103 Tamtéž, s. 98.

104 Hypoteticky by sem patřili i herci, které nechávám stranou, protože na organizačně-tvůrčí rozhodnutí neměli takový vliv jako v hollywoodském systému.



nebyla zavedena pravidelná veřejná doprava a kde udávali tón dělníci a úředníci, vyvolal odmítavé reakce, které jedinečným způsobem vyprávějí o dobovém chápání tvůrčí práce filmařů, jejich prostorových praktikách a společenském statusu.

Naproti tomu druhá charakteristika, vyznačená generačním střetem „machrů“ s „mladými radikály“, ukazuje, jak zkušené členové filmařské komunity z pocitu existenčního ohrožení definovali své profesní hodnoty, které je v jejich očích odlišovaly od „diletantů“ čili pěšáků nového politického systému řízení kultury. Ani status tvůrčí práce jako neregulovatelné, neplánovatelné, individualizované, zakořeněné ve společensko-kulturním centru velkoměsta (jak ji filmaři definovali v reakci na vizi jednotného „závodu“ Barrandov), ani hodnoty profesionality, jako jsou Weissova „filmovost“ či Vávrova „dramatičnost“, případně v obecnější rovině principy učení praxí a neformálního kariérního postupu založeného na profesním renomé (definované v reakci na rigidní koncepci socialistického realismu, prosazovanou „levicovými radikály“ direktivně dosazenými do centrálních dramaturgických orgánů a tvůrčích kolektivů), nám dnes nepřinášejí absolutně nové informace. Jejich význam pro výzkum produkční kultury vyniká až na pozadí historického kontextu: názorně nám ukazují, jaký byl v padesátých letech rozdíl mezi řízením filmové výroby „shora“ a reálnou tvůrčí praxí, která se nedala direktivně měnit a plánovat stejně jako například výroba v těžkém průmyslu.

Třetí část kapitoly využila příklad profesní biografie „trojského koně“ heteronomní moci k charakteristice vnitřních hodnot pole, které artikulují ti, kdo tohoto vetřelce trestají „sankcemi“ a „vyobcováním“. Vlček samozřejmě nebyl jediným trojským koněm českého filmu. K dalším známým případům, k nimž se vrátím v následujících kapitolách, můžeme počítat například barrandovského úředníka a vlivného komunistického funkcionáře z těsně poválečné doby Vojtěcha Trapla, který své politické konexe využil k pozdnímu filmovému debutu v roce 1970, kdy byla nezávislost pole drasticky oslabena, nebo Ludvíka Tomana, nepřilíš úspěšného dokumentaristu z padesátých let, jenž využil normalizační čistky a stal se na celé desetiletí autoritářským vládcem barrandovské dramaturgie, dokud nezažil podobně potupné „vyobcování“, jaké potkalo Vlčka.





# Kapitola 5.

## Barrandovští komunisté a mikropolitika filmařského světa

Po stránce pracovní je pro nás užitečnější ten řidič a z hlediska umění je často větší umění vyrobit nějakou věc v hutích, továrnách, nebo podat zlepšovací návrh.

(Protokol ze schůze závodní rady a závodní organizace KSČ ateliérů v Hostivaři k případu Jana Pivce, 1952)

Český filmový průmysl byl sice zestátněn již v srpnu 1945, nicméně až v letech 1948–1950 dospěl ke skutečné právní a organizační centralizaci, jejíž nejtuzší forma přetrvala do roku 1954. Projevila se zvláště ve výrobě, kde byly tradiční praktiky a postoje filmařů, tedy jejich produkční kultura, konfrontovány s koncepcí filmové „továrny“, odvozenou z těžkého průmyslu, o níž jsem psal již v minulé kapitole. O všem se mělo rozhodovat z jednoho centra, a proto musely zmizet i takzvané výrobní skupiny, jež v prvních třech letech po zestátnění fakticky nahradily producenty a udržovaly organizační kontinuitu s bývalými

soukromými produkčními společnostmi. Otakar Vávra, sám jeden z klíčových aktérů centralistické éry Barrandova, shrnul důsledky industriálního modelu řízení takto:

Průmyslové metody, povrchně přenášené, se projevovaly tak, že filmové ateliéry byly považovány za továrnu, které tvůrčí pracovníci musí dodávat pravidelně potřebnou surovinu, tj. scénáře, a natáčení filmů mělo být bez ohledu na umělecké požadavky organizováno pouze z hlediska potřeb ateliérů a jejich technických zaměstnanců. Z toho důvodu také v roce 1949 byli tvůrčí pracovníci nuceni „píchat“ svou přesnou docházku a scenáristům bylo na schůzích vyhrožováno, že půjdou do dolů, nebudou-li psát dostatečné množství ideových scénářů. Každá umělecká práce v ateliéru vlastně nutně narušovala pravidelný chod továrny, nehledíc k zvláštním požadavkům, které umění přináší. Přitom se zapomnělo, že každý film, jako původní dílo, je vlastně prototypem a výroba filmů je vlastně jakási výzkumná laboratoř.<sup>1</sup>

Toto období sice netrvalo dlouho, nicméně i za těch šest let se ve státním filmu drasticky prohloubila krize personální, umělecká, technická i ekonomická, takže v roce 1951, po mnoha personálních změnách a reorganizacích, objem produkce spadl na pouhých osm dlouhých filmů (oproti 24 v roce 1950 a namísto 22, jak předpokládal tematický plán). Nejmarkantněji se střet starých a nových představ o organizaci umělecké práce projevil u tvůrčích profesí typu scenáristů a režisérů, kteří si práci vždy z velké části organizovali individuálně.

Jak roku 1949 odvážně poznamenal Elmar Klos, filmaři byli jakožto „anarchistický živel“ vylučováni z rozhodování o zestátněném filmu, jenž měl původně naplnit jejich staré, již za první republiky a Protektorátu formulované představy o samosprávě oboru, podřízené cílům umělecké tvorby:

Poměr mezi tvůrčími pracovníky a podnikem byl [po centralizaci z roku 1948] poměrem stran k úřadu. I jejich styk byl stykem úředním: projevoval se vyhláškami, nařízeními, zákazy, fermány a oběžníky ze strany podniku, rozčilenými dopisy a nadáváním na chodbách ze strany tvůrčích pracovníků. [...] A tak místo aby organizace podniku byla nástrojem

1 ArBS, f. BH, k. 1954–02, Otakar Vávra, O situaci ve výrobě dlouhých uměleckých filmů a o způsobu zlepšení a zhospořádání této práce [1954].

v rukou tvůrčích pracovníků, stala se strojem, který za sebou vláčel bezmocné filmové spisovatele, režiséry, kameramany, hudebníky a architekty.<sup>2</sup>

Ještě výmluvnější charakteristiku tehdejší atmosféry si počátkem roku 1951 poznamenal do deníku režisér Alfréd Radok, zaměstnaný jako dramaturg končící veseloherní skupiny Oldřicha Nového:

V továrně na Barrandově se mnohé změnilo. Také práci, kterou dělám, mohu přirovnat k *Zámku* [Franze Kafky]. Usilují o to, aby vše bylo normované, přesně plánované, rozvržené do škatulek. I takzvaná umělecká práce. Na druhé straně nám pořád ještě říkají „tvůrčí pracovníci“ [...] Byrokratický systém potvrzování a schvalování, věčné prosazování nejjednodušších a zřejmých věcí – to jsou teď mé dny. Přicházím domů zcela vyčerpán a unaven. Hlava bolí k prasknutí.<sup>3</sup>

Za reorganizací se pochopitelně skrývaly i politické motivace: filmaři se měli sžít s dělnickou třídou uvnitř samotné kinematografie. V důsledku centralizace filmové produkce do jednoho „závodu“ sdíleli základní stranické a odborové organizace s pomocnými úředníky a dělníky a měli se podrobit jejich permanentnímu dohledu ve všech fázích produkčního procesu. Zoufalé stížnosti zkušených tvůrců, kteří dostali „píchačky“ a dělnickou pracovní dobu, nám nabízejí jedinečný, v oficiálních dokumentech nezaznamenaný vhled do jejich každodenního života, ohroženého totalitním pojetím kulturní produkce.

Ve stejné době, kdy Barrandov přechází na systém centrálního řízení a experimentuje se zaváděním sovětských výrobních norem, se v celé kulturní sféře ustavovaly funkce dělnických referentů a diváckých porot jako nových arbitrů vkusu. Umělecká práce byla, slovy historika Jiřího Knapíka, „stále více přirovnávána k práci dělníka se všemi jejími tehdejšími atributy (závazek, plán)“.<sup>4</sup> Ve filmové „továrně“ se projevil obecnější trend nedůvěry k intelektuální elitě a snahy o její nucenou „převýchovu“ (jak to dokládá například nechvalně známá kampaň „77 000 do výroby“).

2 NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6–7.

3 Zdeněk Hedbávný, *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu*. Praha: Divadelní ústav 1994, s. 186–187.

4 Jiří Knapík, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 110. Srov. též Jiří Knapík, *Dělnický soud nad Františkem Čápem*. *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81.



Třídně podezřelí umělci procházeli politickými prověrkami, dlouhodobými brigádami v průmyslu a povinnými politickými školeními. Budoucí ředitel barrandovského studia Eduard Hofman o této době s šestiletým odstupem poznamenal: „Kdysi jsme věřili na všemocnou sílu školení. A věřili jsme, že lze lidi v nějakém krátkém kursu seznámit se základy marxismu-leninismu, a tím také se správnou cestou umění. Věřili jsme, že se nám pak sami rozběhnou naznačeným směrem.“<sup>5</sup> Filmaři navíc měli pustit k tvůrčí práci mladé a nezkušené komunistické „kádry“ a aktivně jim v ní pomáhat – poté, co tito dělníci, z velké části vybíraní ze zcela odlišných oborů prostřednictvím obvodních sekretariátů KSČ, prošli rychlokurzů na střihače, kameramana, nebo dokonce režiséra, tedy na profese, které se do té doby adepty učili od mistrů řadu let.<sup>6</sup>

Výsledkem nuceného sblížení umělců s dělníky tedy nebyl „pravdivější“ filmový obraz skutečnosti, nýbrž nejrůznější konflikty, nabourávání tradiční profesní hierarchie a hodnot, zpochybňování neformální autority „mistrů“, růst sociálního napětí přímo ve filmových štábech. Důležitou rolí v této snaze o kontrolu umělců dělnickou třídou sehrály i základní organizace KSČ, které do filmového prostředí vnášely jiný typ politického vlivu než – v historické literatuře již popsaný – ideologický dozor nejvyšších stranických orgánů. Tato kapitola se pokusí rekonstruovat roli nižší úrovně stranického aparátu v „žité realitě“ filmařů na konci čtyřicátých let a v letech padesátých.<sup>7</sup> Na příkladu několika zapomenutých kauz bude sledovat dílčí motivy, jež dokumentují průniky totalitních principů stalinistické kulturní produkce do každodennosti tvůrčí práce. Tyto motivy pomohou dokreslit obraz filmařské každodennosti způsobem, jenž otevírá prostor pro dialog se současnými výzkumy kreativní práce a institucí kulturní produkce.

## 5.1. Mikropolitika produkční komunity

Sociální mikrosvěty produkčních komunit jsou sice vždy formovány vnější politikou a institucionálními podmínkami daného odvětví, ale i ony samy představují určité politické, nebo spíše mikropolitické

5 *Konference filmových tvůrčích pracovníků studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956.* [Praha]: Československý státní film [1956].

6 Viz NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K, složka 9. Podrobněji k Ústřední dělnické škole viz minulou kapitolu.

7 V posledních letech se v české historiografii objevily pokusy psát dějiny KSČ „zdola“, z perspektivy nižších stranických organizací, nicméně ve výzkumu státně-socialistické kulturní produkce zatím role okresních a závodních organizací KSČ popsána nebyla. Srov. Václav Kaška, *Neukáznění a neangažovaní. Disciplinace členů Komunistické strany Československa v letech 1948–1952.* Praha – Brno: Ústav pro studium totalitních režimů – Conditio humana 2014.

pole.<sup>8</sup> Každodenní konflikty na pracovišti, proměnlivé kariérní dráhy, osobní ambice a boje o pozice ve formálních i neformálních profesních hierarchiích byly vnější politikou do značné míry určovány, zvláště na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Zároveň si ale – řečeno s Pierrem Bourdieuem – vůči mocenským zájmům politického pole uchovávaly relativní autonomii. Pro historika filmové praxe je proto důležité sledovat nejen vliv velké politiky na umění, ale také uměleckou tvorbu jako politiku svého druhu: ptát se, jak dynamika mocenských vztahů uvnitř filmařského světa vnější vlivy filtrovala, jak spoluurčovala vývoj organizace filmového průmyslu a podmiňovala rozhodování jednotlivců v tvůrčích otázkách.

Po roce 1948 se oficiální politický život uvnitř filmových studií soustředil do základních stranických organizací KSČ, které v praxi sloužily mimo jiné i ke kádrové selekci, disciplinujícímu odměňování a trestání, seskupování a přeskupování filmařů podle vnějšího politického klíče, a nikoli podle vnitřních pravidel filmového pole. Dříve velmi aktivní profesní svazy byly buďto zcela rozpuštěny, nebo se musely podřít centrální odborové organizaci, již fakticky řídila KSČ. Základní stranické organizace ve studiích fungovaly jako převodové mechanismy ústřední stranické politiky – dohlížely na personální rozhodnutí o přijetí nových pracovníků a o obsazování vedoucích funkcí, stejně jako na periodické prověrky a čistky. Mnohdy se zapojovaly do vnitrostranických a vnitropodnikových mocenských bojů a mohly sledovat cíle, které nebyly se zájmy ÚV zcela v souladu. Převážně ovšem selhávaly v úkolu reprezentovat autentické zájmy takzvaných tvůrčích pracovníků vůči podnikovému vedení a vyšším stranickým organizacím.

Na mikropolitické úrovni vznikl zákonitý paradox: přeorganizovanost a přepolitizovanost každodenního pracovního života vedly k absenci reálné reprezentace profesních zájmů, k umlčování nespokojenců, k atomizaci profesní komunity a izolaci jednotlivců, jednoduše k apolitičnosti, apatii a vzájemnému nepochopení: „Chodby ateliéru, to bylo [...] jediné místo, kde se tvůrčí pracovníci mohli zdržovat, pokud nepracovali přímo na filmu, a kuloárové byly také jejich informace o tom, co se

8 Současná etnograficky založená politologie definuje mikropolitiku jako vnitřní politický život neboli každodenní praxi a rozhodování politických organizací. Mikropolitický výzkum se soustředí na organizační kontext a organizační kulturu, jež determinují jak možnosti, tak omezení procesů politického rozhodování na úrovni nejmenších jednotek politického jednání, a na způsoby, jak tento kontext a kultura umožňují skupinám dosáhnout konsensu či odchýlit se od formálních pravidel a oficiálně stanovených cílů. Srov. Roland Willner, *Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science*. *German Policy Studies* 7, 2011, č. 3, s. 155–185. Političtí antropologové zkoumají relativně autonomní mikropolitické procesy v konkrétních lokálních prostředích, zvláště pak to, jak tyto mikropolitické procesy „nejen reflektují větší politické procesy a konflikty na národní úrovni, ale jak k nim zároveň přispívají“. John Gledhill, *Power and its Disguises: Anthropological Perspectives on Politics*. 2. ed. London: Pluto Press 2000, s. 128. Konkrétní příklad etnografie mocenských bojů uvnitř světa umění nabízí Maruška Svašek, *Styles, Struggles, and Careers: An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. Disertační práce. University of Amsterdam 1996.

v podniku děje a chystá,“ stěžoval si na schůzi v roce 1949 Elmar Klos.<sup>9</sup> Mezi podnikovým a stranickým vedením na jedné straně, a filmaři na straně druhé se vytvořilo vakuum, které nepřálo ani formálnímu sdružování, ani tvorbě neformálních skupin typických pro šedesátá léta a spojovaných generační příslušností, osobní důvěrou a sdíleným vkusem.

Tvůrčí pracovníci pak logicky postrádali organizační rámec pro odbornou diskusi, stavovskou solidaritu a obranu před svěvolí podnikového či politického vedení. Režisér a scenárista Miroslav Hubáček vzpomínal na rozdíl mezi svou generací padesátých let a novou vlnou šedesátých let takto:

Také jsme tenkrát ovšem nebyli parta, jako ti, co přišli postupně po nás. Snažili jsme se, ale okamžitě jsme byli rozehnáni, rozptýleni, označeni za „druhé schvalovací centrum“. Jednou jsme se na odborářské platformě domluvili, ale druhý den následovala demarše režisérů komunistů u ministra Nejedlého a bylo po domluvě. Však víte, jak těžko se lidé v té době domlouvali, sdružovali. Jenže bez party je moc těžké dělat film pořádně. Nebo, chcete-li, bez klanů a klik. Dondávna se přece tolik věcí muselo dělat v zákulisí.<sup>10</sup>

Hubáčková vzpomínka odráží pocity osamělosti a nedostatku solidarity tváří v tvář nekompetentní podnikové a stranické byrokracii, na něž vzpomínali i ostatní členové generace, jež přicházela na Barrandov po roce 1948 a postrádala společnou platformu pro sdílení zkušeností a prosazování společných zájmů, což ji do značné míry odlišovalo od filmařů začínajících po roce 1962. Skupinové sounáležitosti se v plné míře nedostávalo ani generaci druhé poloviny padesátých let, přestože filmaři tehdy bezpochyby tvořili v liberálnějším a přívětivějším prostředí než v letech 1948–1954. Například Ladislav Helge, klíčový hybatel profesní organizace šedesátých let FITES, prohlásil, že „generace padesátých let se rozpadla prostě proto, že někoho napadlo nazvat ji frakcí, což bylo tenkrát velice nebezpečné“.<sup>11</sup>

Filmaři se cítili ztraceni mezi dělníky a úředníky, kteří se již nechtěli spokojit s rolí podpůrného personálu a s novým sebevědomím zasahovali do jejich personálních a tvůrčích kompetencí, a mezi politicky dosazenými funkcionáři, kteří vlastní producentskou nekompetentnost a technické nedostatky výrobní infrastruktury kompenzovali byrokratickými reorganizacemi a ideologickými direktivami. Svou permanent-

9 NA, f. ÚV KSČ, 07/2, sv. 2, a. j. 11, Záznam o poradě, konané 28. října 1949 na Barrandově, s. 6–7.

10 Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 155–156.

11 Liehm, *Ostře sledované filmy*, s. 170.

ní existenční úzkost výmluvně vyjádřil Alfréd Radok ve svém deníku o Velikonocích 1951, kdy natáčel *Divotvorný klobouk*:

Každý den a každou hodinu mám nové a nové potíže. Nemohu prosadit nejzákladnější, podstatné věci, které by zaručovaly uměleckou hodnotu filmu. [...] Když jsem dokazoval, že potřebuji jakýsi minimální čas pro hereckou práci, odpověděl mi nejvyšší oficiální umělecký představitel Barrandova dr. Fr. Dvořák: „Režie nejsou žádné takové piplačky. Hlavní je, aby se herec, který má být vážný, nesmál, a když se má smát, aby se smál. To je úkol režie. [...] Musí být zachována idea, na nějaké atmosféře nezáleží.“ [...] Při každém záběru však mám strach, abych nebyl obviněn z formalismu, kosmopolitismu, což by znamenalo konec existence.<sup>12</sup>

Pro filmaře byl počátek padesátých let dobou akutní nejistoty. Čím více direktiv a norem, tím méně bylo jasné, co znamenají pro praktickou tvůrčí práci. Čím více schůzí a formální organizovanosti, tím méně reálného pochopení pro uměleckou práci. Situace nepřála ani elementárnímu filmovému řemeslu: dobové diskuse odhalují hluboký propad standardů v technickém vybavení, odborné připravenosti i pracovní morálce řadových zaměstnanců. Přestaly fungovat i věci donedávna samozřejmé: od účetnictví přes osvětlovače po zvukovou aparaturu.

## 5.2. Proniknout do „filmové džungle“

KSČ měla na filmový průmysl (podobně jako na rozhlas, druhé dominantní masové médium)<sup>13</sup> a tvůrčí pracovníky silný vliv již před únorem 1948, byť komunisté byli mezi filmaři v menšině. Opírala se o komunistického ministra informací Kopeckého a o „filmové oddělení“ ÚV KSČ (zřízené v létě 1945, od roku 1946 pod názvem „filmová komise“), kde se od konce roku 1946 připravovaly kroky poúnorové reorganizace a personálních výměn. V souhrnné zprávě o prvních devíti měsících činnosti filmového oddělení se píše: „Všechny organizační i personální změny, které byly u filmu provedeny, byly nejdříve projednávány za přítomnosti zástupců V. odboru ministerstva informací ve filmovém oddělení a odtud přeneseny do filmového aktivu.“<sup>14</sup> V dubnu 1947 se filmová komise ÚV usnesla, že zásadní rozhodnutí nebude ministerstvo ani ředitelství Čefisu činit „bez předchozího prodebatování ve filmové ko-

12 Hedbávný, *Alfréd Radok*, s. 187.

13 Srov. Knapík, *Únor a kultura*.

14 NA, f. ÚV KSČ, 19/7 Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955, a. j. 654, Souhrn [pravděp. 15. 2. 1946].



Komunikační prostory v tzv. nových halách ateliérů Barrandov

misí“.<sup>15</sup> V dalších letech se kontrola nejvyšších stranických orgánů dále systematizovala a sílila, ať už dosazováním prominentních funkcionářů do dramaturgických a schvalovacích orgánů po roce 1948, úkolováním filmové výroby rezolucí politbyra z dubna 1950, nebo definitivním přesunem ideologického řízení filmu z ministerstva školství a kultury na ÚV na počátku šedesátých let.

Komunisté ale filmařské prostředí začali hned po válce ovlivňovat i „zdola“, přes závodní rady a základní stranické organizace. V této kapitole se na stranickou a sekundárně též odborářskou činnost ve filmovém prostředí podívám z opačné perspektivy, než je v historické literatuře obvyklé: prizmatem závodní stranické organizace ve filmových studiích, která spíše než s ÚV přicházela do styku s obvodním a městským sekretariátem a která za určitých okolností mohla zastávat stanoviska odlišná než ÚV, bližší některým skupinám zaměstnanců.

Komunistická závodní organizace nevznikala od nuly, protože dvě dělnické ilegální buňky KSČ a „národní výbor“ zformovaný skupinkou úředníků na Barrandově chystaly převzetí moci a personální čistky již za Protektorátu. Z jedné této ilegální skupiny po osvobození vzešel první předseda závodní organizace, štukatér a později kádrový referent výroby uměleckých filmů Karel Růta (v létě 1945 se zde ustavily také nepříliš vlivné organizace národně socialistické a sociálně demokratic-

15 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 654, Zápis o poradě předsednictva filmové komise, konané dne 23. 4. 1947.

ké strany).<sup>16</sup> Ze záznamu diskuse s 35 zástupci barrandovské organizace KSČ na krajském sekretariátu strany v listopadu 1945 vyplývá, že barrandovské komunisty tehdy dělily ostré vnitřní rozpory, částečně způsobené činnostmi některých členů za Protektorátu, částečně bojem o vliv na závodní rady. Jednalo se o střet mezi mladými úředníky, kteří na Barrandov přišli až za Protektorátu a po osvobození se dravě chopili politických funkcí, se starší generací dělníků, především osvětlovačů a členů bývalého, protektorátního závodního výboru.<sup>17</sup>

Závodní organizace KSČ se ve studiích formovaly paralelně s profesním svazem (nejprve Svaz českých filmových pracovníků /SČFP/, od konce roku 1946 Syndikát československých filmových umělců a techniků),<sup>18</sup> závodními odborovými organizacemi a s orgány zaměstnaneckého zastupitelstva: závodními a podnikovými radami, které se po únoru 1948 všechny přeměnily v orgány ROH. Komunistické frakce ve filmových úsecích, koordinované krajským a jednotlivými obvodními sekretariáty strany, většinou obsadily závodní rady ateliérů již v létě 1945 a pokoušely se pronikat i do dalších orgánů zestátněného filmu, včetně SČFP.<sup>19</sup> Všechny tyto organizace procházely složitými transformacemi a objevovaly se v nich nejrůznější konflikty: mezi staršími protektorátními zaměstnanci a nově dosazovanými úředníky, mezi závodními radami zaměstnanců a novým podnikovým vedením a v neposlední řadě i mezi komunisty a členy či sympatizanty dalších politických stran.<sup>20</sup>

V březnu 1946 fungovalo v devíti úsecích zestátněného filmu celkem dvanáct až patnáct závodních organizací KSČ (interní zprávy se v počtu rozcházely), jejichž míra akceschopnosti a faktické podřízenosti centrálním orgánům strany se lišila. Postupně se napojovaly na příslušné výbory KSČ, pod něž místně spadaly (například Barrandov pod Prahu 16), pokoušely se koordinovat na půdě Krajského výboru

16 Asi čtrnáctičlenná komunistická skupina na Barrandově operovala údajně od roku 1942 a byla napojena na tamní skupinu odbojové organizace Předvoj. Viz NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 651, Ilegální buňka ve fil. atel. na Barrandově. Srov. též Jak jsme žili a pracovali. *Záběr* 12, 1961, č. 7 (17. 4.), s. 2; Vzpomínka na soudruha Karla Růtu. *Záběr* 8, 1956, únor-březen, s. 8; Tři strany. *Radostná práce* 1, 1945, č. 15, s. 1.

17 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 651, Po revoluci chtěl Plaček... [nedat. zpráva osvětlovače Jiřího Zábranského, 1945, fol. č. 50–52]. Závodní výbor byl v ateliérech A-B na Barrandově ustaven roku 1937. Viz Závodní výbor ateliérů A-B ustaven. *Český filmový zpravodaj* 17, 1937, č. 23–24 (13. 8.), s. 8.

18 Pro podrobný a na studiu archivních pramenů z Všeodborového archivu Ústřední rady odborů založený přehled vývoje vztahů mezi ÚRO na jedné straně, a SČFP a Syndikátem čs. filmových umělců a techniků na straně druhé srov. Jirí Pokorný, Odbory a znárodněný film. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický* 3. Praha: ČFÚ 1992, s. 175–215.

19 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/1, 11. V. pověření s. Famírou... [neoznačená zpráva o koordinaci činnosti komunistů v zestátněném filmu, pravděp. sepsáno pro krajskou nebo ústřední kádrovou komisi KSČ dne 16. 7. 1945, fol. č. 40–42]; Protokol [tužkou psaná zpráva o situaci v závodní org. KSČ, nedat., fol. č. 51–55].

20 Komunistický vliv byl nejslabší ve výběrovém profesním Syndikátu československých filmových umělců a techniků.



KSČ a politické směrnice jim nepříliš efektivně a pravidelně předávalo filmové oddělení ÚV KSČ. Nejkomunističtější byly ateliéry, jejichž osazenstvo tvořili z více než 80 procent dělníci (zbytek úředníci a vedoucí techničtí pracovníci): na Barrandově pracovalo 342 komunistů z 900 zaměstnanců (národních socialistů 64, sociálních demokratů 70), v ateliérech Hostivař 200 z 300, v Radlicích 70 ze 100. Nejakceschopnější organizace se zformovala na Barrandově, kde závodní rada i odborová organizace pracovaly v intencích strany, byť mezi komunisty samotnými zde opakovaně propukaly frakční spory. Závodní organizace KSČ, vedená Hlavním výborem, se zde dělila na tři dílčí organizace (v každé působilo deset až dvanáct důvěrníků), vytvářela specializované komise (hospodářskou, sociální, kádrovou ad.) a pořádala školení. V ostatních úsecích nacházeli komunisté podstatně méně vstřícnosti. Závodní organizace filmové výroby, tedy úseku filmových tvůrců (do roku 1948 odděleného od ateliérů), se ustavila s dlouhým zpožděním teprve začátkem března 1946 a z 350 pracovníků tu bylo jen 60 komunistů. Funkcionářům zde největší starosti dělalo 140 pracovníků štábů, mezi nimiž bylo jen pět soudruhů (nepočítaje v to režiséry a pracovníky výrobních skupin), ale zato 40 národních socialistů, kteří měli vlastní organizaci a prostřednictvím spřízněných štábových vedoucích údajně komunisty diskriminovali. Funkcionáři proto v diskusi navrhovali strategii přijímání co největšího počtu mladých komunistů jako adeptů do štábů, v čemž jim měli pomoci komunističtí režiséři (Václav Kubásek, Karel Steklý a Vladimír Borský) a asistenti výroby. Silné antikomunistické nálady vládly také v distribuci, a hlavně v kinech, která komunisté nemohli kvůli jejich geografickému rozptylu a malým skupinkám zaměstnanců (obvykle spojených s bývalými majiteli) organizačně podchytit.<sup>21</sup>

V září a říjnu 1946 se představitelé závodních organizací scházeli na zvláštních aktivech, aby pro vedení strany vypracovali zprávu o vnitřní roztržičnosti dosavadní stranické struktury ve filmu, o nedostatečném vlivu komunistů na organizační a personální změny, malé akceschopnosti většiny závodních organizací a slabém filmovém oddělení ÚV KSČ, jež je mělo politicky řídit. Mezi funkcionáři v jednotlivých úsecích a na jednotlivých patrech stranické hierarchie panovala značná nedůvěra a rivalita daná nespokojeností s faktickým podílem na moci. Největší kritika se příznačně snesla na „neuvědomělé“, nebo dokonce „povahově pochybené“ komunisty ve vedoucích funkcích ve filmu, kteří se dostatečně nepodrobili stranické kázni a obklopovali se nespolehlivými spolupracovníky. Aktiv navrhoval taktické dosazování nových spolehlivých „kádřů“, „třebas i méně kvalifikovaných“, do

21 NA, f. ÚV KSČ, 100/1 Generální sekretariát 1945–1951, sv. 190, a. j. 1202, Zápis z předporady zástupců filmového oboru, konané 12. 3. 1946; Zápis ze schůze filmařů, konané dne 15. 3. 1946. Jmenovité seznamy zaměstnanců ateliérů s profesním zařazením srov. NA, f. Ministerstvo informací, k. 212, sl. Zplnomocněnec pro správu státních filmových ateliérů, nedat.

bezprostředního okolí nejlivnějších pozic ve všech úsecích kinematografie: měli obklopit staré odborníky, politicky je kontrolovat a získat vlastní kvalifikaci pro konečné převzetí vedení. Opět se zde projevila již známá nedůvěra funkcionářů vůči „filmové džungli“, tedy zkušeným filmařům, jež získávala konkrétní podobu ve snaze o neutralizaci SČFP. Závodní organizace takto sloužily jako nástroj boje o politický vliv pomocného personálu (funkcionáři závodních organizací se v této době rekrutovali z řad dělníků, asistentů a úředníků) na dosavadní elitu oboru čili filmové umělce a hospodářské experty.<sup>22</sup>

Předsednictvo podnikového výboru KSČ (ustaveného v červenci 1946) na schůzi 27. ledna 1947 vyvinulo nevybíravý tlak na Syndikát, zastupovaný zde Otakarem Vávrou, aby opustil princip výběrového členství, vysoké platové požadavky ve prospěch tvůrčích pracovníků a začlenil se do ROH. V diskusi jej dokonce nazvali „nedemokratickým středověkým řádem“, „osobním podnikem několika jednotlivců“ a vytkli mu národně socialistickou orientaci.<sup>23</sup> V roce 1947 se tedy v zestátněné kinematografii zformovala poměrně komplexní hierarchie stranických orgánů, která sdružovala závodní organizace do podnikového výboru, jenž byl napojen na obvodní a krajský sekretariát a současně na filmovou komisi ÚV KSČ. Nicméně v praxi tato mašinérie fungovala mnohem méně efektivně, než by se mohlo zdát: zápisy ze schůzí podnikového výboru ukazují, jak se obsah jednání postupně vyprazdňoval, vlivní hosté (ústřední ředitel Lubomír Linhart) v druhé půli roku přestali docházet, nízkou nebo nulovou aktivitu hlásily i závodní organizace jednotlivých úseků včetně výroby. Stále větší význam naopak během roku 1947 nabývala filmová komise při ÚV KSČ.

### 5.3. „Aby režiséři nenosili nos nahoru“

Do roku 1948 tedy členstvo závodních organizací KSČ tvořil prakticky jen pomocný personál – zaměstnanci ateliérových a laboratorních provozů (dělníci, technici a úředníci), zatímco tvůrčí pracovníci, zaměstnaní v zestátněných výrobnách, později ve Státní výrobě celovečerních filmů (od roku 1947 Výrobě dlouhých filmů), nebo působící na volné noze (což bylo možné až do roku 1949), se organizovali ve vlastních profesních sekcích SČFP, respektive Syndikátu.

22 Jednáním s ústředními orgány strany byla za závodní organizace pověřena tříčlenná delegace: úředník kontrolního oddělení a člen OV KSČ Prahy 16 Ivan Varvařovský (ateliéry), pomocný režisér Václav Berdych (výroba) a Květoslav Radimský za distribuci. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 676/2, Dne 11. září 1946 sešli se zástupci závodních organizací KSČ..., fol. č. 66-71.

23 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 676/1, Zápisy podnikového výboru 1947, schůze ze dne 27. 1. 1947.

V desetiletí následujícím po únorovém puči se ale filmaři museli přizpůsobit zcela novému systému dozoru, inspirovanému sovětskými vzory, který se snažil v zárodku likvidovat jakékoli nezávislé sdružování a zasahovat až na nejnižší úroveň profesní hierarchie, do každodenní práce filmařů. Odbory pracovaly prostřednictvím „dílenských rad“ (od roku 1955 „dílenských výborů“ čili základních odborových organizací řízených „závodní radou“, respektive „závodním výborem“ ROH). Závodní organizace KSČ se dělila na sedm až deset „základních organizací“ (do roku 1953 jim předcházela systém „dílčích organizací“), které řídil Celozávodní výbor (do roku 1952 „Hlavní výbor“) a kontroloval Obvodní výbor KSČ Prahy 16.

Komunistická strana i odbory kromě toho dosazovaly své operativní skupiny nebo důvěrníky do štábů: v letech 1950–1951 takzvané „politické trojky“ a „akční čtyřky“, později jednoduše stranické a odborové „skupiny na filmech“ (stranické skupiny byly vytvářeny i v organizacích ROH a ČSM, později v tvůrčích svazech atd.). Strana a odbory také využívaly nejrůznější speciální praktiky a nástroje typu posudků, prověrek, aktivů, „desetiminutovek“, „bleskovek“, (sebe)kritiky, socialistických závazků, soutěží, brigád, internátních školení, patronátů atd. Odbory měly na tvůrčí pracovníky barrandovského studia nepoměrně menší vliv než stranické organizace, a navíc byly stranou přímo řízeny, jak dokazují dokumenty z archivu Obvodního výboru KSČ Prahy 16 (OV KSČ), pod nějž spadal barrandovský Celozávodní výbor (CZV) KSČ, proto se jim zde budu věnovat jen okrajově.<sup>24</sup>

Z dostupných pramenů není zcela jasné, jak se změnila závodní organizace KSČ po sloučení ateliérů s výrobou a vynucené koncentraci tvůrčích pracovníků na Barrandov v roce 1948. Z kusých zmínek v dochovaných dokumentech se zdá, že byli nejprve rozmístěni do tamních dílčích organizací KSČ bez ohledu na jejich vlastní pracoviště. Podle ústředního dramaturga Zdeňka Míky chtělo vedení výrobního úseku jejich „rozestrkáním“ dosáhnout toho, aby se „szili s dělníky“. Míka se

24 Politické trojky a akční čtyřky byly – obdobně jako v jiných průmyslových závodech v té době – zavedeny v rámci akčního plánu závodní organizace KSČ na Barrandově na jaře 1950, v době konfliktu podnikového vedení s tzv. druhým centrem. Trojky, složené z komunistů, měly působit jako zástupce závodní organizace KSČ v jednotlivých štábech na exteriérech a plnit zde příslušné politické úkoly (hlavně kontrolovat a evidovat činnost komunistů, pořádat každodenní schůzky); akční čtyřka fungovala obdobně jako zástupce závodní odborové organizace (kromě důvěrníka ROH a závodní organizace KSČ v ní byli i další prověřeni zaměstnanci). Desetiminutovky měly být pravidelné porady určené k řešení denních problémů v politických souvislostech přímo na pracovišti, zvláště ve štábech na exteriérech; v praxi se na ně ale často zapomínalo. Bleskovky byly nástěnné noviny. Ve výrobním úseku ČSF působily s nevelkým úspěchem také základní organizace Československého svazu mládeže a Svazu československo-sovětského přátelství. Srov. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 676/2, Rámcová směrnice pro vypracování akčního plánu závodní organizace KSČ Barrandov pro období březen–červen 1950, podepsán Jindřich Hudek a Karel Růta; Jindřich Hudek, Náš film s hlediska politického vedení. *Záběr 2*, 1950, č. 8 (30. 8.), s. 4; Karel Vit, Zkušenosti z práce politické trojky a akční čtyřky filmu TOZ. *Záběr 2*, 1950, č. 10 (2. 12.), s. 7; Směrnice k řízení stranických skupin na filmech. *Záběr 10*, 1958, duben, s. 2.

domníval, že se tím znemožňuje kontrola jejich stranické vyspělosti, a proto požádal Hlavní výbor závodní organizace o vytvoření samostatné dílčí organizace scenáristů a dramaturgů: v říjnu 1949 vznikla dílčí organizace sdružující pracovníky Ústřední dramaturgie, tvůrčích kolektivů, lektorátu a knihovny, jejímž úkolem měly mimo jiné být i diskuse o každém novém filmu a scénáři.<sup>25</sup>

Jak už bylo popsáno v předchozí kapitole, v roce 1951 vrcholil ostrý mocenský a ideologický střet mezi dvěma klikami ve straně a v podniku, v tehdejší útočné rétorice označovaný jako boj proti „dvojkolejnosti“ nebo „druhému centru“. Dvojkolejností či druhým centrem se zde rozumělo především zasahování politických funkcionářů ze sekretariátu ÚV KSČ – někteří zasedali v nejvyšším uměleckém orgánu státního filmu, Filmové radě – do literární přípravy filmů a působení mladých komunistických literátů, v letech 1948–1950 postupně angažovaných do tvůrčích kolektivů jako adepti-scenáristé. Hlavní výbor závodní organizace KSČ na Barrandově sehrál důležitou roli již na samotném počátku konfliktu s „druhým centrem“: společně se závodní radou se na popud ředitele výroby dlouhých filmů Kohouta postavil proti zákazu filmu *Pára nad hrncem*, který předtím zamítla Filmová rada, ačkoli byl již podruhé puštěn vedením ČSF do výroby.<sup>26</sup> Nejostřejší konflikty vznikaly, když generální ředitel Macháček odmítal závodní organizaci zapojovat do řízení podniku a stavěl se mezi ni a ministra Kopeckého. Závodní organizace naopak byla obviňována z pokusů o obcházení podnikového a ministerského vedení:

Šlo o pokus vyřadit filmovou tvorbu z působnosti ministerstva tak, aby mohla být řízena přímo druhým centrem. [...] Na činnost závodní organizace, především na dílčí organizaci tvůrčích pracovníků, měli vliv soudruzi, kteří vytvářeli dvojkolejnost na Barrandově. Stranická organizace [...] někdy se snažila zaměňovat podnikové orgány v řízení filmové výroby.<sup>27</sup>

V podobném duchu vyznívá i diskuse členů podnikového vedení s funkcionáři závodní organizace a MV KSČ z března 1952. Předchozí Hlavní výbor ZO KSČ se podle diskutujících snažil příliš zasahovat do vedení

25 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 664, sl. Návrhy pro org. sekretariát, Zdeněk Míka, Dne 1. března 1949 nastoupil jsem do Čs. st. filmu ve funkci ústředního dramaturga... [1949].

26 Dělníkům vadilo, že by museli znovu bourat již jednou postavené a zbourané stavby (první stavby se bouraly poté, co první den natáčení první verze filmu zemřel režisér Vladimír Slavinský). Nezval a Macháček pak přesvědčili ministra Kopeckého, aby rozhodnutí FR zrušil, a film byl skutečně natočen v režii Miroslava Cikána. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 655, Jiří Hájek, Zpráva o vzniku a natáčení filmu *Pára nad hrncem*. Podrobněji k případu viz in: Jiří Knapík, Filmová aféra L. P. 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 111–112.

27 AHMP, f. 02/1 Městský výbor KSČ Praha, fasc. 93, i. č. 456, Zpráva o činnosti závodní organizace KSČ Barrandov, 26. 1. 1953.

podniku, nedůvěřoval jeho řediteli a byl ovládán „technickými kádry“ na úkor tvůrčích pracovníků, kteří byli šikanováni například kontrolou placení příspěvků (ty se odvozovaly od výše příjmů, což bylo zvláště choulostivé pro umělce pobírající ke mzdě honoráře).<sup>28</sup>

Jako hlavní spojenec „druhého centra“ a „Slánského kliky“ uvnitř Hlavního výboru byl Macháčkem i dalšími účastníky setkání identifikován bývalý tajemník závodní organizace Jindřich Hudek, povoláním vedoucí plánovacího oddělení, který měl podle další interní zprávy „neřešené otázky z doby okupace a shodně byl označován za kariéristu [...] a chtěl se stát zástupcem ředitele“.<sup>29</sup> O Hudkových záměrech z poloviny roku 1950 můžeme nepřímou usuzovat z článku „Náš film z hlediska politického vedení“, který napsal pro závodní odborový časopis. Chválí zde práci „dělnických kádru“ a schvalovacích orgánů a naopak kritizuje nedostatečnou „péči o tvůrčí kádry“, které nedůsledně aplikují rezoluci ÚV KSČ o filmu z dubna 1950 a sovětské metody plánování a výroby: „Je to otázka nových forem práce, je to otázka likvidace staré filmové výroby, likvidace bohémské morálky a improvisace.“ Řešení vidí v generační výměně prostřednictvím rychlého proškolení asistentů v hlavních tvůrčích profesích, v oslabení tradiční profesní hierarchie a v přísné kontrole tvůrčího procesu stranickými či odborářskými (a rovněž stranou ovládanými) skupinkami:

Dnes a denně politické trojky a akční čtyřky v jednotlivých štábech poukazují na zdroje výrobních ztrát. A toto progresivní opatření nebylo vždy chápáno jako služba výrobě, jako opatření, směřující k aktivisaci všech pracovníků ve výrobním procesu, a našli se i takoví, kteří v něm viděli nějaké policejní opatření. [...] V celém procesu výroby pak budeme [my, členové politických trojek a akčních čtyřek] přenášet odpovědnost na úsekové vedoucí podle přesného funkčního řádu [...] Odstraníme vrchnostenské rozhodování a systémem kvalifikačních zkoušek dáme pracovní příležitost a možnost vývoje každému, kdo si to zaslouží.<sup>30</sup>

Zkušenost, že politické trojky byly režiséry ve štábech pokládány za kontrolní orgány, potvrzuje i citovaná zpráva o činnosti závodní organizace KSČ.

28 AHMP, f. 02/1, fasc. 89, i. č. 412, Činnost závodní organizace KSČ Československého státního filmu – studio Barrandov, 14. 3. 1952, nestr.

29 AHMP, f. 02/1, fasc. 93, i. č. 456, Zpráva o činnosti závodní organizace KSČ Barrandov, 26. 1. 1953.

30 Jindřich Hudek, Náš film s hlediska politického vedení. *Záběr* 2, 1950, č. 8 (30. 8.), s. 5.

Konkrétní příklad práce politické trojky nabízí známá kauza Krejčíkova nedokončeného natáčení *Císařova pekaře – Pekařova císaře* s Janem Werichem, které nakonec režijně převzal Martin Frič.<sup>31</sup> Tato na svou dobu neobyčejně nákladná výpravná produkce (s rozpočtem 30 mil. Kčs), s níž se počítalo pro export na Západ, se začala připravovat již v lednu 1950, ale první natáčecí den přišel až o rok později. Rozpory mezi Werichem a Krejčíkem o umělecké pojetí veseloherního stylu a titulní dvojrole, které se projevíly hned při hereckých zkouškách a později s větší silou u prvních natáčených scén, řešily nejen kolektivní vedení Ústřední dramaturgie a speciální komise složená ze zástupců řídicích složek resortu, ale na úrovni ateliérů také závodní organizace a politická trojka, nasazená do výrobního štábu. Za závodní organizaci Krejčíkovi vyčetl dekoratér Josef Macholda, že mu „málo záleželo na tom, jak se k tomu [ke sporu o *Císařova pekaře – Pekařova císaře*] bude stavět barrandovské osazenstvo“. Vyzval jej, aby přišel mezi barrandovské dělníky získat si jejich důvěru: „aby naši režiséri nechodili po závodě a nenosili nos nahoru, ale aby se zajímali o dělnické kádry na závodě“.<sup>32</sup> Předseda závodní organizace KSČ na Barrandově Jaroslav Neubauer tlumočil usnesení dílčích organizací a politické trojky v tom smyslu, že hlavní vina za narušení pracovní morálky leží na tvůrčích pracovnících: „pan Werich se při filmu vulgárně vyjadřuje, naše ženy dobře nesnášejí jeho výroky a politické vtipy“. Werich se bránil tím, že „hoši, kteří byli uraženi, nepřišli na desetiminutovku, aby se to vysvětlilo“, a zapakoval, co na place dělníkům řekl:

že by měl špatný pocit, kdyby za ním chodili lidé a sledovali ho, lidé, kteří v době, kdy on zpíval „Proti větru“, byli třeba u Stříbrného; byl z toho smích. Nic jiného o desítkářích neřekl, ale kdyby měl mít pocit, že vše, co řekne, se má obrátit proti němu, nepřišlo by to zase k jeho pracovní morálce.<sup>33</sup>

Jiným zapomenutým konfliktem mezi filmovými umělci a komunistickými dělníky zestátněného filmu, jehož stopy uchovaly archivy, je z dnešního pohledu zcela banální příhoda s hercem Národního divadla Janem Pivcem. Jednoho březnového rána v roce 1952, během natáčení komedie Miroslava Hubáčka *Haškovy povídky ze starého mocnářství*, na sebe Pivec údajně nechal dlouho (přesně třináct minut) čekat před domem podnikový automobil, který jej měl odvézt na plac. Po nastoupení do zakouřeného vozu žádal otevření okénka se slovy: „V tom nemůžu

31 Srov. Jiří Knapík, Trampoty „Císařova pekaře“. Slavný film na pozadí ideologických sporů. *Dějiny a současnost* 20, 1998, č. 6, s. 28–32.

32 NFA, f. ČSF, k. R9/B2/5P/2K, Zápis konference tvůrčích pracovníků ČSF z 3. 5. 1951 v Representačním domě.

33 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 669/2, Zápis z porady o filmu *Císařův pekař*, 5. 2. 1951, s. 9.



sedět. Já se živím krkem.“ Když si řidič postěžoval na zdržení, Pivec ho chytl za rameno, nechal vůz zastavit, načež „provokativně vystoupil“ na ulici a zvolal: „To už i takový šofér může urážet umělce?“ Pak třísknul dveřmi a odešel. Na natáčení se dostavil až kolem poledne, po zákroku vedoucího štábů.<sup>34</sup> Ještě tentýž den následovalo šetření závodní rady a závodní organizace KSČ ateliérů v Hostivaři, které skončilo ostrou rezolucí, že Pivec způsobil hmotné škody, které v důsledku znamenají okrádání pracujících, narušování socialistické morálky a výrobního plánu:

Nebudeme se zabývat uměním, ale i kdyby bylo sebelepší, takové rozvratnictví naší práce, ba skoro sabotáž, nebudeme trpět nikomu. Bez jeho [Pivcova] umění bude naše republika také žít a půjdeme lehčeji kupředu, poněvadž nás nebudou takoví lidé zdržovat a znechucovat. Herec s. [Vladimír] Řepa [který byl také ve voze] na schůzce poznamenal, že s p. Pivcem je spolupráce velmi těžká, poněvadž svým mrzutým, ba nevraživým chováním nervově rozrušuje jiné herce. [...] Po stránce pracovní je pro nás užitečnější ten řidič a z hlediska umění je často větší umění vyrobit nějakou věc v hutích, továrnách, nebo podat zlepšovací návrh. Napřed musí být zajištěna práce a chléb pro všechny a teprve s lepším životem zbude čas i na umění.<sup>35</sup>

Pivcovi mělo být umožněno dokončení filmu, ale pak mělo následovat disciplinární řízení a padl i „návrh na zbavení herecké činnosti“ ve filmu i divadle. Mezi komunisty a odboráři, shromážděnými na celozávodní schůzi již v dubnu 1952, aféra vyvolala kritiku způsobu práce na Hubáčkově filmu a chování režisérů vůbec:

Byly i jiné kritiky na filmování. Hodně záběrů se dělá mnohokrát, bylo to i 21x a na plátně pak prolétne několik metrů z toho, nebo se tam ani neobjeví. Režisér lpí často na maličkostech, kterých si obecnost z 99 procent nevšimne a které film nemohou zachránit, když jinak jeho náplň mnoho neslibuje [...] Žádný ředitel na závodě si tolik dovolovat nemůže, co filmový režisér. Tak chaoticky pracovat, a když je plán, tak jej vůbec nedodržovat a rozpočet lehkomyšlně překračovat. Neuznáváme takové výsady, dané režisérům, kteří hledí, jen aby

34 NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K, složka 6, Protokol o znemožnění filmování Janem Pivcem, hercem Národního divadla, 28. 3. 1952.

35 NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K, složka 6, Závodní rada skupin ROH ČSF Praha-Hostivař, ZO KSČ Čsl. státní ateliéry, Hostivař: Rezoluce (k případu Pivec), 8. 12. 1952.

měli pěkný film a pak snad dostali státní cenu, ale jak dlouho se dělá, jestli neděle a noci a co to stojí, to je určitě nezajímá. Ale musí to zajímat každého pracujícího [...] Jak bychom si to zodpověděli před dělníky v továrnách? [...] dělníkům je zaznamenána každá minuta zdržení a pan režisér si může dělat, co chce.

Zrušením politické trojky byla nám vzata možnost kontrolovat práci při filmování. Za takových okolností by byly brzy ZR [závodní rada] i KSČ pak zbytečné na závodě, když by měly na starosti jen brigády, závazky, rozdělování poukazů, školení a jiné úkoly: Mnoho povinností, ale práva žádná.

Poslali jsme již více resolucí, neb stížností na poměry u filmu, ale výsledek se rovnal téměř nule. Nyní poznamenáváme, že se nespokojíme jen nějakou omluvou, neb zaretušováním případu. [...] V případě neuspokojivého řešení se obrátíme na zveřejnění v novinách.<sup>36</sup>

Citované útoky dělnických funkcionářů na herecké hvězdy, vyšperkované projevy hlubokého nepochopení specifik tvůrčí práce, dokládají výše citovaná Hudkova slova o „policejních opatřeních“ – právě takto pravděpodobně tvůrčí pracovníci na počátku padesátých let vnímali činnost politických trojek, později nahrazených stranickými skupinami na filmech.

#### 5.4. Od „poručníků umění“ k „zájmovému skupinaření“

Jedním z důsledků krize z let 1949–1952 pro závodní organizaci KSČ bylo i to, že se stabilizovala její vnitřní struktura, vyjasnil se vztah k podnikovému vedení, a především se dostala pod důslednější kontrolu přímých nadřízených organizací – MV a OV KSČ –, které ji od nynějška bedlivě sledovaly, posílaly do ní své komise a instruktory nebo si zvaly její členy na svá zasedání. V roce 1954 čítalo deset barrandovských základních organizací KSČ celkem 715 členů. Základní organizace se dělily podle pracovišť a úseků, přičemž toto dělení zcela nekopírovalo ani organizační řád studia, ani členění odborů. Tvůrčí pracovníci se dělili mezi několik organizací, například zvukaři byli přidružení k trikovému oddělení a osvětlovačům, umělečtí maskéři k rekvizitářům, vedoucí výroby zasedali s kameramany, asistenty režie a architektky, šestá organizace sdružovala režiséry a scenáristy (48 členů). Celozávodní výbor

36 Tamtéž.

tehdy měl třináct členů, z toho byli tři režiséři (včetně Jiřího Sequense a Vladimíra Vlčka, kteří se ale zasedání většinou neúčastnili), jeden vedoucí výroby a zbytek nižší členové štábů a zaměstnanci provozů.<sup>37</sup>

Odvoláním ředitele Macháčka na konci června 1954, dva týdny po X. sjezdu KSČ,<sup>38</sup> sice skončilo období ostrých sporů mezi CZV a podnikovým vedením, nicméně hodnoticí zpráva z prosince 1954 popisuje činnost závodní organizace stále velmi kriticky: členská základna převážně nejeví zájem o aktivní účast, úkoly plní několik málo jednotlivců z CZV (většinou sám předseda), základní organizace se často nescházejí atd. Ze všech základních organizací byla údajně nejhůře organizována 6. ZO režisérů a scenáristů:

Do jednotlivých problémů je zpravidla podrobněji zasvěcen jen předseda, a v důsledku toho ostatní členové výboru k nim málo diskutují, případně vůbec ne. [...] Náplň členských schůzí se omezuje většinou na program, daný OV KSČ, není aplikován na problémy organizace, a tudíž zájem členů o schůzce je malý. Dalším důvodem pasivity členů této organizace je i to, že jim nejsou vždy zodpovězeny jejich připomínky, zejména pokud jde o tvůrčí problémy ve státním filmu.<sup>39</sup>

Komunističtí režiséři ve své organizaci evidentně nenacházeli zastání v „tvůrčích problémech“, a proto ji ignorovali. Největší potíže strana měla, podobně jako v případě odborů, se stranickými skupinami při natáčených filmech, které se skládaly z členů různých základních organizací:

Politická práce těchto stranických skupin je brzděna také tím, že většina vedoucích pracovníků komunistů (hlavně režisérů) nežije stranickým životem a stranické práci se vyhýbá. V důsledku toho ani ostatní členové strany necítí potřebu stranické práce a někdy se i obávají politicky pracovat vzhledem k tomu, že jsou na svých vedoucích pracovně závislí. Většina vedoucích tvůrčích pracovníků neuznává nutnost kritiky a sebekritiky a v připomínkách svých spolupracovníků vidí

37 AHMP, f. KSČ – obvodní výbor Praha 16, fasc. 9, i. č. 70, Zpráva o situaci v ZO Státního filmu na Barrandově, 15. 12. 1954.

38 Na sjezdu byl ČSF podroben tvrdé kritice mj. za nedostatečnou dramaturgickou přípravu současných látek, nízkou výrobnost, nehospodárnost a těžkopádné řízení způsobené přebujelou administrativou. Viz František Dvořák – Bohumil Šmída, O úkolech, které vyplývají pro filmovou tvorbu z X. sjezdu KSČ. *Záběr* 6, 1954, srpen, s. 1-5.

39 AHMP, f. KSČ – obvodní výbor Praha 16, fasc. 9, i. č. 70, Zpráva o situaci v ZO Státního filmu na Barrandově, 15. 12. 1954, s. 4.

omezování své tvůrčí práce a stávají se i případy, kdy proti spolupracovníkům, kteří kritizovali, jsou vyvozeny důsledky v tom, že jsou odstavováni od práce.<sup>40</sup>

Zdá se, že zvláště v průběhu náročné práce na natáčení, která vyžadovala rychlé rozhodování a flexibilitu, nad formalizovanými politickými procedurami vítězila neformální autorita šéfů, tedy režisérů. Představu o povaze problémů, jaké v té době řešila základní organizace tvůrčích pracovníků, nám pomůže vytvořit ojedinělý dochovaný záznam o její schůzi, týkající se natáčení filmu *Byl jednou jeden král...* (1954):

V diskusi soudruzi potvrdili, že při natáčení tohoto filmu se hrály hazardní hry, došlo dokonce k bitce mezi režisérem filmu [Bořivojem] Zemanem a produkčním [Jaroslavem] Jílovcem, kteří způsobili v hostinci výtržnost. Bylo hovořeno o tom, že Vlasta Burian a Jan Werich způsobili, že Bořivoj Zeman, dosud dobrý straník, během své práce na filmu [...] nenavštívil ani jednu členskou schůzi a začal vést bohémský život. Oddal se pití, hazardní hře a vůbec morálně zchátral. Soudruh [Jiří] Sequens upozornil [...], že Zeman vysvětloval při rozhovoru svoje nynější počínání tím, že při režii filmu trpěl vůči Werichovi jako zkušenějšímu filmovému pracovníkovi velkými komplexy méněcennosti, a aby vyšel s Werichem a Burianem, dal se do jejich party.<sup>41</sup>

Zdánlivě banální skandálek ve skutečnosti odráží dva typické projevy tehdejšího působení stranických skupin: zapojovaly se do generačních střetů mezi zkušenými praktiky s předrevolučním renomé a nováčky, obvykle na straně těch druhých, a zároveň mnohdy fungovaly jako mechanismus kontroly tvůrčích pracovníků ze strany pomocného personálu.

V březnu 1955 provedli funkcionáři MV KSČ a OV KSČ Prahy 16 další „průzkum práce“ stranické organizace na Barrandově a jako největší nedostatek identifikovali opět „téměř úplné odtržení stranické práce od života a práce v jednotlivých pracovištích“, a to především v organizacích režisérů a scenáristů a zpravodajského filmu: „Tak se život stranických organizací zúžil jen na politicko-administrativní otázky, a i ty byly řešeny formálně a neúčinně.“<sup>42</sup> Podobně jako v minulých letech si i tato zpráva stěžuje na pasivitu členů, formálnost řízení, neúčast na politických školeních, přenášení odpovědnosti na nadříze-

40 Tamtéž.

41 NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 652/2, Zpráva pro s. Hendrycha a s. Pelíška [nedat. zpráva o schůzi VI. ZO KSČ na Barrandově z 12. 1. 1955].

42 AHMP, f. 02/1, fasc. 101, i. č. 572, Zpráva o situaci v ZO KSČ Čs. státního filmu na Barrandově, 1. dubna 1955.

né, antagonismus mezi umělci a dělníky (kteří mají „levičácké názory na uměleckou práci a hlavně její odměňování“) či nefunkčnost skupin na filmech, ale zároveň registruje lepší spolupráci s novým vedením, tj. novým ústředním ředitelem ČSF Jiřím Markem a ředitelem Studia uměleckých filmů Bohumilem Šmídou.

Počátkem roku 1955, v době počínajících liberalizačních a decentralizačních změn v systému řízení, již bylo zřejmé, že struktura základních organizací KSČ neodpovídá složení a praktickému fungování jednotlivých provozů studia, a proto MV nařídil reorganizaci, při níž byli důsledněji odděleni techničtí zaměstnanci ateliérových provozů a dílen od tvůrčích pracovníků štábů. Novou základní organizaci nyní tvořili režiséři, scenáristé, kameramani, vedoucí výroby, architekti, střihači, zvukoví mistři, maskéři, rekvizitáři a kostyméři – tedy zástupci všech hlavních štábových profesí (celkem 206 členů a kandidátů).<sup>43</sup>

Další zpráva z prosince 1956 konstatuje, že komunisté v tomto roce získali větší vliv na řízení podniku a částečně se zvýšila i aktivita členů, byť pořád nespolehlivě fungovaly „skupiny na filmech“, které neprováděly závěrečné politické hodnocení natáčení, výkonu jednotlivých pracovníků a dohotoveného filmu.<sup>44</sup> Ještě optimističtěji vyznívá zpráva z prosince 1958, která závodní organizaci chválí za celkový růst její autority v podniku, „zlepšování kádrového složení“ vedoucích, řešení prohřešků straníků (mj. za důtku udělenou režiséru Vladimíru Vlčkovi a jeho propuštění z FSB) a za podporu nastupujících mladých umělců-komunistů, kteří „nejen, že vytvořili převážně dobrá, svěží umělecká díla, ale přinutili ke zvýšenému úsilí i zkušené tvůrčí pracovníky [...] navíc tito mladí jsou oporou Celozávodního výboru při zajišťování stranických úkolů na filmech“.<sup>45</sup>

Citované hodnotící zprávy o základních stranických a odborových organizacích vypovídají o čistě formálním plnění shora zadaných úkolů (školení, nástěnky, soutěže, brigády a závazky) a banalizaci odborářské práce (umělci de facto vyklidili odborářské funkce a práce odborů se soustředila na poukázky na boty, rekreace, urgování dlužných příspěvků atd.). Přesto se zdá, že stranické organizace ve studiu od poloviny padesátých let přestávaly usilovat o dozor a špehování podezřelých umělců a krok po kroku se s profesní komunitou filmařů sblížovaly, přizpůsobovaly se její vnitřní struktuře a dynamice, včetně podpory generační obměny. Oficiální politický život uvnitř studia se tak postupně

43 AHMP, f. 02/1, fasc. 100, i. č. 563, Návrh na změnu výstavby ZO KSČ Státního filmu na Barrandově, schváleno BOV KSČ v Praze 16 dne 12. 1. 1955 a MV KSČ dne 28. 1. 1955.

44 AHMP, f. KSČ – obvodní výbor Praha 16, fasc. 15, i. č. 109, Usnesení byra OV KSČ v Praze 16 ke zprávě o činnosti stranické organizace KSČ Čs. státního filmu Barrandov ze dne 10. prosince 1956.

45 AHMP, f. KSČ – obvodní výbor Praha 16, fasc. 20, i. č. 134, Zpráva o činnosti stranických organizací KSČ, celozávodního výboru a práci Filmového studia Barrandov, 17. 12. 1958 s. 1.

napojoval na specifické hodnoty filmařského světa a jeho neformální mikropolitiku. V postojích závodní organizace se dokonce objevovaly i náznaky vůle zmírňovat následky direktivních zásahů ÚV KSČ, zvláště když odtud přišly požadavky odložit realizaci konkrétních filmů. To ovšem zdaleka neznamená, že by stranické organizace plně uspokojovaly odborné a společenské potřeby filmových tvůrců, jak dokazuje i jejich soustavná snaha o obnovu profesního svazu.

Tento trend sbližování oficiální a neoficiální politiky pokračoval i přes dočasné zbrzdění vlivem banskobystričské konference o československém filmu z února 1959, kde ÚV ústy ministra školství a kultury tvrdě kritizoval progresivní trendy ve filmové tvorbě konce padesátých let. Závodní organizace KSČ se zapojila do následných prověrek zaměstnanců studia a znovu přeskupila základní organizaci, dosud sdružující všechny tvůrčí pracovníky štábů (v počtu 180 členů), aby je dostala pod efektivnější kontrolu: v 5. ZO se ocitli režiséři, scenáristé, herci, dramaturgové tvůrčích skupin a členové Ideově umělecké rady spolu s funkcionáři vedení studia (z celkem 112 zaměstnanců bylo 71 straníků). V 6. ZO zbyli ostatní tvůrčí pracovníci štábů spolu s provozem štábů a úsekem hlavního vedoucího výroby (99 straníků z 280 zaměstnanců). Zpráva si stěžuje, že v minulosti „byly vytvářeny stranické skupiny ne dle stanov výrobní zásady, ale podle jednotlivých profesí. Například bylo tomu tak u režisérů, vedoucích výroby, kameramanů, architektů atd. Tím došlo k zájmovému skupinaření.“ Toto „skupinaření“, které vzdáleně připomínalo činnost zrušených tvůrčích svazů, zpráva charakterizuje jako „porušení vedoucí úlohy strany“. Z historického hlediska se nicméně jedná o doklad toho, že filmaři začali stranické organizace využívat k vlastním potřebám. Jiná výtka na adresu tvůrčích pracovníků, kteří se již tehdy začali organizovat ve Svazu československých divadelních a filmových umělců (předchůdci samostatného filmového svazu FITES), se týkala jejich sklonu obcházet základní organizaci na Barrandově a vidět „svého partnera jen v ústředních orgánech“ – tvůrčí svazy totiž byly řízeny přímo Ústředním výborem KSČ. Přesto se v hodnotící zprávě o činnosti závodní organizace z roku 1961 tvrdí, že se upevnila vedoucí úloha strany ve studiu, obracelo se na ni více zaměstnanců a účast na členských schůzích se mírně zvedla.<sup>46</sup>

Situaci v závodní organizaci po banskobystričské konferenci z února 1959 komentoval vlivný spisovatel, scenárista a dramaturg Jan Procházka v souvislosti s diskusí o rehabilitaci filmů, jež byly tehdy zakázány jako revizionistické:

46 AHMP, f. 010/2-5, KSČ – obvodní výbor Praha 5, fasc. 13, i. č. 60, Stanovisko II. oddělení OV KSČ ke zprávě o činnosti základních organizací KSČ ve Filmovém studiu Barrandov, 20. 4. 1961; srov. též fasc. 12, i. č. 50, Návrh na reorganizaci struktury ZO ve Filmovém studiu Barrandov, 24. 12. 1960; k nové organizaci 5. ZO srov. též J. Hejna, Rozhodněji přistupovat k plnění úkolů. *Záběr* 12, 1961, č. 1 (13. 1.), s. 1.



Zažil jsem [roku 1959] stranické schůze trvající pět minut, které se podobaly frašce. Všichni věděli, že to stejně nemá smysl, stejně je tu jakási vyšší moc. Úplná diskreditace stranické práce mezi tvůrčími pracovníky, zejména v 5. základní organizaci. Od roku 1960 začala krok za krokem získávat půdu stranická práce. Byly to otázky, spojené kolem autocenzury, kde jsme se snažili se stále širším aktivem lidí získat rozhodující vliv v Celozávodním výboru strany, kde bylo třeba překonávat dogmatické názory lidí, kteří poručníkovali umění. Měli jsme tam stranického tajemníka, který přišel od StB, který tomu nerozuměl [pravděpodobně předseda CZV Jaroslav Hejna, odvolaný tři měsíce před Procházkovým výrokem]. Myslel to dobře, ráno si přečetl *Rudé právo* a podle toho se řídil do večera. Poděkovali jsme mu za práci, když jsme za pomoci s. [Stanislava Ivana] Urbana a s. [Jaroslava] Kouckého prosadili výměnu tohoto soudruha. Byla tam atmosféra strašná, například Oldřich Daněk [...] zahajoval své diskusní příspěvky: „Já jako autor zakázaného filmu [scenárista filmu *Zde jsou lvi*]“.<sup>47</sup>

Podmínky se podle Procházky začaly měnit po XII. sjezdu KSČ v prosinci 1962, kdy bylo již zřejmé, že zakázané filmy půjdou do distribuce. Do stranických orgánů ve studiu pak byli vybíráni respektovaní tvůrci, dokonce i někteří aktivní podporovatelé takzvané nové vlny – v roce 1962 například vedoucí skupinové dramaturgové Ladislav Fikar a již zmíněný Procházka. V únoru 1963 vystřídal 46letého Jaroslava Hejnu ve funkci předsedy CZV 37letý dramaturg Jaroslav Perutka, který rovněž s novou vlnou sympatizoval.<sup>48</sup> Skupiny na filmech po dočasném zesílení aktivity v letech 1959 a 1960 fungovaly opět spíše formálně, scházely se jen „dvakrát za celé natáčení (k projednání natáčení a pak k hodnocení štábu)“<sup>49</sup> a závodní organizace začala více reflektovat autentické potřeby filmařů.

47 NA, f. ÚV KSČ, 10/5 Ideologická komise 1958–1968, Zápis ze 2. schůze ideologické komise ÚV KSČ 12. května 1963, s. 10.

48 Pozitivní postoje Jaroslava Perutky (ve FSB dříve působil jako dramaturg a z pověření CZV jako agitátor a vedoucí lektorského sboru marxistické filozofie) ke klíčovým filmům nové vlny, stejně jako porozumění pro zábavní funkci žánrových filmů naznačuje jeho projev na celozávodní konferenci KSČ z dubna 1966. Viz J. Perutka, Za další cílevědomou práci na společném cíli. *Záběr* 17, 1966, č. 5 (6. 4.), s. 1–2.

49 AHMP, f. 010/2-5, KSČ – obvodní výbor Praha 5, fasc. 13, i. č. 60, Stanovisko II. oddělení OV KSČ ke zprávě o činnosti základních organizací KSČ ve Filmovém studiu Barrandov, 20. 4. 1961.

## Závěr

Stranický život v zestátněných studiích se z perspektivy základních stranických organizací jeví podstatně jinak než prizmatem kulturní politiky ÚV KSČ: jako převážně dysfunkční systém, kterému se filmaře nepodařilo disciplinovat, který se míjel s jejich profesními potřebami a zároveň z velké části selhával jako převodová páka vyšší stranické moci. Ukazuje také, že mikropolitiku filmařské komunity můžeme z historického hlediska studovat na projevech proměnlivé míry konformity a rezistence vůči politickým zájmům, diktovaným filmovému poli zvnějšku. Pole filmové produkce v tomto smyslu ztrácelo na své autonomii ve prospěch vnější politické moci v dobách politických represí, zvláště pak v éře pozdního stalinismu a ždanovismu (1948–1953), kdy se stranický aparát pokoušel uplatňovat přímý vliv na personální a tvůrčí rozhodování na všech úrovních profesní hierarchie. Naopak získávalo svou autonomii zpět v obdobích liberalizace, počínaje rokem 1954, a zvláště pak v letech 1963–1969. Mikropolitická dynamika pole upřednostňovala před vnějšími znaky moci (kontakty na vrcholné politiky, státní ceny a tituly) tomuto poli specifické atributy moci kulturní: schopnost oslovit širší publikum, úspěchy na mezinárodních festivalech, a především neformální profesní renomé a autoritu. Heteronomní politické síly působily i skrze komunistické organizace uvnitř studií, které se zde staly – řečeno s Pierrem Bourdieuem – jakýmsi „trojskými koňmi“. Přesto se pod tlakem autonomizace pole postupně přizpůsobovaly jeho neformální mikropolitice.<sup>50</sup> Období „filmové továrny“ a „třídního boje“ uvnitř filmařského světa nicméně zůstalo, jako určité kolektivní trauma, živé v paměti filmařů ještě desítky let, jak to dokazují jejich vzpomínky na „píchačky“ pro umělce.<sup>51</sup>

50 Tento trend se pochopitelně opět zvrátil po roce 1969, kdy se nový předseda CZV KSČ Vojtěch Leiter (dřívější kádrovák, ve funkci 1970–1975) stal jedním ze tří hlavních barrandovských normalizátorů – spolu s ústředním dramaturgem Ludvíkem Tomanem a ředitelem studia Miloslavem Fáberou. Srov. Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011, s. 146–169.

51 Srov. např. Otakar Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1996, s. 157; Jan Kolář, Vidět zjitřeně. O to jde! Velký rozhovor s Jirím Krejčíkem. *Divadelní noviny* 13, 2004, č. 22 (příloha II); Vladimír Bor v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 30. 10. 1977; J. A. Novotný v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 1999; Václav Vorlíček v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 4. 5. 2000. NFA, Sběrka zvukových záznamů.



# Kapitola 6.

## Literární scénář a scenárista padesátých let

Scenárista mohl být kontrolován snáze než režisér.  
Jednorozměrný význam mohl být šířen snáze slovy než obrazy.  
(Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society*, 2001)

Scenáristika byla vždy předmětem politických sporů a debat více než kterýkoli jiný aspekt produkčního procesu. Politická moc vykonávala kontrolu filmové produkce dvěma základními způsoby: mohla cenzurovat výsledné filmy, nebo ovlivňovat již jejich přípravu a výběr tvůrců.<sup>1</sup> V druhém případě měla tendenci zasahovat spíše do výběru a zpracová-

---

<sup>1</sup> Odlišuji zde regulační vlivy, které působily primárně prostřednictvím aktérů uvnitř pole (předběžná cenzura), od těch, jež pole regulovaly zvenčí (následná cenzura). Naopak teorie „rozptýlené cenzurní soustavy“ je pojímá jako jeden celek. Srov. Michael Wögerbauer a kol., *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia 2015, s. 1102.

ní námětů než do samotné realizace, tedy způsobu jejich inscenování, hereckého ztvárnění a snímání.

Údajný nedostatek „dobrých“ scénářů a scenáristů se stal jedním z nejzpolitizovanějších problémů jak v západo-, tak ve východoevropské kinematografii od dvacátých let až do současnosti. Úsilí o modernizaci, podporu a předběžnou cenzuru národní filmové produkce v různých politických režimech a produkčních systémech pravidelně naráželo na to, co se označovalo jako „scenáristický problém“ nebo „krize scénáře“.<sup>2</sup> Dokonce i dnes se Evropská unie a národní podpůrné programy snaží zvýšit mezinárodní konkurenceschopnost evropských filmů tím, že subvencují speciálně vývoj scénářů, aniž by podobné úzce zaměřené granty nabízely například pro kameramany nebo herce.<sup>3</sup>

Byrokratičtí reformátoři se opakovaně pokoušeli zavádět organizační opatření na profesionalizaci, standardizaci, rozvoj a ideologickou i estetickou kontrolu scenáristiky. Jen obtížně by stejným způsobem mohli zasahovat do každodenní práce režisérů, kameramanů, architektů a do značné míry i herců, protože jejich práce je příliš technická a specializovaná. Outsiderovi je nesnadno srozumitelná – až do chvíle, kdy se její výsledky objeví na plátně. Komunističtí aparátčící dokázali ovlivňovat maximálně to, kdo se dané profesní funkce ujme, ale nikoli již sestavování rozpočtů, natáčecích plánů, pojetí zkoušek, výtvarných návrhů nebo denních prací. Naproti tomu neváhali číst literární scénáře a direktivně nařizovat změny v nich. Scénář se nacházel v centru politických diskusí o filmové produkci nejen proto, že představuje první fázi přípravy budoucího filmu, ale především proto, že je jeho nejprístupnějším, nejkompletnějším a současně nejsnáze měnitelným plánem.

Tuto výhodu scénáře si uvědomoval Joseph Goebbels, který v Německu v polovině třicátých let institucionalizoval předběžnou cenzuru (Vorzensur), stejně jako stalinistické režimy střední a východní Evropy, které zaváděly překomplikované schvalovací systémy na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Scénář se tehdy stal předeterminovaným objektem ideologické a estetické kontroly v SSSR, ČSSR, Polsku a řadě dalších zemí.<sup>4</sup>

2 Isabelle Raynaudová zmapovala historické projevy této věčné „crise du scénario“ na příkladech z francouzské kinematografie mezi lety 1908 a 1985. Viz Isabelle Raynaud, *Le scénario a toujours été „en crise“!* *CinémaAction: L'enseignement du scénario* 61, 1991, s. 22–27.

3 Viz celoevropský program Media nebo středoevropský Midpoint.

4 Srov. Maria Belodubrovskaya, *Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power*. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison 2011; Edward Zajiček, *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*, 2. vyd. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich – Studio Filmowe Montevideo 2009.

Pro stalinistické aparátčiky byl film primárně scenáristickým uměním, pseudoliterární formou určenou k šíření prefabrikovaných témat a idejí, a nikoli audiovizuálním médiem. Usnesení předsednictva ÚV KSČ o filmu z dubna 1950, nejvlivnější kulturněpolitická směrnice padesátých let, nezmiňuje žádné formální aspekty filmových děl, ale je plná poměrně detailních úvah o typech námětů a témat, o scenáristickém vývoji, jeho hierarchickém řízení, personálním zajištění, a dokonce i formátech. Jako praktickou strategii pro zvyšování kvality filmů určuje těsnou spolupráci s „našimi nejlepšími spisovateli a dramatiky“ a zřízení filmové sekce při Svazu čs. spisovatelů, která „bude podnětně dbát o to, aby spisovatelé psali nejkvalitnější, ideově a umělecky vysoce hodnotné filmové povídky a scénáře“.<sup>5</sup> Další strategií, která se v té době prakticky uplatnila, bylo instalování prorežimních literátů přímo do dramaturgických a schvalovacích orgánů filmové výroby. Nové vedení zestátněného filmu najalo desítky filmově zcela nezkušených spisovatelů a publicistů, kteří měli postupně nahradit zavedené kolaborativní sítě ostřílených, ale politicky podezřelých profesionálů. Očekávalo od nich, že se zformují do nové generace „proletářských“ filmařů a rychle zrealizují témata preferovaná Filmovou radou, avšak nedostatek jejich praktických znalostí v kombinaci s byrokratizací schvalovacího procesu brzy ukázal neudržitelnost a neplodnost nového systému vývoje. Ve čtvrté kapitole jsem popsal, jak po třech letech musela většina těchto „diletantů“, jak jim říkali zkušení praktici, opět odejít, přičemž někteří z nich se dokonce dočkali obvinění z politického spiknutí ve službách takzvaného druhého centra, spojovaného s údajnou „Slánského klikou“.<sup>6</sup> Žádná jiná profesní skupina nebyla takto zapletena do politického boje uvnitř zestátněného filmu jako literáti.

Ve filmověhistorické literatuře byla již zpracována politizace filmové výroby prostřednictvím kampaní za socialistický realismus a tematického plánování, v jehož rámci preferovaná témata znamenala prakticky předběžnou cenzuru vylučující potenciálně subverzivní náměty. V této kapitole se namísto standardní otázky studií o vlivu indoktrinace a cenzury na výsledné filmy zaměřím na fundamentálnější úroveň politizace tvůrčí praxe: na snahu o politicky motivovanou reformu samotných praktik a konvencí scenáristiky, která scenáristy odlišovala od všech ostatních filmových profesí.

Politicky motivované zásahy do scenáristické praxe narážely na neformální, v hodnotách tradiční produkční kultury zakotvenou „mikropolitiku“ scenáristické praxe: na mocenské vztahy mezi spisovateli, scenáristy, dramaturgy a režiséry, jejich každodenní konflikty, boje

5 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, s. 1, 3.

6 Podrobněji viz 2. kapitola.



o autoritu nad vyvíjenými náměty a proměnlivé pozice v profesní hierarchii. Ohniskem této mikropolitiky bylo vymezování statusu scénáře a profesních hranic scenáristiky, tedy to, co teoretik scenáristické praxe Steven Maras nazval „partikularistickou hrou“ a co kulturní antropologové označují jako „boundary work“.<sup>7</sup> Abych zdůraznil rozdílné politické aspekty scenáristiky, odlišuji „shora“, tedy z vnějšího pole politické moci iniciované zásahy a tlaky, usilující o ideologickou a estetickou reformu filmové produkce prostřednictvím kontroly námětů, od mikropolitického chování aktérů základních tvůrčích týmů a širší produkční komunity, které se s první rovinou často dostávalo do více či méně otevřených konfliktů. Vztahy a průniky mezi vnějšími politickými tlaky a vnitřní mikropolitikou scenáristické praxe tvoří dynamiku politických dějin tohoto profesního podpole.

Scénář je v mnoha ohledech paradoxním textem. Na jedné straně literární dílo, příležitostně prezentované jako autonomní estetický objekt (včetně knižních edic), na druhé straně praktický, účelový rozvrh, plán či návod, sloužící ke koordinaci, rozpočtování a plánování celého produkčního procesu. V tomto smyslu vytváří spojnici mezi kulturní politikou, produkčním systémem a každodenní produkční praxí, je místem, kde se střetává neformalizované praktické myšlení s formálními organizačními principy. V této kapitole se zaměřím na konkrétní příklad, který ilustruje, jak pole filmové produkce prostřednictvím vnitřních mikropolitických taktik kladlo odpor (vnějšími politickými zájmy motivované) reformě scenáristické praxe a vztahů mezi klíčovými aktéry scenáristického procesu: na zavádění takzvaného „literárního scénáře“, nového scenáristického formátu inspirovaného sovětským literárním scénářem, a na jeho osvojování produkční komunitou v padesátých letech.

Budu vycházet z Janet Staigerové, jejíž studie o systémové funkci hollywoodských scénářů jakožto „výrobních návodů“ („blueprints“)<sup>8</sup> mi pomohou identifikovat proměnlivou roli scenáristických formátů a scenáristů ve státně-socialistickém modu produkce. Nejprve nastíním teoretický rámec, který umožňuje pochopit scenáristické formáty jako konvence a vývoj scénářů jako institucionalizovanou kolektivní praxi. Následně popíši proměnlivou pozici scénáře a scenáristů ve státně-socialistických produkčních systémech, a na tomto základě pak i historické proměny scenáristických formátů v poválečné československé

7 Viz Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press 2009, s. 157; Tejaswini Ganti, *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press 2012.

8 Viz David Bordwell – Janet Staiger – Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985; Janet Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood. *Quarterly Review of Film Studies* 8, 1983, č. 4, s. 33–45.

kinematografii, zvláště pak genealogii a politický význam sovětskými vzory inspirovaného literárního scénáře. Způsob osvojení této konvence domácí produkční komunitou ilustruje obecnou tendenci filmového pole filtrovat a odrážet politické intervence z vnějšku.

### 6.1. Scenáristické formáty jako konvence a jako nástroje politické kontroly

Formální konvence kulturní produkce, například i protokoly a formáty scénáristického vývoje, současně strukturují a usnadňují kolaborativní tvůrčí práci. Tyto konvence se obvykle neustavují prostřednictvím direktivních nařízení shora, nezavádějí je státní instituce ani funkcionáři oficiální kulturní politiky. Jak ukázali sociologové umění a kulturní produkce, konvence jsou zakotveny v každodenní praxi a procházejí neustále znovu vyjednáváním redefinováním ze strany profesních komunit nebo, v obecnějším sociologickém smyslu, „světů umění“. Podle sociologa umění a autora tohoto pojmu Howarda Beckera umožňují konvence efektivní spolupráci mezi aktéry světů umění: umělci, podpůrným personálem a nakonec i skupinami recipientů. Konvence jsou vtěleny do materiálu, nástrojů, pracovního prostředí, systémů záznamu, metod školení nováčků. Díky nim „mohou být rozhodnutí prováděna rychleji, plány sestavovány jednodušeji s pomocí odkazů na konvenční způsob, jak se daná věc dělá, umělci mohou věnovat více času skutečné tvorbě“.<sup>9</sup> Konvence nejsou tvořeny neměnnými formálními pravidly, ale „sdílenými přesvědčeními, jejichž prostřednictvím lidé uskutečňují kooperativní činnost“ a jež neustále procházejí redefinice-mi a postupnými změnami. Strukturální pravidla, pracovní postupy a formáty scénáristiky jsou beckerovskými konvencemi v tom smyslu, že filmovému průmyslu umožňují stabilizovat a zároveň inovovat produkci, získávat nové náměty z vnějšího světa a zpracovávat je do podoby standardizovaných a filmovatelných výrobních „návodů“.<sup>10</sup>

Ve státně-socialistických kinematografiích se celé pole filmové produkce dostává pod tlak vnějšího politického pole, aby se formalizovalo, a tím stalo lépe kontrolovatelným. V Československu se stát a vládnoucí strana pokoušely tuto kontrolu uplatňovat mimo jiné i prostřednictvím reformy formátů a standardů scénáristického vývoje, aby scénáře lépe sloužily komunistické propagandě a socialistickorealistic-ké estetické doktríně. Snahy o kontrolu a reformu hluboce zakořeně-

9 Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press 1982, s. 30.

10 Jako příklady scénáristických konvencí lze uvést cokoli od standardní délky a stránkového formátu přes tří- či víceaktovou strukturu až po systém inscenačních poznámek či názvů obrazů. Viz Janet Staiger, *Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts*. In: Tino Balio (ed.), *The American Film Industry*, 2nd ed. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, s. 173-192.

ných zvykových praktik se setkaly s pasivní rezistencí produkční komunity, jež nakonec docílila eliminace či omezení řady z vnucovaných inovací. Mezi konvencemi zaváděnými direktivně z politických důvodů vynikal především takzvaný literární scénář. Literární scénář, zavedený v Sovětském svazu ve třicátých letech, se v Československu stal oficiální normou na přelomu čtyřicátých a padesátých let. Jakožto soubor dílčích konvencí měl sloužit efektivnější koordinaci a komunikaci ani ne tak uvnitř tradičních týmů scenáristického vývoje, jako spíše mezi členy těchto týmů na jedné straně, a spisovateli a aktéry politického pole na straně druhé. Tisíce scénářů dochovaných ve sbírkách českých archivů<sup>11</sup> nabízejí příležitost k empirickému výzkumu proměn institucionalizované scenáristické praxe a skrze ni i státně-socialistického modu produkce.

## 6.2. Historie scenáristiky a nadvláda režisérů

O evropské, a zvláště východoevropské scenáristické praxi toho bylo napsáno jen velmi málo. Pozice a profesní identita scenáristy zde vždy byla nejistá a problematická. Režiséři si v jednotlivých národních produkčních systémech již od desátých let soustavně udržovali dominantní postavení, které se ještě upevnilo v letech dvacátých. Kristin Thompsonová ukázala, že fragmentarizované a decentralizované evropské produkční systémy meziválečného období ponechávaly režisérovi kontrolu nad celým tvůrčím procesem, od vývoje námětu až po finální střih, že neoddělovaly fáze vývoje a výroby (slovy Staigerové „conception“ a „execution“). To bylo v ostrém kontrastu s praxí hollywoodských studií, která od poloviny desátých let důsledně oddělovala vývoj, natáčení a postprodukcí a ve které technický scénář („continuity script“) sloužil jako detailní výrobní návod, jež měl režisér pouze realizovat.<sup>12</sup> Hollywoodský modus produkce na počátku třicátých let podle Staigerové přešel od „systému ústředního producenta“ k flexibilnějšímu „systému producentůvých jednotek“, jenž využíval velkých scenáristických oddělení (story departments), obsazených specializovanými scenáristy skupinově produkujícími stovky standardizovaných scénářů, které pak jako finální návody realizovali režiséři pod dohledem producen-

11 Téměř 10 000 položek z doby od raných desátých let 20. století skrývá sbírka scénářů Národního filmového archivu (z nich je přibližně 3 500 literárních scénářů). Děkuji zde Pavle Janáskové, vedoucí Knihovny NFA, za poskytnutí statistického přehledu o této sbírce a za přístup k desítkám nepublikovaných scénářů. Klasifikace použitá pro organizaci sbírky zcela neodpovídá historickým proměnám scenáristických formátů ani samotným textovým typům, a proto zůstává badatelskou výzvou do budoucna. Další sbírku scénářů schraňuje Barrandov Studio a.s. (2 500 titulů) a Literární archiv Památníku národního písemnictví.

12 Kristin Thompson, Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. *Film History* 5, č. 4, 1993, s. 386–404.

tů.<sup>13</sup> Naproti tomu v evropských produkčních společnostech v té době převážně přežíval „systém režisérských jednotek“, typický pro Hollywood raných desátých let, a teprve v průběhu třicátých let ty největší z nich postupně zaváděly centralizovanější producentský management se striktnější dělbou práce mezi vývojem a výrobou.<sup>14</sup>

Jürgen Kasten, historik německé a rakouské scenáristiky, ukázal, že prvotní profesionalizace scenáristické praxe na konci desátých let přivedla k filmu desítky převážně „subliterárních autorů“.<sup>15</sup> Ve dvacátých letech pak pokračující proces standardizace, doprovázený publikacemi řady scenáristických manuálů, vyústil v zavedení mediálně specifického scénáře ve formátu členěném na jednotlivé záběry. Tato, Kastenovými slovy, „komplexní poeticko-technická příručka“ byla ceněna pro schopnost evokativního zachycení narace, rytmu, akce a konkrétní vizuální imaginace, nicméně zůstávala obecným plánem, dovolujícím libovolné změny v průběhu celého produkčního procesu.<sup>16</sup> Vývoj směrem ke standardizaci a profesionalizaci paradoxně vedl ke strukturně podmíněné izolaci, funkcionalizaci a podřízenosti scenáristů. Ti se stále více vzdalovali tvůrčímu procesu natáčení, zastíněni režisérem jakožto hlavním lídrem tvůrčího týmu a do značné míry i manažerem čím dál komplexnějšího průmyslového procesu a jakožto rozpoznatelnou autorskou značkou, jež pomáhala produkt prodávat na domácím i mezinárodním trhu.<sup>17</sup> Toto strukturální „zkrocení“ autorů (slovy Janet Staigerové)<sup>18</sup> usnadnilo nastupujícím totalitním režimům jejich snahy o přizpůsobení filmového průmyslu propagandistickým účelům. Kasten v této souvislosti připomíná řadu stylistických a tematických konvencí, jež spojovaly německý a rakouský film třicátých let s poválečnou érou až do raných let šedesátých, zvláště díky dlouhým kariérám takzvaných „Altautoren“, rutinních profesionálů, kteří se flexibilně adaptovali na střídající se politické režimy a produkční kultury, dokud je z jejich pozic nevytlačila generace „auteurských“ režisérů „nového německého filmu“, kteří si své scénáře psali sami. Ačkoli se

13 Viz Bordwell - Staiger - Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*.

14 Thompson, *Early Alternatives*.

15 Kastenova typologie scenáristů zahrnuje šest skupin: autoři a mnoho autorek lehké literatury; žurnalisté; divadelní autoři; režiséři; herečky německého filmu; hrstka autorů vyšší literatury. Viz Jürgen Kasten, *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora 1990.

16 Kasten, *Film Schreiben*, s. 113.

17 Kasten sleduje změny mocenských vztahů mezi režisérem a scenáristou na základě analýzy úvodních titulků a reklamních materiálů: kolem roku 1924/1925 slogany typu „šestiaktové drama...“, následované jménem autora předlohy, ustupují jiným: „film...“ režiséra XY. Viz Kasten, *Film Schreiben*, s. 109.

18 Srov. Staiger, „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory.

jednotlivé národní systémy v dílčích ohledech lišily, trend ke standardizaci scenáristické praxe a povýšení režiséra na hlavního autora a vůdce tvůrčího týmu pravděpodobně zasáhl celou Evropu a přetrval až do současnosti.<sup>19</sup>

V československém produkčním systému – tomto hybridu rakouských, německých, sovětských a amerických vlivů, vždy současně zakotveném v podmínkách „malé národní kinematografie“<sup>20</sup> – režiséři získali dominantní postavení již ve dvacátých letech. Před rokem 1945 psali většinu scénářů (podobně jako v Rakousku a Německu) autoři populární literatury a divadelních her, žurnalisté, textaři a herci. Až 45 procent ovšem připadá režisérům jako autorům nebo spoluautorům, podílejícím se zvláště na pozdějších verzích scénářů. Jejich pozice neoslabil ani po komunistickém puči z února 1948, spíše naopak: mezi lety 1945 a 1980 se režiséři autorsky nebo spoluautorsky podíleli na více než 70 procentech realizovaných scénářů. Nejvyššího, 85procentního podílu na autorství scénářů dosáhli v šedesátých letech. Zdá se tedy, že dominantní pozice režisérů a komplementární marginalizace scenáristů tvoří konstantní rys českého produkčního systému před i po druhé světové válce, napříč různými politickými režimy a navzdory politicky motivovaným zásahům do profesní hierarchie.

Uvedená čísla mohou působit jako vnějšková, ale ve skutečnosti reflektují způsob, jak o mikropolitice scenáristiky diskutovali sami profesionálové. Během velké scenáristické debaty v roce 1956 (k níž se podrobněji vrátím dále v této kapitole) jeden kritik porovnal všechny filmy uvedené v kinech od ledna do srpna 1956 s českými filmy vyrobenými v předchozím roce. Zjistil, že 42 procent scénářů zahraničních filmů bylo zcela nebo částečně napsáno režiséry, zatímco český vzorek vykazoval podíl 71 procent (tato čísla se téměř přesně shodují s mými vlastními výpočty za celou dekádu).<sup>21</sup> V tomtéž roce si prominentní spisovatel Vladimír Neff v hodnotící diskusi o scenáristické debatě zveřejňované v *Literárních novinách* postěžoval: „Neznám bezmála jediného režiséra, který by se nepovažoval za spisovatele, přinejmenším za spisovatele vyhrazeného, a který by se nebyl pokusil literární scénář buď

19 Například britský teoretik scenáristiky Ian W. Macdonald tvrdí, že britští scenáristé se „v průběhu desátých let pokoušeli udržet si status filmových ‚autorů‘“, ale v polovině dvacátých let jej definitivně ztratili ve prospěch režisérů, kteří si v mnoha případech začali psát scénáře sami. Viz Ian W. Macdonald, *Screenwriting in Britain 1895–1929*. In: Jill Nelmes (ed.), *Analyzing the Screenplay*. London: Routledge 2011, s. 44.

20 Srov. Mette Hjort – Duncan Petrie, *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007, s. 1–22.

21 Viz Antonín Malina, *Tvůrčí odvaha, scénář a dialogy našich filmů. Film a doba 2, 1956, č. 11, s. 728–734*. Mé výpočty vycházejí z katalogů NFA *Český hraný film* a zahrnují literární scénáře nebo obecněji poslední verzi scénáře před scénářem technickým, který psal režisér téměř vždy (kvantitativní analýza autorství technických scénářů by tudíž nepřinesla relevantní data o historických změnách scenáristické praxe).

sám napsat, nebo alespoň na něm spolupracovat.“<sup>22</sup> Další výpočet se pokusil udělat tehdy již etablovaný dramaturg a scenárista František Daniel v roce 1960.<sup>23</sup> Nad vzorkem stovky českých filmů natočených v předchozích pěti letech, tedy od doby zřízení tvůrčích skupin, si položil jednoduchou otázku: „Kdo napsal a píše scénáře?“ Zjistil, že na většině scénářů se podíleli režiséři, byť v některých případech jejich účast mohla být jen „nominální či finanční“. V celkovém počtu 90 jmen uvedených na vybrané stovce scénářů identifikoval 34 scenáristů, z nichž dvacet pracovalo v tvůrčích skupinách jako dramaturgové a na jejich autorskou tvorbu se údajně „hledělo div ne jako na přečin nebo alespoň jako na nemrav“. Ze svých propočtů vyvodil závěr, že Barrandov by měl více podporovat růst scenáristů ve smyslu autorů původních námětů psaných přímo pro film (a nikoli jen „zpracovatelů“) a nespoléhat na adaptace nebo na to, že nové náměty přijdou od externích spisovatelů. Produkce následující dekády se ale vyvíjela přesně opačným směrem – nástup nové vlny přinesl ještě větší podíl režisérů na scénářích, a ještě větší marginalizaci profesionálních scenáristů ve prospěch spisovatelů.

Dominantní postavení režisérů vůči scenáristům manifestuje i typická struktura úvodních titulků v československých filmech po roce 1945. Ve většině případů úvodní titulková sekvence vrcholila zvýrazněným nápisem se jménem režiséra, který následoval po vedoucím výroby a kameramanovi nebo po hercích (po režisérovi mohl přijít ještě název výrobce, tedy dobový název studia, případně skupiny a rok výroby).<sup>24</sup> Pokud byl autorem námětu a literárního scénáře někdo jiný než režisér, objevilo se jeho jméno obvykle na opačném konci, tedy na samotném začátku úvodní titulkové sekvence.<sup>25</sup> Symbolickou separaci režiséra od scenáristy, případně i autora předlohy, nepomohl odstranit ani – slovy filmového historika Luboše Bartoška – „urputně vedený zápas o to, aby bylo jméno autora předlohy filmu uváděno vedle jména režiséra“.<sup>26</sup>

22 NFA, f. ČSF, k. R9/A1/5P/8K, Zhodnocení diskuse o filmu v *Literárních novinách* a zaujetí stanoviska [1956].

23 František Daniel, Scénáře píše filmoví autoři. *Film a doba* 6, 1960, č. 5, s. 304–305.

24 Režisér si dokonce mohl vymínit úvodní „auteurský“ titulek typu „Film režiséra Miloše Formana“ (*Hoří, má panenko* /Miloš Forman, 1967) nebo „Film Zdeňka Podskalského“ (*Trhák* /Zdeněk Podskalský, 1980/).

25 Naproti tomu v současném českém filmu je struktura titulků mnohem proměnlivější – scenárista může být odsunut až do jejich závěrečné části, nebo je naopak uveden hned vedle jména režiséra, jako v případě filmů dvojice Hřebejk-Jarchovský („Film Jana Hřebejka a Petra Jarchovského“).

26 Luboš Bartošek, Aby se scénář stal uměleckým dílem. *Film a doba* 7, 1961, č. 12, s. 813. Srov. též Jiří Hrbas, Scenáristé a scénář. *Film a doba* 7, č. 6, 1961, s. 376.



### 6.3. Strukturální pozice scenáristy ve státně-socialistickém modu produkce

Chceme-li porozumět strukturální pozici profesionálních scenáristů (zaměstnanců státních studií) a „spisovatelů“ (autorů píšících na volné noze nebo působících mimo struktury zestátněné kinematografie), je třeba vzít v úvahu organizační i kulturní principy tohoto modu, jak jsem je nastínil v předchozích kapitolách. Pomineme-li období vrcholné centralizace (1951-1954), spadal vývoj scénářů do kompetence výrobních, tvůrčích či dramaturgických skupin, byť jejich schvalování bylo ve větší či menší míře delegováno na vyšší manažerské, dramaturgické a kontrolní orgány. V předchozích kapitolách jsem již psal o tom, že v gesci skupin byl také každodenní management spolupráce v tvůrčích týmech, složených obvykle z dramaturgů, autorů námětů či scenáristů a režisérů. Skupiny ve vztahu k nim plnily jak roli předběžné cenzury, tak advokáta a ochránitele před vnějšími zásahy.

Teorie a praxe scenáristického vývoje se v českém produkčním systému již od třicátých let označovala jako dramaturgie: ve smyslu pravidel výstavby scénáře jako dramatického textu a aplikace obecných estetických principů i ve smyslu praktické koordinace tvůrčího procesu. Skupina nebo skupinový dramaturg, jemuž byl scénář přidělen, dohlížel na všechny fáze vývoje námětu, na výběr členů tvůrčího týmu a v obdobích větší autonomie skupin i na následný proces výroby a postprodukce. Tím se státně-socialistická dramaturgie lišila od současných nezávislých producentů (kteří mají větší zodpovědnost a kontrolu nad projektem) i od takzvaných script editorů (kteří naopak provádějí pouze dílčí analýzy a konzultace scénáře). Každou ze skupin tvořilo obvykle kolem čtyř až pěti dramaturgů, vedených hlavním dramaturgem a produkčním šéfem. Skupiny si udržovaly zásobárnu látek, z nichž postupně vyvíjely literární scénáře a předkládaly je ke schvalování do výroby. Například v jednom měsíčním výkazu z roku 1956 vykazovala tvůrčí skupina Bohumila Šmídy a Vladimíra Kabelíka 5 filmů ve výrobě, 21 literárních scénářů, 16 filmových povídek, 14 synopsí a 1 registrovaný námět.<sup>27</sup>

Domácí scenáristická praxe procházela postupnou standardizací již od dvacátých let, a zvláště pak v letech třicátých, mimo jiné i pod vlivem tehdejšího systému státní podpory, který vyžadoval předkládání treatmentů, dále též prostřednictvím scenáristických kurzů, manuálů a soutěží a nakonec i pod tlakem kritického diskursu, jenž negativně hodnotil uměleckou a řemeslnou úroveň scénářů.<sup>28</sup> Po zestátnění se

<sup>27</sup> NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K.

<sup>28</sup> Procesu standardizace scenáristické praxe a samotného scénáře, stejně jako profesní identitě scenáristy a jeho pozici v profesní hierarchii dvacátých a třicátých let se ve své disertační práci o Josefu Neubergovi věnuje Jan Trnka. Srov. Jan Trnka, Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberger. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 61-86.

k těmto faktorům přidaly nové organizační a právní změny zahrnující stálé pracovní smlouvy pro dramaturgy, režiséry a v omezené míře i scenáristy, nové kolektivní smlouvy s profesními svazy, pracovní řády a výrobní normy, a především pak centralizaci a byrokratizaci schvalovacích procesů. Již měsíc a půl po komunistickém puči roku 1948 začalo nové vedení zestátněné filmové výroby najímat mladé nezkušené literáty, takzvané „adepty-scenáristy“ (ačkoli velká část z nich se nikdy nestala regulárními zaměstnanci). Krátce poté byla ustavena komise uměleckých šéfů výrobních skupin, aby vybrala deset vzorových scénosledů a filmových povídek, jež by sloužily ke školení členů těchto skupin ve scenáristických metodách.<sup>29</sup> Nicméně – jak už jsem uvedl výše – nově rekrutovaná skupina scenáristů se ukázala být extrémně nevykonnou. Scenáristická praxe si z velké části uchovala svou neformální povahu, umožňující režisérovi psát nebo alespoň volně přepisovat literární scénáře a spolupracovat spíše se spisovatelem než se scenáristy zaměstnanými ve státním filmu.

Navzdory reorganizacím a oficiálnímu protežování literárního scénáře jako útvaru rozhodujícího o kvalitě filmového díla postrádali scenáristé dobře fungující organizační platformu a respektovaný status. V obdobích liberalizace a větší tvůrčí svobody byli rozptýleni mezi jednotlivými skupinami ve funkcích dramaturgů, lektorů nebo scenáristů-adeptů, mohli bez větších omezení pěstovat neformální partnerství se spřízněnými spisovateli, režiséry a dramaturgy. V obdobích zvýšené politické kontroly, zvláště na přelomu čtyřicátých a padesátých let a v době normalizace, se opakovaly pokusy soustředit scenáristy do centrálního scenáristického oddělení, volně inspirovaného sovětským „Scenáristickým studiem“ z let 1941-1958, které zase adaptovalo hollywoodský model již zmíněných „story departments“.<sup>30</sup> Tyto pokusy se ale ukázaly jako zcela neúspěšné, což potvrzovaly postoje samotných scenáristů i reakce studiového vedení.

Barrandovské scenáristické oddělení po sobě – na rozdíl od skupin – nezanechalo téměř žádné stopy ani ve veřejných, ani v archivních pramenech, jako by bylo jakousi slepou skvrnou zdejšího produkčního systému. Je tomu tak možná proto, že již jeho první verze, ustavená v polovině roku 1951, byla čistě mocenským zákrokem, bez opory v reálné tvůrčí praxi. V rámci přechodu k centralistické organizaci výroby se ve scenáristickém oddělení, vedeném filmově nezkušeným, ale vlivným funkcionářem Jiřím Sílou, měli soustředit všichni dramaturgové a scenáristé z rušených tvůrčích kolektivů. Většina z těchto 120 převážně nezkušených literátů, kteří do kolektivů nastoupili během hro-

29 NFA, f. Frič Martin, k. 5, sign. 269, Zápisy z pracovních porad uměleckých šéfů dramaturgických skupin.

30 Viz Belodubrovskaya, *Politically Incorrect*, s. 238.

madného náboru nových komunistických „kádru“ v předchozích třech letech, byla vzápětí propuštěna. Scenáristické oddělení sice mělo podle oficiálního zdůvodnění předsedy kolektivního vedení ÚD Františka Dvořáka odstranit „umělé přehradu mezi tvůrčími pracovníky“, <sup>31</sup> nicméně v praxi sloužilo jako nástroj radikální personální selekce a utužení centrální kontroly tvůrčí práce. Zbylo zde kolem dvaceti dramaturgů a scenáristů, kteří, seskupeni do tří „dramaturgických rad“, měli zajišťovat vývoj nových látek pro celou hranou produkci. To samozřejmě v praxi nefungovalo a nové projekty i nadále vznikaly spíše na základě neformálních vztahů mezi blízkými autory a režiséry, dokud nebyly koncem roku 1954 obnoveny tvůrčí skupiny, které ve vývoji scénářů převzaly hlavní iniciativu.

Scenáristické oddělení bylo sice zcela zastíněno skupinami, ale přetrvalo až do začátku roku 1970 v podobě malého nevykonného útvaru o přibližně deseti zaměstnancích (například v roce 1959 k nim patřili Miloslav Fábera, Oldřich Kautský, Jiří Kupka, Jiří Mareš, Josef Neuberger, František Vlček a Jaroslav Zrotal). Důvody pasivity a marginalizace profesionálních scenáristů v něm sdružených shrnul František Břetislav Kunc, když ve své úvaze o nutnosti jeho reformy reflektoval své dosavadní zkušenosti (v šedesátých letech působil jako ústřední dramaturg FSB a scénáristické oddělení pod něj organizačně spadalo):

Původní autor-externista má vždy snahu, aby za svou literární předlohu dostal plné honoráře a aby se o ně s nikým nemusel dělit. Každý další spolupracovník na filmové povídce a na scénáři zmenšuje příjmy původního autora (včetně autorských práv a tantiém). Navíc se stalo zvyklostí a takřka normou, že v určité fázi (nejpozději u literárního scénáře) přistupuje k literární práci jako spoluautor designovaný režisér filmu. To má své nesporné přednosti, zejména tam, kde režisér je výslovně dramaturgicko-literární typ a nepostrádá scénáristického talentu a zkušeností. Má to samozřejmě i své nevýhody tam, kde jde o určitý druh „výpalného“.<sup>32</sup>

Kunc zde vysvětluje, že tvůrčí skupiny na toto „výpalné“ přistupovaly jednoduše proto, aby scénář mohly realizovat – bez režiséra to nešlo. Tlak režisérů ještě vzrostl poté, co se v polovině padesátých let změnilo honorování technického scénáře: začal se počítat k režii, režiséři se proto logicky cítili „ošizeni“ o odměnu a snažili se to kompenzovat

31 NFA, f. ČSF, k. R9/B2/5P/2K, Zápis konference tvůrčích pracovníků ČSF, 3. 5. 1951 v Representačním domě.

32 ArBS, f. BH, k. 1970-2, F. B. Kunc, Úvaha o zřízení scénáristického oddělení, 7. 5. 1970. Seznam interních scenáristů FSB k únoru 1959 viz in: NFA, f. FSB, k. R19/AlI/4P/6K.

spoluúčastí na literárních smlouvách. Za druhý faktor režisérsko-spisovatelské dominance Kunc považoval koncepci „autorského filmu“, která režiséra povyšuje na hlavního, nebo dokonce jediného autora filmu. Externí spisovatel pak logicky přistoupil raději na scenáristickou spolupráci přímo s ním než s profesionálním scenáristou, jenž by jeho autorský kredit oslabil. Scenárista-profesionál podle Kunce býval přizván obvykle jen k látce, jejíž vývoj se nějak zproblematizoval:

Přichází k látce, která prošla několika verzemi a na kterou již byla vyplacena značná část honorářů. Navíc mu úprava látky není svěřena jako suverénnímu autorovi, který zcela samostatně píše novou variantu, zpravidla je ponechán „v zápřeží“ s původním autorem, který není zcela od látky vzdálen z důvodu slušnosti a taktu, který k němu dramaturgie projevuje. Při tom je zcela lidsky pochopitelné, že nově přistoupivší scenárista nedostává připomínky jen od dramaturgie, ale i od původního autora, který, mnohdy zamilován do své představy látky i z důvodů prestiže, hájí ty pasáže literární předlohy, které mají být upraveny.<sup>33</sup>

Tento typ „scenáristy-upravovatele“, zapojeného do již rozběhnutého vývoje, ale nakonec získá pocit, že teprve on dal látce filmovatelný tvar, a proto se jeho představy o autorském a finančním podílu obvykle výrazně liší od představ autora původního námětu. Zklamán nízkým ohodnocením se podle Kunce příště snaží uplatnit raději své vlastní látky nebo adaptovat předlohy mrtvých spisovatelů: „Scenáristé-upravovatelé, kteří by dotahovali látky, pracovali relativně málo, dramaturgie je zřídka zvaly ke spolupráci, a tak tento typ scenáristy byl zatlačován na okraj celé činnosti studia.“ Scenáristickému oddělení navíc prý chybělo faktické vedení (byť formálně mělo vždy přiděleno svého vedoucího) a jednotliví členové pracovali jen podle vlastní iniciativy a kontaktů s dramaturgiemi skupin.

Kunc svou úvahu končí doporučením, aby nové scenáristické oddělení počet a aktivitu profesionálních scenáristů výrazně zvýšilo, a to z důvodu normalizačních opatření: změna ideologické linie a nábor nezkušených nováčků bude podobně jako po roce 1948 vyžadovat zapojení zkušených upravovatelů. Zároveň požaduje, aby i „schvalitelné“ scénáře, zvláště v případě zábavných žánrů, procházely finálními úpravami širšího kolektivu specialistů, zvláště dialogistů a gagmanů, kteří by „dotahovali pointy“, zrychlovali tempo a prováděli „přeliv“ hotových scénářů k čistšímu žánrovému a stylistickému tvaru. Scenáristické od-

33 Tamtéž.

dělení by podle Kunce mělo být doplněno na počet dvaceti členů a vedle několika autorských typů zaměstnávat především scenáristy-zpracovatele, schopné flexibilní skupinové práce.

Tuto představu, nepřiznaně inspirovanou americkými story departments, reflektoval statut nového scenáristického oddělení, zřízeného směrnicí ze srpna 1970, který specifikoval pravomoci vedoucího oddělení jako jakéhosi manažera scenáristických sil, koordinujícího jejich nasazování do dramaturgických skupin. Zároveň vymezoval jako hlavní úkol scenáristy nikoli autorskou činnost, ale aby „pomáhal při dokončení látek, na jejichž realizaci mají dramaturgické skupiny zájem a které autor původní předlohy pro nedostatek filmových zkušeností není schopen dokončit v požadované profesionální úrovni“.<sup>34</sup> Štěpán Hulík v historické práci o normalizaci Barrandova dospěl v souvislosti s obnoveným scenáristickým oddělením k závěru, že „separací scenáristů od dramaturgů, dříve organizovaných společně v tvůrčích skupinách, si Toman podle všeho sliboval také možnost důslednější kontroly nad vznikajícími látkami.“<sup>35</sup> Scenáristické oddělení se z tohoto hlediska jeví jako další drastický zásah heteronomní moci do pole filmové produkce: jako pokus o proměnu relativně svobodné, a tím i politicky nebezpečné scenáristické profese v profesi v silném slova smyslu služebnou, tedy zpracovatelskou.

Scenáristé zařazení do scenáristického oddělení si na rozdíl od členů tvůrčích či dramaturgických skupin připadali osamocení, odtržení od kolektivní tvůrčí práce, nebo dokonce zcela zbyteční. Nic na tom neměnil fakt, že v něm mohli být formálně zaměstnáni i vynikající scenáristé jako Ota Hofman, Miloš Macourek, Vladimír Körner nebo Zdeněk Svěrák – ty ovšem reálně nevedl vedoucí oddělení, nepůsobili jako profesionální zpracovatelé a jejich profesní dráha se odvíjela nezávisle na jejich úvazku. Karel Cop, jeden z normalizačních vedoucích scenáristického oddělení (v letech 1972-1973), vzpomínal, že při jeho nástupu do funkce tam bylo zaměstnáno osm scenáristů, ale při odchodu již 27: „protože jsem přijal každého, kdo přišel, takže to bylo jediné, co jsem vlastně udělal“.<sup>36</sup> Dlouholetý barrandovský dramaturg a scenárista Václav Šašek popsal scenáristické oddělení jako „odkladiště“ a „zaopatřovací ústav“, v němž často zůstávali lidé, kteří dlouho nic netočili, přičemž dramaturgickou práci ve skupinách naopak považoval za prestižnější a kreativnější.<sup>37</sup>

34 ArBS, f. BH, k. 1970-2, Návrh statutu scenáristického oddělení, 18. 6. 1970.

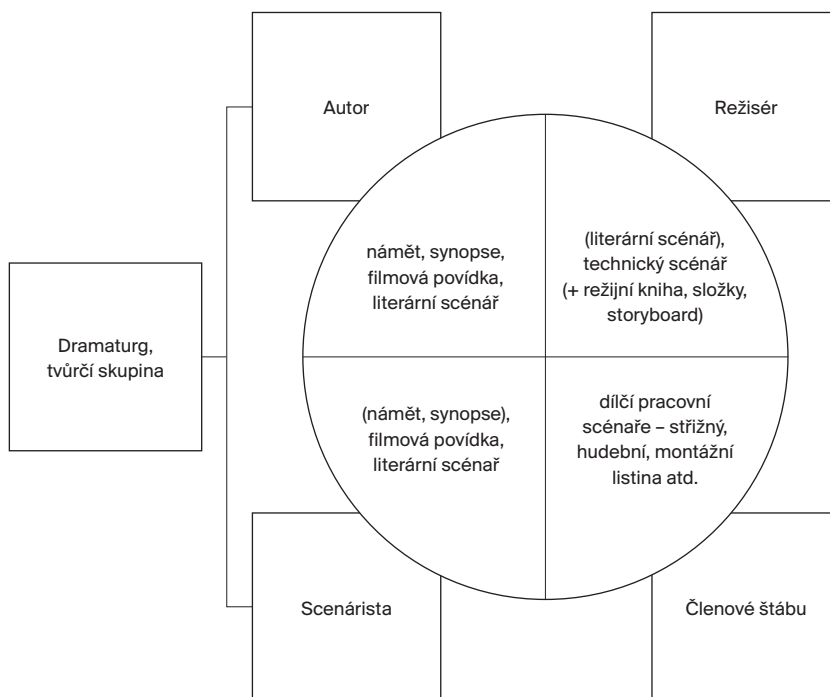
35 Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968-1973)*. Praha: Academia 2011, s. 167.

36 Karel Cop v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 15. 2. 2002. NFA, Sběrka zvukových záznamů. Štěpán Hulík zjistil, že nově přijaté členy scenáristického oddělení za Copova vedení tvořila především skupina deseti absolventů FAMU. Viz Hulík, *Kinematografie zapomnění*, s. 168.

37 Václav Šašek v rozhovoru s Petrem Szczepanikem, 29. 8. 2012.

Neúspěšné pokusy o zřízení efektivního scenáristického oddělení, které by dodávalo dramaturgickým skupinám náměty nebo by jim pomáhalo finalizovat scénáře, dokládají nejisté a nesnadno kontrolovatelné postavení scenáristů ve státních studiích. Individualizovaný, na osobních kontaktech, vkusové shodě a důvěře založený způsob práce se jen obtížně přizpůsoboval byrokratické organizaci a personální politice, vždy vykazoval tendenci vybočovat z řady a unikat centrálnímu dohledu. Například Pavel Juráček ve svých denících detailně popsal zkušenost prominentního scenáristy, kterého přese všechny úspěchy marginalizovali režiséři, demoralizovaly schvalovací procesy, a nakonec existenčně zničily politické čistky po roce 1968. Ačkoli byl na Barrandově zaměstnán po celá šedesátá léta – nejdříve jako skupinový dramaturg a v letech 1968 a 1969 krátce jako vedoucí vlastní tvůrčí skupiny –, jeho každodenní rutina postrádala jakoukoli pravidelnost, centrální plánování a organizace práce se na ní v podstatě neprojevovaly. Juráček po celé roky zůstával vzdálen vnitřnímu dění studia, a dokonce i své skupiny. Přesto mu ale scenáristika zajišťovala poměrně komfortní životní standard – nikoli nízkou základní mzdou, ale relativně vysokými honoráři za jednotlivé scénáře a jejich přípravné formáty, počínaje synopsemi a konče finálními literárními scénáři.<sup>38</sup>

### Aktéři scenáristického vývoje



38 Pavel Juráček, *Deník (1959-1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003.



Vedle řadových scenáristů zaměstnaných ve studiu na jedné straně, a externích etablovaných spisovatelů na straně druhé se v oboru samozřejmě pohybovali také mladí absolventi scenáristiky na FAMU, kterým chybělo zaměstnání i renomé. Toto téma teprve čeká na historické zpracování, a tak se můžeme jen domýšlet, jak za státního socialismu vypadal pracovní život mladého neznámého scenáristy. Jeden z mála pramenů najdeme v prohlášení „Aktivu mladých“ při filmové sekci Svazu českých dramatických umělců z roku 1988, určeném vedení ČSF:

Vzhledem k tomu, že svobodné povolání může mít pouze ten, který prokáže roční výdělek nejméně 15 000 Kčs, stává se, že čerstvý scenárista musí vzít jakékoliv zaměstnání, aby neměl problémy s československým trestním zákoníkem. Ocitne se tak často v bludném kruhu, místo aby psal a vydělal si nezbytnou částku v oboru, který vystudoval, svůj čas i energii investuje úplně jinač, ztrácí kontakty a posléze se může stát (a stává se to často), že psaní zanechá úplně. [...] Současná situace je taková, že chce-li se scenárista uživit opravdu pouze svou tvorbou, musí rozhodně pracovat na několika látkách najednou, v rozhlasu, v televizi, a tím pochopitelně oslabuje kvalitu svých prací. Scenárista je neustále plný nejistot, strachů z budoucnosti, nervozity...<sup>39</sup>

Kromě takto nejistého společenského postavení prohlášení vypočítává také řadu konkrétních příkladů znevýhodňování a zneužívání začínajících scenáristů skupinami: obcházení kolektivní smlouvy nebo práce zcela beze smlouvy a honoráře, předávání rozpracovaných scénářů zkušenějším zaměstnancům, nucená spolupráce s režisérem, s nímž scenárista nesouhlasí, zvyhodňování režisérů při honorování literárního scénáře atd. I z takto útržkovitých stížností je zřejmé, že začínající scenáristé naráželi na problémy podobné prekarizaci, jaká charakterizuje tuto profesi dnes,<sup>40</sup> a že jistota stálé práce v oboru byla v jejich případě iluzorní.

Z výše popsaných aspektů scenáristické práce vyplývá, že pochopení strukturální pozice scenáristy v produkčním systému vyžaduje funkční typologii autorů scénářů. Původní námět, včetně synopse a někdy i treatmentu, obvykle vytvářeli spisovatelé, tedy externisté, kteří zároveň mohli spolupracovat na adaptaci vlastního literárního díla s režiséry. Jen někteří z nich se s přibývajícím zkušenostmi etablova-

39 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/2P/6K, Připomínky a návrhy Aktivu mladých při SČDU k protokolu o přestavbě filmové tvorby, 9. 3. 1988.

40 K prekarizaci současných českých scenáristů srov. Petr Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>.

li jako profesionální scenáristé, schopní dotáhnout vývoj látky až do podoby realizovatelného literárního scénáře, a ti pak občas vstupovali do zaměstnaneckého poměru na Barrandově (například Vladimír Neff, Arnošt Lustig a Jan Procházka). Do druhé, neméně početné skupiny lze zařadit režiséry a dramaturgy, kteří vedle své primární filmové profese psali původní scénáře nebo adaptace. A poslední, zdaleka nejmenší skupinu tvořili profesionální scenáristé v užším slova smyslu, někdy též zvaní upravovatelé či zpracovatelé.

Zástupci této poslední profesní skupiny byli „neviditelní“ v několika smyslech toho slova: postrádali renomé a autoritu svých kolegů, byli opomíjeni v titulcích, v propagačních materiálech i v profesních svazech, měli horší finanční podmínky, postrádali pevné místo v organizaci studia. Jak si v roce 1959 poznamenal Juráček do deníku: „V Československu neexistuje jediný scenárista, který by měl dobré jméno. Existuje smečka téměř bezejmenných lidí, kteří dovedou spíchnout scénář. Jsou to v pravém smyslu toho krásného slova, které se uvádí ve smlouvách – zpracovatelé.“<sup>41</sup> Výhodou tohoto bezejmenného postavení bylo, že na rozdíl od režisérů, spisovatelů a vedoucích skupinových dramaturgů čelili scenáristé-profesionálové jen zřídka politickým perzekucím. Někteří z nich ve své nenápadné práci pokračovali nerušeně po desítky let, za různých politických režimů. Například Josef Neuberger, pravděpodobně neplodnější scenárista českého filmu vůbec, napsal od dvacátých do počátku šedesátých let téměř stovku scénářů, včetně několika komediálních hitů, aniž by byl známý jediný případ, kdy by se stal předmětem jakékoli kontroverze, či dokonce perzekuce, ovšem také aniž by vyšel jediný delší článek o jeho práci (nejpodrobnější reflexi jeho kariéry přinesl příznačně jeho nekrolog).<sup>42</sup>

Strukturní pozici scenáristy ovšem neporozumíme bez toho, abychom zohlednili historické proměny dramaturgie jakožto techniky vývoje scénářů a skupin jako koordinátorů tvůrčí práce. Teprve dramaturgie nám umožní pochopit dějiny scenáristiky na pozadí proměňujících se institucionalizovaných praktik. Skupinová dramaturgie doprovázela scenáristy a režiséry na cestě od prvotního námětu až po realizovatelný scénář, celým schvalovacím procesem, přičemž v průběhu vývoje látek uplatňovali vlastní představy o tom, co je to „dobrý“ scénář, a zároveň do svých připomínek „překládali“ oficiální politické směrnice. Skupiny zapojovaly scenáristy do tvůrčích týmů a spoluurčovaly charakter jejich spolupráce se spisovateli, režiséry a dramaturgy. Tato týmová praxe

41 Juráček, *Deník*, s. 89.

42 Neuberger nebyl jediným „buržoazním scenáristou“, který pro film pracoval kontinuálně za všech politických režimů od třicátých do padesátých let. K Neubergerovi srov. připravovanou disertační práci Jana Trnky. Ještě ve větší míře se takto dlouhé scenáristické kariéry objevovaly v německém filmu: bývalí scenáristé nacisty ovládané firmy UFA ještě v polovině padesátých let tvořili 22 procent scénářů v NDR a 65 procent v NSR. Viz Kasten, *Film Schreiben*, s. 131.

odpovídala tomu, co teoretik scenáristiky Ian W. Macdonald označuje pojmem „Screen Idea Work Group“ (SIWG), tedy skupinou pracující na filmovém námětu. SIWG se jako „flexibilní a poloformální pracovní jednotka“ soustředí kolem sdílené vize připravovaného filmu, jež se postupně manifestuje v různých fázích vývoje a verzích vyvíjeného scénáře (spíše než v jediném finálním textu scénáře).<sup>43</sup> Mocenské vztahy uvnitř této skupiny a jednotlivé kroky, jimiž při vývoji látky prochází, dostávají ve státně-socialistickém modu produkce specifický charakter, daný bližším vztahem mezi polem filmové produkce a politickým polem.

#### 6.4. Politické dějiny literárního scénáře

Literární scénář má v dějinách produkční praxe jiný status než ostatní scenáristické formáty: neustavil se jako typická beckerovská konvence, postupně a neformálně osvojovaná uvnitř filmového pole, ale jako administrativně nařízená inovace. Na rozdíl od ostatních scenáristických konvencí má kořeny v ideologii a estetickém ideálu pozdního stalinismu – ve ždanovovské estetice filmu. Abychom pochopili politický význam literárního scénáře, je nejprve třeba rekonstruovat jeho genealogii. Takzvaný technický scénář (tehdy ještě zvaný jednoduše „scénář“ nebo „scenario“) se od poloviny třicátých let příliš nezměnil. Jakožto finální technický plán realizace vždy spadal primárně do kompetencí filmových specialistů, především režiséra, a byl úzce provázán s výrobními postupy a filmovou technologií. Naopak přípravné formáty scénáře (včetně literárního scénáře) byly méně standardizované a měnily se poměrně výrazně, často pod vlivem vnějších institucionálních, ekonomických nebo politických podmínek (viz tabulka scenáristických formátů). Některé z faktorů proměn formátů byly evidentnější než jiné. Je například nasnadě, proč se dvousloupcový formát technického scénáře ustavil na počátku třicátých let, hned po nástupu zvuku: aby přehledně oddělil zvukovou a obrazovou složku připravovaného filmu. Je ale obtížnější vysvětlit, proč kolem roku 1935 převládly číslované záběry namísto číslovaných obrazů, jak tomu bylo ve scénářích do té doby zvykem. Dlouhá životnost formátu technického scénáře – ve srovnání s ostatními formáty – svědčí o vnitřním rozložení produkční komunity. Na jedné straně stálo jádro filmových profesionálů složené především ze členů štábů, na straně druhé vrchní patro režisérů, scenáristů, dramaturgů a producentů, kteří byli vystaveni vnějším politickým a ekonomickým tlakům mnohem bezprostředněji.

43 Ian W. Macdonald, „...So It's Not Surprising I'm Neurotic“: the Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, č. 1, s. 45–58. Srov. též syntézu Macdonaldovy teorie scenáristiky in: Ian W. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave Macmillan 2013.

Literární scénář, zavedený do praxe kolem roku 1949 novým podnikovým vedením generálního ředitele Macháčka, se podobal formátu, který teoretik scénáře Steven Price nazývá „autorova verze“.<sup>44</sup> Používal členění do obrazů (nikoli záběrů) a měl zachycovat všechny finální prvky obrazové a zvukové složky včetně dialogů v konečném znění. Literární scénář se objevoval ve dvou formátových variantách: nejprve spíše dvousloupcové, kterou na začátku šedesátých let vytlačila celostránková.<sup>45</sup>

Důvody zavedení literárního scénáře lze rozdělit do dvou skupin:

1. Organizační a ekonomické: důslednější dělba práce mezi scenáristy a režiséry neboli přesnější oddělení fáze „literární přípravy“ od příprav na natáčení; určení honorářů pro každou fázi vývoje zvlášť; standardizace finálního produktu literární přípravy, před předáním scénáře režisérovi a štábovým pracovníkům k tvorbě technického scénáře a realizaci.
2. Politicko-ideologické: úplná evidence filmového obsahu včetně finální verze dialogů, v duchu takzvaného „železného scénáře“; formát, jenž lze snadno posuzovat ve schvalovacích radách;<sup>46</sup> oddělení „uměleckého“ literárního scénáře, jenž je nositelem ideologického sdělení, od technického realizačního procesu; povýšení scenáristiky na respektovanou literární disciplínu, jež by mohla přitahovat prominentní spisovatele; ideologická a estetická reforma národní kinematografie prostřednictvím přímého vlivu zástupců politické moci na výběr a zpracování filmových látek.

44 Viz Steven Price, *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave 2010, s. 69–70.

45 Průzkum vzorku 100 textů ze sbírky NFA ukázal, že asi 40 procent literárních scénářů z padesátých až šedesátých let používal dvousloupcový formát, podobný technickým scénářům. Až do šedesátých let doporučovaly scenáristické příručky dvousloupcový formát, ale novější učebnice již potvrzovaly, že celostránkový formát je pohodlnější pro čtenáře. Viz František Daniel – Miloš Kratochvíl, *Základy filmové dramaturgie (praktická scenáristika)*. Praha: FAMU 1963, s. 95; Miloš Kratochvíl – František A. Dvořák, *Jak psát hry pro film a televizi: ruku-věť filmové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Praha: SPN 1981, s. 67.

46 Schvalovacími radami zde míním primárně dramaturgické a schvalovací orgány zestátněného filmu, nikoli cenzuru při ministerstvu vnitra (Hlavní správu tiskového dozoru – HSTD). HSTD od roku 1955 posuzovala technické a od roku 1959 i literární scénáře. Na rozdíl od schvalování a připomínkování uvnitř ČSF zde cenzurním potřebám mohl lépe sloužit technický scénář, a to především při identifikování hrozeb vyzrazení „státního tajemství“ konkrétními (např. leteckými) záběry. Nicméně od roku 1961 se cenzurní praxe HSTD a schvalování uvnitř ČSF dostaly do bližšího kontaktu a cenzoři se o změnách v literárních i technických scénářích domlouvali přímo se zástupci tvůrčích skupin a tvůrčích týmů. V této fázi se tedy logicky zvýšila role literárního scénáře v cenzurní praxi HSTD. Srov. Jan Černík, *Scenáristika a cenzura v Československu 1953–1962. Iluminace* 28, 2016, č. 4 [v tisku]; srov. též Lukáš Skupa, *Vadí – nevádí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016.

## Posloupnost scenáristických formátů v českém filmu od třicátých let.\*

Formát	Funkce a parametry	Periodizace a historický kontext
Téma	„Téma“, později „Ideový náčrt“: několik desítek vět, de facto psaný ekvivalent takzvaného „pitche“ (v dnešní terminologii), tedy stručné ústní prezentace námětu.	Ačkoli jej zmiňovaly scenáristické příručky třicátých let,** formalizoval se až v souvislosti se systematizací centrálního plánování výroby po roce 1945, zvláště v takzvaných tematických a dramaturgických plánech.
Námět (exposé)	„Námět“ byl v obecném smyslu jakýkoli zdroj příběhu, ať už původní, nebo předloha k adaptaci; v užším a formalizovanějším smyslu se jednalo o krátký, jedno- až třístránkový popis příběhu a hlavních postav.	Ve dvacátých a třicátých letech se původní náměty prezentovaly ústně jako neformální „pitche“, často v kavárnách. V písemné formě byl námět částečně formalizován během druhé světové války prostřednictvím německých smluv a pak znovu na konci čtyřicátých let; často zaměňován se „synopsí“.
Synopse	Shrnutí kostry příběhu a postav, ještě bez dialogu, ale již zdůrazňuje filmový potenciál námětu; 5–10 stran (někdy delší).	Příležitostně se objevoval již od raných dvacátých let,*** ale v praxi vývoje často vynecháván (ve třicátých letech producenti objednávali treatmenty rovnou na základě ústní prezentace). Po roce 1945 první honorovaný formát.
Filmová povídka / treatment	„Filmová povídka“ podává příběh ve struktuře odpovídající již budoucímu scénáři a finální filmové formě, zahrnuje hlavní dějovou linku i linky vedlejší, všechny důležité postavy a klíčové části dialogu; 25–70 stran. „Treatment“ je povídce podobný, ale formálně se více blíží finálnímu scénáři a jeho filmové formě; 25–50 stran; někdy býval zaměňován se scénosledem.	„Treatment“ se používal přibližně v letech 1935–1945, zvláště v souvislosti s žádostmi o státní podporu a smlouvami mezi autory a producenty (umožňoval jim rozhodnout se, zda chtějí investovat do finálního scénáře); „filmová povídka“ převládla po druhé světové válce a až do devadesátých let byla hlavním formátem předcházejícím literárnímu scénáři.
Scénosled	„Scénosled“ používá číselné odstavce-scény, detailněji pokrývá všechny dějové linky a obrazy, může obsahovat více dialogu, formálně se velmi blíží literárnímu scénáři, ale je výrazně stručnější; 30–100 stran.	Používán jen sporadicky přibližně od roku 1943 do padesátých let.

\* Tabulka opomíná starší přípravné formáty z desátých a dvacátých let, především „libreto“, převládající ve dvacátých a raných třicátých letech, jež se podobalo pozdějšímu treatmentu nebo scénosledu. Odhady délek jednotlivých formátů jsou odvozeny ze sekundárních zdrojů (příručky, normy, smlouvy, kritické články) a námátkově porovnávány se vzorky konkrétních scenáristických textů ze sbírky NFA.

\*\* Otakar Vávra, *Práce na scénariu zvukového filmu*. In: *Abeceda filmového scenaristy a herce*. Praha: [s.n.] 1935.

\*\*\* V prvních knižních manuálech vydaných v Československu je „synopse“ doporučována jako zhuštěný náčrt libreta nebo scénária. Viz Karel Lamač, *Jak se píše filmové libretto*. Praha: Karel Lamač 1923; V. A. Jarol, *Jak psátí pro film?* Praha: Jarolímek 1923.

Literární scénář	Finální autorská verze scénáře (předcházelo mu libreto, které mělo volnější formu); členění do obrazů (jednotkou segmentace je číslovaná scéna); definitivní vizuální složka, dialogy a zvuky; specifikace prostředí, někdy členěných na exteriéry a interiéry, a denní/noční doby. V praxi se vyskytovaly dva základní podtypy: dvousloupcový (převládal v padesátých letech) a celostránkový (převládl v následujícím období až do současnosti).	Standardně používán přibližně od roku 1949 až do současnosti; formálně zaveden první kolektivní smlouvou mezi Syndikátem českých spisovatelů a Československou filmovou společností v dubnu 1947.
Technický scénář	Finální režisérská verze, určená k realizaci; od poloviny třicátých let jako dvousloupcový formát (vizuální informace vlevo, zvukové vpravo) s číslovanými záběry, technickými přílohami, údaji a parametry pro každou scénu a záběr (metráž, úhel a pohyby kamery, interiér/exteriér apod.); v raných padesátých letech nazýván též „režisérský scénář“; jeho předchůdce ve dvacátých a raných třicátých letech „scenário“, „pracovní scénário“, pak jednoduše „scénář“.	Používán od třicátých let, ale samotný termín běžně až od roku 1949. Jeho formát byl striktně kodifikován v roce 1950 po vzoru sovětských výrobních norem. Tehdy přibýlo více technických detailů a příloh, technický scénář se výrazněji oddělil od fáze literární přípravy a posílila se jeho funkce praktického produkčního plánu.**** Od devadesátých let jej režiséři používají stále méně, v současnosti již jen výjimečně.*****
Další produkční a postprodukční verze	Deriváty technického scénáře, vytvářené jednotlivými členy štábu: „režijní kniha“ (včetně prvků storyboardu), hudební scénář, takzvaná „střeva“ (výrobní rozpis podle dekorací), montážní listina ad.	Před rokem 1945 jako individuální nebo pro jednotlivé firmy specifické varianty, po zestátnění částečně standardizované podle výrobních norem a neformálních zvyklostí.

\*\*\*\* Podrobný popis struktury technického scénáře a vlivu sovětských norem na ně podává Jan Černík, Technický scénář a sovětizace československého filmu 1945–1954. *Iluminace* 26, 2014, č. 4, s. 77–93.

\*\*\*\*\* Srov. Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*.



Oddělení literárních a technických formátů scénáře ojedinele požadovali někteří domácí kritici již za druhé světové války. Volali po „ideální formě pro filmového básníka“, nezatížené balastem technických detailů.<sup>47</sup> Literární scénář byl oficiálně definován první kolektivní smlouvou mezi Syndikátem českých spisovatelů (pozdějším Svazem československých spisovatelů) a Výrobou dlouhých filmů (zastoupenou ředitelem Ladislavem Koldou) z dubna 1947,<sup>48</sup> nicméně trvalo další dva roky, než byl uveden do praxe a nabyl plný politický význam, na který se zde zaměřuji. Smlouva definovala literární scénář jako formát ukončující proces „zpracování pro účely filmové“, jenž se skládal ze čtyř fází: „synopsis (filmový předpis)“, „filmová povídka“, „scénosled (treatment)“ a „literární scénář“. Literární scénář „podává celý děj, rozdělený na scény s popisem prostředí, dekorací, osob, s označením zvuků, po případě hudby a se všemi dialogy v konečném znění“. Smlouva dále specifikovala rozdíl mezi literárním scénářem a scénářem „technickým“ neboli „pracovním“,<sup>49</sup> který již ovšem nebyl předmětem kolektivní smlouvy: „Rozčlenění scén literárního scénáře na záběry (decoupage) se všemi technickými údaji (osvětlení apod.) a s drobnou úpravou scén patří do práce režisérov.“ Pro vztahy mezi scenáristy a filmovou výrobou bylo důležité také ustanovení, že honoráře za jednotlivé formáty autorovi příslušely bez ohledu na to, jestli daný film nakonec vznikl, a z poloviny dokonce předtím, než je schválil k dalšímu zpracování tehdejší umělecký schvalovací orgán výroby FIUS. O měsíc později již ve své interní zprávě o praxi vývoje scénářů (o „zpracování námětu“) mladý scenárista J. A. Novotný upřesnil, že „scénář (literární)“ je „dílo jednotné, celé, obsahující všechno, co filmová práce realizační potřebuje“, člení se do ob-

47 Viz Antonín M. Brousil, O ideální formu pro filmového básníka. *Filmový kurýr* 17, 1943, č. 17 (23. 4.), s. 3. V dochovaných pramenech existují i další anticipace literárního scénáře. Termín literární scénář se objevil například v teoretické úvaze Otakara Vávry z roku 1944, viz Jiří Kolaja, *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944, s. 24. Mezi scénáři realizovanými za války a těsně po ní lze najít sporadické příklady podobné později kodifikovanému literárnímu scénáři: zachycují všechny scény a dialogy, někdy dokonce se soupisem postav, ale bez číslovaných obrazů a bez dělení do sloupců. Tyto scénáře, předcházející finálnímu scénáři, nenesly žádné zvláštní označení – viz scénáře *Hotel Modrá hvězda* (1941), *Nezbedný bakalář* (1946) a *Průlom* (1946), který má číslované obrazy, ale stručným pojetím se podobá spíše scénosledu. Scénář *Jarní písň* (původní titul „Mámení jara“, 1944), jenž je členěn do číslovaných scén, dvou sloupců, a dokonce obsahuje zvláštní řádky s označením lokace, exteriéru/interiéru, denní doby, je již velmi podobný literárnímu scénáři padesátých let. Ojedinelé případy podobné literárnímu scénáři lze najít dokonce i u starších filmů, například „libreto“ *C. a k. polního maršálka* (1930), členěné do číslovaných scén a sloupců, a „návrh scénáře“ *Zborov* (1938), který není členěn do scén, ale obsahuje poznámky o kameře.

48 ArBS, f. BH, k. 1945–3, Smlouva ředitele výroby dlouhých filmů se Syndikátem českých spisovatelů, 19. 4. 1947; viz též NFA, f. ČFS, k. R12/A1/1P/3K, Důvodová zpráva ke smlouvě s autory a zpracovateli námětu.

49 Technický scénář se jako termín občas používal již dříve, ale kodifikován byl až v letech 1949/1950 na základě převzatých sovětských výrobních norem. K jeho předepsané struktuře srov. *Instrukce o práci výrobního štábu v jednotlivých etapách výroby filmu* (Praha: ČSF 1949); srov. též NFA, f. ČSF, k. R9/A1/4P/8K, Instrukce o režisérském scénáři, 1950.

razů a jeho „každá věta tají záběrové možnosti a dialog i zvuková kulisa jsou dokonale specifikovány“. Novotný také zdůraznil, že „schválením literárního scénáře je dovršena abstraktní existence filmového díla“ a že „můstkem“ k jeho filmové konkretizaci je technický scénář.<sup>50</sup>

Deklarovaná definitivnost literárního scénáře odrážela potřebu schvalovacích orgánů mít k dispozici dokument fixující kompletní významovou složku budoucího filmu, který, jakmile bude schválen, se již v procesu produkce nezmění. Jaroslav Boček ve své syntetické studii o prvním dvacetiletí zestátněné kinematografie trefně poznamenal, že počátkem padesátých let „se stal ‚pevný scénář‘ teoretickým dogmatem, ani ne tak z potřeb tvorby, ale z potřeby schvalovacích orgánů“.<sup>51</sup> Definitivnost „pevného“ literárního scénáře jej odlišovala od filmové povídky, respektive treatmentu, který do té doby představoval finální produkt literární přípravy, předcházející finálnímu scénáři. Členění do obrazů literární scénář odlišovalo od technického scénáře, členěného nejen do obrazů, ale především do číslovaných záběrů, což jej činilo obtížně čitelným pro schvalovatele stejně jako pro spisovatele-externisty.

Zásadní změna, která přišla s literárním scénářem, tedy nespočívala ani tak v jeho textové struktuře a prvcích, které se příliš nelišily od dřívějších libret, scénárií a treatmentů, ale 1) v jeho domnělé úplnosti a definitivnosti a 2) ve striktnějším (obsahovém, organizačním i finančním) odlišení literární přípravy od technického scénáře. Jan Černík ve své kvantitativní analýze technických scénářů zjistil, že v období 1949–1951 drasticky klesl počet finálních (nyní již „technických“) scénářů, které ještě v této fázi procházely výraznějšími dramaturgickými úpravami (na 7 procent oproti 57 procentům v letech 1945–1948) a že se snížil počet verzí technických scénářů dochovaný v archivech k jednotlivým titulům.<sup>52</sup> To znamená, že na rozdíl od předchozího období byl finální scénář zřetelněji oddělen od fáze literární přípravy a od práce dramaturgických skupin (v té době takzvaných „tvůrčích kolektivů“) a že se prostřednictvím dichotomie literární scénář / technický scénář posílila i hranice mezi přípravou a realizací, byť toto odlišení nikdy nebylo absolutní a k dílčím změnám v technických scénářích docházelo i nadále. Z uvedených důvodů nemůžeme historický význam literárního scénáře docenit pouze na základě analýzy jednotlivých textových příkladů – je třeba brát v úvahu jednak jeho proměnlivé vztahy s dalšími textovými manifestacemi filmové vize („screen idea“ v terminologii Iana Macdonalda)<sup>53</sup> od námětu až po technický scénář, jednak institucionalizované praktiky, které mu dávaly smysl v rámci daného produkčního systému.

50 ArBS, f. BH, k. 1947–4, J. A. Novotný, Filmový námět a jeho zpracování, 1947.

51 Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 153.

52 Viz Černík, Technický scénář a sovětizace československého filmu 1945–1954, s. 84.

53 Srov. Macdonald, *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*.

Koncept literárního scénáře vycházel ze sovětského „literárního scénária“ (*literaturnyj scenarij*) pozdních třicátých let, který lze charakterizovat jako hybridní tvar spojující přednosti dvou konkurenčních formátů, testovaných v předcházejících letech – takzvaného „železného scénária“, kritizovaného za omezování kreativity režisérů, a „emocionálního scénária“, které bylo vnímáno jako příliš abstraktní a formalistní. Od literárního scénária jakožto kompromisního formátu se očekávalo, že bude kreativní a snadno využitelné v realizační praxi (jako emocionální scénáři), ale současně dobře posuzovatelné (jako železný scénář).<sup>54</sup> Zároveň mělo pomoci povýšit scénář na úroveň respektovaného literárního díla spojeného s jedním autorským jménem, na rozdíl od kolaborativního psaní typického pro hollywoodské story departments. Díky silnějšímu důrazu na literární autorství měli být ke scénaristice přilákáni prominentní spisovatelé, ale striktnější oddělení od režiséřského scénáře zase mělo zaručit, že bude chráněna i kreativní autonomie tradičně vlivných sovětských režisérů. Absence technických údajů usnadňovala předběžnou cenzuru: scénář mohl být snadno a mnohokrát přepisován na základě připomínek schvalovatelů.

Podle Petera Keneze kulturní politika pozdního stalinismu upřednostňovala scénáře před výslednými filmy, protože „scenárista mohl být kontrolován snáze než režisér. Jednorozměrný význam mohl být šířen snáze slovy než obrazy“.<sup>55</sup> Nicméně, jak upozorňuje Belodubrovskaya, literární scénáři v praxi – přese všechny snahy o jeho využití k systematické předběžné cenzuře – selhali jak v ideologické, tak v organizační rovině, jako nástroj zefektivnění centrálně plánované masové produkce filmů a jako „spolehlivý kontrakt mezi cenzorem a režisérem o obsahu připravovaného filmu“.<sup>56</sup> Sovětští režiséři si totiž i v době utužování schvalovacího procesu zachovávali výraznou neformální autoritu a přese všechny snahy o literární fixaci ideového obsahu filmu ve scénáři často neváhali jeho obsah měnit ve všech fázích produkčního procesu.

Historici sovětské kultury nazývají období pozdního stalinismu, kdy formát literárního scénáře adaptoval i československý produkční systém (1947–1953), ždanovismem (ždanovščina). Je charakterizováno kulturněpolitickým utužením a agresivními kampaněmi propagujícími idealizovaný obraz sovětského života, potírajícími cizí vlivy a odhalujícími „ideologické chyby“ ve filmech i scénářích. Andrej Ždanov, člen Ústředního výboru Všesvazové komunistické strany zodpovědný za sovětskou kulturní politiku, po roce 1948 ve filmové výrobě prosazoval

54 Viz Belodubrovskaya, *Politically Incorrect*, s. 176.

55 Peter Kenez, *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London: I. B. Tauris 2001, s. 219. Podrobný popis obsedantní, mnohaúrovňové předběžné cenzury (ve francouzštině *sur-censure*) literárních scénářů z doby po roce 1946 nabízí Laurent, *L'œil du Kremlin*, s. 175.

56 Belodubrovskaya, *Politically Incorrect*, s. 282.

koncepti „kvality“ na úkor kvantity, což – společně s nepředvídatelným centralizovaným systémem schvalování scénářů – po zbytek Stalinova života způsobovalo rapidní pokles produkce až na deset či patnáct filmů ročně.<sup>57</sup> Historik Leonid Heller ale upozornil, že během stejného období, v kinematografii zvaného též „filmová anémie“ (*malokartina*), se scenáristika paradoxně těšila zájmu a přízni ideologů a filmových aparátčků, kteří se snažili reformovat bortící se produkční systém prostřednictvím jeho literární složky. Literárnímu scénáriu, vyzdviho- vanému jako ideologický a umělecký základ každého filmu, byla přisuzována organická integrita a prestiž legitimního literárního žánru, scénáře vycházely v mnoha knižních a časopiseckých edicích (někdy v úpravě do formy novel s rozepsanými dialogy), s nadějí, že to přispěje k zvýšení „kvality“ sovětských filmů. Podřízenost filmové formy scénáři, kinematografie literatuře a obrazu slovu souviselo s obecnější Ždanovovou strategií „zliterárnění“ (*olitěrativanie*) vizuálních umění, jež předpokládala jejich společný diskursivní charakter a jež odmítala specifickou jednotlivých médií a uměleckých druhů.<sup>58</sup> Oksana Bulgakowa, která se na stalinistickou kulturní politiku dívala z mediálně-teoretické perspektivy, poznamenala, že tato reduktivní perspektiva definovala film jako pouhý derivát či zesílení preexistujícího literárního textu.<sup>59</sup>

Podobně jako v SSSR se i v Československu zavedení literárního scénáře časově shodovalo s masivní kampaní za reformu ideologického obsahu filmů prostřednictvím náboru prominentních spisovatelů. V této souvislosti se literární scénář jevil jako návnada, která literátům – tradičně podezřívavým vůči průmyslové a technické povaze filmu a obávajícím se nekompetentních zásahů do integrity jejich díla, stejně jako stále nepředvídatelnějšího, byrokratičtějšího a zdlouhavějšího schvalovacího procesu – měla ulehčit vstup do pole filmové produkce. Prorežimní spisovatelé ve stejné době navíc přijímali jmenování do centrálních dramaturgických a schvalovacích orgánů, jejichž potřebám literární scénář vyhovoval: umožňoval jejich členům zachovat literární režim čtení, na nějž byli zvyklí. Dramaturg a scenárista Václav Šašek ve vzpomínkovém rozhovoru rekonstruoval kořeny literárního scénáře takto:

Domnívám se, že jde o pozůstatek z doby, kdy na Barrandově existovala umělecká rada, v níž tenkrát sedělo mnoho

57 Ve stejné době nastal podobně drastický pokles i v Československu a dalších zemích sovětského bloku.

58 Leonid Heller, *Cinéma à lire. Observations sur l'usage du „scénario littéraire“ à l'époque de Jdanov*. In: Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma „stalinien“: questions d'histoire*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail – La Cinémathèque de Toulouse 2003, s. 57-70.

59 Oksana Bulgakowa, *Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie*. In: Jurij Murašov (ed.), *Die Musen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. München: Wilhelm Fink 2003, s. 173-186.

spisovatelů, a pro něž se zavedla kategorie literárního scénáře. Snad proto, aby byla snaha předložit schvalovatelům co nejstravitelnější podobu příštího filmu. Zvykli jsme si na něj a asi by bylo dobré ho zachovat.<sup>60</sup>

Naopak specializovaná terminologie a fragmentovaná struktura technického scénáře (číslované záběry) kladly literátům mnohem větší odpor. Podle zkušeného spisovatele a dramatika Františka Kožíka autor často „nedovede už přehlédnout příběh, jenž se mu rozpadl z ucelené povídky v množství očíslovaných scén a záběrů“.<sup>61</sup> Jeho mladší kolega Ludvík Aškenazy zašel ještě dále a popsal svou zkušenost s technickým scénářem následovně: „Když jsem se poprvé podíval do technického scénária, působilo na mne strašně složité a asi tak umělecky jako přiznání k daním. Zdálo se mi, že toto množství čísel a zkratek zvládne jen hlava dokonale účetnická.“<sup>62</sup>

V tomto kontextu nás nepřekvapí, že na rozdíl od scenáristických manuálů dvacátých a třicátých let, které zdůrazňovaly technické aspekty scenáristických formátů a nutnost zohledňovat praktická omezení filmového média,<sup>63</sup> jejich protějšky z padesátých a šedesátých let scénář přenášely do literárního pole a scenáristiku líčily jako dědice klasické dramatiky a realistického románu devatenáctého století.<sup>64</sup> Od poloviny padesátých let se ztělesněním nového teoretického diskursu

60 Viz Miloš Petana, Jak (to) bylo a jak to je. Rozhovor s Václavem Šaškem. *Scéna* 13, 1988, č. 25–26 (14. 12.), s. 9.

61 František Kožík, O podílu dramaturgie. *Literární noviny* 4, 1955, č. 36 (3. 9.), s. 4.

62 Lydie Tarantová, Rozhovor s Ludvíkem Aškenazym o scénářích a ještě o ledačems. *Film a doba* 5, 1959, č. 2, s. 82.

63 Viz např. Lamač, *Jak se píše filmové libreto* (1923); Vávra, *Práce na scénariu zvukového filmu* (1935); Karel Smrž, *Od filmového příběhu ke scénáři: přednáška ze semináře pro filmové autory*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1943.

64 Daniel – Kratochvíl, *Cesta za filmovým dramatem* (1956); Daniel – Kratochvíl, *Cesta za příběhy*. Praha: SPN 1964. Jestliže starší příručky vycházely z německých ekvivalentů, po roce 1948 se teorie scenáristiky orientovala na sovětské vzory, z nichž některé vyšly v českých v překladech. K nejdůležitějším patřila sbírka studií z roku 1952, obsahující i článek vlivného scenáristy a profesora VGIKu Michajla Papavy, jenž scénář charakterizoval jako nejobtížnější a nejnáročnější žánr sovětské literatury a jako ideologický a umělecký základ filmu: Marie Beňšová (ed.), *Sovětská filmová dramaturgie: sborník statí*. Praha: ČSF 1952.

o scénáři jakožto dědici klasických literárních tradic stal František Daniel, příslušník první generace absolventů FAMU,<sup>65</sup> jenž v letech 1948–1953 studoval na VGIKu,<sup>66</sup> než se stal učitelem budoucích představitelů české nové vlny, zvláště Pavla Juráčka a Antonína Máši.<sup>67</sup>

Jako příznačný doklad radikální proměny ideologické a estetické definice scénáře může posloužit teoretické pojednání o vztazích mezi literaturou a filmem a o filmových adaptacích literárních děl prvorepublikového kritika Svatopluka Ježka, které vydalo nakladatelství zestátněného filmu v roce 1946. Ježek, zastánce již brzy zapovězené estetiky filmové specifičnosti, zde o „filmových libretech“ psaných na původní náměty přehlíživě poznamenává, „že se dají posuzovat jako literární produkty stejně málo jako například jízdní řád, telefonní seznam nebo pracovní poznámky inženýra či konstruktéra“.<sup>68</sup> Toto pojetí bylo v přímém rozporu s ideologickým podtextem nového formátu literárního scénáře, zavedeného do praxe pouhé dva až tři roky po vydání Ježkovy knihy, jímž byl scénář symbolicky a oficiálně pasován na legitimní literární dílo a jenž korespondoval se ždanovovským „litterárněním“ filmu.

### 6.5. Obnova relativní autonomie filmového pole: literární scénář ztrácí heteronomní moc

Politický význam literárního scénáře, jak do něj byl projektován po únoru 1948, neovlivnil produkční praxi přímočarým způsobem. Stejně jako jiné heteronomní zásahy z vnějšku procházel i literární scénář určitým „přetlumočením“ či – řečeno s Pierrem Bourdieuem – refrakcí: byla mu do značné míry vnucena vnitřní logika pole filmové produkce.<sup>69</sup> Podle oficiálních směrnic se literární scénář neměl během natáčení obsahově měnit; v roce 1948 dokonce ústřední dramaturgický orgán FIUS navrhl sankce proti režisérům, kteří se odchýlí od schválených scénářů.<sup>70</sup> Nicméně v reálné praxi se obsah scénáře měnil často a poměrně výrazně: nejdříve v procesu transformace v technický scénář, považovaný za první fázi výroby, a posléze i během natáčení, a dokonce i postprodukce.

65 FAMU otevřela scenáristický a dramaturgický program již v prvním roce své existence (1946–1947).

66 Na společný pobyt s Danielem v Moskvě vzpomíná Zdeněk Podskalský. Viz Zdeněk Podskalský, *Lásky a nelásky, aneb, Není tam nahoře ještě někdo jiný?* Praha: Forma 1996.

67 Ačkoli Daniela považovali někteří čeští filmaři (Ladislav Helge, Věra Chytilová, Jiří Weiss) za dogmatického stalinistu (a některé pasáže jeho učebnic skutečně jsou politicky tendenční), Pavel Juráček si jej cenil a Daniel své pedagogické schopnosti prokázal i po své emigraci do USA.

68 Svatopluk Ježek, *Slovo oživlé filmem*. Praha: ČSFN 1946, s. 52. Jistou roli zde ovšem mohly hrát i okolnosti vzniku původní verze této knihy, kterou Ježek psal již za války v Římě jako disertaci.

69 Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Host: Brno 2010, s. 289.

70 FIUS zasedá. *Filmové noviny* 2, 1948, č. 6, s. 3.



Ačkoli nemáme k dispozici data ze srovnání většího korpusu scénářů a hotových filmů, můžeme z řady nepřímých pramenů usuzovat, že těchto nesystémových změn bylo i v padesátých letech hodně. Na I. celostátní ekonomické konferenci filmové tvorby v říjnu 1960, která hodnotila filmovou výrobu v druhé pětiletce, si nedodržování pravidel literární přípravy a technického scénáře vybral za jeden z hlavních objektů kritiky nový ředitel ústřední správy ČSF Alois Poledňák:

Jestliže je literární scénář napsán slabě a neprofesionálně, pak práce na technickém scénáři se obvykle mění v přepracování literárního scénáře. [...] Řetěz důsledků se táhne ještě dále, vede k tomu, že technický scénář se opravuje v průběhu natáčení, v čemž je pak kořen všeho zla.<sup>71</sup>

Na Poledňáka navázal ekonom a náměstek ředitele slovenské Filmové tvorby Pavol Bauma upřesněním, že při schvalování literárních scénářů byly nařizeny změny, které měly být uplatněny až v technickém scénáři, celkem u 18 filmů z 29 v roce 1958, u 12 ze 32 v roce 1959, a dokonce u 24 z 36 v roce 1960.<sup>72</sup> Ukázal tak, že definitivnost literárního scénáře byla navzdory psaným pravidlům ve skutečnosti menšinovou praxí. Ředitel FSB Josef Veselý se v příspěvku zaměřeném již přímo na nehospodárnost scenáristické přípravy pokusil o souhrnnou kvantifikaci „mimoscénářových záběrů“, tedy nejnápadnějšího a nejdražšího druhu odchylek hotových filmů od technického scénáře:

Stále se nám ještě stává, že do výroby přichází scénář literárně nehotový, že místo psaní technického scénáře se píše ještě nová literární verze. [...] V přípravném období zrála literární koncepce díla, nikoliv realizační, není pak divu, že pro jistotu se staví všechny čtyři stěny dekorace, že se štáb zajišťuje, aby mohl improvizovat. [...] Na dobře zpracovaném [technickém] scénáři a správném výběru záběrů závisí, kolik mimoscénářových záběrů je nutno natočit. [...] v roce 1958 z plánovaných 570 záběrů na jeden film bylo mimoscénářových 66, tj. 11,6 procent, v roce 1959 z 508 plánovaných záběrů 75 mimoscénářových, tj. 15 procent.<sup>73</sup>

71 Alois Poledňák, Zhodnocení a perspektivy ekonomiky filmové tvorby. In: *I. celostátní ekonomická konference filmové tvorby*. [Praha: [ČSF], s. 23.

72 Pavol Bauma, Proces realizácie filmov. In: *I. celostátní ekonomická konference filmové tvorby*, s. 39.

73 Josef Veselý, Ekonomická hlediska při literárním zajištění filmu. In: *I. celostátní ekonomická konference filmové tvorby*, s. 35–36.

Tento překvapivý podíl ve scénáři neplánovaných záběrů nebyl ničím výjimečným. Z příspěvku navazujícího řečníka, ekonomického náměstka FSB Václava Kováře, vyplývá, že v roce 1955, kdy bychom čekali přísnější předcenzurní kontrolu než na konci padesátých let, dosáhl 23 procent.<sup>74</sup> To bylo podstatně více, než kolik předpokládala o deset let mladší autoritativní metodika filmové produkce, nicméně i ona se zásahy do scénářů ve fázi natáčení otevřeně počítala:

I otázka definitivnosti scénáře není tak zcela jednoduchá; rozhodně tím není míněno, že režisér nemůže během natáčení leccos ku prospěchu filmu změnit, tedy do jisté míry improvizovat. Tato možnost musí být každému uměleckému pracovníku ponechána, i když v ekonomicky a výrobně únosné míře. Deset až patnáct procent mimoscénářových záběrů navíc je obvyklé a únosné a s tímto systémem natáčení se setkáváme běžně. Naopak je však nutné nenatáčet metráž, která nebude použita; velmi často je totiž 300–500 metrů (čistých, natočených) v čistém sestřihu vyřazeno a odloženo do stříhačova koše. Taková improvizace je už horší, citelnější a nežádoucnější, vyplývá ze špatného počátečního odhadu délky scénáře, z nejistoty autorovy, ale i režisérovy, z nedbalosti nebo neznalosti dramaturgie tvůrčí skupiny.<sup>75</sup>

Hlavní příčinou tohoto stírání hranic mezi etapami literární přípravy, přípravy na natáčení a samotné realizace byla dominantní pozice režiséra, který jen zřídka vnímal literární scénář jako skutečně finální a neměnnou normu, zvláště v případě scénářů externích spisovatelů, jimž scházely řemeslné a technické dovednosti profesionálních scenáristů.

Po zavedení literárního scénáře začali režiséři paradoxně zasahovat do scenáristického procesu více než dříve. V následujících dekádách spolupracovali na většině literárních scénářů a čerpali z toho sociální i finanční výhody. Hranici mezi přípravou a realizací ovšem překračovali i někteří scenáristé: Dokonce i Juráček a Máša, nejoceňovanější studenti Františka Daniela (který jim na FAMU předával znalosti z Moskvy), nakonec začali – pod vlivem auteurismu šedesátých let – své scénáře sami režirovat a v procesu realizace je výrazně měnit.

74 Václav Kovář, Některé z otázek kontroly hospodárnosti ve filmové tvorbě. In: *I. celostátní ekonomická konference filmové tvorby*, s. 87.

75 Bohumil Šmída, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha: SPN 1966, s. 116.

## O b r a z 3.

V sakristii

Schuchovce je skutečně zle, ne však od hladu. V obličejí je bílá jako papír, nohy má těžké jako centy. V ruce pevně svírá šátek s hostií. Bittner ji vyzve:  
Posad' se.

Sotva babka usedne, kostelní otec nastaví ruku:  
Dej mi svůj šátek!

Schuchovka dělá, jakoby nerozuměla. Bittner si vezme šátek sám.

Rozevře jej a - objeví se hostie, bílá jako sníh. Stařec zvolá:  
Cos to udělala?

Rychle složí šátek a už jej nedá z ruky. Žebračka chvíli sedí jako ztuhlá, jen třestí oči na toho starce, ještě se chce utěšovat, ale hned se jí zas strachem sevře srdce. Sklesne na kolena a sepne ruce:  
Kmotříčku, proboha vás prosím, pust'te mě. Slitujte se nad ubohou žebračkou!

Tkadlec jen pokrčí rameny. Pak řekne:  
Počkej, až přijde pan farař!

Žebračka opakuje a mráz jí přejde po zádech:  
Ach bože!

Vstane, klesne na lavici a dá se do usedavého pláče. Je z ní teď jen drobeček. Neví, co s ní bude, ale v duchu běduje.

## O b r a z 9.

Sakristie  
Reál

P. D. 52

Bittner říká Schuchové a nastaví ruku:Schuchová dělá, jako by nerozuměla.  
Bittner si vezme šátek sám.  
Rozváže jej a -Bittner:

Dej mi svůj šátek!

D. 53

Objeví se hostie.

Střelec zvolá:

Cos to udělala?

P. D. 54

Schuchové je zle, ale ne od  
hladu. Chvilí stojí jako ztuhlá  
a mlčí. Bittner rychle složí  
šátek a už jej nedá z ruky. Je  
důležitý a přiblblý. Řekne mstivě:

Žebračka se dá do pláče.

Přerývaně oznamuje:

Sepne ruce

Stařec krčí rameny.  
Vchází farář, babka klesne na  
lavici a dá se do usedavého pláče:Farář se zeptá Bittnera s pohledem  
na žebračku.Bittner ukazuje hostii v šátku  
a šeptem ho informuje.

Farář vykřikne na stařenu.

Schuchová se mu vrhne k nohám.

Počkej, až přijde pan farář.

Schuchová:Já jsem nic neprovedla -  
ja, jsem nic zlého nechtěla -Proboha vás prosím, pust'te  
mě!

- ach, bože!

Schmidt:

Co tu dělá?

Co to má znamenat?

Stránky z literárního a technického scénáře filmu *Kladivo na čarodějnice* (1969).  
Autory literárního scénáře byli Otakar Vávra a Ester Krumbachová, technický scénář psal Vávra sám. Na rozdíl od literárního je technický scénář oproštěn od některých psychologických detailů, je formátován do dvou sloupců (obrazový vlevo, zvukový vpravo), člení se do číslovaných záběrů a je doplněn technickými parametry jednotlivých scén i záběrů, včetně lokací a typů záběrů. Technické scénáře té doby mohly obsahovat ještě další technické detaily, například pohyby a úhly kamery, střihové značky apod.

To by ale nemělo zastřít důležitost, jaká byla literárnímu scénáři připisována zvláště v první polovině padesátých let. Jeho význam pro vztah mezi profesní komunitou a kulturní politikou státu a KSČ dobře ilustruje rozsáhlá veřejná debata o scénáři z let 1955 a 1956, do které se zapojili spisovatelé, scenáristé, dramaturgové, režiséri, kritici i zástupci státního filmu.<sup>76</sup> Zúčastnění se tehdy – v duchu ždanovovské doktríny – ještě shodovali (byť s různými výhradami), že základem filmového umění je literární scénář, že nový socialistický film je spíše autorským neboli „scenáristickým“ uměním než uměním audiovizuálním a že hybnou tvůrčí silou filmové produkce mají být spíše spisovatelé než profesionální scenáristé nebo režiséri, a to navzdory tomu, že tehdejší zvyklosti zvýhodňovaly režiséry.<sup>77</sup> Tuto debatu již současně ovlivňoval – zvláště v otázkách schvalování – ohlašující se poststalinský revizionismus, který zmírňoval ždanovovské odmítání konceptů specifity a mistrovství jednotlivých uměleckých druhů a zároveň začínal decentralizovat tuhou ideologickou a estetickou kontrolu.

V estetické rovině se debata soustředila na zákonitosti psaní pro film a na kulturní status scénáře jakožto autonomní literární formy, a nikoli jen produkčního návodu. V rovině politické se zabývala překomplikovaným, nepředvídatelným a většinou anonymním procesem schvalování scénářů a vlivem oficiální stranické ideologie. V rovině mikropolitické řešila mocenské vztahy a „hraniční spory“<sup>78</sup> mezi hlavními aktéry scénaristického vývoje: externími spisovateli, profesionálními scenáristy, režiséry, dramaturgy a jejich tvůrčími skupinami. Do popředí zde na jedné straně vystupoval pocit izolace spisovatelů píšících pro film, jejich „filmofobie“,<sup>79</sup> a na druhé straně jejich údajná scénaristická nekompetentnost, stejně jako tendence režisérů nerespektovat spisovatele jako autory, jejich sklon za každou cenu přepisovat literární scénáře.<sup>80</sup>

76 Celkem 40 příspěvků do vůbec největší domácí debaty o scenáristice zveřejňovaly mezi červencem 1955 a dubnem 1956 nejprestižnější filmový a nejvýznamnější literární časopis té doby, tedy *Film a doba* a *Literární noviny*, ve spolupráci se Svazem československých spisovatelů. Klíčové otázky této debaty se ještě několikrát vrátily do centra pozornosti i v bezprostředně následujících letech, viz např. Jaroslav Boček, Literární scénář – svébytný slovesný útvar. *Film a doba* 2, 1956, č. 10, s. 661–666; Vítězslav Kocourek, Otázky, nad kterými je třeba se ještě zamyslet (Poznámky na okraj úvah o literární samostatnosti filmového scénáře). *Film a doba* 3, 1957, č. 2, s. 78. Další, již menší, ale tematicky v mnohém podobné debaty o „scenáristickém problému“ proběhly v letech 1960–1961 a 1983–1984.

77 Srov. Jaroslav Boček, Jde o scénář. *Literární noviny* 4, 1955, č. 36 (3. 9.), s. 4.

78 Viz pojem „border disputes“ in: Maras, *Screenwriting*.

79 Tento termín odkazoval k nedůvěře spisovatelů vůči schvalovacím procedurám, kolektivní povaze filmové tvorby a údajné finanční diskriminaci, jež měla protějšek v diskriminaci symbolické, projevující se zvláště v úvodních titulcích filmů a v propagačním diskursu. Srov. Jiří Mařánek, Základní požadavek: kolektivní spolupráce. *Film a doba* 1, 1955, č. 5–6, s. 211.

80 Debata se zjevně inspirovala sovětskými vzory (sovětský časopis *Iskusstvo kino* publikoval celoroční sérii příspěvků o scenáristice již roku 1952) a byla kulminací širšího vývoje. První konferenci českých scenáristů a filmařů organizoval v roce 1952 Kruh scenaristů při Svazu čs. spisovatelů a následovaly další podobné akce.

Jen necelý rok před filmovou debatou došlo k důležité výměně generálního ředitele Československého státního filmu: úředníka Oldřicha Macháčka v červenci 1954 nahradil Jiří Marek, spisovatel a dosud předseda filmové komise Svazu československých spisovatelů (SČSS), jehož hlavním posláním v nové funkci zjevně bylo využít kontaktů v literární obci k posílení spolupráce spisovatelů s filmem. Filmová komise SČSS se ustavila 26. dubna 1950 jako odpověď na rezoluci ÚV KSČ o filmu, zveřejněnou jen o týden dříve a požadující spolupráci s předními literáty.<sup>81</sup> Komise svou koncepcí korespondovala se zmíněným ždanovovským pojetím filmu jako kvaziliterárního služebného umění a se související kanonizací scénáře coby literárního žánru.<sup>82</sup> Markovým úkolem v čele komise mělo být, jeho vlastními slovy, „přitáhnout [členy SČSS] k práci s filmem, to znamená udělat takové [...] druhé centrum, kde se autor mohl odvolat, když mu scénář nevzali, a kde se to posuzovalo, kde se s tím filmem hovořilo“.<sup>83</sup> Propojení Svazu s filmovým průmyslem mělo především přispět ke zvýšení produkce realizovatelných scénářů, jejichž nedostatek počátkem padesátých let platil za hlavní důvod výrobní a umělecké krize.<sup>84</sup> Markovi se sice podařilo zlepšit pracovní podmínky spisovatelů a scenáristů prostřednictvím kolektivní smlouvy mezi ČSF a SČSS z ledna 1952, ale kritická zpráva vedoucího scenáristického odboru Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů Jiřího Síly z února 1954 naznačuje, že filmová komise svých hlavních cílů nedosáhla ani po čtyřech letech existence. Spisovatelé většinou dohodnuté současné látky vůbec nedodávali, třebaže jim komise ze zvláštního fondu udělovala mimořádné prémie 10 tis. Kčs (v nové měně) na každý připravovaný scénář.<sup>85</sup> Proto měl Marek pokračovat ve svém úsilí přímo v čele ČSF, kde se mu skutečně podařilo nastartovat změny, které důvěru mezi filmaři a literáty posílily, ovšem již na jiném než politickém základě. Napomohlo tomu postupné obnovování autonomie filmového pole, jež umožnilo budovat kolaborativní síť mezi spisovateli a filmaři podle osobních, a nikoli úředně předepsaných kritérií.<sup>86</sup>

81 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, s. 1, 3.

82 Srov. též Heller, *Cinéma à lire*.

83 Jiří Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 28. 8. 1981. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

84 Komise jakožto „ideový orgán“ SČSS také zprostředkovávala služby členů při posuzování námětů a scénářů či tvorbě dramaturgických plánů, a kladla si dokonce za cíl i vydávání „vzorových libret“. Viz LA PNP, f. Svaz čs. spisovatelů, Filmová sekce, Činnost filmové komise, sekce filmových spisovatelů a Kruhu scenaristů při Svazu čs. spisovatelů 9. 1. 1952.

85 LA PNP, f. Svaz čs. spisovatelů, k. Filmová sekce, Scenáristický odbor KV SUF Filmové sekci SČSS, 10. 2. 1954.

86 Přínos Marka k obnově autonomie pole filmové produkce podrobně popisují v kapitole o průmyslovém autorství a skupinovém stylu.



Marek jako klíčový strategický krok své snahy o rozvoj scenáristické tvorby a dramaturgie vytyčil obhajobu literárního scénáře jako formátu, který kýženou spoluprací se spisovatelem prakticky umožňuje, jak dokazuje jeho programové prohlášení z ledna 1955:

[M]nozí pracovníci našeho filmu nedovedou vytvořit pro autory skutečně soudružské prostředí, [...] kde by nebylo ani nesoudružského snižování mnohých [literárních] autorů jenom proto, že neumějí hned pochopit zákonitost filmové tvorby. Mezi filmovými tvůrci se šíří nesprávné názory, že filmu mohou rozumět jenom tzv. profesionálové, že scénář je zcela výlučným druhem umění, že ho musí psát jenom režisér nebo řemeslně školený scenárista, ba dokonce byl vysloven i názor, že literární scénář je zbytečnost a že má vzniknout jenom scénář technický. [...] Literární scénář je svéprávný literární útvar a plyne z filmové práce samotné, že si vyžaduje pro realizaci navíc technického scénáře psaného režisérem. Nikdo však nemůže popřít, že základem práce je zde literatura a že právě této první fázi literární se má věnovat největší práce.<sup>87</sup>

Scenáristická debata a nominace spisovatele Marka na ředitele státního filmu vysvětlují, proč formát literárního scénáře nezankl spolu s vlivem Ždanova. Naopak, stal se ohniskem živých disputací a inovací, které nově vymezovaly pozici spisovatele vůči kinematografii. To, co počátkem padesátých let začalo jako politický diktát, se v druhé polovině dekády, a zvláště v dekadě následující změnilo v dosud neplodnější spolupráci mezi literáty a mladou generací filmařů. V zaměstnaneckém stavu jako scenáristé či dramaturgové nebo externě jako členové ideově uměleckých rad při jednotlivých tvůrčích skupinách (nikoli již tedy v roli politicky dosazených schvalovatelů, jako počátkem padesátých let) tehdy pro barrandovské studio pracovala řada předních prozaiků, básníků a dramatiků. Patřili k nim Adolf Hoffmeister, Josef Škvorecký, Bohumil Hrabal, František Hrubín, Jan Skácel, Jan Otčenášek, Jiří Fried, Jaroslav Putík, Ludvík Aškenazy, Jiří Šotola a ve funkcích vedoucích skupinových dramaturgů Ladislav Fikar a Jan Procházka. Jak trefně poznamenal Štěpán Hulík,

v jejich „nalákání“ ke spolupráci hrály důležitou a možná rozhodující roli lidské kontakty – kdo koho znal, kdo se s kým přátelil, kdo koho doporučil. Do značné míry tedy záleželo na osobách jednotlivých dramaturgů ve skupinách, a především pak na jejich vedoucích, koho svým charizmatem a dob-

87 Jiří Marek, Za lepší dramaturgickou přípravu. *Film a doba* 1, 1955, č. 1-2, s. 4.

rou pověstí, doloženou konkrétními výsledky, dokázali ke spolupráci přivést.<sup>88</sup>

Tato spolupráce se tedy již neřídila úředními kvótami ani iniciativami profesních svazů, ale vkusovou a osobní blízkostí jednotlivých tvůrců, kteří si vzájemnou důvěru a loajalitu mnohdy pěstovali po řadu let. Spišovatelé šedesátých let psali literární scénáře nebo se na nich alespoň dramaturgicky podíleli nikoli proto, že jim někdo slíbil mimořádné odměny (jak tomu bylo ve filmové komisi SČSS), ale proto, že je k filmu přivedli intelektuálně inspirativní režiséři a dramaturgové.

Institucionalizovaný scenáristický formát navíc některé autory podněcoval k experimentování s jeho základními parametry. Pavel Juráček prošel v šedesátých letech hlubokou profesní proměnou ze scenáristy-zpracovatele v autorského režiséra. Tehdy se distancoval od původního pojetí literárního scénáře, kterému jej učil František Daniel na FAMU, a v deníkovém zápisu z roku 1966 poznamenal:

Všechny literární scénáře jsou v podstatě sádrovými modely budoucího díla a jako takové mají pouze jediný smysl: sdělit čtenáři co nejsugestivněji, jak bude vypadat film. Jenomže k čemu je to dobré? Každý model lže, protože nemůže vydat skutečné informace. Je vytvářen vědomě jako podvod, a nemá tudíž pro autora téměř žádnou cenu. Jde mi o scénář, který by mi byl něco platný. Protože můj scénář není „telegramem poslaným režisérovi“, proč bych měl sám sobě posílat telegramy... Zvykl jsem si psát scénáře pro NĚKOHO a kdykoli je čtu, vidím, že pro mne samotného je TAKTO napsaný scénář čímsi zbytečným. Což je strašně paradoxní: dělá mi potíž napsat scénář pro sebe, protože je absurdní, abych sám sebe podváděl. Víím pouze jedinou věc. Že pro sebe musím psát jinak, totiž tak, abych v tom scénáři nacházel nepřetržitě připomínky k budoucímu filmu. Až dosud píšu scénář jako definitivní, uzavřenou knihu, PODLE níž se později dělá film. Chtěl bych najít způsob, jak učinit scénář souvislou součástí filmu. Abych dělal jednu jedinou práci od začátku synopse až po míchačky. Zatím dělám dvě: napřed píšu a potom točím.<sup>89</sup>

Juráček, původně zapálený zastánce autonomních literárních hodnot scénáře a autorských práv scenáristy, v polovině šedesátých let zjišťuje, že domnělá úplnost a soběstačnost literárního scénáře je v hlubokém rozporu s tvůrčím procesem autorského filmu. Dospívá k závěru, že

88 Hulík, *Kinematografie zapomnění*, s. 132.

89 Juráček, *Deník*, s. 430–431.

spíše než od uměleckých potřeb filmaře je odvozen z heteronomní politické logiky: z nutnosti psát pro čtenáře, kteří nerozumějí skutečným „architektonickým plánům“, ale pouze nastřčeným „sádrovým modelům“. V období, kdy se definitivně rozhodl pro režijní realizaci vlastních textů, cítí nutnost nalézt adekvátnější, osobnější techniku zápisu, jež by překonala podle jeho názoru umělý předěl mezi přípravou a natáčením, jež by mu umožnila zapomenout na rozdíl mezi literaturou a filmem a poskytla skutečně užitečný „architektonický plán“: registraci asociativních instrukcí pro filmové řešení konkrétních scén, podobnou jeho nejmilejšímu žánru – deníku. Deník, jehož prvotním adresátem je sám autor, tedy Juráčkovi sloužil jako šifra pro svébytnou, intimní koncepci scénáře, jehož smyslem je v samotném autorovi evokovat ty obrazy a zvuky, které měl při psaní na mysli, a použít k tomu takové literární podněty, které autorovu paměť a obraznost přesně nasměrují, tedy například vzpomínky z dětství.

Kritiku svazujících limitů pevného scénáře, charakteristickou pro novou vlnu, reflektoval ve své o tři roky pozdější glose scenárista Lubor Dohnal. Scenárista a scénář podle něj především slouží autorské vizi režiséra jakožto hlavního tvůrce filmu, avšak i moderní vyprávěcí a dokumentaristické postupy vyžadují literární přípravu a scénář je stále její nezbytnou součástí – „ovšem za předpokladu, že budeme tolerantnější, pokud jde o formu scénáře a rozsah informací, které má o budoucím díle poskytnout“. Formu i funkci scénáře je třeba přizpůsobovat tvůrčí osobitosti režiséra a konkrétním realizačním podmínkám. Scénář se v Dohnalově pojetí například může omezit na „stručnou explikaci, doplněnou potřebnými odkazy na formální postupy a technická data“, nebo dokonce fakticky vznikat – po vzoru dokumentárního filmu – až v průběhu natáčení. Tato „užitečná služebnost scenáristiky“ neznamená, že by se scenárista měl vzdávat tvůrčí invence, ale že je primárně filmařem a má s režisérem spoluvytvářet původní filmové dílo.<sup>90</sup> Dohnalova kolaborativní a Juráčkova intimní koncepce shodně chápaly scénář jako integrální součást filmového tvůrčího procesu, jež se mění a prolíná s natáčením a musí se přizpůsobit tvůrčímu typu režiséra. Sice stály na opačném pólu než úřední, předcenzurní model pevného literárního scénáře, který měl především komunikovat se schvalovateli, nicméně samotný formát nepopíraly a zdaleka se neblížily radikálnosti postojů, jaké alespoň v teoretické rovině deklarovali někteří západní autorští režiséři, kupříkladu Jean-Luc Godard.<sup>91</sup>

90 Lubor Dohnal, Glosy o scenáristice. *Film a doba* 16, 1970, č. 9, s. 456–457.

91 Srov. Petr Szczepanik, Vidět scénář, psát v obrazech. Poznámky k intermedialitě Godardova „Scénáře k filmu Vášeň“ a „Vášeň“. *Iuminace* 14, 2002, č. 4, s. 41–56.

Konec stalinismu tedy nevedl k odstranění literárního scénáře z procesu vývoje látek, pouze započal jeho oprošťování od ideologických a předcenzurních funkcí – ty ovšem mohly být zase obnoveny, jak to dokazuje období normalizace, kdy se literární scénáře opět dostaly do ohniska zájmu při obnově centrálního schvalování a předcenzurních zásahů nového ústředního dramaturga Ludvíka Tomana. Toman, typický „trojský kůň“ heteronomní moci v bourdieuovském smyslu, obnovil ústřední scénáristické oddělení, a tím posílil separaci scenáristů od skupinových dramaturgů, usnadnil jejich politickou kontrolu a přispěl k narušení jejich neformálních kolaborativních vztahů.<sup>92</sup>

O deset let později, když Tomanova moc výrazně zeslábla, požádal vedoucí jedné z dramaturgických skupin Ota Hofman studiové vedení o opuštění literárního scénáře a návrat k tradiční předúnorové praxi, kdy literární příprava končila treatmentem, ale byl odmítnut. Možná ani ne tak z politických důvodů, jako spíš proto, že literární scénář se již usadil v každodenní praxi produkčního systému. Po dalších sedmi letech, v lednu 1987, studiové vedení poněkud uvolnilo schvalovací režim literární přípravy tím, že formálně dovolilo, aby autoři za odůvodněných okolností přeskočili formát synopse a povídky a odevzdali rovnou literární scénář – aniž by ovšem přišli o honoráře za předchozí fáze vývoje. Chtělo tak zabránit poměrně běžné praxi retrospektivního dopisování synopsí a filmových povídek čistě z finančních důvodů.<sup>93</sup> Tato nová směrnice ale současně literárnímu scénáři dala ještě komplexnější administrativní status: před schválením ústřední dramaturgickou radou musel být doplněn dramaturgickou a režijní „explikací“, jež specifikovaly jeho ideologické, umělecké a produkční záměry.

Obecně lze říci, že status literárního scénáře se od poloviny padesátých let až do konce státně-socialistického systému příliš nezměnil. Nikdy nezískal tak velkou veřejnou pozornost jako literární scénária v Sovětském svazu, kde kolem roku 1949 vycházela v prestižních knižních edicích. V Československu se literární scénáře ve větší míře nevydávaly<sup>94</sup> a ve směrnících o struktuře úvodních filmových titulků (1952,

92 Viz Hulík, *Kinematografie zapomnění*, s. 167.

93 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/B1/3P/3K, směrnice č. II-24/1986, 1. 1. 1987.

94 Luboš Bartošek v roce 1960 poznamenal, že „vydávání původních scénářů se nepodařilo prosadit“, protože československá nakladatelství jej stále považují za „jakýsi záhadný literární útvar, pohybující se někde mezi beletrií a odbornou literaturou“ a nenalezla pro něj adekvátní edici (naopak přeložené scénáře, zvláště sovětské, vycházely v poněkud vyšším počtu). Viz Bartošek, Aby se scénář stal uměleckým dílem, s. 815. Přesto i domácí scénáře občas vycházely v časopiseckých ukázkách a ojediněle v knižních edicích, po neúspěšném pokusu Československého filmového nakladatelství s edicí *Knihovna románových filmů* (vyšel zde jen scénář Václava Kršky *Housle a sen: románový film* /Praha: ČSFN 1947/) publikovalo v šedesátých letech několik českých scénářů (nebo výňatků z nich) nakladatelství Orbis, které převzalo filmovou literaturu – viz Jirí Janoušek (ed.), *3 1/2* (Praha: Orbis 1965); Janoušek (ed.), *3 1/2 podruhé: Ewald Schorm, Ivan Passer, Jan Němec, Karel Vachek* (Praha: Orbis 1969). Od šedesátých let vycházely častěji beletrizace zahraničních scénářů, tento útvar se ale zde pojednáváne problematiky přímo netýká.

1965)<sup>95</sup> nefigurovaly literární a technický scénář jako samostatné položky, byť v praxi se autorství literárního scénáře občas samostatně označovalo.<sup>96</sup>

Jestliže v SSSR bylo literární scénáři chápáno jako explicitně ideologický konstrukt, v Praze se s literárním scénářem profesní komunita brzy szila a adaptovala jej pro své potřeby jako praktický nástroj. Z historického hlediska je tedy třeba rozlišovat mezi „silným“ ideologickým konceptem literárního scénáře z přelomu čtyřicátých a padesátých let (a částečně i z let sedmdesátých) a jeho pozdějším pragmatickým využitím, které prakticky přežilo i rok 1990.<sup>97</sup> Podobně jako v případě jiných vzorů a norem, přebíraných ze SSSR, ani literární scénář nebyl adaptován v doslovné podobě: zatímco sovětské literární scénáři používalo pouze celostránkový formát, české zpočátku spíše dvousloupcový, odvozený z německého Drehbuch třicátých let, včetně některých technických detailů, které jej přibližovaly technickému scénáři více než sovětské literární scénáři tamnímu scénáři „režisérskému“. Jestliže sovětské scénáři aspirovalo na status autonomního literárního díla a předpokládalo se u něj, že bude vycházet z původního námětu, český literární scénář byl chápán služebněji a mohl být odvozen z literární předlohy. Případ literárního scénáře tedy ilustruje obecnější praxi přebírání sovětských vzorů a ukazuje, že se ve skutečnosti jednalo spíše o „sebesovětizaci“.<sup>98</sup> Podobně jako v jiných oblastech, například ve školství, kde také dlouhodoběji nepůsobili sovětské poradci, kteří by specifikovali závaznou metodu aplikace, byly výsledkem sebesovětizace spíše hybridní formy směřující převzaté vzory se staršími praktikami domácími či středoevropskými.

## Závěr

Ačkoli nám zatím chybí komparativní empirický výzkum, lze předpokládat, že formalizace a byrokratizace scénaristické praxe a jejich formátů patří k charakteristickým projevům produkčních systémů v totalitních a autoritářských režimech.<sup>99</sup> Tyto režimy měly tendenci vnímat scenáristy a scénáře jako nositele propagandy, ale zároveň i jako potenciální podvrtné kritiky. Z těchto důvodů se pokusy o úřední reformy

95 *Příručka základních norem ve výrobě uměleckých filmů* (Praha, 1952); Harnach Poledňáková: Úprava úvodních titulků, 29. 1. 1965. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K.

96 V rámci padesátých let viz např. *Botostroj* (K. M. Walló, 1954).

97 To platí i pro současnou praxi, z níž naopak téměř úplně vymizel technický scénář – viz Szczepanik a kol., *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*.

98 Viz John Connelly, *Zotročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum 2008.

99 Tuto domněnku formuloval také Ivan Klimeš ve slovníkovém hesle „Filmový scénář“ in: Dagmar Mocná – Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka 2004, s. 194–203.

scenáristické praxe objevovaly právě v dobách politického útlaku: po roce 1939, 1949 a naposledy po roce 1969, kdy byli scenáristé nové vlny obviněni z šíření revizionismu.<sup>100</sup> V praxi ovšem přípravné formáty plnily role odlišné od toho, co jim přisuzovaly oficiální směrnice. Například mohly nabízet finanční přílepku špatně placeným scenáristům, kteří odevzdávali nerealizovatelné synopse či filmové povídky čistě kvůli honorářům. Dramaturgové ve skupinách využívali přípravné formáty k testování ideologické „průchodnosti“ problematických námětů, nebo dokonce k podpoře politicky nežádoucích spisovatelů, jejichž scénáře by neměly šanci na schválení, pokud by se nekryli pseudonymem.<sup>101</sup>

Případ literárního scénáře ukazuje, že mocenské vztahy v poli filmové produkce ovlivňují nejen filmové příběhy, ale do značné míry také institucionalizované konvence kolektivní tvůrčí praxe. Neznamená to ale, že by tyto konvence mohly být poli jednoduše vnuceny zvnějšku. Formát literárního scénáře, zavedený z vnějších politických důvodů,<sup>102</sup> se poměrně rychle přizpůsobil logice produkční praxe a začal sloužit potřebám profesní komunity.

Scénář je vždy spíše souborem dokumentů, určitou textuální řadou konceptů, verzí a doprovodných materiálů, než jedním uzavřeným dílem. Badatelé zabývající se scénáristickou praxí proto hledají nové způsoby, jak se s jeho procesuální, přechodnou a mnohofunkční povahou – tím, co Steven Maras nazývá „problém objektu“<sup>103</sup> – metodologicky vyrovnat.<sup>104</sup> Chceme-li postihnout místo scénáře v určitém produkčním systému, jehož je integrální součástí a zároveň symptomem, musíme vzít v úvahu také institucionalizovanou praxi scénáristiky, která je tomuto systému vlastní, včetně politického pozadí, které ji spoluutvářelo. Literární scénář je názorným příkladem takovéto zpolitizované konvence, která státně-socialistický modus produkce odlišuje od produkčních systémů v prostředí volného trhu.

100 Dvě nejprominentnější oběti čistek po roce 1969 byli scenáristé Pavel Juráček a Jan Procházka, jež vynucený odchod z Barrandova hluboce poznamenal profesně i v osobním životě.

101 Tyto neformální praktiky dobře dokumentují záznamy rozhovorů ve sbírce orální historie NFA.

102 Před rokem 1948 režiséři literární scénář nepotřebovali: stačilo jim zpracovat treatment nebo scénosled do podoby finálního scénáře s číslovanými záběry, později zvaného technický.

103 Maras, *Screenwriting*.

104 Například Steven Price navrhl využít metodologii francouzské „genetické kritiky“. Viz Steven Price, *The Screenplay: An Accelerated Critical History*. *Journal of Screenwriting* 4, 2013, č. 1, s. 87–97.









# Část III. Produkční estetika



# Kapitola 7.

## Průmyslové autorství a skupinový styl

Celý tento převrat začal Eduard Hofman a dokončil ho nechtěně Poledňák, který mu nebránil.  
(Ladislav Helge, 2011)<sup>1</sup>

Filmová historie se vždy přednostně věnovala jednotlivým tvůrcům a filmům, případně jejich třídění do různých žánrů a proudů, v posledních třiceti letech pak rozšířila svůj záběr o řadu kontextových souvislostí: průmyslové, sociokulturní a politické podmínky fungování kinematografie jako komplexní instituce. Jeden aspekt ale zůstává překvapivě opomíjen, snad proto, že leží mezi těmito dvěma výzkumnými rámci, tj. mezi osobností tvůrce a institucí: skutečnost, že filmy nevymýšlejí

---

<sup>1</sup> Petr Bilík v rozhovoru s Ladislavem Helgem: Petr Bilík, *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011, s. 161.

a nerealizují izolovaní jednotlivci, ale ani národy, a dokonce ani firmy, nýbrž především skupiny či sítě konkrétních spolupracovníků.

Ve filmu ale nacházíme různé typy skupin a skupinové práce: malý tým (producent, scenárista, režisér, někdy dramaturg) vyvíjí projekt i několik let; pak relativně rozsáhlý štáb o dvou desítkách nebo i několika stovkách členů natáčí film v rychlém tempu; a nakonec, v postprodukcii, zbyde opět užší tým soustředěný kolem režiséra, střihače a producenta (zahrnuje i zvukaře, tvůrce speciálních efektů ad.). Na malém nezávislém filmu je možné pracovat rovnostářštějším, téměř rodinným způsobem, zatímco globální sítě hollywoodských velkoprodukcí se vyznačují přísnou hierarchií a mohou zahrnovat dílčí týmy z různých kontinentů, které se nikdy fyzicky nesetkají. Skupiny se různí také délkou své existence: projektově založené sítě se rozpadají, jakmile je film dokončen;<sup>2</sup> zároveň v nich ale mohou operovat menší neformální skupiny více či méně stálých spolupracovníků, obvykle soustředěné kolem důležitých členů či vedoucích jednotlivých podštábů (kamery, architekta atd.), které putují jako tovaryši s mistrem z jednoho projektu na druhý.<sup>3</sup> Dokonce i rigidní státně-socialistický produkční systém, jaký se rozvinul v Československu přelomu čtyřicátých a padesátých let, pod povrchem byrokratického řízení štábů (za pomoci ředitelství, dispečinku, studiových dílen, kádrového oddělení) do jisté míry toleroval existenci neformálních sítí spolupracovníků, sdružených podle klíče generační a sociokulturní blízkosti, dlouhodobě budované důvěry a porozumění. Stále znovu a znovu se totiž ukazovalo, že neformální vazby vedou k lepším výsledkům než vazby administrativně shora nařízené a že osobní antipatie naopak mohou pohřbit i sebelépe naplánovaný a prověřený projekt.

Filmová historiografie si o skupinách a sítích dosud nepoložila ani ty nejzásadnější otázky: Jak se formují, jaký typ rolí a vztahů určuje jejich vnitřní fungování, jaké je jejich postavení v širších institucionálních strukturách, jak se mění v čase, a nakonec to nejobtížnější: jak jejich styl práce ovlivňuje styl výsledných filmů? Přitom by tyto otázky vedly k hlubšímu pochopení jednoho z nejsetrvalejších problémů filmové historie: vztahu mezi uměním a průmyslem, produktem a podmínkami produkce, textem a kontextem jeho vzniku.

Filmové dějiny viděné prizmatem skupin nám pomáhají redefinovat autorství a styl jakožto znaky mediované specifickými režimy spolupráce, jež je charakterizovaná více či méně formálními, hierarchickými, trvalými a hustými sociálními vztahy. Takovýto relační a na

2 Srov. Robert J. DeFillippi – Michael B. Arthur, Paradox in Project-Based Enterprise: The Case of Film Making. *California Management Review* 40, 1998, č. 2, s. 125–139.

3 Srov. Helen Blair, You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society* 15, 2001, č. 1, s. 149–169.

kolaborativní praxi zaměřený přístup pojímá autorství a styl nikoli již jen jako formální či tematické znaky filmových děl, ale také jako soubory sdílených praktik a přesvědčení těch, kdo tato díla společně produkuje v rámci specifického průmyslového a sociálního kontextu. Právě tento druhý, méně viditelný aspekt autorství a stylu je předmětem následujících řádků. Tato kapitola zkoumá podmínky a sociální procesy vzniku autorství a stylu v konkrétních historických podmínkách – v době po zřízení takzvaných tvůrčích skupin. Za ideálních okolností by byla koncipována jako revizionistická kontextualizace tradičněji pojaté formální analýzy reprezentativního vzorku českých filmů padesátých a šedesátých let.<sup>4</sup> Vzhledem k tomu, že takováto analýza zatím neexistuje, vycházím zde nikoli z empiricky doložených stylistických norem a konvencí (jejichž sociální podmínky a procesy vzniku bych následně popisoval), ale pouze z hrubých a pracovních kategorií skupinového stylu, jež odvozují primárně z dobového diskursu, zvláště z deklarací klíčových aktérů, tedy funkcionářů zestátněného filmu na jedné straně, a filmových tvůrců na straně druhé, druhotně pak z hodnotících kategorií kritiky a z existující historické literatury.

V následujících dvou podkapitolách krátce shrnu hlavní výsledky teoretických debat k tématu z posledních třiceti let (z velké části soustředěných na americkou a britskou kinematografii), které mohou posloužit k analýze průmyslového autorství a skupinových stylů v podmínkách československého filmu padesátých a šedesátých let: problematiku autorských pozic a autority nad textem; roli producenta jako facilitátora autorství (spíše než autora v běžném smyslu); a nakonec otázku vztahu mezi produkčními praktikami a stylistickými normami. V navazující deskriptivně-analytické části studie pak tyto tři teoretické rámce uvažování o skupinové kreativě aplikuji na vývoj tvůrčích skupin po roce 1955. Budu si klást otázku, kdo byl v jednotlivých fázích jejich vývoje klíčovým hybatelem neboli facilitátorem (k pojmu facilitace viz níže) autorství a stylu. S tím, jak se pole filmové produkce postupně vynaňovalo zpod přímého vlivu pole politické moci, přesouvaly se tyto pozice z úrovně nejvyššího vedení zestátněného filmu až na úroveň skupin a jejich vedoucích; souběžně s tím se posilovala role konkurence uvnitř profesní komunity a z ní plynoucí diferenciací tvůrčích postupů. Vytvoření podmínek pro skupinový styl ovšem ještě neznamenalo jeho reálný vznik – kolem některých tvůrčích skupin a neformálních sítí spolupracovníků se skupinový styl zformoval, kolem jiných nikoli (konkrétní důvody by bylo třeba prozkoumat v samostatné komparativní práci). Naproti tomu průmyslové autorství byl fakt daný držením autority přidělovat autorské pozice čili trvalá vlastnost zestátněného

4 Časové upřesnění: jádro mého výzkumu, z něž vychází tato kapitola, se týkalo let 1954–1962.



filmu, respektive jeho výrobních složek. Vzhledem k výše uvedeným omezením (neexistence empirické analýzy stylistických norem) je třeba tuto kapitolu chápat nikoli jako definitivní zpracování titulního tématu, ale spíše jako polemickou a programovou výzvu k dalšímu výzkumu.

### 7.1. „Genius of the system“: průmyslové autorství

Nedávné diskuse o autorství jako skupinové spolupráci<sup>5</sup> sice odmítly romantizující chápání (vybraných) filmů jako sebevyjádření autorských osobností (tedy režisérů), nicméně zůstávají stále vzdálené reálnému průmyslovému kontextu filmové produkce a prozrazují lpění na tradičních pojmech umělce a díla. Ve studiovém systému se totiž boje o významy a autorské pravomoci odehrávají z velké části předtím, než se realizační týmy vůbec sejdou, a dlouho poté, co byly rozpuštěny. Odpovědnost za plánování, schvalování a cenzuru, stejně jako za strukturu a složení samotných týmů, se přesouvá daleko mimo kontrolu úzkého okruhu výkonných tvůrců. Vnucuje se nám tedy nejen otázka plurality autorských pozic, ale také časového sledu dílčích autorských aktů a mocenských vlivů v širším institucionálním rámci. Tu si poprvé s plnou vahou položil televizní teoretik Jonathan Gray ve své studii „Kdy je autor?“,<sup>6</sup> kde v návaznosti na poststrukturalistické pojetí textu jako nekončícího procesu označování formuluje koncepci nekončícího procesu autorství. Autorství, které již není omezeno na jednorázovou fyzickou produkci textu jako definitivního díla, se rozvíjí ve všech fázích jeho „životního cyklu“, včetně šíření, interpretace a přepisování v nejrůznějších kontextech. Gray přisuzuje autorskou pozici všem, kdo mají dostatečnou autoritu, aby textu dávali určité významy a funkce. Autorské pozice se takto sdružují do „klastřů“, jež na sebe mohou vzájemně působit a popírat se. Zároveň se Gray ale ptá: kdo těmto shlukům autorských pozic uděluje jejich autoritu nad textem, případně jim tuto autoritu omezuje či zcela upírá? Jakým způsobem mohou aktéři v určitých institucionálních rámcích autoritu nárokovat, dobývat, shromažďovat, sdílet, předávat? Zjednodušeně řečeno, Gray nabízí popis autorství na základě vztahů moci: jakožto „managementu“ autority nad textem. Oba kroky Grayovy teoretické úvahy mohou dobře posloužit pochopení průmyslového autorství ve státně-socialistickém modu produkce: umožňují přesunout důraz od děl k podmínkám jejich vzniku

5 Srov. C. Paul Sellors, Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2007, č. 3, s. 263–271; Berys Gaut, Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen – Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997, s. 149–172; Robert L. Carringer, Collaboration and Concepts of Authorship. *PMLA* 116, 2001, č. 2, s. 370–379; Martin Stollery, Technicians of the Unknown Cinema: British Critical Discourse and the Analysis of Collaboration in Film Production. *Film History* 21, 2009, č. 4, s. 373–393.

6 Jonathan Gray, When Is Author? In: Jonathan Gray – Derek Johnson (eds.), *A Companion to Media Authorship*. Malden, MA: Wiley Blackwell 2013, s. 88–111.

a od autorů v užším smyslu k těm, kdo jim jejich autoritu přidělili a kdo posléze zodpovídali za její „management“.

Smyslem této kapitoly není samoučelné rozostření a relativizace pojmu autorství, ba dokonce ani odmítnutí privilegované role režiséra (vlivná pozice režisérů byla konstantou české kinematografie od dvacátých do počátku devadesátých let 20. století), ale formulace historicky specifických konceptů průmyslového autorství, které odpovídají vlastnostem státně-socialistického modu produkce. Důležitou roli zde logicky musí hrát otázka „autorského“ podílu státní instituce (zestátněného průmyslu a jeho politických dohlížitelů) a organizačních jednotek, na které stát-producent delegoval tvůrčí rozhodování. Průmyslové autorství v českém filmu éry pozdního stalinismu (1948-1953) mělo jinou strukturu a dynamiku než autorství po roce 1954, protože se změnil vztah mezi filmaři a politickou mocí. Změnil se tím, že ve strukturním vakuu mezi státem-producentem a výkonnými tvůrci, jež vzniklo centralizací po únorovém puči 1948, byla obnovena úroveň středního managementu, tedy takzvané tvůrčí skupiny. Ty plnily roli „podproducentů“, reálně či domněle naplňujících intence producenta-státu prostřednictvím vedoucích dramaturgů a produkčních šéfů, kteří dále delegovali dílčí tvůrčí rozhodnutí na řadové skupinové dramaturgy, scenáristy, režiséry a filmové štáby.<sup>7</sup> V této kapitole se zaměřím na autorský podíl vedoucích dramaturgů a produkčních šéfů nově vzniklých tvůrčích skupin.

Představa producenta či rovnou studia jako autora a související diskuse o institucionálním či průmyslovém autorství jsou sice v přímém rozporu s tradiční auteurskou kritikou (která producenta, zastupujícího ekonomické zájmy studia, považovala za hlavního protivníka autora-režiséra), ale nejsou nové. Objevily se již v řadě prací o silných producentských osobnostech klasického Hollywoodu<sup>8</sup> a stále více se koncentrují také na využití diskursu o autorství v marketingu<sup>9</sup> a na televizní seriálovou tvorbu,<sup>10</sup> kde „showrunneři“ mohou plnit roli jakýchsi iniciátorů a „brandů“, zaštiťujících tým několika výkonných producen-

7 Míra producentských pravomocí skupin se v historii státně-socialistického modu produkce měnila; nejvíce se producentským jednotkám blížily skupiny z let 1945-1948 a 1962-1969. V druhé půli šedesátých let o producentském potenciálu skupin opakovaně diskutovali jejich šéfové a z ekonomického hlediska se za něj stavěl (včetně požadavku „hmotné zainteresovanosti“) i ekonom Radoslav Selucký, *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*. Praha: ČSF 1966.

8 Srov. např. Thomas Schatz, *The Genius of The System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books 1988.

9 Yannis Tzioumakis, Marketing David Mamet: Institutionally Assigned Film Authorship in Contemporary American Cinema. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, 2006, č. 57, s. 60-75.

10 Srov. např. Robert J. Thompson - Gary Burns (eds.), *Making Television: Authorship and the Production Process*. New York: Praeger 1990.

tů a scenáristů.<sup>11</sup> Matthew Bernstein ve studii s poněkud zavádějícím názvem „The Producer as Auteur“ ukázal, že pokud chceme otázku autorství producentů rozšířit za úzký okruh výjimečných osobností jako David O. Selznick, Walt Disney nebo Val Lewton, musíme tradiční auteurský koncept přeformulovat.<sup>12</sup> Namísto osobního vizuálního stylu a senzibility by měl odkazovat ke stylu vyjednávání, vyvažování protichůdných sil a kombinace ekonomických a tvůrčích zdrojů. Producenti obvykle neusilovali o autorské sebevyjádření v běžném smyslu, ale v mezích institucionálně daných možností podněcovali k jedinečným autorským výkonům své spolupracovníky. Působili spíše jako „facilitátoři“, podporovatelé autorských vizí, než jako jejich přímí původci.<sup>13</sup> To ovšem neznamená, že producenty lze a priori charakterizovat jako nezištné pečovatele o autorské talenty. Jak upozornil Thomas Schatz v často citované větě, „studiová produkce nebyla ani tak procesem spolupráce, jako spíše procesem vyjednávání a boje – příležitostně přerůstajícího v ozbrojený konflikt“.<sup>14</sup> Osvícení producenti sice umožňovali autorskou výpověď (jakožto variaci institucionálního autorství studia), ale to neznamená, že by přestávali hájit korporátní zájmy: jejich přímá funkce bylo „překládat fiskální politiku do filmařské praxe“.<sup>15</sup>

Poststalinské decentralizační a liberalizační reformy znovuotevřely prostor pro typ autorské kontroly nad textem, který v předchozích šesti letech jednoduše nebyl možný. Jako nejadekvátnější termín se mi proto jeví „průmyslové autorství“ (od zavedeného anglického „industrial authorship“), které na rozdíl od autorství studiového či institucionálního zahrnuje širší spektrum produkčním systémem podmíněných, ba přímo iniciovaných forem autorské intence (pojem průmyslu totiž není omezen na jednu organizaci). Jak se pokusím ukázat dále v tomto textu, strukturně daná možnost nového typu autorství ovšem neznamenala její automatické naplnění – k tomu mohlo dojít až souhrou s konkrétními aktéry, vybavenými příslušnou motivací, habitem a pozicí v rámci produkční komunity.

11 Fragmentace autorství, posílená systémově marginalizovanou pozicí režiséra, je pak zvláště zřetelná u transmediálních projektů typu *Lost*. Srov. Denise Mann, *It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise*. In: Vicki Mayer - Miranda J. Banks - John T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge 2009, s. 99-114.

12 Matthew Bernstein, *The Producer as Auteur*. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 180-189.

13 V britské literatuře se objevují také úvahy o institucionálním autorství kulturní politiky státu, částečně v negativním smyslu: filmy, které prošly procesem žádání o veřejnou podporu, v sobě nesou jeho stopy, což může problematizovat jejich status jakožto uměleckých děl i zboží na trhu.

14 Thomas Schatz, *The Genius of The System*, s. 12.

15 Tamtéž.

## 7.2. Skupinový styl a „dílo díla“

Poměřovala-li tradiční auteurská kritika hodnotu umělecké vize především odvahou a konzistentností osobního stylu (zvláště v oblasti takzvané mizanscény), zde se musíme ptát, jaký je vztah mezi průmyslovým autorstvím a stylem – v tomto případě logicky stylem nikoli osobním, ale skupinovým či studiovým (v angličtině *group style* a *house style*). Povědomí o rozpoznatelnosti „korporátního umění“<sup>16</sup> jednotlivých hollywoodských studií sdíleli samozřejmě již doboví komentátoři od třicátých let, ale pojem skupinového filmového stylu se dostal do centra badatelské pozornosti až pod vlivem knihy *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. David Bordwell s Janet Staigerovou a Kristin Thompsonovou se zde pokusili popsat klasický hollywoodský film v jeho „standardních“, konvenčních projevech, a nikoli již prizmatem výjimečných autorských osobností, jak to v padesátých a šedesátých letech dělala auteurská kritika. Janet Staigerová pak stylistické a narativní normy uvedla do vzájemného vztahu s principy hollywoodského modu produkce, zvláště s vývojem dělby práce, který pomáhal stylistické standardy zavádět a udržovat, ale zároveň byl ovlivňován jejich vlastním vývojem.

V této kapitole nebudu konstruovat model „klasického“ českého filmu padesátých let,<sup>17</sup> ale spíše průmyslové a sociální podmínky, jež umožnily vznik dvou dílčích skupinových stylů, které se profilovaly prostřednictvím vzájemné diferenciacce a konkurence na pozadí ustupujícího socialistického realismu první poloviny padesátých let. Tento soubor podmínek nelze chápat jednoduše jako determinanty vzniku nových stylistických norem. Přesnější by bylo říci, že produkční systém se vyvíjel ve vzájemné interakci s měnicími se stylistickými normami. Tím, jak na konci hluboké krize filmové výroby první poloviny padesátých let sílil požadavek na zvýšení kvantity a kvality filmů a jak se pole filmové produkce částečně emancipovalo od centrální politické moci, začínala se v něm opět uplatňovat autonomní dynamika generační výměny a s ní souvisejícího narušování stávajících norem dílčími odchylkami, jak to popisuje sociologie umění.<sup>18</sup> Tyto odchylky mohly mít účinek realistický (například příklonem k prostředí městské periferie a postavám spo-

16 Jerome Christensen, Studio Authorship, Corporate Art. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 167-179.

17 O to se pokusila Zdena Škapová, která ovšem tezi o klasičnosti přednovovlnného stylu druhé poloviny padesátých let bere jako a priori platnou a na celý korpus dobové produkce pohlíží homogenizujícím a reduktivním pohledem (její vzorek čítá pouhých osm filmů, vybraných na základě domněnky, že nevykazují „nadměrné ústupky dobovému schematismu“). Viz Zdena Škapová, *Cesty k moderní filmové poezii*. In: Stanislava Prádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11-44.

18 Srov. Pierre Bourdieu, *Pravidla umění. Vznik a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010.

lečenských outsiderů), estetizující (lyrická kamera ve filmech Jasného či Kachyni) nebo žánrotvorný (vlna sociálně-kritické satiry, hudební žánry). Napětí, které se s touto počínající estetickou změnou přenášelo zpět do produkční komunity a každodenní tvůrčí praxe, si žádalo další úpravy institucionálních podmínek: flexibilnější dramaturgické vedení, rychlejší schvalování, a především decentralizaci systému řízení tvůrčí práce, aby se různě zaměření režiséři či scenáristé mohli sdružovat se sobě blízkými dramaturgy a produkčními, kteří by jim jejich vize pomohli realizovat. Změny ve stylistických a narativních standardech tedy nebyly jednosměrně determinovány reorganizací studiové produkce shora: skupinový styl a produkční systém se vzájemně ovlivňují „cirkulárním“ způsobem, jak píše Staigerová.<sup>19</sup>

Na rozdíl od paradigmatu klasického hollywoodského filmu se skupinové styly české kinematografie padesátých let (měli bychom o nich mluvit v plurálu) formovaly jako méně koherentní, stabilní a trvalé trendy. Jejich nestálost se odvozovala od několika strukturně-vývojových faktorů, které charakterizovaly český produkční systém minimálně od třicátých let:<sup>20</sup> malý, na importu závislý národní trh a průmyslová základna; nižší míra autonomie pole filmové produkce vzhledem k politické moci; a nakonec, předchozími dvěma faktory podmíněná hybridní povaha produkční praxe i stylistických tradic. Pod poslední faktor zahrnuji částečnou imitaci průmyslového modelu německého (kartelizace, státní subvence domácí výrobě, idea centrální dramaturgie) a po válce sovětského filmu (centralizace po vzoru těžkého průmyslu); adaptaci konvencí i zdrojů české populární literatury a divadla, jež zčásti vycházejí z tradic rakousko-německé populární kultury;<sup>21</sup> v nižší míře pokusy o sociálně-kritický nebo lyrický film se zpožděním napodobující progresivní proudy evropských kinematografií; po válce pak implantovaná dogmata ždanovovské estetiky. Skupinové styly padesátých a šedesátých let proto měly povahu spíše zárodečnou: formovaly se jednak jako pokračovatelé zmíněných zlomkovitých, přerušovaných tradic, jednak jako historickými okolnostmi silně podmíněné, pouze několik let trvající tendence.

V této kapitole není prostor pro důkladnou formální analýzu těchto skupinových stylů, ta zůstává prozatím nevyslyšenou badatelskou výzvou. V návaznosti na svou koncepci státně-socialistického modu produkce v následujících pasážích načrtnu sociální a průmyslové pod-

19 Bordwell – Staiger – Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, s. 90.

20 Srov. Petr Szczepanik, *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host, 2009.

21 Některé žánrové tradice z desátých až třicátých let, které přetrvávaly v českém filmu minimálně do let padesátých a šedesátých a které vykazovaly „nejen teritoriálně, nýbrž i mentálně rakousko-uherský rodný list“ (zvláště „pseudolidové“ veselohry), se pokusil publicistickou zkratkou zachytit Jaroslav Boček, *Tradice předválečného filmu a poválečná československá kinematografie*. In: J. Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 138-146. Více k tomuto tématu viz v následující kapitole.

mínky jejich formování. Bude to rozbor stylotvorných institucionalizovaných praktik, produkčních předpokladů „ur-vlny“ padesátých a „nové vlny“ šedesátých let, sociálního podhoubí pro inovace na úrovni skupinového stylu – tedy stylu ve stavu zrodu, ještě než se zhmotnil v podobě formálních vlastností hotových filmů.

Vztah mezi produkčními praktikami a výslednými stylistickými vlastnostmi filmových děl vybízí k otázce, zda i tyto produkční praktiky, individuální a skupinová tvůrčí práce v institucionálním rámci centrálně řízeného průmyslu, vykazují určitý styl. Aniž bych se chtěl na tomto místě pouštět do dalekosáhlých teoretických konstrukcí, upozorním na skutečnost, že styl – tedy, s Davidem Bordwellem řečeno, charakteristické a systematické použití prostředků filmového média – lze chápat také jako materiální stopy charakteristického způsobu práce, tak jako je „literární rukopis“ výsledkem procesu psaní, tak jako je výtvarný rukopis výsledkem charakteristické práce se štětcem a barvami. Podle Johna Davida Rhodese lze v tomto smyslu definovat styl jako práci:

Co kdybychom, namísto přemýšlení o stylu jako o něčem, co umělecké dílo *má*, pojímali styl jako něco, co umělec či dílo *dělá*? Co kdybychom chápali styl nikoli jako vlastnost, ale jako práci? Víme, že umělecká díla se stávají tím, čím jsou, protože někdo do jejich tvorby investoval práci, ale co kdybychom položili důraz právě na tento aspekt práce: na dílo díla [work of the work] a na způsob, jak se tato práce v díle zviditelňuje jakožto styl?<sup>22</sup>

Rhodesova představa stylu jako práce, která v díle zanechala stopy, sice vychází z modernistické estetiky, a nikoli z historie produkční praxe, nicméně jako metafora nám zde může být nadmíru užitečná a v budoucnu by si zasloužila další rozpracování.

Filmová historie by se při řešení této otázky mohla poučit také v oblastech sociologie organizací a práce a v teorii managementu, které již vyvinuly konceptuální rámce pro popis specifických stylů řízení a skupinové kreativity. Zvláště literatura o stylech vedení týmů (*leadership style*) by mohla pomoci lépe popsat styly producentské práce ve filmu a televizi: jak chování producenta k podřízeným, způsob delegování úkolů, napomáhání k jejich splnění, omezování možností volby atd. ovlivňuje tvůrčí rozhodování štábu, jež posléze definuje i styl výsledného díla.<sup>23</sup>

22 John David Rhodes, Belabored: Style as Work. *Framework* 53, 2012, č. 1 (Spring), s. 47-64.

23 Srov. např. R. Keith Sawyer, *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, N. J.: L. Erlbaum Associates 2003; Paul B. Paulus – Bernard A. Nijstad (eds.), *Group Creativity: Innovation through Collaboration*. New York: Oxford University Press 2003.



### 7.3. Skupinová kreativita ve státně-socialistickém modu produkce

Specifičnost skupinové kreativity v českém filmu padesátých let vyplývala především ze samotné povahy státně-socialistického modu produkce. V jeho rámci byl jediným legitimním producentem stát a jeho zástupci v orgánech kulturní politiky a ve vedení zestátněné kinematografie, a ti po experimentech s absolutní centrální kontrolou zjistili, že má-li být zachována životaschopná filmová výroba, musí delegovat dohled nad každodenní tvůrčí prací na střední manažery, v jejichž prospěch se fakticky vzdají části své moci. Úkolem těchto „podproducentů“ bylo mediovat mezi heteronomní politickou mocí a produkční komunitou, jen oni měli dostatečný sociální a kulturní kapitál, aby vyvažovali centrální kontrolu nezbytnou mírou tvůrčí svobody, kterou přidělovali scenáristům, režisérům a jejich štábům. Pracovali z velké části podobně jako takzvaní produkční šéfové neboli ředitelé výroby v soukromých výrobnách před rokem 1945. Věděli, že bez regulované svobody a rizika nelze docílit nepřetržité diferenciaci a inovace, jež jsou podmínkou úspěchu v každém kulturním průmyslu.<sup>24</sup> Postupně také zjistili, že chtějí-li uspět jak v očích strategického vedení, tak u profesní komunity filmařů a u publika, musejí vyvinout účinné taktiky; tyto taktiky zahrnovaly selektivní zatajování informací a nejrůznější úhybné manévry na jedné straně, měkkou a rozptýlenou formu kontroly na straně druhé.

Zaměřím se zde na první fázi obnoveného, poststalinistického vývoje těchto taktických manažerů, tedy tvůrčích skupin, které fakticky navazovaly na výrobní skupiny z let 1945–1948 (je příznačné, že prvními vedoucími obnovených skupin byli jmenováni bývalí „kapitalističtí producenti“ z doby Protektorátu a pozdější vedoucí poválečných výrobních skupin Karel Feix a Zdeněk Reimann). V období od znovuoustavení skupin v letech 1954 a 1955 do další, ještě radikálnější decentralizace v roce 1962 – která je v literatuře nepřesně považována za jednorázový organizační krok, jenž otevřel prostor nástupu generace takzvané nové vlny<sup>25</sup> – se zformovaly základy skupinové spolupráce, bez níž by nevznikla nová vlna v té podobě, jak ji známe. Tento nový režim skupinové kreativity lze považovat za klíčový soubor sociálních podmínek, které umožnily diferenciaci skupinových a individuálních stylů, a daly tak modernímu českému filmu jeho charakteristickou tvář. Co zde nazývám skupinovou kreativitou, je z vývojového hlediska zároveň sociálním a priori skupinových stylů druhé poloviny padesátých a šedesátých let, tedy souborem jeho podmínek ve stadiu, kdy se teprve formovala

24 Srov. David Hesmondhalgh, *The Cultural Industries*. London: Sage 2002, s. 17–22.

25 Srov. např. Jan Lukeš, *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Sloart 2013, s. 113.

první revizionistická tendence českého filmu po roce 1945, v literatuře nazývaná „první antischematická iniciativa“,<sup>26</sup> „ur-vlna“<sup>27</sup> či „první vlna“,<sup>28</sup> která byla úzce spjata s „generací roku 1956“,<sup>29</sup> respektive 1957<sup>30</sup> – ve všech případech chápána v teleologickém smyslu jako předstupeň úspěšnější „nové vlny“ šedesátých let.

Abychom mohli náležitě zhodnotit přínos obnovených skupin, je třeba připomenout atmosféru odcizení z doby tuhého stalinismu, která filmařům bránila budovat sociální vazby ve smyslu skupinové sounáležitosti a kreativity. Ilustrují to dobová svědectví frustrovaných režisérů, kteří nemohli pracovat na svých vysněných projektech. Pocity extrémní izolace, nedostatku příležitostí a zpětné vazby opakovaně vyjadřoval například Jiří Krejčík. V roce 1951 si na aktivu tvůrčích pracovníků ČSF stěžoval na obtíže při sestavování týmů, kdy zvláště mladým režisérům vedení vnucuje nahodile vybrané členy štábů, kteří jsou „neschopní“ a nikdo ze zavedenějších režisérů je nechce; současně odvážně porovnává praxi zrušených výrobních skupin z předúnorové doby se stávajícím centrálním řízením:

[...] již dlouhou dobu postrádám spolupráci s kolektivem tvůrčích lidí, který by mně pomáhal řešit i nejsložitější tvůrčí problémy a perspektivní plány. Vzpomínám na kolektiv, který vytvořil soudruh [Vladimír] Kabelík v tzv. éře produkčních šéfů. Sdružil kolem lidí, většinou mladé začátečníky a nadšence, kteří k sobě našli vzácný lidský i tvůrčí vztah; vzájemným poznáním tvořivého zaměření každého jedince, upřímnou vážností jeho práce, napomáhal nám tento kolektiv rozvíjet naše nadání a schopnosti. Současně i kriticky zkoumal naše nedostatky a snažil se uvarovat nás včas chyb a omylů. Moje zkušenosti z této doby jsou nejlepší, jakých jsem za mého působení ve filmu nabyl. V době dvou let 1947 a 1948 vykonal jsem rozhodující úsek své práce. Jako začátečník natočil jsem tři umělecké filmy. Z toho dva v prvním roce, z nichž jeden byl poctěn státní cenou. Později, postrádaje podporu Kabelíkova kolektivu, jsem vlastně neuspěl.

26 Jan Žalman, *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv 1993, s. 10.

27 Josef Škvorecký, Všichni ti bystří mladí muži a ženy. Osobní historie českého filmu. In: Týž, *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. Praha: Books and Cards S.G.J.Š. 2010, s. 43-62.

28 Peter Hames, *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy 2008, s. 47.

29 Antonín J. Liehm, *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001, s. 166.

30 J. Boček, *Kapitoly o filmu*, s. 189-197.

Z mojí poctivé snahy a úsilí nevzešel od roku 1949 ani jeden samostatně dokončený film. Doporučuji, aby v novém uspořádání Studia uměleckých filmů bylo pamatováno i na možnost soužití některých tvůrčích pracovníků s kolektivem.<sup>31</sup>

Za této situace musel být přínos obnovovaných skupin obrovský. Ačkoli vznikly jako součást shora řízené reorganizace, která neměla za cíl liberalizaci, ale jednoduše zvýšení výroby prostřednictvím efektivnější literární přípravy, rychle se ukázalo, že méně formální prostředí kolem skupin přinese zásadní změnu a povede k neplánovaným důsledkům, včetně subverzivního vyznění sociálně-kritických děl.

#### **7.4. Marek a Hofman: posílení relativní autonomie a vnitřní konkurence filmového pole**

Za iniciátora obnovení skupinové dramaturgie se v retrospektivním rozhovoru označil Jiří Marek, který v červenci 1954 po téměř šesti letech vystřídal ve funkci generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka a zahájil etapu postupné decentralizace:

Začal jsem – hned na začátku své práce ve filmu – přemýšlet o reorganizaci. Hovořil jsem se zkušenými praktiky – s Karlem Feixem, Vladimírem Kabelíkem, ale i s Lubomírem Linhartem, a sbíral jsem od nich informace a rady. Ano, rozhodl jsem se, že nejdůležitější je zorganizovat dramaturgii. Protože ji tehdy tvořili pouze čtyři lidé, bylo nemožné, aby dokázali všechny scénáře alespoň přečíst, natož aby je dobře dramaturgicky připravili. [...] Rozhodl jsem se, že zruším centrální dramaturgii a nahradím ji dramaturgicko-výrobními skupinami.<sup>32</sup>

Hlavní podmínkou reorganizace byly počínající politické změny po smrti Stalina, zavádění „nového kursu“ v kultuře<sup>33</sup>, zrušení ministerstva informací, a především neúnosná vnitřní krize centralizovaného výrobního systému a tlak na její řešení. Nicméně osobní podíl Marka byl skutečně zřetelný, a to zvláště v letech 1954–1956, kdy zjednodušil schvalovací proces zrušením zpolitizované Filmové rady a zřídil a postupně

31 NFA, f. ČSF, k. R9/B1/4P/4K, Zápis aktivu tvůrčích pracovníků ČSF z 21. 12. 1951 v Representačním domě.

32 Pavel Taussig, Spisovatelův filmový život. Rozhovor s Jiřím Markem. *Film a doba* 30, 1984, č. 5, s. 247, 250.

33 Srov. referát o „sucharství“ v kultuře, přednesený ministrem Kopeckým na plenárním zasedání ÚV KSČ ve dnech 3.–5. 12. 1953, viz in: Jiří Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006, s. 239, 241–243.

posiloval skupinové dramaturgie a pozici ředitele studia. Výše citované Markovy odkazy na dva produkční šéfy (se zkušenostmi již z třicátých let) a na prvního ředitele zestátněného filmu nejsou náhodné – všichni tři patřili ke klíčovým manažerům z doby takzvaných výrobních skupin (1945–1948), Feix byl dokonce jejich iniciátorem.<sup>34</sup> Markova reorganizace se tedy, zvláště ve svých počátcích, cíleně vracela před rok 1948, což nakonec sám explicitně přiznává v již citovaném textu z počátku roku 1955, kde nové skupiny označuje za návrat „k starší praxi“.<sup>35</sup>

Na rozdíl od svých rádců neměl spisovatel a šéfredaktor *Světa sovětů* Marek (1914–1994) žádné manažerské zkušenosti, s filmem dosud spolupracoval jen několikrát a jeho jedinou kvalifikací – pomineme-li kontakty na politické špičky – bylo působení v ústředním výboru Svazu československých spisovatelů (SČSS) a v čele jeho „filmové komise“ a obecně široké kontakty v literární obci. Neúspěšný pokus o propojení spisovatelů s filmem na půdě SČSS<sup>36</sup> mohl být jedním z důvodů dosazení vedoucího filmové komise Marka přímo do čela ČSF: měl pravděpodobně naplnit původní poslání komise přímo „na místě činu“.

Tento úkol se Markovi bezpochyby splnit podařilo, a to už během prvních dvou let v ředitelské funkci, mimo jiné i proto, že jako spisovatel uznával zásadní důležitost pečlivého vývoje scénářů a individualizované dramaturgické práce na úrovni skupin:

Není náhodné, že nejlepší filmy jsou ty, které měly nejsložitější – arci velmi tvůrčí – jednání nad scénářem. [...] Proto se domnívám, že hlavním problémem zůstává dramaturgická práce, tvůrčí práce ve skupinách, onen hluboký diskusní a pracovní kvas, z něhož může vyrůst skutečné dílo, a že není důležité schválení nějaké vyšší instance.<sup>37</sup>

Marek získával pro práci s filmem své bývalé kolegy, sám pravidelně četl literární scénáře připravené ke schválení, kompetentně se vyjadřoval k požadovaným úpravám, ale do pravomoci skupin příliš nezasahoval.

Kromě toho dosáhl ještě jiné, zásadnější změny: za jeho vedení pole filmové produkce (ve smyslu teorie pole Pierra Bourdieua)<sup>38</sup> znovu nabylo část ztracené autonomie ve vztahu k heteronomní politické moci a zároveň se uvnitř něj rozvinula vnitřní konkurence (mezi tvůr-

34 Důležitost konzultací se starými produkčními šéfy Feixovy a Kabelíkovy generace a vědomou snahu o návrat k dobře fungujícím skupinám z let 1945–1948 Marek potvrzuje v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 28. 8. 1981. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

35 Marek, Za lepší dramaturgickou přípravu, s. 4.

36 Podrobněji viz v kapitole o scenáristice.

37 *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*. Praha: ČSF 1956, s. 6–7.

38 Srov. P. Bourdieu, *Pravidla umění*.

čími skupinami). Archivní prameny dokládají, že Marek opakovaně odmítal nebo alespoň brzdil direktivní zásahy ministerstva kultury a ÚV KSČ do kontroverzních projektů<sup>39</sup> stejně jako přímluvy z vyšších míst na vyžádání dobře napojených režisérů.<sup>40</sup> Na setkání se zaměstnanci již roku 1956 otevřeně kritizoval nekompetentní zásahy státních úřadů (tedy nikoli ÚV KSČ, ale ministerstev a Státního úřadu plánovacího, jenž požadoval nereálné snížení nákladů):

Obecně se má za to, že filmaři se nechtějí podřídit státní disciplíně a že vyžadují nějaké zvláštní výhody. To není pravda. [...] je to právě film, o němž velmi mnoho referentů a různých ministerstev mluví s oblibou velmi zasvěceně a vůbec nepozorují, že tomu nerozumí. Pořád ještě někteří vedoucí pracovníci ministerstev nepochopili, že film je velmi složité ústrojí, že samozřejmě i zde lze uplatňovat mnohá ekonomická, a dokonce průmyslová hlediska, ale že to uplatňování má své zákony a samozřejmě i své meze. To vše nás vede k tomu, abychom prosazovali ne pro svou radost a pohodlí, ale pro dobro podniku co největší samostatnost československého filmu.<sup>41</sup>

Markův autonomistický postoj ještě jasněji dokládá jeho snaha obnovit svaz filmových pracovníků, byť se to nakonec v plné míře podařilo až roku 1965, dlouho po jeho odchodu z funkce.<sup>42</sup> Absenci platformy pro vnitřní diskusi a vnější reprezentaci filmařské obce si Marek velmi dobře uvědomoval, pravděpodobně i pod vlivem své zkušenosti z vedení SČSS. Porovnáme-li Marka s ostatními řediteli Československého filmu, vychází nám jako nejrazantnější zastávce zájmů filmařské obce, k níž měl jako spisovatel a scenárista i profesně nejbližší. Jeho nástupce Alois Poledňák sice funkci zastával v době větší kulturní liberalizace a rozkvětu autorských stylů, ale ve vyjednávání s politickou mocí, včetně ÚV KSČ a státní cenzury, která v té době zasahovala do

39 Archivně jsou zdokumentovány Markovy pokusy hájit film *Stříbrný vítr* před zákazem distribuce, a naopak kritické stanovisko k projektu „Petr a Lucie“, který Vladimír Vlček protlačoval s pomocí svých politických konexí (nakonec neúspěšně). Na obhajobu filmu *Stříbrný vítr* napsal ministru kultury Ladislavu Štollovi toto vyjádření: „Každý takovýto případ, kdy film není promítán, má velmi neblahý ohlas u filmových pracovníků, přičemž je nutno počítat s tím, že jsou to tisíce lidí a že v jejich prostředí snadno dochází k různým zkrslujícím pověstem, které nepřidávají klidu i při jejich jiné tvůrčí práci.“ NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K, Marek Štollovi, 25. 12. 1954.

40 Srov. čtvrtou kapitolu této knihy.

41 *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*, s. 8.

42 Marek jej dokonce chtěl znovu zapojit do Mezinárodní federace filmových tvůrců, jejíž založení byl původní Syndikát účasten, když krátce před svým zrušením zorganizoval první světový kongres filmových pracovníků (27. 7. – 3. 8. 1947 v Mariánských Lázních). Srov. *Konference filmových tvůrčích pracovníků Studií hraného filmu v Praze a Bratislavě dne 7. prosince 1956*, s. 1; srov. též NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K, sl. 4.

filmové tvorby intenzivněji než v padesátých letech, projevoval větší povolnost.<sup>43</sup> U zbylých předchůdců a nástupců je Markova výjimečnost ještě zřetelnější.

Markův styl strategického řízení nebyl autoritativní ani intervenční, ale dohlížitelství, diplomatický a reprezentační, při zachování distance od každodenních problémů studia (vymínil si dokonce právo pokračovat ve své literární práci). Po prvních dvou třech letech jeho reálný vliv na výrobu opadl ve prospěch nového ředitele studia: Markova vrstevníka Eduarda Hofmana (1914–1987), jenž byl rovněž primárně tvůrcem – v té době již úspěšným režisérem animovaných filmů.<sup>44</sup> Hofman zpočátku na zaměstnance mohl působit jako další funkcionář dosazený z politických důvodů,<sup>45</sup> nicméně ředitelské funkce se ujal především jako praktický, intervenční manažer, který tvrdě prosazoval růst výroby, úsporná opatření a vyšší měřítko kvality.<sup>46</sup> Od Marka přebral iniciativu v dalších decentralizačních reformách a zasahoval i do každodenního řízení tvůrčí práce. O scénářích a o skupinách rozhodoval na základě výrazně posílené osobní odpovědnosti, kdy se funkce ředitele studia stala nejsilnější od zestátnění: slučovala rozhodovací pravomoci ve věcech ekonomických, provozních a tvůrčích, včetně schvalování literárních scénářů i rozpočtů a příkazů k zahájení výroby. Spíše jako poradní než schvalovací orgán (byť filmaři jej tak někdy vnímali) mu sloužila Markem nově ustavená Umělecká rada, v roce 1957 převede-

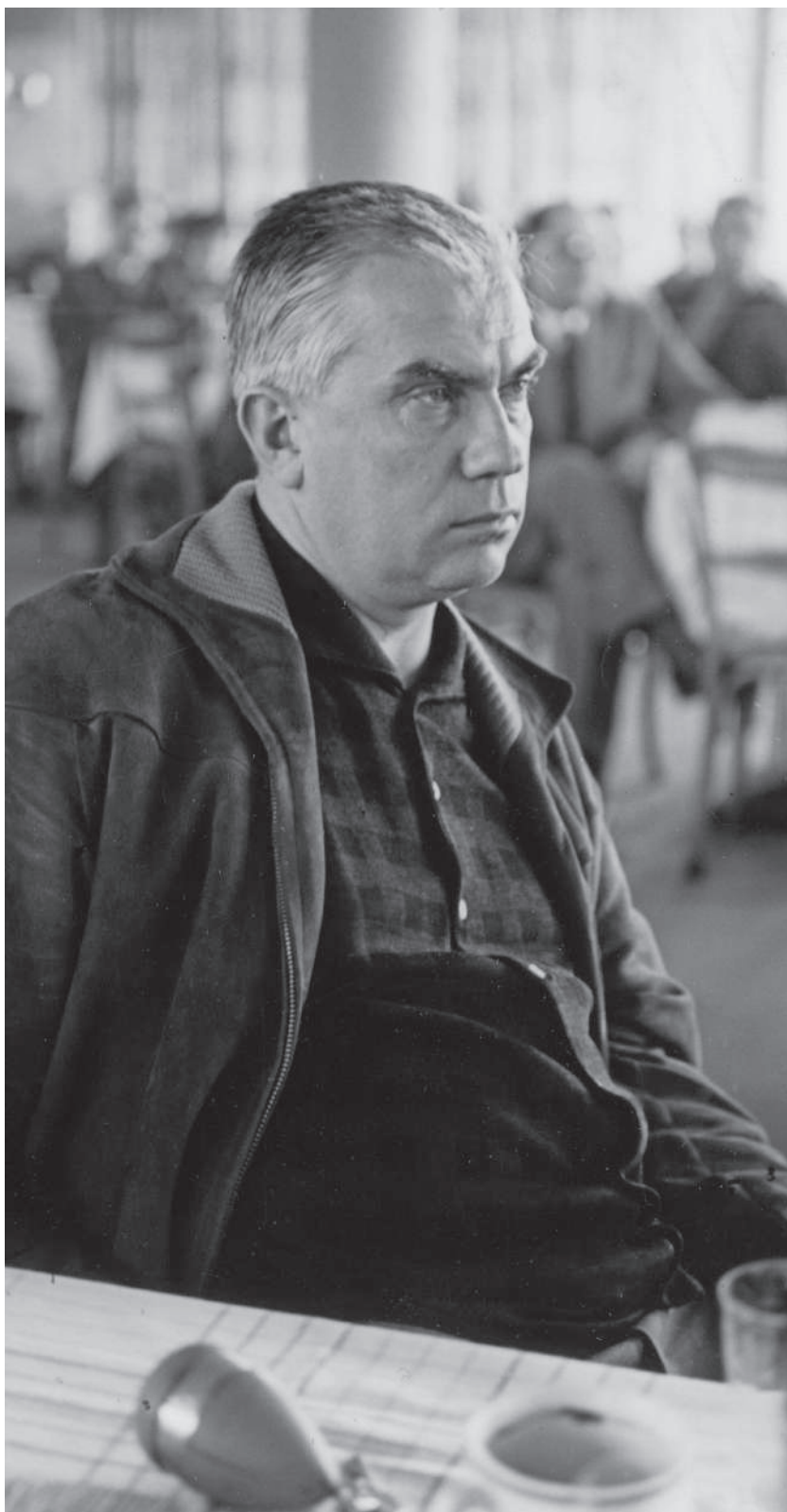
43 K hodnocení Poledňákova vyjednávání s ÚV KSČ a zaměstnanci Hlavní správy tiskového dozoru srov. Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 130–132.

44 Hofman byl nejprve v květnu 1955 jmenován do čela nadřazené účetní jednotky Filmová tvorba, tato složka byla na konci téhož roku zrušena a Hofman se stal ředitelem nově osamostatněné účetní jednotky „Studio hraných filmů“ (SHF), pod níž spadaly i tvůrčí skupiny a ateliéry Hostivař. Vystřídal tak Bohumila Šmídu, jenž se z čela studia (dosud „Studio uměleckých filmů“) přesunul do vedení jedné z tvůrčích skupin. V lednu 1957 se SHF přeměnilo na samostatnou hospodářskou organizaci Filmové studio Barrandov (FSB), s vlastní právní subjektivitou a organizační strukturou odvozenou od jiných národních podniků. Klíčovým Hofmanovým spolupracovníkem byl náměstek ředitele pro výrobu Miloš Schmiedberger, zodpovědný mj. za dispečink výroby, výrobní štáby, střižny, archiv zvuku a předváděčky, za divadelní a herecké oddělení atd.

45 Hofman před nástupem neměl s hraným filmem mnoho společného, zato byl od osvobození angažovaný komunistou, roku 1945 organizoval stranickou skupinu v úseku animovaného filmu, spoluzakládal studio Bratři v triku, v letech 1946–1954 působil jako umělecký vedoucí a ředitel Studia kresleného a loutkového filmu, v únoru 1948 zasedal v celopodnikovém akčním výboru. V tomtéž roce mu byl, dle jeho vlastních slov, na ÚV KSČ poprvé nabídnut post ředitele Barrandova, což se opakovalo ještě několikrát, až byl nakonec k hranému filmu přeložen na pokyn ministra kultury Václava Kopeckého a s podporou barrandovské stranické organizace. Datace počátku Hofmanova působení v úseku hraného filmu není z pramenů zcela jasná – podle jeho vlastních vzpomínek na údajné jmenování Kopeckým to muselo být ještě roku 1954, ale funkci ředitele Filmové tvorby oficiálně získal až na jaře 1955. Srov. Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 14. 12. 1981. NFA, Sběrka zvukových záznamů; K Hofmanově angažmá v akčním výboru srov. též NFA, f. ČSF, k. R4/A1/1P/7K.

46 Ve vzpomínkovém rozhovoru Hofman svůj produkční program shrnul do dvou bodů: zvýšení objemu výroby na dvojnásobek a snížení průměrných výrobních nákladů na polovinu. Viz Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 14. 12. 1981.





Ředitel Filmového studia Barrandov Eduard Hofman

ná přímo pod ředitele studia. Hofman se tehdy neúspěšně pokusil na Uměleckou radu převést cenzuru filmů, vykonávanou Hlavní správou tiskového dozoru (HSTD), jež po roce 1955 posuzovala i scénáře.<sup>47</sup> Docházel na porady do tvůrčích skupin a podílel se na jejich dramaturgických plánech. Zavedl také flexibilnější výrobní plánování, oprostěné od svazujících sovětských norem z počátku padesátých let, a aktivnější vyhledávání a výchovu mladých talentů, zvláště absolventů FAMU.<sup>48</sup> Snaha o větší autonomii studia se projevila i při jeho vyjednávání s řediteli divadel a ministrem školství a kultury o takzvané herecké otázce, tedy o problémech s uvolňováním herců z divadel. Vyvrcholila roku 1958 zřízením stálého hereckého souboru Filmového studia Barrandov (po vzoru sovětských a východoněmeckých studií), zpočátku velmi skromné náhrady za zrušené Divadlo Státního filmu (1948-1951). Jeho éra znamenala také první vlnu koprodukcí a systematizaci koprodukční spolupráce se zeměmi socialistického bloku a v menší míře i se západoevropskými producenty.<sup>49</sup>

Hofmanova organizační koncepce skupin spočívala mimo jiné v omezení výsadního postavení staré režisérské gardy, čili v nahrazení režisérského vedení vedením produkčně-dramaturgickým, a v posílení rovné soutěže o místa v dramaturgických plánech a z nich plynoucí zdroje. Skupiny tedy v první fázi neměly jistý rozpočet, peníze jim byly přidělovány až na základě schválených látek, přičemž úspěšnější získaly více pozic v dramaturgickém plánu než méně úspěšní. Hned po nástupu do ředitelské funkce, ke konci listopadu 1955, Hofman s podporou Marka zrušil dvě ze čtyř čerstvě zřízených skupin: TS Otakara Vávry a TS Martina Friče. Zároveň ve dvou zbylých vznikajících skupinách (TS Karel Feix – Jiří Síla a TS Zdeněk Reimann – Vladimír Kabelík) vyměnil vedoucí a zřídil jejich tři mladší konkurenty. Tím se počet TS ustálil na pěti:

1. TS Karel Feix – František Daniel
2. TS Bohumil Šmída – Vladimír Kabelík
3. TS Jiří Šebor – Miloš Kratochvíl
4. TS (tzv. „dětská“) Ladislav Hanuš – Josef Träger
5. TS (tzv. „armádní“) Bedřich Kubala – Ladislav Novotný.<sup>50</sup>

47 Srov. Jan Černík, Scenáristika a cenzura v Československu 1953-1962. *Illuminace* 28, č. 4 [v tisku].

48 Miloš Schmiedberger, *Organisace a ekonomika výroby dlouhých hraných filmů. I. část. Organisační a technologické výroby*. Praha: ČSF [1959], s. 25-29, 59-60.

49 Hofmanem prosazované ekonomické a tvůrčí principy koprodukcí srov. in: NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/A1/3P/1K, sl. 1, Eduard Hofman Jirímu Markovi, 11. 3. 1958; srov. též E. Hofman, Naše filmová koprodukce. *Film a doba* 3, 1957, č. 7, s. 445-447.

50 Frič, Vávra, Feix a Reimann byli Markem do funkce vedoucích TS jmenováni 8. 2. 1955, byť skupiny samostatně se formovaly již od podzimu 1954. NFA, f. ČSF, k. R9/A1/5P/8K, směrnice I-65: Organisační řád tvůrčích skupin, 8. 2. 1955; oběžník 9/55: Změny v tvůrčích skupinách, 1. 12. 1955.

Od této chvíle již tvůrčí skupiny nepovedou režiséři,<sup>51</sup> což je bude odlišovat nejen od jejich domácích předchůdců, ale i od ekvivalentů zaváděných během padesátých let v Polsku, SSSR, Maďarsku a dalších zemích socialistického bloku. Všechny skupiny budou mít v čele produkčního šéfa (respektive „hospodářského vedoucího“), který utvoří více či méně rovnocenný tandem s „vedoucím dramaturgem“, přičemž v názvech skupin se ustálí dvojice jmen v pořadí produkční-dramaturg. Hofman zpětně vysvětloval nový princip vedení skupin takto:

Až dosud to bylo tak, že prakticky tam existovaly dvě skupiny, v jedné šéfoval režisér Otakar Vávra a druhé šéfoval Martin Frič. Což byli oba velice zkušené a versírované tvůrce, jenomže samozřejmě to [...] byla poměrně dost velká monopolizace a [...] tvůrce samozřejmě [...] at' dělají co dělají, vždycky budou hlavně tvůrce. [...] mají hlavně zájem o *svoje* látky, to, co oni dělají, že si také vlastně z té moci šéfů skupin ty svoje látky vybírají, že si dávají sami sobě přednost a že se samozřejmě také snaží pro sebe ty podmínky udělat co nejlepší. Na což celá generace těch mladších tvůrců, jako byl třeba Jiří Sequens, Jiří Krejčík, [...] na to v každém případě po mém soudu dopláceli. A tomuhle jsem se snažil zabránit a také koncepcí, kterou jsem tenkrát s Jiřím Markem prodjednal, v těch nových tvůrčích skupinách, spočívala hlavně v tom, že jich musí být víc, že dvě je málo, protože tím, když jich bude víc, tím se dá víc těch látek získávat, to jsou vlastně jakési dramaturgie. Že mezi nimi vznikne určitá soutěž [...] a že v jejich čele nikdy nemůže stát režisér, nemůže stát tvůrce, ale že tam musí být vedoucí výroby, produkční, který tam bude odpovídat za organizaci práce, za peníze a za to všechno, co je důležité, a který nemá nikdy zájem točit svůj film a sám sebe prosazovat, a druhá věc, že druhým členem vedení této skupiny bude dramaturg, který má zájem na tom, aby se realizovalo co nejvíc a nejlepších předloh [...], z nichž ani jeden nebyl šéfem druhému [...].<sup>52</sup>

Otázku, do jaké míry Marek s Hofmanem spoluurčovali samotný dramaturgický program skupin a realizační postupy při výrobě, je možné zodpovědět jen hypoteticky. Marek především strategicky rozhodl zřídit skupiny, podpořil jejich rovnou konkurenci a diferenciaci prostřednictvím personálního obsazení. Měl silný vliv také na omezení výpravných

51 Toto pravidlo poruší až jmenování scenáristy-režiséra Pavla Juráčka do čela TS v roce 1968.

52 Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoníčkem, 14. 12. 1981.

velkofilmů Vávraova typu, snížení průměrných rozpočtů, rozšíření okruhu spisovatelů píšících pro film a na zvýšení podílu takzvaných „současných látek“.<sup>53</sup> Tyto nové ekonomicko-ideologické tendence pak mohly mít nepředvídaný účinek na filmový styl druhé poloviny padesátých let tím, že vytvořily nový rámec institucionálních podmínek tvorby:

Samozřejmě velkofilmy tohoto typu se dělat nemohly a začaly se dělat z nouze takové ty filmy jako *Žižkovská romance* a jiné, a v podstatě, když jsem se na to koukal, říkal jsem si „Krucí, vždyť to je vývoj stejný, jako byl v Itálii. Když neměli ateliéry, začali dělat neorealismus.“ Protože neměli kde dělat. A my jsme v podstatě nemajíce prachy a chtějící tedy vyrábět větší počet filmů, poněvadž jsme měli řadu scénářů, které stály za to, tak jsme je prostě museli donutit, aby snížili rozpočty. A kupodivu ta nová generace, ti Brynychové a další, ti potom ty rozpočty opravdu snížili a takoví tvůrci jako třeba Frič a Vávra se samozřejmě ocitli v závěsu, [...] protože ti spotřebovávali pořád velké prachy a byli na to zvyklí [...].<sup>54</sup>

Naproti tomu Hofman, který již překračoval hranici mezi strategickým a taktickým managementem, prosazoval konkrétní realizační standardy a kroky k diferenciaci a inovaci v rovině stylu. Svůj přístup s odstupem pětadvaceti let shrnul takto:

My jsme se hlavně snažili, aby se zaprvé točilo co nejvíc současných látek, pak aby se točily skutečně látky filmové a filmovatelné, aby se netočily jakési divadelní inscenace, nebo divadelní aranžmá, to všechno, co už bylo velice, řekl bych, starodávné, přežitě, tam byla celá řada tvůrců, kteří k tomu měli velké sklony, aby tímto způsobem film realizovali. My jsme se snažili, aby byla pohyblivá kamera, aby se šlo hodně po detailech, to je celá řada drobností, o tom by se dala napsat knížka, jak v čem tento program spočíval, ale šlo o to skutečně snažit se o dramaturgii současnou a moderní.<sup>55</sup>

To ovšem neznamená, že bychom Hofmana mohli chápat jako autora v tradičním smyslu. Jeho podíl na průmyslovém autorství spočíval v tom, že uvolnil prostor pro diferenciaci, a to i za cenu politického rizika, které tím na sebe vzal. Dobře to ilustruje jeho výrok na jedné z porad, kde

53 Reagoval tak na závěry X. sjezdu KSČ z roku 1954, který oficiálně ukončil vlnu poúnorového historismu, když se ukázalo, že historické látky fungují jako únikový prostor.

54 Jiří Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 28. 8. 1981.

55 Eduard Hofman v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 14. 12. 1981.

přiznal, že se cítí „jako v Monte Carlu“: „Sázím na určité koně (scénáři), kteří mohou vyhrát. Na určité hodnoty herecké, realizátorské nebo žánrové.“<sup>56</sup> Není náhoda, že přirovnání filmového podnikání k hazardu je metaforou dobře známou z výroků hollywoodských producentů. „Sázky“ na herecké, realizační (režijní) a žánrové hodnoty umožňují specializaci a diferenciaci zcela jiného druhu než centrální tematické plánování předcházejícího období; a Hofman dokonce vybízel skupiny, aby vyvíjely projekty šité „na míru“ konkrétním hercům. Uvědomoval si totiž, že kvalitu filmu nelze predikovat jen na základě scénáře. Na druhé straně s sebou tento postup nesl menší míru jistoty ohledně výsledku, zvláště tváří v tvář ideologické a estetické kontrole a cenzuře.

Hofman ztělesňuje fázi, kdy kvantita a do značné míry i kvalita scénářů již začaly být považovány za dostatečné, spolupráce se spisovateli přestala být vyzývána jako jediná spása národní kinematografie a důraz reformního úsilí se přesouval od scenáristiky k realizaci, zvláště k režii a nové režisérské generaci. Ždanovovskou doktrínu „raději málo dobrých filmů“ nahradila strategie kvality vynořující se z kvantity. Hofman podporoval politiku takzvaných „špičkových filmů“, artikulovanou roku 1958, kdy skupinám umožňoval vytipovat si v portfoliu jeden až dva nejnadějnější projekty za rok, bez ohledu na téma či žánr. Těm se měla věnovat přednostní péče při vývoji a schvalování, stejně jako velkorysejší prostředky při realizaci, aniž by se tím zavrhovaly ostatní, průměrnější scénáře. Od špičkových filmů se očekávalo, že se stanou jakýmsi vlajkovými loděmi skupin, nejvlastnějším vyjádřením jejich uměleckých programů.<sup>57</sup>

Rozvoj a vzájemná konkurence skupinových dramaturgií v letech 1955–1958 na jedné straně omezily výlučné postavení několika prominentních režisérů, kteří do té doby prosazovali své zájmy prostřednictvím Kolektivního vedení (hlavně Otakara Vávry a Martina Friče), na druhé straně paradoxně vedly k posilování pozice režisérů v tvůrčím rozhodování, jako primárních autorů, byť autorské styly režisérů se navenek plně zviditelnily až později v šedesátých letech. Již podle programových prohlášení dramaturgů prvních obnovených skupin měli režiséři spolupracovat na vývoji látek od samého začátku, tedy od námětu.<sup>58</sup> Administrativní přidělování scénářů mělo být ve skupinách nahrazeno „sdružováním se podle uměleckého temperamentu“.<sup>59</sup>

Hofmanova a Markova strategie přinesla dosud nevídané úspěchy, jež jim dávaly rozhodovací sílu pro posilování reformních tendencí. Již v letech v letech 1956–1957 se výroba zvýšila o osm filmů (tj. o tři-

56 ArBS, f. BH, k. 1958, Mimořádná porada umělecké rady o skupinových dramaturgiích, 1958.

57 Tamtéž.

58 Jan Libora, Něco o práci v tvůrčích skupinách. *Záběr 7*, 1955, č. 3 (březen), s. 4–5.

59 Jiří Síla, O tvůrčích skupinách a jedné zvlášť. *Záběr 7*, 1955, č. 1 (leden), s. 8.

tinu). Tím se zároveň otevíral prostor pro novou „generaci roku 57“: bezprecedentní vlnu debutantů nejen v režii, ale i dalších profesích. Nástup nové generace, a proměňující se pozice tvůrců v poli, dané na jedné straně oficiálním uznáním, a na druhé straně neformálním renomé uvnitř produkční komunity, byly důležitým předpokladem pro další diferenciaci skupinových stylů.

### 7.5. Šmída versus Feix: specializace a diferenciacie v kolaborativní praxi tvůrčích skupin

Příchod desítek nových zaměstnanců vytvořil potenciál pro rozvoj kolaborativní praxe zdola, v reakci na centrálně zaváděné reorganizace. Ve studiu se sítě spolupracovníků mohly rozvíjet na několika úrovních:

- tvůrčí skupiny jako základní organizační jednotky řídící tvůrčí práci se skládaly z produkčního šéfa, hlavního dramaturga, čtyř řadových dramaturgů (v některých případech též scenáristů a lektorů) a ze sekretářky;
- pod dohledem skupin pracovaly nejužší tvůrčí týmy zodpovědné za vývoj projektů: dramaturg, scenárista, režisér, případně ještě autor předlohy;
- kolem skupin se sdružoval větší či menší, pevnější či volnější soubor spisovatelů a režisérů jakožto adeptů pro budoucí projekty;
- v některých případech se na skupiny vážali další klíčoví členové štábů, seskupení kolem produkčního nebo režiséra, čímž vznikal efekt „stálých štábů“, byť většina pozic se i v nich mohla proměňovat.

Vyjádřeno číselně vypadal průměrný výkon skupiny kolem roku 1958 takto: šest členů skupiny kolem sebe soustředilo kolem padesáti potenciálních autorů a evidovalo šedesát filmových námětů v různých fázích vývoje. Například Šmídova skupina za rok 1956 dramaturgicky posoudila 60 námětů, z nich rozpracovala patnáct a z nich pak realizovala šest.<sup>60</sup>

---

60 Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 152.



## Složení tvůrčích skupin a Umělecké rady před konferencí v Banské Bystrici (únor 1959).<sup>61</sup>

- 2 -

### V Umělecké radě jsou:

ss. - A. M. Brousil, Dr. A. Hoffmeister, L. Aškenazy, J. Drda, M. Jariš,  
M. Stehlík, O. Vávra, F. Vrba, Dr. M. Kratochvíl, E. Saudek, J. Sequens,  
V. Jasný, E. Klos.

Z titulu funkce ss. J. Marek a Dr. M. Brož.

Za ZV ROH s. J. Mareš.

### 4. Tvůrčí skupiny:

Základním úkolem tvůrčích skupin je připravovat scénáře, řídit výrobu filmů od námětu až po dokončení filmu. U tvůrčích skupin je soustředěna veškerá dramaturgie, která spolupracuje s autory, zajišťuje literární přípravu. Důležitým úkolem vedoucích tvůrčích skupin a hlavních dramaturgů je sledovat výrobu v průběhu natáčení filmů. V čele tvůrčí skupiny je vedoucí a hlavní dramaturg. Celkem je 5 tvůrčích skupin v tomto složení:

I. tvůrčí skupina:	Feix Karel Daniel František Blažek Vratislav Brdečka Jiří Pavlíček František Daněk Oldřich Osvald Ivan Zelenka Otto Vávra J. R. Ouzký Josef	- vedoucí tv. skupiny - vedoucí dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg - externě - pomocný dramaturg - lektor - hospodářský vedoucí
II. tvůrčí skupina:	Šmída Bohumil Kunc F. B. Bláha Zdeněk Libora Jan Nývlt Václav	- vedoucí skupiny - vedoucí dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg
III. tvůrčí skupina:	Šebor Jiří Bor Vladimír Fried Jiří Kožík František Církľ Jiří Kalábová Věra	- vedoucí skupiny - dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg - pomocný dramaturg
IV. tvůrčí skupina:	Hanuš Ladislav Urban Ivan Hofman Ota Kirchner Otakar Tráger Josef Pavlík Milan	- vedoucí skupiny - vedoucí dramaturg - dramaturg - dramaturg - dramaturg (má odejít) - lektor
V. tvůrčí skupina:	Kubala Bedřich Novotný Ladislav Dvořák František Turnovský Evžen Možný Lubomír	- vedoucí skup. a hl. dramaturg - hospodářský vedoucí - dramaturg - dramaturg - dramaturg

<sup>61</sup> NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/B2/5P/6K, Způsob řízení filmové tvorby (odesláno J. Markem na MŠK, 18. 2. 1959).

Z Hofmanovy iniciativy se všechny skupiny dostaly pod tlak vzájemné konkurence a nutnosti dokazovat sobě, konkurentům a studiovému vedení (jež přidělovalo místa v dramaturgickém plánu, a tedy i peníze), že následují určitý koherentní tvůrčí program, který je odlišný od jiných skupin a který odpovídá požadavkům kulturní politiky KSČ a ve vzrůstající míře i očekáváním diváků. Konkurence mezi skupinami sice byla v interních diskusích s nadsázkou nazývána systémem „volného trhu“,<sup>62</sup> fakticky ale měla charakter mimotržní, vnitroorganizační. Realizovala se dvěma základními způsoby, charakteristickými pro produkční systém let 1956–1962: soutěží o slibné náměty, spisovatele a režiséry (přičemž individuální kvalita těchto tří faktorů často rozhodovala o jejich kombinaci) a soutěží o místa v dramaturgickém plánu studia; až teprve druhotně skupiny usilovaly o vysokou návštěvnost nebo festivalové ceny. V sérii interních programových prohlášení, psaných na Hofmanovu žádost koncem roku 1956, všechny skupiny bez výjimky deklarovaly preferenci „současných látek“ a „nových talentů“.<sup>63</sup> Teprve při bližším pohledu na způsob, jak reflektovaly svou dosavadní tvorbu a své cíle, a porovnáním s korpusy jejich tehdejší produkce lze dospět k přesnější představě o tom, jak se specializovaly a diferencovaly:

1. Na základě oficiálních směrnic a vnějších podmínek: TS Kubala-Novotný měla zpočátku za úkol točit dva vojenské náměty za rok; od TS Hanuš-Träger se očekávala primárně tvorba pro děti a mládež; v obou případech si ovšem programová prohlášení dávají záležet na zdůraznění plánů vyvíjet i projekty mimo tato apriorní vymezení.
2. Programy vycházející z neformálních kolaborativních sítí, jež se kolem skupin formovaly.

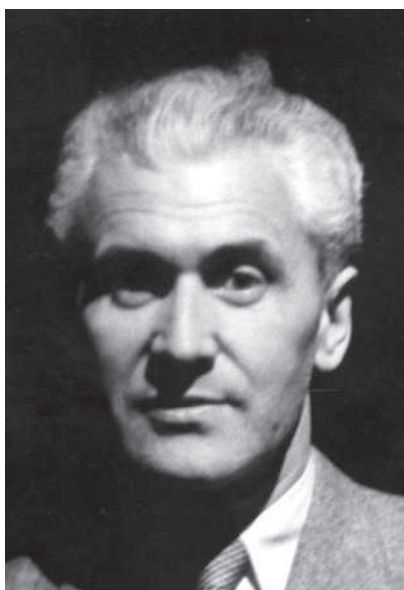
Druhý typ specializace lze nejlépe ilustrovat na příkladu dvou skupin, jež samy sebe chápaly jako hlavní konkurenty: nejstarších a nejvýkonnějších TS Feix-Daniel a Šmída-Kabelík. Jestliže v druhé polovině padesátých a v první polovině šedesátých let mezi některými skupinami panovala zřetelná kvazikapitalistická konkurence, pak to bylo právě ve vztahu dvou zkušených produkčních šéfů Bohumila Šmídy a Karla Feixe.

62 „Tím, že nejsou ani scenáristé, ani spisovatelé zařazení pevně do TS, že je nutno látky a autory hledat na ‚volném trhu‘, roste [...] soutěživost a péče. Stejně důležité však je, že systémem ‚volného trhu‘ je i při získávání režisérů. Skupina disponující silnější látkou získá i kvalitnějšího režiséra. TS tu tedy scénář nepřináší jako nabídku pouze organizačním útvarům FSB – Ideově-umělecké radě atd. – ale přímo i tvůrcům. Je tu tedy zajištěna dvojnásobná kontrola, dvojnásobně ideově-umělecký výběr. Tato prověrka však působí i zpětně. Skupina nenabídne svou látku komukoliv, může si režiséra vybrat a snaží se samozřejmě vybírat obezřetně. Tak jsou třídění přímo v tvůrčím procesu lepší od méně dobrých a ti, kteří nestačí, se dostávají stále více na okraj.“ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/3P/9K, Hodnocení tvůrčích skupin FSB, 1960.

63 NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K.

**Karel Feix (vlevo) a Bohumil Šmída, dva hlavní konkurenti  
ve vedení tvůrčích skupin padesátých a šedesátých let.**

**Foto Národní filmový archiv.**



**Produkční šéf Karel Feix**



**Produkční šéf Bohumil Šmída**

Oba začali ve filmovém průmyslu působit ve třicátých letech, oba zažili kariérní postup během Protektorátu, ale přesto zdaleka nevycházeli ze stejných startovních pozic. Feix, na Barrandově zvaný „Šedý vlk“, byl dokonce i v době stalinistických čistek na přelomu čtyřicátých a padesátých let obdivován jako nejvýkonnější a nejrespektovanější producent českého filmu, a to i nejvyšším podnikovým vedením. Dobře to dokládá Šmídova vzpomínka na konec čtyřicátých let, kdy se po zrušení výrobních skupin nečekaně dostal do vedení barrandovského studia:

Zhlížel jsem se od počátku v Karlu Feixovi, chtěl jsem se mu co nejrychleji vyrovnat v jeho suverenitě, v autoritativním způsobu jednání i v rychlém rozhodování. Jenže problém byl v tom, že Karel byl nespornou osobností, kdežto já ani zdaleka ne.<sup>64</sup>

Feix sice po únoru 1948 přišel na šest let o funkci produkčního šéfa, ale jeho neformální renomé nijak neutrpělo. Dokonce i poté, co při politických prověrkách po banskobystrické konferenci v roce 1959 nemohla komise přehlédnout jeho podíl na kritizovaných „revizionistických“

64 Bohumil Šmída, *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta 1980, s. 97.

filmech, jež vznikly v jeho skupině, bylo jeho sesazení z funkce velmi krátké a spíše jen optické. Přesto se v hierarchii zestátněné kinematografie nikdy nedostal tak vysoko jako jeho žák a chráněnc z let 1945–1947<sup>65</sup> Bohumil Šmída (1914–1989), Markův a Hofmanův vrstevník, jenž do vedení skupiny sestoupil z ředitelské kanceláře. Pro svou skupinu rychle vybudoval vlivnou pozici, shromáždil schopné dramaturgy a síť loajálních externích spolupracovníků, takže již po dvou letech mohl prohlásit, že „většina režisérů považuje práci ve skupině za stálou“.<sup>66</sup> Šmída získal novou pozici se zpožděním, když nahradil v červnu 1955 zemřelého Zdeňka Reimanna ve skupině Reimann-Kabelík, a proto se zpočátku snažil Feixe dohánět, zvláště v personálních otázkách. Rivalita dvou nejvýkonnějších a nejambicióznějších skupin se dokonce stala hlavním bodem Šmídova programového prohlášení, sepsaného v dopise řediteli studia z května 1956 (tedy po půlroce Šmídova vedení), jako podklad k sestavování plánu studia na další rok:

Je samozřejmě od počátku mojí ctižádostí tuto skupinu kvantitativně i kvalitativně dohonit, i předhonit, dnes mně však k tomu ještě chybí čas. Karel Feix je jistě důstojným soupeřem, pracovníkem plným elánu, nápadů, zkušeností i dobré vůle, se kterým stojí za to soupeřit. Navíc však zakládal svoji skupinu v době, kdy, poctivě řečeno, neměl valné a vážné konkurence, zejména pokud jde o progresivnost a kvantitu práce, ve skupinách ostatních. A tak si mohl (znásobeno i jeho osobními vlastnostmi) vytvořit velmi dominující postavení jak mezi režiséry, výrobními štáby, tak hlavně mezi spisovateli. Přišel jsem tehdy do situace, pro novou skupinu nepříznivé, kdy vlastně nebyli volní režiséři ani autoři, a kdy jsme svoji tvůrčí dílnu i důvěru lidí začali budovat téměř od začátku.<sup>67</sup>

65 Šmídovy začátky v zestátněné filmové výrobě jsou s Feixem neodmyslitelně spojeny: ve Feixově výrobní skupině od konce roku 1945 působil jako takzvaný hospodářský vedoucí (vykonával ekonomický dozor nad jednotlivými filmy), od roku 1946 přímo ve štábech této skupiny jako vedoucí produkce, počínaje barevným historickým *Janem Roháčem z Dubé* (Vladimír Borský, 1947) a veselohrami s Jaroslavem Marvanem *Nikdo nic neví* (Josef Mach, 1947) a *Poslední mohykán* (Vladimír Slavínský, 1947). Na konci roku 1947 získal Šmída významnější pozici produkčního šéfa nově vzniklé „spisovatelské“ skupiny Václava Rezáče a Miloslava Fábery, která sice netrvala dlouho, ale svým zaměřením předznamenala pozdější tvůrčí kolektivy a tvůrčí skupiny; vznikl zde nejodvážnější experiment té doby, Radokova *Daleká cesta* (1949). Srov. Šmída, *Jeden život s filmem*, s. 79–80, 92–96.

66 Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 150.

67 NFA, f. ČSF, k. R18/B2/1P/2K, Šmída Hofmanovi, 25. 5. 1956.

Soutěživost Šmídy s Feixem byla zřetelná i z pohledu řadových zaměstnanců, jak to ilustruje vzpomínka pozdějšího dramaturga Feixovy skupiny Františka Pavlíčka:

Já jsem po dvou měsících v televizi dával výpověď [...] a už čtrnáct dní předtím se tam zastavil Karel Feix, že by měl zájem, abych šel dělat dramaturga do jeho skupiny. Shodou okolností přišel přímo do televize Šmída, říkal „Já bych měl o vás zájem.“ A já jsem mu říkal „Ale byl tu pan Feix.“ On říkal „No přece u nás je perspektiva, náš vedoucí dramaturg [Vladimír Kabelík] půjde brzy do penze, tak byste mohl rovnou vzít funkci vedoucího dramaturga.“ A já jsem volal Feixovi, že tam byl Šmída, a na to mně Feix do telefonu tím svým takovým podstatným hlasem říkal „No přece, člověče, nemůžete se rozmejšet mezi Feixem a Šmídou!“ [...] a jeje, to je kolegalita! Ale šel jsem a nelitoval jsem toho [...]<sup>68</sup>

Ve Šmídově opakovaném vymezování proti staršímu kolegovi jistě hrál roli i osobnostní profil: jeho pamětníky zmiňovaná soutěživost a vztažovost. Feixe se Šmídou zároveň spojovaly nenaplněné tvůrčí ambice: Feix psal nepříliš úspěšně scénáře, Šmída hrál (napůl amatérsky) vedlejší filmové postavy<sup>69</sup> a skládal písňové texty. Není proto divu, že oba překračovali svou roli produkčního směrem k programově-dramaturgickým koncepcím, což je přibližovalo producentskému typu, kterému se dnes říká „kreativní“.<sup>70</sup>

Šmídův styl řízení skupinové práce a budování skupinové identity lze tudíž chápat jako specifickou reakci na konkurenční prostředí. Jestliže Feix si se svým vysokým profesním renomé a s předstihem rozjezd své skupiny brzy vybudoval interní sestavu zkušených scenáristů a dramaturgů i externí okruh prestižních spisovatelů, musel Šmída stavět na mladších spolupracovnících a méně známých spisovatelích. Při sestavování své „stáje“ více riskoval a více vsázel na umělecké vidění režisérů než na osvědčené dramaturgické a žánrové vzorce, což naopak

68 František Pavlíček v rozhovoru s Evou Struskovou, 21. 10. 1997. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

69 Často ve filmech své skupiny, což vyvolávalo podezření, že si režiséři takto museli kupovat jeho přízeň. Srov. Jiří Marek v rozhovoru se Stanislavem Zvoničkem, 28. 8. 1981; Karel Cop v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 8. 2. 2002. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

70 Uvědomuji si zde paradoxní nebezpečí, že revize tradičního pojmu autorství vyústí v monumentalizaci producenta. Řešení nabízím v konceptu facilitátora autorství. Odkaz na osobnostní profily uvádím jen pro dokreslení rivalit dvou nejvýraznějších produkčních šéfů, která je pro dané téma podstatnější než osobnosti Šmídy či Feixe samotné.

byla doména Feixova. Identita Šmídovy skupiny byla zpočátku méně zřetelná a nejistá, ale on se ji o to více snažil profilovat a prezentovat jako „tvůrčí dílnu“, jež se zrodila z původně náhodného seskupení jakožto „kolektiv umělecky stejně smýšlejících a cítících lidí“, v němž „odpovědnost vedoucího skupiny začíná [...] mít protihráče v kolektivním rozumu umělců, kteří se ke skupině hlásí“. Tato tvůrčí dílna, podporovaná sítí spřízněných režisérů a spisovatelů, pak měla vytvářet nikoli již filmy pouze barrandovské, ale „filmy naší skupiny“.<sup>71</sup>

Šmídovy typické postupy (zčásti uplatňované i konkurenčními TS), jak vyplývají z korespondence a protokolů jeho skupiny, lze zjednodušeně shrnout do sedmi bodů:

1. odklon od shora přijímaných tematických plánů k flexibilnímu producentskému plánování na úrovni skupin: skupiny mapovaly a testovaly slibné talenty a náměty na základě jen velmi volných tematických a žánrových směrnic typu „současné látky“ nebo „sociálně závažné otázky“;
2. pěstování „stáje“ spisovatelů, režisérů a někdy i dalších členů štábů; postupný odklon od administrativních procedur k neformálním sítím;
3. stírání ostré hranice mezi vývojem (literární přípravou) a realizací: režiséři stále více vtahováni do dramaturgického procesu od jeho prvotních fází jako iniciátoři, partneři a spoluscenáristé;
4. postupný přechod od „skupinové“ k „individuální“ dramaturgii, umožňující intimnější vztah mezi dramaturgem přiděleným na daný projekt na jedné straně, a scenáristou, autorem předlohy a režisérem na straně druhé; tato změna v dramaturgické práci je zdokumentována u Šmídy jako určité specifikum, ale kolem roku 1960 se pravděpodobně stává standardní praxí, jak dosvědčuje nárůst do té doby neobvyklých úvodních titulků se jménem dramaturga;<sup>72</sup>
5. postupný přechod od extenzivní k intenzivní dramaturgii (v letech 1956–1957) poté, co skupiny v první etapě své existence dokázaly rychle překonat scenáristickou krizi typickou pro raná padesátá léta; zjistily, že nastal čas obrátit se od extenzivního vyhledávání námětů k intenzivní práci na vývoji těch nejslibnějších, v těsné spolupráci se spisovatelem, a zvláště s režisérem, napříč celým procesem přípravy a realizace;

71 Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 154.

72 První případy: Václav Nývlt (TS Šmída-Kunc) – *Touha, Žižkovská romance, Cesta zpátky* (vše 1958), *Pět z milionu* (1959). Ostatní dramaturgové začali dostávat vlastní titulky až v roce 1960 (František Kožík), a zvláště od roku 1961 (Jan Libora, Jiří Fried, František Pavlíček, Věra Kalábová ad.).



6. přesun důrazu od spisovatelů k režisérům s sebou postupně přinášel rostoucí význam vizuálního stylu na úkor literárních a ideologických hodnot scénáře; scénář přestával platit za základ filmového díla, skupiny trvaly na jeho častějším prepisování a do přípravy zapojovaly více scenáristů než dříve (výjimkou nebylo pět i šest, včetně specialistů na dialogy, přestože to odporovalo platovým pravidlům); při sebehodnocení skupina častěji vyzdvihovala filmový styl, a to zvláště v případech, kdy si výchozí verze scénáře vysloužila negativní hodnocení Umělecké rady (*Škola otců* /Ladislav Helge, 1957/, *Touha* /Vojtěch Jasný, 1958/).

Z uvedených principů mělo pro vyhraněnost skupiny zvláštní význam řízení dramaturgické práce. Václav Nývlt, který do Šmídovy skupiny nastoupil v roce 1956, vzpomínal nejen na to, jak jeho šéf v druhé půli padesátých let budoval stáj začínajících režisérů, ale také na to, jak jim přizpůsobil vnitřní dělbu práce:

Šmída pochopil, že kontakt dramaturgů, jako byli Břeťa Kunc nebo Jan Libora, s lidmi jako Vojtěch Jasný a Kachyňa nebo Helge nebo Brynych není zrovna stoprocentní, a proto se ve skupině vytvořily dvě dramaturgické dvojice. Byla to dvojice Břeťa Kunc a Jan Libora a ke mně přibyl Zdeněk Bláha. To byl dramaturg na Vinohradech, byl to člověk velice pracovitý, ale v té pracovitosti takový roztěkaný, protože měl těch úvazků velice moc, ale jako dvojice jsme se velice dobře doplňovali. [...] Čili tím vznikly najednou dvě dramaturgické dvojice, jedna pro ty staré pány a jedna dvojice pro ty mladé, kteří nastupovali s projekty, k nimž by třeba zrovna Břeťa Kunc měl ze začátku jistý ostych, a my, protože jsme nebyli zase znali všech těch cenzurních disciplín, co je či není vítáno, tak jsme si počínali přece jenom liberálněji nežli on. A také z toho vzniklo určité rozdělení látek. Já jsem se díky tomu dostal do kontaktu s lidmi, jako je Vojtěch Jasný a Zbyněk Brynych, což mi na ten můj dramaturgický vstup neobyčejně prospělo.<sup>73</sup>

Citace ilustruje Šmídovu roli facilitátora, který skupinový styl spolutvářel prostřednictvím uváženého delegování pravomocí a sdružování příbuzných tvůrčích a generačních typů.

73 Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7. 1998. NFA, Sběrka zvukových záznamů.

Ačkoli zde není prostor pro stylistickou mikroanalýzu, nastíním alespoň pomocí prostého výčtu a několika ilustrací hlavní rysy skupinových stylů Feixovy a Šmídovy skupiny. Pod pojem stylu zde přitom nezahrnuji jen styl audiovizuální v úzkém smyslu, ale celkové koncepční a realizační pojetí, tedy i výběr tvůrců, typy námětů, narativní stavby a žánrové vzorce. Z hlediska teorie stylu by toto široké, pragmatické, z realizační praxe odvozené pojetí bylo možné označit termínem stylistické rámce či mody.<sup>74</sup>

### Parametry skupinových stylů TS Karla Feixe a Bohumila Šmídy.

<b>Feixova TS: 1955–1969</b> hlavní dramaturgové: Jiří Sila → František Daniel → Miloš Brož	<b>Šmídova TS: 1956–1968</b> hlavní dramaturgové: Vladimír Kabelík → František Břetislav Kunc → Ladislav Fikar
klasická dramatická struktura	vizuálně-filmový přístup
zkušené režiséři, žánroví specialisté: Martin Frič, Miroslav Cikán, Jiří Weiss, Václav Krška, Karel Steklý, Jiří Krejčík, Ján Kadár & Elmar Klos, Miroslav Hubáček, Miloš Makovec	mladší generace (padesátá léta), generace 1956/57, modernistická estetika nové vlny (šedesátá léta): Jiří Sequens, Václav Gajer, Bořivoj Zeman, Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný, Vladimír Čech, Jaroslav Balík, Ladislav Helge, Ladislav Rychman, Věra Chytilová
skupinová dramaturgie	individuální dramaturgie
populární žánry, „komerční“ film: veselohra, detektivka, parodie, revue, muzikál; odkazy na prvorepublikové herce a žánry (medailony a stříhové filmy); druhá větev: moralizující psychologická a společenská dramata; adaptace klasických románů a divadelních her	individuální režijní styly a experimenty, koprodukce z exotických zemí a cestopisné dokumenty
konzervativní „klasický realismus“ a klasicistní styl, nebo naopak pohádková stylizace	„současný“, „každodenní“, „autentický“ typ námětů, případně silná „básnická“ imaginace a stylizace

74 Za tento návrh děkuji R. D. Kokešovi.

## Příklady skupinového stylu Feixovy (vždy vlevo) a Šmídovy TS.

*Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958)*Touha* (Vojtěch Jasný, 1958)*Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958)*Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958)*Limonádový Joe aneb Koňská opera*  
(Oldřich Lipský, 1964)*Postava k podpírání*  
(Pavel Juráček – Jan Schmidt, 1963)

Šmída ani Feix nebyli výjimečnými uměleckými nebo intelektuálními osobnostmi (srovnatelnými s šéfrežiséry polských „zespolů“), což se projevilo nejen jejich vlastní podprůměrnou uměleckou tvorbou, ale například i jejich vlažným vztahem k nové vlně šedesátých let. Šmídovy úzké intelektuální obzory názorně ilustruje jeho kniha vzpomínek, kde estetiku nové vlny přezíravě shrnuje do pouhých tří slov: „symboly, naturalismus, odcizení“.<sup>75</sup> Přelomové manifestaci rodících se autorských stylů v *Perličkách na dně* sice přiznává roli „dobře míněné polemiky jedné generace s naší ostatní tvorbou“, neopomene však indiferentně dodat, že to byl „typický experiment“ bez širšího diváckého ohlasu.

75 Šmída, *Jeden život s filmem*, s. 213.

Přítom je z jiných pramenů zřejmé, že skupina hrála při vzniku filmu důležitou roli, zvláště díky blízkému vztahu dramaturgů Fikara a Nývlta k Bohumilu Hrabalovi (následující adaptace Hrabalových próz vznikaly také v Nývltově dramaturgii).<sup>76</sup> Šmída ale namísto o dramaturgické koncepci skupiny píše o vlastních hereckých výkonech, cestách do exotických zemí a letmých setkáních se známými osobnostmi. Šmída s Feixem neplnili roli původců autorského stylu, autorů v tradičním smyslu, ale spíše aktérů průmyslového autorství, „facilitátorů“ v Bernsteinově pojetí: manažerů tvůrčí práce, kteří umožňovali a podporovali rozvoj autorských stylů, jež se v druhé polovině padesátých let rozvíjely v rámci vágně vymezené skupinové identity, aby v šedesátých letech prošly ještě radikálnější diferenciací do individualizovanějších autorských rukopisů. Lze je považovat za spolutvůrce skupinových stylů jen tehdy, přesuneme-li pozornost od stylu výsledných děl ke stylu ve stavu zrodu: stylu, který vzniká rozhodnutími o spojení námětů se scenáristy, režiséry a štáby, stejně jako o způsobu vývoje projektů a péče o jejich realizaci.

Šmídovi se jako neopakovatelný vrchol historie jeho skupiny, která za dobu své existence vyrobila v úhrnu přes sto hraných filmů, jevil rok 1958, v němž se plně zúročila progresivnost práce generace let 1956/1957. Z ročního portfolia nejvýše vyzdvihoval Jasného *Touhu* a Brynychovu *Žižkovskou romanci*, které reprezentují dvě polohy skupinového stylu, jež v té době odlišovaly Šmídu od Feixe: náznakovou vizuální poezii a civilistní obraz každodennosti městské periferie. Tehdejší Šmídovy představy o skupinovém stylu shrnuje anketa o dramaturgických plánech skupin. Prezentuje se v ní téměř výlučným zaměřením na současné látky, jež ovšem musely vykazovat „filmovost“, nebo dokonce „film-appeal“, což znamenalo „zpracovávat lidské osudy a život, nikoliv politické problémy a these“, opustit „stále se udržující a přitom nepochopitelnou důkladnost, která v našich scénářích příliš mnoho vysvětluje a toporně podmiňuje“, a „více věřit síle obrazu a hercovy hry a méně slovům“.<sup>77</sup> Oba tyto filmy označovala skupina i ředitel Hofman jako „špičkové“ ve smyslu již zmíněné selektivně preferenční produkční strategie. Oba dramaturgoval tehdy 28letý Václav Nývlt, kterého Šmída v rámci skupiny vyčlenil pro práci s mladou režisérskou generací a jehož významný podíl na úspěšném výsledku potvrdilo uvedení funkce a jména v úvodních titulcích, což v té době ještě nebylo zvykem.

76 Václav Nývlt v rozhovoru s Evou Struskovou, 3. 7. 1998. NFA, Sbírka zvukových záznamů.

77 Naše anketa: Jak pracují tvůrčí skupiny. *Film a doba* 3, 1957, č. 3, s. 152-154.

## 7.6. Tvůrčí dílny nové vlny

Výše uvedené principy skupinové dramaturgie se vztahují primárně k období do počátku šedesátých let; po roce 1962 se dramaturgická praxe ještě více individualizovala, vznik ideově uměleckých rad při jednotlivých skupinách jim dodal větší rozhodovací autonomii, intelektuální váhu a vnitřní pluralitu. Podle dramaturga Šmída skupiny Pavla Juráčka se tehdy také ustupovalo od detailní, takzvané stránkové dramaturgie.<sup>78</sup> Pokračoval odklon od byrokratického a formalizovaného režimu, což mimo jiné vedlo i k tomu, že ze skupinových schůzí té doby se nedochovaly žádné podrobnější protokoly, srovnatelné s podrobnými zápisy z padesátých let. Na konci šedesátých let již měly skupiny vybudovány pověst producentů s vlastními systémy práce. Jak prohlásil nejznámější z tehdejších vedoucích dramaturgů Jan Procházka: „Mluvíme stále o ‚dramaturgii‘ a trochu zapomínáme, že ve skutečnosti každá z našich tvůrčích skupin má *svou* dramaturgii. Fikar pracuje jinak než Bor, Kubala jinak než Kunc, já jinak než Brož atd.“ Podle Procházky to ovšem neznamenalo, že by skupiny dodržovaly jednotnou stylovou či žánrovou linii; šedesátá léta naopak přinesla větší diferenciaci i uvnitř samotných skupin, kterou umožnil „demokratický prostor“, jenž se otevřel pod vlivem širší palety názorů a hledisek, zprostředkovaných mimo jiné i ideově uměleckými radami.<sup>79</sup>

Šmída ve své knize vzpomínek popisuje šedesátá léta jako méně úspěšnou éru své skupiny, která přitom tehdy vyvinula některé z nejdůležitějších děl nové vlny (především Věry Chytilové a Pavla Juráčka).<sup>80</sup> Ačkoli autorovo hodnocení – vzhledem k době vydání knihy (roku 1980) – mohlo být a pravděpodobně bylo ovlivněno autocenzurou, i jiné prameny dokládají Šmídův částečný ústup do pozadí, zvláště v porovnání s jeho dravým konkurenčním přístupem v předchozí dekádě. Roli hlavního facilitátora skupinového stylu postupně převzal nový vedoucí dramaturg skupiny Ladislav Fikar (1920–1975), básník a překladatel s širokým rozhledem a intelektuálním vlivem a také se smyslem pro modernistickou estetiku.<sup>81</sup> V červnu 1960 vystřídal nevýrazného Františka Břetislava Kunce, kterého jeho produkční šéf osobnostně zastíňoval a jenž byl povýšen

78 Podle Pavla Juráčka v tomto Fikarův příklad brzy následovaly i další skupiny a stránková dramaturgie se vrátila až s obnovenými nároky na schvalovací procedury v normalizačních dramaturgických skupinách – viz Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)*. Praha: Národní filmový archiv 2003, s. 707.

79 K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 8.

80 Srov. Šmída, *Jeden život s filmem*.

81 Fikar byl k přechodu do filmové dramaturgie svým způsobem donucen – v roce 1959 musel odejít z pozice ředitele nakladatelství Čs. spisovatel v souvislosti s vydáním Škvoreckého *Zbabělců*; rehabilitován byl až krátce před svým odchodem z FSB zpět do původní funkce v nakladatelství v roce 1968; i poté však ještě působil jako vedoucí ideově umělecké rady nástupnické TS Kučera-Juráček. Srov. LA PNP, f. Ladislav Fikar.

do obnovené úřednické funkce ústředního dramaturga. Na Barrandově si Fikar rychle vydobyl respekt u tvůrců i funkcionářů, což dokládá také skutečnost, že již v roce 1963 zasedl do Celozávodního výboru KSČ.<sup>82</sup> U Šmídy zůstal až do léta 1968 a podíl skupiny na pěstování sítě spolupracovníků a autorských stylů nové vlny lze připsat především jemu.<sup>83</sup> Do skupinové dramaturgie vnesl obnovený důraz na scénář a spolupráci s mladými spisovateli, přičemž stavěl na vyhraněném názoru na moderní literaturu, požadavku originálních příběhů ze současnosti a vůli ke konfrontaci s nejvýznamnějšími tvůrci světového filmu.<sup>84</sup> Za jeho působení se profil Šmídovy skupiny ještě více odlišil od Feixovy, jež se v druhé půli šedesátých let soustředila téměř výhradně na divácké žánrové tituly, zvláště na komedie, detektivky a muzikály (rozdíl je zřetelný zvláště v letech 1966 a 1967 – viz tab. Filmografie tvůrčích skupin).<sup>85</sup>

Za Fikara se ze Šmídovy skupiny také stalo místo vášnivých intelektuálních debat a střetů osobností s různým generačním a názorovým profilem. Původní Šmídovu sestavu tvořili jeden z nejzkušenějších barrandovských dramaturgů a spolehlivý literární řemeslník Jan Libora (vlastním jménem Emilian Kocholatý, nar. 1906), Václav Nývlt (nar. 1930), těsně spjatý s generací 1957, a televizní a divadelní dramaturg Zdeněk Bláha (vlastním jménem Kloperk, nar. 1925), který u filmu začínal již v éře tvůrčích kolektivů z konce čtyřicátých let. K nim v roce 1959 přibyl scenárista *Žižkovské romance* Vladimír Kalina (1927) a v letech 1960 a 1961 začínající scenáristé Miloš Macourek (1926) a (nejmladší) Pavel Juráček (1935), oba originální, ale zcela protichůdné tvůrčí osobnosti. V ideově umělecké radě skupiny v polovině šedesátých let zasedali prozaici Jan Otčenášek a Jaroslav Putík, básník František Hrubín, filmoví publicisté František Vrba a Jan Hořejší, divadelní dramaturg, režisér a ředitel Divadla na Vinohradech Luboš Pistorius, šéfredaktor nakladatelství Odeon Jan Řezáč a ekonom Radoslav Selucký, autor diskutovaných úvah o konzumu a volném času v socialistickém hospodářství, ale také nejkomplexnějšího návrhu reformy kinematografického průmyslu, za který získal výroční cenu FITESu. Jejich vysoké renomé dalece přesahovalo hranice filmového oboru a převyšovalo většinu konkurenčních rad (snad s výjimkou Feixovy), které tvořili ve větší míře než zde barrandovští zaměstnanci. Umožňovalo Šmídovi

82 Fikar byl pochopitelně aktivní komunista (od roku 1947) a v CZV KSČ se potkal s dalšími vedoucími dramaturgy včetně Miloše Brože z Feixovy TS. Srov. AHMP, f. 010/2-5, KSČ – obvodní výbor Praha 5, fasc. 21, i. č. 109, Předsednictvo OV KSČ Praha 5 dne 23. 1. 1963.

83 Ze vzpomínek na Fikarovu výraznou osobnost a jeho působení ve Šmídově skupině srov. např. Juráček, *Deník (1959-1974)*, s. 289-292.

84 Fikar své názory na dobovou scenáristickou tvorbu shrnul na konferenci Svazu čs. dramatických a filmových umělců v únoru 1962, tedy v době, kdy stále doznávaly represivní zákroky z roku 1959. Viz Z diskusních příspěvků. *Film a doba* 8, 1962, č. 4, s. 182-183.

85 K orientaci TS Feix-Brož na divácké tituly a explicitně postulovanému cíli zvyšování návštěvnosti srov. např. Vizitky tvůrčích skupin FSB (4). *Rudé právo*, 3. 4. 1969, s. 5.



s Fikarem ještě po několik let udržet postavení skupiny, která – slovy Pavla Juráčka z roku 1960 – „má nejlepší pověst a je mezi ostatními jakousi elitou“.<sup>86</sup> To ovšem neznamená, že by její postavení bylo neo-  
třesitelné. Jak zjistil Lukáš Skupa ve své práci o cenzuře šedesátých let, Šmídova skupina byla tehdy tou nejcenzurovanější, na rozdíl od skupiny Feixovy, které se cenzurní postihy relativně vyhýbaly.<sup>87</sup>

### Seznam členů ideově uměleckých rad tvůrčích skupin, 1965.<sup>88</sup>

Tvůrčí skupina (produkcční šéf – vedoucí dramaturg)	Členové ideově umělecké rady TS	
Bohumil Šmída – Ladislav Fikar	1. František Hrubín 2. Jan Otčenášek 3. František Vrba 4. Luboš Pistorius	5. Jan Řezáč 6. Jaroslav Putík 7. Radoslav Selucký 8. Jan Hořejší
Karel Feix – Miloš Brož	1. Elmar Klos 2. Adolf Hoffmeister 3. Miloš V. Kratochvíl 4. Otomar Krejča	5. František Pavlíček 6. Leoš Suchařípa 7. Josef Macek
Erich Švábík – Jan Procházka	1. Radovan Lukavský 2. Ludvík Aškenazy 3. Ota Hofman 4. František Vlášil	5. Ilona Pietropaolová 6. Josef Vaniš 7. Jana Štroblová 8. Jan Skácel
Jiří Šebor – Vladimír Bor	1. Jiří Struska 2. Miloš Forman 3. Karel Ptáčník 4. Jiří Fried	5. Jiří Šotola 6. Ladislav Helge 7. Zbyněk Brynych 8. Miroslav Galuška
Ladislav Novotný – Bedřich Kubala	1. Jaroslav Balík 2. Oldřich Daněk 3. Miloš Vacík 4. Jiří Pittermann	5. František Goldscheider 6. Zdeněk Podskalský 7. Miloslav Stehlik

Sedmi až osmičlenné ideově umělecké rady začaly prakticky fungovat v létě 1962, po zrušení centrální Ideově umělecké rady, a jejich složení si volili sami vedoucí skupin, byť je formálně schvalovalo vedení FSB. Usnesení rad měla povahu krátkých obecných hodnocení a doporučení týkající se literárních scénářů, někdy na základě podrobnějších posudků. Ideově umělecké rady zasedaly přibližně jednou za měsíc či za dva, odděleně od schůzí skupin, ale za účasti jejich vedoucího dramaturga zodpovědného dramaturga a autorů scénáře, a fakticky plnily roli posuzovatele a schvalovatele scénářů. Detailnější práce s náměty a scénáři, stejně jako celkové dramaturgické plánování a dohled nad realizací, již ale zůstávaly na samotných skupinách a jejich týdenních poradách.<sup>89</sup>

86 Juráček, *Deník (1959–1974)*, s. 207.

87 Skupa, *Vadí – nevadí*, s. 130.

88 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K, sl. 2.

89 Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/A2/5P/7K, Hodnocení činnosti IUR tvůrčích skupin, 23. 9. 1966.

Juráček zachytil tehdejší atmosféru porad Šmídovy skupiny a dominantní pozici Fikara ve svých denících takto:

Na pátečních poradách mluvíme jeden přes druhého, Fikar mluví s takovou energií, že mu není rovno. [...] Vypadá jako abstinentský a vegetariánský, jako studený intelektuál. Neznám však více prudšího, více energičtějšího a více živějšího člověka. Fikar je plamen, který stravuje sám sebe. První dvě tři věty řekne pomalu a mírně, ale pak začne stále rychleji a rychleji, zrudne, začne gestikulovat a chrlí slovo za slovem s takovou silou, že se nikdo neodváží ho přerušit nebo s ním nesouhlasit. Úžasné na tom je, že není filmař. Je básník, překladatel Ščipačova a přišel na skupinu s tvrdohlavým přesvědčením dělat umění i zde.<sup>90</sup>

Vnitřní dynamika skupiny, která se v předchozích letech etablovala jako nejvýkonnější a umělecky nejúspěšnější, ale zároveň se po roce 1959 dostala do první hlubší krize, se tak změnila přesunem neformální autority z produkčního šéfa na hlavního dramaturga. Nové rozložení sil a Šmídovo nepochopení modernistické linie nové vlny vyústily v druhé půli šedesátých let v otevřenou roztržku, a nakonec ve Fikarův odchod ze skupiny i z filmové praxe vůbec.<sup>91</sup> Napjatou situaci ve Šmídově skupině někteří filmaři vnímali jako její rozštěpení na dvě větve, přičemž Šmídovo pojetí považovali za přežitě a neadekvátní vzhledem k trendům ve filmové tvorbě.<sup>92</sup> Fikara na místě vedoucího dramaturga nahradil Pavel Juráček, dramaturg Šmídovy skupiny od roku 1960, jenž měl kolem sebe soustředit své generační souputníky. Jeho produkčním šéfem se ale namísto Šmídy stal mladý absolvent FAMU Jaroslav Kučera, kterého si jako budoucího partnera vytipoval ještě Fikar, ze Šmídovy skupiny u nich zůstali Zdeněk Bláha s Václavem Nývltem, které měl doplnit ještě Leoš Suchařípa. Šmídovi tak vlastně byla jeho původní skupina, respektive její progresivnější část, odňata, a on mohl krátce pokračovat v de facto nové skupině, ve dvojici s konzervativním dramaturgem Františkem Danielem, Feixovým partnerem z padesátých let.<sup>93</sup>

Fikarovo dědictví, na něž měl navázat Juráček, se stalo symbolem skupinové dramaturgie nové vlny. Pokud bychom chtěli v dobových komentářích najít manifest tvůrčích skupin jako kreativních producentů,

90 Juráček, *Deník (1959-1974)*, s. 290-291.

91 Šmída svůj spor s Fikarem spojuje zvláště s bouřlivými diskusemi nad pracovními sestřihy *Sedmkrásek* Věry Chytilové. Viz Šmída, *Jeden život s filmem*, s. 226, 267.

92 Jiří Krejčík kritizoval Šmídu a zastával se Fikara na konferenci FITES v březnu 1968, viz J. Krejčík, *Zamýšlel jsem se... Filmové a televizní noviny 2*, 1968, č. 7, s. 5.

93 O skupinách a lidech. *Filmové a televizní noviny 2*, 1968, č. 11 (29. 5.), s. 1; Pavel Juráček, *Příliš mnoho soudců. Filmové a televizní noviny 2*, 1968, č. 12 (12. 6.), s. 1.

bezpochyby by se mu nejvíce blížil Fikarův článek „Skupiny – tvůrčí dílny“.<sup>94</sup> Novopečený hlavní dramaturg odkazuje na termín „tvůrčí dílna“ jako na dobové označení ideální skupinové kreativity a kriticky jej poměřuje s reálnou praxí, v níž se spíše než důsledná „tvůrčí koncepce“ uplatňuje „zajetý styl, dohánění nedodělaných scénářů, improvizace a náhodnost, nedostatečná náročnost ve volbě spolupracovníků, malá práce kolektivu na sobě jako celku i na jeho jednotlivcích“. Skupiny tak ztrácejí svou tvář a jejich smysl se omezuje jen na organizační zázemí. Fikar proti této nahodilosti staví požadavek, aby skupiny náročným výběrem látek a spolupracovníků usilovaly o „uměleckou krystalizaci a třídění“, aby pěstovaly „princiální porozumění spisovatele, režiséra a dramaturga“ a aby se jejich tvůrčí koncepce promítaly do celoroční produkce:

To znamená, vědět, co chceme svou tvorbou vyslovit, jaká témata, jaké myšlenky a otázky, mít jasno, *o kom* chceme dělat své filmy, *jak, s kým a pro koho*. Chceme-li točit deset filmů, pak je nutno dát této desítce ideové i umělecké zacílení, žánrovou i tematickou skladbu a jednotící smysl. Neskrývat v ní věci okrajové a nepodstatné nebo vyslovené náhody, které nám spadly pod stůl. Touto desítkou musí žít celá skupina už od námětu.

Nástroje k realizaci své maximalistické vize zde Fikar vidí ve třech strategiích:

1. Vyhledávat další náročné spisovatele, s nimiž by skupiny měly jednat citlivěji, přiznávat jim větší kredit a vycházet „z jejich ustrojení a z jejich osobní specifičnosti“.
2. Pěstovat trvalé spojení s okruhem režisérů, kterým by „záleželo na tom, co skupina připravuje, na jejím úspěchu i nezdaru [...] aby režisér cítil ve skupině kus své umělecké pevniny, své tvůrčí i lidské zázemí“. V aktuální situaci se režiséři podle Fikara často cítí osamoceni, „na ocet“, „bez dramaturgického spojení“.
3. Požadovat účast dramaturga na celém tvůrčím procesu, včetně realizační fáze mezi schválením literárního scénáře a servisovou filmem.

Poslední bod jasně zdůrazňuje producentské pojetí dramaturgie, charakteristické pro celé období nové vlny, zvláště poté, co centrální Ideově uměleckou radu nahradily rady jednotlivých skupin, které de facto převzaly i schvalovací funkci:

94 Ladislav Fikar, Skupiny – tvůrčí dílny. *Film a doba* 7, 1961, č. 5, s. 305–307.

Pracovní extenzita a spěch jako by nás smířily s tím, že pro dramaturga končí film ten den nebo ještě pár dnů poté, kdy Ideově umělecká rada schválí scénář. Ale má-li být skupina tvůrčí dílnou, pak musí tvůrci filmu cítit, že právě teď, kdy se litera proměňuje v obraz, záměr v dílo, že nejsou na „place“ sami, že je to skupina a dramaturg, kdo spolu s nimi sledují a prožívají vznikající tvar a jsou jim i teď náročným a soudružským rádcem a kritikem. Zhlédnout jednou za čas denní práce a vyjet se podívat na exteriéry, to je spíš nic než málo.<sup>95</sup>

Fikarova maximalistická představa se samozřejmě od reálné praxe značně lišila – v té řada rozhodnutí vycházela ad hoc z potřeby vyplnit žánrovou mezeru dramaturgického plánu, využít volné personální kapacity, vyhovět spřízněnému režisérovi či spisovateli, dodržet koprodukční smlouvu, dotáhnout úspěch konkurenta atd. Vedoucí dramaturgové koncem šedesátých let například museli čelit – nikoli zcela bezdůvodně – kritice, že „neexistuje skupina, která by nechtěla ‚svého‘ mladého“, a že nástup nové vlny je spojen s jakousi „módou“ a „sektářskou politikou“.<sup>96</sup>

Z tehdejšího portfolia skupin je zřejmé, že autorské osobnosti nové vlny byly skutečně rozdělené více méně rovnoměrně, s výjimkou komerčně zaměřené TS Feix-Brož. Dominantní postavení na pomyslném žebříčku umělecké prestiže si držela, podobně jako koncem padesátých let, skupina Šmídova (Chytilová, Juráček, Menzel), následovaná Šeborem (trio Forman, Passer, Papoušek) a Novotným (Schorm, Máša), přičemž Jan Němec, Jaromil Jireš a Hynek Bočan postupně migrovali z TS Švabík-Procházka do několika dalších.

Ve více než stovce titulů Šmídovy či Feixovy skupiny nenajdeme jednotnou „tvůrčí koncepci“ ve smyslu tematické, názorové či stylistické jednoty v úzkém slova smyslu. Co tyto rozsáhlé korpusy sjednocovalo, v některých etapách více než v jiných, byly jen určité dominantní tendence, které nelze identifikovat průměrovými hodnotami, ale spíše na příkladech „špičkových“ filmů, jakýchsi vlajkových lodí skupiny v dramaturgických plánech,<sup>97</sup> v producentských strategiích a personálních sítích, případně i v příznačných selháních a zlomových konfliktech. Historický smysl všech těchto aspektů je přitom zřejmý až v kontextu vzájemné konkurence obou skupin.

95 Tamtéž.

96 K situaci. Hovoří dramaturgové. *Film a doba* 14, 1968, č. 1, s. 11.

97 I v šedesátých letech skupiny v dramaturgických plánech samy jmenovaly jeden či dva „čelné“ či „nejvýznamnější“ filmy daného roku, případně také filmy „experimentální“, nebo naopak divácké.

## Filmografie tvůrčích skupin Karla Feixe a Bohumila Šmídy.\*

Rok výroby	TS Karla Feixe vedoucí dramaturgové: Jiří Síla (1954–1955), František Daniel (1955–1959), Miloš Brož (1959–1970)	TS Bohumila Šmídy vedoucí dramaturgové: Vladimír Kabelík (1955–1957), F. B. Kunc (1957–1960), Ladislav Fikar (1960–1968), František Daniel (1968–1969)
1955	<i>Vzorný kinematograf Haška Jaroslava</i> (Oldřich Lipský)	<i>Muž v povětrí</i> (Miroslav Cikán)**
1956	<i>Hra o život</i> (Jiří Weiss), <i>Roztržka</i> (Miroslav Hubáček), <i>Ztracenci</i> (Miloš Makovec), <i>Hrátky s čertem</i> (Josef Mach), <i>Dobrý voják Švejk</i> (Karel Steklý), <i>Legenda o lásce</i> (Václav Krška), <i>Nezlob</i> , <i>Kristino</i> (Vladimír Čech), <i>Dalibor</i> (Václav Krška), <i>Labakan</i> (Václav Krška), <i>Zlatý pavouk</i> (Pavel Blumenfeld), <i>Jurášek</i> (Miroslav Cikán)	<i>Nevěra</i> (K. M. Walló), <i>Synové hor</i> (Čeněk Duba), <i>Neporažení</i> (Jiří Sequens), <i>Kudy kam?</i> (Vladimír Borský), <i>Vina Vladimíra Olmera</i> (Václav Gajer)***
1957	<i>Snadný život</i> (Miloš Makovec), <i>Vičí jáma</i> (Jiří Weiss), <i>Tam na konečné</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Poslušně hlásím</i> (Karel Steklý); krátký: <i>Konec jasnovidce</i> (Vladimír Svitaček, Jan Roháč)	<i>Škola otců</i> (Ladislav Helge), <i>Florenc 13,30</i> (Josef Mach), <i>Případ ještě nekončí</i> (Ladislav Rychman), <i>Ročník 21</i> (Václav Gajer), <i>Bomba</i> (Jaroslav Balík)
1958	<i>Hlavní výhra</i> (Ivo Novák), <i>Morálka paní Dulské</i> (Jiří Krejčík), <i>O věcech nadpřirozených</i> (povídkový: Jiří Krejčík, Jaroslav Mach, Miloš Makovec), <i>Povodeň</i> (Martin Frič), <i>Zde jsou lvi</i> (Václav Krška), <i>Tři přání</i> (Ján Kadár, Elmar Klos); krátký: <i>Vlasta Burian</i> (Bohumil Brejcha)	<i>Cesta zpátky</i> (Václav Krška), <i>Co řekne žena...</i> (Jaroslav Mach), <i>Černý prapor</i> (Vladimír Čech), <i>Dnes naposled</i> (Martin Frič), <i>Hvězda jede na jih</i> (Oldřich Lipský), <i>Občan Brych</i> (Otakar Vávra), <i>Páté kolo u vozu</i> (Bořivoj Zeman), <i>Touha</i> (povídkový: Vojtěch Jasný), <i>Útěk ze stínu</i> (Jiří Sequens), <i>Žižkovská romance</i> (Zbyněk Brynych); celoveč. dokument: <i>Bratr oceán</i> (Jiří Sequens); krátké: <i>Hranice světadílů</i> (Jiří Sequens), <i>Muži na palubě</i> (Jiří Sequens)
1959	<i>Dům na Ořechovce</i> (Vladislav Delong), <i>Májové hvězdy</i> (Stanislav Rostockij), <i>Ošklivá slečna</i> (Miroslav Hubáček), <i>První parta</i> (Otakar Vávra), <i>Taková láska</i> (Jiří Weiss); <i>Kam čert nemůže</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Konec cesty</i> (Miroslav Cikán), <i>Letiště nepřijímá</i> (Čeněk Duba), <i>Dařbuján a Pandrhol</i> (Martin Frič); krátké: <i>Jaroslav Marvan</i> (Bohumil Brejcha), <i>Jaroslav Vojta</i> (Čeněk Duba)	<i>Kruh</i> (Ladislav Rychman), <i>Pět z milionu</i> (povídkový: Zbyněk Brynych), <i>Slečna od vody</i> (Bořivoj Zeman), <i>105% alibi</i> (Vladimír Čech), <i>Velká samota</i> (Ladislav Helge), <i>Zkouška pokračuje</i> (Jaroslav Balík); krátký: <i>Země středu</i> (Jiří Sequens)

\* Filmografie vychází primárně z přehledů čs. filmového hospodářství Jiřího Havelky (obsahujících soupisy produkce jednotlivých TS); v souladu s nimi nerozlišují mezi krátkými a středometrážními filmy. Do produkce Feixovy a Šmídyovy skupiny zahrnují i období, kdy jmenovaní nebyli oficiálně v jejich čele. Šmída neměl vliv na produkci roku 1955 a částečně 1956. Feix byl sice po prověrkách z února 1959 z čela skupiny na dva roky odvolán, nicméně archivní prameny napovídají, že svou vedoucí funkci vykonával neoficiálně i nadále: „Skupinu ve skutečnosti vede Karel Feix, který má rozhodující zásluhu na její životaschopnosti. Dr. [Miloš] Brož plní funkci vedoucího dramaturga, zatím co dr. [Jaromír] Ptáček se v životě skupiny pohybuje více méně na okraji.“ NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/A1/3P/9K, Hodnocení tvůrčích skupin FSB, 1960.

\*\* TS Reimann-Kabelík, před příchodem Šmídy.

\*\*\* Tituly tohoto roku byly dramaturgicky připraveny ještě v TS Reimann-Kabelík.

1960	<i>Chlap jako hora</i> (Miloš Makovec), <i>Osení</i> (Václav Krška), <i>Vyšší princip</i> (Jiří Krejčík); krátké: <i>Národní umělec Zdeněk Štěpánek</i> (Otakar Vávra), <i>Národní umělkyně Růžena Nasková</i> (Martin Frič), <i>Otomar Korbelař</i> (Miroslav Cikán)	<i>Rychlík do Ostravy</i> (Jaroslav Mach), <i>Smyk</i> (Zbyněk Brynych), <i>Tři tuny prachu</i> (Oldřich Daněk), <i>Zlé pondělí</i> (Milan Vošmik), <i>Ledoví muži</i> (Vladimír Sís), <i>Pochodně</i> (Vladimír Čech), <i>Sedmý kontinent</i> (Václav Gajer), <i>Srpnová neděle</i> (Otakar Vávra)
1961	<i>Florián</i> (Josef Mach), <i>Každá koruna dobrá</i> (Zbyněk Brynych), <i>Spadla s měsíce</i> (Zdeněk Podskalský); <i>Labyrint srdce</i> (Jiří Krejčík), <i>Zbabělec</i> (Jiří Weiss); krátké: <i>Jiří Plachý</i> (Miroslav Hubáček), <i>Jiřina Šejbalová</i> (Miloš Makovec), <i>Gustav Hilmar</i> (Bořivoj Zeman), <i>Vlasta Fabianová</i> (Bořivoj Zeman)	<i>Kde alibi nestačí</i> (Vladimír Čech), <i>Kohout plaší smrt</i> (Vladimír Čech), <i>Kolik slov stačí lásce</i> (Jiří Sequens), <i>Králci ve vysoké trávě</i> (Václav Gajer), <i>Muž z prvního století</i> (Oldřich Lipský), <i>Noční host</i> (Otakar Vávra), <i>Pohádka o staré tramvaji</i> (Milan Vošmik), <i>Reportáž psaná na oprátce</i> (Jaroslav Balík), <i>Smrt na Cukrovém ostrově</i> (Jiří Sequens), <i>Tažní ptáci</i> (Jaroslav Mach)
1962	<i>Dva z onoho světa</i> (Miloš Makovec), <i>Horoucí srdce</i> (Otakar Vávra), <i>Poslední etapa</i> (Miroslav Ondráček), <i>Praha nultá hodina</i> (Miloš Makovec); krátké: <i>Deštivý den</i> (Jiří Bělka), <i>Oranžový měsíc</i> (Antonín Moskalyk)	<i>Akce Kalimantan</i> (Vladimír Sís), <i>Bílá oblaka</i> (Ladislav Helge), <i>Komu tančí Havana</i> (Vladimír Čech), <i>Neschovávejte se, když prší</i> (Zbyněk Brynych), <i>Pevnost na Rýně</i> (Ivo Toman), <i>Prosím nebudit</i> (Josef Mach)
1963	<i>Cesta hlubokým lesem</i> (Štěpán Skalský), <i>Král králů</i> (Martin Frič), <i>Pršelo jim štěstí</i> (Antonín Kachlík), <i>Smrt si říká Engelchen</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Tři chlapi v chalupě</i> (Josef Mach), <i>Začít znova</i> (Miroslav Hubáček); stříhové s dotáčkami: <i>90 minut překvapení</i> (Rudolf Jaroš, Vladimír Sís), <i>Král komiků</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš)	<i>Až přijde kocour</i> (Vojtěch Jasný), <i>Bez svatozáře</i> (Ladislav Helge), <i>Mezi námi zloději</i> (Vladimír Čech), <i>O něčem jiném</i> (Věra Chytilová), <i>Okurkový hrdina</i> (Čestmír Mlíkovský), <i>Pražské blues</i> (Georgis Skalenakis); krátké: <i>Postava k podpírání</i> (Pavel Juráček, Jan Schmidt), <i>Věštec</i> (Ladislav Rychman)
1964	<i>Komedie s Klíkou</i> (Václav Krška), <i>Limonádový Joe aneb Koňská opera</i> (Oldřich Lipský), <i>Místo v houfu</i> (povídkový: Václav Gajer, Zbyněk Brynych, Václav Krška), <i>Obžalovaný</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Starci na chmelu</i> (Ladislav Rychman); krátké: <i>Dobrodružství s nahým klukem</i> (Jan Moravec, Zdeněk Podskalský), <i>Jak dělat podobiznu ptáka</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš), <i>Návštěva</i> (Rudolf Jaroš, Vladimír Sís); stříhový s dotáčkami: <i>Muzeum zázraků</i> (Vladimír Sís, Rudolf Jaroš)	<i>Atentát</i> (Jiří Sequens), <i>Bláznova kronika</i> (Karel Zeman), <i>Bubny</i> (Ivo Novák), <i>Kdyby tisíc klarinetů</i> (Ján Roháč, Vladimír Svitáček); krátké: <i>Fádní odpoledne</i> (Ivan Passer), <i>Chlapci zadejte se</i> (Věra Plívová-Šimková), <i>Precílik</i> (Jaroslav Mach), <i>Sparta:Slavia</i> (Jaroslav Mach)
1965	<i>Alibi na vodě</i> (Vladimír Čech), <i>Bílá paní</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Obchod na korze</i> (Ján Kadár, Elmar Klos), <i>Strašná žena</i> (Jindřich Polák), <i>Škola hřištníků</i> (Jiří Hanibal), <i>Třicet jedna ve stínu</i> (Jiří Weiss); krátký: <i>Sběrné surovosti</i> (Juraj Herz)	<i>Ať žije republika I, II</i> (s TS Švabík-Procházka; Karel Kachyňa), <i>Délka políčku devadesát</i> (Antonín Moskalyk), <i>Perličky na dně</i> (povídkový: Jiří Menzel, Jan Němec, Evald Schorm, Věra Chytilová, Jaromír Jireš), <i>5 milionů svědků</i> (Eva Sadková), <i>Souhvězdí Panny</i> (Zbyněk Brynych), <i>Zlatá reneta</i> (Otakar Vávra); krátký: <i>Světoběžníci</i> (Vladimír Sís)



1966	<i>Dáma na kolejích</i> (Ladislav Rychman), <i>Dva tygři</i> (Pavel Blumenfeld), <i>Poklad byzantského kupce</i> (Ivo Novák), <i>Poslední růže od Casanovy</i> (Václav Krška), <i>Vražda po našem</i> (Jiří Weiss), <i>Ženu ani květinou neuhodíš</i> (Zdeněk Podskalský)	<i>Lidé z maringotek</i> (Martin Frič), <i>Nahá pastýřka</i> (Jaroslav Mach), <i>Ostře sledované vlaky</i> (Jiří Menzel), <i>Romance pro křídlovku</i> (Otokar Vávra), <i>Sedmikrásky</i> (Věra Chytilová), <i>Slečny přijdou později</i> (Ivo Toman)
1967	<i>Čtyři v kruhu</i> (Miloš Makovec), <i>Klec pro dva</i> (Jaroslav Mach), <i>Muž, který stoupl v ceně</i> (Jan Moravec), <i>Pension pro svobodné pány</i> (Jiří Krejčík), <i>Přísně tajné premiéry</i> (Martin Frič), <i>Ta naše písnička česká</i> (Zdeněk Podskalský)	<i>Happy end</i> (Oldřich Lipský), <i>Jak se krade milión</i> (Jaroslav Balík), <i>Noc nevěsty</i> (Karel Kachyňa), <i>Piknik</i> (Vladimír Sís, Ladislav Smoček), <i>Rozmarné léto</i> (Jiří Menzel), <i>Stud</i> (Ladislav Helge), <i>Znamení Raka</i> (Juraj Herz); krátký: <i>Jiný malý princ</i> (Vladimír Sís)
1968	<i>Bylo čtvrt a bude půl</i> (Vladimír Čech), <i>Nejlepší ženská mého života</i> (Martin Frič), <i>Pražské noci</i> (povídkový: Miloš Makovec, Jiří Brdečka, Evald Schorm), <i>Šíleně smutná princezna</i> (Bořivoj Zeman), <i>Trináctá komnata</i> (Otokar Vávra)	<i>Objížďka</i> (Josef Mach), „ <i>Rakev ve snu viděti...</i> “ (Jaroslav Mach), <i>Těch několik dnů...</i> (Yves Ciampi), <i>Všichni dobří rodáci</i> (Vojtěch Jasný), <i>Žert</i> (Jaromil Jireš)
1969	<i>Ezop</i> (Rangel Valčanov), <i>Odvážná slečna</i> (František Filip), <i>Přehlídce velím já!</i> (Jaroslav Mach), <i>Světáci</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Utrpení mladého Boháčka</i> (František Filip)	<i>Hvězda</i> (Jiří Hanibal), <i>Panensství a kriminál</i> (Václav Lohniský), <i>Svatej z Krejčárku</i> (Petr Tuček)
1970****	<i>Ďábelské líbánky</i> (Zdeněk Podskalský), <i>Luk královny Dorotky</i> (Jan Schmidt), <i>Na kolejích čeká vrah</i> (Josef Mach), <i>Partie krásného dragouna</i> (Jiří Sequens), <i>Pěnička a Paraplíčko</i> (Jiří Sequens), <i>Svatá hříšnice</i> (Vladimír Čech)	<i>Nahota</i> (Václav Matějka), <i>Jeden z nich je vrah</i> (Dušan Klein), <i>Velká neznámá</i> (Pavel Hobl)

\*\*\*\* Produkcí roku 1970 uvádím jen pro doplnění, její skladba není pro profil skupin vypovídající. Údaje o produkci skupin ve filmografických zdrojích se liší, protože systém skupin byl v té době již v procesu transformace a projekty přecházely z jedné do druhé. Šmídův vedoucí dramaturg Daniel v roce 1969 emigroval do USA a Šmída si již nové partnerství nestihl vybudovat. Podle svých slov pouze dokončoval rozpracované projekty, případně připravoval některé z titulů, které jsou ve filmografiích připisovány jiným skupinám, včetně Brožovy (v tabulce uvádím pouze tituly označené ve filmografii *Český hraný film IV /Praha: NFA 2004/* jako produkce skupin Šmída-Daniel, Šmída-Dufek a Šmída-Kunc). Srov. Šmída, *Jeden život s filmem*, s. 272–273. Feix z čela TS odešel roku 1969 a vedení převzal Brož; po roce 1970 se ve své dramaturgické skupině pokoušel o pokračování ve strategii diváckých žánrů (uvádím tituly označené jako produkce skupin Feix-Brož a Brož).

## Závěr

Skupinová kreativita byla státním filmem rozpoznána jako klíčový problém už v polovině padesátých let. Vyvinul se kolem ní specifický diskurs kreativity, využívající pozitivně zabarvené pojmy jako „tvůrčí dílna“ (ideální typ tvůrčí spolupráce), „tvůrčí diskuse“ (užitečná konfrontace konkurenčních postojů), „tvůrčí kvas“ (atmosféra podporující inovaci), „osobní odpovědnost“ vedoucích (jako protiklad byrokratického řízení) atd. Proti nim byly stavěny negativní pojmy jako „schematismus“ a „frézismus“ (v padesátých letech) či později, po roce 1962, především „nivelizace“, v níž se spojovala kritika stírání rozdílů ve smyslu ekonomickém a estetickém a jež přímo souvisela s dobovým vnímáním tvůrčích skupin. Právě nivelizace, ztotožňovaná mimo jiné s činností centrální Ideově umělecké rady (zavedené po konferenci v Banské Bystrici roku 1959), totiž měla bránit rozvoji autorských stylů a soutěže mezi skupinami.<sup>98</sup>

V letech 1954–1956 provedli strategičtí manažeři (Marek, částečně Hofman) řadu cílených koků, jež podpořily skupinovou kreativitu: k decentralizaci a autonomizaci produkčních týmů, podpoře neformálních sítí a rozvoji vnitroorganizační konkurence, a zformovali tak v důsledku nový typ průmyslového autorství: podmínky pro specializaci a diferenciaci skupinových stylů. Taktičtí manažeři, tedy vedoucí skupin pod vedením Hofmana, od Hofmana a Marka převzali roli facilitátorů a reagovali na tyto nové podmínky taktikami konkurenčního boje a změnami ve stylu řízení tvůrčí práce, které následně působily na měnící se stylistické normy. Většina z nově ustavených skupin nevyvinula vlastní skupinový styl. Výjimku umožnila silná soutěživost mezi dvěma nejvýkonnějšími a nezkušenějšími skupinami, Šmídovou a Feixovou, která vedla k pravděpodobně nejzřetelnějšímu příkladu skupinových stylů v české poválečné kinematografii. Tyto skupinové styly lze z velké části vysvětlit jako oportunistické, eklektické a relační, tedy vznikající v důsledku konkurenčního vztahu dvou nejdéle existujících, nejvýkonnějších a nejúspěšnějších skupin. Symbolem soutěžení Šmídy s Feixem se v polovině šedesátých let staly dva nejvýraznější mezinárodní úspěchy české kinematografie: Oscar za *Obchod na korze* (TS Feix-Brož), následovaný o dva roky později Oscarem za *Ostře sledované vlaky* (TS Šmída-Fikar).

98 Srov. např. F. B. Kunc, Dramaturgický plán Studia 1963. *Záběr* 12, 1962, č. 14 (10. 8.), s. 1; srov. též Jaromil Jireš, Co je „nový film“? *Film a doba* 13, 1967, č. 6, s. 284; Radoslav Selucký, *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*.



# Kapitola 8.

## Komedie a politika smíchu

Veselohra může být i odlehčení. Smích, to není jen boj, smích je hlavně rozkoš.

(Vratislav Blažek, 1963)<sup>1</sup>

Z žánrového hlediska jsou dějiny české kinematografie primárně dějinami komedie: komedie různého druhu reprezentovaly a reprezentují nejpočetnější kategorii domácí produkce a vždy přitahovaly do kin nejvyšší počty diváků. Podle kvalifikovaných odhadů tvořily přibližně čtvrtinu československých hraných filmů prvního poválečného dvacetiletí,<sup>2</sup> respektive více než třetinu v rámci celé státně-socialistické éry,<sup>3</sup>

---

1 Jaroslav Boček, S komedií plno omylů. *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 4 (24. 1.), s. 3.

2 Elmar Klos - Pavel Taussig, *Česká filmová komedie*. Praha: ČSFÚ 1983, s. 13.

3 Andrej Halada, *77 českých filmových komiků*. Praha: Brána 1999, s. 328.

a těšily se soustavně vyšší návštěvnosti než jiné žánry.<sup>4</sup> Nejde ovšem jen o dominanci čistě kvantitativní. Podle mnohých komentátorů jejich specifické prvky a postupy (určité typy komických postav, konfliktů a nadsázky) tvoří nejvýraznější vývojovou kontinuitu českého filmu: procházejí politickými a ekonomickými turbulencemi, vinou se pod povrchem nejrůznějších stylistických a tematických trendů.

Komedie vždy byla nositelem kontinuity i na úrovni personální, na její žánrové půdě působily nejsehranější a nejproduktivnější autorové dvojice či trojice: Josef Neuberger s Františkem Vlčkem, Jiří Brdečka s Oldřichem Lipským, Jaroslav Papoušek s Milošem Formanem a Ivanem Passerem, Miloš Macourek s Václavem Vorlíčkem, Zdeněk Svěrák s Ladislavem Smoljakem, Marek Najbrt s Benjaminem Tučkem a Robertem Geislerem a další. Kolem nich se sdružovaly širší tvůrčí týmy herců, dramaturgů nebo producentů, skupiny, které spojoval určitý cit pro humor. Byla to společnost vkusu, která v rámci širší produkční komunity tvořila jakési miniklany, kolegiální mikrosvěty, jež dokázaly prostřednictvím vzájemné důvěry a solidarity účinně filtrovat i ty nejdrastičtější tlaky, působící zevnitř i zvenčí filmového světa na každého filmaře. S těmito společenstvími vkusu museli chtít nechtít počítat i komunističtí plánovači státní výroby. Humor byl vždy symbolem lidové zábavy, jejíž zákonitosti si nedovolili zcela opomíjet ani ti nejradikálnější zastánci socialistického realismu. Komedie se navíc shora předepisovaným direktivám vždy vzpouzela více než jiné žánry: ideologickým poučkám se diváci prostě nesmějí, nařízená satira přestává být satirou, propagandisticky účelový vtíp vtípem.

Abychom mohli popsat vývojové zákonitosti poválečné komedie z produkčního hlediska, musíme se nejprve zastavit u role, jakou hrál v oficiální kulturní politice po roce 1945 humor a sama kategorie žánru. Není nikterak překvapivé, že dobovému diskursu o žánrech a zábavních funkcích filmu dominovala právě komedie, a to i v době pozdního stalinismu, kdy byly jiné populární žánry vytěsňeny a nahrazeny pseudožánrovými kategoriemi nové, administrativní produkční ideologie.

4 Pavel Taussig, „Kdo smíchem zachází, ten...?“ *Scéna* 13, 1988, č. 11, s. 11; Pavel Skopal ukázal, že komediální pojetí bylo vedle spektakulárnosti nejdůležitějším faktorem popularity také v případech zahraničních filmů uváděných v české poválečné distribuci. Nicméně české veselohry své západní konkurenty v popularitě předstihovaly, stejně jako tomu bylo v době Protektorátu a za první republiky. Viz Pavel Skopal, *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014, s. 177–242. Srov. též analýzu top-ten hitů v pražských kinech třicátých let in: Petr Szczepanik *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009, s. 270–327.

## 8.1. Ochočená komika a nemožný žánr

Humor má v sobě něco potenciálně podvratného, transgresivního, a to dokonce i tehdy, když je angažován do služeb vládnoucího režimu. Odhaluje iracionalitu uvnitř zdánlivě racionálního řádu, nesmyslnost a směšnost za vážnou pózou. Přesto je zneužitelný mocí: osvobozující smích se snadno změní ve výsměch nepříteli, v posměch sociální transgresi a jinakosti.<sup>5</sup>

Jak píše a na mnoha příkladech ilustruje Geoff King, i ty nejmainstreamovější a nejkrotší komedie mají tendenci se nějakým způsobem odchylovat od přijatých norem, od toho, co je v dané době a společnosti považováno za „normální“ či „správné“: přeháněním, spojováním nesusoudných věcí, vyvoláváním zmatku. Komedie tedy nesou stopy soupeření sil nesmyslu a smyslu, anarchie a řádu, osvobozující fantazie a všední reality, dětské nevázanosti a dospělé vážnosti. Toto napětí je patrné i ve struktuře komediálních textů: v napětí mezi performativními gagy, poutajícími pozornost na samotná komická čísla, a narativním diskursem, který jednotlivé scény usměrňuje do souvislého příběhu a osobu komika skrývá za fiktivní postavu.<sup>6</sup> Více či méně zjevným cílem řídicích, schvalovacích a cenzurních orgánů je tuto podvratnost komedie kontrolovat a mírnit, směřovat smích tím „správným“ směrem, na odsouzeníhodné „společenské nešvary“, což v obdobích zesíleného politického útlaku platí dvojnásob. V liberálnějších režimech plní roli umravňovatele spíše autocenzura samotných tvůrců a dohled producentů, kteří předpokládají, že přílišná subverze by odradila většinové skupiny diváků.

Literatura o humoru a komedii ve státně-socialistických kulturních průmyslech zdůrazňuje fundamentální rozpor mezi snahou oficiální kulturní politiky podrobit si smích a zapojit ho do služeb komunistické propagandy na jedné straně, a přetrvávající, byť nutně omezenou tendencí komedie se z této služební role vymaňovat a ukazovat odvrácenou stránku „radostného života“ v reálném socialismu, na straně druhé. Humor pod nadvládou komunistických režimů současně sloužil i ohrožoval, byl podporován i perzekvován. Komici se zde dočkali pronásledování (podobně jako v nacistickém Německu), ale zároveň i materiálních výhod, oficiálních titulů a poct.

Esteticky zaměřené studie o východoevropském, převážně groteskním a absurdním humoru oslavují socialistické komedie za jejich schopnost dávat hlas potlačované společenské frustraci, odhalovat

5 Tuto dvojí tvář humoru zároveň sloužícího moci a tuto moc podřívajícího zkoumají současné výzkumy smíchové kultury doby stalinismu – srov. např. Denis G. Ioffe – Serguei A. Oushakine, Introduction: The Amusing Disturbance of Soviet Laughter. *Russian Literature* 74, 2013, č. 1-2, s. 1-10.

6 Srov. Geoff King, *Film Comedy*. London: Wallflower Press 2002.



fundamentální paradoxy komunistické hegemonie, její permanentní selhávání a vnitřně schizofrenní povahu – rozpory mezi ideologickou konstrukcí radostného života v socialismu, rétorikou pokroku, a dokumentaristicky pojednanou materiální, všední realitou. Podle Charlese Eidsvicka východoevropské komedie nepotřebovaly aplikovat tradiční žánrové principy komických konfliktů, čísel a fantazijních her (proto se podle něj západnímu divákovi mnohdy nejeví jako typické komedie). K vyvolání vděčné reakce publika jim stačilo chytře využít realistické konvence: jen jakoby se suchou neutralitou zaznamenávat každodenní skutečnost, nechat náležitě vyznít absurdní chování obyčejných lidí, a komunistická utopie se sama začala drobit před očima.<sup>7</sup> Ještě dále ve své interpretaci zašla Lilla Tökeová, která východoevropské komediální tvorbě přisuzuje schopnost budovat jakýsi „alternativní veřejný prostor“ založený na karnevalovém osvobození, v němž se s groteskní nadsázkou zrcadlila absurdita oficiální kultury a propagandy. V tomto rezervoáru si podle ní subjekty totalitní moci mohly vybijet své kolektivní frustrace a traumata prostřednictvím smíchu, jenž se v závislosti na konkrétním typu komedie diferencoval do širokého rejstříku poloh, od nostalgie za ztracenou minulostí přes ironickou distanci až po blasfemické znesvěcení oficiálních ideálů.<sup>8</sup> Tento pohled je ovšem velmi selektivní – vybírá si jen určitý segment groteskně-realistických komedií převážně ze šedesátých let, naopak opomíjí služebnou roli humoru a zároveň konvenčnější, na fantazijní hře se žánrovými konvencemi založené komedie, jež plnily spíše funkci náhražkové zábavy než kritiky komunistické utopie.

Část novějších prací o sovětském a východoevropském humoru se zabývá také jeho komplicitou s komunistickými režimy. Propagandistická funkce humoru – slovy Iaina Lauchlana, „státem schváleného veselí“, které zákonitě popíralo samu podstatu humoru<sup>9</sup> – spočívala v oslavě radostného života v socialistické společnosti, v identifikaci s oficiálními hodnotami, v regeneraci pracovních sil prostřednictvím kontrolované zábavy. Druhou, temnější stránkou tohoto veselí byla podle Lauchlana „komedie krutosti a nenávisti“, vytyčující dělicí čáru mezi „my“ a „oni“, zesměšňující třídního nepřítele a domnělé přežitky minulosti: kapitalistickou hamižnost, buržoazní životní styl apod.<sup>10</sup> Tento služebný, konformistický, loajální humor měl především upevňovat vládnou-

7 Charles Eidsvik, *Mock Realism: The Comedy of Futility in Eastern Europe*. In: Andrew Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press 1991, s. 91–105.

8 Lilla Töke, *Communism with Its Clothes Off: Eastern European Film Comedy and the Grotesque*. Disertační práce. Stony Brook University 2010.

9 Iain Lauchlan, *Laughter in the Dark: Humour under Stalin*. In: Anne Chamayou – Alastair Duncan (ed.), *Le rire européen/European Laughter*. Presses Universitaires de Perpignan 2009.

10 V této druhé funkci totalitní humor navazoval na tradiční koncepci smíchu jako výrazu nadřazenosti (Thomas Hobbes) a jako společenského trestu za nespolečenské chování (Henri Bergson), ale dal jim specifický politický význam.

cí řád a kontrolovat jeho narušitele: konsolidovat předepsané normy chování a usměrňovat chování deviantní, potvrzovat status quo a zároveň vylučovat vše, co s ním bylo v rozporu, tedy hlavně údajné vnější i vnitřní nepřátele. Triumfální, „státem přivlastněný smích“<sup>11</sup> se tedy stal mocenskou strategií a výrazem převahy nového režimu nad starým. Tato představa „ochočeného“ humoru se promítala až na úroveň estetiky a sémantiky vtipu. Socialistický smích měl zamezit typicky komediálním průnikům nesmyslu a významových posunů do dominantního symbolického řádu. Dle dobových sovětských instrukcí z třicátých let měl být nonsensový filmový gag amerického typu transformován v gag „významuplný“, sovětský.<sup>12</sup> Komické situace a charaktery měly vyrůstat z kritického pozorování skutečnosti a z realistických motivací. Tradiční komediální pojetí ale současně mělo být delegováno na vedlejší, záporné postavy (kulaky, ulejšváky, sabotéry, špiony atd.), zatímco hlavní hrdinové socialistické komedie měli být radostní, nikoli směšní: měli vyvolávat optimistický smích souhlasu, nikoli posměch.

Podle Anny Toropové vedl rozpor mezi tradičním a propagandistickým pojetím humoru k paradoxní situaci, kdy se socialistická komedie fakticky stávala „nemožným žánrem“. Měla totiž humor – ze své podstaty inklinující transgresi, k odhalování arbitrárnosti a vratkosti zavedených norem chování a myšlení – využívat k prosazování a upevnování těchto norem. Není divu, že se s pokusy o propagandistické využití humoru od začátku pojí diskuse o jeho krizi a potřebě radikální reformy. Komedii byl stále nedostatek, byly opakovaně označovány za nejslabší článek státní produkce, narážely na zdlouhavé obtíže při schvalování, stávaly se obětí agresivních výpadů režimního tisku a pohoršených odsudků vysokých představitelů státní i stranické moci.

Od poloviny třicátých let v SSSR a od druhé poloviny let čtyřicátých v Československu se zoufale hledalo nové pojetí žánru, autentická socialistická veselohra: od parodie na překonané formy buržoazního umění přes veseloherní agitky až po komunální satiru a hudební revui. Podstata ideálního modelu měla být ve správném poměru mezi vážným sdělením, které odlišuje novou komedii od staré, a odlehčenou hravostí, která ideologickému obsahu dodá alespoň minimální zábavnou funkci. Tento poměr byl neustále předmětem sporu: jednou bylo moc samoučelného, zlehčujícího smíchu, jindy nudného schematismu a „sucharství“. I v dobách nejtvrděších represí se ozývaly, zvláště ze strany samotných komediálních tvůrců, opatrné hlasy, že komedie si žádá specifický přístup, že jí musí být dovoleny odchylky od „řídící linie“

11 Evgeny Dobrenko, *Soviet Comedy Film: or, the Carnival of Authority*. *Discourse* 17, 1995, č. 3, s. 49–57.

12 Anna Toropova, „If We Cannot Laugh Like that, Then How Can We Laugh?": The „Problem“ of Stalinist Film Comedy. *Studies in Russian & Soviet Cinema* 5, 2011, č. 3, s. 338.

socialistického realismu, jinak nebude komedií: určitá míra frivolnosti, samoučelných gagů, excentričnosti, fantazijního úniku a překračování zavedených norem chování. Přesto v diskusích (sovětských i domácích) opakovaně převládá ideál „ukázněné“ komedie, která nemohla ani v náznacích sabotovat oficiální ideologii a estetiku.<sup>13</sup>

## 8.2. Administrativní žánry

V socialistickorealisticke estetice neměla kategorie žánru dobrou pověst, byla považována za něco a priori spjatého s „buržoazní“ ideologií, a tak není divu, že dobová teoretická pojednání o filmových žánrech jsou zde velkou vzácností. O žánrech se v socialistickém Československu přesto diskutovalo, a to dost bouřlivě, a paradoxně nejvíce v dobách pozdního stalinismu a raného poststalinismu, tedy v padesátých letech a na počátku let šedesátých (a nikoli například v druhé polovině let šedesátých či v letech sedmdesátých, kdy zábavní funkce filmu již zřetelně dominovala). Analýza tohoto diskursu ovšem vyžaduje pečlivé rozlišování mezi různými rovinami relevance, ve smyslu jejich vztahu (blízkosti) k reálnému kreativnímu rozhodování: od kulturněpolitických směrnic a jejich žurnalistických variací přes dramaturgické plánování výroby až po posuzování a schvalování konkrétních projektů. Když téma žánrů mizí na jedné z těchto úrovní, může reálně přežívat, či naopak být simulováno na úrovni druhé.

Při analýze této diskursivní praxe si nevystačíme s průmyslově založenými teoriemi žánru, které byly vyvinuty na základě studia amerického filmu především Thomasem Schatzem, Rickem Altmanem a Steve Nealem – jakkoli nám budou užitečným východiskem. Tito badatelé chápou žánry jako neustále se proměňující výsledek interakcí mezi klíčovými aktéry filmové praxe, tedy především mezi producenty a spotřebiteli na trhu.<sup>14</sup> Ve státně-socialistických produkčních systémech ale žánry, subžánry, produkční cykly a trendy nevznikají jednoduše z pokusů producentů o co nejrychlejší napodobení nedávných úspěchů na trhu, o nové rekombinace osvědčených ingrediencí minulých hitů. Centrální plánování výroby nemá co nejpružněji reagovat na změny na trhu, ale primárně na politickou objednávku: koncepcí národní kulturní politiky, usnesení ze sjezdů komunistických stran, direktivy příslušných

13 Toropova, „If We Cannot Laugh Like that, Then How Can We Laugh?“, s. 344.

14 Thomas Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House 1981; Rick Altman, *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999; Steve Neale, *Genre and Hollywood*. London - New York: Routledge 2000.

ministerstev, nebo dokonce přání jednotlivých představitelů moci. Spotřebitelské preference sice státními podniky nejsou zcela ignorovány, zvláště v obdobích zesíleného politického útlaku a kontroly ale ustupují na druhou kolej, fungují pouze jako dodatečná zpětná vazba.

V centrálně plánovaných kulturních průmyslech proto logicky vznikl prostor pro byrokratickou žánrovou „svévůli“. Kvazižánrové kategorie si zde nediktovat trh, ale nařizoval je shora úřední aparát, případně mohly být vyjednávané mezi literaturou a filmem. Protože nebyly stvrzeny spotřebitelským chováním (rozpoznány jako žánry), lze je za žánry v altmanovském smyslu považovat jen v omezené míře. Jednu z mála teoretických reflexí žánrů konstruovaných kulturněpolitickým establishmentem, žánrů jako nástrojů ideologické komunikace a pozitivní cenzury, nabízí ve své disertaci o poválečném východoevropském filmu Christina Stoianova.<sup>15</sup> Klíčovým předpokladem nového pojetí žánrů se podle ní stala „žánrová hierarchie“ ždanovovské estetiky, jež měla umožnit efektivnější ideologické plánování a organizaci socialistickorealistického umění. V této rigidní žánrové hierarchii stály na prvním místě válečné spektakly, historická revoluční dramata a životopisné filmy, další v pořadí přicházely náměty z budování socialismu (nejprve socialistického průmyslu, pak zemědělství a nakonec vědy a techniky) a až jako poslední z hlediska ideologické priority figurovaly filmy zábavné, omezené obvykle jen na veselohry a filmy pro děti. Praktický vzor nové žánrové hierarchie východoevropským produkčním systémům nabízela kvantitativně omezená a silně tradicionalistická sovětská produkce období ždanovismu a tzv. malokartiny, tedy z let 1946–1953.

Stoianova označuje tento typ klasifikačních kategorií, typických zvláště pro první polovinu padesátých let, jako „administrativní žánry“. Administrativní žánry posouvají samotný pojem žánru: činí z něj prostředek jednostranné komunikace, od politického aparátu prostřednictvím filmařů směrem k abstraktním lidovým masám. Ačkoli se tvůrci komunistické kulturní politiky zaklínali lidovostí, diváci přestali být respektováni jako reální aktéři v ekonomickém i kulturním smyslu, jako tržní síla a interpretační komunita.<sup>16</sup> Náležitý interpretační kontext a hierarchii implikovaných významů měly jasně určovat právě nové žánrové kategorie. Z pohledu tvůrců kulturní politiky se diváci měli změnit v pasivní příjemce ideologického sdělení, bez možnosti účinné zpětné vazby.

15 Christina Stoianova, *The Eastern European Crisis of Self-knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film. A Genre Approach*. Disertační práce. Concordia University 1999.

16 V téže době, kdy se v USA bouřlivě rozvíjejí průzkumy trhu pro potřeby plánování hollywoodské produkce, se v Československu direktivně zastavují nesmělé poválečné pokusy o sociologické analýzy diváckých preferencí. Srov. Petr Szczezanik – Jaroslav Anděl (eds.), *Státní kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: Národní filmový archiv 2008, s. 57–69.

Na rozdíl od tradičních žánrů populární kultury si administrativní žánry kladly cíle primárně didaktické a aspirovaly na status vysokého umění. Měly usnadňovat překládání priorit vládnoucí komunistické strany do umělecké a výrobní praxe prostřednictvím plánů obsahové skladby produkce. Zároveň tak plnily roli „pozitivní“, předběžné cenzury: tím, že a priori vylučovaly umělecké formy, které vybočovaly z jejich preskriptivních kategorií. Lišily se i způsobem definice, která vycházela z ideologicky vymezeného tématu: sociálního profilu postav (a jejich světonázoru), mezi nimiž se rozvíjí ve své podstatě třídní konflikt, zasazený do sociálně příznačného prostředí a historické epochy. Formální stavbu a účinky na diváka, tedy syntaktické a pragmatické aspekty žánrů (v terminologii Ricka Altmana), tyto definice naopak opomíjely. Normativní tematická definice totiž odrážela ždanovovské upřednostňování „obsahu“ před „formou“ a vycházela z pojetí filmu jako služebného, svými účinky neutrálního prostředku pro šíření literárně (literárním scénářem) fixovaných obsahů.

Podle Stoianové byl dobový žánrový diskurs v podstatě elitistický, tradicionalistický a akademický: nová žánrová hierarchie byla promítána na kategorie aristotelské poetiky, klasické teorie dramatu, a dokonce výtvarného umění (termíny jako drama, epika, „válečné panorama“, „komorní drama“ apod.), namísto toho, aby se poměřovala s reálnou produkční praxí a očekáváními publika. Dobové příručky zároveň vnášely do žánrové teorie značnou konfuzi tím, že klasifikační označení nekontrolovaně křížily a množily prostřednictvím nových atributivních charakteristik, které neměly žádné zakotvení v jazyce profesních komunit a diváckých skupin. Zůstává tedy otázkou, zda lze jednotlivé administrativní žánry vůbec za žánry považovat. Stoianova toto dilema řeší tím, že je všechny zahrnuje pod uměle vytvořenou kategorii „totalitárního metažánru“, jež charakterizuje jednotná doktrína a jehož cílem je manipulace společností. Dílčí žánrové kategorie pak autorka chápe jako variace tohoto paradigmatu: jako kombinace uzavřené množiny sémantických prvků (postav, prostředí a postojů, seskupených do duálního systému hodnot) a strukturních principů (dvou základních narativů: učednictví a konfrontace). Tato teoretická operace je zajímavá jako nástroj pro srovnávací konceptualizaci produkcí z různých zemí východního bloku, nicméně neodpovídá na otázku, jak žánrové kategorie reálně fungovaly na úrovni konkrétních produkčních a diskursivních praxí.

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se tradiční žánry populární kultury, známé ze západní a z meziválečné domácí kinematografie, staly synonymem bezduché zábavy. Nejpodezřelejším z populárních žánrů bylo podle Stoianové melodrama – pro jeho koncentraci na individuální citový život –, jež na svou rehabilitaci, byť jen implicitní, čekalo prakticky až do osmdesátých let. (Problémem této teze je absence kategorie melodramatu, srovnatelné se západní definicí tohoto pojmu, v českém žánrovém diskursu před rokem 1945 i po něm, byť některé

motivy debaty o „kosmopolitním kýči“ se mu blížily.) Naopak o filmovou komedii a detektivku se v Československu vedly spory od počátku padesátých let: zda je možné vytvořit jejich socialistickorealisticke verze, jak je očistit od nánosu kýče a zapojit do služeb ideologického boje i do nové, „kvalitnější“ socialistické kultury.

Žánrové kategorie populární kultury se do českého dobového diskursu a produkční praxe vracely jen postupně, s několikaletým zpožděním za literaturou:<sup>17</sup> od druhé poloviny padesátých let, byť pouze selektivně, s přetrvávajícími výhradami a „cejchem“ buržoazní ideologie. O definitivním opuštění rigidní hierarchie administrativních filmových žánrů lze hovořit až v první polovině let šedesátých, kdy některé administrativní žánry zcela mizí, výrobní plány začaly usilovat o „žánrovou rozmanitost“, zohledňovat trendy v diváckých preferencích (pod vlivem klesající návštěvnosti a nástupu televize) a vycházet vstříc možnostem prodeje do zahraničí. Tehdy se také završuje emancipace detektivky jako samostatného žánru (odděleného od nadžánrové kategorie „dobrodružného filmu“) a počínající vlna parodií tematizuje konvence západní zábavní kultury jako legitimního objektu estetické pozornosti.

Při bližším pohledu na vývoj socialistické žánrové praxe (diskursivní i produkční) se ovšem dělicí linie mezi „totalitárním metažánrem“ a populárními žánry jeví jako mnohem méně zřetelná. Předně, v konkrétních exemplářích administrativně definovaných žánrů se často pod povrchem ideologických klišé skrývaly hodnoty populární žánrové zábavy. A naopak, v komediích šedesátých let můžeme nalézt stopy „komedie krutosti a nenávisti“, typické pro předcházející dekádu. Polský historik Mikołaj Kunicki upozornil na skutečnost, že řada historických spektaklů o boji za národní sebeurčení, jež se šířily od padesátých let napříč východní Evropou a jež ilustrovaly „národní“ cesty ke komunismu prostřednictvím účelových interpretací různých historických postav a událostí (protiosmanská povstání na Balkáně, husitské hnutí v českých zemích, antinacistický odboj napříč celým regionem), aplikovala postupy dobrodružného a akčního filmu, což oceňovali nejen běžní diváci, ale často i vrcholní představitelé moci.<sup>18</sup> Česká produkce padesátých let naproti tomu dokládá skryté přežívání principů populárních žánrů ve větší míře v oblasti komedie než dobrodružného filmu. V další

17 Srov. Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Brno: Host 2004.

18 Kunicki jako svůj hlavní příklad používá tvorbu Jerzyho Passendorfera, komerčními žánry ovlivněného prorežimního současníka tvůrců tzv. polské školy, jenž byl mimochodem vůbec prvním absolventem pražské FAMU. Srov. Mikołaj Kunicki, Heroism, Raison d'état, and National Communism: Red Nationalism in the Cinema of People's Poland. *Contemporary European History* 21, 2012, č. 2 s. 235–256.



části kapitoly nabízím přehled vývoje poválečného českého žánrového diskursu a žánrové produkční praxe s důrazem na napětí mezi administrativními a populárními žánry, respektive mezi „služebným“ smíchem a smíchem „čistým“ neboli samoučelným.

### 8.3. Žánrová revoluce: vyloučení populární žánrové kultury

Bylo by chybou se domnívat, že diskuse o povaze populárních žánrů bujely nejvíce tehdy, když vzkvétala jejich reálná produkce. O podstatě komedie či takzvaného dobrodružného žánru se diskutovalo hlavně v padesátých letech, poté se počet obecnějších polemických příspěvků na toto téma prudce snížil a v tisku se objevovaly spíše jen reflexe konkrétních žánrově zaměřených tvůrců a jejich filmů. Dějiny žánrového diskursu a žánrové produkční praxe je proto třeba chápat jako dvě interagující, ale nikoli shodné linie.

Ačkoli se o žánrech hojně diskutovalo, jen obtížně bychom hledali pokusy o komplexnější vysvětlení obratu k administrativním žánrům z pozic samotné marxistické estetiky. Podle Semjona Frejlich, autora jednoho z mála teoretických pojednání o žánrech, publikovaných v bývalém východním bloku, není žánr pouhým souborem formálních konvencí, ale určitým estetickým a sociálním „výkladem“ světa. Měli být „pravdiví“, musí odrážet dialektickou podstatu svého předmětu zájmu. Sovětská kinematografie podle něj dokázala populární žánry (detektivku, western a melodrama) efektivně využít ve dvacátých letech a po vynucené pauze zase až od let šedesátých. Přiznává, že sovětská estetika čtyřicátých a padesátých let chápala žánr primárně jako stylizaci, jež je v rozporu s principy realismu, a proto žánrové konvence odsuzovala. „Lživé“ žánrové pojmy, kterými se pokusila v intencích „lživého klasicismu“ nahradit tradiční žánrové kategorie, ilustruje na příkladu „historicko-biografického“ a „historicko-revolučního“ filmu čili typických představitelů administrativních žánrů dle Stoianové.<sup>19</sup> V kapitole „O příčinách zaujatosti proti nízkým žánrům“ Frejlich dále tvrdí, že odmítání populárních žánrů během sovětské kulturní revoluce a následných revolucí v jiných socialistických zemích pramenilo z jejich zásadního nepochopení: byly prý chybně ztotožňovány s komerční kinematografií a upíral se jim potenciál absorbovat nové obsahy a prolínat se s „vyššími“ žánry.<sup>20</sup>

Sovětská žánrová teorie a praxe byly – téměř výhradním – referenčním bodem i v českém diskursu konce čtyřicátých a začátku padesátých let. Jakýsi bod nula žánrové revoluce, tedy projev radikálního

19 Semjon Frejlich, *Zlatý řez filmového plátna*. Praha: ČSFÚ 1987, s. 263, 290.

20 Tamtéž, s. 275–278.

vyloučení tradičních populárních žánrů, lze ilustrovat tendencí přejímat sovětské žánrové novotvary. Na snahu přepsat žánrovou klasifikaci novými, sovětskými žánry upozornil ve své studii o vztahu socialistického realismu ke komedii Richard Taylor.<sup>21</sup> Připomněl, že již Adrian Piotrovskij ve své formalistické studii „K teorii filmových žánrů“ (1927)<sup>22</sup> vyzýval k vytvoření sovětské „politické excentrické komedie“ přepracováním principů komedie americké a Boris Šumjatskij v knize *Kinematografia milionov* (1935) věnoval žánrům kapitolu „Boj za nové filmové žánry“, jejíž velká část zdůrazňovala důležitosti komedie jako „radostné podívané“. Podle Lilyi Kaganovské socialistický realismus „z velké části odstranil žánrový systém, který se vyvinul v Hollywoodu. Termíny jako ‚melodrama‘ a ‚muzikál‘ byly s ohledem na své buržoazní konotace zapovězeny a nahrazeny ‚templany‘, tedy tematickými plány, které nerozlišitelně směšovaly žánry s tématy.“<sup>23</sup> Také v českých článkách o sovětském filmu z počátku padesátých let se objevovala tvrzení o „nových žánrech“, které sovětská kinematografie vytváří a které by měl československý film následovat. Například namísto hudební komedie se nabízel „hudební optimistický film ze současného života socialistických lidí“ (*Kubáňští kozáci*, Ivan Pyrjev, 1949):

V čem však tkví jeho zvláštní styl, co nového přináší tento žánr? Je nutno říci, že takový film nemohl vzniknout jinde než v Sovětském svazu, poněvadž je svým charakterem naprosto těsně spjat se životem socialistické země, vykračující ke komunismu. Hudební komedie je stará forma a označují-li se *Kubáňští kozáci* tímto názvem, je to z nedostatku nových termínů. Zcela jiný a nový obsah, idea této hudební veselohry má totiž také rozhodující vliv na její formu a dává nám úplně zapomenout na vyčichlé, falešné a bezvýznamné staré komedie se zpěvy a hudbou.<sup>24</sup>

21 Richard Taylor, A „Cinema for the Millions“: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History* 18, 1983, č. 3, s. 439–461.

22 Adrian Piotrovskij, K teorii kino-žánrov. In: Boris Ejchenbaum (ed.), *Poetika kino*. Moskva – Leningrad: Kinopečat' 1927. Slovenský překlad: Adrian Piotrovskij, O teorii filmových žánrov. In: Peter Mihálik (ed.), *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: SFÚ 1986, s. 199–217.

23 Lilya Kaganovsky, Stalinist Cinema 1928–1953. In: Rimgaila Salys (ed.), *The Russian Cinema Reader. Volume One. 1908 to the Stalin Era*. Boston: Academic Studies Press 2013, s. 232.

24 Jaroslav Dvořáček, Píseň o radostném životě. Veselohra o šťastných lidech – „Kubáňští kozáci“. *Kino* 5, 1950, č. 20 (28. 9.), s. 459.

Stejný časopis *Kino* označil Krškova *Posla úsvitu* (1950) za první český filmový pokus o „životopisný žánr“, přímo inspirovaný sovětskou kinematografií,<sup>25</sup> jejimuž poválečnému období historické životopisné filmy dominovaly jako – slovy Jevgenije Dobrenka – privilegovaný „metažánr“.<sup>26</sup>

Nejzřetelněji ovšem tehdejší český žánrový diskurs navazoval na sovětské pojetí „dobrodružného žánru“ – nadžánrové kategorie, která měla sloužit k ideologické, estetické a morální očistě všech žánrů pracujících s napětím a akcí. Zahrnovala především filmy o boji sovětských vojáků, policistů či pohraničnicků proti nejrůznějším vnitřním a vnějším nepřátelům socialistického zřízení: špionům, diverzantům, záškodníkům, pašerákům atd. Z hlediska vývoje diskuse o populárních žánrech lze říci, že filmový diskurs zde byl v mírném časovém předstihu před diskursem literárním, kde se o potřebnosti obrozených populárních žánrů, o jejich „ideologickém překódování“ a „kulturním zhodnocení“, začalo veřejně debatovat až v polovině padesátých let.<sup>27</sup>

Podle vedoucího scenáristického odboru na Barrandově Jiřího Síly, který tuto kategorii zaváděl do dramaturgického plánu na rok 1953, měl dobrodružný film sledovat „prostřednictvím napětí závazný ideový cíl: bdělost vůči třídnímu nepříteli“.<sup>28</sup> *Filmový přehled* v tomto duchu charakterizoval *Akci B* (Josef Mach, 1951) jako „film dobrodružného žánru, který nemá nic společného s dobrodružným filmem v buržoasním pojetí [...je to dobrodružný film, jak jej] známe ze sovětských zpracování dobrodružných námětů (např. *Muži v sedle*).“<sup>29</sup> Dobrodružný žánr se zároveň stal rezervoárem nesmělých diskusí o mediálně specifických otázkách narativních konvencí a filmového stylu, které jinak z filmového diskursu pod vlivem ždanovovského pojetí filmového média zmizely. Vedle ideologického podtextu *Únosu* (Ján Kadar – Elmar Klos, 1952) si tak recenzent mohl dovolit pochválit i „vzrušující tempo, ten prudký, napětím poháněný dějový proud, do něhož tě strhnou již první záběry“, a dokonce i „hloubkové ostření fotografie“.<sup>30</sup> Do kategorie dobrodružného filmu byla zahrnuta i detektivka, která v průběhu padesátých let musela projít pozvolným procesem žánrové emancipace a „ideologické

25 Jan Žalman, Karlovy Vary. Československo. *Kino* 6, 1951, č. 15 (19. 7.), s. 347.

26 Evgeny Dobrenko, *Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008, s. 65.

27 Naopak v tvůrčí praxi rehabilitující zábavnou četbu získala výrazný náskok literatura. Podle Pavla Janáčka se začala specializovaná žánrová produkce (vědeckofantastická, krimi, humoristická) znovuustavovat a pronikat do nakladatelských plánů již v druhé polovině téže dekády. Viz P. Janáček, *Ze ztracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpovídkové četbě 50. a 60. let*. Příloha časopisu *Tvar*, sv. 20. Praha: Edice Tvary 2003, s. 13–19.

28 Jiří Síla, *Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby*. *Kino* 7, 1952, č. 26 (18. 12.), s. 484, 495.

29 mč, Akce B. *Filmový přehled*, 1952, č. 7 (15. 2.), s. 7.

30 Jan Žalman, *Únos*. *Kino* 8, 1953, č. 12 (4. 6.), s. 190.

sekularizace“,<sup>31</sup> než si znovu získala svůj bývalý status soběstačného populárního žánru.<sup>32</sup>

Právě zmíněný válečný film *Muži v sedle* (Smělyje ljudi, 1950) a jeho režisér Konstantin Judin se stali ohniskem obecnější debaty o dobrodružném žánru, která se v roce 1951 přenesla ze sovětského do českého tisku.<sup>33</sup> Judinovy filmy domácí publicisté rutinně stavěli do přímého protikladu k buržoazním žánrům minulosti. Například podle Vladimíra Bora *Muži v sedle* „přetvářejí starý typ dobrodružného filmu novým smyslem i obsahem, novými charaktery postav i motivy, novými formami filmového výrazu na další nový žánr bohatě rozvinuté sovětské kinematografie“. <sup>34</sup> *Literární noviny* zase otiskly recenzi na pozdější, barevný film z divokého života pohraničnicků *Na daleké hlídce* (Zastava v gorach, 1953), v níž autor nejdříve zdůraznil, že jde o příběh „napínavý, strhující – prostě zábavný v nejlepším slova smyslu“, aby vzápětí připomněl, jak ideologicky zkompromitovaný a morálně zkažený žánr se Judinovi podařilo rehabilitovat:

Říci, že jsme nechodili rádi na dobrodružné filmy, na nejrůznější ty cowboyky a detektivky, to bychom určitě lhali. Jako kluci jsme se na ně přímo hrnuli. Ale k čemu se nás pokoušela tato díla vychovat? K sobectví, k individuálnímu hrdinství bez ohledu na celek, ba přímo proti zájmům celku, někdy dokonce i k pistolnictví, k nesmyslnému a pustému anarchismu, k rozkoši z vražd a loupeží, k ospravedlňování tak zvaných „lupičů-gentlemanů“. <sup>35</sup>

Judinovo pojetí dobrodružného žánru podle nadšených českých ohlasů dávalo „dobrodružným sklonům a snům správný směr“ a pomáhalo „imunizovat u nás nejrůznější Rodokapsy a Rozruchy“, tedy domácí tradici brakového čtiva.<sup>36</sup> Svými filmy Judin dokázal, že socialistický realismus lze s dobrodružnými filmy úspěšně spojit: „že i v socialistické skutečnosti lze najít taková témata, která lze zpracovat v dobrodružném filmu, majícím všech pět ‚pé‘ dobrodružného filmu – dějový vzruch, dramaticky vyhocené situace, napětí a neohroženost hrdinů

31 Stoianova, *The Eastern European Crisis of Self-knowledge*, s. 35.

32 Ještě v roce 1948 přitom autoritativní slovník filmových pojmů uváděl „dobrodružný film“ a „kriminální film“ (s dvěma variantami: „gangsterský“ a „detektivní“) jako samostatné žánrové kategorie. Viz František Gürtler, *Malý filmový slovník*. Praha: ČSFD 1948.

33 Srov. např. překlad A. Solovjev, *Dramaturgie filmů, zasvěcených boji za mír. Film v přehledu časopisů a literatury*, 1951, č. 4, s. 161-171.

34 Vladimír Bor, *Mladá fronta*, 15. 3. 1951.

35 Ludvík Veselý, *Ze života sovětských pohraničnicků. Literární noviny* 3, 1954, č. 11 (13. 3.), s. 5.

36 Veselý, *Ze života sovětských pohraničnicků*.

i v těch nejrůznějších situacích.<sup>37</sup> Neméně důležité však bylo, že Judinův příklad vzal podle komentátorů vítr z plachet radikálům, zpochybnujícím právo dobrodružných žánrů na existenci,

kteří udělali z dobrodružného filmu nebožtíka předem. Majíce na mysli buržoasní kovbojku a detektivku, prohlašovali, že dobrodružný žánr může existovat jen v kapitalistickém filmu, neboť tam kvete zločinnost, a proto je tam možno velmi snadno nacházet themata k dobrodružnému filmu.<sup>38</sup>

Odpor proti údajným nepřátelům dobrodružného žánru, který si na pomoc bral sovětské příklady, byl jedním z nejpoužívanějších rétorických postupů žánrového diskursu v průběhu celé dekády.<sup>39</sup> Jenže proti komu a čemu vlastně vystupoval? Evidentně proti implicitním předpokladům kulturní politiky a dramaturgického plánování, případně vůči méně liberálním zastáncům téhož žánru. Otevřené volání po úplném potlačení dobrodružných filmů či obecněji zábavné funkce filmu bychom totiž v tisku hledali jen obtížně. Právě naopak, potřebu lidovosti zdůrazňovaly prakticky všechny články a oficiální dokumenty nejpozději od slavné rezoluce ÚV KSČ o „tvůrčích úkolech československého filmu“ z dubna 1950, nejcitovanějšího a nejvlivnějšího dokumentu filmové kulturní politiky padesátých let.<sup>40</sup> Ta sice ještě nezmiňuje dobrodružný film (domácí diskuse o něm, jak již jsem zmínil, začala až roku 1951), ale požadavek zachování zábavné funkce spojuje s komedií – žánrem, který v procesu ideologické sekularizace populárních žánrů sehrál nejzásadnější roli.

Dubnové usnesení sice kritizovalo „poklonkování před úpadkovým filmem západním“, ale zároveň pranýřovalo „schematismus, který jde na úkor umělecké pravdivosti a účinnosti filmů“ a od filmařů žádalo „strhovat a dojímat nejširší vrstvy našeho lidu“. Podrobněji se rozepisuje o třech „druzích filmů“, které přibližně odpovídají administrativní žánrové hierarchii, jak ji ve východoevropských kinematografiích identifikovala Stoianova: 1) historické filmy mají vyzdvihovat „revoluční

37 č, Na daleké hlídce. *Kino* 9, 1954, č. 8 (8. 4.), s. 127.

38 č, Na daleké hlídce.

39 Sovětské vlivy na domácí diskurs o populárních žánrech se šířily samozřejmě i jinými prostředky. Kromě řady překladů a veřejných vystoupení sovětských filmařů, kteří rádi mluvili o potřebě nové socialistické veselohry, je třeba zmínit dva významné komediální tvůrce, kteří počátkem padesátých let společně studovali na VGIKu: Františka Daniela a Zdeňka Podskalského. Druhý z nich zde v roce 1954 obhájil teoretickou kandidátskou disertaci na téma současné komedie, která posléze vyšla i knižně. Tato práce převážně rekapituluje teorie a tradice komedie od Aristotela přes ruskou literaturu a drama 19. století až po Marxe, ale na několika místech také kriticky reflektuje soudobou českou satiru, včetně andělovských komedií. Viz Zdeněk Podskalský, *Někotoryje principy sovremmenoj kinokomedii*. Moskva: Isskustvo 1959.

40 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. *Rudé právo*, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3.

pokrokové tradice našeho národa, ztělesněné především v husitském hnutí“, nebo „boj dělnické třídy proti kapitalismu“; 2) náměty o „současných problémech výstavby socialismu“ se mají soustředit zvláště na „přeměnu naší vesnice“; 3) veselohry mají plnit neméně důležitou výchovnou funkci, ačkoli se „nesmějí stát jen zábavnou apolitickou podívanou, nýbrž mají být ostrou politickou zbraní, zesměšňující zbytky buržoasních názorů a návyků a vyzvedající přitom pozitivní veselé a optimistické rysy současnosti“.<sup>41</sup> Tvůrci kulturní politiky KSČ zde tedy vlastními slovy formulovali koncepci „státem schváleného veselí“ a „komedie krutosti a nenávisti“, která dle Iaina Lauchlana definovala podstatu stalinského humoru. Tyto dva úzce související aspekty stalinské komediální tvorby určovaly vývoj žánru především v první půli padesátých let a navzdory volání po lidovosti a potírání schematismu vyústily v nejradikálnější popření principů čistého smíchu, jakým česká komedie kdy prošla.

Kdybychom si chtěli položit otázku o reálných dopadech administrativních žánrových kategorií na filmovou kulturu, museli bychom se pokusit zaplnit mezeru v datech o diváckých preferencích a spotřebitelském chování historickým recepčním výzkumem klasifikačních ukazatelů, které doboví diváci používali při volbě filmů a reflexi filmové zkušenosti. Měli bychom k dispozici velmi omezené zdroje dat – kromě návštěvnosti a anekdotických odkazů ve vzpomínkách pamětníků již jen nepřímé prameny ve veřejném diskursu. Jednu z mála výjimek představují nesmělé pokusy o sociologickou a psychologickou analýzu „filmového zážitku“ ze šedesátých let. K nim patří i psychologický výzkum „kulturní činnosti mládeže“, založený na otevřeném písemném dotazování téměř tří tisícovek respondentů ve věku jedenácti až osmnácti let, jež se týkalo mimo jiné i jejich „výběrových a hodnotících stanovisek“.<sup>42</sup> Mezi pěti empiricky identifikovanými typy kvalitativních ukazatelů (děj, obsah, druh, herci, umělecké kvality) sice početně vedly charakteristiky „děje“ („napínavý“, „veselý“, „zábavný“ atd.) a „obsahu“ („osudy dětí“, „v průběhu války“, „v cizích zemích“, „sportovní“, „odvaha“, „udatnost“ atd.), ale již na třetím místě (u 48 procent chlapců a 37 procent dívek) figurovaly „druhy“ neboli žánry, a to s těmito nejčastějšími atributy: „veseloherní, bojový, válečný, detektivní, špiónážní, dobrodružný“ a méně častěji „vážný, smutný, tragický, poučný, aktuální, časový, historický, fantastický, sportovní, pohádkový, dět-

41 Tamtéž.

42 Výzkum Psychologické výchovné kliniky v Bratislavě zahrnoval film jen jako jednu z oblastí kulturní spotřeby. Data sbíral ve formě volných písemných reflexí, v případě filmu na otázku „Které filmy z těch, co jste v poslední době (asi v posledním roce) viděli, se vám nejvíce líbily, a proč?“. Sběr probíhal v Bratislavě, Banské Bystrici a dvou menších obcích v okolí v letech 1960 a 1961 na vzorku 2828 respondentů (žáci ZDS a středoškoláci). Viz Anton Jurovský, K analýze filmového zážitku u mládeže. *Film a doba* 8, 1962, č. 12, s. 616–618.



ský“. Ve výskytu žánrových ukazatelů jako v jediné z kategorií početně převažovaly odpovědi chlapců nad dívkami. Naopak herectví a umělecké kvality (filmové prostředky) zůstávaly, zvláště u chlapců, výrazně v pozadí. Psychologický tým dospěl k závěru, že

poměrně mnoho mladých diváků si svůj subjektivní vztah k filmu formuluje už do vyhraněného postoje k určitému žánru filmového díla. Mnoho mladých lidí se o filmech vyjadřuje ve zkratce tak, že jde o veselohru, o špionážní nebo bojový film atd., tento žánr pak preferují před jinými, nejednou i bez ohledu na jeho ostatní kvality.<sup>43</sup>

Tradiční populární žánry, s veselohrou a „bojovým“ filmem na prvním místě, tedy zůstávaly i v období dozívání administrativních, tematicky definovaných produkčních typů zásadními kategoriemi divácké recepce. Naopak administrativní žánry v reflexích mladých diváků zcela chyběly. Stejně tak v kategorii obsahu a děje chybí preferovaná témata oficiální kulturní politiky. Jedná se ovšem jen o fragmentární vzorek, zatížený navíc i regionální specifičností (slovenská města a vesnice), proto se v otázce recepce (jež jinak leží mimo téma přítomné kapitoly) omezím na tuto poznámku.

#### 8.4. Komedie budování a krutosti (1948–1954)

Hledání vzoru pro nový typ společensky angažovaných komedií začalo již před komunistickým pučem, prakticky hned po osvobození. První „ideový plán“ filmové dramaturgie z léta 1945 na zbytek téhož roku a na rok 1946 předpokládal uplatnění „bojovné veselohry, která by satirickou nebo jen humornou formou šlehala nešvary a špatné zjevy dnešního života a společnosti“ v prvním z pěti tematicky definovaných okruhů: v „látkách z dnešního života [...] s různými aktuálními tendencemi“. Lehčí, „netendenční“ veselohry, společně s detektivkami a hudebními filmy, měly tvořit poslední okruh „látek smavé radosti ze života, klidu, pohody“, určených k „ulehčení divákovým nervům“.<sup>44</sup> V pokvětnových představách o nové společenské roli filmového humoru se tedy částečně uplatňovaly tytéž tendence jako v literatuře: snaha podřídit humor závažným společenským úkolům, příklon k angažované satíře a k válečným a současným látkám. Zpočátku se zde ale neprosadila tak ostrá

43 Jurovský, K analýze filmového zážitku u mládeže, s. 617.

44 Plán zpracovali členové dramaturgického sboru při Státní filmové výrobě L. E. Berka, Otakar Mrkvička a Bohumil Štěpánek. Viz Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10 (28. 7.), s. 2. Srov. též Věra Adina Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Disertační práce. Univerzita Palackého 2012, s. 44–45.

kulturněpolitická linie jako v literatuře. Úsilí kulturních institucí (v čele se Syndikátem českých spisovatelů) o reformu oddechové literatury bylo projevem širší dobové kampaně proti braku, která měla teoretické kořeny již v druhé republice. Tato kampaň hlásala důslednou „kulturní ostrakizaci“ dosavadní literární periferie včetně lehké humoristické tvorby, založené „na situační a jazykové komice, na pošetilostech a omylech v milostných, rodinných a sousedských vztazích, na duševní i tělesné nesouměrnosti aktérů příběhů“.<sup>45</sup> Přestože byl film pod kontrolou státu a jeho vedení sdílelo ideje boje proti braku, reálné produkční podmínky si zde vynutily o něco pragmatičtější přístup.

Diskuse o nových směrech komediální tvorby totiž narážela na akutní nedostatek nových veseloherních scénářů. Například publicista Milan Noháč počátkem roku 1946 zklamaně konstatoval, že „prozatím musíme uspokojit hlad po filmových veselohrách staršími filmy cizími a Hrušínského filmem [rozpracovaným již během války] *Pancho se žení*“.<sup>46</sup> Konkurenční pozice v probíhající polemice shrnul budoucí dramaturg Vladimír Bor. Na jednu stranu umístil zastánce americké crazy komedie, kterou je ovšem třeba naplnit „českým obsahem“, zvláště z doby okupace. Divákovi by umožnila „dosyta se vysmát“ době útlaku a nabídla by mu osvobozující „rekreaci smíchem“. Jestliže tento názor podle Bora prosazoval Vítězslav Nezval, pak Lubomír Linhart a Karel Smrž údajně odmítali „samoúčelnou komiku, komiku situační, bez dalšího dosahu, domýšlení“, a požadovali, aby nová veselohra dostala nový, svérázný národní tvar, vyrůstající „specificky z našich kořenů [...] z půdy kypřené životnou radostností Smetanovou a Dvořákovou, bodrým humorem Nerudovým a Alšovým“.<sup>47</sup> V další fázi produkčního plánování sice zviditelil požadavek nového typu veselohry, ale v rovině realizační lze najít i protějšek Nezvalova liberálnějšího postoje ke klasickým komediálním konvencím: satirické grotesky o době Protektorátu *Velký případ* (Václav Kubásek – Josef Mach, 1946) a *Nikdo nic neví* (Josef Mach, 1947).

Již na první schůzi „prozatímního správního výboru“ Československé filmové společnosti, v němž se na jaře 1946 sdružovali zplnomocněnci zodpovědní za jednotlivé filmové sektory pod vedením čerstvě jmenovaného ústředního ředitele Lubomíra Linharta, se veselohra probírala jako hlavní úkol chystaného dramaturgického plánu. Linhart, který měl připravit definitivní centralizaci celé kinematografie, zde instruoval zplnomocněnce pro výrobu Vladimíra Kabelíka těmito slovy: „Je třeba práci dramaturgie zintenzivněti, mítí přesný dramaturgický plán, který by pamatoval [na] a podporoval veselohru. Je nutno říci na-

45 Pavel Janáček, Němci a němečtí, zrada a trest, dnešek a zítřek. Prostor lidové četby v letech mezi Květnem a Únorem. *Kuděj* 4, 2002, č. 2, s. 55.

46 M. N., Veseloherní problém stále aktuální. *Filmová práce* 2, 1946, č. 6 (9. 2.), s. 1.

47 Vladimír Bor, Jaká bude česká filmová veselohra. *Filmová práce* 2, 1946, č. 8 (23. 2.), s. 3.

ším tvůrčím pracovníkům, že potřebujeme veselohru.<sup>48</sup> Kabelík ovšem namítl, že dramaturgie nemá dostatek scénářů, zvláště pak ze současnosti. Jako reakci na tuto situaci lze proto vnímat i soutěž na veseloherní náměty, vyhlášenou Ústřední filmovou dramaturgií v létě téhož roku. Tak jako většina scénářistických soutěží pro veřejnost sice dopadla neúspěšně, ba ještě hůře, než bylo obvyklé (přihlásilo se relativně málo námětů a porota neudělila první ani druhou cenu), nicméně její kritéria hodnocení dokládají, jak si vedení státní kinematografie představovalo veseloherní náměty, které – cituji z vyhlášení soutěže – „už tím, že dovedou dát divákům vkusnou zábavu, smích a optimistický výhled do budoucna, podporují náš národní budovatelský plán“.<sup>49</sup> Rozčarování poroty z „úmorné“ četby 262 převážně amatéry napsaných námětů dal průchod zkušený dramaturg Karel Smrž, který se pokusil identifikovat zdroje špatného komediálního vkusu v kopírování zahraničních „duchařských“ filmů (v padesáti procentech námětů údajně vystupovaly nadpřirozené bytosti), prvoplánových snahách o aktuální společenskou satiru (zsměšňování protektorátní moci nebo porevolučních „zlatokopů“ a „šmelinářů“) a naopak v laciné únikovosti:

V soutěži dopadla tato kategorie vlastně nejhůře, protože náměty veseloher únikových byly většinou lepšími nebo horšími odvary amerického, a dokonce i starého německého zboží tohoto druhu, nebo se dostávaly do vod neblahého pavlačového humoru a smutně proslulé kondelíkovštiny, kterou bychom chtěli plným právem z našeho filmu navždy vymýtit.<sup>50</sup>

Téhož léta zaznělo volání po „nové české filmové veselohře“ a oproštění komediální tvorby od „maloměšťáckého humoru“ v Mariánských Lázních, na I. filmovém festivalu v Československu s mezinárodní účastí:

Zaposloucháme-li se do tepu národa, pochopíme-li jeho sociální strukturu, budeme-li se s ním souhlasně smát ve filmu jako v životě, neumístíme-li děj svých veseloher do nesku-tečného života továrníků, milionářů a velkostatkářů s jejich nepracujícími dceruškami, napravovanými efektně pracujícími obránci nového řádu, vytvoříme novou českou filmovou veselohru.<sup>51</sup>

48 NFA, f. ČFS, k. R5/B1/2P/5K, Zápis z 1. schůze Prozatímního správního výboru Čefis, 15. 4. 1946.

49 Soutěž na filmovou veselohru. *Věstník československého filmu* 1, 1946, č. 11, s. 173.

50 Karel Smrž: Neumíme se smát. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 23 (7. 6.), s. 5.

51 Jan Wenig, Proč se smějí a čemu. In: Jaroslav Brož (ed.), *Našemu filmu. K I. filmovém festivalu v Československu s mezinárodní účastí*. Mariánské Lázně a Karlovy Vary: Pořadatelský výbor Filmového festivalu v Československu 1946, s. 16–17.

O rok později navázal na novináře Jana Weniga ve svém projevu na druhém festivalu v Mariánských Lázních i ministr informací Václav Kopecký, když prohlásil „stvoření veselohry nového typu“ za hlavní úkol dramaturgie.<sup>52</sup>

Jak ve své disertaci zjistila Věra Adina Šefraná,<sup>53</sup> nová dramaturgická linie se výrazněji projevila až ve výrobním programu na rok 1947. Ten obsahuje množství „situačních veselohr“ (část z nich nebyla nikdy realizována), z nichž většinu chystala výrobní skupina producenta Karla Feixe. Plán například charakterizuje titul *Nikdo nic neví* (Josef Mach, 1947) slovy „situační komedie z doby okupace, připomínající svou stavbou jednak klasické veselohry americké, jednak komedie Voskovce a Wericha z doby Osvobozeného divadla“. Jako dovětek k synopsi ovšem dodává: „Ukazuje také samozřejmě jednotu lidu v odporu vůči okupantům.“ Původní námět Václava Řezáče „Z knihy zrozený“ je „fantastická situační veselohra, plná ironie a optimismu. [...která] poskytuje široké možnosti komice i společenské karikatury, jejichž výsledným akordem je budovatelský optimismus.“ V aktualizující adaptaci divadelní komedie F. X. Svobody „Poslední muž“ (pod tímto názvem již jednou zfilmované Martinem Fričem), jež ve finální verzi dostala název *Poslední mohykán* (Vladimír Slavínský, 1947), je podle programu „karikováno nemožné měšťácké pojetí rodiny a ukázáno, jak nutí ke klamu a lži a jak je nesociální“. Nerealizovaný námět situační veselohry „Náhoda“ využívá „všech postupů, zkušeností a triků klasických starých krátkometrážních amerických veselohr a má i hlubší zaměření“, které je následně vysvětleno jako kritika „bovarysmu“, tedy „falešného a zastaralého chápání funkce ženy v životě sociálním“. Ve „Sňatkovém podvodníkovi“, nerealizované „situační společenské veselohře“ zkušeného scenáristy Josefa Neuberga, je „řešen vážný problém dneška, totiž poměr mezi dvěma společenskými vrstvami, které vytvořila politická, hospodářská a sociální dnešní situace, mezi odumírající vrstvou buržoasní a nastupující třídou mladých, uvědoměle demokratických, těch, kteří svou prací budují radostný zítřek“.<sup>54</sup> Feixova skupina tedy dokázala zručně spojit bohaté zkušenosti s domácí předválečnou a protektorátní situační komedií a odkazy na americký film, který byl pro diváky stále nedostatkovým zbožím, s dominantními ideologickými a estetickými preferencemi v komunisty ovládaném zestátněném filmu. K této pragmatické hře se žádný jiný žánr nehodil lépe. V praxi, kdy vývoj a výrobu fakticky řídily výrobní skupiny navazující na dvě protektorátní produkční firmy, ovšem kome-

52 Přetištěno in: Zdeněk Štábla – Pavel Taussig (eds.), *KSC a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha: ČSFÚ 1981, s. 38.

53 Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, s. 45.

54 *Výrobní plán českých hraných filmů pro rok 1947*. Praha: Čefis 1946.

diální produkci prvních poválečných let (1945–1948) zajišťovali z větší části žánroví veteráni Vladimír Slavínský, Václav Kubásek, Miroslav Cikán a Martin Frič, a proto není divu, že její podoba se příliš nelišila od komerční produkce předcházejících let a že vzývaný „budovatelský optimismus“ prozatím zůstal na papíře.

Budovatelské veselohry z let 1949–1952,<sup>55</sup> produkční cyklus zahájený filmy *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949) a *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949), tedy představovaly poměrně radikální řez v dosavadní žánrové produkci. Odpovídaly na volání po očistě od úpadkového humoru, po satíře přežitků minulosti a zapojení komedie do budovatelského úsilí, jež se z oficiálních míst ozývalo již v době třetí republiky. Nejucelenější představu o produkčních žánrových kategoriích z doby vrcholu tohoto cyklu si lze udělat na základě „tematického plánu“ na rok 1951, který bezprostředně reagoval na výše zmíněné usnesení politbyra ÚV KSČ o filmu z dubna 1950 (připravoval se hned v květnu téhož roku).<sup>56</sup> Plán zahrnuje jak filmy a rozpracované látky za běžící rok 1950, tak plán námětů na rok následující. V roce 1950 je mezi nimi šest veseloher z celkem dvaceti titulů:<sup>57</sup> již vyrobená *Pára nad hrncem* (Miroslav Cikán), *Racek má zpoždění* (Josef Mach), který ovšem není jako veselohra označen, a čtyři další:

- „Tyršův odznak zdatnosti“ (realizován jako *Veselý souboj*, Miloš Makovec): „Veselohra o závodní sokolské jednotě, která soutěží o TOZ, ve které se současně řeší otázka pomoci mistrů ve výrobě.“
- *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský): „Veselohra, zachycující boj o získání středního rolníka k jeho vstupu do JZD, o nějž současně bojuje vesnický boháč za pomoci místního kostelníka. Bude tu použito ve velké míře hudebních lidových motivů.“
- *Karhanova parta* (Zdeněk Hofbauer): „Filmové zpracování známé Káňovy veselohry o začátcích našeho údernického hnutí v době závazků k IX. sjezdu strany.“
- „Byl 1. máj“ (realizováno jako *Bylo to v máji*, Martin Frič – Václav Berdych): „Údernická veselohra, jejíž hlavní dějový motiv je spjat s motivem zvyšování produktivity práce a s motivem zlepšovatelského hnutí. Námět také přináší pohled do nových vztahů v dělnické rodině.“

55 „Budovatelská veselohra“ byla úvodní žánrová charakteristika, kterou *Filmový přehled* (resp. *Filmová kartotéka*), informující kina o aktuální distribuční nabídce, v letech 1949–1952 připojoval k filmům jako *Pětistovka* (Martin Frič, 1949), *Katka* (Ján Kadár, 1949), *Karhanova parta* (Zdeněk Hofbauer, 1950), *Bylo to v máji* (Martin Frič, 1951) a *Štika v rybníce* (Vladimír Čech, 1951).

56 K vazbám tohoto tematického plánu na dubnové usnesení o filmu srov. Ivan Klimeš, Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v *Usměvavé zemi* (1952). *Iluminace* 6, 1994, č. 4, s. 47–73.

57 Plán slovenské výroby je pojednán separátně a zde se jím nezabývám.

Plán na rok 1951 se skládá ze dvou částí: z 19 literárních nebo režijních scénářů, 12 „povíděk, látek a podnětů“<sup>58</sup> a 13 „doplňujících látek“. Devět z nich jsou veselohry (podnět „Haškovy povídky“ není charakterizován jako veselohra):

- *Císařův pekař* (původní režisér Jiří Krejčík nahrazen Martinem Fričem): „Historická groteska bojující proti válečnému zneužití atomové energie a ukazující nesmírný mírový význam tohoto vynálezu v rukou pracujícího lidu.“
- *Milujeme* (Václav Kubásek): „Veselohra ze života hornických učňů v jejich domovech na Ostravsku. Chce ukázat, jak dnešní život utváří mladé lidi, a radostné, optimistické ovzduší, které vytváří kolektivní život mladých chlapců i možnosti, které lidově demokratické zřízení hornickému dorostu dává. Motiv lásky a motiv sabotáže pomáhá ukazovat nový poměr horníka k životu a práci.“
- *Štika v rybníce* (Vladimír Čech): „Hudební optimistická veselohra z prostředí dívčího zednického internátu, která ukáže nové metody práce v našem stavebnictví a nové nazírání na zednickou práci a ukáže význam pronikání žen do takových povolání, ve kterých se dosud neuplatnily.“
- „Veselohra z nejpokročilejšího JZD“ (podnět 7. tvůrčího kolektivu, scénář připravují Josef Neuberg a František Vlček – realizováno jako *Usměvavá zem*, Václav Gajer, 1952): „Autoři sbírají materiál k povídce, ve které chtějí ukázat radosti zemědělců z jejich společného obdělávání půdy“.
- „Veselohra z vesnice“ (nerealizováno): „Spisovatel Jan Drda se zavázal, že do konce roku 1950 napíše literární scénář k veselohře z prostředí české vesnice.“
- „Veselá Praha“ (nerealizováno): „Básník Vítězslav Nezval se zavázal, že do konce roku 1950 napíše literární scénář k hudební veselohře, jež by opěvovala krásy Prahy a její obyvatele.“
- „Hudební film“ (podnět Filmové rady, nerealizováno): „Velký hudební veseloherní film, který by ukazoval krásu české a slovenské krajiny a využil naši národní hudbu.“
- *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, 1952): „Filmový přepis české klasické Klicperovy veselohry.“
- *Písnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952): „Příběh mladého komponisty, který ve své tvorbě podléhá vlivům měšťácké estetiky a tvoří nesrozumitelnou módní hudbu. Cesta k lidu ho přivádí k tvorbě melodické hudby a masových optimistických písní, které přinášejí velikou lásku pracujícím.“<sup>59</sup>

58 „Podněty“ zahrnují i návrhy témat ze strany Filmové rady, například „Procesy“ – „film o velezrádné činnosti naší reakce vycházející z materiálů dnešních protistátních procesů“.

59 *Tématický plán výroby uměleckých filmů (dlouhý hraný film) na rok 1951*. Praha: ČSF 1950.



I z takto stručných charakteristik plyne, že veselohra byla počátkem padesátých let chápána jako žánrově neutrální forma pro pojednání stejných témat, která tvořila priority v kulturní produkci jako celku: budovatelství v průmyslu a v zemědělství, emancipace žen prostřednictvím pracovního nasazení, kritika měšťáckých přžitků apod. Režisér Josef Mach si zpětně postěžoval, že dramaturgové tehdy

používali na komediální žánr stejná měřítká jako na ostatní filmy. Dostatečně nerespektovali zákonitosti žánru. Kvalita humoru dramaturgovaných či schvalovaných námětů, filmových povídek a konečných scénářů téměř nikoho nevzrušovala.<sup>60</sup>

Od předchozí komediální produkce se budovatelské veselohry lišily především základními dramaturgickými principy, které opustily osvědčené žánrové konvence: komický konflikt a komické charaktery nahradily variacemi na střet konzervativního životního postoje s budovatelským optimismem, starší generace s mladými komunisty, který vyústí v obrácení váhajících a chybuujících na „správnou“ cestu a v závěrečné společné veselí. Smích zde má být buďto výrazem veselí z vítězství nového společenského řádu, nebo výsměchem „třídním nepřátelům“ a přežitkům řádu překonaného. Autoři jediné existující monografie o poválečné české komedii shrnuli humor budovatelských veseloher tak, že „jde spíše o snahu po vyvolání dobré nálady, o dobromyslné žertování a vtipkování, než o vytváření skutečných humorných situací, překvapujících zvrátů a komických charakterů“.<sup>61</sup> Zároveň trefně poznamenali, že z hlediska tematického lze veseloherní agitky vztáhnout k náborovým kampaním z let 1948–1952: „mechanizace a první typy družstev“ (*Vzbouření na vsi*), „z administrativy do výroby“ (*Pan Novák*), „přesun pracovních sil z vesnice do průmyslu“ (*Katka*), „zavádění novátorských metod ve stavebnictví“ (*Štika v rybníce*), „nábor do hornictví“ (*Racek má zpoždění*), „pracovní soutěžení a zelená zlepšovatelům“ (*Karhano-va parta*), „kultura patří lidu“, „družba umělců s dělníky“ (*Písnička za groš*), „odborářská tělovýchova“ (*Veselý souboj*), „zlepšovatelství“ (*Bylo to v máji*).<sup>62</sup>

S výjimkou adaptovaných předloh a hudebních komedií v tematickém plánu chybí jakékoli žánrové diferenciaci i zmínky o komediálních konvencích a postupech. Především však anotace zcela rezignují na evokaci komického konfliktu, který by mohl být zdrojem „čistého“ smíchu: ani v jediném případě není zřejmé, čemu by se diváci mohli

60 Pavel Taussig, Besedy o české filmové komedii. Beseda druhá – s Josefem Machem. *Film a doba* 31, 1985, č. 8, s. 451.

61 Klos – Taussig, *Česká filmová komedie*, s. 44

62 Klos – Taussig, *Česká filmová komedie*, s. 45.

smát. I přes tuto žánrovou vágnost zůstávají veseloherní projekty jedinou explicitně definovanou žánrovou kategorií celého plánu (až na pár výjimky: „dramata“ s různými přívlastky, „detektivní příběh“ *V trestném území* /Miroslav Hubáček, 1950/, „dětský film“ *Malý partyzán* /Pavel Blumenfeld, 1950/ a pohádka „Potrestaná pýcha“, respektive *Pyšná princezna* /Bořivoj Zeman, 1952/). Potvrzují tak domněnku, že v době administrativních žánrů zůstávaly komedie, i přes svou tematickou a dramaturgickou proměnu, výhradním nositelem kontinuity s žánrovými kategoriemi předrevoluční populární kultury.

Téměř souběžně se vznikem citovaného tematického plánu, na přelomu let 1949 a 1950, dostaly úřední snahy o reformu komediálního žánru konkrétní organizační podobu zřízením speciální veseloherní dramaturgické skupiny. Nikdy předtím ani potom žádná žánrově definovaná dramaturgická či tvůrčí skupina v československé kinematografii nevznikla (byť některé skupiny se na komedii zaměřovaly více než jiné). V roce 1949 se ale nové, od zbytků „buržoazních kádru“ očištěné vedení zestátněného filmu rozhodlo ke zdánlivě paradoxnímu kroku: postavilo do čela takzvaných tvůrčích kolektivů (tedy okleštěných dramaturgických skupin) vedle mladých komunistických literátů i dva veterány předválečné komedie, Jana Wericha a Oldřicha Nového. Kolektiv Oldřicha Nového dostal zvláštní označení „veseloherní skupina“ a Ústřední dramaturgie jeho posláním na poradě o tematickém plánu na rok 1951 formulovala ústy Jiřího Hájka takto:

abyste se ve své skupině neorientovali ke kritice měšťáctví, spíše se chceme radovat z toho života, jaký dnes už začínáme žít. Chceme veselohery ze současnosti. [...] dosud [jsme] v našem filmu nezobrazili, jak dnešní doba mění ženu, jaké jí dává úkoly, jak ji staví do čela života v obcích i v průmyslu, kde se žena učí být hospodářem této země. [...] radostně ukázat stav a optimismus lidí, kteří cítí první výsledky své práce [...] že údernictví je maximální rozvoj schopností člověka, nikoli úmorná práce.<sup>63</sup>

Jak ve své připravované disertační práci zjistila Šárka Gmitterková, „veseloherní skupina“ Oldřicha Nového měla za cíl využít hereckou zkušenost svého šéfa v oblasti romantické komedie k vytvoření optimistických veseloher ze současnosti, kde by intimní vztah mezi mužem a (emancipovanou) ženou dostal nový smysl zapojením do kolektivního

63 NFA, f. ČSF, k. R10/A1/1P/6K, Zápis o poradě KV ÚD se skupinou O. Nového o tematickém plánu na rok 1951, 24. 5. 1950.

budovatelského úsilí. Dramaturgové v této souvislosti dokonce zvažovali aktualizaci některého z jeho starších, předpřevratových filmů, včetně ženské verze *Kristiana* (Martin Frič, 1939).<sup>64</sup>

Nový nedostal k dispozici příliš silný veseloherní tým, ale převážně začínající scenáristy a dramaturgy, doplněné jen o dva bývalé spolupracovníky, Alfréda Radoka, který se podílel jako pomocný režisér na Nového poválečném filmovém návratu *Parohy* (František Sádek, 1947), a spisovatele Františka Kožíka, jehož dramatické texty Nový inscenoval již od konce třicátých let na své divadelní scéně (ani jeden z nich ovšem neměl s filmovou komedií větší profesionální zkušenosti). Není tedy divu, že si na téže poradě s kolektivním vedením Ústřední dramaturgie stěžoval na nedostatečnou personální oporu: „Když byla naše skupina založena, byl nám dán úkol: rozesmějte a rozezpívejte lidi. Dělat současnou veselohru je nesmírně těžké. [...] Máme málo scenáristů [...] budeme k tomu potřebovat vedení.“<sup>65</sup> Možná právě proto se od října 1950 začal skupinových schůzek účastnit také ostřílený scenárista a textař Jaroslav Mottl, který měl na kontě více než desítku meziválečných a protektorátních komedií Miroslava Cikána a byl také spoluautorem zednické veselohry *Štika v rybníce*, jediného titulu Nového skupiny realizovaného během její existence.

Ačkoli za dobu svého krátkého fungování (od ledna 1950 do konce téhož roku) veseloherní skupina vyvinula jen několik realizovaných scénářů,<sup>66</sup> její případ ukazuje, jak vysokou politickou váhu tehdejší podnikové vedení komedii přikládalo a jak si uvědomovalo nutnost spolupráce se zkušenými veterány tohoto žánru, a to i za cenu ideologických ústupků. Jako zvláštní příznak privilegovaného postavení komedie coby politicky protežovaného žánru se zde projevuje samotný program skupiny: vyvíjet náměty na míru konkrétnímu herci. V době tematicky definovaných žánrů a ždanovovského pojetí filmu jako služebného média to byla vzácná výjimka – o specifičnosti uměleckých druhů se nemluvalo a na prvním místě při rozhodování o námětech a jejich pojetí neměli stát herci, nýbrž „ideový“ obsah.

První náznak obratu od čistě ideologicky chápaného humoru, od filmů, z nichž „bolely ruce“ a ideologie se v nich podávala „po lopatě“, jak zněla dobová rčení, podnítil nástup „nového kursu“ v kultuře po procesu se Slánským. Ten kromě důrazu na ekonomický rozměr kulturní

64 Šárka Gmíterková, připravovaná disertační práce o O. Novém. Masarykova univerzita 2016.

65 NFA, f. ČSF, k. R10/A1/1P/6K, Zápis o poradě KV ÚD se skupinou O. Nového o tematickém plánu na rok 1951, 24. 5. 1950.

66 Kromě zmíněné *Štiky v rybníce* se ve skupině vyvíjely scénáře později (již po jejím zrušení) realizovaných filmů *Slovo dělá ženu* (Jaroslav Mach, 1952), *Pisnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952) a *Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok, 1952).

produkce přinesl i kritickou reflexi pounorové kulturní politiky: ze strany mocenských špiček se tehdy ozvaly výzvy k oživení lehké lidové zábavy a opomíjených žánrů v čele s veselohrou.<sup>67</sup> Trend vyvrcholil po měnové reformě, kampaní proti „sucharství“, kterou nastartoval Václav Kopecký svým příspěvkem na plenárním zasedání ÚV KSČ z prosince 1953. Napadl v něm „projevy schematismu, vulgarismu, povrchnosti a šedivosti“ v kulturní tvorbě. Jako „suchaři“ jsou podle něj v Sovětském svazu nazýváni kulturní činovníci, kteří

si představují kulturní a společenský život za socialismu tak, že přestanou všechny formy kultury a zábavy, jež lidé pěstovali dříve a jimiž se obvykle obveselovali, na příklad, že přestanou hrát známé libivé opery, balety a operety, že se přestane pěstovat satira a kabaretní humor [...] jako by být veselým a bavit se patřilo k přežitkům buržoazní minulosti a ke znakům „západnictví“.<sup>68</sup>

V pasáži o filmu Kopecký jako protiváhu schematismu zmínil vedle nových historických životopisných filmů zvláště veselohry, „s nimiž máme štěstí a jež nalézají nejpríznivější přijetí v Sovětském svazu a v druhých lidově demokratických zemích“.<sup>69</sup> Sucharská domácí kritika se podle něj nespravedlivě pustila do *Císařova pekaře - Pekařova císaře* a *Dovolené s Andělem* za bezideovost a formalismus, respektive za maloměšťáctví, zatímco oba filmy byly prý přijaty nadšeně v SSSR.<sup>70</sup> Téma lidové zábavy Kopecký rozvíjel i při dalších příležitostech, například v projevu na X. sjezdu KSČ v červnu 1954, kde vyslal vstřícný signál komikům, kteří se proslavili za minulého režimu.<sup>71</sup> Smířlivější postoj k veteránům kulturní produkce se projevoval v rozsáhlém zapojování prvorepublikových herců, což bylo patrné zvláště v tvorbě nejúspěšnějšího komediálního režiséra první poloviny padesátých let Bořivoje Zemana, který nejenže do hlavních rolí obsazoval hvězdy typu Jindřicha Plachty (*Pan Novák*, 1949), Jaroslava Marvana (*Dovolená s Andělem*, 1952; *Anděl na horách*, 1955) nebo Vlasy Buriana a Jana Wericha (*Byl jednou jeden král...*, 1954), ale navíc jim psal role „na tělo“ a nechával je výrazně ovlivňovat pojetí postav, ba v některých případech dokonce i celých scénářů. Zeman se v té době nejvíce blížil herecky orientované-

67 Srov. Jirí Knapík, *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006, s. 209, 222.

68 Václav Kopecký, K některým otázkám naší kultury. *Rudé právo*, 13. 12. 1953, s. 3.

69 Kopecký, K některým otázkám naší kultury.

70 Jeho cílem byl především článek *Literárních novin*, který *Dovolenou s Andělem* vinil z využívání tradičních žánrových konvencí: „starého rekvizitáře umělých, slovních a situačních vtipečků“. Ludvík Veselý, Více pozornosti veselohrám. *Literární noviny* 3, 1953, č. 18 (2. 5.), s. 6.

71 Knapík, *V zajetí moci*, s. 236.

mu režijnímu přístupu, který se v angličtině označuje jako „comedian comedy“,<sup>72</sup> což dokládá i jeho retrospektivní výrok, že navzdory tematické proměně žánru zůstalo porevoluční herectví jeho hvězd stále „stejné“.<sup>73</sup>

Značná část těchto předrevolučních komiků – Jan Werich, Jaroslav Marvan, Saša Rašilov, Oldřich Nový a po určitou dobu dokonce i Vlasta Burian – již v té době opět patřila k oficiální herecké elitě, vedením ČSF označované též jako „prominenti“. Přese všechny politické výhrady k jejich předválečné činnosti a občasně ústrky se tito komici těšili náležitým symbolickým a finančním poctám, byť zatím ještě nedosahovali na titul národní umělec, který s sebou nesl další mimořádné benefity. Komise pro hodnocení práce herce ve filmu při ČSF je evidovala v platové kategorii A (z celkových pěti kategorií, A-F), což v roce 1954, tedy po měnové reformě, znamenalo denní honorář 800 Kčs. Například zařazení Nového do této nejvyšší kategorie komise odůvodnila jeho „popularitou u obecnostva“ a tím, že „je typem svého druhu, je to postava, která je ve svém žánru zárukou úspěchu“.<sup>74</sup>

Pozici nejoblíbenějšího filmového komika poloviny padesátých let suverénně okupoval matador meziválečné a protektorátní komedie Jaroslav Marvan. Hrál ve většině nejnavštěvovanějších komedií poválečného desetiletí (vyloučíme-li ze žebříčků popularity pohádky): *Právě začínáme* (Vladimír Slavínský, 1946; 4,5 mil. diváků), *Poslední mohykán* (Vladimír Slavínský, 1947; 4,7 mil.), *Veselý souboj* (Miloš Makovec, 1950; 3,5 mil.), *Dovolená s Andělem* (Bořivoj Zeman, 1952; 4,3 mil.), *Cirkus bude!* (Oldřich Lipský, 1954; 3,7 mil.) a *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955; 3,8 mil.). Marvana ale ani zdaleka nelze vnímat jako komika nového typu. Jeho projev nijak specificky nekorespondoval s ideologickou a estetickou reformou žánru, pouze jí umožnil nalézt populárnější polohu. Tento představitel „bručounů s dobrým srdcem“, obvykle v nějaké policejní či úřední funkci, se sice stal skutečnou hvězdou až po válce, ale začínal jako „přihrávač“ Vlasty Buriana, v protektorátní kinematografii se stal nejjobsazovanějším českým hercem vůbec (s velkým předstihem před konkurenty)<sup>75</sup> a během dlouholeté kariéry měnil svůj střízlivý styl jen minimálně. Přesto jej, na rozdíl od jiných komediálních hvězd své doby (Vlasty Buriana, Jana Wericha, Jára Ko-

72 Jako „comedian comedy“ se do značné míry může jevit dokonce i prototypická budovatelská veselohra *Pan Novák*, jejíž původní nápad přišel od Jindřicha Plachty a v níž Plachta dostal prostor pro řadu komických čísel se silným performativním rozměrem, narušujícím narativní stavbu agitky.

73 Pavel Taussig, *Besedy o české filmové komedii. Beseda první – s Bořivojem Zemanem. Film a doba* 31, 1985, č. 6, s. 338.

74 Kategorii B odpovídal honorář 600 Kčs denně, kategorii D 400 Kčs. Viz NFA, f. ČSF, k. R8/A1/1P/5K, složka Komise pro hodnocení práce herce ve filmu, zápis z 1. 2. 1954.

75 Srov. Lukáš Kašpar, *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri 2007, s. 131, 156, 446.

houta, Saši Rašilova, Františka Smolíka ad.), dokázala zestátněná kinematografie maximálně využít. A to do té míry, že kritici po premiéře *Anděla na horách*, volného pokračování *Dovolené s Andělem*, začali psát o manýře „marvanismu“, či dokonce „panandělismu“.<sup>76</sup> Z produkčního hlediska je jeho kariéra zajímavá především tím, že jako první z komiků, slovy Pavla Taussiga, „tím, že vytvořil výrazný komediální typ [...], přecházející pouze v nepatrných obměnách z filmu do filmu ‚uzurpoval‘ především dramaturgii, usilující vytvořit v tomto období model nové socialistické veselohry“.<sup>77</sup> Marvanovy filmy byly prvními, které se po válce prezentovaly explicitně jako filmy herecké, psané „na tělo“ nikoli tématu, ale konkrétnímu herci.

Realizace *Dovolené s Andělem*, tohoto prvního poválečného sequelu (původně se dokonce plánoval rozsáhlejší seriál), vyznačuje zásadní předěl v procesu emancipace populárních žánrů: otevřeně deklarovanou prioritu zábavní funkce a popularitu komika jako hlavní motivaci k pokračování v úspěšném konceptu. Centrální plánování se v marvanovských filmech přiblížilo principům sérií a produkčních cyklů, typických pro hollywoodskou žánrovou produkci,<sup>78</sup> jak jen to v dané době bylo možné.

### 8.5. Věčný návrat maloměšťáka a veselohra jako státnický čin (1955–1962)

Od *Anděla na horách* se o komedii začalo psát jinak. Hvězdná popularita herce a diváci, kteří „chodí na Marvana“, napomohli k přijetí názoru, že hlavní atrakcí komedie je komik v komické situaci, a nikoli „optimisticky nesporný obraz nejradostnějších jevů našeho života“.<sup>79</sup> Legitimním tématem diskusí o populárních žánrech mohla být opět specifická komedie, její emocionální účinky, konvence a autonomní dějiny, a tudíž i otázka její krize. I konformistický publicista Jiří Hrbas se v té době začal ptát, „proč jsou někdy naše veselohry nudné, frázo- vité a proč divák v nich nenajde to, co potřebuje: zdravý, osvobozující smích,“ a zapáleně hlásal: „Budeme bojovat proti takovým nudným veseloherním hrdinům, kteří se budou projevovat jenom prohlášeními, ale vůbec ne v ději, v činnosti osobitou řečí.“<sup>80</sup> Důraz na specifickou žánru a jeho historizace sloužily obraně komedie před ideologickými

76 Srov. např. Jan Hořejší, Film potřebuje komika – komik. *Kultura* 4, 1960, č. 11 (17. 3.), s. 3.

77 Pavel Taussig, Marginálie IX. O komedii takzvané „marvanovské“. *Film a doba* 29, 1983, č. 9, s. 511.

78 K průmyslové logice produkčních cyklů srov. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011, s. 41–54.

79 Karel Dvořák, Česká veselohra je něco jistě jiného... *Literární noviny* 5, 1956, č. 4 (28. 1.), s. 6–7.

80 Jiří Hrbas, Hovory o veselohře a komedii. *Kino* 9, 1954, č. 9 (22. 4.), s. 138–139.



útoky za údajně chybné odrážení skutečnosti a za formalismus, ale zároveň otevíraly prostor novému druhu žánrové kritiky, která (byť velmi nesměle) požadovala žánrovou „pestrost a hlavně čistotu“<sup>81</sup> a učila se znovu rozlišovat různé komediální tradice a styly.

Zvláště po smrti Jindřicha Plachty (1951) získal Marvan podle dobových kritiků téměř monopol na hlavní komediální role, jeho jméno lákalo diváky do kin a údajně i prodávalo filmy v zahraničí. Marvan přenášel z filmu do filmu tentýž typ postavy a komiky. A byl si toho dobře vědom. V roce 1958 si v rozhovoru pro *Film a dobu* nepřímou připsal zásluhu na tom, že poválečný český film se stal „ve východní Evropě skoro velmocí ve veselohře“ a svou obrovskou popularitu charakterizoval jako „důvěru diváků k umělci“, kterou si získal realistickým ztělesňováním „kladného typu středního člověka“: „Takový je úspěšný hrdina české filmové veselohry dnes. Člověk a lidi, kteří něco dávají lidské společnosti, ale neuvědomují si to. Není to figura uměle vykonstruovaná, vyskytují se jich tisíce v obyčejném životě.“ Na redaktorovu výtku, že tento střední člověk má blízko k měšťákovi, reagoval Marvan překvapivým přitakáním:

Pakliže to není vyložený bojovník, který je předurčen dějem, vždycky vyjde člověk poznamenaný měšťáctvím. Veselohra je vlastně postavena na konfrontaci měšťáka s prostředím, které se vyvíjí. – Takový Řehák z *Hudby z Marsu* dělá kariéru na svých chybách a právě chyby z něho udělají člověka, kterého lidé chápou. [... měšťáctví je] vděčný a zatím jediný známý typ pro veselohru.<sup>82</sup>

Přese všechnen úspěch se ale Marvan ve svých filmových rolích (na rozdíl od těch divadelních) cítil uvězněný. Stěžoval si na stereotypní přístup k psaní scénářů herci na tělo, zvláště v případě *Anděla na horách* – na to, že „u nás herec je přímo cpán do určitého typu“.<sup>83</sup> Uvědomoval si, že v jeho postavách je zakódován jistý anachronismus, brání mu v hereckém vývoji.

Není tedy divu, že právě Marvanovo ztvárnění v jádru dobrého maloměšťáka, konfrontovaného s měnícím se prostředím, posloužilo jako odrazový můstek k prvním kritickým pokusům o vystižení skryté a nechtěné kontinuity v dějinách české komedie. Jejich hlavním proponentem se od konce padesátých let stal čerstvý absolvent FAMU Jaroslav Boček, pravděpodobně nejnadanější a nejpoučenější kritik své

81 Jiří Hrbas, Otázky žánru v našem filmu. *Kino* 10, 1955, č. 7 (24. 3.), s. 108.

82 Vladimír Bystrov, Rozhovor s Jaroslavem Marvanem o filmovém herectví – zejména veseloherním. *Film a doba* 4, 1958, č. 4, s. 243–245.

83 Bystrov, Rozhovor s Jaroslavem Marvanem.

generace, který dlouhodobě reflektoval „lehkou múzu“ jako důležitou linii domácí produkce a krizi veselohry dokonce považoval za „ústřední problém našeho filmu“.<sup>84</sup> Nebylo by příliš velkou nadsázkou říci, že právě jeho zásluhou se česká filmová komedie etablovala jako legitimní předmět kulturněhistorických úvah, které v jeho podání bezděky korespondovaly s dobovými trendy v západní historiografii (dějinami mentalit a braudelovským dlouhým trváním).

Boček ve svých četných článcích vycházel z předpokladu, že „opravdová“ komedie nestojí na snaze o směšnost a „figurkaření“, tedy na vnějších komických efektech a rázovitém hereckém projevu, ale především na práci s komickým konfliktem, který je zcela rovnocenný konfliktu tragickému, ba je z řemeslného hlediska dokonce náročnější. Toto integrální pojetí komedie jako dynamické dramatické struktury, v jednotlivých komických situacích variující a soustředěně, scénu za scénou, vyostřující ústřední konflikt,<sup>85</sup> poměřoval se současnými domácími veselohrami. Docházel vesměs k nelichotivým závěrům o jejich strukturální rozptýlenosti, která se projevovala jako „žánrovitost a figurkaření“, v nichž identifikoval dědictví zdánlivě překonané, meziválečné, a dokonce rakouské veseloherní tradice.<sup>86</sup>

Své desetileté pozorování kontinuit a diskontinuit ve vývoji domácí tvorby Boček shrnul ve studiích „Kinematografie ve dvacetiletí republiky“ (1964) a „Tradice předválečného filmu a poválečná cesta čs. kinematografie“ (1966),<sup>87</sup> v nichž se soustředil na přetrvávání dlouhodobých „zafixovaných zkušeností“, „psychických a mentálních vztahů“ či „cítových obzorů“ pod povrchem domněle revolučních módních trendů. V dějinách českého filmu je podle něj nositelem nejsilnější kontinuity právě komedie, a to zvláště tradice rozšafné, strojeně bodré „pseudolidovosti“ a „zčeštělého biedermeieru“, navazující na vídeňský lustspiel. Ta se podle Bočka line od *Zlatého srděčka* (Antonín Fencel, 1916) přes *Otce Kondelíka a ženicha Vejvaru* (Karel Anton, 1926) a Slavínského filmy z třicátých let po *Anděla na horách*, a dokonce až k *Černému Petrovi* (Miloš Forman, 1963), kde dostala pouze nátěr „reálných dimenzí“.

Stojí za to zde alespoň krátce připomenout, že Bočkova reflexe vlivů „kondelíkovské“ komedie nebyla v domácím kontextu něčím zásadně novým, ale že navazovala na prvorepublikové literární, filozoficko-sociologické a později filmové diskuse o kondelíkovském prototypu jako symbolu české maloměšťácké mentality. Ve filmu konce dvacátých, a především třicátých let se pod vlivem úspěšných a často opakovaných

84 Jaroslav Boček, Malá úvaha k Plzni. *Kultura* 4, 1960, č. 9 (3. 3.), s. 1.

85 Jaroslav Boček, O technice komedie (I.). *Film a doba* 8, 1962, č. 8, s. 422-430; týž, O technice komedie (II.). *Film a doba* 8, 1962, č. 9-10, s. 522-528. Tyto studie se staly základem jeho pozdější knižky: J. Boček, *O komedii*. Praha: Orbis 1963.

86 Jaroslav Boček, Snahy a figurky. *Kultura* 2, 1958, č. 50 (11. 12.), s. 7.

87 Viz in: Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 138-146.

adaptací předloh Ignáta Herrmanna a jeho pokračovatelů zformoval produkční trend, který Dagmar Mocná charakterizovala jako žánr „rodinné úsměvné idyly“. Upozornila také, že tyto filmy točili často stejní režiséři (Karel Anton, Vladimír Slavínský, Miroslav J. Krňanský) a hráli v nich titíž herci (v titulních rolích Theodor Pištěk, Antonie Nedošinská).<sup>88</sup> Některé z nich se po roce 1945 vracely jako „retrospektivní programy“ do domácí distribuce, kde měly vyplňovat místo chybějící lehké zábavy. Například *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav Josef Krňanský, 1937) byl nasazen v letech 1945, 1952 (rok před premiérou *Dovolené s Andělem*) a 1967 a dosáhl celkové poválečné návštěvnosti přes 1,5 milionu diváků, což znamená, že Bočkova paralela zdaleka nemusela být dobovým publikem vnímána jako něco abstraktního.<sup>89</sup>

Boček si byl dobře vědom toho, že kontinuitu v dějinách české komedie nelze redukovat na jediný kánon. Se zpožděním a s desetiletou přestávkou po zestátnění filmu se podle něj vedle lidové veselohry začala znovu rozvíjet druhá, modernější a demokratičtější tradice, pracující s politickou satirou, jazykovým humorem, lyrismem a prvky fantastična: line se od Voskovce a Wericha přes některé komedie Martina Friče až po *Dědečka automobila* (Alfréd Radok, 1956), *Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958), *Kam čert nemůže* (Zdeněk Podskalský, 1959), *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963), *Starce na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964) a *Bílou paní* (Zdeněk Podskalský, 1965). Poúnorová komediální tvorba ale paradoxně rozvíjela spíše tu první, starší tradici: po krátké počáteční fázi, kdy se k ní stavěla „na povrchu naprosto jednoznačně odmítavě“, ji v polovině padesátých let, zvláště v marvanovských komediích, definitivně přijala za svou a začala ji vydávat za autentickou lidovost:

Typ bodrého autoritáře, který vlastně jen plní své povinnosti, typ vypěstovaný na luzích rakousko-uherské byrokracie a plně vegetující pod sluncem byrokracie prvorepublikové, stačilo jen trochu málo „zesocialističtit“ a přistříhnout a byl naprosto přijatelný, neboť byl vždycky konformní ke každému vládnoucímu režimu.<sup>90</sup>

88 Viz Dagmar Mocná, *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum 2002, s. 234.

89 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*. Praha: Československý filmový ústav 1970, s. 203; týž, *Čs. filmové hospodářství 1951-55*. Praha: Československý filmový ústav 1972, s. 299; týž, *Čs. filmové hospodářství 1966-70*. Praha: Československý filmový ústav 1976, s. 291.

90 Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968, s. 145.

Tento posun ke „kondelíkovštině“<sup>91</sup> je zvlášt' zřetelný, porovnáme-li dva nejznámější příklady „rekreační“ veselohry padesátých let: *Dovolenu s Andělem* (1952) a *Anděla na horách* (1955). První díl v sobě ještě zahrnuje a tematizuje étos i konkrétní motivy budovatelské agitky (rekreantů se na dovolené nemohou ubránit pracovnímu nadšení a společně opraví prázdninovou školku pro děti místních zemědělců) a gagy jsou tu motivovány procesem společenské obrody hlavního hrdiny (spálení pojistek v hotelu je bezprostředním spouštěčem Andělovy integrace do kolektivu). Dovolena a s ní spojené veselí zde tedy funguje jako přímé pokračování budovatelského cyklu z let 1949–1952: pracující jedou na svou „první dovolenou“ (jak zdůrazňuje několik postav v expozici), aby zde nabrali nové síly k dalšímu budování. Naproti tomu *Anděl na horách*, kde na druhou, zimní dovolenou pošle Anděla – téměř symbolicky – bývalý představitel otce Kondelíka Theodor Pištěk, se z kvazipracovního prostředí přenáší do prostoru středostavovské rodiny a systematictěji pracuje s čistým smíchem. Komický konflikt graduje prostřednictvím konvenčních motivů omylu a záměny, zatímco fyzické gagy neumětelských lyžařů v podání Jaroslava Marvana a Josefa Kemra neslouží ničemu jinému než klaunské komice. Samotnou fabuli pak lze redukovat na řešení kondelíkovské otázky, zda se rodičům podaří počestně oženit potomka, nebo ne.

Kritická reflexe „marvanismu“ do žánrového diskursu vnesla několik nových motivů, které společně značily jakousi revizi žánrové „revoluce“ z přelomu čtyřicátých a padesátých let: tematizaci žánru v jeho specifičnosti, jako souboru konvencí, které se mohou vyskytovat v čisté nebo naopak hybridní podobě, diferencovat do různých subžánrů a komediálních stylů; fenomén popularity komika, který přenáší svůj typ postavy z filmu do filmu, bez ohledu na „ideový obsah“; sequelizaci jako náznak pragmaticky koncipované série nebo produkčního cyklu; historickou kontinuitu s meziválečnou komedií a „maloměstáckým“ humorem.

Pragmatictější přístup k populárním žánrům a psaní scénářů „na tělo“ populárním hercům se v druhé polovině padesátých let, kdy vedení zestátněného filmu získalo větší autonomii rozhodování a organizaci výroby opět decentralizovalo do tvůrčích skupin, začal projevovat i v dramaturgickém plánování – i když zatím jen velmi opatrně. Na bilanční diskusi studiového vedení se zástupci skupin a tvůrčích pracovníků v roce 1958 nastínil tehdejší ředitel Barrandova Eduard Hofman novou strukturu výrobního programu: 1) ideově-politicky definovaná kategorie „preferovaných témat“, která fakticky reagovala na

91 V literárněkritickém diskursu Mravcová stopuje původ tohoto termínu až k F. X. Šaldovi (1917) a ve filmověkritickém k Vítězslavu Nezvalovi (1925); koncem třicátých let se rozšířil natolik, že jej uváděl i autoritativní slovník českého jazyka. Viz Mocná, *Případ Kondelík*, s. 239.

politickou objednávkou (například námět o Juliu Fučíkovi); 2) kategorie saturující „sociální potřebu určitých žánrů [...] například výjimečný film pro děti nebo výjimečná veselohra“; 3) typ filmů, které „můžeme preferovat z příčin přímo osobní účasti určitého realizátora nebo vynikajícího herce [...] silných hereckých osobností, které je třeba filmově zachytit“.<sup>92</sup> Konkrétní podobu druhé z Hofmanových kategorií ukazuje dramaturgický plán na tentýž rok 1958. Ideologický podtext jednotlivých charakteristik se zde sice oproti roku 1951 zmírnil, ale samotná klasifikační terminologie se od doby striktně tematického plánování příliš nelišila. Převládají zde stále nežánrové charakteristiky: společenské či politické „problémy“, na které filmy „míří“, doba, profese, sociální charakteristiky postav a prostředí, v nichž se děj odehrává. Šest komedií z celkem 34 titulů (rozdělených do sekcí hlavní plán, nadplán a „další látky“) neobsahuje popis zápletek, komických konfliktů a postupů, neodkazuje na předešlé úspěšné filmy ani na žádné komediální herce, pro něž by byly látky připraveny: „satirický úderný pohled“ na imperialismus (*Poslušně hlásím*), konfrontace „měšťácké morálky“ (*Co řekne žena...*, Jaroslav Mach), „komická pohádka“ o tom, že podstata štěstí jednotlivce spočívá v boji za štěstí druhých (*Tři přání*, Ján Kadár – Elmar Klos), satira na byrokracii (*Mezi nebem a zemí*, Zdeněk Podskalský), „Lyžařská romance“ ukazující „krásu našich hor“ a „Na mé krásné lodi“, komedie „z mezinárodního prostředí Jadranu“ (*Hvězda jede na jih*, Oldřich Lipský).<sup>93</sup>

Výrazná přítomnost satirických látek zde poukazuje na druhý produkční cyklus (jenž posléze přerostl v dlouhodobější trend), který se pokusil dát humoru vážné poselství (prvním byl již zmíněný cyklus budovatelských veseloher) a který se po počátečním zadržování rozvinul v letech 1956–1958. Tomuto cyklu ovšem předcházelo několik pounořových pokusů o satiru, jež buďto ztroskotaly, nebo se vyhnuly kritice současnosti, a tím se odklonily od pragmatické definice satiry. Už první z nich, „Výlet pana Broučka do první republiky“ (1949),<sup>94</sup> provázely ostré politické spory na úrovni vlády a ÚV KSČ, až byl nakonec s výrazným přispěním Vítězslava Nezvala zastaven krátce po začátku natáčení jako projev „levicové úchyvky“.<sup>95</sup> Od roku 1953, částečně jako reakce na „schematismus“ a „bezkonfliktnost“ budovatelských filmů, se rozvíjel

92 Jako příklad projektů, které byly koncipovány coby příležitosti pro vynikající herce, Hofman uvádí dva filmy se Zdeňkou Baldovou, komedii *Páté kolo u vozu* (Bořivoj Zeman, 1958) a drama *Morálka paní Dulské* (Jiří Krejčík, 1958). Viz ArBS, f. BH, k. 1958, Mimořádná porada umělecké rady o skupinových dramaturgiích, 1958.

93 Srov. *Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1958*. Praha: ČSF 1957.

94 Transpozice slavné Čechovy předlohy do let 1948 a 1935 (režie Jaromír Pleskot) se chtěla satiricky vysmívat nostalgii za starými časy, která se ve společnosti projevila po únorovém komunistickém převratu. Z nedokončeného filmu se dochovalo jen několik scén.

95 Viz Jiří Knapik, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004, s. 240–241.

květnatý diskurs volající po ostré satíře na socialistickou současnost a propagující satiru jako společensky nejzávažnější druh humoru.<sup>96</sup> Jednou z klíčových inspirací nového satirického paradigmatu se stal projev Stalínova budoucího nástupce Georgije Malenkova na XIX. sjezdu Vše-svazové komunistické strany (bolševiků) z března 1952, který obsahoval slavnou pasáž o nových Gogolech a Ščedrinech: „Bylo by nesprávné myslet, že naše sovětská skutečnost neskýtá materiál pro satiru. Potřebujeme sovětské Gogoly a Ščedriny, kteří by ohněm satiry vypalovali ze života všechno záporné, prohnilé, odumřelé, všechno, co brzdí postup vpřed.“<sup>97</sup> Satira měla plnit roli očistné kritiky a sebekritiky, „tepající nešvary“ socialistické společnosti, označované jako „byrokratismus“, „kariérismus“, „frázismus“ apod.

Ve srovnání s literaturou, divadlem, a dokonce i estrádními představeními ale pokusy o filmovou satiru narážely na opatrnější přístup schvalovacích orgánů. Satirický trend se proto ve filmu o tři roky zpoz-dil a spíše než ve formě ostře konfrontační a karikaturní budovatelské satiry (typické pro počátek padesátých let) se zde uplatnila mírnější forma komunální satiry.<sup>98</sup> Opět vznikl uzavřený kruh deklarací o potřebě satirického smíchu a obav z jeho společenského účinku, který ze satiry v praxi dělal téměř „nemožný žánr“ – ve smyslu, který popsala Topo-rova na příkladu sovětské komedie třicátých let. Satirická tendence se zprvu uplatnila jen v krotké formě hudební komedie (*Hudba z Marsu*, 1955) a adaptací „bezpečné“ klasiky – Jaroslava Haška.<sup>99</sup> Cyklus satir ze současnosti zahájil až povídkový film *Zaostřit, prosím!* (Martin Frič, 1956), při jehož poměrně hladkém schvalování hrály nemalou roli oso-ba autora námětu a scénáře – Jiřího Marka, ústředního ředitele ČSF,

96 Jeho rozvoj v letech 1952–1956 na Slovensku, ovšem s ohledem na československý kontext, podrobně zmapoval Martin Kaňuch, *Smiech ako zbraň. Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov. Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 11–26.

97 Grigorij Malenkov, *O otázkách literatury, umění a ideologie. Výňatky ze zprávy ÚV VKS (b) XIX. sjezdu strany. Literární noviny* 1, 1952, č. 36, s. 3.

98 Pavel Janáček označuje literární satiru počátku padesátých let za jeden ze dvou stěžej-ních typů, které tvořily „konzumní oblast“ budovatelské literární kultury (druhým byla masová píseň). Budovatelská satira nahradila starší typy humoristické literatury včetně parodie, ale na rozdíl od klasické evropské satiry mohla kritizovat jen dílčí nedostatky a překážky v rozvoji nového společenského řádu, především rezidua řádu minulého; navíc měla poukazovat na mož-nost nápravy. Vládnoucí stranou podporovaná satirická produkce se rozvinula do komplexního „satirického hnutí“, jež působilo v široké škále forem (verše, epigramy, písně, hesla atd.) a for-mátů (humoristický týdeník *Dikobraz*, závodní časopisy, nástěnné noviny, letáky atd.). Podle Janáčka se v konzumní oblasti budovatelské literární kultury v „maximální možné míře“ uplat-ňovalo služebné, utilitární pojetí literárního díla, což se projevovalo i tím, že satirici měli svá témata předem projednávat s aparátem KSČ. Postupný přechod od bojovné, karikaturní budo-vatelské satiry k satíře komunální, v níž se již mohly částečně uplatňovat i prvky tradičtějšího, nebojovného humoru včetně parodie a humoresky, Janáček datuje do poloviny padesátých let. Viz P. Janáček, *Ze zatracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let*. Příloha časopisu *Tvar*, sv. 20. Praha: Edice Tvary 2003, s. 7–8, 12–13.

99 *Haškovy povídky ze starého mocnářství* (Miroslav Hubáček, 1952), *Vzorný kinemato-graf Haška Jaroslava* (Oldřich Lipský, 1955), *Dobří voják Švejk a Poslušně hlásím* (Karel Steklý, 1956–1957).



v té době již zkušeného literárního satirika – a „mimořádná pozornost“, kterou projektu z tohoto důvodu věnovala Filmová rada.<sup>100</sup> Další satiry z konce padesátých let již ale opět narazily na větší problémy. Markovi se sice podařilo zabránit zastavení výroby filmů *Mezi nebem a zemí* (Zdeněk Podskalský, 1958) a *Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958) intervencemi na ÚV KSČ a u ministra školství a kultury Františka Kahudy,<sup>101</sup> nicméně druhý z nich nedlouho poté přispěl k jeho vlastnímu pádu. Dvouletý, násilně ukončený satirický cyklus ještě zdaleka nepřinesl rehabilitaci čistého humoru, spíše byl jen dalším, byť umírněnějším projevem jeho instrumentalizace jako nositele „vážných témat“. Není proto divu, že komediální tvůrci krátce po revizi pobanskobystrického utužení, přibližně roku 1963, začali hlasitě odmítat satiru jako jedinou dosud kanonizovanou formu komedie, která podle nich svou vážností vrhala na žánr špatné světlo (viz níže).

Na přelomu padesátých a šedesátých let se tedy emancipace populárních žánrů od tematicky definovaných produkčních kategorií ještě zdaleka nedovršila. Naopak, banskobystrická konference v únoru 1959 jejich počínající rozvoj na tři roky zbrzdila – nikoli ve smyslu kvantity, ale komediálního řemesla a žánrové specializace.<sup>102</sup> Třemi ze čtyř hlavních cílů stranické kritiky byly komedie: pohádková satira *Tři přání*, středometrážní satira *Konec jasnovidce* (Vladimír Svitáček – Ján Roháč, 1957) a hudební komedie *Hvězda jede na jih* (Oldřich Lipský, 1958). Zvláště v případě posledního jmenovaného titulu se v politicky motivovaných útocích i v připomínkách cenzury ozývaly žánrově zacílené výhrady, byť vážnějším důvodem zákazu byla pravděpodobně krize vztahů s Jugoslávií. Cenzorům Hlavní správy tiskového dohledu se nelíbilo, že film byl „natočen po vzoru západních kýčů“,<sup>103</sup> a ministr školství a kultury František Kahuda jej ve svém festivalovém referátu nazval rovnou „kýčem a uměleckým zmetkem“.<sup>104</sup> Ředitel ČSF Jiří Marek se v dopise Kahudovu sekretáři bránil odkazem na záměrně komerční žánrovou koncepci, ale marně:

100 NFA, f. ČSF, k. R9/B1/4P/4K, zápis z 22. a 26. porady Filmové rady, 21. 11. 1955 a 9. 1. 1956. Ve stejném době se po dlouhých průtazích podařilo Peteru Solanovi dokončit první slovenskou filmovou satiru *Čert nespí*, rovněž v povídkové formě. K okolnostem jejího vzniku srov. Kaňuch, *Smiech jako zbraň*.

101 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8/A1/2P/5K, Jiří Marek Františku Kahudovi, 14. 9. 1957.

102 Tento represivní zákrok, který fakticky zbrzdil proces rehabilitace populárních žánrů o dva roky, zároveň prodloužil zdržení, které populární film nabral ve vztahu k domácí populární literatuře. Podle Pavla Janáčka se „návrat čtenářů, autorů, překladatelů a nakladatelských redaktorů k populárním žánrům, tendence k opětovné specializaci zábavné četby [...] do přelomu padesátých a šedesátých let staly faktem českého literárního života.“ Viz Janáček, *Ze ztracení do blaženého věku*, s. 20. O filmovém životě by to bylo možno říci až po roce 1964.

103 Ivan Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 150.

104 Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959, s. 183.

Film *Hvězda jede na jih* je dílo umělecky slabé, které již při samém vzniku bylo vypočítáno více na komerční efekt a kde samozřejmě komerční ohledy jugoslávské kinematografie se do jisté míry musely obrazit. Nedomníváme se však, že film by neměl být promítán a bude nasazen pravděpodobně v létě jako jeden z tzv. lehčích žánrů.<sup>105</sup>

V následné zprávě pro Ideologickou komisi ÚV KSČ, která hodnotila výsledky prověrek a organizačních opatření po Banské Bystrici a vytyčovala směrnice pro další reformu ve filmové výrobě, se o Barrandově píše jako o „baště buržoazní ideologie“, kde po roce 1956 „hlavní ideové vzory a vlivy přicházely ze západní filmové tvorby“. Tyto zdroje „maloměstšáckých názorů a idejí“ zpráva hledá „zejména ve veseloherních západních žánrech“ a takzvaných „atraktivních filmech“, jejichž podíl v distribuci má být nadále omezován.

Přesto se stala hlavním deklarovaným úkolem nové, pobanskobystrické produkční strategie socialistická veselohera, chápaná opět v duchu „státem schváleného veselí“:

Veseloher a optimistických filmů je stále velký nedostatek. V socialistickém táboře se veseloher takřka nevyrábějí. Proto u nás mají takovou návštěvnost filmové veselohery ze Západu. Tvorba veseloher a optimistických filmů u nás je tedy v dnešní situaci úkolem přímo politického charakteru.<sup>106</sup>

Ve světle takto chápané politické role komedie není divu, že ještě na téže schůzi Ideologické komise ÚV KSČ (12. listopadu 1959), kde se citovaná zpráva člena komise Zdeňka Urbana projednávala, navrhl nový ředitel ČSF Alois Poledňák zřízení „zvláštní skupiny pro veseloherní žánr“.<sup>107</sup> K tomu v roce 1961 sice došlo, bez úspěchu,<sup>108</sup> nicméně i samotný plán na úřední stimulaci tvorby „optimistických“ filmů výrazně připomínal pokusy o úřední podporu veseloher z doby kolem roku 1950. V dalších dvou letech, kdy banskobystřický politický zásah do filmové výroby dozníval, se z komediální tvorby stal oficiální program nového podnikového vedení, jak to ilustrují projevy na dalších ročnících festivalu československého filmu v Plzni (1960) a Ostravě (1961). Podobně jako o deset let dříve to ovšem nevedlo ke kýmým výsled-

105 Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959, s. 162.

106 Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959, s. 202, 205.

107 Klimeš (ed.), Banská Bystrica 1959, s. 214.

108 Dnes již zcela zapomenutá tvůrčí skupina Václava Rouhy a Václava Jelínka, ustavená v září 1961, měla dle dobového svědectví za úkol vyvíjet komedie, ale nakonec dokončila jen zfilmovanou operu *Rusalka* (Václav Kašík, 1962). Václav Šašek v rozhovoru s P. Szczepanikiem, 29. 8. 2012.

kům, byť počet komedií mezi těmito dvěma lety stoupl na dvojnásobek a měl stoupat dál.<sup>109</sup> Jestliže v Plzni Poledňák s odkazem na tradovaný výrok Václava Kopeckého mluvil o veselohře jako o „státnickém činu“, v Ostravě již kritizoval zvýšenou komediální produkci posledního roku za „schematismus“ a „ztrátu náročných uměleckých měřítek“, což ilustroval na filmech *Chlap jako hora* (Miloš Makovec, 1960), *Ledoví muži* (Vladimír Sís, 1960), *U nás v Mechově* (Vladimír Sís, 1960) a *Valčík pro milión* (Josef Mach, 1960). Řešení údajné krize veselohry ale s dvouletým odstupem od Banské Bystrice již nehledal ve volbě témat a v jejich ideologickém podtextu, nýbrž ve výchově režisérů k „režijnímu citu pro veselohru“ a v komediálním řemesle obecně, zvláště v pečlivé předprodukční přípravě:

Veselohra je stejně vážná práce jako drama. Potřebuje však ještě více důkladného promyšlení každé situace, každého slova, každé scény. Myslím, že je naprosto správné stanovit, aby každá veselohra měla nejdřív zkušební film, aby bylo prověřeno herecké obsazení, situace, míra stylizace atd. Avšak rozhodující je, okamžitě přistoupit k výchově veseloherních režisérů. Výběr režiséra je rozhodující pro zdar či nezdar veselohry. [Vladimír] Sís je nesporně v soukromém životě člověk vtipný, humorný, bodrý, jako režisér je zkušený v určitém žánru, ale u veselohry zklamal. Je to náhoda? Je to vina špatné předlohy? Je to nějaké režiséřská indispozice!? Myslím, že je to nedostatek režijního citu. [...] Největší tragédií však je, že ani napsané vtipy a komické situace se nedovedou v realizaci využít a propadnou, zcela se ztratí, aniž je divák pochopí. Bylo by třeba dělat speciální střih našich veseloher a vsunovat vždy titulky před místa, o nichž režisér předpokládá, že budou směšná: „Pozor, diváku, připrav si bránci!“<sup>110</sup>

Řízení komediální produkce se tak po neúspěších z let 1960–1962 začíná vracet k důrazu na podporu talentů a na realizační, řemeslné kvality, což výrazně napomohlo rozkvětu žánru ve zbytku sedmé dekády. Nápadný předěl v kvalitě přichází v roce 1963 s filmem *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný), jehož návštěvnost i kritický ohlas dalece předčily komediální tituly předchozích tří let.

109 Ústřední dramaturg FSB František Břetislav Kunc v roce 1961 deklaroval, že každý třetí či čtvrtý hraný film bude veselohra. Viz F. B. Kunc, Diskusní příspěvek o dramaturgii. In: *III. festival československého filmu v Ostravě 1961. Referáty z konference II.* [Praha: s. n.] 1961, s. 46.

110 Alois Poledňák, Hlavní projev. In: *III. festival československého filmu v Ostravě 1961. Referáty z konference II.* [Praha: s. n.] 1961, s. 21–22.

## 8.6. Rehabilitace čistého smíchu a „vášeň pro parodie“ (1963–1969)

Filmoví historici již dostatečně podrobně popsali okolnosti revize pobanskobystrických represí, včetně posílení autonomie tvůrčích skupin a decentralizace schvalovacího systému v roce 1962, jež napomohly ke startu takzvané nové vlny. Rozvoj autorského uměleckého filmu byl ale doprovázen neméně dynamickým rozkvětem žánrové produkce, jemuž napomohly tytéž příznivé institucionální podmínky. Obě větve filmové tvorby šedesátých let se zároveň inspirovaly kulturními vlivy ze Západu, které do země přicházely různými cestami, včetně liberalizující se filmové distribuce. Diskurs o populární kultuře začal již od konce padesátých let přesouvat pozornost od sovětských dobrodružných filmů k západní detektivce, od počátku šedesátých let i k westernům a občas dokonce k erotickým filmům.

Od konce padesátých let se také výrazně zvýšil podíl veseloher a vůbec populárních žánrů v distribuci. Výroční rozbory žánrové skladby distribuční nabídky sice nebyly vedeny podle stabilních kritérií (notorický problém mísení tematických a tradičních žánrových klasifikací se projevoval i zde), přesto z nich lze vzestupný trend vyčíst. Jestliže v roce 1958 bylo ze 185 distribučních programů 17 „zábavných“, 19 dobrodružných a jen 2 veselohry a v roce 1959 nabídka obsahovala 25 dobrodružných a 20 veseloherních titulů, pak roku 1965 kina uvedla 50 „veseloherních a zábavných“ a 17 „dobrodružných a detektivních“ z celkových 201 programů.<sup>111</sup> Symbolický moment zlomu v procesu posilování „lehkých žánrů“ přinesl hojně diskutovaný návrat amerického westernu do českých kin v roce 1963 – přes deset let starého filmu *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952). Časopis *Kino* jej přivítal vyloženě oslavným a zároveň nostalgickým tónem:

Po dlouhé řadě let uvidíme na plátnech kin opět western, snad nejtypičtější žánr americké kinematografie. Do řídké a velmi dietní stravy, kterou jsme si z filmových Spojených států dopřávali, vpadá krevnaté sousto, které – doufejme – nezpůsobí žaludeční potíže citlivějším a opatrnějším povahám. [...] přichází k nám zprostředkovat kontakt s filmovým druhem, který je zosobněným dobrodružstvím s velkým D. [...] Uvědomme si, že je u nás generace mladých lidí, která nezná western vůbec. Tento druh diváků bude patrně nejkritičtější. Kdo naopak bude dojísta méně kritický, to jsou

111 Viz *Komplexní rozbor činnosti ČSF za roky 1958, 1959 a 1965* [Praha: ČSF 1959, 1960, 1966].

příslušníci starších ročníků, kteří si budou moci nad *Pravým polednem* nostalgicky vzpomínat na jitra vlastního života, kdy z prvních řad hltali dobrodružství Toma Mixe a jemu podobných.<sup>112</sup>

Vstřebávání vzorců západní populární kultury do domácího diskursu o filmových žánrech vyvrcholilo sérií článků o politicky nejriskantnějším materiálu: bondovkách (byť ty nebyly v československých kinech uváděny). V polovině dekády, na vrcholu mezinárodních úspěchů české nové vlny a v ovzduší společenské liberalizace, se agent Jejicho Veličenstva James Bond, vysmívající se upjatosti komunistických režimů, stal jakýmsi prubířským kamenem v intelektuálním testování hranic politické přípustnosti. Ostražitou hru s obdivem k velkolepému provedení a komerčnímu úspěchu agentské série dobře ilustruje článek Jiřího Brdečky „Kdo jste Jamesi Bonde?“. Autor *Limonádového Joea* na jedné straně vysvětloval, že estetizované násilí a ideologický podtext nejsou myšleny zcela vážně, že západní diváci se smějí i nejnásilnějším scénám jako „koncentrátu záměrných klišé“. Na druhé straně si neodpustil závěrečný odsudek, že technická bravura a dokonalé řemeslo zde v posledku i přese všechnu odlehčenost slouží utvrzování stereotypů vůči jiným rasám a komunistům.<sup>113</sup>

Obdiv k produkčním hodnotám západních velkofilmů, pocit inferiority z domácí žánrové produkce a obavy z ideologické infikace malé národní kinematografie se pak mísily i v reflexích pokusů o kovboje, gangstery, upíry a Bondy „po našem“, jak to dokládá i článek filmového publicisty a tajemníka Svazu československých divadelních a filmových umělců Miloše Fialy, příznačně nazvaný „Vášeň pro parodie“:

Dobrodružných filmů s mužnými hrdiny činu, natočenými s patřičnou úrovní v daném žánru, nemáme rozhodně nadbytek. Ale dá se přece „po našem“ filmově komentovat to, co točí jinde. V západních kinech řadí Bond a jiní podobní agenti s dvěma nulami před příslušnou cifrou. Proč to nezkusit „po našem“ i tady a dát agentovi příslušně za vyučenou. Tím spíše, že je to agent s řadou nelibých sklonů, za jehož zády prochází filmy nevábný stín rasismu a antikomunismu.

A tak jsme to zkusili. [Jan] Procházka a [Zbyněk] Brynych se do agenta 007 pustili vážně, s konkurenční ambicí [ve filmu *Transit Carlsbad*, 1966]. Jak dopadli v tomto zápolení,

112 Gustav Francl, Setkání s americkým westernem. K uvedení filmu „V právě poledne“ do našich kin. *Kino* 18, 1963, č. 4 (14. 2.), s. 12-13.

113 Jiří Brdečka, Kdo jste Jamesi Bonde? *Divadelní a filmové noviny* 9, 1965, č. 9-10 (29. 12.), s. 10.

v němž postavili proti Bondovi tajemného ženského antipoda, je obecně známo. Jako ti sedláci u Chlumce. Když nemohli najít protizbraň v příslušném vnějším vybavení filmu patřičně drahými dekoracemi, nehledali ji ani v tom, díky čemu mohl Bond tak zabrat – totiž v dokonalé profesi, kterou právě tento žánr vyžaduje. [Oldřich] Daněk a [Václav] Vorlíček šli na agenta jinak. Ušili na něj komedii, kde vůbec nechtěli být tak „světoví“, jak toužili jejich předchůdci. Naopak: jdou na něj přes lidovku. Agent W4C, nepřemožitelný a neodolatelný, je v jejich *Konci agenta W4C* poslán do Prahy, což se mu stane osudným. Nikoliv prostřednictvím desítek jiných agentů a agentiček různých mocností a podmocností, kteří na něj uspořádají hon, alébrž prostřednictvím psa pana Foustky. A pan Foustka není nikdo jiný než účetní v nepřilíš tajemné agentuře jisté dobře známé podmocnosti, příležitostně pověřený posláním agenta, jenž svůj úkol komentuje čas od času smutným přiznáním svému psovi: To jsme neměli brát. Tedy malý český člověk v roli detektiva, jehož zaručně neagentské jednání nakonec slaví úspěch nad záludnými, nejmodernější technikou vybavenými agenturami. Typ dobře známý, ba důvěrně známý z dlouhé řady českých filmů, s přebohatým rodokmenem předválečným. Osvědčený a působivý, jehož humor má své zaběhané příhrádky, zvláště je-li okořeněn ještě půvabným psíkem. Nic proti němu a nic proti záměru vypořádat se s agenty s humorem. Ostatně Jiří Sovák se na tuto roli hodí stejně dobře jako Jan Kačer na supermužného W4C. Je tu dokonce i leccos pro zasmání, jsou tu nápadky a gagy, které právem zaberou. Jenže vzato dohromady je to jaksi přece jen málo, režisér Václav Vorlíček už dokázal, že umí víc, třeba v *Jessii*. Proluky jsou příliš patrné, výprava za agentským humorem příliš těžkopádná. Díky scénáři i díky režii. Takže, bude-li se někdo bavit moc a někdo méně (určitě se každý pobaví aspoň trochu, což už je samo o sobě jisté a neopominutelné aktivum), přepadnou náročného diváka přece jen možná chmury. Nad tím, zdali ve snaze vyjít vstříc nejdeme leckdy příliš nízko, zda kolty filmové kultury nevisí až moc pod pasem. A to tím spíše, že signály poněkud pokleslé kinokultury se začínají v poslední době utěšeně (leč k čí útěše?) množit.<sup>114</sup>

114 Miloš Fiala, Vášeň pro parodie. *Kino* 22, 1967, č. 21 (19. 10.), s. 5.



Fialova reflexe domácích pokusů o agenty je zhuštěným projevem legitimizačního diskursu o západní žánrové produkci, jehož protějškem na úrovni produkce se stala řada úspěšných i méně úspěšných parodií všech myslitelných žánrů.

Diskurs o populárních žánrech pronikl i do dramaturgického plánování, kde v polovině šedesátých let dominovala linie „rozšiřování žánrové palety“ a „podchycení zájmů diváka“.<sup>115</sup> Tato strategie, reagující na pokles návštěvnosti a rozvoj televize, na XII. sjezd KSČ, který umožnil některé liberalizační ústupky,<sup>116</sup> na důsledky reorganizace schvalovacího procesu z roku 1962 a nakonec i na nástup nové filmářské generace, neznamenaala pouze posilování populárních žánrů, ale spíše novou vnitřní žánrovou diferenciaci celého produkčního portfolia: ve „směru k festivalovým špičkám i k získávání diváka“, „od vrcholů až k dobrému standardu“.<sup>117</sup> Jako její názorná ilustrace poslouží hodnoticí zpráva o dramaturgii FSB ze srpna 1965, kterou vypracoval František Hedrlín.<sup>118</sup> Používá sice obraty známé již z kampaně proti „sucharství“ („odstraňování šedivého průměru“ atd.), ale dává jim praktičtější význam.

Vedle pasáží o „špičkových“, „experimentálních“, „problémových“ a „autorských“ titulech zpráva obsahuje střední část, nazvanou „Význam žánrového rozložení tvorby a jeho problémy“. Vysvětluje, že návrat k „opomíjeným žánrům“ a jejich „obnovování“ neznamenaala ambici pokrýt „všechny konvenční filmové žánry“ ani „tlak na vytváření série veseloher či jiných tzv. odlehčovacích žánrů“, ale volbu „vyjadřovacích forem“, které odpovídají „rozdílnému naturelu samotných tvůrců“ a stránkám života, které nelze pokrýt vážnými dramaty. Následně hodnotí situaci v hlavních žánrových kategoriích: 1) veselohera; 2) dobrodružný žánr, který zahrnuje jak detektivky, tak například filmy Karla Zemana, 3) perspektivní science-fiction a částečně i horor, který sice „nemá místa v socialistické kinematografii, je však možné se soustředit na kombinaci klasické sci-fi s prvky hororu a kriminálního filmu“; 4) okupační a válečné filmy, které částečně „kompenzují“ slabě zastoupený dobrodružný žánr; 5) dětský film, jenž ovšem nelze redukovat na standardní žánrovou kategorii.

115 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K, složka 2, Stručné hodnocení letošní produkce z hlediska dokončení filmů i výhledu pro zbývající část roku 1965; František Hedrlín, hodnocení dramaturgie FSB, 7. 8. 1965.

116 Na tomto sjezdu byl zvolen kandidátem ÚV KSČ Jan Procházka jakožto zástupce filmových pracovníků. Ve své zprávě pro filmový časopis pak vyzdvihl, že sjezd odmítl „poručnický tón vůči umění“. Jan Procházka, Nikoliv náhodou. *Kino* 18, 1963, č. 1 (3. 1.), s. 2.

117 NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/A1/1P/3K, František Hedrlín, hodnocení dramaturgie FSB, 7. 8. 1965.

118 Tamtéž. Následují citace z této zprávy. Dr. František Hedrlín, od roku 1962 člen Ústřední filmové rady, poradního orgánu ústředního ředitele ČSF Poledňáka, psal pro podnikové vedení podrobná „vyjádření“ k filmovým scénářům a hodnotil návrhy na koprodukcce.

V případě veselohry zpráva doporučuje rozvíjet „pestrost uvnitř žánru“ ve škále „od konveršální a situační veselohry přes hudební komedii a satiru až ke grotesce a crazy“, na dalším místě přidává ještě komedie „soudobé, detektivní i kostýmní“. Z aktuální produkce hodnotí nejvýše filmy *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964), *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964), *Kdyby tisíc klarinetů* (Jan Roháč – Vladimír Svitáček, 1964), a především *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965), která se odlišuje „nezvykle konkrétní angažovaností“ a představuje „výchozí bod na cestě k nové české veselohře, navazující v novém, soudobě satirickém duchu na nejlepší profesionální tradice tvorby M. Friče“. Následuje obhajoba *Bílé paní* před „negativním ohlaselem u funkcionářů v řadě míst“ na základě argumentu, že „ostří satiry tohoto filmu je namířeno z důsledně pozitivních a stranicky zaujatých posic“. Zpráva jde ještě dále a prohlašuje, že není možné „stavět pro filmovou tvorbu tak politicky labilní kritéria, kdy satirou dotčení funkcionáři z míst [sic!] začnou poměřovat otázky celostátně a prohlašují dílo za ideově škodlivé, ne-li protistranické“. Deklarace tohoto druhu, ať už měla jakýkoli reálný dopad, vyjadřuje nárok produkční komunity na autonomní kulturní status žánrové produkce, zvláště pak na ochranu subverzivního smíchu před zásahy ze strany politické moci.

Následuje opatrná pochvala počínajícího cyklu parodií (na western – *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, na horor – *Ztracená tvář* /Pavel Hobl, 1965/, „klasický hrůzostrašný příběh“ – *Fantom Morrisvillu* /Bořivoj Zeman, 1966/, komiks – *Kdo chce zabít Jessii?* /Václav Vorlíček, 1966/): „Znamená to jistě další rozšíření záběru tvorby, stojí však za zamyšlení, jak bude divák přijímat další parodie žánrů, které v jeho povědomí nejsou dost konkrétně a přesně zachyceny. Může je i přijímat vážně, nebo vůbec ne.“ Zpráva při této příležitosti varuje před ústupem od angažované satiry k „nezávažným tématům“. Parodický produkční trend, jeden z mála takto zřetelných v dějinách zestátněné kinematografie, začal velkolepým úspěchem filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* v roce 1964 (nejnavštěvovanějšího českého titulu šedesátých let i celého posledního půlstoletí), tedy pouhý rok po návratu amerických westernů do českých kin. Parodie šedesátých (a částečně i sedmdesátých) let lze zároveň chápat jako završení podmíněného procesu emancipace (ideologické sekularizace) populárních žánrů od tematicky vymezených produkčních kategorií předcházejícího dvacetiletí. Podmíněného v tom smyslu, že žánrové kategorie se sice stávají legitimním předmětem zájmu veřejného diskursu, nástrojem komunikace s diváky a předmětem jejich fascinace, nicméně stále jsou prezentovány jakoby v uvozovkách, v rámci ideologického podezření, které se artikuluje prostřednictvím parodie.

## 8.7. *Limonádový Joe* a autonomizace parodie

Režisér Ladislav Rychman po více než čtyřiceti letech od svých *Starců na chmelu* (1964) poznamenal, že „kdybychom měřili počet kvalitních, zdůrazňuji kvalitních filmových parodií k počtu obyvatel a vyráběných filmů té které země, patřili bychom zcela nesporně k naprosté světové špičce“.<sup>119</sup> A skutečně, počet českých filmových parodií se od poloviny šedesátých let nejenže výrazně zvýšil, ale jejich výroba dostala charakter určité soustavnější tendence. Netvořily jen nějaký marginální proud, naopak, jejich režiséři patřili k nejúspěšnějším domácím tvůrcům, hrály v nich přední hvězdy a byly financovány relativně vysokými rozpočty. Většina z nich zesměšňovala (více láskyplně než satiricky) hollywoodské a obecněji západní žánrové konvence (němé grotesky, westerny, kriminálky, gangsterky, bondovky, muzikály, horory, sci-fi, a dokonce komiksy), jen výjimečně se jejich předmětem stávaly české kulturní tradice (meziválečné sentimentální příběhy, budovatelské filmy či takzvané estrády).<sup>120</sup> Produkční analýze se zde nabízí otázka, zda lze parodickou tendenci chápat jako svébytný produkční *cyklus*, nebo spíše dlouhodobější *trend*, a nebo jestli se vymykala těmto konceptům, vypracovaným primárně v praxi a teorii amerického filmového průmyslu. Jak ukáží dále, parodie svou relativně dlouhodobou a mainstreamovou povahou splňovaly spíše kritéria trendu, ovšem s výhradou, že tento koncept je třeba v podmínkách centrálně plánované výroby chápat jinak než v americkém filmu.

Parodie nebo alespoň dílčí parodické postupy se v české kinematografii sporadicky objevovaly již v meziválečném období a za Protektorátu, což dokazují filmy jako *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský, Jan Stanislav Kolár, 1919), *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923), *Chyťte ho!* (Karel Lamač, 1924), *Peníze nebo život* (Jindřich Honzl, 1932), *Le-líček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941) nebo *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944).<sup>121</sup> Jak připomněl Petr Mareš, vysoký výskyt parodií v českém filmu souvisel s obecnějšími kulturními, společenskými a také politickými tendencemi. Parodie mají dlouhou tradici v domácí literární a divadelní tvorbě, a tak není divu, že řada filmových parodií byla adaptacemi parodických

119 Ladislav Rychman, Parodie filmová a televizní. *Slovo*, 8. 4. 1997, s. 13.

120 Pomineme-li *Pytlákovu schovanku*, která do sledovaného období nespadá, lze jmenovat studentský středometrážní film *Černobilá Sylva* (Jan Schmidt, 1961), filmy Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, parodující postavy a motivy obrozeneckého hnutí nebo socialistický showbusiness, případně satiru na domácí estrádní průmysl *Prodavač humoru* (Jiří Krejčík, 1984); ve slovenském filmu, který zde necháváme stranou, by do této kategorie patřila parodie na zbojnické příběhy *Pacho, hybský zbojník* (Martin Ťapák, 1975).

121 Zvláštní kategorii tvoří nerealizovaná avantgardní libreta s hravými odkazy na americkou populární kulturu, například parodie na westerny „Nenapravitelný Tommy“ Vladislava Vančury (1926).



Hana Vítová při natáčení závěrečné scény filmu  
*Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář* (Martin Frič, 1949)

předloh nebo alespoň odkazovala k literárním žánrovým konvencím.<sup>122</sup> Od konce třicátých let se v českých zemích rozvíjela kampaň proti brakové literatuře, v jejímž rámci dostalo zesměšňování oddechového čtiva – ať už v podobě „satir o ‚továrnách‘ na výrobu braku“, nebo parodií na populární žánry typu literární verze *Limonádového Joea* – nový kulturněpolitický význam. Jedním z vrcholů této kampaně byla podle Pavla Janáčka i zmíněná Fričova adaptace románu Vladimíra Tůmy *Těžký život dobrodruha*.<sup>123</sup> Ve stejném kontextu vznikla i první parodie explicitně reflektující západní filmový žánr: protektorátní projekt *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský st. – František Salzer, 1946). Hrušínský jej roztočil již roku 1944 jako – dle vyjádření produkční společnosti Lucernafilm – „satiru na [...] dobrodružné četby z Divokého západu“ a záro-

122 Viz Petr Mareš, The Kind Millionaire, Lemmonade Joe and Superman. On Czech Film Parodies. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 14, 2014, č. 23, s. 15–24; týž, Adaptace parodie, parodická adaptace (České filmové parodie a jejich literární zdroje). *Film a doba* 61, 2015, č. 4, s. 190–195.

123 Srov. Pavel Janáček, *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Brno: Host 2004, s. 100–101.



Zleva: Arnold Flögl, Martin Frič a Hana Vítová při natáčení filmu *Pytlákova schovanka aneb Šlechetný milionář* (Martin Frič, 1949)

veň náhražku za nedostupné americké westerny. Změna ideologických priorit po zestátnění ale jeho dokončení zkomplikovala, takže se dostal do kin až o dva roky později, kdy měl naopak kompenzovat nedostatkové domácí komedie.<sup>124</sup> Je možné, že negativní ohlas na Hrušínského film přispěl k tomu, že na rozdíl od literatury<sup>125</sup> již v předúnorovém období žádné další filmové parodie nevznikly.

Po únoru 1948 na protektorátní a poválečnou kampaň navázala mnohem systematičtější a drastičtější komunistická kampaň za novou budovatelskou kulturu, která, jak již bylo zmíněno, požadovala úplnou očistu od populárních žánrů. Projevovala se cenzurními zákazy, zabavováním, stahováním z oběhu a jinými administrativními zásahy.<sup>126</sup> Funkci symbolické očisty (s ohledem na vývoj kampaně proti braku poněkud opožděné) měl plnit i film *Pytlákova schovanka aneb Šlechetný milionář* (Martin Frič, 1949), v dobové produkci ojedinělá „parodie na kýč“, kterou recenze charakterizovala takto:

124 Srov. Jaroslav Lopour, *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita 2015, s. 85–89.

125 Poměrně rozvinutá produkce literárních parodií v letech 1945–1948 plnila funkci zesměšňování únikové četby minulosti v rámci zmíněné kampaně proti braku. Viz Janáček, Němci a němectví, zrada a trest, dnešek a zítřek, s. 72.

126 Srov. Janáček, *Literární brak*; týž, *Ze ztracení do blaženého věku*.



Je parodií na ten literární, divadelní a filmový brak, který chtěl působit na diváka upatlanou sentimentalitou milostných příběhů, pochybnou gangsterskou romantikou, nádhernou zahálčivého života milionářů, dojemnými historkami o věrných služebnících, ztraceném a opět nalezeném dítěti, zázračném vrácení paměti atd. *Pytláková schovanka* si dále bere na mušku tzv. hudební filmy a posmívá se líbivým šlágrům a konečně paroduje vůbec nesmyslnost a nelogičnost všelijakých filmových sensací, nastavování děje, režisérskou hloupost komerčních filmů a vůbec to lesklé pozlátko, jímž se snaží špatný film podvodně získat oblibu u diváků.<sup>127</sup>

Martin Frič si v *Pytlákově schovance* vytkl za cíl manifestovat určitý estetický a ideologický přelom v širším spektru žánrové produkce: zúčtovat s „maloměšťáckou“ zábavou předchozí éry prostřednictvím jakési encyklopedie jejích stereotypů. Film obsahuje odkazy na sentimentální příběhy, lidové hry, výpravné hudební revue, crazy komedie, konvence němého filmu, staré filmové žurnály atd.<sup>128</sup> Paradoxně se na něm ale podíleli stejní tvůrci a herci, kteří měli „na svědomí“ část z oněch zatracovaných kýčů. *Pytláková schovanka* se tak odlišovala od následujících parodických pokusů, které již mířily opět na „vnější cíle“ v podobě jednotlivých žánrových forem západní kultury. Odlišovala se také tím, že následující parodie zapadaly mnohem integrálněji do vývoje komediální produkce své doby.

Fenomenální úspěch *Limonádového Joea aneb Koňské opery* v roce 1964, po téměř patnáctileté absenci parodií v dramaturgických plánech hraných filmů,<sup>129</sup> se z produkčního hlediska jeví jako iniciátor zcela nového trendu. A to přesto, že tvůrci navazovali na dvacetiletou historii, kterou měl v té době jeho námět za sebou. Transformace Brdečkova

127 J. Dvořáček, Z nových filmů. *Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář*. *Kino* 4, 1949, č. 8 (14. 4.), s. 10.

128 Podrobný rozbor Fričových parodických postupů viz in: Dagmar Mocná, *Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení*. *Illuminace* 8, 1996, č. 2, s. 77-105; srov. též rozbor Aleny Prokopové, *Srdce v rozpacích: Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář*. In: *Panorama filmové kritiky*. Uherské Hradiště: LFŠ 2008, online: <<http://alenaprokopova.blogspot.cz/2009/02/srdce-v-rozpacich-pytlakova-schovanka.html>>.

129 Za ojedinělou výjimku lze považovat cinemascopovou barevnou podívanou *Smrt v sedle* (Jindřich Polák, 1958), kterou dobová kritika charakterizovala jako „napůl parodii na rodokapsovou kovbojku, napůl dobrodružný film“ – Jaroslav Boček, Na okraj našich nových filmů III. *Kultura* 3, 1959, č. 16 (23. 4.), s. 5. Svým způsobem je parodií také *Černobílá Sylva* (1961), v níž z plátna mezi diváky vypadne hrdinka budovatelské agitky. Dílčí parodické prvky se objevují i v trikových filmech Karla Zemana (*Bláznova kronika*, 1964), jež parodický trend šedesátých let výrazně ovlivnily, a v satirě *Einstein kontra Babinský* (Zdeněk Podskalský, 1963), která obsahuje retrospektivní sekvence, jež dětství hrdinů ukazují ve stylizaci do němé grotesky, mládí do budovatelského filmu apod.



příběhu o „limonádníkovi“ od jeho povídkové (1940) a románové (1946) podoby přes adaptaci divadelní (1944, 1955) a animovanou (1949) až po hraný film jsou dostatečně známé a není je nutné zde podrobně rekapitulovat.<sup>130</sup> Z hlediska produkčního je totiž historie námětu méně podstatná než výše popsaná dynamika vývoje komediálního žánru a než kolaborativní síť, která se zformovala kolem hrané filmové verze. Autor předlohy Jiří Brdečka se zde sešel s dobře sehraným týmem komediálních expertů kolem Oldřicha Lipského, z nichž řada začala spolupracovat již krátce po válce v Divadle satiry: Vratislav Blažek, Miloš Kopecký, Josef Hlinomaz, Karel Effa ad. Lipský, Kopecký a hudební skladatel Jan Rychlík dříve spolupracovali na divadelní verzi *Limonádového Joea* z roku 1955,<sup>131</sup> přičemž Rychlík a Jiří Trnka (který pro Lipského film vytvořil animovanou vsuvku) se sešli již při tvorbě krátké animované verze Joeova příběhu *Árie prérie* (1949). Tyto tvůrce spojoval nejen společný smysl pro humor plný nadsázky a fantazijní hravosti, ale také cit pro propracovanou stylizaci, nedílnou složku každé žánrové parodie, která se jako hlavní formální princip *Limonádového Joea* projevila v dialozích, výtvarné koncepci, choreografii, hudbě i herectví.

Film *Limonádový Joe aneb Koňská opera* poutal pozornost dobových komentátorů i pozdějších filmových historiků Brdečkovou poúčenou a propracovanou rekonstrukcí světa Divokého západu konce 19. století.<sup>132</sup> Hledali v ní například spojitosti s tradicí českého trampingu a lokálními fantaziemi o daleké Americe.<sup>133</sup> Ve formálním tvaru *Limonádového Joea*, využívajícím modernistickou reflexivitu, ironii a stylizaci, lze identifikovat i řadu specifických uměleckých vlivů: Osvobozené divadlo Voskovce a Wericha, poválečné satirické divadlo, dobovou populární hudbu, včetně takzvané televizní písničky, jež zažívala rozkvět od přelomu padesátých a šedesátých let. Jako zvláště důležitý estetický zdroj je třeba zmínit karikatury a animace Jiřího Trnky a Karla Zemana (s nimiž Brdečka dlouhodobě scenáristicky spolupracoval). Výrazové prostředky animovaného filmu ovlivňovaly domácí parodie a crazy komedie schopností přesné stylizace, drastické nadsázky, ironické abstrakce a zkratky, souhry hudby s obrazem, odvážnou

130 Srov. sbírku materiálů in: Jiří Brdečka, *Limonádový Joe aneb Koňská opera*. Praha: ČSFÚ 1988; srov. též Mareš, *Adaptace parodie, parodická adaptace*.

131 Rychlík byl také autorem hudebního aranžmá k první scénické verzi *Limonádového Joea* v divadle Větrník z roku 1944.

132 Historickou znalost mimofilmových reálií autor prokázal i v populárně-naučné knize *Kolty bez pozlátka* (Praha: Mladá fronta 1956).

133 Srov. např. Ivan Klimeš, „Limonaden-Joe“ und die Pferdeoper: Bericht aus einem Land ohne „Wilden Westen“. In: Jan Distelmeyer, Jörg Schöning, Hans-Michael Bock (eds.), *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: edition text + kritik 2012, s. 97-104.



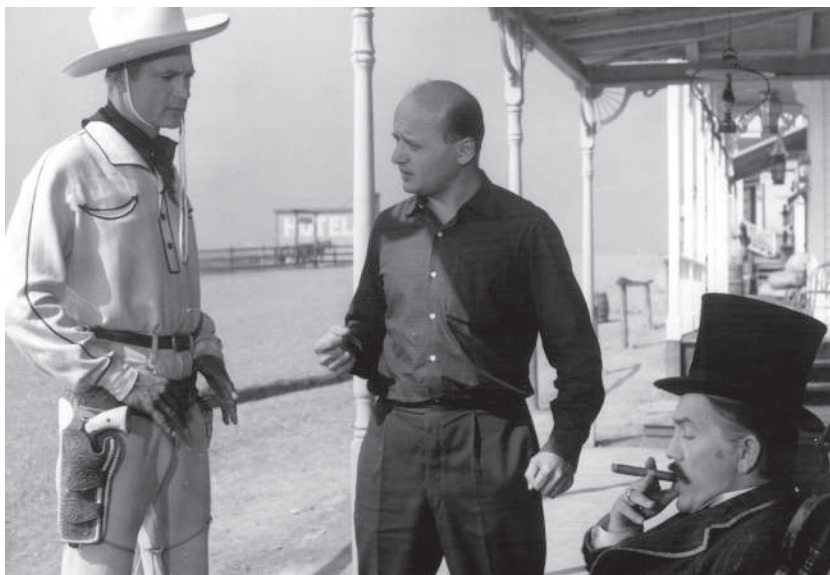
Rozestavěná dekorace Stetson City pro film  
*Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964)

barevností a fantastickými transformacemi tvarů; v případě Brdečkových parodií pak hrála roli jeho vlastní tvůrčí zkušenost s animovaným filmem, jak scenáristická, tak režijní.<sup>134</sup>

Pro pochopení místa *Limonádového Joea* v produkčních dějinách komedie je ale důležitější jeho souvislost s parodiemi Oldřicha Lipského, Václava Vorlíčka a dalších, jež následovaly v příštích dvaceti letech ve filmu i televizi. Během několika měsíců po *Limonádovém Joeovi* vznikla ve stejných kulisách „Stetson City“<sup>135</sup> na Barrandově třicetiminutová parodie na němž westerny *Šlechtný cowboy Sandy aneb Prohraná nevěsta* (Emanuel Kaněra, 1964), jež nejenže explicitně odkazovala na *Joea*, ale imitovala i *Joeovo* antikomerční téma, a to zařazením série fiktivních reklam. O rok později natočil podle scénáře Josefa Nesvadby poměrně komplexní parodii Pavel Hobl. Ve *Ztracené tváři* se vysmíval gangsterkám, sci-fi hororu i postavě doktora Galéna z *Bílé nemoci* (Hugo Haas, 1937); parodické evokace „pokleslých“ žánrů pak použil i ve svých televizních revuích a groteskách. Jedinečný cyklus parodií zahájili Miloš Macourek s Václavem Vorlíčkem filmem *Kdo chce zabít Jessii?* (1966) a pokračovali bondovskou hříčkou *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967) a sci-fi komediemi „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970) a *Což takhle dát si špenát* (1977). Lipský

134 Ve světovém filmu byla animace využívána jako relativně levný prostředek parodie filmových žánrů již od třicátých let. Srov. Dan Harries, *Film Parody*. London: BFI 2000, s. 16–17.

135 Kaněra se spoluscenáristou Františkem Marvanem město přejmenovali na „Silly Town“ a značnou část gagů založili na fyzickém ničení této dekorace.



Zleva: Karel Fiala, Oldřich Lipský a Rudolf Deyl ml. při natáčení filmu  
*Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964)

navázal řadou crazy parodií od *Happy endu* (1967), *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969) a „Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ (1970), přes *Adéla ještě nevečeřela* (1977) a *Tajemství hradu v Karpatech* (1981) až po *Velkou filmovou loupež* (1986). K parodickému trendu se připojili i někteří zkušenější komediální tvůrci: Bořivoj Zeman parodií na horory *Fantom Morrisvillu* (1966), Ladislav Rychman detektivní hříčkou *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (1969) a Zdeněk Podskalský televizní minisérií evokující operety třicátých let *Fantom operety* (1970) a později i satiricko-parodickým *Thákem* (1980). S patnáctiletým zpožděním se přidal solitérní souputník nové vlny se silným smyslem pro stylizaci Juraj Herz sci-fi hororem *Upír z Feratu* (1981), parodií na gangsterky *Buldoci a třešně* (1981) a šestidílnou televizní variací na němé grotesky, humorně odkazující na raný Hollywood *Gagman* (1987). Parodické prvky obsahovaly i sci-fi komedie a fantastické pohádky ze současnosti Jindřicha Poláka nebo mystifikační komedie Ladislava Smoljaka. Není vyloučeno, že *Limonádový Joe aneb Koňská opera* a následující parodický trend v hraném filmu ovlivnily také animátory, zvláště Zdeňka Smetanu, který ve stejném roce vytvořil parodii na slavný Zinnemanův western (*V pravé dopoledne*, 1964), a Václava Bedřicha s jeho *Kamenáčem Billem a ohromnými moskyty* (1971) a dalšími parodiemi.

Jestliže v druhé polovině padesátých a v první polovině šedesátých let se komediální produkce, zvláště její nejúspěšnější díla (včetně *Limonádového Joea*), soustředila v tvůrčí skupině Karla Feixe, jenž kolem sebe shromáždil komediální specialisty z řad dramaturgů a scenáristů (Ivana Osvalda, Jiřího Brdečku, Františka Daniela, Vratislava Blažka), parodický trend v druhé polovině šedesátých let již zasahuje všechny skupiny.

Od počátku sedmdesátých let ale hrají okleštěné dramaturgické skupiny menší roli než jejich předchůdci a komediální autorské týmy získávají ještě větší autonomii než dříve. Tvůrci se sdružují spíše s jednotlivými dramaturgy a produkčními, s nimiž osobně souznějí ve věcech žánrových specifik své tvorby, než že by se fixovali na jednotlivou skupinu. Například Václav Vorlíček vzpomínal, že měl „na Barrandově, svůj“ výrobní štáb“ a u většiny svých projektů počínaje *Pane, vy jste vdova!* (1970) spoléhal na porozumění vedoucího výroby Jiřího Krejčího,<sup>136</sup> v případě Lipského měl od sedmdesátých let podobné postavení Jaromír Lukáš, komedie Smoljaka a Svěráka dramaturgoval vesměs Václav Šašek, pozdní filmy Podskalského zase Milena Honzíková atd.

„Parodický trend“ zde nechápu jako tradiční žánr, ale jako vývojovou produkční tendenci komedie, v níž explicitě deklarované „parodie“ hrály pouze roli výchozího impulsu. Zdaleka se nedržel úzce vymezené žánrové definice a „parodie“ v něm nesloužila jako jednotná identifikační nálepka (například Václav Vorlíček tvrdil, že udělal jen dvě parodie – *Kdo chce zabít Jessii?* a *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky*).<sup>137</sup> Neurčuje její čistota žánru, ale transformační funkce parodických prvků v procesu odklonu od služebného k čistému humoru: od vylučování „oddechových žánrů“ k jejich legitimizaci, od vážných témat, jimiž byla komedie „úkolována“ (zvláště ve formě satiry), k volné hře s žánrovými konvencemi, od satiricky zobrazované současnosti k fantastickým světům a postavám. Byl to trend s výrazným, ale krátkým nástupem v šedesátých letech a dlouhým „ocalem“, kdy v následujících dvou dekádách dozníval. V sedmdesátých a osmdesátých letech se parodické principy stále více prolínaly s jinými komediálními subžánry, zvláště s fantastickou či sci-fi komedií („*Pane, vy jste vdova!*“, Václav Vorlíček, 1970), krimi komedií (*Rozpuštěný a vypuštěný*, Ladislav Smoljak, 1984) a pohádkou ze současnosti (*Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, Václav Vorlíček, 1974), až se vůči nim dostaly do vyložené služebné pozice.

Parodický trend se navíc rozvíjel souběžně s celkovým rozkvětem komediální produkce, která od let 1963 a 1964 výrazně nabyla na objemu, kvalitě (ve smyslu kritického ohlasu, mezinárodních úspěchů i divácké návštěvnosti) a vnitrožánrové diverzifikaci. Vedle parodického trendu získala velký ohlas i komediální produkce některých představitelů nové vlny (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek), která tvořila alternativní produkční trend, jenž lze ve zkratce nazvat komedií

136 Václav Vorlíček o sobě. In: Jan Tydlitát (ed.), *Filmový smích Václava Vorlíčka*. Rychnov nad Kněžnou: Filmový klub Rychnov nad Kněžnou; Praha: NFA – AČFK 2005, s. 4; srov. též Václav Vorlíček v rozhovoru s Marcelou Pittermannovou, 4. 5. 2000. NFA, Sbirka zvukových záznamů.

137 Pavel Taussig, *Besedy o české komedii. Beseda pátá – s Václavem Vorlíčkem*. *Film a doba* 32, 1986, č. 8, s. 448.

trapnosti. Ten převzal půdorys vztahů, situací a prostředí z kondelíkovsko-marvanovské linie maloměšťáckých komedií,<sup>138</sup> ovšem zbavil je smířlivé bodrosti a vytěžil tragikomický účinek z nemilosrdně observačního zobrazení – slovy Vratislava Effenbergera – „malého českého člověka“ a jeho „ložisek duševní ubohosti“.<sup>139</sup> K lehkým komediím s prvky crazy, pohádkové fantazie a žánrových hříček se v téže době začali obracet i zkušení tvůrci střední a starší generace, kteří se dosud orientovali na vážné žánry: Vojtěch Jasný (*Až přijde kocour*, 1963), Václav Krška (*Komedie s klikou*, 1964), Jiří Krejčík (*Čintamani & podvodník*, 1964), Miroslav Hubáček (*Flám*, 1966), Jiří Weiss (*Vražda po našem*, 1966) a Pavel Blumenfeld (*Dva tygři*, 1966).

Od počátku osmdesátých let bylo zřejmé, že parodický trend skomírá; dokonce i v pozdních dílech klasiků Lipského a Vorlíčka můžeme sledovat vytrácení přesné stylizace a odklon od propracované fantazijní hry s žánrovými konvencemi k satíře na současnost (*Srdečný pozdrav ze zeměkoule*, Oldřich Lipský, 1982). Ztrátu důrazu na důslednou stylizaci a smyslu pro „realistické“ rozvíjení výchozí nerealistické, parodické situace (typický rys parodií šedesátých a sedmdesátých let) ilustruje kritická sebereflexe Zdeňka Podskalského, známého sklonem teoretizovat o svých neúspěších, nad *Trhákem* (1980):

Málo jsme se poučili od Martina Friče, že když se dělá parodie, musí být zachována přísná pravidla, která již nedovolují „parodovat parodii“. Člověk, který přijde do JZD a prosadí svou novou metodu hnojení pomocí dynamitu, měl být zobrazen reálně, protože základní nápad byl už dost nadsazený. Místo toho jsme jeho přítomnost pouze naznačili v nejrůznějších scénách „filmu ve filmu“. Divákovi se jeho příběh ztratil a pozbyl tak svou komediální logiku. [...] Mylně jsme se domnívali, že diváci se budou bavit humorem parodujícím různé způsoby filmování. Tam se sice bavili filmaři, ale většina diváků nikoli. Výsledek: divák, který přišel do kina, viděl sedm písniček, které, ač je to divné, přece jenom lépe vycházejí v televizi, než když jsou inscenovány před filmovou kamerou, pár záběrů z jakéhosi popleteného filmování a nepovedenou premiéru, o které málokdo věděl, jak měla vypadat, kdyby se povedla.<sup>140</sup>

138 Na tuto spojitost upozornil například Jaroslav Boček, *Kapitoly o filmu*, s. 140–141. Podobnosti kondelíkovské komedie s Formanovou českou tvorbou reflektovala jako spíše vnější také Stanislava Prádná, *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009, s. 187–189.

139 Vratislav Effenberger, *Obraz člověka v českém filmu*. *Film a doba* 14, 1968, č. 7, s. 351.

140 Pavel Taussig, *Besedy o české filmové komedii*. *Beseda čtvrtá – se Zdeňkem Podskalským*. *Film a doba* 32, 1986, č. 5, s. 276–277.



Čistý smích byl v té době již plně legitimizován a parodický impuls nepotřeboval. Parodická tvorba posledních třiceti let pak ve srovnání s šedesátými a sedmdesátými lety vypadá vyloženě chudě.<sup>141</sup> Čistý humor se přesunul jinam – do lidových vesnických veseloher Zdeňka Trošky a „lifestylových“ městských komedií pro střední vrstvy.

Vraťme se nyní k *Limonádovému Joeovi*. Zlomový moment v dějinách českého filmového humoru, jehož symbolem se stal, dobře dokládá rozpor mezi Brdečkovými explikacemi k raným verzím scénáře, kritickou recepcí filmu a jeho pozdějšími komentáři. V úvodu k literárnímu scénáři z roku 1962 Brdečka vyzývá: „Chci především poprosit čtenáře, aby zapomněl na všechny předchozí verze. Ty byly jen a jen parodií.“ Nová podoba příběhu má opustit „dokonalého, ale přitroublého Joea“, protože nyní „se hraje trochu o něčem jiném“.<sup>142</sup> Ačkoli to zde neřekne přímo, oním „jiným“ poselstvím myslí Brdečka satiru nejen na Hollywood, ale vůbec na americký kapitalismus, bezohledný konkurenční boj a roli peněz v mezilidských vztazích. Explicitně to píše v úvodu k filmové povídce z listopadu 1957, kde deklaruje cíl „povyšit parodii na satiru“ a jednoduchou morální logiku westernů demaskovat jako logiku čistě obchodní: „Kdyby scénář *Limonádového Joea* řekl totéž, to jest, kdyby odbyt Joeovy limonády hrál ještě důležitější roli než zápas Dobra a Zla, pak myslím, že tento film by měl právo na život.“<sup>143</sup> Nabízí se domněnka, že Brdečka se řídil zkušeností s ohlasy na předchozí, scénickou verzi v Divadle estrády a satiry z roku 1955, kdy mu bylo vyčteno, že touto výpravnou revuí s hudbou, zpěvem a tancem dává přílišný průchod své zálibě ve westernech a že „satira na nezřízenou americkou reklamu božského nápoje Kokakoly [sic!] ztratila časem na svém ostří a v ústech Rudolfa Cortése [představitele Joea] se mění spíše v rozmarně sentimentální písničku“.<sup>144</sup> Není divu, že dobovému pozorovateli se posílení satirického rozměru ve filmové verzi mohlo jevit jako snaha o uchlácholení schvalovatelů v době, kdy western přese všechnu liberalizaci zůstával ideologicky podezřelým žánrem.<sup>145</sup>

141 K výjimkám lze řadit například parodii na agítku v jedné z povídek filmu *Pražská 5* (Tomáš Vorel, 1988), *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993), *Svatbu upírů* (Jaroslav Soukup, 1993), *Mazaného Filipa* (Václav Marhoul, 2003), *Brak* (Karel Spěváček, 2003), *Choking Hazard* (Marek Dobeš, 2004) nebo z posledního období autoreferenční *Polski film* (Marek Najbrt, 2012) a nakonec i neúspěšný pokus o návrat k parodickému kánonu sedmdesátých let *Wilsonov* (Tomáš Mašin, 2015).

142 Limonádový Joe aneb Koňská opera. Literární scénář, verze červen 1962. NFA, Knihovna NFA, sign. S-30-LS.

143 Limonádový Joe. Filmová povídka. ArBS, sbírka Scénáře a produkční dokumenty (SCE).

144 Benjamin Jedlička, Satira, jíž chybí hněv. *Svoboda*, 1955, č. 10, cit. dle Brdečka, *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, s. 48.

145 Je třeba zde ovšem poznamenat, že Brdečka se při rozvíjení satirické dimenze mohl inspirovat také domácími literárními vzory, protože literární satira (na rozdíl od satiry filmové) na westerny a jejich čtenáře cílila „s mimořádnou úporností“ již během první poloviny padesátých let. Viz P. Janáček, *Ze ztracení do blaženého věku*, s. 13.





Oldřich Lipský, Olga Schoberová a Jiří Brdečka při natáčení filmu  
*Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964)

Ačkoli samotný film toto alegorické, tedy antikapitalistické čtení příběhu umožňuje, zvláště druhá polovina, jeho úspěch u diváků a vliv na další tvůrce nespočíval v satíře, ba ani v parodickém zesměšnění westernu jako formy komercializace autentického Divokého západu, ale – jak napovídají dobové ohlasy – v detailní, pseudoautentické stylizaci světa amerického Pohraničí, v „nefalšovaných reáliích, rozkošné westernové secesi“<sup>146</sup> a v hudebně-akčních gazích. Někteří recenzenti Brdečkoví jeho pokus o přerod parodie v satiru přímo vyčítali: satirická poloha prý nebyla „v souladu s tóninou první poloviny“,<sup>147</sup> zasazovala westernu „úder pod pás“ tím, že porušovala „logiku a realitu žánru“, a dokonce prý příběh vracela „kamsi do období zkrslujícího schematismu, kdy se všechno americké [...] paušálně odsuzovalo“.<sup>148</sup> Brdečku jako milovníka Divokého západu to muselo zaskočit, jak dokládá jeho obsáhlá obranná odpověď na citované výroky. Přiznává v ní, že film oprávněně popudil diváky, kteří western mají rádi, protože v něm skutečně lze vidět „zradu“ žánru, ale jedním dechem se brání nařčení ze snahy lichotit schvalovacím orgánům antiamerikanismem: jeho zrada je prý z téhož rodu jako dekonstrukce westernových mýtů v *Pokladu na Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*; John Huston, 1948).<sup>149</sup>

146 Petr Horňák, *Limonádový Joe. Mladá tvorba*, 1964, č. 12, cit. dle Brdečka, *Limonádový Joe aneb Koňská opera*, s. 190.

147 Otakar Váňa, *Antilimonáda. Divadelní a filmové noviny* 8, 1964, č. 4 (14. 10.), s. 7.

148 Horňák, *Limonádový Joe*.

149 Jiří Brdečka, *O westernu polemicky. Film a doba* 11, 1965, č. 4, s. 208–211.

At' už Brdečka jednal z jakýchkoli pohnutek, v době příprav filmu nemohl vědět, že mezi lety 1957 a 1964 dojde k tak radikální změně v pojetí komedie: k odklonu od služebného smíchu ke smíchu čistému, od satiry k čisté komedii, k otevřené obraně „komedie jako komedie“. Tento hodnotový posun je dobře patrný ze skupinového rozhovoru Jaroslava Bočka s komediálními tvůrci Františkem Danielem, Zdeňkem Podskalským, Vratislavem Blažkem, Elmarem Klosem a Oldřichem Daňkem. Daniel se hned v úvodu ohradil proti dobře známé tezi padesátých let, „že je třeba pro komedii vybojovat vážnost“ (ve smyslu vážných témat): „To je zásadní chyba. Jediné, co je pro komedii třeba vybojovat, je právě nevážnost. Aby lidé brali komedii jako komedii.“ Daněk tuto obranu proti ideologickým nárokům na komedii následně spojil přímo se satirou: „To pramení z toho, že jsme kanonizovali satiru jako jediný komediální způsob. A co horšího: vyvolali jsme v lidech pocit, že jakákoliv veselohra je vlastně satira [...]“. Znalec žánru Boček jim přitakal poukazem na roli kritiky: „Toto zaměňování komedie se satirou je podstatné a příznačné. Zatím nevznikla veselohra, o které by kritika netvrdila, že jde o satiru, i když ve skutečnosti šlo jen o lehčí komediální žánr.“ Debata se následně stočila na obecnější téma političnosti humoru, na otázku, zda – slovy Daňka – „může být smích bezideový“. Daniel, bývalý dramaturg u Karla Feixe, v „nejkomerčnější“ z barrandovských tvůrčích skupin, jež se dlouhodobě specializovala na populární žánry, a scenárista úspěšné Podskalského komedie *Kam čert nemůže*, odpověděl ráznou obhajobou čistého smíchu: „Smích sám o sobě je obrovské politikum a jestliže se lidé smějí, tak smích splnil to, co měl.“ Ještě odvážněji jeho myšlenku rozvinul Vratislav Blažek:

Žádáme od všeho, co se namaluje, napíše či sehraje, aby nám to rázem pomohlo na cestě k „lepšímu příští“. [...] Jenže nelze soustavně žádat lidi, aby nad každým šroubkem, nad každou lopatou uhlí nebo nad každým zrníčkem pšenice neustále odhodlaně cedili skrze zaťaté zuby: budu, budu, budu!!! Veselohra může být i odlehčení. Smích, to není jen boj, smích je hlavně rozkoš. A vyčítat někomu, že se chce zasmát jen z rozkoše, je stejný nesmysl, jako vyčítat milencům, že si vřdycky dost neuvědomují svatou povinnost zvyšování populace.<sup>150</sup>

150 Jaroslav Boček: S komedii plno omylů (rozhovor s Františkem Danielem, Zdeňkem Podskalským, Vratislavem Blažkem, Elmarem Klosem a Oldřichem Daňkem). *Kulturní tvorba* 1, 1963, č. 4 (24. 1.), s. 3.

V podobném duchu se o rok později vyjádřil i Podskalský, paradoxně právě v době, kdy dokončil svou nejúspěšnější satiru:

*Bílá paní* ještě není to, co bych chtěl dělat. Chtěl bych natočit docela obyčejnou komedii ze všedního života, bez všech umělých konstrukcí, a udělat ji moderním způsobem. Ale vtěsnat do takových konstrukcí opravdickou filmovou legraci, prostě srandu, to není nic lehkého... [...] Diváci přestávají filmovou a divadelní satiru komunálního typu vnímat. Jedním uchem ji vyslechnou a druhým pustí ven. Satira totiž útočí na nedostatky, které je možno odstranit zdravým lidským rozumem. Kvůli tomu není zapotřebí psát satiry, točit filmy, hrát divadlo.<sup>151</sup>

Obrat ke „komedii jako komedii“ ovšem nebyl pouze věcí elitních komediálních tvůrců. Ukazuje to zaměstnanecká anketa, která v roce 1964 proběhla na Barrandově. Podle shrnutí jejich výsledků v podnikovém časopise se „všechny odpovědi [...] spontánně přimlouvaly za tvorbu hodnotných oddechových filmů“. Tento jejich postoj samozřejmě nelze považovat za něco nového (je možné, že řadoví štáboví pracovníci by se vyjádřili podobně i v padesátých letech), signifikantní je nicméně samo provedení ankety, které formulaci takového postoje umožnilo:

Vycházely nám často filmy těžké, bez jediného úsměvu, v mnohém navíc schematické. Z našich kin zmizel zdravý, uvolňující smích, neboť vážnost ideologických problémů a praktikovaný způsob jejich filmového ztvárnění zcela vytlačily z naší filmové produkce žánr oddechových filmů. [...] Důvody, proč se naši tvůrci v nedávné minulosti tak neradi a zřídka pouštěli na hladkou plochu filmové veselohry či jiných tzv. lehčích žánrů, jsou vcelku známé. A proto jsme všichni uvítali, že je dnes našim filmovým pracovníkům dána možnost plného uplatnění tvůrčí fantazie [...] Hluboce by se mýlil, kdo by chtěl tuto práci podceňovat, kdo by se domníval, že příklon k veselohře je únikem do snazší oblasti filmové tvorby.<sup>152</sup>

Z uvedených citátů je vidět, jak komediografové od poloviny dekády začali definovat sebe sama v opozici k satíře jakožto nositelce služebné funkce humoru a jak podpora „oddechových žánrů“ rezonovala napříč

151 Oldřich Adamec, *Bílá paní zasahuje*. Rozhovor se Zdeňkem Podskalským. *Kino* 19, 1964, č. 22 (5. 11.), s. 8-9.

152 Redakce, *Zaměstnanci hodnotí filmy našeho studia - Co říci na závěr? Záběr* 15, 1964, č. 6 (3. 4.), s. 3.

profesní komunitou. Brdečka tento vývoj pochopitelně nemohl předvídat koncem padesátých let, v době nástupu satirické produkce, nicméně jeho reakce po premiéře filmu (stejně jako jeho další parodie) napovídají, že si jej zpětně velmi dobře uvědomil.

*Limonádový Joe aneb Koňská opera* se v tomto světle jeví jako symptom přerodu komediálního žánru od služebného k čistému smíchu, jako průsečík jim odpovídajících kreativních a ideologických zájmů a zároveň jako počátek delšího produkčního trendu, který již jednoznačně směřoval k čistému smíchu. Absence nebo alespoň nedostatek zdrojových žánrových textů (objektů parodické reprezentace) ve veřejném prostoru posiloval substituční roli českých parodií a oslaboval jejich satirický i parodický účinek. Neměly se ani tak vysmívat západní popkultuře, jako ji nahrazovat, a to nikoli imitací, ale spíše svébytnou fantazijní hrou s jejími, velmi volně chápanými konvencemi. Cenzura a „ekonomika nedostatku“,<sup>153</sup> stimulující dlouhodobě neuspokojenou poptávku po západním zboží jakožto primární příčiny jeho absence napomáhaly tomu, že domácí parodie, parodující divákům de facto neznámé kulturní předobrazy, se obracely dovnitř, navazovaly spíše na sebe navzájem než na aktuální trendy v západní populární kultuře. Formalistická definice charakterizuje parodii jako přerušování určitého ustaveného kánonu, jako zkreslení, ozvláštňování, kritiku a transgresi jeho žánrových konvencí, kteréžto přerušování v evoluci daného žánru potenciálně otevírá novou fázi.<sup>154</sup> Naopak české parodie šedesátých let je třeba chápat nikoli jako dekonstrukci a překonání určitého kánonu, ale spíše jako tvorbu kánonu nového, vlastního. České parodie nevněsly nic nového do kánonů westernu, hororu či špionského filmu, ale otevřely novou kapitolu v dějinách české komedie, vytvořily uvnitř ní nový kánon.

Tento efekt kanonizace byl výsledkem dynamiky samotného parodického produkčního trendu, který se rozvíjel v rámci české komediální produkce od poloviny šedesátých let a vycházel primárně z lokálních institucionálních a kulturněpolitických podmínek – a nikoli kritického dialogu s parodovanými žánrovými kánony. Jeho předpokladem na úrovni konkrétních textů byla „autonomizace“ parodie: tendence vytvářet soběstačné, do sebe uzavřené fikční světy a prostřednictvím transtextuálních prvků odkazovat primárně na jiné domácí komedie a parodie a až sekundárně, neadresně, na parodované předobrazy, jejichž znalost na straně publika mohli tvůrci předpokládat jen ve velmi omezené míře. K těmto transtextuálním prvkům, jež putovaly mezi

153 K teorii ekonomiky nedostatku jakožto základnímu ekonomickému principu státního socialismu srov. János Kornai, *The Socialist System: The Political Economy of Communism*. Princeton: Princeton University Press 1992.

154 Srov. Peter Steiner, *Russian Formalism: A Metapoetics*. Geneva – Lausanne: sdvig Press 2014, s. 101-104; Alastair Renfrew, The Dialectics of Parody. *Poetics Today* 33, 2012, č. 3-4, s. 301-328.



Úvodní scéna hromadné komické rvačky z filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964) jako velkolepý návrat čistého humoru do české komedie.

českými parodiemi, patřily typy postav a herecké styly Miloše Kopeckého, Josefa Hlinomaze, Květy Fialové, Olgy Schoberové nebo Jiřiny Bohdalové, animované vsuvky (Jiřího Trnky, Káji Saudka či Vladimíra Jiráňka), hravé triky, populární songy (například Waldemara Matušky v *Limonádovém Joeovi*, *Fantomu Morrisvillu* a *Trháku*), především však sama práce s žánrovými konvencemi, traktovanými bez piety, s naivistickou stereotypizací, významovou volností a fantastickou nadsázkou, a zároveň včleňovanými do kontextu každodenní reality.<sup>155</sup> Obecně lze říci, že transtextuální vazby uvnitř parodického trendu, jakožto viditelný projev kanonizace parodie, vyplývaly jednak z úzce provázaných kolaborativních sítí spřízněných tvůrců a herců, přecházejících mezi jednotlivými komediálními projekty, jednak z integrální pozice parodie ve vývoji české komedie a z následného propojení parodické tvorby s jinými komediálními subžánry (crazy komedie, hudební komedie, pohádka ze současnosti).

Na půdě parodického produkčního typu se seskupovaly prominentní tvůrčí týmy komediálních specialistů, pro něž se parodie staly jednak relativně bezpečným polem pro realizaci jejich svébytné komediální poetiky, pracující s podvratným smíchem, která by v oblasti společenské satiry pravděpodobně narazila na cenzuru, jednak jim umožnily dát průchod autentickému obdivu k západní populární kultuře.<sup>156</sup> Tento obdiv se ovšem neprojevoval „fanouškovským“, či dokonce znaleckým zájmem o určité filmy či tvůrce, nepracoval s citacemi a napodobováním jejich identifikovatelných motivů a stylů, nevstupoval

155 Hyperbolizované, kumulované, do absurdity dotažené žánrové konvence na jedné straně, a konfrontaci žánrových stereotypů s každodenní realitou na straně druhé identifikoval jako dvě dominantní tendence české filmové parodie i Petr Mareš, *The Kind Millionaire, Lemmonade Joe and Superman*.

156 Navazovaly tak na tradici literární parodie třicátých a čtyřicátých let, která se podle Pavla Janáčka také vyznačovala „taktickým manévrem, úhybem do bezpečného prostoru ‚mezi‘, kde je možné ‚ano‘ i ‚ne‘, kde lze zálibně prodlet v podezřelých formách a zároveň se od nich kriticky distancovat.“ P. Janáček, *Literární brak*, s. 101.

s nimi do skutečného dialogu.<sup>157</sup> Realizoval se spíše jako hravá simulace žánrových konvencí,<sup>158</sup> o nichž měli i sami autoři jen dosti limitované a svérázné představy a jež sloužily hlavně jako záminky k tvorbě řemeslně precizně zpracovaných a (na místní podmínky) technologicky náročných fantazijních světů. Parodické specialisty jako Oldřicha Lipského nebo Václava Vorlíčka nelze považovat za znalce a pietní ctitele západní popkultury. Oni sami se za ně také nepovažovali, ba přiznávali, že se vzorovými texty pracují velmi volně. Například v komentářích k filmu *Kdo chce zabít Jessii?* Vorlíček zdůrazňoval autonomii fantazijního světa příběhu, podpořenou záměrně „nesmyslným“ křížením komiksových postav z různých seriálů. Jeho hlavním záměrem zde nebyl výsměch komiksu jako žánru, ale integrální zapojení komiksových postav do služeb vlastní komediální poetiky:

Protože diváci neznají [komiksové] seriály, bylo nutno všechno důkladně vyjasnit. Kritika mi vytýkala, že pracuji s něčím, co je divákovi cizí. Vysvětlili jsme všechno tak důkladně, až to bylo trochu toporné, aby každý pochopil, oč jde, i když v životě neměl v ruce kreslený seriál. Film byl označován jako parodie na comics, ovšem je parodií jen asi ze 30 procent. Parodie ani nebyla v záměru. Superman vystupuje v negativní roli. To je vyloučeno, Superman je vždycky ochránce vdov a sirotků. Udělali jsme ze Supermana nepřítele Jessie, který ji pronásleduje. V seriálech je to naopak, vlnadná blondýna je pronásledována zpravidla celou hordou surovců nebo příšer a Superman ji obhájí a všechno dovede k dobrému cíli. [...] Kromě toho je nesmysl spojovat pistolníka se Supermanem. To bylo záměrné, i když jsme věděli, že je to nesmysl. Kalkulovali jsme s tím, že comics nikdo nezná, že je jako charakteristické figurky můžeme sloučit. Každá je z jiného seriálu. [...] Nás na tom lákalo hlavně to, že můžeme nechat vystoupit neživé bytosti a pracovat s nimi, což je pro komedii výborné.<sup>159</sup>

Pokud Vorlíček nebo Lipský na západní populární kultuře něco obdivovali, nebyla to její mytologie, tedy příběhy, postavy a jejich kulturní kontext, ale spíše řemeslná přesnost, „dokonalá komediální profesionalita“, a obecně produkční hodnoty. Autonomizované parodie jim tedy

157 Výjimkou ve smyslu parodie konkrétního díla představuje Lipského a Brdečkova adaptace románu Julesa Verna *Tajemný hrad v Karpatech*.

158 Petr Mareš tento vztah k parodovanému vzoru označuje – v návaznosti na Gérarda Genetta – jako „adaptaci žánrového architekstu“. Viz P. Mareš, *Adaptace parodie, parodická adaptace*.

159 Galina Kopaněvová, *Dělat film pro zábavu*. S Václavem Vorlíčkem rozhmlouvala G. K. *Film a doba* 13, 1967, č. 8, s. 435.



umožňovaly dvojí pohyb: 1) k čistému smíchu rozehranému ve fantazijním světě, bez politického zadání, 2) k řemeslné preciznosti a vyšším produkčním hodnotám, které by v civilnějších komediích ze současnosti nebylo snadné obhájit. Z hlediska produkční historie se tak parodický trend nejeví jako narušení a ozvláštnění kánonu parodovaných žánrů (vzorové parodované žánry vesměs neměly v domácím produkčním systému, a dokonce ani v recepčním horizontu dobových diváků, pevné místo), ale jako nová etapa ve vývoji domácí komediální tradice.

Na rozdíl od klasických sovětských parodií dvacátých let<sup>160</sup> nesledoval český parodický trend explicitní propagandistickou agendu ve smyslu porovnávání kapitalistického a socialistického systému, kritiky amerického filmového průmyslu a osvětových aspirací. Na rozdíl od budovatelských veseloher raných padesátých let a od pozdějších satir z konce těžké dekády nefigurovaly parodie v programových prohlášeních a plánech jako zvláštní preferovaná kategorie, nereagovaly na žádné „podněty“ a zadání „shora“. Jejich nárůst přišel do značné míry překvapivě (jak ukazuje případ *Brdečky*), jako jakási „druhá vlna“, časově jen o rok opožděná za takzvanou novou vlnou autorského filmu.

### 8.8. Žánrové společenství vkusu

Současná teorie filmových cyklů a trendů se namísto idealizovaných, často ahistoricky a staticky chápaných tradičních žánrů soustředí na reálnou produkční praxi: na to, jak žánry chápe samotný průmysl, přesněji jaké vlastní kategorie používá k organizaci výrobních plánů a portfolií. Klade si otázku, jak a na základě čeho se výrobci rozhodují pro určité typy projektů spíše než pro jiné a jaké klasifikační nástroje k tomuto rozhodování používají. Producenti nemají sebemenší důvod držet se tradičních žánrových kategorií, pokud neslouží jejich primárnímu cíli: minimalizovat rizika a maximalizovat zisky prostřednictvím plánování vývoje a výroby a s pomocí marketingu. Svými rozhodnutími reagují jednak na kapacity, které mají aktuálně k dispozici (finanční a výrobní prostředky, tvůrci, herci), jednak na vývoj poptávky (cílové skupiny, nedávné hity, průzkumy trhu) a na konkurenci (napodobování úspěchů a zároveň snaha odlišit se).

Jak ukázal Steve Neale, výsledkem jsou pragmatické kvazižánrové kategorie, ze své podstaty hybridní, kombinující nejrůznější kritéria, neustále v pohybu. Setkávají se v nich neurčité obecné pojmy (příběh, drama) se smíšenými žánrovými kategoriemi (kriminální komedie), novými označeními („příběh o policejním psovi“), termíny z produkční

160 Filmů jako *Neobyčejná dobrodružství Mr. Westa v zemi Bolševiků* (Něobyčajnyje priključenija mistěra Vesta v straně bolševikov; Lev Kulešov, 1924) nebo *Polibek Mary Pickfordové* (Počuluj Meri Pikford; Sergej Komarov, 1927).

a distribuční praxe (filmy kategorie „A“ nebo „programmers“<sup>161</sup>), odkazy na série či cykly („další příběh z dálkového autobusu“) a jmény hvězd. Plánování v klasickém hollywoodském modu produkce, jehož cílem bylo efektivní využití ročního výrobního rozpočtu a ochrana investic před riziky proměnlivé poptávky, tedy nespolehalo na tradiční (čisté) žánry, ale na idiosynkratické kategorie odvozené jednak z rozpočtových typů, jednak ze spekulací o vývoji diváckých preferencí. Neale rozlišuje čtyři základní metody plánování podle vývoje trhu: 1) úzce provázané *série*, postavené na konkrétních postavách, představitelích nebo formátech, odvozených ze specifického filmu nebo předlohy (například detektivky s Charliem Chanem); 2) *cykly*, které přebírají a kombinují složky z úspěšných filmů nedávné minulosti („filmy o útěku z vězení“); 3) obecněji definované, dlouhodobější *trendy*, které zasahují celý výrobní sektor (například „prestižní filmy“, tedy životopisné velkofilmy a adaptace literární klasiky ve třicátých letech); 4) žánrové *hybridy*, usilující o oslovení několika žánrově vymezených diváckých skupin současně. Vedle těchto praktik se vždy uplatňovalo také plánování na základě *hvězd*: dané studio si rozvrhlo prostředky pro určitý počet filmů se slavnými herci, které mělo aktuálně k dispozici a kteří inklinovali k určitému typu příběhu.<sup>162</sup>

Zpředcházejících částí této kapitoly vyplývá, že tyto kategorie hollywoodského produkčního plánování korespondují s praxí státně-socialistického modu produkce jen z menší části. Samozřejmě že v produkci státních studií lze rozpoznat různé dlouhodobější či krátkodobější tendence, linie a kontinuity. Ty ovšem nepramenily ze snahy výrobců o organizaci celkového výrobního rozpočtu do rozpočtových kategorií (až na výjimky nedocházelo k diferenciaci rozpočtů do několika standardizovaných úrovní, srovnatelných s hollywoodskými „superspecials, „specials“ a „programmers“). Stejně tak nebyly výsledkem pragmatických spekulací producentů o měnících se preferencích publika, ať už založených na průzkumech trhu, nebo na intuitivní analýze čerstvých hitů a na následné kombinaci jejich klíčových prvků do nových, žánrově hybridních projektů, které slibují největší komerční úspěch. Neznamená to, že by zde komerční úspěch nehrál žádnou roli – jeho vliv na producentské a schvalovací rozhodování se ale omezoval jen na určité segmenty výrobních portfolií (zvané v různých dobách „doplňkové“, „oddychové“, „zábavné“ apod.). Významněji se projevoval jen v časech

161 Rozpočtová kategorie klasického hollywoodského období pro levnější a kratší filmy, vycházející z původních (tudiž levnějších) námětů, s méně známými hvězdami, určená pro dvojprogramy.

162 Tyto metody navíc mohou fungovat ve vzájemných kombinacích, například cykly využívají žánrovou hybridizaci. Srov. Neale, *Genre and Hollywood*.

společenské nebo ekonomické liberalizace, například když filmu začala konkurovat televize nebo když se státní film orientoval na koprodukce se Západem a prodeje na západních trzích, za takzvané tvrdé valuty.

Výše analyzované kulturněpolitické, institucionální a diskursivní faktory produkčních klasifikací v českém filmu napovídají, že plánování chystaných projektů a jejich dělení do typů se řídilo dvěma klíčovými logikami, jež státně-socialistický modus produkce odlišovaly od tržních systémů: vnější logikou kulturní politiky a vnitřní sociální logikou samotného pole filmové produkce. Za prvé, ideové, tematické, dramaturgické či výrobní plány vždy sloužily jako „překladače“ aktuálních politických směrnic, deklarovaných nejvyšším státním či, častěji, stranickým vedením, do řeči filmových látek. Tato první logika je samozřejmě limitována kapacitami produkčního systému: jeho finančními, technickými, koprodukčními, a především personálními možnostmi. Právě proto se žánrová problematika tak často artikulovala v souvislosti s debataми o údajném nedostatku scénářů a scenáristů, případně o absenci nového typu veseloher. Tímto faktorem se státně-socialistický modus do určité míry blížil tržním systémům: oba prostě musely plánovat s tím, co a koho měly k dispozici. Ovšem ten první se častěji snažil materiálními podmínkám vzpouzet, a výsledkem pak byly dotace ze státního rozpočtu, případně nesplněné a nesplnitelné plány (zvláště v době dramatického propadu produkce počátkem padesátých let).

Za druhé, plánování podle směrnic kulturní politiky bylo vždy zároveň filtrováno strukturou sociálních vztahů uvnitř filmařského prostředí. Přese všechnu cenzuru, schvalování, politický dohled a centrální systém řízení měli ve státně-socialistickém modu produkce individuální tvůrci větší vliv na výběr látek a spolupracovníků než v klasickém Hollywoodu. Dokonce i v době pozdního stalinismu podnikové vedení souhlasilo s výměnou režiséra výpravné historické veselo hry *Císařův pekař - Pekařův císař* (Martin Frič, 1951), když se hlavní herec Jan Werich nepohodl s mladým Jiřím Krejčíkem. Sehrané dvojice či trojice komediálních tvůrců mohly pracovat po mnoho let na námětech, které si samy vybraly nebo napsaly. Komedii navíc ve srovnání s jinými žánry cenzurní zásahy převážně míjely.<sup>163</sup> Spekulace na komerční úspěch tedy v centrálně plánované filmové ekonomice hrály vždy nepřímou roli: byly limitovány kulturní politikou KSČ a strukturou neformálních vztahů uvnitř profesní komunity.

Pozice komediálních specialistů v poli filmové produkce a jejich týmová spolupráce si zaslouží zvláštní pozornost, protože identifikace tvůrců s žánrem zde dostává rysy - řečeno s etnografkou kulturní produkce Georginou Bornovou - „situované“ estetiky a etiky, které u ji-

163 Srov. Lukáš Skupa, *Vadí - nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016, s. 133.



Václav Vorlíček a Olga Schoberová při natáčení filmu  
*Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966)

ných žánrů hraného filmu obvykle chybějí (situaci v produkci animovaných, dokumentárních a krátkých filmů zde nechávám stranou).<sup>164</sup> Tato estetika a etika, založené na sdílení určitých hodnot, jež produkční komunita danému žánru přisuzuje, slouží jednak k vymezování hranic vlastní profesní identity (například mezi „skutečnými“ komediografy a těmi, kdo si ke komedii jen občas „odskočí“), jednak jako obrana před vnějšími tlaky, které na pole filmové produkce doléhají ze strany vnější moci – ekonomické a ve státně-socialistických systémech především politické.<sup>165</sup> Odkazy na specifické požadavky komedie charakterizovaly již obranu sovětských filmařů třicátých let před snahami o prosazení „státem schváleného veselí“ jako jediné přípustné formy smíchu. V Čes-

164 K institucionálnímu vývoji české produkce krátkých filmů po roce 1945 srov. Lucie Česálková, *Atomy věčnosti. Krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014.

165 Srov. Georgina Born, Reflexivity and Ambivalence: Culture, Creativity and Government in the BBC. *Cultural Values* 6, 2002, č. 1/2, s. 65–90; srov. též Petr Szczepanik, On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Iluminace* 25, 2013, č. 3, s. 109–111.

kém prostředí se projevily nejprve jako negativní reakce na vnucený produkční cyklus budovatelských veselohr z let 1949–1952, tedy na nejvýraznější projev služebného smíchu.

Nezákladnější diskursivní strategií komediální produkční subkultury bylo a dodnes je vymezování hranic vlastního žánrového pole, které je současně projevem snahy o akumulaci prestiže a povýšení komedie v aktuální hierarchii žánrů. Za emblematické rčení artikulující ve zkratce situovanou etiku a estetiku komedie lze považovat donekonečna opakovanou tezi, že rozesmát diváka je obtížnější než jej dojmout.<sup>166</sup> Komedie podle komediografů vyžaduje vyšší míru profesionality a dokonalejší ovládnutí řemesla než jiné žánry. Poválečná generace komediálních expertů se téměř jednomyslně hlásila k odkazu Martina Friče jako pomyslnému měřítku žánrové kvality. Frič, který již od svých kabaretních začátků pracoval s parodickými postupy,<sup>167</sup> své zralé tvůrčí krédo formuloval nekomplexněji ve sborníku režisérských reflexí Jiřího Kolaji z roku 1944. Kapitulu „Režisér a filmová veselohra“ uvedl slovy:

Rozesmát je těžší než cokoli jiného. Čím přirozeněji a spontánněji se však divák směje, tím těžší bývá zpravidla vytvoření vtipu, který smích vyvolal. Říkám vědomě vytvoření vtipu, neboť humorné nápady se většinou tvoří spíše spekulativně než intuitivně, což vám potvrdí většina filmových autorů. Skutečnost – čím veselejší, tím těžší pro tvůrce – je ostatně souběžná s paradoxem, že komikové a veseloherní autoři se projevují ve svém soukromém životě spíše jako pesimističtější a vážněji založení lidé.<sup>168</sup>

Variace na Fričovo vážné pojetí humoru se objevují ve výročí téměř všech jeho mladších kolegů až do osmdesátých let. Jako každé pořádné řemeslo se komedie nedá ošidit a předstírat – na rozdíl od zdánlivě hlubokomyslného umění. Nesnáší totiž pózu a přetvářku. Nedá se ani spontánně, „přirozeně“ improvizovat. Humor se musí dělat smrtelně

166 Například v době finálních úprav rukopisu této knihy zazněla variace na tuto tezi z úst Tomáše Baldýnského, hlavního autora nejdiskutovanější české televizní komedie podzimní sezóny 2016, seriálu *Kosmo*, v online pořadu DVTV (13. 11. 2016): „Pro nás [Čechy] jsou komedie důležité, je to nejspecifičtější žánr. [...] Není možné pobavit všechny, mnohem jednodušší je rozplakat všechny.“

167 Miloš Fiala, *Martin Frič – muž, který rozdával smích*. Čechtice: BVD 2008, s. 19.

168 Martin Frič, Režisér a filmová veselohra. In: Jiří Kolaja (ed.), *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944, s. 64.

vážně, téměř vědecky, je to práce „přesně odvážená jako na lékárnických vážkách“.<sup>169</sup> Vyžaduje přísnou disciplínu a dlouhé odříkání, jako zvláštní druh profesní „řehole“: veselo nemá být při natáčení, smát se nemá štáb ani herci, ale až diváci v kině.

Komediální specialisté se ale rádi vymezovali i vůči sobě navzájem. Často zdůrazňovali, že existují různé druhy humoru a že oni se identifikují s tím ryzejším, náročnějším. Například Macourek s Vorlíčkem se vymezovali proti „vděčné“ komice charakterů, izolovaných gagů a slovních hříček: proti „obličejům“, „pitvoření“ a „žertíkům“, kolem nichž se komediální příběh rozvíjí jen jako jejich doplněk. Macourek jejich společnou metodu charakterizoval jako umění komické situace, pečlivě zabudované do celkové kompozice děje:

My vycházíme z komediální situace, všechno ostatní je „vážné“. Čím jsou figury serióznější, tím je to dokonce lepší. To platí i o dialozích. Představte si, že se vám neteř promění před očima v domácí jelítko. Ať už jste charakter takový či makový, budete v první řadě ohromen, zděšen, vyveden z míry. Rozhodně vás nenapadne pronášet vtipné bonmoty nebo dělat legrační obličej. Naopak, čím je chování našich hrdinů realističtější, tím je situace komičtější. Divák musí naší situaci v první řadě uvěřit, aby se jí mohl smát. [...] Zní to možná jako paradox, ale komiku našich situací může zlikvidovat jedině komické gesto.<sup>170</sup>

Komedie patří společenství těch, kdo mají „skutečný“ smysl pro humor a chápou jej jako životní nutnost, cítí – slovy Miloše Kopeckého – neodolatelné „nutkání zažertovat a vidět komickou stránku všech věcí kdykoli a kdekoli“, ne těm, kteří si k ní chtějí jen odskočit od jiných žánrů.<sup>171</sup> Komediální řemeslo vyžaduje životní zralost a moudrost – proto je prý „mladý komik vzácnost“.<sup>172</sup> Předpokladem úspěšné spolupráce je příbuzný cit pro určitý typ humoru, který spojí režiséra se scenáristou a s herci. Jakmile si v humoru porozumějí, mají tendenci pracovat spolu opakovaně a pevně se držet vlastního stylu práce. Vorlíček charakterizoval pracovní sblížení s Macourkem takto:

169 Ladislav Tunys, Komedie není jenom zábava. Rozhovor s národním umělcem Oldřichem Lipským. *Film a doba* 27, 1981, č. 7, s. 368.

170 Galina Kopaněvová, O komedii podle Miloše Macourka a Václava Vorlíčka. *Film a doba* 22, 1976, č. 4, s. 207.

171 Ivan Soeldner, Hovoříme s Miroslavem Horníčkem a Milošem Kopeckým. *Film a doba* 9, 1963, č. 9, s. 456–457.

172 Miroslav Horníček tamtéž.





Jan Kačer a Květa Fialová při natáčení filmu  
*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967)

S Macourkem jsme naladěni na stejnou vlnu. I když jeho vlastní práce spočívá v bajkách a pohádkách, ve všem všudy, zejména v pojetí humoru, si velmi dobře rozumíme. [...] Dostali jsme se do takového proudu povídání [při přípravě prvního společného projektu – *Kdo chce zabít Jessii?*], že jsme najednou vycit'ovali jeden v druhém tolik společných zájmů, úplně jsme změnili téma [od původního námětu: dětské povídky „Pětka a polibek“] a zaměřili se ke komedii. [...] Máme řadu témat do budoucna. Všechna jsou komediální, některá se doopravdy dostávají do podoby crazykomedie. [...] S Macourkem jsme se natolik sehráli, že když přijel pan [italský producent Moris] Ergas a chtěl dotočit několik scén do [americké verze] *Jessie*, napsali jsme to za jediný den. Přitom jsme vyhověli jeho požadavkům i sami sobě.<sup>173</sup>

Spolupráce založená na společném citu pro humor, na sdílených profesních hodnotách a pracovních postupech („naladěni na stejnou vlnu“) umožňuje efektivnější a rychlejší řešení problémů („napsali jsme to za jediný den“) a zároveň rychlé rozpoznání nutných změn koncepce a slepých uliček („úplně jsme změnili téma“). Podobná líčení tvůrčí souhry

173 Galina Kopaněvová, Dělat film pro zábavu. S Václavem Vorlíčkem rozhovorovala G. K. *Film a doba* 13, 1967, č. 8, s. 434.

můžeme číst i v rozhovorech a vzpomínkách dalších komediálních tvůrců. Podle Lubomíra Lipského bylo jeho bratru Oldřichovi mnohokrát vyčítáno, že pracoval se stále stejným okruhem herců, ale on „trval na svém, že humor je potřebné dělat s lidmi stejného ladění“. <sup>174</sup> Ladislav Smoljak v roce 1980 zdůraznil, že od divadelní hry „Hospoda na mýtině“ (1969) píše a rozhodují se Zdeňkem Svěrákem všechno společně:

Vymýšlíme zároveň, střídáme se u stroje, vzájemně zavrhuje i přijímáme, jeden druhého inspiruje třeba i stupidními nápady. To je taková hra mezi námi. Na papír pak dáme to, co má příznivou odezvu u obou. <sup>175</sup>

Tato „hra mezi námi“ je pregnantní metaforou hluboce sociální podstaty komediální tvorby. <sup>176</sup> Konstrukce komické situace, postavy či gagu vyžaduje testování hypotetických reakcí publika na spřízněném partnerovi, společné vymýšlení a zavrhování mnoha alternativ jednotlivých vtipů, nemilosrdné škrtnání všeho, co nerozvíjí komický konflikt:

Sebevětší génius by nic nesvedl, kdyby neměl spolupracovníky (scenáristu, kameramana, herce, hudebního skladatele, maskéry atd.) se smyslem pro humor a s nimiž si navíc dokonale rozumí, s nimiž se vzájemně doplňuje, i když se s nimi třeba pře. Filmová komedie se dá vymyslet u psacího stolu, když má člověk zkušenosti, ale přece jenom je potřeba dost nápadů při realizaci jemných a třeba drobných gagů, které vznikají v jiskření mezi scenáristou a režisérem, mezi režisérem a herci a ostatními spolupracovníky. <sup>177</sup>

Oldřich Lipský zde v pozdním rozhovoru – kdy měl za sebou dvě náročné spolupráce se sehraným duem Smoljak-Svěrák – zdůraznil, že toto „spřežení autorů, kteří táhnou jedním směrem od začátku“, <sup>178</sup> úzká spolupráce režiséra se scenáristou již od fáze literární přípravy a psaní postav „hercům na tělo“, je u komedie důležitější než u jiných žánrů.

174 Lubomír Lipský, *Lubomír Lipský o sobě (a bratru Oldřichovi): hra vzpomínek...* Praha: Camis 1998, s. 79.

175 Alena Bechtoldová, Rozhovor s Ladislavem Smoljakem a Zdeňkem Svěrákem o filmu a o divadle. *Film a doba* 26, 1980, č. 1, s. 16.

176 K teoriím humoru jako sociální interakci srov. Giselinde Kuipers, *The Sociology of Humor*. In: Victor Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter 2008, s. 365–402.

177 Ladislav Tunys, Komedie není jenom zábava. Rozhovor s národním umělcem Oldřichem Lipským. *Film a doba* 27, 1981, č. 7, s. 368.

178 Tamtéž.



Václav Vorlíček při natáčení filmu  
*Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (1967)

Jedině skrze těsnou skupinovou souhru totiž komedie může završit svůj smysl tím, že rozesměje široké a různorodé společenství diváků a že si jejich smích udrží od začátku do konce.

Vytvoření komediálního týmu mělo i taktickou funkci ve vztahu ke zbytku profesní komunity a k vnějšímu světu kolem ní: členové týmu se vzájemně bránili před neporozuměním vnějšího světa a zmírňovali jeho tlaky. Na rozdíl od radikálnějších představitelů nové vlny komediální specialisté neměli tendenci kritizovat barrandovský produkční systém en bloc, za ideologickou předpojatost nebo cenzuru – jejich nároky byly skromnější. Požadovali „pouze“ respekt k řemeslu, právo na vyhrazený a bezpečný pracovní prostor, aby zábavná žánrová produkce nebyla považována za něco méněcenného, co má „vydělávat na filmy nákladnější“, <sup>179</sup> tedy na „skutečné“ umění, a především, aby jim nekompetentní zásahy nenarušovaly jejich způsob práce, výběr spolupracovníků a koncepci humoru:

179 Takto oficiální periodikum zestátněného filmu definovalo roli Slavínského komedií, natáčených údajně za třetinové náklady na filmový materiál v porovnání s průměrnou produkcí, v novém výrobním plánu Barrandova; s „oddechovými“ žánry se syndrom levné produkce, která má podporovat „skutečné umění“, táhnul i v dalších desetiletích. Viz Milan Noháč, Dvakrát Jaroslav Marvan. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 16 (19. 4.), s. 3.

Při projednávání scénáře stačí, když je přítomen někdo, kdo je třeba výborný dramaturg, ale nemá smysl pro humor nebo je naladěn na jinou vlnu humoru. Když se ho nepodaří přesvědčit, může to třeba zabít celou komediální situaci hned v zárodku nebo ji zavést někam úplně jinam. [...] Jsou určité věci, které prostě nejdou slovy vysvětlit, které dostanou vtip teprve patřičnou hercovou intonací, výrazem tváře nebo gestem. A to se prostě napsat nedá.<sup>180</sup>

Taktickým smyslem dlouhodobé týmové spolupráce je tedy také ochrana komických kvalit, které „nejdou slovy vysvětlit“ a které může „zabít“ každý mimo tým, kdo není naladěn na stejnou „vlnu humoru“, ale má na projekt rozhodující vliv. Neznamena to samozřejmě, že se sebevíc sehraný komediální tým vždy ubránil tlakům z vnějšku, jež usilovaly o „zkrocení“ humoru politickým zadáním. Názorně to dokládá Vorlíčkova a Macourkova normalizační vinařská trilogie podle předlohy Jana Kozáka, jednoho z nositelů neostalinské kulturní politiky v literárním prostředí (*Bouřlivé víno*, 1976; *Zralé víno*, 1981; *Mladé víno*, 1986), ve které se zkušený tvůrce uvolil komediální formou zprostředkovat „vážné politické a politicko-ekonomické téma“.<sup>181</sup>

Sociální podstatu komedie, žánrově vymezené společenství vkusu a citu pro humor, necharakterizují jen pevně semknuté tvůrčí týmy. Toto společenství se obvykle rozprostírá do širších sítí vztahů mezi spřízněnými vyznavací humoru. Snad nejvýraznější příklad takovoto neformální sítě v českém filmařském prostředí lze najít v okruhu přátel Jana Wericha, za nímž (do jeho domu na Kampě) čestí filmaři, literáti a divadelníci chodili na společenská setkání i pro odborné rady. Ať již jde o Brdečku, Lipského, Kopeckého nebo Podskalského, Werich se ve vzpomínkách komediografů i komiků vynořuje jako téměř mytická postava se suverénní neformální autoritou, jako arbitr s neomylným instinktem pro dobrý humor.

V oslavných werichovských historkách, jejichž pravdivost zde nemám ambici testovat, se opakuje typický profesní narativ, jež John Caldwell ve svých analýzách hollywoodské produkční kultury nazval „mýtem o genezi“. Tento typ příběhu o klíčových momentech filmařovy tvůrčí dráhy nabízí alegorická vysvětlení zdrojů jeho profesní identity, dovedností a intuice. Soustředí se na těsné, téměř rodinné vazby s moudrým učitelem: na iniciační setkání, akty „zasvěcení“ a „pomazání“ nováčka, na „zvěstování“ hluboké pravdy otcovským mentorem.

180 Galina Kopaněvová, Dělat film pro zábavu. S Václavem Vorlíčkem rozmlouvala G. K. *Film a doba* 13, 1967, č. 8, s. 436.

181 Pavel Taussig, Besedy o české komedii. Beseda pátá – s Václavem Vorlíčkem. *Film a doba* 32, 1986, č. 8, s. 449.



Zdeněk Podskalský

Příběhy o genezi plní specifické sociální funkce: podporují soudržnost uvnitř profesní skupiny, manifestují dědické vztahy mezi učiteli a žáky, profesionální legitimitu a kariérní kapitál vypravěče tím, že mu připisují privilegovaný původ. Tento původ pak symbolicky zvyšuje autoritu a hodnotu práce samotného vypravěče.<sup>182</sup>

Uvedu zde alespoň jeden příklad. Za pomyslný bod obratu ve vývoji české poválečné komedie a v procesu rehabilitace čistého filmového smíchu, který jsem dosud podrobněji nezmínil, lze označit barevnou historickou veselohru *Císařův pekař – Pekařův císař* (Martin Frič, 1951).

182 John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008, s. 47–51.



Scénář vznikl od roku 1949, tedy na vrcholu produkčního cyklu budo-  
vatelských veseloher, nicméně vedle zřetelného ideologického poselství  
o studené válce se v něm již uplatnila řada hereckých, filmových i slov-  
ních vtipů, které navázaly na poetiku Osvobozeného divadla (s volným  
využitím jeho původní hry a s mnoha herci jeho předválečného souboru)  
a zároveň anticipovaly obrodu výše zmíněné, Bočkem vytyčené tradice  
moderního filmového humoru.

Tento zlomový moment v dějinách české komedie byl těsně spo-  
jený s Werichovým návratem k (českému) filmu – Werich v roce 1949  
dostal, podobně jako Oldřich Nový, příležitost vést vlastní tvůrčí ko-  
lektiv, jehož primárním cílem bylo připravit pro mistra vhodné scénáře  
a k jehož členům patřil i Jiří Brdečka. Brdečka psal scénář *Císařova pe-  
kaře – Pekařova císaře* společně s Werichem: podle vzpomínky, nazvané  
příznačně „Jak jsem vstoupil k Janu Werichovi do učení“, sám vždy dá-  
val dohromady danou scénu a první verzi dialogů, načež Werich dialogy  
upravoval podle svých představ. Přestože Brdečka již měl za sebou řadu  
let praxe v animovaném filmu, hodnotil své tehdejší znalosti jako zcela  
začátečnické (o scénáři filmové komedie prý neměl „ani šajna“) a první  
spolupráci s Werichem (na nerealizovaném scénáři, jenž je posléze do-  
vedl k *Císařovu pekaři – Pekařovu císaři*) představil jako téměř mystic-  
kou iniciací do komediografického umění:

Za chmurné soboty jelo se do kokořínského údolí pokrytého  
unaveným sněhem a ubytovalo se v promrzlém, jen pozvolna  
se rozehrívajícím pokojíku jakéhosi penzionu. Vlezlo se proto  
do postelí, tuším, že tamtéž se večerelo a povídalo hlavně o fil-  
mech a mnohem méně o „Tmavomodrém světu“ [nerealizovaný  
scénář o Jaroslavu Ježkovi], přičemž docela přirozeně sonda-  
val jeden druhého. Už tehdy mi bylo jasné, že v některých,  
takřikajíc uměleckých názorech a zálibách nás oddělují přímo  
galaktické vzdálenosti, což nám však nevadilo ani tehdy, ani  
potom. Když jsme totiž později začali velmi konkrétně prac-  
vat, vůbec mi nenapadlo prosazovat nápady, které by byly We-  
richovi cizí. Někdy bych ho třeba i přesvědčil o jejich kvalitě,  
ale pochopil jsem, že by neprospěly jednodlotosti celku. Vždyť  
jsem pomáhal stavět Werichův film a byl jsem na to hrdý.

Společný víkend v mrazivém venkovském hotelu tehdy vytvořil mezi  
učitelem a žákem pevné pouto důvěry a souznění, které v půli téhož  
roku zužitkovali při spolupráci na *Císařově pekaři – Pekařově císaři*:

Následovalo několik lehce pracovních schůzek, jejichž výsle-  
dek jsem vrhl na pár stránek. Můj přínos tam byl věru nevalný,  
newerichovsky groteskní, a Werich se samozřejmě netajil, že  
se mu to vůbec nelíbí. Neodehnal mne od spolupráce asi jen



pro zálibu v našem povídání. Načali jsme tedy povídku a tu se stal – aspoň v mých vzpomínkách – nevysvětlitelný zázrak: najednou mně to šlo! *Císařův pekař* má dumasovsky složitý děj přeplněný zápletkami. Je to fabulační mašina poháněná legrací a mně se počala dařit její montáž. Samozřejmě, byl jsem jen čarodějův učeň, mistr ještě nečaroval, ale radil, vybíral a reguloval...

Nejprve jsme pracovali na Kampě, pak odjeli do Velhartic a tam jsme také dokončili povídku. Byl jsem nadšen Werichovou pochvalou a přirozeně i sám sebou. Požehnané léto! Pak se tedy psal literární scénář a teprve tehdy čaroděj povstal v celé své výšce i ramenatosti a já jen zíral. To bylo tak: rozdělili jsme si práci tím způsobem, že já jsem napsal obraz i s dialogy, načež Werich si ho vzal znovu do práce a dal mu definitivní podobu. Na dějové konstrukci se nic nezměnilo, nicméně rozdíl mezi mou předlohou a Werichovým zpracováním byl jako rozdíl mezi suchou treskou a šťavnatým rostbífem, nebo ještě přesněji: mezi dřevěným manekýnem a živým člověkem.<sup>183</sup>

„Nevysvětlitelný zázrak“ a „požehnané léto“, které z Brdečky udělaly opravdového komediografa, jsou zde popsány jako výsledek důvěrného vztahu s charismatickým mistrem: nikoli jako standardní učení se řemeslu, ale jako trochu tajemné osobní pouto mezi dvěma muži s příbuzným citem pro humor. Brdečkovi již bylo přes třicet let a nestavěl se do role Werichova žáčka (měli přece odlišné názory na umění), ale přesto své pozdní profesní „osvícení“ charakterizuje jako moment, kdy opustil „newerichovskou“ polohu a začal psát tak, aby z jeho textu mohl mistr „vyčarovat“ plnokrevný humor, skutečný Werichův film.

## Závěr

V poslední kapitole jsem se pokusil navrhnout konceptualizaci produkční historie žánrů ve státně-socialistickém modu produkce, a to na příkladu komedie. Komedie byla kvantitativně nejdominantnějším, divácky nejvíce přitažlivějším, ale zároveň politicky nejexponovanějším z populárních žánrů poválečné české kinematografie. Produkční historie socialistické komedie vyžaduje revizi existujících teorií produkčních žánrových kategorií, především pojmů cyklu a trendu. Jestliže v západních produkčních systémech jsou cykly a trendy výsledkem producentského plánování, které pragmaticky a flexibilně reaguje na poptávku na trhu, ve státně-so-

183 Jiří Brdečka, Jak jsem vstoupil k Janu Werichovi do učení. *Kino* 35, 1980, č. 24 (cit. dle: Jan Werich, *Listování. Úryvky z korespondence a článků*. Praha: Brána 2011, s. 254–257).

cialistických systémech se vedle tržních hledisek uplatňovaly i faktory centrálně řízeného hospodářství, direktivní kulturní politiky a zároveň specifické sociální logiky pole kulturní produkce.

Jak ukázaly předchozí kapitoly, profesní komunita státně-socialistických systémů je na jedné straně podrobena silné politické kontrole, ale na druhé straně si vůči politické moci buduje relativní autonomii, která umožňuje neformální seskupování spolupracovníků podle kritérií osobní důvěry a sdíleného vkusu. Právě faktory sdílených hodnot hrály klíčovou roli v seskupování dlouhodobých tvůrčích týmů, kterými se komediální produkce vyznačuje ve větší míře než ostatní žánry.

Žánrově definovaná „situovaná“ etika a estetika komediálních týmů hrála klíčovou roli v procesu rehabilitace „čistého smíchu“ čili zábavné funkce komedie, která se musela postupně emancipovat od smíchu „služebného“, charakteristického pro komedii ve službách komunistické propagandy. Nejzřetelnější příklad uplatnění situované etiky a estetiky v procesu emancipace čistého smíchu najdeme v parodickém produkčním trendu, který nastartovala nejúspěšnější česká poválečná komedie: *Limonádový Joe aneb Koňská opera*.

Poslední kapitola tak nabídla novou interpretaci místa parodie v dějinách české kinematografie: ukázala, že zesměšňování západních žánrových konvencí zde hrálo jen sekundární roli, parodované žánrové zdroje nebyly hlavním ohniskem zájmu ani na straně tvůrců, ani na straně diváků. Primárním cílem tvůrců parodií bylo oproštění komedie od zátěže služebného smíchu únikem do „bezpečného“ prostoru parodické imaginace a zároveň její povýšení v hierarchii žánrů prostřednictvím důrazu na precizní řemeslo (pečlivou stylizaci, pseudoautenticitu apod.), respektive na vyšší produkční hodnoty (náročné dekorace, choreografie, triky atd.). Parodie jakožto první poválečný komediální trend, který nebyl iniciován kulturněpolitickými direktivami (jako dříve budovatelské veselohry, rekreační komedie či satiry), tak přinesl definitivní rehabilitaci čistého smíchu, tedy legitimizaci „komedie jako komedie“.



# Závěrem aneb Kam dál?

„Člověk prostě nepočítá, že to, co napíše, by najednou mohlo obživnout“, děsí se fiktivní scenárista poté, co v budově Československého filmu potkal svou postavu, zednici Sylvu, jako člověka z masa a kostí. Sylva „vypadla“ mezi znužené diváky z plátna při projekci budovatelské veselohry „Láska mezi panely“, která měla ztělesňovat stereotypy agitek z počátku padesátých let. Ve středometrážním studentském filmu Pavla Juráčka a Jana Schmidta *Černobilá Sylva* (1961) pozorujeme pravděpodobně první filmový projev kritické reflexe produkční kultury stalinistického období. Starší generaci tvůrců, kteří měli na svědomí pakt filmového smíchu s totalitní ideologií, zde postihne symbolický „trest“: oportunistický režisér agitky v podání Lubomíra Lipského zůstane uvězněn ve svém vlastním filmu, se zednickými úderníky na dvojrozměrném plátně, za spravedlivého smíchu studentů FAMU. Je to předzvěst změn, které se během dalších tří let projeví s plnou silou mimo jiné i manifestačním odmítnutím satirické funkce humoru, o němž byla řeč v poslední kapitole. Předchozí stránky se po-

kusily rekonstruovat cestu, která k těmto změnám vedla a připravila pro ně podmínky.

Tato kniha se pokusila otevřít nový pohled na dějiny českého filmu: namísto filmových děl, autorských stylů či politických zásahů do umělecké svobody se zabývá každodenním světem filmařů. Přesouvá pozornost od díla k podmínkám jeho vzniku, od výjimečné umělecké osobnosti ke skupinové spolupráci, od velké politiky k mikropolitice tvůrčích týmů při psaní nebo natáčení. Vychází z předpokladu, že poznat kontext a proces tvorby umožňuje nové, komplexnější porozumění výslednému dílu. Film se nám pak může ukázat nejen jako autonomní estetický objekt nebo výpověď o světě, ale také jako mediace či stopa kolektivního produkčního procesu a často konfliktních zájmů nejrůznějších aktérů, kteří se na něm podíleli a vkládali do něj vlastní investice významů, hodnot nebo jen podpůrné práce. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* z tohoto hlediska není pouze vysoce sofistikovanou parodií westernů, ale také reakcí na recepci předchozích verzí Brdečkova příběhu a zároveň polemikou s koncepcí služebného humoru, který do té doby v domácí komediální tvorbě převládal. Je rovněž projevem kolektivního sebevyjádření žánrově definované produkční subkultury, která usilovala o vyšší míru legitimacy a autonomie ve vztahu k vládnoucí moci.

Mnoho témat a otázek, spojených s produkčním systémem, kulturou a estetikou, zde zůstalo jen naznačených. Dosud nezpracované fondy zestátněné kinematografie, uložené v Národním filmovém archivu, poskytují obrovské pramenné bohatství, které českým badatelům mohou zahraniční kolegové většinou jen závidět. Velkou výzvou do budoucna zůstávají nové interpretace konkrétních stylů, žánrů či hnutí, které by ukázaly jejich podmíněnost okolnostmi a procesy produkce. Jednou z oblastí takového výzkumu by mohly být rozbor práce tvůrčích týmů, které by zhodnotily přínos jednotlivých štábových profesí ke stylovým tendencím, jež jsou dosud připisovány obvykle jen režisérům. Neméně fascinující potenciál nabízejí tisíce scénářů a jejich přípravných formátů, uložených v NFA, Památníku národního písemnictví a Archivu Barrandov Studio, které si vyloženě říkají o seriální analýzu scenáristické praxe a stylu. Domácí produkční praxe dosud nebyla téměř vůbec zkoumána prizmatem genderových studií, přitom téma genderové diskriminace, stereotypizace a segregace „za kamerou“ patří k nejhavějším otázkám v debatách zahraničních teoretiků s kulturními institucemi.<sup>1</sup> Ve třetí kapitole jsem se omezil jen na několik kvantita-

1 V mezinárodním kontextu se v poslední době o genderové nerovnosti v mediálním průmyslu píše poměrně hodně, mimo jiné z perspektivy kritické sociologie kreativní práce, a vznikají i první srovnávací projekty, nicméně k historii bývalých státně-socialistických médií vyšlo takových prací minimum. Mezi výjimky patří monografie Beaty Hock, *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner 2014.

tivních údajů, které ilustrují, jak se tyto faktory v čase měnily pomaleji, než by napovídala oficiální doktrína o emancipaci žen v průmyslu. V této knize nezbyl prostor na zásadní otázku nových technologií: otázku, jak produkční praxi a estetiku měnily nástupy barevného filmu, magnetického záznamu zvuku, stereofonie či latexových rekvizit a protetiky. V archivech se například dochovala řada svědectví o tom, že vedení státního filmu si v osmdesátých letech slibovalo mnoho od videa a výpočetní techniky. Svěbytnou, byť s hraným filmem úzce propojenou problematiku představují dějiny produkčních kultur v dokumentárním a krátkém filmu nebo v televizi. V této knize jen naznačené produkční dějiny populárních filmových žánrů si zase přímo říkají o srovnání s obdobným, byť poněkud rychlejším procesem rehabilitace zábavnosti v literatuře, divadlech malých forem, televizi a samozřejmě populární hudbě. V neposlední řadě nás tyto a další otázky vyzývají k mezinárodní komparaci. Například v Polsku probíhá debata o odkazu tamních skupin, zvaných „zespoły“, již řadu let, mimo jiné i proto, že tyto produkční jednotky na rozdíl od Česka přežily konec státního filmu, byť ve výrazně obměněné formě, a současným producentům jejich dědictví nabízí atraktivní modely kreativní týmové práce.<sup>2</sup>

Náznaky podobné veřejné debaty se občas objeví i v domácím prostředí, především v souvislosti se stížnostmi na údajný úpadek dramaturgie a nedostatek dramaturgů. Význam státně-socialistického modu produkce pro současnou mediální praxi ale dosud nebyl zhodnocen ani v hrubých obrysech. Idea tvůrčích skupin a skupinové dramaturgie z filmové praxe prakticky vymizela a její pozůstatky v dosti okleštěné podobě přežívají jen v České televizi. Dnešní systém filmové produkce spočívá na roztržitém poli tvořeném desítkami miniaturních, finančně i personálně poddimenzovaných firem, které až na několik výjimek nejsou schopny kontinuálně vyvíjet dostatečné množství nových látek a naplňovat dlouhodobější producentské strategie; ke svému přežití navíc potřebují veřejnoprávní televizi a dotace Státního fondu kinematografie. Přesto se zde objevují i případy inovativního strategického myšlení a týmové práce, především mezi mladšími producenty, kteří se začínají vzájemně podporovat a zaměřovat na ambicióznější mezinárodní koprodukce. Dědictví tvůrčích skupin padesátých a šedesátých let by jim mohlo posloužit jako zdroj inspirace pro soustavnější a kvalitativně náročnější metody vývoje scénářů, stejně jako pro budování dlouhodobých sítí vzájemně se doplňujících spolupracovníků. Lepší

2 Srov. Marcin Adameczak – Piotr Marecki – Marcin Malatyński (eds.), *Film Units: Restart*. Kraków: Ha!art 2012.



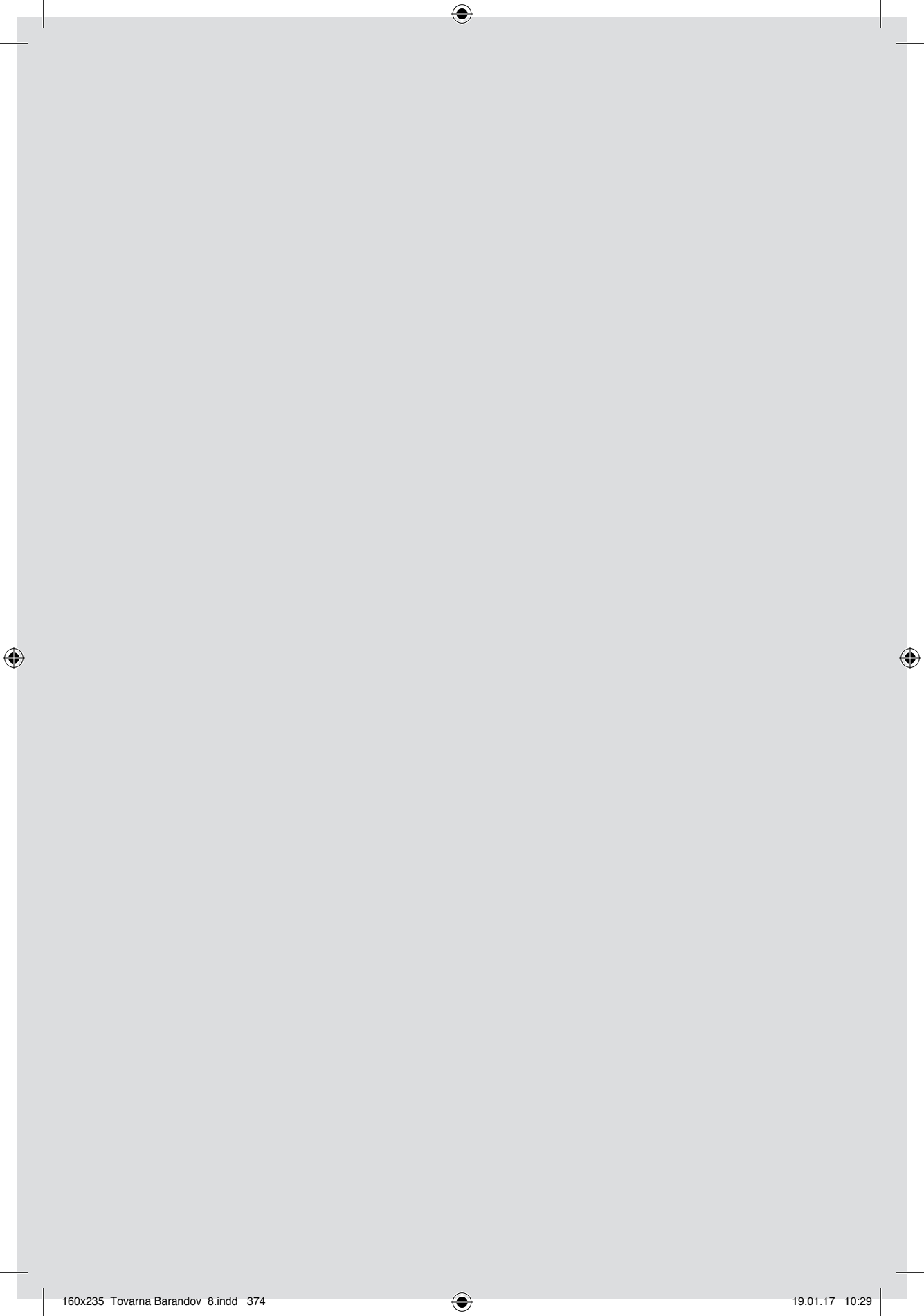
znalost historie produkční praxe zároveň může zabránit mylným paralelám. Ty jsou typické pro současnou diskusi o roli dramaturga, v níž se často zapomíná na zásadní rozdíl mezi skupinovou dramaturgií uvnitř státního studia a prací script editora, najímaného producentem na konkrétní scénář.

Filmaři tradičně patří k těm nejviditelnějším a nejprivilegovanějším společenským skupinám s jasnou kolektivní identitou. Sami sebe vidí jako do značné míry uzavřenou komunitu se specifickým životním stylem, která má ale i svou odvrácenou stranu, své vnitřní nejistoty, a kterou zmítají mnohé vnitřní konflikty. Staví kolem sebe překvapivě vysoké vstupní bariéry, jak zjistili již mnozí etnografové, snažící se proniknout mezi elitu Hollywoodu.<sup>3</sup> V poválečné Praze se o tom přesvědčili i vykonavatelé komunistické kulturní politiky. Kniha, kterou právě dočítáte, se pokusila zprostředkovat historii tohoto zvláštního profesního světa prostřednictvím stop každodenní žité zkušenosti jeho členů. Zaměřila se na dobu, kdy byly jeho hranice a sdílené hodnoty podrobeny dosud nejtěžší zkoušce, a právě proto se historikovi ukazují zřetelněji než v dobách tvůrčí svobody.

---

3 Jedna z nich, slavná americká antropoložka Sherry Ortnerová, neúspěšnou snahu o proniknutí do světa prominentních producentů zakomponovala jako klíčový motiv do své poslední knihy, jejíž původně plánované téma ovšem musela změnit ze studiové na nezávislou produkci - viz Sherry Ortner, *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham - London: Duke University Press 2013.

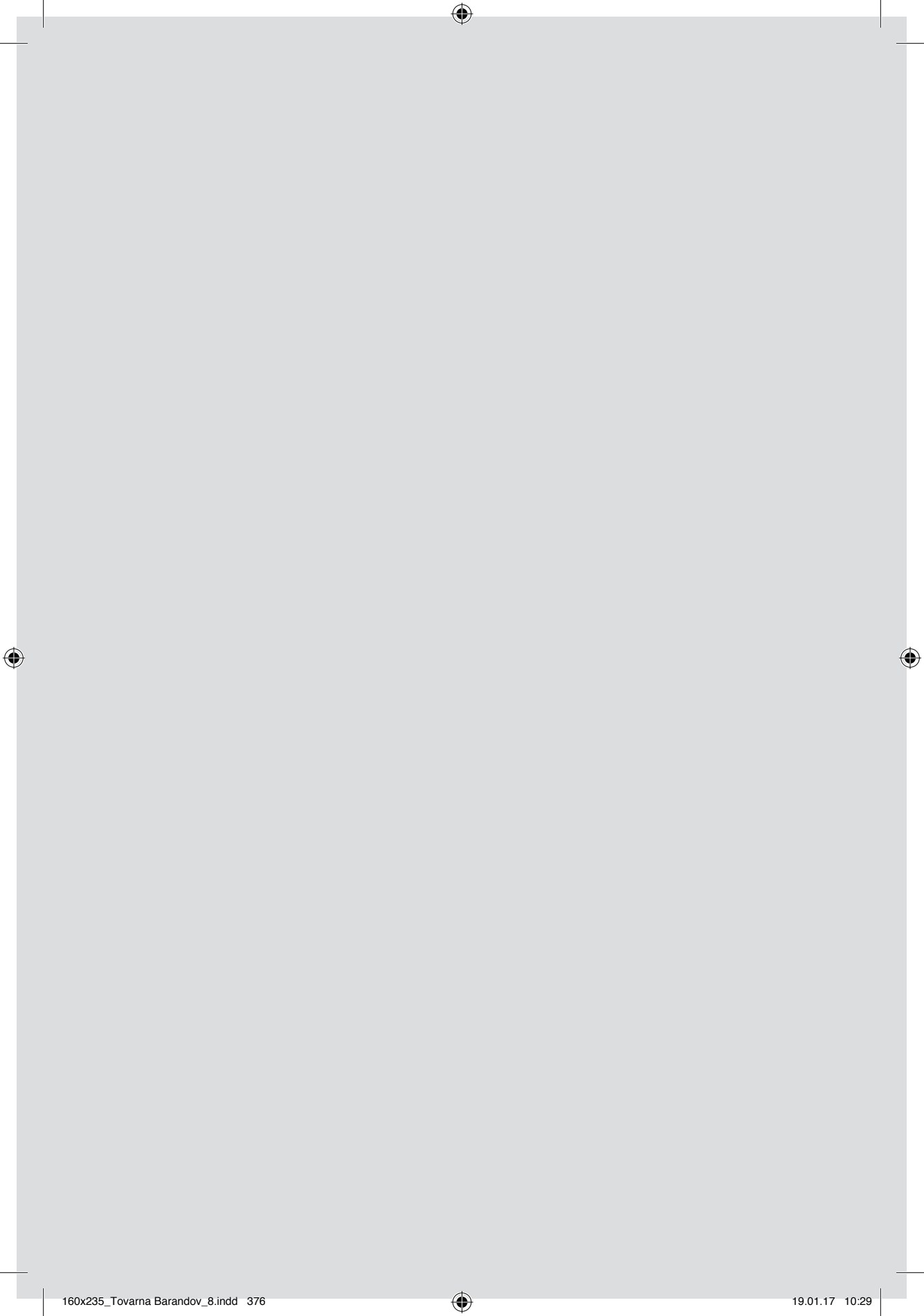




# Ediční poznámka

**Starší verze některých kapitol této knihy byly předběžně publikovány takto:**

- Kapitola 1: The State–Socialist Mode of Production and the Political History of Production Culture. In: Petr Szczepanik – Patrick Vonderau (eds.), *Behind the Screen: Inside European Production Cultures*. New York: Palgrave Macmillan 2013, s. 113–134.
- Část kapitoly 2: Between Units and Producers: Organization of Creative Work in Czechoslovak State Cinema 1945–1990. In: Marcin Adamczak – Piotr Marecki – Marcin Malatyński (eds.), *Film Units: Restart*. Hałart: Kraków 2012, s. 271–312.
- Části kapitol 1 a 4: „Machři“ a „diletanti“. Základní jednotky filmové praxe v době reorganizací a politických zvrátů 1945–1962. In: Pavel Skopal (ed.), *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2011, s. 27–101.
- Část kapitoly 4: „Veterans“ and „Dilettantes“. Film Production Culture vis-à-vis Top-Down Political Changes, 1945–1962. In: Lars Karl – Pavel Skopal (eds.), *Cinema in Service of the State Perspectives on Film Culture in the GDR and Czechoslovakia, 1945–1960*. New York and Oxford: Berghahn 2016, s. 71–88.
- Kapitola 6: How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 73–98; Wie viele Schritte bis zur Drehfassung? Eine Politische Historiographie des Drehbuchs. *Montage AV* 22, č. 1 (2013), s. 102–136.
- Kapitola 7: Průmyslové autorství a skupinový styl v českém filmu 50. a 60. let. *Illuminace* 26, 2014, č. 2, s. 5–40.



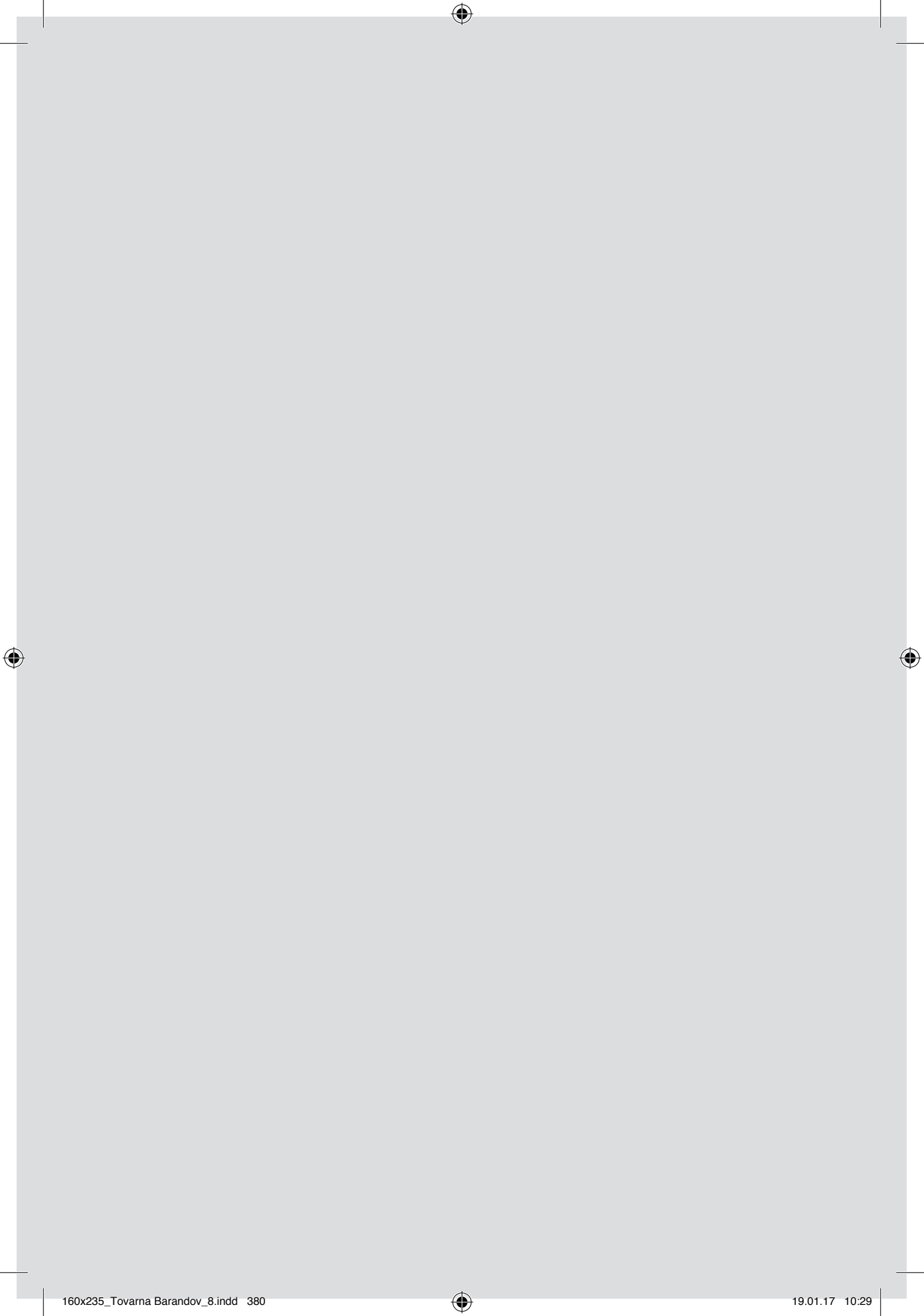
# Zkratky

• A-B	A-B, akciové filmové továrny, a. s.
• AHMP	Archiv hlavního města Prahy
• a. j.	archivní jednotka
• ArBS	Archiv Barrandov Studio, a. s.
• BFI	British Film Institute
• CZV KSČ	Celozávodní výbor Komunistické strany Československa
• Čefis	Československá filmová společnost
• ČFÚ	Český filmový ústav
• čj.	číslo jednací
• ČMFÚ	Českomoravské filmové ústředí
• ČSF	Československý státní film (1948–1957), Československý film (1957–1990)
• ČSFN	Československé filmové nakladatelství
• ČSFÚ	Československý filmový ústav
• ČSM	Československý svaz mládeže
• DEFA	Deutsche Film Aktiengesellschaft
• DS	dramaturgická skupina
• DVS	dramaturgicko-výrobní skupina
• f.	fond
• FAMU	Filmová fakulta Akademie musických umění (1946–1958), Filmová a televizní fakulta AMU (1959–)
• FISYO	Filmový symfonický orchestr
• FITES	Svaz československých filmových a televizních umělců
• FIUS	Filmový umělecký sbor
• fol.	foliace
• FR	Filmová rada
• FSB	Filmové studio Barrandov
• HS ČSF	hlavní správa Československého státního filmu (1953–1954), hlavní správa Československého filmu (1957–1958)
• HSTD	Hlavní správa tiskového dozoru
• i. č.	inventární číslo
• IUR	deově umělecká rada FSB
• KAG	künstlerische Arbeitsgruppe
• k.	karton
• KMFP	Kádr mladých filmových pracovníků
• KTK	krajský tvůrčí kolektiv
• KV SUF	Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu
• KV ÚD	kolektivní vedení Ústřední dramaturgie
• LA PNP	Literární archiv Památníku národního písemnictví
• MI	ministerstvo informací (1945–1948)
• MIO	ministerstvo informací a osvěty (1948–1953)
• MK	ministerstvo kultury (1953–1956)
• MŠK	ministerstvo školství a kultury (1956–1967)
• MV KSČ	Městský výbor Komunistické strany Československa
• NA	Národní archiv
• nedat.	nedatováno
• NFA	Národní filmový archiv
• OTK	odbor technické kontroly FSB
• OV KSČ	Obvodní výbor KSČ
• RM	říšská marka (německy Reichsmark)
• ROH	Revoluční odborové hnutí
• Sb.	sbírka
• SČDU	Svaz československých divadelních umělců (1957–1961),



- SČDFU Svaz českých dramatických umělců (1971–1990)
- SČFP Svaz československých divadelních a filmových umělců (1961–1965)
- SČFP českých filmových pracovníků
- SČSS Svaz československých spisovatelů
- SED ednotná socialistická strana Německa  
(německy Sozialistische Einheitspartei Deutschlands)
- SHF Studio hraných filmů
- sign. signatura
- sl. složka
- SMP státně-socialistický modus filmové produkce
- s. n. beze jména (nakladatele)
- SPN Státní pedagogické nakladatelství
- START Stowarzyszenie Miłośników Filmu Artystycznego
- SUF Studio uměleckého filmu (1952–1954), Studio uměleckých filmů (1954–1955)
- SPH socialistické podnikové hospodářství
- TK tvůrčí kolektiv
- TOZ Tyršův odznak zdatnosti
- TS tvůrčí skupina
- ÚD Ústřední dramaturgie
- ÚDŠ Ústřední dělnická škola
- UFA Universum Film Aktiengesellschaft
- ÚPF Ústřední půjčovna filmů
- ÚRO Ústřední rada odborů
- ÚŘ ČSF ústřední ředitelství Československého (státního) filmu
- ÚS ČSF ústřední správa Československého filmu
- ÚV ČSM Ústřední výbor Československého svazu mládeže
- ÚV ČSSD Ústřední výbor Československé sociální demokracie
- ÚV KSČ Ústřední výbor Komunistické strany Československa
- ÚV VKS(b) Ústřední výbor Všesvazové komunistické strany (bolševiků)
- VGIK Všesvazový státní institut kinematografie v Moskvě  
(rusky Vsesojuznyj gosudarstvennyj institut kinematografii)
- ZO KSČ základní organizace Komunistické strany Československa





# Seznam vyobrazení

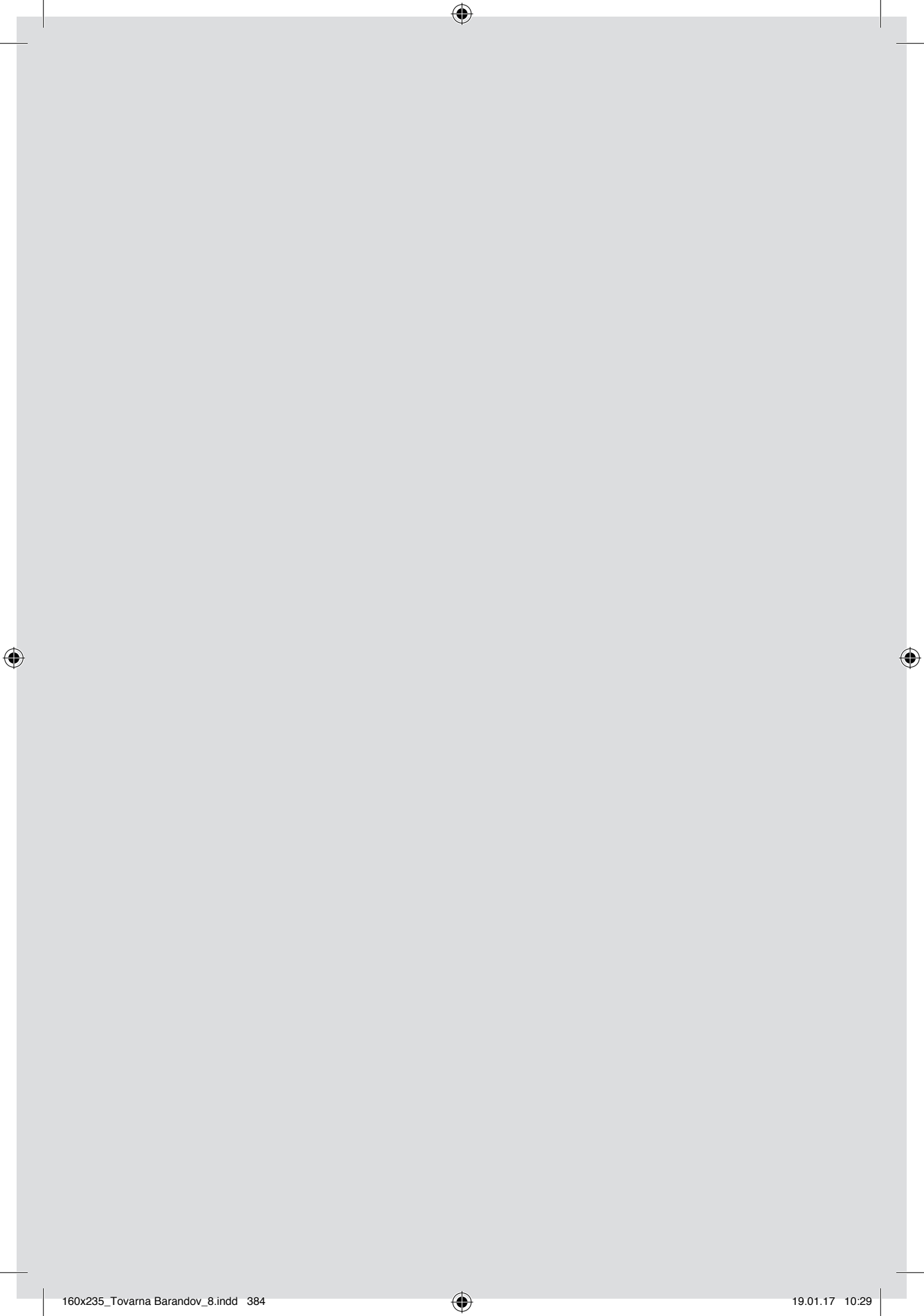
- s. 5–6 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 7–8 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 8–9 Z natáčení filmu *Pytláková schovanka aneb Šlechtetný milionář* (Martin Frič, 1949). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Václav Malý.
- s. 10–11 Z natáčení filmu *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 28–29 Z natáčení filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Jaroslav Trousil.
- s. 68 Václav Kopecký, Vítězslav Nezval. ČTK.
- s. 92 Státní cena Klementa Gottwalda – Filmové studio Barrandov – skupina. Autor Jiří Rublič. ČTK.
- s. 133 Chodba v tzv. nových halách ateliérů Barrandov. NFA.
- s. 148–149 Z natáčení filmu *Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 176 Z natáčení filmu *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor J. Panáček.
- s. 180 Z natáčení filmu *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor J. Panáček.
- s. 182 Z natáčení filmu *V proudech* (Vladimír Vlček, 1957). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 196 Komunikační prostory v tzv. nových halách ateliérů Barrandov. NFA.
- s. 252–253 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 270 Ředitel Filmového studia Barrandov Eduard Hofman. NFA. Autor Boris Procházka.
- s. 278 Karel Feix. NFA.
- s. 278 Bohumil Šmída. NFA.
- s. 284 *Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 284 *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 284 *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 284 *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 284 *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 284 *Postava k podpírání* (Pavel Juráček, 1963). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA.
- s. 339, 340 Z natáčení filmu *Pytláková schovanka aneb Šlechtetný milionář* (Martin Frič, 1949). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Václav Malý.
- s. 343 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 344 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 348 Z natáčení filmu *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 352 *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Karel Ješátko.
- s. 357 Z natáčení filmu *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966). Sběrka fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Jaroslav Trousil.

- s. 360 Z natáčení filmu *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967). Sbíрка fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Miroslav Pešan.
- s. 362 Z natáčení filmu *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967). Sbíрка fotografií z českých hraných filmů, NFA. Autor Miroslav Pešan.
- s. 364 Zdeněk Podskalský. NFA. Autor Jaroslav Skála.

*Nakladateli se přes veškeré úsilí nepodařilo u některých děl zjistit původního autora ani aktuální vykonavatele majetkových autorských práv. Nakladatel si z tohoto důvodu dovoluje případné vykonavatele majetkových autorských práv zdvořile požádat, aby se přihlásili o svou odměnu na adrese: Národní filmový archiv, Malešická 12, 130 00, Praha 3. Děkujeme za pochopení.*







# Prameny a literatura

## Primární prameny

Archiv Barrandov Studio, a. s. (ArBS)

- Barrandov historie (BH)
- Scénáře a produkční dokumenty

Archiv hlavního města Prahy (AHMP)

- KSČ – obvodní výbor Praha 16
- KSČ – obvodní výbor Praha 5
- Městský výbor KSČ Praha

Literární archiv Památníku národního písemnictví (LA PNP)

- Ladislav Fikar
- Svaz čs. spisovatelů (nezpracováno)

Národní archiv (NA)

- KSČ – Ústřední výbor 1945–1989 (ÚV KSČ)
- Ministerstvo informací
- Ministerstvo kultury
- Úřad předsednictva vlády

Národní filmový archiv (NFA)

- Československá filmová společnost (nezpracováno) (ČFS)
- Československý státní film (nezpracováno) (ČSF)
- Filmové studio Barrandov (nezpracováno) (FSB)
- Frič Martin
- Lucernařfilm
- Sbírka zvukových záznamů (nezpracováno)
- Ústřední ředitelství ČSF (nezpracováno) (ÚŘ ČSF)

Všeodborový archiv

- Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby

Periodika

- Divadelní a filmové noviny
- Filmová okénka
- Filmová práce
- Filmové a televizní noviny
- Filmové noviny
- Filmový přehled
- Kíno
- Kultura
- Kulturní tvorba
- Literární noviny
- Radostná práce
- Rudé právo
- Scéna
- Tvorba
- Věstník Československého filmu
- Věstník Československého státního filmu
- Záběr
- Zpravodaj Československého filmu

## Sekundární literatura

## A

- Abel, Richard: *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley: University of California Press 1994.
- Adamczak, Marcin – Piotr Marecki – Marcin Malatyński (eds.): *Film Units: Restart*. Kraków: Ha!art 2012.
- Altman, Rick: *Film/Genre*. London: British Film Institute 1999.

## B

- Bartošek, Luboš – Jaroslav Boček – Miroslav Malík – Zdeněk Štábla: *Rozšířené teze k dějinám československé kinematografie*. Praha: [s. n.] 1966.
- Becker, Howard S.: *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press 1982.
- Bechky, Beth: Gaffers, Gofers, and Grips: Role-Based Coordination in Temporary Organizations. *Organization Science* 17, 2006, č. 1, s. 3–21.
- Belodubrovskaya, Maria: *Politically Incorrect: Filmmaking under Stalin and the Failure of Power*. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison 2011.
- Berghahn, Daniela: *Hollywood Behind the Wall: The Cinema of East Germany*. Manchester – New York: Manchester UP 2005.
- Bernstein, Matthew: Hollywood's Semi-Independent Production. *Cinema Journal* 32, 1993, č. 3, s. 41–54.
- Bernstein, Matthew: The Producer as Auteur. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 180–189.
- Bilík, Petr: *Ladislav Helge: cesta za občanským filmem. Kapitoly z dějin československé kinematografie po roce 1945*. Brno: Host 2011.
- Blair, Helen: You're Only as Good as Your Last Job: The Labour Process and Labour Market in the British Film Industry. *Work, Employment & Society* 15, 2001, č. 1, s. 149–169.
- Boček, Jaroslav: *O komedii*. Praha: Orbis 1963.
- Boček, Jaroslav: *Kapitoly o filmu*. Praha: Orbis 1968.
- Bordwell, David – Janet Staiger – Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press 1985.
- Born, Georgina: Reflexivity and Ambivalence: Culture, Creativity and Government in the BBC. *Cultural Values* 6, 2002, č. 1/2, s. 65–90.
- Born, Georgina: *Uncertain Vision: Birt, Dyke and the Reinvention of the BBC*. London: Vintage 2005.
- Born, Georgina: The Social and the Aesthetic: For a Post-Bourdieuian Theory of Cultural Production. *Cultural Sociology*, 2010, č. 4, s. 171–208.
- Bourdieu, Pierre: *Pravidla umění. Geneze a struktura literárního pole*. Brno: Host 2010.
- Braudel, Fernand: History and the Social Sciences: The Longue Durée. In: týž, *On History*. Chicago: The University of Chicago Press 1980, s. 25–54.
- Bulgakowa, Oksana: Ton und Bild. Das Kino als Synkretismus-Utopie. In: Jurij Murašov (ed.), *Die Museen der Macht. Medien in der sowjetischen Kultur der 20er und 30er Jahre*. München: Wilhelm Fink 2003, s. 173–186.

## C

- Caldwell, John T.: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press 2008.
- Carringer, Robert L.: Collaboration and Concepts of Authorship. *PMLA* 116, 2001, č. 2, s. 370–379.
- Connelly, John: *Ztročená univerzita. Sovětizace vysokého školství ve východním Německu, v českých zemích a v Polsku v letech 1945–1956*. Praha: Karolinum 2008.
- Crisp, Colin: *The Classic French Cinema, 1930–1960*. Bloomington: Indiana University Press 1993.
- Cunningham, John: *Hungarian Cinema: From Coffee House to Multiplex*. London – New York: Wallflower Press 2004.
- Curtin, Michael: Media Capital. Towards the Study of Spatial Flows. *International Journal of Cultural Studies* 6, 2003, č. 2, s. 202–228.

## Č

- Černá, Zuzana: *Poválečná „očista“ v české kinematografii 1945–1946*. Bakalářská práce. Univerzita Karlova 2016.
- Černík, Jan: Scenáristika a cenzura v Československu 1953–1962. *Iluminace* 28, 2016, č 4 [v tisku].
- Česáková, Lucie: *Atomy věčnosti. Krátký film 30. až 50. let*. Praha: Národní filmový archiv 2014.

## D

- De Vany, Arthur: *Hollywood Economics: How Extreme Uncertainty Shapes the Film Industry*. London – New York: Routledge 2004.

- DeFillippi, Robert J. – Michael B. Arthur: Paradox in Project-Based Enterprise: The Case of Film Making. *California Management Review* 40, 1998, č. 2, s. 125–139.
- Dobrenko, Evgeny: Soviet Comedy Film: or, the Carnival of Authority. *Discourse* 17, 1995, č. 3, s. 49–57.
- Dobrenko, Evgeny: *Stalinist Cinema and the Production of History Museum of the Revolution*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2008.
- Dvořáková, Tereza Cz. – Ivan Klimeš: *Prag-Film AG 1941–1945. Im Spannungsfeld zwischen Protektorats- und Reichs-Kinematografie*. München: Edition text + kritik 2008.
- Dvořáková, Tereza Cz.: *Idea filmové komory. Českomoravské filmové ústředí a kontinuita centralizačních tendencí ve filmovém oboru 30. a 40. let*. Disertační práce. Univerzita Karlova 2011.

## E

- Effenberger, Vratislav: Obraz člověka v českém filmu. *Film a doba* 14, 1968, č. 7, s. 345–351.
- Eidsvik, Charles: Mock Realism: The Comedy of Futility in Eastern Europe. In: Andrew Horton (ed.), *Comedy/Cinema/Theory*. Berkeley: University of California Press 1991, s. 91–105.
- Eismann, Šimon: *Film a kulturní politika. Společenské kontexty zestátněné kinematografie 1945–1952*. Magisterská diplomová práce. Univerzita Karlova 1999.

## F

- Faulkner, Robert R. – Andy B. Anderson: Short-Term Projects and Emergent Careers: Evidence from Hollywood. *American Journal of Sociology* 92, 1987, č. 4, s. 879–909.
- Fiala, Miloš: *Martin Frič – muž, který rozdával smích*. Čechtice: BVD 2008.
- Fomin, Valerij (ed.): *Kinematograf ottepeli: dokumenty i svídětélstva*. Moskva: Materik 1998.
- Frejlich, Semjon: *Zlatý řez filmového plátna*. Praha: ČSFÚ 1987.

## G

- Ganti, Tejaswini: *Producing Bollywood: Inside the Contemporary Hindi Film Industry*. Durham, NC: Duke University Press 2012.
- Gaut, Berys: Film Authorship and Collaboration. In: Richard Allen – Murray Smith (eds.), *Film Theory and Philosophy*. Oxford: Oxford University Press 1997, s. 149–172.
- Goulding, Daniel J.: *Liberated Cinema: The Yugoslav Experience, 1945–2001*. 2. ed. Bloomington: Indiana University Press 2002.
- Gray, Jonathan: When Is Author? In: Jonathan Gray – Derek Johnson (eds.), *A Companion to Media Authorship*. Malden, MA: Wiley Blackwell 2013, s. 88–111.
- Gürtler, František: *Malý filmový slovník*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1948.

## H

- Halada, Andrej: *77 českých filmových komiků*. Praha: Brána 1999.
- Haltof, Marek: *Historical Dictionary of Polish Cinema*. Lanham, Maryland: The Scarecrow Press 2007.
- Hames, Peter: *Československá nová vlna*. Praha: Levné knihy 2008.
- Harries, Dan: *Film Parody*. London: BFI 2000.
- Havens, Timothy – Amanda Lotz – Serra Tinic: Critical Media Industry Studies: A Research Approach. *Communication, Culture and Critique*, 2009, č. 2, s. 234–253.
- Hedbávný, Zdeněk: *Alfréd Radok: zpráva o jednom osudu*. Praha: Divadelní ústav 1994.
- Heller, Leonid: Cinéma à lire. Observations sur l'usage du „scénario littéraire“ à l'époque de Jdanov. In: Natacha Laurent (ed.), *Le Cinéma „stalinien“: questions d'histoire*. Toulouse: Presses universitaires du Mirail – La Cinémathèque de Toulouse 2003, s. 57–70.
- Hesmondhalgh, David: *The Cultural Industries*. London: Sage 2002.
- Hjort, Mette – Duncan Petrie: *The Cinema of Small Nations*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.
- Hock, Beata: *Gendered Artistic Positions and Social Voices. Politics, Cinema, and the Visual Arts in State-Socialist and Post-Socialist Hungary*. Stuttgart: Franz Steiner 2014.
- Hollender, Barbara – Zofia Turowska: *Zespól TOR*. Warszawa: Prószyński i S-ka 2000.
- Hulík, Štěpán: *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia 2011.

## CH

- Chovanec, Vítězslav: *Mistři filmových okének. Historický vývoj profese filmového střihače v české kinematografii v letech 1945–1964*. Masarykova univerzita 2015.
- Christensen, Jerome: Studio Authorship, Corporate Art. In: Barry K. Grant (ed.), *Auteurs and Authorship: A Film Reader*. New York: Blackwell 2008, s. 167–179.
- Chytilová, Vladimíra: *Olga Schoberová: Filmová hvězda v kontextu československé a evropské kinematografie 60. let*. Masarykova univerzita 2010.

## I

- Imre, Aniko (ed.): *A Companion to Eastern European Cinemas*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2012.
- Ioffe, Denis G. – Serguei A. Oushakine: Introduction: The Amusing Disturbance of Soviet Laughter. *Russian Literature* 74, 2013, č. 1–2, s. 1–10.
- Iordanova, Dina: *Cinema of the Other Europe: The Industry and Artistry of East Central Europe*. London: Wallflower Press 2003.
- Ivanova, Mariana: *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations*. Disertační práce. University of Texas at Austin 2011.

## J

- Janáček, Pavel: Němci a němectví, zrada a trest, dnešek a zítřek. Prostor lidové četby v letech mezi Květnem a Únorem. *Kuděj* 4, 2002, č. 2, s. 55–74.
- Janáček, Pavel: *Ze ztracení do blaženého věku. K zábavné, tendenční, konzumní a odpočinkové četbě 50. a 60. let*. Příloha časopisu *Tvar*, sv. 20. Praha: Edice Tvary 2003.
- Janáček, Pavel: *Literární brak. Operace vyloučení, operace nahrazení 1938–1951*. Brno: Host 2004.
- Jordan, Günter: *Film in der DDR: Daten, Fakten, Strukturen*. Potsdam: Filmmuseum Potsdam 2009.

## K

- Kaňuch, Martin: Smiech ako zbraň. Imaginácia satiry a slovenský film 50. rokov. *Illuminace* 23, 2011, č. 3, s. 11–26.
- Kasten, Jürgen: *Film Schreiben. Eine Geschichte des Drehbuches*. Wien: Hora 1990.
- Kaška, Václav: *Neukáznění a neangažovaní. Disciplinace členů Komunistické strany Československa v letech 1948–1952*. Praha – Brno: Ústav pro studium totalitních režimů – Conditio humana 2014.
- Kašpar, Lukáš: *Český hraný film a filmaři za protektorátu. Propaganda, kolaborace, rezistence*. Praha: Libri 2007.
- Kenez, Peter: *Cinema and Soviet Society from the Revolution to the Death of Stalin*. London: I. B. Tauris 2001.
- King, Geoff: *Film Comedy*. London: Wallflower Press 2002.
- Klimeš, Ivan: Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi. *Illuminace* 6, 1994, č. 4, s. 47–73.
- Klimeš, Ivan: Za vizí centrálního řízení filmové výroby (Úvod k edici). *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–139.
- Klimeš, Ivan: Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoha (ed.), *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR 2002, Edice K, sv. 8, s. 377–387.
- Klimeš, Ivan: Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959. *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 136–137.
- Klimeš, Ivan: Kinematografie v rukou státu (1945–1959). In: Marta Sylvestrová (ed.), *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie 2004, s. 86–94.
- Klimeš, Ivan: Filmový scénář. In: Dagmar Mochná – Josef Peterka a kol., *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka 2004, s. 194–203.
- Klimeš, Ivan: „Limonaden-Joe“ und die Pferdeoper: Bericht aus einem Land ohne „Wilden Westen“. In: Jan Distelmeyer – Jörg Schöning – Hans-Michael Bock (eds.), *Europa im Sattel. Western zwischen Sibirien und Atlantik*. München: edition text + kritik 2012, s. 97–104.
- Klimeš, Ivan: *Kinematografie a stát v českých zemích 1895–1945*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy 2016.
- Klos, Elmar – Pavel Taussig: *Česká filmová komedie*. Praha: ČSFÚ 1983.
- Klos, Elmar: *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Praha: SPN 1990.
- Knapík, Jiří: *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948–1952*. Magisterská diplomová práce. Slezská univerzita 1998.
- Knapík, Jiří: Trampoty „Cisařova pekaře“. Slavný film na pozadí ideologických sporů. *Dějiny a současnost* 20, 1998, č. 6, s. 28–32.
- Knapík, Jiří: Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97–119.
- Knapík, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha: Libri 2002.
- Knapík, Jiří: Dělnický soud nad Františkem Čápem. *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81.
- Knapík, Jiří: *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri 2004.
- Knapík, Jiří: *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha: Libri 2006.
- Kolaja, Jiří (ed.): *Filmová režie. Zásadní poznámky s názory několika českých režisérů*. Praha: Knihovna Filmového kurýru 1944.
- Kornai, János: *The Socialist System: The Political Economy of Communism*. Princeton: Princeton University Press 1992.
- Kreimeier, Klaus: *The Ufa Story. A History of Germany's Greatest Film Company, 1918–1945*. Berkeley: University of California Press 1999.

- Krumpár, Pavel: Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (1. část). *Illuminace* 22, 2010, č. 4, s. 21–70.
- Krumpár, Pavel: Česká televize jako filmový producent v letech 1992–2002 (2. část). *Illuminace* 23, 2011, č. 1, s. 21–62.
- Kuipers, Giseline: The Sociology of Humor. In: Victor Raskin (ed.), *The Primer of Humor Research*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter 2008, s. 365–402.
- Kunicki, Mikołaj: Heroism, Raison d'état, and National Communism: Red Nationalism in the Cinema of People's Poland. *Contemporary European History* 21, 2012, č. 2, s. 235–256.

## L

- Lagny, Michèle: *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin 1992.
- Lauchlan, Iain: Laughter in the Dark: Humour under Stalin. In: Anne Chamayou – Alastair Duncan (eds.), *Le rire européen / European Laughter*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan 2009, s. 257–274.
- Laurent, Natacha: *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline*. Toulouse: Privat 2000.
- Lawton, Anna: *Before the Fall: Soviet Cinema in the Gorbachev Years*. 2. ed. Washington, DC: New Academia Publishing 2007.
- Liehm, Mira – Antonín J. Liehm: *The Most Important Art: Soviet and Eastern European Film after 1945*. Berkeley: University of California Press 1977.
- Liehm, Antonín J.: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. Praha: NFA 2001.
- Lopour, Jaroslav: *Filmy soukromých výroben v zestátněné kinematografii. Roztočené a nedokončené protektorátní projekty a jejich osudy po roce 1945*. Magisterská diplomová práce. Masarykova univerzita 2015.
- Luckhurst, Mary: *Dramaturgy: A Revolution in Theatre*. Cambridge – New York: Cambridge University Press 2006.
- Lukeš, Jan: *Diagnózy času. Český a slovenský poválečný film (1945–2012)*. Praha: Slovart 2013.

## M

- Macdonald, Ian W.: „...So It's Not Surprising I'm Neurotic“: the Screenwriter and the Screen Idea Work Group. *Journal of Screenwriting* 1, 2010, č. 1, s. 45–58.
- Macdonald, Ian W.: Screenwriting in Britain 1895–1929. In: Jill Neldes (ed.), *Analysing the Screenplay*. London: Routledge 2011, s. 44–67.
- Macdonald, Ian W.: *Screenwriting Poetics and the Screen Idea*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire – New York: Palgrave Macmillan 2013.
- Macek, Václav – Jelena Pašteková: *Dejiny slovenskej kinematografie*. Martin: Osveta 1997.
- Mann, Denise: It's Not TV, It's Brand Management TV: The Collective Author(s) of the Lost Franchise. In: Vicki Mayer – Miranda J. Banks – John T. Caldwell (eds.), *Production Studies: Cultural Studies of Media Industries*. New York: Routledge 2009, s. 99–114.
- Maras, Steven: *Screenwriting: History, Theory and Practice*. London: Wallflower Press 2009.
- Mareš, Petr: Adaptace parodie, parodická adaptace (České filmové parodie a jejich literární zdroje). *Film a doba* 61, 2015, č. 4, s. 190–195.
- Mareš, Petr: The Kind Millionaire, Lemmonade Joe and Superman. On Czech Film Parodies. *Images. The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication* 14, 2014, č. 23, s. 15–24.
- Mocná, Dagmar: *Případ Kondelík. Epizoda z estetiky každodennosti*. Praha: Karolinum 2002.
- Mocná, Dagmar: Pytláková schovanka aneb Fričovo velké loučení. *Illuminace* 8, 1996, č. 2, s. 77–105.

## N

- Neale, Steve: *Genre and Hollywood*. London – New York: Routledge 2000.
- Nowell, Richard: *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle*. New York – London: Continuum 2011.

## O

- Ortner, Sherry: *Not Hollywood. Independent Film at the Twilight of the American Dream*. Durham – London: Duke University Press 2013.
- Ostrowska, Dorota: An Alternative Model of Film Production: Film Units in Poland after World War Two. In: Aniko Imre (ed.), *A Companion to Eastern European Cinemas*. Malden, Mass.: Wiley-Blackwell 2012, s. 453–465.

## P

- Paul, David W. (ed.): *Politics, Art, and Commitment in the East European Cinema*. New York: St. Martin's Press 1983.



- Piotrovskij, Adrian: O teorii filmových žánrov. In: Peter Mihálik (ed.), *Antológia filmovej teórie II. Sovietska filmová teória dvadsiatych rokov*. Bratislava: SFÚ 1986, s. 199–217.
- Pokorný, Jiří: Odbory a znárodněný film. In: Ivan Klimeš (ed.), *Filmový sborník historický 3*. Praha: ČFÚ 1992, s. 175–215.
- Poss, Ingrid – Peter Warnecke (eds.): *Spur der Filme. Zeitzeugen über die DEFA*. 2. ed. Berlin: Ch. Links 2006.
- Price, Steven: *The Screenplay: Authorship, Theory and Criticism*. Basingstoke: Palgrave 2010.
- Price, Steven: The Screenplay: An Accelerated Critical History. *Journal of Screenwriting* 4, 2013, č. 1, s. 87–97.
- Prokopová, Alena: Srdce v rozpacích: Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář. In: *Panorama filmové kritiky*. Uherské Hradiště: LFŠ 2008, online: <<http://alenaprokopova.blogspot.cz/2009/02/srdce-v-rozpacich-pytlakova-schovanka.html>>.
- Průcha, Václav a kol.: *Hospodářské a sociální dějiny Československa 1918–1992. Díl 2, Období 1945–1992*. Brno: Doplněk 2009.
- Prádná, Stanislava: *Miloš Forman. Filmař mezi dvěma kontinenty*. Brno: Host 2009.

## R

- Raynaud, Isabelle: Le scénario a toujours été „en crise“! *CinémaAction: L'enseignement du scénario* 61, 1991, s. 22–27.
- Reif, Ina-Lyn: *Die Entstehung und Rezeption des DEFA-Spielfilms „Der verlorene Engel“*. Hamburg: Diplomica 2009.
- Renfrew, Alastair: The Dialectics of Parody. *Poetics Today* 33, 2012, č. 3–4, s. 301–328.
- Rhodes, John David: Belabored: Style as Work. *Framework* 53, 2012, č. 1 (Spring), s. 47–64.

## S

- Salys, Rimgaila (ed.): *The Russian Cinema Reader. Volume One. 1908 to the Stalin Era*. Boston: Academic Studies Press 2013.
- Sawyer, R. Keith: *Group Creativity: Music, Theater, Collaboration*. Mahwah, N. J.: L. Erlbaum Associates 2003.
- Scott, Allen J.: *On Hollywood: The Place, the Industry*. Princeton: Princeton University Press 2005.
- Scott, Allen J.: *The Cultural Economy of Cities*. London: Sage 2000.
- Sellors, C. Paul: Collective Authorship in Film. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 65, 2007, č. 3, s. 263–271.
- Selucký, Radoslav: *Poznámky k návrhu na novou ekonomickou organizaci Československého filmu*. Praha: ČSF 1966.
- Schatz, Thomas: *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking, and the Studio System*. New York: Random House 1981.
- Schatz, Thomas: *The Genius of The System: Hollywood Filmmaking in the Studio Era*. New York: Pantheon Books 1988.
- Singer, Ben: Modes of Production: Issues and Debates. In: Richard Abel (ed.), *Encyclopedia of Early Cinema*. London: Routledge 2005, s. 633–635.
- Skopal, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. Praha: Academia 2012.
- Skopal, Pavel: *Filmová kultura severního trojúhelníku. Filmy, kina a diváci českých zemí, NDR a Polska 1945–1970*. Brno: Host 2014.
- Skupa, Lukáš: *Vadí – nevadí. Česká filmová cenzura v 60. letech*. Praha: Národní filmový archiv 2016.
- Staiger, Janet: *The Hollywood Mode of Production: The Construction of Divided Labor in the Film Industry*. Disertační práce. The University of Wisconsin–Madison 1981.
- Staiger, Janet: „Tame“ Authors and the Corporate Laboratory: Stories, Writers and Scenarios in Hollywood. *Quarterly Review of Film Studies* 8, 1983, č. 4, s. 33–45.
- Staiger, Janet: Blueprints for Feature Films: Hollywood's Continuity Scripts. In: Tino Ballo (ed.), *The American Film Industry*, 2. ed. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press 1985, s. 173–192.
- Steiner, Peter: *Russian Formalism: A Metapoetics*. Geneva – Lausanne: sdvig Press 2014.
- Stoianova, Christina: *The Eastern European Crisis of Self-knowledge (1948–1989): The Relationship between State and Society as Reflected in Eastern European Film. A Genre Approach*. Disertační práce. Concordia University 1999.
- Stollery, Martin: Technicians of the Unknown Cinema: British Critical Discourse and the Analysis of Collaboration in Film Production. *Film History* 21, 2009, č. 4, s. 373–393.
- Svašek, Maruška: *Styles, Struggles, and Careers: An Ethnography of the Czech Art World, 1948–1992*. Disertační práce. University of Amsterdam 1996.
- Szczepanik, Petr – Jaroslav Anděl (eds.): *Stále kinema. Antologie českého myšlení o filmu 1904–1950*. Praha: NFA 2008.

- Szczepanik, Petr a kol.: *Studie vývoje českého hraného kinematografického díla*. Praha: Státní fond kinematografie 2015. Online: <<http://fondkinematografie.cz/assets/media/studie%20komplet.pdf>>.
- Szczepanik, Petr: *Konzervy se slovy. Počátky zvukového filmu a česká mediální kultura 30. let*. Brno: Host 2009.
- Szczepanik, Petr: On the Ethnography of Media Production. An Interview with Georgina Born. *Illuminace* 25, 2013, č. 3, s. 99–119.

## Š

- Šámal, Petr: *Kapitoly z budovatelské literární kultury*. Disertační práce. Univerzita Karlova 2005.
- Šámal, Petr: „Česká otázka“ ve světle stalinismu. Karel Kosík a koncept levicového radikalismu. *Soudobé dějiny* 12, 2005, č. 1, s. 45–61.
- Šámal, Petr: V zájmu pracujícího lidu. Literární cenzura v době centrálního plánování a paralelních oběhů. In: Michael Wögerbauer a kol., *V obecném zájmu: cenzura a sociální regulace literatury v moderní české kultuře 1749–2014*. Praha: Academia 2015, s. 1097–1223.
- Šeřfráná, Věra Adina: *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*. Disertační práce. Univerzita Palackého 2012.
- Škapová, Zdena: Cesty k moderní filmové poeice. In: Stanislava Přádná – Zdena Škapová – Jiří Cieslar, *Démanty všednosti: český a slovenský film 60. let. Kapitoly o nové vlně*. Praha: Pražská scéna 2002, s. 11–44.
- Škvorecký, Josef: *Nejdražší umění a jiné eseje o filmu*. Praha: Books and Cards S.G.I.Š. 2010.
- Šormová, Eva: Divadlo státního filmu. *Divadelní revue* 2, 1991, č. 1, s. 92–94.
- Štábla, Zdeněk – Pavel Taussig (eds.): *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*. Praha: ČSFÚ 1981.

## T

- Taylor, Richard: A „Cinema for the Millions“: Soviet Socialist Realism and the Problem of Film Comedy. *Journal of Contemporary History* 18, 1983, č. 3, s. 439–461.
- Thompson, Kristin: Early Alternatives to the Hollywood Mode of Production: Implications for Europe's Avant-Gardes. *Film History* 5, 1993, s. 386–404.
- Thompson, Robert J. – Gary Burns (eds.): *Making Television: Authorship and the Production Process*. New York: Praeger 1990.
- Töke, Lilla: *Communism with Its Clothes Off: Eastern European Film Comedy and the Grotesque*. Disertační práce. Stony Brook University 2010.
- Toropova, Anna: „If We Cannot Laugh Like that, Then How Can We Laugh?“: The „Problem“ of Stalinist Film Comedy. *Studies in Russian & Soviet Cinema* 5, 2011, č. 3, s. 335–351.
- Trampe, Wolfgang (ed.): *Erzählen für den Film. Gespräche mit Autoren der DEFA*. Berlin: DEFA-Stiftung 2004.
- Trnka, Jan: Formování scenáristického řemesla v českém filmu 20. let a „osvědčený“ Josef Neuberg. *Illuminace* 28, 2016, č. 1, s. 61–86.
- Tzioumakis, Yannis: Marketing David Mamet: Institutionally Assigned Film Authorship in Contemporary American Cinema. *Velvet Light Trap: A Critical Journal of Film & Television*, 2006, č. 57, s. 60–75.

## V

- Vermillion, Billy Budd: *Art Cinema in Eastern Europe, 1956–1981*. Disertační práce. University of Wisconsin-Madison 2011.

## W

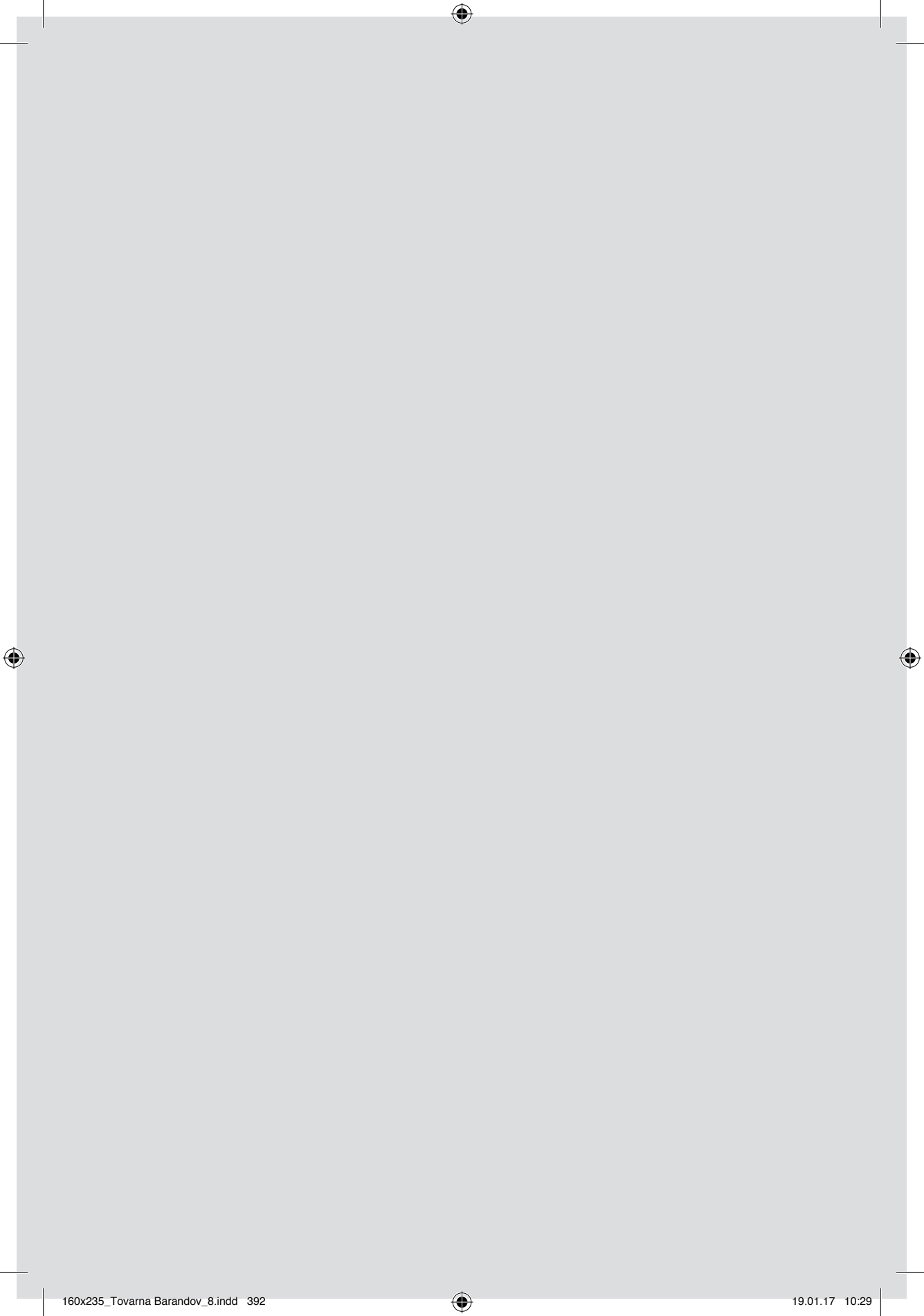
- Welch, David: *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. London – New York: I. B. Tauris 2001.
- Wertenstein, Wanda: *Zespól filmowy „X“*. Warszawa: Officina 1991.
- Willner, Roland: Micro-politics: An Underestimated Field of Qualitative Research in Political Science. *German Policy Studies* 7, 2011, č. 3, s. 155–185.

## Z

- Zajiček, Edward: *Poza ekranem. Polska kinematografia w latach 1896–2005*. 2. ed. Warszawa: Stowarzyszenie Filmowców Polskich 2009.

## Ž

- Žalman, Jan: *Umlčený film. Kapitoly z bojů o lidskou tvář československého filmu*. Praha: Národní filmový archiv 1993.



# Filmografický rejstřík

- A**
- *Adéla ještě nevečeřela* (Oldřich Lipský, 1977) 344
  - *Advent* (Vladimír Vlček, 1956) 178
  - *Akce B* (Josef Mach, 1951) 81, 308
  - *Akce Kalimantan* (Vladimír Sís, 1962) 293
  - *Alibi na vodě* (Vladimír Čech, 1965) 293
  - *Anděl na horách* (Bořivoj Zeman, 1955) 321–325, 327
  - *Árie prémie* (Jiří Trnka, 1949) 342
  - *At žije republika (Já a Julina a konec veliké války)* (Karel Kachyňa, 1965) 97, 293
  - *Atentát* (Jiří Sequens, 1964) 283
  - *Až přijde kocour* (Vojtěch Jasný, 1963) 293, 326, 332, 346
- B**
- *Bez svatozáře* (Ladislav Helge, 1963) 293
  - *Bílá nemoc* (Hugo Haas, 1937) 343
  - *Bílá oblaka* (Ladislav Helge, 1962) 293
  - *Bílá paní* (Zdeněk Podskalský, 1965) 293, 326, 337, 350
  - *Bláznova kronika* (Karel Zeman, 1964) 293, 341
  - *Bomba* (Jaroslav Balík, 1957) 292
  - *Botostroj* (K. M. Walló, 1954) 86, 173, 250
  - *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček, 1976) 363
  - *Brak* (Karel Spěváček, 2003) 347
  - *Bratr oceán* (Jiří Sequens, 1958) 292
  - *Bubny* (Ivo Novák, 1964) 292
  - *Buldoci a třešně* (Juraj Herz, 1981) 344
  - *Byl jednou jeden král...* (Bořivoj Zeman, 1954) 207, 321
  - *Bylo čtvrt a bude půl* (Vladimír Čech, 1968) 294
  - *Bylo to v máji* (Martin Frič – Václav Berdych, 1950) 81, 316, 318
- C**
- *C. a k. polní maršálek* (Karel Lamač, 1930) 234
  - *Cesta hlubokým lesem* (Štěpán Skalský, 1963) 293
  - *Cesta zpátky* (Václav Krška, 1958) 281, 292
  - *Cirkus bude!* (Oldřich Lipský 1954) 322
  - *Císařův pekař – Pekařův císař* (Martin Frič, 1951) 143, 203, 317, 321, 356, 364–366
  - *Co řekne žena...* (Jaroslav Mach, 1958) 292, 328
  - *Což takhle dát si špenát* (Václav Vorlíček, 1977) 343
- Č**
- *Černobílá Sylva* (Jan Schmidt, 1961) 338, 341, 369
  - *Černý Petr* (Miloš Forman, 1963) 325
  - *Černý prapor* (Vladimír Čech, 1958) 292
  - *Čert nespí* (Peter Solan – František Žáček, 1956) 330
  - *Čintamani & podvodník* (Jiří Krejčík, 1964) 346
  - *Čtyři v kruhu* (Miloš Makovec, 1967) 294
  - *„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“* (Oldřich Lipský, 1970) 344
- D**
- *Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949) 279
  - *Dalibor* (Václav Krška, 1956) 292
  - *Dáma na kolejích* (Ladislav Rychman, 1966) 102, 294
  - *Dáma s malou nožkou* (Přemysl Pražský – Jan S. Kolár, 1919) 338

• <i>Dařbuján a Pandrhola</i> (Martin Frič, 1959)	292
• <i>Délka polibku devadesát</i> (Antonín Moskalyk, 1965)	293
• <i>Deštivý den</i> (Jiří Bělka, 1962)	293
• <i>90 minut překvapení</i> (Rudolf Jaroš – Vladimír Sís, 1963)	293
• <i>Divotvorný klobouk</i> (Alfréd Radok, 1952)	195, 317, 320
• <i>Dnes naposled</i> (Martin Frič, 1958)	292
• <i>Dnes o půl jedenácté</i> (Jiří Slavíček, 1949)	81
• <i>Dobrodružství s nahým klukem</i> (Jan Moravec, 1964)	293
• <i>Dobrý voják Švejk</i> (Karel Steklý, 1956)	128, 292, 329
• <i>Dovolená s Andělem</i> (Bořivoj Zeman, 1952)	321–323, 326–327
• <i>Dům na Ořechovce</i> (Vladislav Delong, 1959)	292
• <i>Dva tygři</i> (Pavel Blumenfeld, 1966)	346
• <i>Dva z onoho světa</i> (Miloš Makovec, 1962)	293
<b>Ď</b>	
• <i>Ďábelské líbáňky</i> (Zdeněk Podskalský, 1970)	294
<b>E</b>	
• <i>Einstein kontra Babinský</i> (Zdeněk Podskalský, 1963)	341
• <i>Ezop</i> (Rangel Valčanov, 1969)	294
<b>F</b>	
• <i>Fádní odpoledne</i> (Ivan Passer, 1964)	293
• <i>Fantom Morrisvillu</i> (Bořivoj Zeman, 1966)	337, 344, 352
• <i>Fantom operety</i> (Zdeněk Podskalský, 1970, televizní seriál)	344
• <i>Flám</i> (Miroslav Hubáček, 1966)	346
• <i>Florenc 13,30</i> (Josef Mach, 1957)	292
• <i>Florián</i> (Josef Mach, 1961)	293
<b>G</b>	
• <i>Gagman</i> (Juraj Herz, 1987, televizní seriál)	344
• <i>Gustav Hilmar</i> (Bořivoj Zeman, 1961)	293
<b>H</b>	
• <i>Happy end</i> (Oldřich Lipský, 1967)	294, 344
• <i>Haškovy povídky ze starého mocnářství</i> (Miroslav Hubáček, 1952)	203, 329
• <i>Hlavní výhra</i> (Ivo Novák, 1958)	292
• <i>Horoucí srdce</i> (Otakar Vávra, 1962)	293
• <i>Hotel Modrá hvězda</i> (Martin Frič, 1941)	234
• <i>Hra o život</i> (Jiří Weiss, 1956)	292
• <i>Hranice světadílů</i> (Jiří Sequens, 1958)	292
• <i>Hrátky s čertem</i> (Josef Mach, 1956)	292
• <i>Hudba z Marsu</i> (Ján Kadár – Elmar Klos, 1955)	324, 329
• <i>Hvězda</i> (Jiří Hanibal, 1969)	294
• <i>Hvězda jede na jih</i> (Oldřich Lipský, 1958)	292, 328, 330–331
<b>CH</b>	
• <i>Chlap jako hora</i> (Miloš Makovec, 1960)	293, 332
• <i>Chlapci zadejte se</i> (Věra Plívová-Šimková, 1964)	293
• <i>Choking Hazard</i> (Marek Dobeš, 2004)	347
• <i>Chyťte ho!</i> (Karel Lamač, 1924)	338
<b>J</b>	
• <i>Jak dělat podobiznu ptáka</i> (Vladimír Sís – Rudolf Jaroš, 1964)	293
• <i>Jak se krade milión</i> (Jaroslav Balík, 1967)	294
• <i>Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách</i> (Václav Vorlíček, 1974)	345
• <i>Jan Roháč z Dubé</i> (Vladimír Borský, 1947)	279
• <i>Jarní píseň</i> (Rudolf Hrušínský, 1944)	175, 234
• <i>Jaroslav Marvan</i> (Bohumil Brejcha, 1959)	292
• <i>Jaroslav Vojšta</i> (Čeněk Duba, 1959)	292
• <i>Jeden z nich je vrah</i> (Dušan Klein, 1970)	294
• <i>Jiný malý princ</i> (Vladimír Sís, 1967)	294
• <i>Jiří Plachý</i> (Miroslav Hubáček, 1961)	293

- *Jiřina Šejbalová* (Miloš Makovec, 1961) 293
  - *Jurášek* (Miroslav Cikán, 1956) 292
- K**
- *Kam čert nemůže* (Zdeněk Podskalský, 1959) 292, 326, 349
  - *Kamenáč Bill a ohromní moskyti* (Václav Bedřich, 1971) 344
  - *Kamenný kvítek* (Kamennýj cvetok; Alexandr Ptuško, 1946) 65
  - *Karhanova parta* (Zdeněk Hofbauer, 1950) 316, 318
  - *Katka* (Ján Kadár, 1949) 316, 318
  - *Každá koruna dobrá* (Zbyněk Brynych, 1961) 293
  - *Kde alibi nestačí* (Vladimír Čech, 1961) 293
  - *Kdo chce zabít Jessii?* (Václav Vorlíček, 1966) 335, 337, 343, 345, 353, 357, 360
  - *Kdyby tisíc klarinetů* (Ján Roháč – Vladimír Svitáček, 1964) 293, 337
  - *Klec pro dva* (Jaroslav Mach, 1967) 294
  - *Kohout plaší smrt* (Vladimír Čech, 1961) 293
  - *Kolik slov stačí lásce* (Jiří Sequens, 1961) 293
  - *Komedianti* (Vladimír Vlček, 1953) 178
  - *Komedie s Klíkou* (Václav Krška, 1964) 293, 346
  - *Komu tančí Havana* (Vladimír Čech, 1962) 293
  - *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* (Václav Vorlíček, 1967) 335, 343, 345, 360, 362
  - *Konec cesty* (Miroslav Cikán, 1959) 292
  - *Konec jasnovidce* (Vladimír Svitáček – Ján Roháč, 1957) 96, 292, 330
  - *Kosmo* (Tomáš Baldýnský – Jan Bártek, 2016, televizní seriál) 358
  - *Král komiků* (Vladimír Sís – Rudolf Jaroš, 1963) 293
  - *Král králů* (Martin Frič, 1963) 102, 293
  - *Král Šumavy* (Karel Kachyňa, 1959) 102
  - *Králici ve vysoké trávě* (Václav Gajer, 1961) 293
  - *Kristian* (Martin Frič, 1939) 320
  - *Kruh* (Ladislav Rychman, 1959) 292
  - *Krvavý román* (Jaroslav Brabec, 1993) 347
  - *Kubáňští kozáci* (Kubanskije kazaki; Ivan Pyrjev, 1949) 307
  - *Kudy kam?* (Vladimír Borský, 1956) 292
- L**
- *Labakan* (Václav Krška, 1956) 292
  - *Labyrint srdce* (Jiří Krejčík, 1961) 293
  - *Lavina* (Miroslav Cikán, 1946) 65
  - *Ledoví muži* (Vladimír Sís, 1960) 293, 332
  - *Legenda o lásce* (Václav Krška, 1956) 292
  - *Lelíček ve službách Sherlocka Holmesa* (Karel Lamač, 1932) 338
  - *Letiště nepřijímá* (Čeněk Duba, 1959) 292
  - *Lidé z maringotek* (Martin Frič, 1966) 294
  - *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (Oldřich Lipský, 1964) 102, 284, 293, 334, 337–339, 341–344, 347–348, 351–352, 367, 370
  - *Lost* (J. J. Abrams ad., 2004–2010, televizní seriál) 260
  - *Luk královny Dorotky* (Jan Schmidt, 1970) 294
- M**
- *Májové hvězdy* (Stanislav Rostockij, 1959) 292
  - *Malý partyzán* (Pavel Blumenfeld, 1950) 319
  - *Marketa Lazarová* (František Vlášil, 1967) 97
  - *Mazaný Filip* (Václav Marhoul, 2003) 347
  - *Mezi námi zloději* (Vladimír Čech, 1963) 293
  - *Mezi nebem a zemí* (Zdeněk Podskalský, 1958) 328, 330
  - *Mikoláš Aleš* (Václav Krška, 1951) 81, 89
  - *Milujeme* (Václav Kubásek – Jaroslav Novotný, 1951) 317
  - *Místo v houfu* (Václav Gajer – Zbyněk Brynych – Václav Krška, 1964) 293
  - *Mladá léta* (Václav Krška, 1952) 89
  - *Mladé víno* (Václav Vorlíček, 1986) 363
  - *Morálka paní Duškové* (Jiří Krejčík, 1958) 292, 328
  - *Mořská panna* (Václav Kubásek, 1939) 134
  - *Muzeum zázraků* (Vladimír Sís – Rudolf Jaroš, 1964) 293
  - *Muž v povětrí* (Miroslav Cikán, 1955) 292



- *Muž z prvního století* (Oldřich Lipský, 1961) 293
- *Muž, který stoupl v ceně* (Jan Moravec – Zdeněk Podskalský, 1967) 294
- *Muži bez křídel* (František Čáp, 1946) 71
- *Muži na palubě* (Jiří Sequens, 1958) 292
- *Muži v sedle* (Smělyje Ijudi; Konstantin Judin, 1950) 308–309
  
- N**
- *Na daleké hřídce* (Zastava v gorach; Konstantin Judin, 1953) 309–310
- *Na kolejích čeká vrah* (Josef Mach, 1970) 294
- *Nahá pastýřka* (Jaroslav Mach, 1966) 294
- *Nahota* (Václav Matějka, 1970) 294
- *Národní umělec Zdeněk Štěpánek* (Otakar Vávra, 1960) 293
- *Národní umělkyně Růžena Nasková* (Martin Frič, 1960) 293
- *Návštěva* (Rudolf Jaroš – Vladimír Sís, 1964) 293
- *Nejlepší ženská mého života* (Martin Frič, 1968) 294
- *Neobyčejná dobrodružství Mr. Westa v zemi Bolševiků*  
(Něobyčajnyje priključenija mistěra Vesta v straně bolševikov; Lev Kulešov, 1924) 354
- *Neporažení* (Jiří Sequens, 1956) 292
- *Neschovávejte se, když prší* (Zbyněk Brynych, 1962) 293
- *Nevěra* (K. M. Walló, 1956) 292
- *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946) 65, 71, 234
- *Nezlob, Kristino* (Vladimír Čech, 1956) 292
- *Nikdo nic neví* (Josef Mach, 1947) 279, 313, 315
- *Nikola Šuhaj* (Miroslav J. Krňanský, 1947) 65
- *Noc nevěsty* (Karel Kachyňa, 1967) 294
- *Noční host* (Otakar Vávra, 1961) 293
- *Nové Československo* (Novaja Česchoslovakija; Vasilij Beljajev – Vladimír Vlček, 1950) 177
  
- O**
- *O něčem jiném* (Věra Chytilová, 1963) 293
- *O věcech nadpřirozených* (Jiří Krejčík – Jaroslav Mach – Miloš Makovec, 1958) 292
- *Občan Brych* (Otakar Vávra, 1958) 292
- *Obchod na korze* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1965) 293, 295
- *Objížďka* (Josef Mach, 1968) 294
- *Obžalovaný* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1964) 293
- *Odvážná slečna* (František Filip, 1969) 294
- *Okouzlená* (Otakar Vávra, 1942) 175
- *Okurkový hrdina* (Čestmír Mlíkovský, 1963) 293
- *Oranžový měsíc* (Antonín Moskalyk, 1962) 293
- *Osení* (Václav Krška, 1960) 293
- *Ostře sledované vlaky* (Jiří Menzel, 1966) 294–295
- *Osvobozené Československo* (Osvoboždonnaja Česchoslovakija; Ilja Kopalín, 1946) 176
- *Ošklivá slečna* (Miroslav Hubáček, 1959) 292
- *Otec Kondelík a ženich Vejvara* (Miroslav J. Krňanský, 1937) 326
- *Otec Kondelík a ženich Vejvara I., II.* (Karel Anton, 1926) 325
- *Otomar Korbelář* (Miroslav Cikán, 1960) 293
  
- P**
- *Pacho, hybský zbojník* (Martin Ďapák, 1975) 338
- *Paklíč* (Miroslav Cikán, 1944) 338
- *La Paloma* (Große Freiheit Nr. 7; Helmut Käutner, 1944) 175
- *Pan Habětín odchází* (Václav Gajer, 1949) 81
- *Pan Novák* (Bořivoj Zeman, 1949) 316, 318, 321–322
- *Panensství a kriminál* (Václav Lohniský, 1969) 294
- *„Pane, vy jste vdova!“* (Václav Vorlíček, 1970) 343, 345
- *Pancho se žení* (Rudolf Hrušínský – František Salzer, 1946) 313, 339
- *Pára nad hrncem* (Miroslav Cikán, 1950) 172–173, 201, 316
- *Parohy* (František Sádek – Alfréd Radok, 1947) 320
- *Partie krásného dragouna* (Jiří Sequens, 1970) 294
- *Past* (Martin Frič, 1950) 81
- *Páté kolo u vozu* (Bořivoj Zeman, 1958) 292, 328
- *Pěnička a Paraplíčko* (Jiří Sequens, 1970) 294
- *Peníze nebo život* (Jindřich Honzl, 1932) 338
- *Pension pro svobodné pány* (Jiří Krejčík, 1967) 294

- *Perličky na dně* (Jiří Menzel – Jan Němec – Evald Schorm – Věra Chytilová – Jaromil Jireš, 1965) 284, 293
  - *5 miliónů svědků* (Eva Sadková, 1965) 293
  - *Pět z milionu* (Zbyněk Brynych, 1959) 99, 281, 292
  - *Pětistovka* (Martin Frič, 1949) 81, 316
  - *Pevnost na Rýně* (Ivo Toman, 1962) 293
  - *Pikník* (Vladimír Sís – Ladislav Smoček, 1967) 294
  - *Pisnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952) 317–318, 320
  - *Pohádka o staré tramvaji* (Milan Vošmik, 1961) 293
  - *Pochodně* (Vladimír Čech, 1960) 293
  - *Poklad byzantského kupce* (Ivo Novák, 1966) 294
  - *Poklad na Sierra Madre* (The Treasure of the Sierra Madre; John Huston, 1948) 348
  - *Polibek Mary Pickfordové* (Poceluj Meri Pikford; Sergej Komarov, 1927) 354
  - *Polski film* (Marek Najbrt, 2012) 347
  - *Posel úsvitu* (Václav Krška, 1950) 308
  - *Poslední etapa* (Miroslav Ondráček, 1962) 293
  - *Poslední mohykán* (Vladimír Slavínský, 1947) 279, 315, 322
  - *Poslední růže od Casanovy* (Václav Krška, 1966) 102, 294
  - *Poslední výstřel* (Jiří Weiss, 1950) 81, 172
  - *Poslušně hlásím* (Karel Steklý, 1957) 292, 328–329
  - *Postava k podpírání* (Pavel Juráček – Jan Schmidt, 1963) 284, 293
  - *Povodeň* (Martin Frič, 1958) 292
  - *Praha nultá hodina* (Miloš Makovec, 1962) 293
  - *Právě začínáme* (Vladimír Slavínský, 1946) 322
  - *Pražská 5* (Tomáš Vorel, 1988) 347
  - *Pražské blues* (Georgis Skalenakis, 1963) 293
  - *Pražské noci* (Miloš Makovec – Jiří Brdečka – Evald Schorm, 1968) 294
  - *Preclík* (Jaroslav Mach, 1964) 293
  - *Preludium* (František Čáp, 1941) 175
  - *Prodavač humoru* (Jiří Krejčík, 1984) 338
  - *Prosím nebudit* (Josef Mach, 1962) 293
  - *Pršelo jim štěstí* (Antonín Kachlík, 1963) 293
  - *Průlom* (Karel Steklý, 1946) 65, 234
  - *První parta* (Otakar Vávra, 1959) 292
  - *Přehlídce velím já!* (Jaroslav Mach, 1969) 294
  - *Případ ještě nekončí* (Ladislav Rychman) 292
  - *Přísně tajné premiéry* (Martin Frič, 1967) 102, 294
  - *Příznání* (Jiří Lehovec, 1950) 81
  - *Pyšná princezna* (Bořivoj Zeman, 1952) 319
  - *Pytlákova schovanka aneb Šlechtný milionář* (Martin Frič, 1949) 338–341
- R**
- *Racek má zpoždění* (Josef Mach, 1950) 316, 318
  - „*Ravek ve snu viděti...*“ (Jaroslav Mach, 1968) 294
  - *Reportáž psaná na oprátce* (Jaroslav Balík, 1961) 293
  - *Ročník 21* (Václav Gajer, 1957) 292
  - *Romance pro křídlovku* (Otakar Vávra, 1966) 294
  - *Rozina sebranec* (Otakar Vávra, 1945) 65
  - *Rozmarné léto* (Jiří Menzel, 1967) 294
  - *Rozpuštěný a vypuštěný* (Ladislav Smoljak, 1984) 345
  - *Roztržka* (Miroslav Hubáček, 1956) 292
  - *Rozvod paní Evy* (Jan Svíták, 1937) 134
  - *Rudá záře nad Kládnem* (Vladimír Vlček, 1955) 178
  - *Rusalka* (Václav Kašlík, 1962) 331
  - *Rychlík do Ostravy* (Jaroslav Mach, 1960) 293
- Ř**
- *Řeka čaruje* (Václav Krška, 1945) 65
- S**
- *Sběrné surovosti* (Juraj Herz, 1965) 293
  - *Sedmikrásky* (Věra Chytilová, 1966) 289, 294
  - *Sedmý kontinent* (Václav Gajer, 1960) 293
  - *Slečna od vody* (Bořivoj Zeman, 1959) 292

- *Slečny přijdou později* (Ivo Toman, 1966) 294
  - *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský – Jan Strejček, 1950) 81, 316
  - *Slovo dělá ženu* (Jaroslav Mach, 1952) 320
  - *Smrt na Cukrovém ostrově* (Jiří Sequens, 1961) 293
  - *Smrt si říká Engelchen* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1963) 293
  - *Smrt v sedle* (Jindřich Polák, 1958) 341
  - *Smyk* (Zbyněk Brynych, 1960) 293
  - *Snadný život* (Miloš Makovec, 1957) 292
  - *Souhvězdí Panny* (Zbyněk Brynych, 1965) 293
  - *Spadla s měsíce* (Zdeněk Podskalský, 1961) 293
  - *Sparta:Slavia* (Jaroslav Mach, 1964) 293
  - *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (Oldřich Lipský, 1982) 346
  - *Srpnová neděle* (Otakar Vávra, 1960) 293
  - *Starci na chmelu* (Ladislav Rychman, 1964) 102, 293, 326, 337–338
  - *105% alibi* (Vladimír Čech, 1959) 292
  - *Strašná žena* (Jindřich Polák, 1965) 293
  - *Stříbrný vítr* (Václav Krška, 1954) 268
  - *Stud* (Ladislav Helge, 1967) 294
  - *Svatá hříšnice* (Vladimír Čech, 1970) 294
  - *Svatba upírů* (Jaroslav Soukup, 1993) 347
  - *Svatej z Krejčárku* (Petr Tuček, 1969) 294
  - *Světáci* (Zdeněk Podskalský, 1969) 294
  - *Světoběžníci* (Vladimír Sís, 1965) 293
  - *Synové hor* (Čeněk Duba, 1956) 292
- Š**
- *Šest černých dívek aneb Proč zmizel Zajíc?* (Ladislav Rychman, 1969) 344
  - *Šíleně smutná princezna* (Bořivoj Zeman, 1968) 294
  - *Škola hříšníků* (Jiří Hanibal, 1965) 293
  - *Škola otců* (Ladislav Helge, 1957) 282, 292
  - *Šlechtný cowboy Sandy aneb Prohraná nevěsta* (Emanuel Kaněra, 1964) 343
  - *Štika v rybníce* (Vladimír Čech, 1951) 316–318, 320
- T**
- *Ta naše písnička česká* (Zdeněk Podskalský, 1967) 294
  - *Tajemství hradu v Karpatech* (Oldřich Lipský, 1981) 344, 353
  - *Taková láska* (Jiří Weiss, 1959) 292
  - *Tam na konečné* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1957) 292
  - *Tažní ptáci* (Jaroslav Mach, 1961) 293
  - *Těch několik dnů...* (Yves Ciampi, 1968) 294
  - *Tenkrát o vánocích* (Karel Kachyňa, 1958) 102
  - *Těžký život dobrodruha* (Martin Frič, 1941) 338–339
  - *Touha* (Vojtěch Jasný, 1958) 99–100, 281–282, 284–285
  - *Transit Carlsbad* (Zbyněk Brynych, 1966) 334
  - *Trhák* (Zdeněk Podskalský, 1980) 221, 344, 346, 352
  - *Tři chlapi v chalupě* (Josef Mach, 1963) 293
  - *Tři přání* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1958) 96, 165, 284, 292, 326, 328, 330
  - *Tři tuny prachu* (Oldřich Daněk, 1960) 293
  - *Tricet jedna ve stínu* (Jiří Weiss, 1965) 293
  - *Trináctá komnata* (Otakar Vávra, 1968) 294
  - *13. revír* (Martin Frič, 1946) 65
- U**
- *U nás v Mechově* (Vladimír Sís, 1960) 332
  - *Únos* (Ján Kadár, Elmar Klos, 1952) 308
  - *Únos bankéře Fuxe* (Karel Anton, 1923) 338
  - *Upír z Feratu* (Juraj Herz, 1981) 344
  - *Usměvavá zem* (Václav Gajer, 1952) 81, 316–317
  - *Útěk ze stínu* (Jiří Sequens, 1958) 292
  - *Utrpení mladého Boháčka* (František Filip, 1969) 294
- V**
- *V horách duní* (Václav Kubásek, 1946) 65
  - *V pravé dopoledne* (Zdeněk Smetana, 1964) 344

- *V pravé poledne* (High Noon; Fred Zinnemann, 1952) 333–334
- *V proudech* (Vladimír Vlček, 1957) 178–183
- *V trestném území* (Miroslav Hubáček, 1950) 81, 319
- *Valčík pro milión* (Josef Mach, 1960) 332
- *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949) 81
- *Velká filmová loupež* (Oldřich Lipský – Zdeněk Podskalský, 1986) 344
- *Velká neznámá* (Pavel Hobl, 1970) 294
- *Velká samota* (Ladislav Helge, 1959) 292
- *Velký případ* (Václav Kubásek, Josef Mach, 1946) 313
- *Veselý souboj* (Miloš Makovec, 1950) 81, 135, 316, 318, 322
- *Věštec* (Ladislav Rychman, 1963) 293
- *Vina Vladimíra Olmera* (Václav Gajer, 1956) 292
- *Vítězná křídla* (Čeněk Duba, 1950) 81
- *Vlasta Burian* (Bohumil Brejcha, 1958) 292
- *Vlasta Fabianová* (Bořivoj Zeman, 1961) 293
- *Vlčí jáma* (Jiří Weiss, 1957) 292
- *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966) 102, 294, 346
- *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950) 81
- *Všichni dobří rodáci* (Vojtěch Jasný, 1968) 294
- *Vyšší princip* (Jiří Krejčík, 1960) 293
- *Vzbouření na vsi* (Josef Mach, 1949) 316, 318
- *Vzorný kinematograf Haška Jaroslava* (Oldřich Lipský, 1955) 292, 329

## W

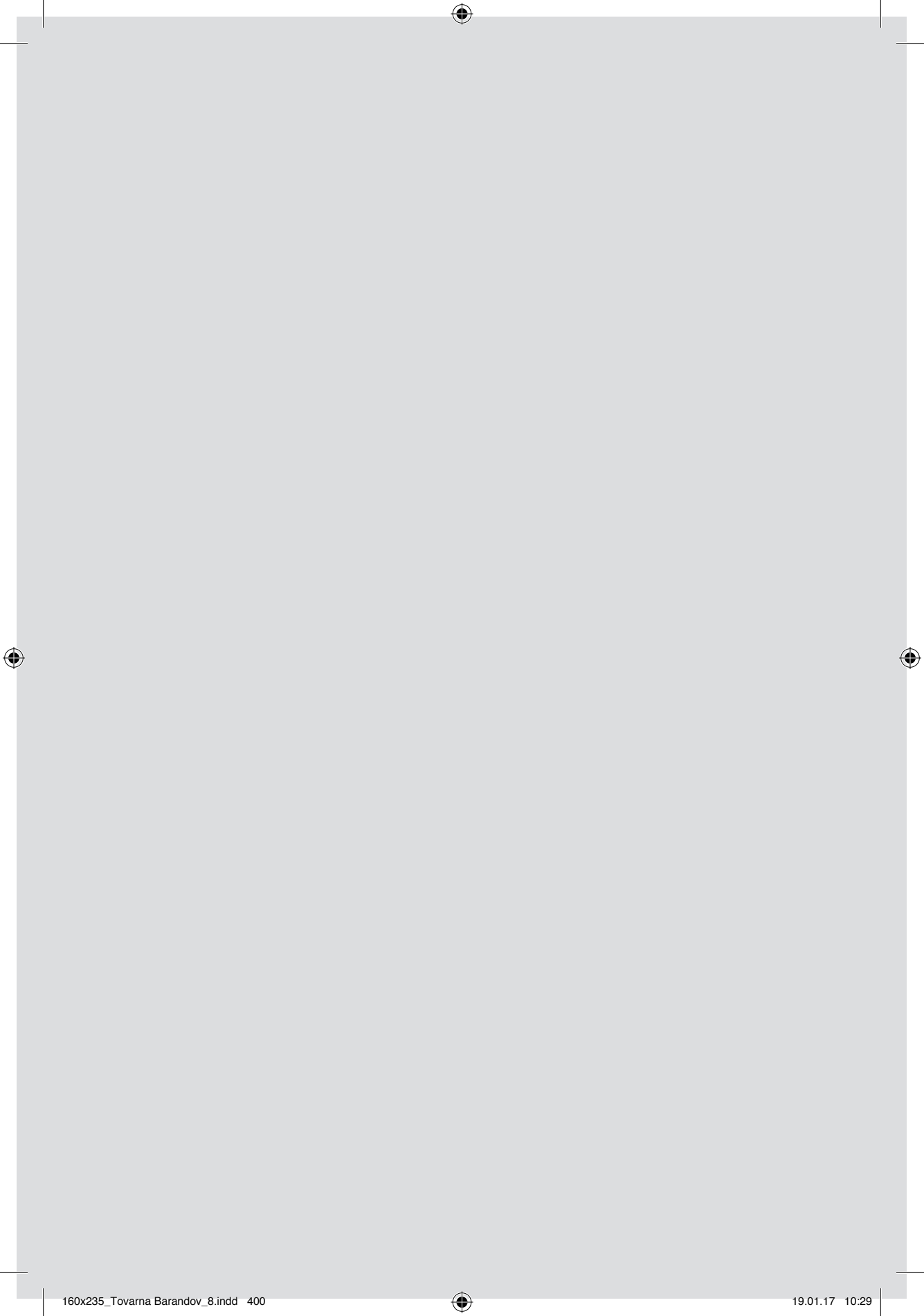
- *Wilsonov* (Tomáš Mašín, 2015) 347

## Z

- *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (Oldřich Lipský, 1969) 344
- *Začít znova* (Miroslav Hubáček, 1963) 293
- *Zaostřit, prosím!* (Martin Frič, 1956) 115, 329
- *Zářijové noci* (Vojtěch Jasný, 1957) 102
- *Zbabělec* (Jiří Weiss, 1961) 293
- *Zborov* (J. A. Holman – Jiří Slavíček, 1938) 234
- *Zde jsou lvi* (Václav Krška, 1958) 96, 210, 284, 292
- *Země středu* (Jiří Sequens, 1959) 292
- *Zítřka se bude tančit všude* (Vladimír Vlček, 1952) 176–177, 180
- *Zkouška pokračuje* (Jaroslav Balík, 1959) 292
- *Zlatá reneta* (Otokar Vávra, 1965) 293
- *Zlaté dno* (Vladimír Slavínský, 1942) 175
- *Zlaté srdéčko* (Antonín Fencel, 1916) 325
- *Zlatý pavouk* (Pavel Blumenfeld, 1956) 292
- *Zlé pondělí* (Milan Vošmik, 1960) 293
- *Znamení Raka* (Juraj Herz, 1966) 294
- *Zocelení* (Martin Frič, 1950) 81
- *Zralé víno* (Václav Vorlíček, 1981) 363
- *Ztracená tvář* (Pavel Hobl, 1965) 337, 343
- *Ztracenci* (Miloš Makovec, 1956) 292
- *Zvony z rákosu* (Václav Kubásek, 1950) 83

## Ž

- *Ženu ani květinou neuhodíš* (Zdeněk Podskalský, 1966) 102, 294
- *Žert* (Jaromil Jireš, 1968) 294
- *Žižkovská romance* (Zbyněk Brynych, 1958) 99–100, 183, 281, 284–285, 287, 292



# Jmenný rejstřík

<b>A</b>	
• Abel, Richard	32
• Adamczak, Marcin	27, 41, 47, 55, 371
• Aisner, Henri	179
• Aleš, Mikoláš	81, 89
• Althusser, Louis Pierre	33
• Altman, Rick	302–304
• Anděl, Jaroslav	303
• Anderson, Andy B.	120
• Anton, Karel	325–326, 338
• Aristotelés	56, 304, 310
• Arthur, Michael B.	256
• Aškenazy, Ludvík	98, 238, 246, 276, 288
• Auerbach, Josef (vl. jm. Chaim Josef Auerbach)	38, 144
<b>B</b>	
• Baldová, Zdeňka (vl. jm. Zdenka Rosalie Balašová)	328
• Baldýnský, Tomáš	358
• Balík, Jaroslav	166–167, 283, 288, 292–294
• Bareš, Gustav (vl. jm. Gustav Breitenfeld)	69, 77, 86, 121, 163, 169, 172, 191
• Bartošek, Luboš	89, 221, 249
• Bauma, Pavol	123, 240
• Becker, Howard S. (Saul)	18, 217, 230
• Bedřich, Václav	344
• Bechky, Beth	145–146
• Beljajev, Vasilij Nikolajevič	177
• Bělka, Jiří	293
• Belodubrovskaya, Maria	26, 37, 39, 58, 214, 223, 236
• Berdych, Václav	81, 199, 316
• Berghahn, Daniela	55, 58–59
• Bergson, Henri	300
• Berka, L. E. (Ladislav Emil)	312
• Bernstein, Matthew	49, 260, 285
• Bilík, Petr	27, 255
• Bláha, Zdeněk (viz vl. jm. Zdeněk Klocperk)	276, 282, 287, 289, 314
• Blair, Helen	256
• Blažek, Jiří	108
• Blažek, Petr	83
• Blažek, Vratislav	96, 173, 276, 297, 342, 344, 349
• Bloch, Henryk	167
• Blumenfeld, Pavel	167, 292, 294, 319, 346
• Boček, Jaroslav	89, 98, 235, 244, 262, 265, 297, 324–326, 341, 346, 349
• Bohdalová, Jiřina	352
• Bošakov, Ivan Grigorjevič	88
• Bor, Vladimír	42, 46, 86, 92, 95, 102–103, 108, 125, 161–162, 211, 276, 288, 309, 313
• Bordwell, David	23, 32, 37, 49, 216, 219, 261–263
• Born, Georgina	22, 26, 38, 356–357
• Borský, Vladimír (vl. jm. Vladimír Fuks)	71, 73, 75, 78, 165, 167, 198, 279, 292
• Bourdieu, Pierre Félix	19–20, 22, 24, 124, 154, 184–185, 193, 211, 239, 249, 261, 267
• Bourová, Marie	145
• Brabec, Jaroslav	347



- Branald, Adolf (vl. jm. Karel Adolf Branald) 83
- Braudel, Fernand 155–156, 325
- Brdečka, Jiří 96, 376, 294, 298, 334, 341–344, 347–350, 353–354, 363, 365–366, 370
- Brecht, Bertolt (vl. jm. Eugen Berthold Friedrich Brecht) 56
- Brejcha, Bohumil 292
- Brousil, A. M. (Antonín Martin) 88, 183, 234, 276
- Brož, Miloš 95–96, 102, 104, 276, 286–288, 291–292, 294–295
- Brož, Vilém 38
- Brunner, Jiří 167
- Brynych, Zbyněk 99, 167, 273, 282, 284–285, 288, 292–293, 334
- Březovský, Bohuslav 100, 167
- Budín, Jaroslav 69
- Bulgakowa, Oksana 237
- Burian, Vlasta (vl. jm. Josef Vlastimil Burian) 207, 292, 321–322

## C

- Caldwell, John Thornton 19, 26, 60, 151–152, 260, 363–364
- Carringer, Robert L. 258
- Ciampi, Yves 294
- Cikán, Miroslav 65, 71, 139, 143, 167, 172, 201, 283, 292–293, 316, 320, 338
- Cirkl, Jiří 276
- Císař, Josef 108
- Connelly, John 22, 250
- Constantini, Nino 179
- Cop, Karel 107–108, 226, 280
- Cortés, Rudolf (vl. jm. Rudolf Kraisinger) 347
- Crisp, Colin 32
- Cunningham, John 46
- Curtin, Michael 23

## Č

- Čáp, František 71, 73–74, 78, 139, 167, 175, 191
- Čech, Svatopluk (vl. jm. Swatopluk Wáclav a Jan z Nepomuku Čech) 328
- Čech, Vladimír (vl. jm. Vladimír Píkrýl) 143, 167, 283, 292–294, 316–317
- Černá, Zuzana 65
- Černík, Jan 231, 233, 235, 271
- Černý, Karel 125
- Česálková, Lucie 27, 357
- Čiaureli, Michail Edišerovič 178
- Čuřík, Jan 102

## D

- Daněk, Oldřich 210, 276, 288, 293, 335, 349
- Daniel, František 95–96, 102, 104, 221, 231, 238–239, 241, 247, 271, 277, 283, 289, 292, 294, 310, 344, 349
- De Vany, Arthur 21
- DeFillippi, Robert J. 256
- Delluc, Louis 164
- Delong, Vladislav 292
- Desson, Guy 183
- Deyl, Rudolf ml. 126, 344
- Disney, Walt (vl. jm. Walter Elias Disney) 260
- Dítětová, Jana (vl. jm. Jana Kalabzová) 177
- Dobeš, Marek 347
- Dobrenko, Evgeny 301, 308
- Dobřichovský, Josef 124, 144
- Dohnal, Lubor 248
- Dovženko, Aleksandr Petrovič 178
- Dražil, Václav 71, 75
- Drda, Jan 70–71, 276, 317
- Duba, Čeněk 81, 143, 167, 292
- Dudow, Slatan Theodor 43
- Dufek, Zdeněk 294

- Dvořák, Antonín (vl. jm. Antonín Leopold Dvořák) 313
- Dvořák, František A. (Allan) 82–83, 86, 141, 195, 206, 224, 231, 276
- Dvořák, Karel 67, 69, 323
- Dvořáková, Tereza Czesany 38, 47–48, 57, 66

## E

- Effa, Karel (vl. jm. Karel Effenberger) 129, 342
- Effenberger, Vratislav 346
- Eidsvik, Charles 300
- Eismann, Šimon 67
- Elbl, Jindřich 64, 69
- Emo, E. W. (Emerich Walter, vl. jm. Emerich Josef Wojtek) 48
- Ergas, Moris 360

## F

- Fábera, Miloslav 74, 78–79, 86, 104, 143, 172, 211, 224, 279
- Fabianová, Vlasta 293
- Faix, Ladislav 75, 119
- Faulkner, Robert R. 120
- Feix, Karel 38, 48, 69–72, 74, 91–92, 95–96, 102, 119, 136, 165–166, 264, 266–267, 271, 275–281, 283–285, 287–289, 291–292, 295, 315, 344, 349
- Fencel, Antonín 325
- Fencel, Rudolf 144
- Fiala, Alois 38
- Fiala, Karel 344
- Fiala, Miloš 103, 334–336, 358
- Fialová, Květa (vl. jm. Květoslava Fialová) 352, 360
- Fikar, Ladislav 42, 63, 92, 95, 97, 104, 210, 246, 283, 285–292, 295
- Filip, František 294, 347
- Flögl, Arnold 340
- Fomin, Valerij Ivanovič 55
- Forman, Miloš (vl. jm. Jan Tomáš Forman) 102–103, 107–108, 125, 221, 288, 291, 298, 325, 345–346
- Formánek, Emanuel 144
- Frejlich, Semjon Izrailevič 306
- Frič, Martin 71–74, 78, 81, 86, 91, 102, 115, 118, 124, 126, 139, 143, 57, 159–160, 167, 167, 175, 203, 223, 271–274, 283, 292–294, 315–317, 320, 326, 329, 337–341, 346, 356, 358, 364
- Fried, Jiří 96, 246, 276, 281, 288
- Frydrych, Josef 181
- Fuks, Ladislav 103

## G

- Gajer, Václav 81, 124, 267, 283, 292–293, 317
- Galuška, Miroslav 78, 80–82, 161, 169, 172–173, 288
- Ganti, Tejaswini 22, 216
- Gaut, Berys 258
- Geisler, Robert 298
- Glazarová, Jarmila 178
- Gledhill, John 193
- Gmitterková, Šárka 319–320
- Godard, Jean-Luc 248
- Goebbels, Joseph (vl. jm. Paul Joseph Goebbels) 57, 214
- Goffman, Erving 145
- Gogol, Nikolaj Vasiljevič 329
- Goldscheider, František 288
- Gray, Jonathan 258
- Gruss, Josef 167
- Gürtler, František 309
- Gürtler, Jaroslav 105

## H

- Haas, Hugo 343
- Hájek, Jiří 74, 78, 80, 82–83, 85, 121, 161, 167–170, 172–173, 201, 319
- Hájek, Miroslav 125

- Hájek, Rudolf 125
  - Halada, Andrej 297
  - Haltof, Marek 47
  - Hames, Peter 265
  - Hamr, Ladislav 76
  - Hanibal, Jiří 293–294
  - Hanuš, Ladislav 74, 92, 95, 271, 276–277
  - Hanuš, Pavel 82
  - Hanuš, Václav 86, 124, 143
  - Harnach, Vlastimil 37, 77, 91, 97–98, 250
  - Harries, Dan 343
  - Hašek, Jaroslav 203, 292, 317, 329
  - Havel, Miloš 38, 48, 68–69
  - Havelka, Jiří 67, 93, 104, 132–133, 135, 292, 326
  - Havens, Timothy 154
  - Havlíčková, Lilian 125
  - Hedbávný, Zdeněk 191, 195
  - Hedrlín, František 336
  - Hejman, Jan 69
  - Hejna, Jaroslav 209–210
  - Helge, Ladislav 47, 167, 174, 194, 239, 255, 282–283, 288, 292–294
  - Heller, Leonid 237, 245
  - Hendrych, Jiří 83–85, 98, 170, 178, 207
  - Herz, Juraj 293–294, 344
  - Hesmondhalgh, David 264
  - Hilmar, Gustav (vl. jm. Gustav Černý) 293
  - Hjort, Mette 220
  - Hladký, Miroslav 105
  - Hlaváč, Roman 74, 167
  - Hlinomaz, Josef (řídící pracovník v distribuci do února 1948) 69
  - Hlinomaz, Josef (herec) 342, 352
  - Hobbes, Thomas 300
  - Hobl, Pavel 294, 337, 343
  - Hock, Beata 370
  - Hofbauer, Zdeněk 316
  - Hoffmeister, Adolf 246, 276, 288
  - Hofman, Eduard 40, 75, 91, 93, 127–128, 142, 181–183, 185, 192, 255, 266, 269–274, 277, 279, 285, 327–328
  - Hofman, Ota 42, 104–105, 108, 226, 249, 276, 288
  - Hollender, Barbara Ewa 44, 47
  - Holman, J. A. (Josef Alfred) 139
  - Honzík, Milena (roz. Milena Bláhová) 345
  - Honzl, Jindřich 338
  - Horak, Jan-Christopher 26
  - Hořejší, Jan 287–288, 323
  - Hossein, Robert (vl. jm. Robert Hosseinoff) 182
  - Hrabal, Bohumil (rozený Bohumil František Kilian) 98–99, 246, 285
  - Hrbas, Jiří 221, 323–324
  - Hrdlička, Gustav (Augustin) 144
  - Hrubín, František 98, 246, 287–288
  - Hrušínský, Rudolf nejst. (vl. jm. Rudolf Böhm) 126
  - Hrušínský, Rudolf st. (vl. jm. Rudolf Böhm) 128, 313, 339–340
  - Hřebejk, Jan 221
  - Hubáček, Miroslav 81, 143, 167, 175, 194, 203–204, 283, 292–293, 319, 329, 346
  - Hudek, Jindřich 200, 202, 205
  - Hulák, Jaroslav 167
  - Hulík, Štěpán 104, 107–108, 211, 226, 246–247, 249
  - Huňka, Václav 143
  - Huston, John (vl. jm. John Marcellus Huston) 348
- CH**
- Chovanec, Vítězslav 116, 124
  - Christensen, Jerome 261

- Chytilová, Věra 239, 283, 286, 289, 291, 293–294
- Chytilová, Vladimíra 141
  
- I
- Ioffe, Denis G. 299
- Iordanova, Dina 35, 42, 46
- Ivanova, Mariana 46, 55–56
  
- J
- Janáček, Pavel 26, 305, 308, 313, 329–330, 339–340, 347, 352
- Janásková, Pavla (roz. Pavla Slámová) 218
- Jarchovský, Petr 221
- Jariš, Milan (vl. jm. Martin Ležák) 276
- Jaroš, Rudolf 83, 293
- Jasný, Vojtěch 47, 99, 102, 166, 174, 262, 276, 282–285, 292–294, 326, 332, 346
- Jelínek, Václav 96, 331
- Ježek, Jaroslav 365
- Ježek, Svatopluk 239
- Jílovec, Jaroslav 207
- Jiránek, Vladimír 352
- Jireš, Jaromil 291, 293–295
- Jordan, Günter 43, 55, 57
- Judin, Konstantin Konstantinovič 309–310
- Jungwirthová, Anna 134
- Jüptner, Josef 83
- Juráček, Pavel 104, 227, 229, 239, 241, 247–248, 251, 272, 284, 286–289, 291, 293, 369
  
- K
- Kabelík, Vladimír 66, 69–72, 74, 78, 80–81, 84, 86, 91, 118–119, 137, 139, 143, 160–161, 165, 173, 222, 265–267, 271, 277, 279–280, 283, 292, 313–314
- Kačer, Jan 335, 360
- Kadár, Ján (vl. jm. János Kadár) 96, 167, 283–284, 292–293, 308, 316, 326, 328, 330
- Kadlec, Matěj 26
- Kafka, Franz 191
- Kahuda, František 96, 166, 330
- Kachlík, Antonín 167, 293
- Kachyňa, Karel 47, 97, 102, 262, 282–283, 293–294
- Kalábová, Věra 276, 281
- Kalina, Vladimír 287
- Kallista, Jaromír 98
- Káňa, Vašek (vl. jm. Stanislav Řáda) 316
- Kaněra, Emanuel 343
- Kaňuch, Martin 329–330
- Kapr, Jan 86–177
- Kasten, Jürgen 219, 229
- Kaška, Václav 192
- Kašík, Václav 331
- Kašpar, Lukáš 138–139, 143, 322
- Kätutner, Helmut (vl. jm. Paul Günther Helmut Kätutner) 175
- Kautský, Oldřich 224
- Kawalerowicz, Jerzy 42, 46–47
- Kenez, Peter 213, 236
- King, Geoff 299
- Kirchner, Otakar 276
- Klein, Dušan (vl. jm. Julius Klein) 294
- Klimeš, Ivan 26–27, 47–48, 58, 66, 74, 78, 96, 174, 197, 250, 316, 330–331, 342
- Kloboučník, Jan 78, 80, 82, 85, 161, 167, 169, 172–173
- Klocperk, Zdeněk (viz Zdeněk Bláha) 167, 287
- Klos, Elmar (vl. jm. Elmar Jan Rudolf Kloss) 46, 57, 64, 78, 83, 89, 96, 135, 137, 157–158, 163, 165, 167, 169, 172, 190, 194, 224, 276, 283–284, 288, 292–293, 297, 308, 318, 326, 328, 330, 349
- Knapík, Jiří 74–75, 77, 79, 82–85, 90, 93, 167, 169, 172–173, 191, 195, 201, 203, 266, 321, 328
- Knauf, Thomas 39

- Kobík, Josef 144
  - Kocourek, Vítězslav 80, 161, 167, 172, 244
  - Kohout, Jan 124, 144
  - Kohout, Jára (Jaroslav) 322
  - Kohout, Karel 76, 82, 86, 121, 143, 158, 162, 201
  - Kokeš, Radomír Douglas 26, 283
  - Kolaja, Jiří 234, 358
  - Kolár, Jan S. (Stanislav) 338
  - Kolda, Ladislav 37, 66, 70, 76, 138, 160, 165, 234
  - Komarov, Sergej Petrovič (vl. jm. Sergej Petrovič Lavrentjev) 354
  - Konrád, Karel 86, 100
  - Kopalín, Ilja Petrovič 176
  - Kopecká, Marie 134, 144
  - Kopecký, Miloš 342, 352, 359, 363
  - Kopecký, Štěpán 75
  - Kopecký, Václav 64, 67–69, 74–75, 78, 82–83, 91, 138, 160, 169,  
172–174, 178, 183, 195, 201, 266, 269, 315, 320, 332
  - Korbelář, Otomar 126–127, 293
  - Kornai, János (vl. jm. János Kornhauser) 36, 351
  - Körner, Vladimír 226
  - Košťál, Otakar 144
  - Kotte, Gabriele 45
  - Koucký, Jaroslav 210
  - Kovář, Václav 241
  - Kozák, Jan 363
  - Kožík, František 238, 276, 281, 320
  - Kratochvíl, Miloš V. (Václav, vl. jm. Miloš Kratochvíl) 231, 238, 271, 276, 288
  - Krause, Willi 57
  - Krauze, Antoni 44
  - Kreimeier, Klaus 49
  - Krejča, Otomar 288
  - Krejčí, Jiří 345
  - Krejčík, Jiří 89, 124, 143, 158, 162, 167, 174, 203, 211, 265,  
272, 283, 289, 292–294, 317, 328, 338, 346, 356
  - Krňanský, Miroslav J. (Josef) 71, 167, 326
  - Krška, Václav 81, 86, 88–89, 96, 102, 167, 249, 283–284, 292–294, 308, 346
  - Krumbachová, Ester 243
  - Krumpár, Pavel 110
  - Kryštofek, Oldřich 167
  - Křapa, Zdeněk 169
  - Kubala, Bedřich (vl. jm. Bedřich Jánky) 92, 95, 97, 102, 104, 271, 276–277, 286, 288
  - Kubásek, Václav 71, 83, 134, 143, 167, 198, 313, 316–317
  - Kučera, Jaroslav (kameraman) 102
  - Kučera, Jaroslav (vedoucí výroby) 286, 289
  - Kuipers, Giseline 361
  - Kulešov, Lev Vladimirovič 354
  - Kulič, Bohuslav 144
  - Kún, Vilém 83, 88, 173
  - Kunc, F. B. (František Břetislav) 57, 79, 92, 95, 97, 99–100, 224–226, 276,  
281–283, 286, 292, 294–295, 332
  - Kunický, Mikołaj 305
  - Kunová, Anežka (roz. Anežka Novotná) 134
  - Kupka, Jiří S. (Svetozar) 224
- L**
- Lagny, Michèle 152, 155–156
  - Lachman, Tomáš 26
  - Lamač, Karel 232, 238, 338
  - Lang, Fritz (vl. jm. Friedrich Christian Anton Lang) 48
  - Lauchlan, Iain 300, 311
  - Laurent, Natacha 57, 236–237
  - Lawton, Anna 55
  - le Breux, Felix 126–127
  - Leflerová, Helena (roz. Helena Puchmeltrová) 134

- Lehovec, Jiří 81, 143, 167
  - Lenin, Vladimír Iljič Uljanov 36, 192
  - Leifer, Jaroslav 75
  - Leiter, Vojtěch 104, 211
  - Lessing, Gotthold Ephraim 56
  - Lewton, Val (vl. jm. Vladimír Ivanovič Leventon) 260
  - Libora, Jan (vl. jm. Emilian Kocholatý) 86, 91, 100, 274, 276, 281–282, 287
  - Liehm, A. J. (Antonín Jaroslav) 35, 41, 151, 164–165, 171, 175, 194, 265
  - Liehm, Mira (Drahomíra Liehmová, roz. Drahomíra Sísová) 35, 41
  - Lier, Karel 144
  - Linhart, Lubomír 67–72, 75, 77, 157, 199, 266, 313
  - Lipský, Oldřich 81, 96, 102, 167, 284, 292–294, 298, 316, 322, 328–330, 337, 342–346, 348, 352–353, 359, 361, 363
  - Lohniský, Václav 293
  - Lopour, Jaroslav 27, 65, 340
  - Lorencová, Anna 146
  - Lotz, Amanda D. 154
  - Lovejoy, Alice 27
  - Luckhurst, Mary 56
  - Lukavský, Radovan 288
  - Lukeš, Jan 83, 264
  - Lukeš, Rudolf 75
  - Lukešová, Jiřina 134, 144
  - Lustig, Arnošt 229
- M**
- Macdonald, Ian W. 220, 230, 235
  - Macek, Josef 288
  - Macek, Václav 54
  - Macourek, Miloš 226, 287, 298, 343, 359–360, 363
  - Maetzig, Kurt 43, 45–46, 50, 56
  - Mahler, Zdeněk 103
  - Mach, Jaroslav 292–294, 320, 328
  - Mach, Josef 81, 143, 167, 279, 292–294, 308, 313, 315–316, 318, 332
  - Macháček, Oldřich 77, 83–85, 90–91, 121, 140, 142, 144, 157–158, 169, 174, 201–202, 206, 231, 245, 266
  - Macholda, Josef 88, 203
  - Machonin, Sergej 167, 173
  - Majerová, Marie (vl. jm. Marie Bartošová) 100, 134
  - Makovec, Miloš 81, 124, 135, 143, 167, 283, 292–294, 316, 322, 332
  - Malatyrński, Marcin 41, 47, 55, 371
  - Malenkov, Georgij Maximilianovič 329
  - Malík, Miroslav 89
  - Mann, Denise 260
  - Maras, Steven 216, 244, 251
  - Marecki, Piotr 41, 47, 55, 371
  - Marek, Jiří (vl. jm. Josef Jiří Puchwein) 40, 90–91, 181–183, 245–246, 266–269, 271, 273, 276, 280, 295, 329–330
  - Mareš, Jaroslav 127
  - Mareš, Jiří 224, 276
  - Mareš, Petr 27, 338–339, 342, 352–353
  - Marhouf, Václav 110, 347
  - Maršálek, Karel 84, 169, 177
  - Marvan, Jaroslav 279, 292, 321–324, 326–327, 343, 346, 362
  - Marx, Karl (vl. jm. Karl Heinrich Marx) 32–33, 310
  - Mařánek, Jiří 86, 244
  - Mastník, Miloš 72
  - Máša, Antonín 102, 109
  - Mašín, Tomáš 347
  - Matějka, Václav 294
  - Matuška, Waldemar 352
  - Mecera, Alois 75
  - Menšík, Vladimír (vl. jm. Vladislav Menšík) 128–129
  - Menzel, Jiří 167, 109, 291, 293–294



- Míka, Zdeněk 57, 79–80, 83, 88, 126, 200–201
- Mlíkovský, Čestmír 293
- Mocná, Dagmar 250, 326–327, 341
- Moravec, Jan 293–294
- Moskalyk, Antonín 293
- Mottl, Jaroslav 320
- Možný, Lubomír 276
- Mrkvička, Otakar 312
- Myzet, Rudolf (vl. jm. Rudolf Procházka) 317, 320

## N

- Najbrt, Marek 298, 347
- Nasková, Růžena (roz. Růžena Nosková) 293
- Nedošínská, Antonie (roz. Antonie Valečková) 326
- Nedvědová, Štěpánka 247
- Neff, Vladimír 220, 229
- Němec, Jan 249, 291, 293
- Nepovím, Josef 123
- Neruda, Jan 313
- Nesvadba, Josef 343
- Neubauer, Jaroslav 203
- Neuberg, Josef 222, 224, 229, 298, 315, 317
- Nezval, Vítězslav 68–69, 71, 77, 168, 172, 201, 313, 317, 327–328
- Niklas, Jaroslav 71, 137
- Noháč, Milan 83, 313, 362
- Novák, Ivo 292–294
- Novotný, J. A. (Josef Alois) 162, 211, 234–235
- Novotný, Ladislav 95, 102, 104, 271, 276–277, 288, 291
- Nový, Oldřich (vl. jm. Oldřich Albin Nový) 80, 84, 143, 191, 319, 322, 365
- Nowell, Richard 26, 323
- Nývlt, Václav 99, 101–103, 109, 276, 281–282, 285, 287, 289

## O

- Olbracht, Ivan (vl. jm. Kamil Zeman) 178
- Ondráček, Miroslav 293
- Ondříček, Miroslav 125
- Ortner, Sherry Beth 372
- Ostrowska, Dorota 42
- Osvald, Ivan 86, 276, 344
- Otčenášek, Jan 246, 287–288
- Oushakine, Serguei A. (Alex) 299
- Ouzký, Josef 276

## P

- Paleček, Jan 75
- Papava, Michail Grigorjevič 238
- Papež, Oldřich 38, 137
- Papoušek, František 64
- Papoušek, Jaroslav 103, 108, 291, 298, 345
- Páral, Vladimír 103
- Pařík, Otakar 86
- Passendorfer, Jerzy 305
- Passer, Ivan 103, 108, 125, 249, 291, 293, 298, 345
- Paštéková, Jelena (roz. Jelena Budská) 54
- Paul, David W. 35
- Pavlíček, František 95, 276, 280–281, 288
- Pavlík, Milan 276
- Pečenka, Ferdinand 143
- Perutka, Jaroslav 210
- Petrie, Duncan 220
- Phillipe, Gérard (vl. jm. Gérard Philip) 178–179
- Pietropaolová, Ilona 288
- Pilát, František 69, 77
- Piotrovskij, Adrian Ivanovič 307

- Pistorius, Luboš 287–288
  - Pištěk, Theodor (vl. jm. Theodor Antonín Pištěk) 86, 127, 326–327
  - Pittermann, Jiří 288
  - Pittermannová, Marcela 107–108, 211, 226, 280, 345
  - Pivec, Jan 189, 203–204
  - Plachta, Jindřich (vl. jm. Jindřich Ferdinand Šolle) 321–322, 324
  - Plachý, Jiří 107
  - Plachý-Tůma, Vojtěch (vl. jm. Vojtěch Plachý) 126
  - Pleskot, Jaromír 328
  - Plívová-Šimková, Věra (roz. Plívová) 293
  - Podskalský, Zdeněk 102, 167, 221, 239, 288, 292–294, 310, 326, 328, 330, 337, 341, 344–346, 349–350, 363–364
  - Pohan, Jan (vl. jm. Kurt Ferdinand Jüstl) 129
  - Pokorný, Jiří 197
  - Polák, Jindřich 293, 341, 344
  - Poledňák, Alois 90, 98, 164, 166, 240, 250, 255, 268–269, 331–332, 336
  - Poledník, Emil 144
  - Pommer, Erich 48–49
  - Poss, Ingrid 45–46, 59
  - Poš, Jan 173
  - Pražský, Přemysl 338
  - Price, Steven 231, 251
  - Procházka, Antonín 72–73
  - Procházka, Jan 42, 103–105, 209–210, 229, 246, 251, 286, 288, 291, 293, 334, 336
  - Prokeš, Miroslav 75
  - Prokopová, Alena 27, 341
  - Průcha, Václav 136
  - Přádná, Stanislava (roz. Stanislava Dosedělová) 261, 346
  - Ptáček, Jaromír 95–96, 292
  - Ptáčník, Karel 288
  - Ptuško, Alexandr Lukič 65
  - Pujmanová, Marie (roz. Marie Hennerová) 86, 100, 134, 144
  - Pulcman, Luděk 181
  - Purš, Jiří 36, 107
  - Puš, Jindřich 167
  - Putík, Jaroslav 246, 287–288
  - Pyrjev, Ivan Aleksandrovič 307
- R**
- Rabinovitsch, Gregor (vl. jm. Grigori Idelewitsch Rabinowitsch) 48
  - Radimský, Květoslav 199
  - Radok, Alfréd (vl. jm. Alfred Radok) 167, 191, 195, 279, 317, 320, 326
  - Radok, Emil (vl. jm. Emil Karel Radok) 173
  - Rašilov, Saša (vl. jm. Václav Jan Rasch) 322–323
  - Raynauld, Isabelle 214
  - Reif, Ina-Lyn 55
  - Reichl, Lavoslav 66, 69, 75–76, 144, 165
  - Reimann, Zdeněk M. 38, 48, 69, 71–74, 91, 144, 165, 264, 271, 279, 292
  - Rhodes, John David 263
  - Roháč, Ján 96, 292–293, 330, 337
  - Rolland, Romain 179, 181
  - Rossa, Bohdan 78, 83, 88
  - Rostockij, Stanislav Josifovič 292
  - Roth, Jan 143, 166
  - Rouha, Václav 331
  - Rózewicz, Stanisław 44
  - Rühmann, Heinz (vl. jm. Heinrich Wilhelm Rühmann) 48
  - Růta, Karel 196, 200
  - Rychlík, Jan 342
  - Rychman, Ladislav 102, 167, 283, 292–294, 326, 337–338, 344
- Ř**
- Řepa, Vladimír 204
  - Řeřicha, Jaroslav 179

- Řezáč, Jan 287–288
- Řezáč, Václav (vl. jm. Václav Voňavka) 71, 74, 79, 279, 315
  
- S**
- Sádek, František 83, 166–167, 320
- Sadková, Eva 293
- Saltykov-Ščedrin, Michail Jevgrafovič 329
- Salzer, František 339
- Sandr, František 88
- Saudek, E. A. (Erik Adolf) 276
- Saudek, Kája (Karel) 352
- Sawyer, R. Keith 263
- Scott, Allen J. (John) 22, 159
- Sedláček, Otakar 71
- Sellors, C. Paul 258
- Selucký, Radoslav 36, 97, 259, 287–288, 295
- Selznick, David O. (vl. jm. David Selznick) 260
- Schatz, Thomas 259–260, 302
- Schlosberg, Léopold 179
- Schmidt, Jan 284, 293–294, 338, 369
- Schmiedberger, Miloš 87, 89, 91, 93–95, 116–117, 122–123, 127–128, 166, 269, 271
- Schoberová, Olga 141, 348, 352, 357
- Schorm, Evald 102, 249, 291, 293–294
- Síla, Jiří 71, 86, 91, 143, 171, 245, 271, 274, 283, 292, 308
- Singer, Ben 32
- Sinnreich, Jan 66, 73, 144
- Sirotek, Emil 64, 69
- Sís, Vladimír 293–294, 332
- Skácel, Jan 246, 288
- Skalenakis, Georgis 293
- Skalský, Štěpán 133, 293
- Skopal, Pavel 22, 27, 179–181, 298
- Skupa, Lukáš 21, 231, 269, 288, 356
- Slánský, Rudolf 168–171, 174, 202, 215, 320
- Slaviček, Jiří 66, 69, 71, 81, 143, 167
- Slavínský, Vladimír (vl. jm. Otakar Vladimír Pitman) 139, 167, 175, 201, 279, 315–316, 322, 325–326, 362
- Smetana, Bedřich (vl. jm. Frydrych Smetana) 313
- Smetana, Zdeněk 344
- Smítko, Roman 146
- Smoček, Ladislav 294
- Smolík, František (vl. jm. František Ladislav Smolík) 323
- Smoljak, Ladislav 108, 298, 338, 344–345, 361
- Smrž, Karel 238, 313–314
- Solan, Peter 330
- Soukup, Jaroslav 347
- Sovák, Jiří (vl. jm. Jiří Schmitzer) 335
- Spěváček, Karel 347
- Srnka, Jiří 86
- Staiger, Janet 23, 32–35, 37, 49, 216–219, 261–262
- Stalin, Josif Vissarionovič (vl. jm. Josif Vissarionovič Džugašvili) 37, 40, 57, 82, 177, 180, 214, 236–237, 266, 300, 307, 329
- Stallich, Jan 86, 143, 166
- Stehlík, Miloslav 276, 288
- Stein, Josef 38
- Steiner, Peter 351
- Stejskal, Bohuš (vl. jm. Bohumil Stejskal) 126
- Sequens, Jiří 126, 143, 167, 206–207, 272, 276, 283, 292–294
- Steklý, Karel 65, 74–75, 78, 86, 128, 143, 167, 198, 283, 292, 329
- Stoianova, Christina 45, 303–304, 306, 309–310
- Stollery, Martin 258
- Strejček, Jan 81, 167
- Struna, L. H. (Ladislav Herbert) 127
- Struska, Jiří 288

• Strusková, Eva	26, 99, 101, 103, 280, 282, 285
• Střecha, Josef	143
• Stříbrný, Jiří (vl. jm. Ferdinand Stříbrný)	203
• Suchařípa, Leoš	288–289
• Svašek, Maruška	193
• Svatá, Jarmila	134
• Svatoňová, Kateřina	27
• Svěrák, Zdeněk	108, 226, 298, 338, 345, 361
• Svitáček, Vladimír	96, 292–293, 330, 337
• Sviták, Jan (vl. jm. Jan Evangelista Václav Sviták)	134
• Svoboda, Jiří	108–109
• Svoboda, F. X. (František Xaver)	315
• Szczepanik, Petr	51, 107, 145, 157, 226, 228, 233, 248, 250, 262, 298, 303, 331, 357

## Š

• Šalda, F. X. (František Xaver)	327
• Šámal, Petr	20–22, 167, 169
• Šašek, Václav	107–109, 111, 226, 237–238, 331
• Ščipačov, Stěpan Petrovič	289
• Šebor, Jiří	92, 95, 97, 102–104, 108, 125, 271, 276, 288, 291
• Šefraná, Věra Adina	178, 312, 315
• Šejbalová, Jiřina	293
• Šenfeld, Jiří	67, 69
• Šimáček, Eduard	71
• Šindelář, František	144
• Škapová, Zdena	261
• Škvor, Karel	86, 144
• Škvorecký, Josef	98, 103, 246, 265, 286
• Šmída, Bohumil	66, 70, 74, 79, 84, 86–88, 90–92, 94–95, 97, 99, 102, 104, 116, 122–123, 126–127, 129, 137, 141, 143, 146, 162, 206, 208, 222, 241, 269, 271, 275–289, 291–292, 294–295
• Šormová, Eva	125–126
• Šotola, Jiří	246, 288
• Štábla, Zdeněk	89, 315
• Štěpánek, Bohumil	80, 312
• Štěpánek, Zdeněk	86, 293
• Štoll, Ladislav	181, 268
• Štroblová, Jana	288
• Švábik, Erich	96, 104, 288, 291, 293

## T

• Taussig, Pavel	266, 297–298, 315, 322–323, 345–346, 363
• Taylor, Richard	307
• Tetting, Carl W.	48
• Thielová, Valentina (roz. Valentina Strachovová)	129
• Thompson, Kristin	23, 32, 37, 49, 216, 218–219, 259, 261–262
• Tinic, Serra	154
• Tišer, Vladimír	146
• Töke, Lilla	300
• Toman, Ivo	293–294
• Toman, Ludvík	54, 57, 100, 104–105, 107, 166, 186, 211, 226, 249
• Tomášová, Marie	126–127
• Toropova, Anna	301–302
• Träger, Josef	271, 276–277
• Trampe, Wolfgang	39, 45, 59
• Trapl, Vojtěch	69, 72, 75, 88, 104, 157, 186
• Treybalová, Eva	135
• Trnka, Jan	222, 229
• Trnka, Jiří (vl. jm. Jiří Tomáš Trnka)	80, 342, 352
• Troška, Zdeněk	347
• Tuček, Benjamin	298
• Tuček, Petr	294
• Turek, Svatopluk	86
• Turnovský, Evžen	276

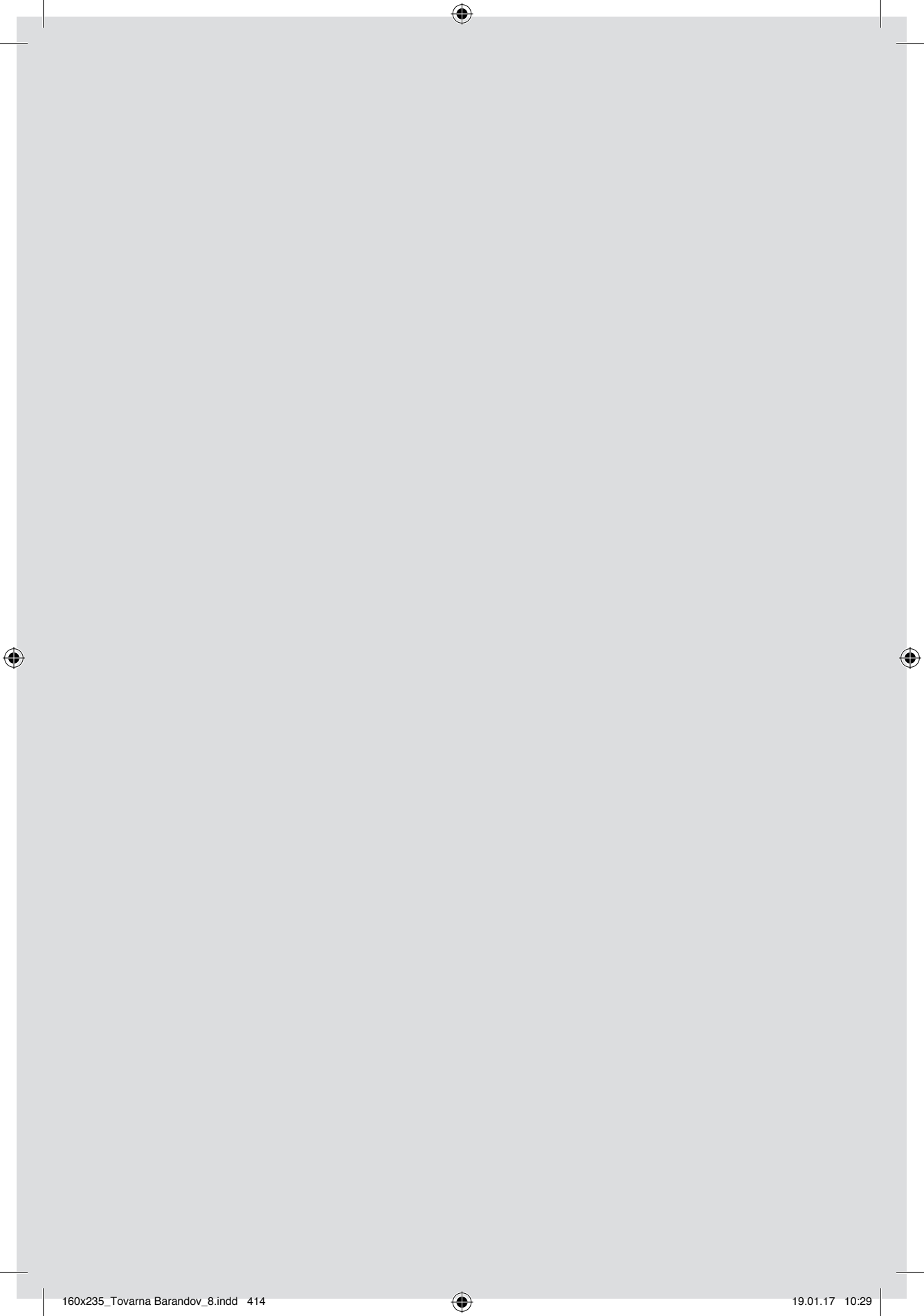
- Turowska, Zofia 44, 47
- Tuzar, Jaroslav 143, 166
- Tzioumakis, Yannis 259
  
- Ě**
- Ěapák, Martin 338
  
- U**
- Uher, Chrudoš 86
- Urban, Stanislav Ivan 95, 210, 276
- Urban, Zdeněk 174, 331
  
- V**
- Vacík, Miloš 288
- Vacková, Lada 134
- Václavík, Vladimír 76–78, 81–82, 88, 125–126, 140, 144, 173
- Valčanov, Rangel 294
- Valenta, Vladimír 83
- Vališová, Božena 145
- Valtera, Karel 108
- Vančura, Vladislav 338
- Vaniš, Josef 102, 288
- Varga, Balázs 27, 55
- Varvařovský, Ivan 199
- Vávra, J. R. (Jaroslav Raimund) 276
- Vávra, Otakar 65, 71, 74–75, 78, 80, 82–84, 86, 91, 124, 126, 135, 138–139, 143, 158, 162, 165, 167, 169–173, 175, 186, 190, 199, 211, 232, 234, 238, 243, 271–274, 276, 292–294
- Vermillion, Billy Budd 35, 41–42
- Veselý, Josef 91, 97, 129, 240
- Vild, Jan 106
- Vítová, Hana (vl. jm. Jana Lašková) 339–340
- Vláčil, František 97, 102, 288
- Vlady, Marina (vl. jm. Catherine Marina de Poliakov-Baidaroff) 178
- Vlček, František 224, 298, 317
- Vlček, Vladimír 25, 80, 84, 86, 167, 175–184, 186, 206, 208, 268
- Vojta, Jaroslav (vl. jm. Jaroslav Jurný) 292
- Vonderau, Patrick 26
- Vorel, Tomáš 347
- Vorlíček, Václav 211, 298, 335, 337, 343, 345–346, 353, 357, 359–360, 362–363
- Voskovec, Jiří (vl. jm. Jiří Wachsmann) 126, 315, 326, 342
- Vošmik, Milan 167, 293
- Vrba, František 276, 287–288
- Vydra, Miloslav 107–109, 111
  
- W**
- Wajda, Andrzej (vl. jm. Andrzej Witold Wajda) 42, 47
- Waldhaus, Václav 69
- Walló, K. M. (vl. jm. Ladislav Michael Václav Valló) 81, 86, 143, 166–167, 250, 292
- Warnecke, Peter 45–46, 59
- Wasserman, Václav (vl. jm. Václav Vodička) 71, 167
- Weiss, Jiří 73–74, 78, 80–81, 86, 89, 102, 126, 161, 167, 172, 186, 239, 283, 292–294, 346
- Welch, David 57
- Wenig, Jan (vl. jm. Jan Křtitel Antonín Josef Wenig) 314–315
- Werich, Jan (vl. jm. Jan Křtitel František Serafínský Werich) 80, 126, 143, 161–162, 165, 173, 203, 207, 315, 319, 321–322, 326, 342, 356, 363, 365–366
- Wertenstein, Wanda 47
- Wetzler, Leo 69, 75
- Willner, Roland 193
  
- Z**
- Zajiček, Edward 31, 44–46, 52–53, 55, 214
- Zanussi, Krzysztof 42
- Zápotocký, Antonín 81, 178, 181–183

• Zázvorka, Jan	86, 144
• Zeisler, Alfred	48
• Zelenka, Antonín	124, 144
• Zelenka, Otto	276
• Zeman, Bořivoj	143, 167, 174, 207, 283, 292–294, 316, 319, 321–322, 328, 337, 344
• Zeman, Karel	293, 336–337, 342
• Zinnemann, Fred (vl. jm. Alfred Zinnemann)	333, 344
• Zrotal, Jaroslav (vl. jm. Jaroslav Josef Kripel)	127, 224

**Ž**

• Žalman, Jan (vl. jm. Antonín Novák)	265, 308
• Ždanov, Andrej Alexandrovič	236, 246
• Ženíšková, Věra	134





# Summary

## **The Barrandov Film Factory: The World of Filmmakers and Political Power, 1945–1970**

The state-socialist film industries of East-Central Europe were products of various processes of centralization and nationalization occurring after 1945. These industries were supervised by a central administrative body and were subject to Communist Party control and state censorship, as well as bureaucratic production plans and norms. Film production was organized according to a top-down administrative model of management, whereby tasks were assigned to individual sectors primarily on the basis of quantitative factors derived from output levels and projected costs, not on the basis of demand or a product's market value. At the same time, filmmakers reaped certain material and symbolic benefits from industrial modernization, which included the establishment of new studios, laboratories, distribution networks, film schools, clubs, and film festivals. Although the state-socialist studios followed Soviet-style directives and norms to ensure strict control and a division of labor, they also afforded directors a remarkable degree of authority and flexibility.

Existing English-language studies on the history of East-Central European film industries have concentrated primarily on the shifting relationships between communist authorities and prominent filmmakers, leaving rather overlooked such important matters as popular culture and day-to-day production practices. This book, by contrast, devotes particular attention to the management of day-to-day creative activities within a system that designated the state as the only official producer and to the organizational solutions that were introduced in the attempt to strike a harmonious balance between centralized state control and creative freedom. It also focuses on the operations of this mode of production in the context of the historical realities of the local production community. Rather than limiting its perspective to renowned auteurs, the book instead examines collaborative production practices and popular genres, primarily comedy. This project takes as its case-study the Barrandov studios in the Czechoslovak capital of Prague.

The first section of the book offers a model with which to compare the historical character of the various nationalized cinemas in East-Central Europe. I begin by sketching what I call, drawing on the work of Janet Staiger, the “state-socialist mode of film production.” This mode compri-

ses a rigid management hierarchy, a systematized division of labor, and regulated work practices, and it occurs in specific historical and national variations, so-called production systems. Despite seemingly absolute top-down control and a rationalized division of labor, many pre-socialist practices survived under the state-socialist mode, among them the dominant position of film directors. After removing individual producers from the filmmaking process, all national mutations of the mode established certain forms of production “units” with varying degrees of authority to mediate between top-down cultural policy and everyday creative practice. The Czech units of the late 1950s and the 1960s, consisting of a production chief and four or five dramaturgs, were analogous to the Hollywood studio producer, albeit without the usual responsibilities for finances, green-lighting, and marketing. The units oversaw story development, the selection of casts and crews, and, in some historical periods, shooting and post-production, and occasionally even distribution. At the same time, they became sites of energetic informal networking and artistic innovation, often bordering on subversion. Following this introductory discussion of the state-socialist mode is an examination of the practice of “dramaturgy”: a system of screenplay development and creative supervision that was typical of both the Czech and East German production systems, and which serves to highlight the revisionist dimensions of my model. This system consisted of a complex hierarchy of dramaturgical institutions with the state or central dramaturgy at the top and the more practical dramaturgy of the units at the bottom. The first section ends with a chapter that traces the material conditions and internal social workings of film crews, which are understood as the fundamental production teams, in which informal contacts and semi-permanent groups played a key role.

The second section of the book reveals key aspects of the state-socialist “production cultures” (a concept coined by John T. Caldwell), that is, the set of lived realities as they were experienced by film workers throughout the professional hierarchy. Two examples of failed top-down reorganizations that affected daily production routines provide symptomatic cases: first, an experiment that attempted to transform the Barrandov studios into an industrial factory that would integrate all production personnel in one place; and second, a project to forge a new generation of communist, or “proletarian” filmmakers to replace the old “veterans,” who were allegedly corrupted by the bourgeois ideology of the immoral film world, nicknamed the “film jungle.” The second chapter of this section attempts to uncover what I call the “micro-politics of production communities,” the power relations and small, everyday conflicts within film studios, which differed significantly from macro-political struggles. This chapter focuses on the ambivalent role of the “basic cells” of the Communist Party at the Barrandov studios, which replaced the once active filmmakers’ guilds. Although the basic Party cells oversaw day-to-day production processes, key hiring decisions, periodic political screenings, and evaluations of individual wor-

kers, they largely failed to represent workers' interests vis-à-vis studio management and the state. As a result, underneath this seemingly transparent bureaucratic arrangement, informal coalitions, cliques, and allegiances flourished. The final chapter of the second section explores the political history of screenwriting practices and film formats. It focuses on the so-called "literary screenplay," a Soviet-inspired format that was introduced to Eastern Europe in the late Stalinist era to attract literary authors to write for the screen, in the effort to elevate the cultural status of the screenplay and to facilitate pre-censorship.

The third section moves beyond the production mode and production culture to examine "production aesthetics," by which I mean the industrial conditions of aesthetic tendencies. In the first chapter of this section, I look at the ways informal social networks among filmmakers, screenwriters, and dramaturgs allowed for distinct group styles to take shape under the umbrella of the centralized studios. I describe organizational solutions introduced in the mid-1950s (the re-establishment of so-called film units) to strike a balance between top-down centralized control on the one hand, and creative freedom as a prerequisite for product differentiation on the other. I attempt to uncover the social logic of group styles by focusing on the early stage of the transformation process (1955–1962), when the film units – taking over the practical function of hands-on creative producers – were pushed to innovate and differentiate themselves by building informal collaborative networks with young writers and directors. In the last chapter, I turn to the production history of popular genres, using comedy and parody as case studies. Since the 1930s, comedy has represented the most consistent generic tradition in the history of Czech cinema, but it also became one of the main targets of cultural policy under Stalinism, resulting in the production of agitprop comedies (1949–1952). After this rupture in its tradition, comedy only slowly regained its status as a popular genre. A definitive moment of the transition from "totalitarian laughter," or comedy as propaganda, toward the "pure laughter" of comedy as comedy came with the peculiar production trend of parodies that started in 1964 with the western comedy *Lemonade Joe*. In contrast to Hollywood, the production cycles and trends of the state-socialist mode were driven not so much by the commercial speculations of producers, but rather by top-down cultural politics on one hand and informal networks of like-minded filmmakers on the other. Comedy provided the most fertile ground for such informal groupings to flourish, with filmmakers connected by a shared sense of humor and a similar understanding of the genre.

Methodologically, my book builds on empirical historical research using archival documents (from ministerial, Party, and film-studio related files), records of top-down directives, and official manuals to reconstruct the state-socialist mode of production, an approach inspired by Janet Staiger's analysis of the Hollywood mode of production. This organizational perspective is combined with a critical cultural analysis inspired by anthro-

pologically-based studies of film “production cultures” that utilizes diverse informal sources, such as oral histories and (auto)biographies. The resulting confrontation between the top-down and the bottom-up processes allows for an against-the-grain reading of the official documents. As opposed to traditional accounts of direct political influences upon filmmakers, the book draws on Pierre Bourdieu’s concept of “the field” in order to stress the role of social structures and power struggles within the filmmaking community. The field of film production always had a relative autonomy vis-à-vis heteronomous political power. Therefore, the ruling party’s political interventions into production processes needed to be “refracted” by the social structure of the field – they were never direct. This Bourdieuan refraction is a major focus of this book and contributes to its revisionist perspective.





**Továrna Barrandov**  
**Svět filmařů a politická moc 1945–1970**  
**Petr Szczepanik**

**Foto na obálce**

**Odborná redaktorka**  
**Korektury**  
**Rejstříky**  
**Fotografie**

**Tisk**  
**Vydává**

**ISBN 978-80-7004-177-2**

**© Národní filmový archiv, 2016**

**Fotografie z natáčení filmu *Kdo chce zabít Jessii?***  
**(Václav Vorlíček, 1966), autor Jaroslav Trousil**

**Alena Prokopová**  
**Ivan Klimeš, Soňa Weigertová**  
**Jiří Anger**

**Národní filmový archiv, ČTK, Karel Ješátko, Zuzana Mináčová,**  
**Miroslav Pešan, Jaroslav Skála, Jaroslav Trousil, Václav Malý,**  
**J. Panáček, Boris Procházka**  
**Tiskárny Havlíčkův Brod, a. s.**  
**Národní filmový archiv, vydání první**