

Eliška Přeborovská

Tematické plány jako mantra tvorby filmů v první polovině 50. let

Mgr. Eliška Přeborovská,
e.preborovska@matana.cz

Thematic Plans as a Mantra for Film Making in the First Half of the 1950s

Abstract: This paper focuses on thematic plans, which were supposed to be the key document in the production of Czechoslovak films in the first half of the 1950s. Cultural policy bodies – in this period primarily the Film Council as an advisory body to the Minister of Information and Education – annually created sets of plans that determined not only the preferred themes, but also the exact number of films to be produced. The analysis is based on the Film Council's collection stored in the National Film Archive and methodologically relies on the concept of sovietisation as a tool for examining cultural policy. It shows that film production could not be planned in the same way as other industries and that there was considerable tension between ideological requirements and actual production. The thematic plans thus provide a unique insight into the functioning of cultural policy during that period and at the same time allow us to see how they reflected not only official directives, but also the interests of individuals and groups involved in shaping film production.

Keywords: culture, Czechoslovakia, film, 1950s, socialist realism, thematic plans

Filmový průmysl patřil po druhé světové válce k první oblasti, která podléhala přímé kontrole československého státu. K znárodnění československého filmového průmyslu došlo dekretem prezidenta republiky již v roce 1945. Důvod byl prostý, kulturní sféra byla moderními totalitními režimy, nevýmaje ten komunistický, považována za jednu z nejdůležitějších. Právě i prostřednictvím filmové produkce si měli jednotlivci uvědomovat žádoucí hodnoty a normy – úkolem kulturní produkce bylo přetváření lidských myslí.¹ Ideologická úloha se však neobešla bez náležitého institucionálního zajištění – stejně jako v jiných odvětvích se i zde po únoru 1948 začal plně uplatňovat princip socialistického plánování výroby.

Období let 1948–1955, do něhož svým vymezením spadá tato studie, může být považováno za monolitické, avšak minimálně z pohledu kultury tomu tak není. Jiří Knapík rozděluje kulturní sféru mezi lety 1948–1956 celkem na tři období. Roky 1948–1950 považuje za léta budování zcela nového systému kulturní politiky, který silně podléhal vlivům šířícím se ze Sovětského svazu. Byl také nastolen tzv. ostrý kurz. Jeho cíl spočíval v administrativním vybudování samostatné socialistické kultury. Došlo k prosazení programu socialistického realismu v umělecké tvorbě, k revizi kulturního dědictví a reinterpretaci dosavadních hodnot české kultury. Ta

1 Jan RANDÁK, *V září rudého kalicha: politika dějin a husitská tradice v Československu 1948–1956*. České dějiny, Praha 2015, s. 309.

se měla odvrátit od západních kořenů a demokratických tradic, aby byla schopna lépe vstřebávat ideologická kritéria a sovětský vliv.²

V letech 1951–1952 je kulturní politika konfrontována s krizí, která zasáhla tehdejší KSČ. Kormidlo pomyslné moci v oblasti kulturní sféry přejímá ministr informací a osvěty Václav Kopecký, který zvítězil v mocenském soupeření o vliv v kultuře mezi stranickým Kulturně-propagačním oddělením a výše zmíněným státním Ministerstvem informací a osvěty. Kopecký se poté snaží nalézt východisko z krize způsobené zbyrokratizováním kulturního provozu.³ Ač si poúnorový systém poměrně rychle poradil s nepohodlnými osobnostmi v kulturním dění, vyloučil z něj nežádoucí ideje, značně omezil kontakt české kultury se západní světem a snažil se měnit zaběhnuté stereotypy, jeho představitelé nevěděli, jak si má poradit s faktem, že *socialistická pokroková kultura* je pro společenství dělníků, rolníků a pracujících inteligence málo atraktivní. Toto společenství totiž očekávalo poměrně průměrnou zábavu a kulturní vyžití, které se jen málo lišilo od vyžití buržoazního. Jinými slovy, vyžití, které nabízel například film, bylo příliš ideologicky zatížené a nebylo tak pro diváky atraktivní. V této době produkce dlouhých hraných filmů klesá a v roce 1951 nepřesahuje deset titulů ročně. Vázla také distribuce, mnohá představení se nepodařilo vůbec naplnit. Kina měla dokonce na konci roku 1950 vůbec nejnižší návštěvnost od roku 1945.⁴

Konečně lze sledovat vývoj po roce 1953. Ten je spojen s tzv. novým kurzem, který zasáhl kulturní sféru. Nový kurz se projevoval snahou o snesitelnější uplatňování mocenského a ideového monopolu mezi uměleckou a kulturní inteligencí, dále pak větším zohledněním ekonomické stránky věci, což se v konečném důsledku odráželo ve snížených ideových nárocích na uměleckou tvorbu. Kladl důraz na žánrovou pestrost a také kritizoval přílišný dogmatismus.⁵ Nicméně k naplňování politiky nového kurzu směřovalo komunistické vedení jen velmi neochotně. Případné liberalizaci v kulturní sféře bránila skutečnost, že po turbulentním období 1951–1952 (a také 1953) nedošlo k zásadní obměně stranických špiček. V kulturní politice po roce 1953 došlo k určité stabilizaci, ta pomohla zformovat nové strategie řízení a podpořila velmi pozvolný proces uvolňování ideologických požadavků.⁶

Jak bylo avizováno výše, nové pojetí kultury vycházelo ze sovětského vzoru, zejména z přednášek a textů kulturního ideologa Alexandra Alexandroviče Ždanova, který formuloval zásady socialistického realismu a úlohu umění jako prostředku výchovy. Jednou ze stěžejních osobností na poli domácí kulturní politiky komunistické moci byl v 50. letech jednoznačně Ladislav Štoll, jenž převzal ždanovské pojetí kultury, tedy socialistický realismus.⁷ Nebyl zdaleka sám, důležitými kulturními ideology námi sledované doby byli také spisovatel Vítězslav Nezval či šéfredaktor *Rudého práva* a vedoucí Kulturně-propagačního oddělení⁸ Gustav Bareš. Umění se podle sovětského vzoru mělo stát kolektivním dílem vycházejícím ze všech složek společnosti. Důležité bylo sledování oficiální státní politiky. Nejen filmová díla se tudíž měla zaměřit mimo jiné na hledání a odhalování nepřítelů, jak toho vnějšího, tak vnitřního, což byl jeden z ústředních aspektů oficiálního

2 Jiří KNAPÍK – Martin FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Praha, 2011. Šťastné zítřky (Academia). 2. Svazek I. A–O, s. 22–23.

3 Jiří, KNAPÍK, *V zajištění moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*. Praha 2006, s. 351.

4 J. KNAPÍK – M. FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*, Svazek I. A–O, s. 27.

5 J. KNAPÍK, *V zajištění moci*, 2006, s. 351.

6 J. KNAPÍK – M. FRANC. *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967*. Svazek I. A–O. s. 29.

7 Vojtěch ČURDA, *Ladislav Štoll: příběh komunistického ideologa a formování československé kultury ve 20. století*, Praha 2022.

8 Kulturně propagační oddělení neboli Kultprop mělo na starosti mimo jiné i oblast filmu. Monitorovalo kulturní politiku paralelně se státními orgány. Do čela byl jmenován ekonom Jaromír Dolanský. V červnu 1946 se však stal ministrem financí, a proto jeho funkci převzal poválečný šéfredaktor *Rudého práva* Gustav Bareš. Kulturně-propagační oddělení se tak na poli kulturní politiky stalo jakýmsi protipólem filmového odboru ministerstva informací a osvěty. Gustav Bareš, jako stalinský dogmatik a jeden z nejvlivnějších lidí v oblasti ideologie a kulturní politiky, byl až do roku 1951 velkým sokem ministra informací a osvěty Václava Kopeckého.

diskurzu.⁹ Snímky měly propagovat témata, která byla Komunistickou stranou Československa označována za důležitá – kolektivizace, přechod k těžkému průmyslu, zapojení žen do pracovního procesu či odkaz na revoluční minulost Komunistické strany Československa.

Ve filmovém průmyslu bylo vše rozvrženo do tematických plánů výroby. Jednalo se o jakési doporučení nebo možná lépe o směrnici preferovaných témat v kinematografii. Tematické plány však nevymezovaly pouze okruhy vhodných námětů, ale stanovovaly také orientační počet filmů, které měly být v daném roce vyrobeny. Hana Rottová je dokonce nazývá „hlavním nástrojem, jak ovlivňovat, a tedy řídit filmovou tvorbu“.¹⁰ V tomto ohledu lze říci, že tematické plány fungovaly obdobně jako pětileté hospodářské plány – představovaly pokus naplánovat uměleckou tvorbu podle principů centrálně řízeného hospodářství.

Důležité je zmínit, že preferovaná témata, a tudíž i samotné tematické plány ve sledovaném období vycházely z Usnesení předsednictva ÚV KSČ o tvůrčích úkolech v oblasti filmu z dubna 1950.¹¹ Prostřednictvím filmu se obvykle nadneslo žádoucí téma či problém, který byl vysvětlen socialistickou perspektivou. Hlavním záměrem filmu často bylo podpořit myšlenky a výstavbu socialismu a co dobrého socialismus lidem přináší. Preferovaná témata se v exponované poúnorové době často týkala vesnického prostředí a podpory kolektivizace vstupem do JZD, průmyslu nebo různých společenských problémů. Měly být „umělecky zobrazovány hlavní problémy současného období, úloha ČSR ve světové frontě míru, vedení SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr naší dělnické třídy k práci, projevující se údernictví a socialistické soutěžení, [...], práce a nový život mládeže, problémy inteligence a dělnické třídy“¹² atd. Vedle stanovených témat se však vyskytovala ještě takzvaná doplňková filmová látka. Jednalo se o filmy, respektive filmové náměty, které stály nad rámcem plánu, nebyly tudíž tak závazně stanoveny. Za takový typ filmu lze označit například *Císařova pekaře – Pekařova císaře*. Nicméně ani taková díla se nesměla „stát jen zábavnou apolitickou podívanou“.¹³

Jak bylo předznamenáno, nastupující kulturní politice sloužily nejen nové žádoucí obsahy děl, ale i utvářející se instituce a orgány, které měly kulturní politiku spoluutvářet. Jde ve své podstatě o provázaný proces témat s institucemi. Jasným příkladem nově vzniklé instituce, která měla po vzoru Sovětského svazu kulturní politiku utvářet, byl orgán Ministerstva informací a osvěty Filmová rada (FR), právě jejím prizmatem je ve studii na tvorbu a projednávání tematických plánů pohlíženo. Studie přistupuje k danému tématu primárně z historické perspektivy. Tento přístup samozřejmě nevylučuje jiné způsoby interpretace, včetně filmové vědy, jež představují stejně legitimní a relevantní interpretační rámce.

Filmová rada vznikla v roce 1949 a působila v kinematografických strukturách až do roku 1955. V roce 1949 nahradila Filmový umělecký sbor (FIUS), který nedokázal zabránit výrobě ideologicky nevhodných filmů a nebyl schopen vytvořit



↑ Obr. 1. Plakát filmu *Cesta ke štěstí*. Zdroj: BARTELT, Dana, SYLVESTROVÁ, Marta (ed.). *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 252.

9 Denisa NEČASOVÁ, *Obrazy nepřítele v Československu 1948–1956*. Praha 2020, s. 11.

10 Petr SLINTÁK – Hana ROTTOVÁ, *Venkov v českém filmu 1945–1969: filmová tvář kolektivizace*. Praha 2013, s. 99.

11 *Rudé právo*: orgán Československé sociálně demokratické strany dělnické. V Praze: [s. n.], 19.4.1950, 30–31(92), s. 1.

12 Tamtéž, s. 1.

13 Tamtéž, s. 3.



↑ Obr. 2. Plakát filmu *Únos*, Zdroj: BARTELT, Dana, SYLVESTROVÁ, Marta (ed.). *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 255.

smysluplný tematický plán. Filmová rada byla podřízena ministru informací a osvěty Václavu Kopecnému a měla kontrolovat filmovou tvorbu, zejména dlouhých hraných filmů, po stránce ideologické a politické. Tato studie je však zaměřena jen na jednu z částí, které měla Filmová rada také na starosti, a to na tvorbu výše zmíněných tematických plánů výroby. „Na základě tematického plánu stanoví rada konkrétní themata, vytyčí jejich kulturně politické poslání, určí hlavní zásady, případně doporučí formu a uloží jejich zpracování filmové výrobě, při čemž případně i určí experta. [...] Rámcový tematický plán nebrání rovněž tomu, aby Rada uložila úkol i mimo plán.“¹⁴

Počet členů Filmové rady nebyl pevně daný, měl být v každém případě minimálně devítičlenný. V tomto orgánu byly zastoupeny všechny složky národního života, zástupci Ústřední rady odborů (ÚRO), jednotného svazu českých zemědělců, Svazu české mládeže, průmyslu, školství, branné moci, lidové správy, národní bezpečnosti, tisku a vědy. V jejím čele stál vždy předseda: pracovník aparátu ÚV KSČ Bohdan Rossa¹⁵ (1949–1950), následoval pracovník Kulturního a propagačního oddělení Jiří Hendrych¹⁶ (1950–1951), generální ředitel ČSF Oldřich Macháček¹⁷ (1951–1954) a spisovatelka

Marie Pujmanová (1954–1955). Celkové složení rady se v průběhu šesti let její existence proměňovalo a můžeme říci, že kopírovalo turbulentní období první poloviny 50. let. Zatímco v počátcích její existence jsou v ní zainteresováni zejména političtí pracovníci,¹⁸ v průběhu času jsou nahrazováni osobnostmi, které mají blíže ke kulturnímu prostředí.¹⁹ Nicméně konkrétní výčet těchto proměn by vydal na samotnou studii, proto jen zmiňme, že žádného z členů Filmové rady z roku 1949 nenajdeme na zasedáních v roce 1955.²⁰ Navzdory této personální nestabilitě však nedocházelo k podstatným změnám v úkolech ani samotném systému, tak jak byl nastaven ve stanovách Filmové rady.

Filmový průmysl v první polovině 50. let není tématem zcela novým. V části své práce, *Svět filmařů a politická moc 1945–1970*, se mu věnuje také Petr Szczepanik, jenž důkladně popisuje kinematografický svět z pohledu jednotlivých struktur, které se na tvorbě filmových děl podílely. Nicméně předkládaná studie pojednává o tematických plánech pohledem Filmové rady, o kterých se práce Petra Szczepanika, vzhledem k jejímu zaměření, zmiňuje jen okrajově. Opomenout nelze ani

14 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Jednací řády, k.1, ref. ozn. 1/1/2.

15 Jiří KNAPÍK, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*. Praha 2002, s. 206.

16 Tamtéž, s. 98.

17 Tamtéž, s. 159.

18 Původní složení v roce 1949: předsedou byl Bohdan Rossa (předtím pracovník Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ), dále zde působili: Oldřich Mandák (tajemník poslaneckého klubu KSČ), František Nedvěd (šéfredaktor *Zemědělských novin*), Alois Jedlička (pracovník Ministerstva sociální péče), Vítězslav Nezval (přednosta V. odboru Ministerstva informací a osvěty), Antonín Martin Brousil (rektor AMU), Václav Kejval (vedoucí Kulturního a propagačního oddělení), Vladimír Koucký (zástupce šéfredaktora *Rudého práva*), Otakar Pohl (zástupce přednosty národohospodářského odboru), Štěpán Kokeš (vedoucí tajemník Ústřední rady odborů), Dominik Ledvinka (vedoucí školní komise ÚV KSČ), Bedřich Pokorný (vrchní odborný rada Ministerstva vnitra), Vladimír Václavík (ředitel výroby ČSF), Vojtěch Trapl (pracovník Krátkého filmu), Čestmír Potůček (vedoucí Kulturního a propagačního oddělení závodu Křižík), Karel Šimon (vedoucí Kulturního a propagačního oddělení závodu Letov), František Vacek (referent), plk. Václav Mazovský a Ladislav Štoll.

19 Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970*. 2016, s. 75–89.

20 Složení po poslední velké reorganizaci v roce 1953: předseda Oldřich Macháček (v roce 1954 předsednické křeslo převzala Marie Pujmanová), v členstvu dále zasedali: Marie Pujmanová, Jiří Síla a Otakar Vávra. Novými členy se stali: Vladimír Neff (spisovatel), Jiří Trnka (režisér ČSF), Karel Konrád (spisovatel), Jan Calábek, (režisér ČSF), Jaroslav Opavský (redaktor *Rudého práva*) a Václav Žižka (pracovník Vědecko-populárního oddělení ČSF).

disertační práci Jana Černíka, která se věnuje problematice technického scénáře v letech 1945–1962. Tato studie využívá zejména pasáže, v nichž Černík analyzuje zavádění sovětských norem do československé kinematografie. Černíkova práce přitom vychází především z perspektivy filmových studií, zatímco předkládaný text k tématu přistupuje z historického hlediska.

Ve svých pracích se filmovému průmyslu věnoval také Jiří Knapík (*V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*,²¹ *Únor a Kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*²² nebo *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*²³). Ač jsou jeho práce pro tento článek velmi podnětné, tematické plány v nich zůstávají spíše okrajovým tématem. Jejich podrobnější analýza ovšem může přispět k hlubšímu porozumění kulturního dění v Československu v první polovině 50. let. Na základě tematických plánů lze totiž dokumentovat, jak byla v praxi realizována a s čím se organizačně potýkala kulturní politika daného období. Sledovat je tedy možné, zda a jak se realita filmové tvorby odchylovala od předem stanovených ideologických požadavků. V tomto směru se jako užitečný analytický rámec nabízí pojem sovětizace, který umožňuje zkoumat nejen ideové vzorce přejímané ze Sovětského svazu, ale také institucionální a obsahové mechanismy, jimiž byla kulturní produkce podřizována politické kontrole. Základní otázkou tedy je, do jaké míry lze kinematografii té doby chápat jako monolitní systém a nakolik v ní vznikaly prvky autonomie tvůrčí iniciativy. Tematické plány se tak stávají klíčovým materiálem pro zkoumání procesu výroby filmů v první polovině 50. let.

Článek chronologicky pojednává o vyjednávání tematických plánů v první polovině 50. let na půdě Filmové rady. Čerpá tak zejména z fondu Filmové rady, který je uložen v Národním filmovém archivu. Studie je dále dělena do tří ústředních částí, jež představují problematiku zkoumaného tématu: Ve filmu se plánovat nedá!, Důvěryhodný režisér? a *Každý režim má zájem na tom, aby svými filmy přitáhl lidi do kin!*.

Ve filmu se plánovat nedá!

Tematické plány vznikaly vždy na rok, popřípadě byly zmíněny filmové látky, které by bylo možné natočit v následujícím roce. Každého čtvrt roku docházelo k revizi. V rámci plánu byly filmy rozděleny podle výrobního stadia nebo podle výrobních možností do jednotlivých dramaturgických kategorií.²⁴ Na základě rezoluce o filmu z dubna 1950 mělo však být pamatováno na to, že „v celkovém tematickém plánu má být však zachován takový poměr, aby převážná většina filmů byla věnována současným problémům výstavby socialismu [...]“.²⁵

Pro rok 1949 se počítalo s 33 českými dlouhými hranými filmy, přičemž za rok výroby filmu se považoval ten, v němž vznikla první kopie díla. V roce 1949 byla tvorbou plánu, který obsahoval jednotlivé filmové náměty, pověřena Ústřední dramaturgie (ÚD), jež podléhala Československému státnímu filmu (ČSF) a mimo tvorbu plánu hodnotila jednotlivé filmové náměty po stránce dramatické a tematické. V roce 1951 je Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie zrušeno a nahrazeno Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu.²⁶ „Základem činnosti a pravomoci Kolektivního vedení je ustanovení, že Kolektivní vedení řídí studio po stránce ideové, umělecké, výrobní i hospodářské a je odpovědné generálnímu řediteli.“²⁷ Nejnižší složkou filmové výroby byly od roku 1948 Tvůrčí kolektivy (TK). Ty měly

21 Jiří KNAPÍK, *V zajetí moci: kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006.

22 Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*, Praha 2004.

23 Jiří KNAPÍK, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét stalinisty Gustava Bareše*, Písek 2000.

24 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Výrobní plán výroby dlouhých hraných filmů na rok 1949, k. č. 1, ref. ozn. 5/1.

25 *Rudé právo*, V Praze: [s. n.], 19. 4. 1950, 30–31(92), s. 3.

26 P. SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, 2016, s. 85–89.

27 Bohumil, ŠMÍDA, *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*, Praha, 1966, s. 35.

za úkol vyhledávat autory a náměty, řídit přípravu scénáře, navrhovat režiséra atd. Po umělecké stránce byly podřízeny výše zmíněné Ústřední dramaturgii.²⁸

ÚD rozdělila filmové náměty pro rok 1949 celkem do 14 kategorií. „I. Filmy se současnou pracovní-budovatelskou nebo politicko-ideologickou tematikou. II. Filmy z historie dělnického hnutí a sociální filmy z první republiky. III. Filmy z okupace a z revoluce 1945. IV. Filmy historické. V. Historické veselohry. VI. Filmy životopisné. VII. Veselohry. VIII. Filmy vojenské. IX. Filmy sportovní. X. Detektivky. XI. Filmy dětské. XII. Filmy dokumentární a reportážní. XIII. Filmy hudební. XIV. Různé.“²⁹ Do každé z těchto kategorií náležely jednotlivé filmy.

Tento plán se poté dostal na stůl Filmové rady, jež měla plány, předpřipravené Ústřední dramaturgií, každý rok schvalovat. FR se, alespoň při prvním projednávání, více zabírala tím, jak má vlastně tvorba plánu vypadat a jakou úlohu při ní hrají jednotliví členové. Zazněly zde i kritické výroky spisovatele a přednosty V. odboru Ministerstva informací a osvěty Vítězslava Nezvala, podle kterého „jsou naše filmy dělány strašně nudně, bez fantasmie. Jsou schematické.“³⁰ Do příští schůze si měli všichni přečíst plán a také se seznámit s jednotlivými filmovými náměty.³¹

Z dalších jednání vyplývá, že stěžejní byly „filmy se současnou pracovní-budovatelskou nebo politicko-ideologickou tematikou“, protože bylo potřeba „ukázat jak se bojuje, jak nového člověka vytváříme, jak zápasí při své práci s předsudky, ve fabrikách, když zavádíme nové formy, tam jsou věci úžasného dramatického napětí. Ten člověk musí překonávat řadu starých předsudků, které v něm kapitalistický systém nechal. Musíme ukázat boj, který svádí avantgarda pracujícího lidu. [...] Musíme ukázat boj o socialistickou společnost. Tím by se měla zabývat tematika ve filmové linii.“³² Takové filmy měly zobrazovat a také řešit problémy – upozornit na určitý problém, který však socialistická společnost díky své soudržnosti dokáže vyřešit a posunout se tak ve svém vývoji dál, respektive blíže svému cíli, tedy komunismu.

Příkladem může být otázka kolektivizace venkova. Jako palčivý problém se jevil zemědělský sektor a problematika jednotných zemědělských družstev. Tou nejdůležitější záležitostí, „kterou bychom museli hledět nějakým způsobem propagovat pomocí filmu, je vnesení plánovitého hospodářství do zemědělství – je to pro nás problém nejtěžší. Půl milionů malých usedlostí přimět, aby plánovitě hospodařili [sic!] a plánovali [sic!].“³³ Snaha propagovat kolektivizaci opět kopíruje oficiální kurz poúnorové státní, ale v tom i komunistické politiky, kdy právě konec let čtyřicátých, a zejména počátek padesátých let je spojen jednak s akcemi proti „vesnickým boháčům“ (zatýkání a násilné zabírání jejich majetku) a také jedním z nejsilnějších nátlaků na vstup usedlostí do Jednotných zemědělských družstev (JZD).³⁴

Ačkoli zemědělská tematika se ve filmech zobrazovala poměrně často, pozornost se věnovala při filmové tvorbě také mládeži a dětem. Ty byly vládnoucím režimem vnímány jako budoucí pokračovatelé budovatelského úsilí, bylo tedy nutné je „správně“ vychovat v duchu socialistické myšlenky a vštípit jim potřebné socialistické hodnoty. Problémem však například bylo, že: „Nemáme dosud a potřebovali bychom velmi naléhavě dětského hrdinu. Typ strhujícího průbojného chlapce nebo děvčete. Nemáme jej ještě ani v literatuře.“³⁵ Ve filmech pro náctileté měla být zase zobrazována „účast mládeže na budovatelském díle republiky. Jak má mládež přispívat při budování nového života.“³⁶ Dále se rovněž

28 P. SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, 2016, s. 79.

29 Národní filmový archiv, fond Filmová rada (1948) 1949–1955, Výrobní plán výroby dlouhých hraných filmů na rok 1949, k. č. 1, referenční označení: 5/1.

30 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, k. č. 1, referenční označení: 2/1/2/3, V. Nezval.

31 Tamtéž, Zápis ze schůze, referenční označení: 2/1/2/3.

32 Tamtéž, Zápis ze schůze, Štěpán Kokeš, k. č. 2, referenční označení: 2/1/7/4.

33 Tamtéž, Zápis ze schůze, František Nedvěd, k. č. 2, referenční označení: 2/1/9/4.

34 Karel KAPLAN, *Československo v letech 1948–1953. Zakladatelské období komunismu*, Praha 1991.

35 Tamtéž, Dominik Ledvinka.

36 Tamtéž.

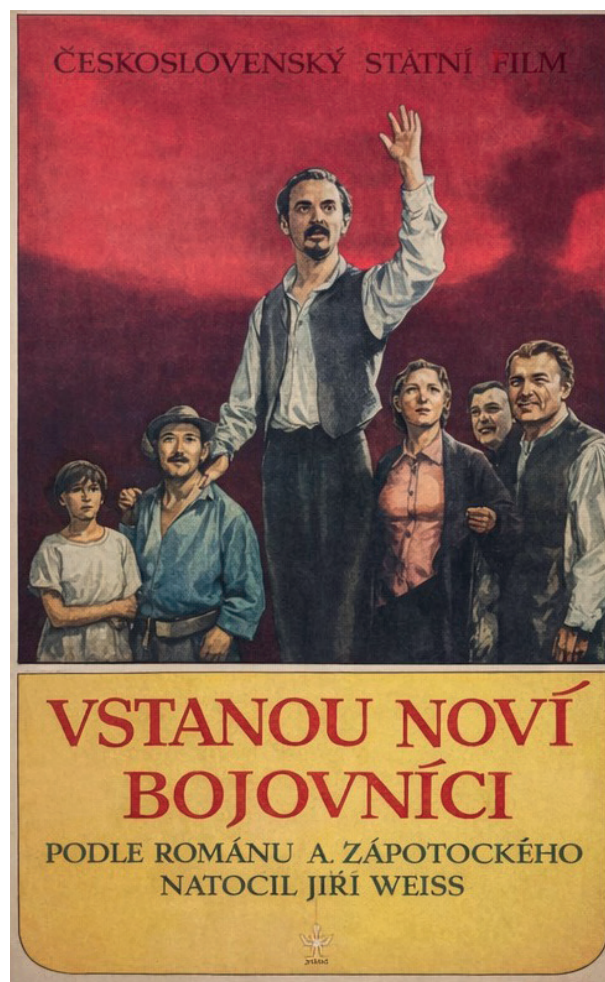
objevovala „potřeba filmu o nových typech mládeže / starší 15 let/, přecházející do průmyslu. Odvádět naši mládež od bílého límečku a přivádět ji do nových situací a k řešení nových skutečně dnešních problémů.“³⁷

Jedná se tedy o snahu jednak ukázat důležitost mládeže pro nový systém, ale také upozornit na to, co nové pořádky mládeži všechno dobrého přinesly a ještě přinesou. Po svém a dobově příznačně se vyjadřují členové FR při svém jednání: „Pokud jde o mládež, potřebovali by film v tom zaměření, aby rozlišoval generaci mládeže dnes a nyní [pravděpodobně myšleno dříve a nyní – pozn. aut.]. Ukázat starou dobu, kdy dostávali bití, kdy učeň neměl dovolenou, kdy nebyla rekreace, o učební době nemluvě, a teď perspektiva, která je dnes pro učně. Otázka studentstva: středoškoláků, vysokoškoláků. Udělat srovnání dříve a nyní. Jak je zajištěna socialisticky jejich perspektiva do budoucna, že po vystudování budou také pracovně umístění.“³⁸ Důležitá se také jevila potřeba ukázat, že studenti rozumí dělnickým vrstevníkům a naopak. V žádném případě neměla být podporována a jakkoli zobrazována rozdílnost mezi nimi. Ba právě naopak – propagováno mělo být, že studenti chodí na brigády a naopak, že mladí dělníci chodí živě debatovat se studenty.

Témat, vyplývajících z Usnesení předsednictva ÚV KSČ o tvůrčích úkolech v oblasti filmu, důležitých pro filmové zpracování, by se našla celá řada, ale rozhodně nelze opomenout vyobrazování samotné KSČ ve filmových dílech. „Pamatovat ve filmech na stranu KSČ. Myslí, že ve všech filmech by se neměli vyhýbat straně. Ukázat naši stranu v minulosti i přítomnosti a vracet se k dějinám podzemního hnutí. Pokud se týká s. Zápotockého, myslí, že to je již hotovo [myšlena *Rudá záře nad Kladnem* a *Vstanou noví bojovníci*, literárně ano, filmově hotovo však ne – pozn. aut.]. Ze začátku dělnického hnutí je celá řada dalších témat. Všeobecné hlasovací právo, ohlas první ruské revoluce, únor. Udělat filmy o představitelích naší strany. Prosincovou stávkou, velký sjezd. Velké politické události v nedaleké minulosti: Mnichov, persekuce našich straníků, ukázat případ španělských bojovníků a udělat pořádný film z doby okupační. A při všech budovatelských tématech ukázat vedoucí úlohy strany v budování.“³⁹ KSČ byla vnímána jako hlavní síla v historickém vývoji, přičemž ona sama vždy zobrazovala dobro a pokrok a vše, co stálo v protikladu k ní, se považovalo za špatné a zpátečnické. Snad ve všech filmech z první poloviny 50. let lze najít étos komunistické strany, v některých vystupuje více a v některých je spíše skrytý.

Ač se původně počítalo například s filmy *Anna proletárka* nebo *Psohlavci*, v roce 1949 jejich první kopie nakonec vyrobená nebyla. Postupem času začne vznikat propast mezi představou a skutečností. Dostát závazkům, které určovaly tematické plány, se ukáže být skoro nemožné.

Již v srpnu 1949 se projednával tematický plán pro rok 1950.⁴⁰ Návrh opět vypracovala Ústřední dramaturgie a předložila jej Filmové radě ke schválení. Ta



↑ Obr. 3. Plakát filmu *Vstanou noví bojovníci*. Zdroj: BARTELT, Dana, SYLVESTROVÁ, Marta (ed.). *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 251.

37 Tamtéž.

38 Tamtéž, Oldřich Mandák.

39 Tamtéž, Vladimír Koucký.

40 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Tematický plán výroby filmů 1950, k. č. 4, referenční označení: 2/1/25//9.

jej s určitými výtkami přijala. Předpoklad byl oproti předešlému roku navýšen z 33 (podle Pavla Skopala to mělo být 36)⁴¹ na 35 filmů.⁴² Výroční zpráva ČSF z roku 1950 naopak uvádí snížení (oproti roku 1949) na 24 dlouhých hraných filmů.⁴³ Nicméně jak je zmíněno výše, plány se každého čtvrt roku revidovaly, a tak mohl být jejich počet, z důvodu naddimenzovanosti představ, nakonec opravdu snížen na 24.

Tematické plány se projednávaly nejen na schůzích, ale jednotliví členové měli být aktivní i mimo zasedání a vypracovávali svůj vlastní návrh. V tom smyslu, jaké filmové náměty považují nyní za aktuální a potřebné. Délka jednotlivých návrhů se často lišila – od pár řádek až po několikastránkové podklady.

Ilustrativním příkladem může být jeden z delších námětů zástupce přednosty národohospodářského odboru v kabinetu prezidenta republiky a člena Filmové rady Otakara Pohla. Ten zmiňuje více témat „1./ [...] propagovati a vysvětliti smysl socialistické soutěže v průmyslu i zemědělství - poutavou formou ukázati v čem tkví její politický s [sic!] hospodářský význam [...] 2./ [...] zvláště se zabývat socialistickou soutěží v hornictví, kde se bohatěji rozvinula v údernickém hnutí horníků [...] 3./ [...] Mimo jiná opatření je zapotřebí popularizovat hornictví a zbavit široké masy předsudků jež vůči hornictví mají.“⁴⁴ Dále by se film měl zabývat těžkým strojírenstvím, přechodem stavebnictví od řemesla k velkovýrobě, růstu nové inteligence z řad dělníků a samozřejmě vesnici, kde hlavním cílem byla propagace jednotných zemědělských družstev.⁴⁵

Zde se nabízí zmínit příspěvek vedoucího Kulturního a propagačního oddělení závodu Letov Karla Šimona, taktéž člena Filmové rady, který hovořil s jednotlivými dělníky a došel k závěru, že „film by měl být skutečně výchovný. Nemusí příkladně být nafilmován ve fabrice, nebo na dolech, lidé nemají rádi po práci zase práci, prosím udělejte něco třeba na př. [sic!] jede vlak a z vlaku je vidět místy budovatelské úsilí a zase jiný děj, třeba veselý. Nejsme ještě tak vychováni, abychom mohli ukazovat stále jen to budování, lidé to nechápou a každý takový film skončí fiaskem.“⁴⁶ Z jeho slov je patrná obava, že lidé, kteří byli dlouhá léta zvyklí na jiné typy snímků, zejména prvorepublikové a západní, jež svým obsahem a námětem můžeme označit za odlišné, nový směr převzatý ze Sovětského svazu prostě nepochopí a nepřijmou. Sledujeme zde tedy jeden z limitů dobové filmové tvorby, a to její recepci.

Jako zásadní problém tematického plánu viděl tajemník poslaneckého klubu KSČ a člen Filmové rady Oldřich Mandák: „[...] u názvů námětů není přiložena žádná charakteristika, naznačující, co mají řešit, takže v některých případech lze těžko posoudit důležitost toho nebo onoho námětu.“⁴⁷ V plánu mu také chybělo silnější zastoupení komediálního žánru. „Posuzováno z všeobecného hlediska jsou z 35 plánovaných filmů toliko 3 veselohry, což je žalostné

↓ Obr. 4. Plakát filmu Únos. Zdroj: BARTELT, Dana, SYLVESTROVÁ, Marta (ed.). *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 253.



41 Pavel SKOPAL, ed., *Naplánovaná kinematografie: český filmový průmysl 1945 až 1960*, Praha 2012 s. 17.

42 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Tematický plán výroby filmů 1950, k. č. 4, referenční označení: 2/1/25//9.

43 Artuš ČERNÍK, Výroční zpráva o čs. Filmovnictví, 1949–1951.

44 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Plán celovečerních filmů 1951, Oskar Pohl, k. č. 4, referenční označení: 2/1/32//8. (Jedná se však o plány 1949–1950, rok 1951 je chybný – pozn. aut.)

45 Tamtéž.

46 Tamtéž, Karel Šimon.

47 Tamtéž, Tematický plán výroby filmů 1950, k. č. 4, referenční označení: 2/1/25//9, Posudek Mandáka.

málo.“⁴⁸ Filmové komedie patřily k nejrozšířenějším žánrům československé kinematografie před rokem 1948 a jejich obliba u diváků stříbrného plátna byla zřejmá i poúnorovému režimu.

Při projednávání plánu pro rok 1951 se začala zřetelněji objasňovat ona výše zmíněná propast mezi teorií a realitou, které si byl vědom i předseda Filmové rady Bohdan Rossa. „Chci objasnit, jak je to s plánováním. Film je zařazen v pětiletém plánu jako odvětví průmyslu. Z toho titulu vznikají na Barrandově potíže, že se žádá plnění plánu jako někde v továrně. Je nutno si uvědomit, že to není továrna jako každá jiná. [...] Zde jsou prostě důvody, že se nedá plánovat ve filmu jako v jiném průmyslu. To není průmysl, ale umění.“⁴⁹

Filmové náměty se totiž začínaly kupit, nejen že přibývaly nové, ale filmy nedotočené v předešlých letech se automaticky přesouvaly. Takže vedle plánovaných filmů pro rok 1951 existovala ještě spousta již započatých projektů, tudíž filmová výroba začala skutečně připomínat továrnu, kde byla stěžejní spíše kvantita nežli kvalita vyrobených filmů. V průběhu dynamické první poloviny 50. let tak nakonec hrozilo, že tvorba schválená v jisté politické situaci mohla vstoupit do kin v politicky poněkud již pozměněných podmínkách.

Nicméně ač si členové Filmové rady uvědomovali nereálnost výroby tolika filmů, byla to pro ně „závazná norma, která se zatím nedá obejít“.⁵⁰ Bohdan Rossa tvrdil, že nutně musí dojít k nápravě této situace za krátký čas, jelikož ss.⁵¹ Zápotocký, Dolanský⁵² a Kopecký uznávají, že film se nedá pokládat za průmysl.⁵³ A skutečně se Bohdan Rossa nemýlil. V roce 1951 byla natočena ani ne desítka plánovaných filmů. Vinu na tom nesl zejména inherentně zdlouhavý charakter filmové výroby, kterou dále komplikoval institucionální mechanismus potvrzování projektů Filmovou radou. Ta zasahovala do dramaturgické podoby námětů, přestože tato agenda náležela primárně Ústřední dramaturgii.

Celý proces na základě pramenů z fondu Filmové rady lze rekonstruovat takto: výchozím bodem přípravy filmu byl námět, stručně vymezující děj a základní myšlenku budoucího snímku. Ten se často objevoval již v tematickém plánu a byl dále rozpracován do filmové povídky, která podrobněji rozvíjela děj i charakteristiku postav. Schválená filmová povídka následně sloužila jako podklad pro literární scénář, jenž obsahoval dialogy. Ten však nepředstavoval poslední fázi schvalovacího procesu – tou byl technický scénář, doplněný o detailní režijní a kameramanské pokyny.

Po absolvování tohoto procesu mělo následovat natočení zkušebních záběrů, na jejichž základě bylo rozhodnuto o zahájení samotného natáčení. Natočený film měla podle správného postupu Filmová rada také zhlédnout, a skutečně si u některých filmů vyžádala první kopii. Film poté buď doporučila k promítání, nebo ještě vznesla připomínky, například ke sestřihání jednotlivých obrazů.

Ministerstvo informací a osvěty, a tedy ministr Václav Kopecký, se snažilo neefektivnost filmové výroby řešit reorganizací filmových struktur, včetně Filmové rady. Nicméně v dalších letech začalo být stále patrnější, že personální reorganizace tento problém nevyřeší, ba naopak, výměna členstva, ale i přeměny ostatních dramaturgických struktur, budování a naplňování plánu vlastně ztěžovaly.

Důvěryhodný režisér?

Mimo schvalování plánů členové Filmové rady také projednávali, kterému režisérovi bude daný filmový námět přidělen. Obecně platilo, že velká a často i nákladná

48 Tamtéž.

49 Tamtéž, Zápis ze schůze, Bohdan Rossa, k. č. 4, referenční označení: 2/1/32//4.

50 Tamtéž.

51 Soudruzi – dobově používaná zkratka.

52 Jaromír Dolanský, v letech 1949–1951 ministr a předseda Státního plánovacího úřadu.

53 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, k. č. 4, referenční označení: 2/1/32//4.

díla, např. *Proti všem*, *Temno*, *Vstanou noví bojovníci*, a dokonce i *Botostroj*, získávali již ověření tvůrci těšící se důvěře. „Koho pověříme režii *Botostroje*, *Vstanou noví bojovníci*, *Jugoslavii* [sic!], *Vítězství bude naše* to nevím. Je to velmi vážná otázka. Mezi našimi režiséry oddělila se nám skupinka pouze 5–6 lidí, kteří mohou jít ve šlépějích režisérů sovětských. Ostatní zůstávají stranou. Máme tedy 5–6 lidí, kterým můžeme věřit. To je velmi překerní situace. Musíme dělat zkoušky s novými lidmi, jako je Kudláč a Novotný na př. [sic!] z 5–6 lidí by to mohl dělat jedině Kubásek. Ostatní jsou nebo budou obsazeni. To je velmi těžká situace. Neví zda má dát Weissovi točit Jugoslávii nebo *Čapajeva*. Když dá točit Fričovi *Botostroj* nemůže točit *Psohlavce*. Nebo necháme ležet *Temno* a dáme to Steklému.“⁵⁴ Zřejmý deficit pro režim vhodných a celkově důvěryhodných režisérů ještě více přispíval k nemožnosti splnit výrobní plán pro rok 1951.

Nicméně nedostatek režisérů nebyl jen záležitostí let 1950/51. Už v roce 1949 se nutně hledali noví režiséři kvůli potřebě splnění plánu na rok 1950, který obsahoval okolo tří desítek filmů. V roce 1949 byl ve Zlíně (tehdy Gottwaldově) uspořádán jednorozhodný kurs pro divadelní režiséry, z nich 12 skutečně nastoupilo k filmu, nicméně 9 z nich na Barrandově nikdy nenatočilo žádný vlastní celovečerní film, tudíž lze o významu jejich přeškolení pochybovat.⁵⁵

Za zmínku také stojí, že si sekretariát ÚV KSČ vedl jakýsi kvalifikační přehled režisérů, například zda se nevyhýbají ideovým látkám atd. „Tento materiál členil stávající režiséřský potenciál (39 režisérů koncem roku 1949) do zhruba tří kategorií: mezi velmi ceněné patřili spolehliví a úsporný Martin Frič (materiál vyzdvihl že při výběru látky u něj neexistují výhrady a západnické vzory) a nejvýkonnější Otakar Vávra, který dostal prostor k natáčení monumentálních děl. Dále zde figurovali Václav Gajer, Bořivoj Zeman, K. M. Walló, Josef Mach, Karel Steklý a Jiří Weiss.“⁵⁶ Nejedná se o věc zcela překvapivou. Pokud se podíváme, kolik a také jaké filmy natočili v první polovině 50. let Martin Frič a Otakar Vávra, je zcela evidentní, že měli velmi dobré postavení a byli považováni za spolehlivé a důvěryhodné k svěřením náročných a také nákladných námětů.

Vávra ve svých pamětech vzpomíná na první polovinu 50. let trochu jinak. Ministr informací a osvěty Kopecký měl problém s již natočeným prvním dílem husitské trilogie *Jan Hus*, jelikož hlavní postava ve filmu vypadala příliš jako kněz, „pan profesor Nejedlý přece řekl, že Hus byl revolucionář“.⁵⁷ Celý film měl údajně skončit v trezoru. Krize však byla nakonec zažehnána změnou závěrečného monologu Jana Husa na hranici: původní replika, v níž Hus prohlašoval, že umírá za pravdu boží, byla nahrazena formulací, že umírá za spravedlnost.⁵⁸ O Vávrově výjimečném postavení pak svědčí již samotná skutečnost, že mu byl tento megalomanský a finančně mimořádně náročný projekt vůbec povolen.

O kvalitě a postavení druhého exponovaného režiséra Martina Friče svědčí fakt, že generální ředitel Československého státního filmu intervenoval v dopise předsedovi Filmové rady Jiřímu Hendrychovi ve prospěch režiséra, kterému již ze zdravotních důvodů neměl být přidělen žádný další film. „V záležitosti režiséra Martina Friče oznámil generálnímu řediteli ředitel výroby uměleckých filmů Kohout, že se nemůže ztotožnit s návrhem KV ÚD [Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie – pozn. aut.], aby režisér Martin Frič v tomto roce již netočil. Domnívá se, že by vyřazení z práce režiséru Martinu Fričovi v jeho nemoci psychologicky neprospělo a soudí, že by s. Frič mohl snadno film *Byl první māj* v tomto roce ještě natočit a pomoci tak splnit plán. Doporučuje, aby KV ÚD počítalo s menším

54 Tamtéž, Zápis ze schůze, Vladimír Václavík, k. č. 5, referenční označení 2/1/35//3.

55 J. KNAPÍK, *Únor a Kultura*, s. 274.

56 Tamtéž.

57 Otakar VÁVRA, *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor 1996, s. 194.

58 Tamtéž. s. 195.

zatížením M. Friče v roce 1951, aby mu mohlo být dopřáno lépe rozvrženou práci opravdového oddychu.“⁵⁹

Kvalifikační přehled režisérů pokračoval druhou kategorií, „režiséry v jakémsi neutrálním pásmu: Miroslav Cikán, Václav Kubásek a Jiří Slavíček (nevyhýbají se látkám), Václav Wassermann (ochotný pomáhat), s režiséry, nad jejichž dalším působením visel otazník: Vladimír Čech, Josef Gruss, Miroslav J. Krňanský a E. F. Burian (otázka zda mu můžeme svěřit další film po jeho chování při režii filmu *Chceme žít* v roce 1949) a mladé režiséry, kteří se zatím pracovně neprojevili, ale byli chápáni jako nadějní: Čeněk Duba, Ján Kadár, Jiří Lehovec, Miloš Makovec, Jiří Sequens, Vladimír Vlček a Miroslav Hubáček.“⁶⁰ Z nových režisérů se v budoucnu mnozí opravdu prosadili. Ján Kadár utvořil režisérské duo s Elmarem Klosem. Spolu natočili nejen významný film, jejich zářná éra přišla až v 60. letech. Osvědčil se i Jiří Sequens, Miloš Makovec, Vladimír Vlček a Jiří Lehovec.

Poslední, tedy „třetí kategorie sumarizovala problémové režiséry: formalisté Elmar Klos, Alfréd Radok, Jiří Krejčík (je formalistou – na obsahu mu nezáleží) a Rudolf Hrušínský“. Na obranu Jiřího Krejčíka nutno podotknout, že jemu na obsahu záleželo a také mu záleželo na hloubce díla, minimálně jeho pozdější film *Vyšší princip* tento fakt potvrzuje. Problém byl v tom, že Krejčík velmi dobře dokázal pracovat s psychologickou stránkou věci, ale jeho filmové pojetí nekorespondovalo s požadavky, ať už ideologickými, nebo budovatelskými, jež byly v první polovině 50. let na filmová díla kladeny. Zkrátka nedokázal natočit film, jehož správnost vnitřně necítil. Další problémový režisér Elmar Klos byl dokonce na počátku 50. let vyloučen z Československého státního filmu, byl označen za buržoazní element, protože dostudoval práva na vysoké škole, jeho nevlastní otec byl okresním hejtmanem ve Zlíně, a navíc celá jeho rodina bydlela ve zlínské vile.⁶¹ V roce 1951 jej nicméně přizval k tvorbě filmu *Únos* Ján Kadár. „Film [*Únos* – pozn. aut.] mohl Kadár nakrúcat aj sám. Keď sa však aj vďaka Oldřichu Macháčkovi [v té době ředitel ČSF – pozn. aut.] objevila možnost, aby sa Elmar Klos dostal z vyhnanstva železničnej stavby naspat k filmu, Kadár Klosovi pomohol. Navrhol, aby na látke pracovali spolu a aj ju spoločne režírovali. Chcel takto oplatiť Klosovi gesto, keď mu ten v roku 1946 pomohol získať zamestnanie na Barrandove.“⁶² Tímto započala jejich skoro dvacetiletá spolupráce.

Každý režim má zájem na tom, aby svými filmy přitáhl lidi do kin!

Projednávání tematického plánu na rok 1952 se zúčastnil i sám ministr informací a osvěty Václav Kopecký a také filmoví režiséři. Kopecký zdůraznil, „že filmová tvorba bude stát ve službách jediné správné linie KSČ, linie leninsko-stalinské, linie, kterou ztělesňuje náš prezident soudruh Klement Gottwald“.⁶³ Kopecký tak narážel na turbulence, které v roce 1951 otřásaly Komunistickou stranou Československa a v následujících měsících měly dále gradovat. Vůbec poprvé se v tomto plánu objevují filmy z výroby bratislavského studia, přičemž mělo v budoucnu dojít k větší provázanosti mezi oběma výrobkami filmů.

Tak jako předešlé plány, měl i tento stanovená témata. Objevuje se zde „historie dělnického hnutí (*Anna proletářka, Botostroj*), mírová a budovatelská tematika (*Výstraha, Nástup*), filmy ze současné doby (*Nad námi svítá, Mladé srdce*), historické (*Psohlavci*), životopisné (*Mladá léta*), z prostředí soutěže tvořivosti mládeže

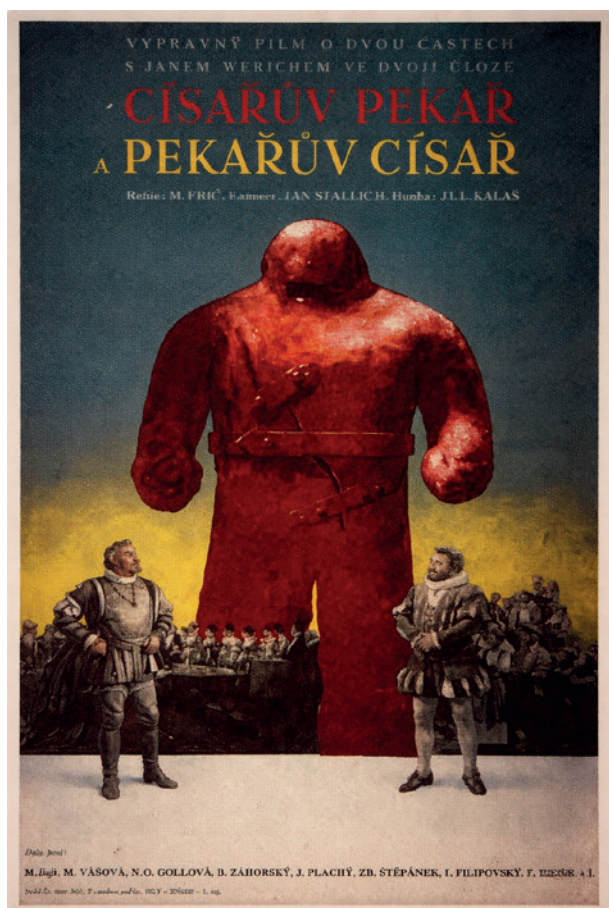
59 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Československý státní film, Kancelář generálního ředitele, k. č. 1, referenční označení: 3/1//6.

60 J. Knapík, *Únor a Kultura*, s. 274.

61 Václav Macek, *Ján Kadár*. Bratislava 2008, s. 90.

62 Tamtéž, s. 54.

63 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, Václav Kopecký, k. č. 8, referenční označení: 2/2/7//2.



↑ Obr. 5. Plakát filmu *Císařův pekař a pekařův císař*. Zdroj: BARTELT, Dana, SYLVESTROVÁ, Marta (ed.). *Český filmový plakát 20. století*. Brno: Moravská galerie, 2004, s. 87.

(*Zítřka se bude tančit všude*) nebo protiimperialistické, mírové (*Únos*).⁶⁴

Plán na rok 1952 byl však podroben značné kritice všech členů. Třeba náměty z vesnického prostředí se zdály být „podobné jako vejce vejci“,⁶⁵ a pod mnohými filmy si člověk nemohl nic konkrétního představit. Hlavního slova se ujal blízký spolupracovník Kopeckého Vítězslav Nezval. Kritizoval plán konkrétně v tom smyslu, že dané náměty nic konkrétního nezobrazují, to už člověk může raději opsat noviny a vyjde to nastejno. Sám přišel s nesčetnými návrhy, kde je určitým leitmotivem přínos socialismu tehdejší společnosti. Například námět o „*vetřelcích*“, což jsou „lidé, kteří měli máslo na hlavě, dostali se na místa, kam nepatří a teď svým počínáním skreslují [sic!] obraz socialismu“, ale správní českoslovenští občané si s takovými lidmi poradí a zvítězí nad nimi. Jiným návrhem byl případ „*dětské tragédie*“, kdy dělnické dítě nemohlo studovat, ale nyní, v „novém státě“ může.⁶⁶

V tomto plánu se rovněž objevují zmínky o určité nestravitelnosti a nepoutavosti filmů. „Musíme dát pozor, aby filmy nebyly nezábavné. Nemůžeme pochopitelně dát na přání obecnostva, ale takový nudný film nám natropí spoustu škod. [...] Měli bychom udělat průzkum veřejného mínění. Neříkám se podle toho řídit, ale obohatit se.“⁶⁷ Vlastně v této

jediné poznámce je obsaženo, že vcelku nezáleží na tom, jaké filmy lidé chtějí, protože cílem není dělat, co si lidé přejí, ale posláním je utvářet a měnit společnost v socialistickou. Na druhou stranu si členové Filmové rady uvědomují, že film musí diváky do kin přitáhnout a musí mít nějakou myšlenku. „*Přece každý režim má zájem na tom, aby svými filmy přitáhl lidi do kin.*“⁶⁸ Projevovala se tak určitá snaha vytvořit dílo lákavé pro diváka, protože nákladný film, ač to tedy konkrétně v jednání nepadne, vydělává zejména tak, že se na něj lidé chodí dívat. Popřípadě byl takový film dán do zahraniční distribuce, ale to v důsledku znamenalo, že musel být ještě víc záživný a méně zatížený, protože filmoví diváci na západě byli považováni za náročnější.

Dále už se nerozebírala tematika, která má být prostřednictvím filmu zobrazována. Debata sklouzla k výtku jednotlivých filmů, jejichž výroba se již blížila do finále, či byla dokonce ukončena. V druhé části se schůze zabývala rozpracovanými filmy, které měly být během roku hotovy a projednávala důvody zpoždění jejich výroby. Problémy z minulých let stále pokračovaly. Opět šlo o nedostatek kádrů, jenž znamenal, že na filmu, třebaže schváleném Filmovou radou, neměl kdo pracovat. Potíže způsobovaly také roztočené filmové látky, jejichž natáčení se prodlužovalo. Nejenže takové projekty stály více peněz, ale navíc zabíraly filmové ateliéry, jež by jinak měly být k dispozici nové tvorbě. I v dalších letech vypadalo projednávání filmových námětů podobně. Nicméně začal se prosazovat model konkrétních filmových látek. To znamenalo, že se vybral již hotový scénář, který byl poté jen zfilmován, což výrobu určitým způsobem urychlilo.⁶⁹

64 Tamtéž, Zápis ze schůze, Úvodní poznámka k výrobnímu plánu Čs. státního filmu, F. A. Dvořák.

65 Tamtéž, Vítězslav Nezval.

66 Tamtéž.

67 Tamtéž, Marie Pujmanová.

68 Tamtéž, Václav Kopecký.

69 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, Jiří Sila, k. č. 10, referenční označení: 2/2/62/2.

Jelikož se počítalo s rostoucí výrobou zejména barevných filmů, měla být přijata různá opatření, která jejich tvorbu činila produktivnější. Počet filmových pracovníků v Československém státním filmu se zvýšil o 121, „aby bylo docíleno zkrácení stavebních a bouracích dnů a osvětlovacích časů a zvýšení celovečerní výrobnosti. Vyšší technická úroveň a výroba barevných filmů potřebuje rozšířené odborné obsazení vývojových laboratoří ve filmové výrobě i laboratoří na zpracování filmové suroviny. Současné rozpracování více filmů a zkvalitnění práce si žádá, aby každý film měl své stálé pracovní čety.“⁷⁰ Aby mohl Československý státní film zvýšit svou produkci pro rok 1953, bylo nutné zvýšit náklady na technické vybavení. „K tomu účelu je potřeba zvýšit Čs. státnímu filmu přidělenou mu kvotu [sic!] na nestavební investice na r. 1953 o 28 262 000 Kčs, z toho 18 622 000 Kčs na dovoz strojů a zařízení ze SSSR, NDR a Maďarska. Tento požadavek je odůvodněn tím, že ideový a umělecký vývoj Čs. státního filmu nebyl doprovázen rovnoměrně vzestupným vývojem technickým.“⁷¹

Na zřetel musí být také bráno zavádění rigidní kvantitativní kontroly výrobních postupů, které bylo na základě norem odvozených od sovětského normativu aplikováno od roku 1952. Jelikož byly tyto normy zaváděny spíše mechanicky, vedly ve svém důsledku k zvýšení nákladů a prodlužování filmové výroby. Jasně stanovovaly délku filmu v metrech, počet filmových objektů, ateliérových a exteriérových dekorací i početní stav a složení štábu v jednotlivých etapách. V roce 1952 byly, taktéž podle sovětského vzoru, zavedeny povinnosti a práva členů výrobních štábů a praktické postupy přípravy a natáčení.⁷²

Pro rok 1954 se počítalo, oproti předešlým létům, jen s 12 novými, ještě nespustěnými filmovými projekty. V realizaci se již nacházely poměrně nákladné a realizačně obtížné filmy *Jan Hus*, *Psohlavci* nebo *Byl jednou jeden král*. Nadto bylo plánováno dalších 8 rozpracovaných filmových látek.⁷³ Problém plánu byl spatřován v tom, že obsahuje málo filmů ze současnosti, „schází budovatelství v širokém rozsahu“,⁷⁴ opomíjí také vesnici a mládež v širším měřítku,⁷⁵ mírový film, protiválečný film, a dokonce i veselohry,⁷⁶ zkrátka každému v plánu něco chybělo. Z toho důvodu se ČSF snažil podpořit a obohatit filmovou tvorbu. V roce 1952 například „bylo vypsáno státním filmem 10 premií [sic!] a Kčs 50 000,- staré měny pro autory, kteří se zaváží dodat k 1. září 1953 buď: a/ literární scénář ze současného života, b/ literární scénář s ostře viděnou aktuální problematikou z české národní minulosti.“⁷⁷ S novými náměty se počítalo do výrobního plánu pro rok 1954.

Pozor měl být dán zejména na to, aby v jednom roce nevzniklo příliš filmů s jednou tematikou, zejména zemědělskou, jež by v dalším roce naopak absentovala. Pozornost filmové branže se věnovala také desetiletému výročí lidově demokratické republiky. Nicméně Otakar Vávra konstatoval, že naplnění tohoto plánu záleží čistě na vládě. Jelikož je potřebná výměna technického zařízení, které je nedostačující, a také není dostatek lidí, kteří by byli na tuto práci kvalifikováni.⁷⁸ Přes zdánlivý nesouhlas byl nakonec plán schválen s tím, že bude ještě revidován. Jedná se také o poslední tematický plán dlouhých hraných filmů, který se ve fondu Filmové rady nachází.

70 Národní archiv, fond Ministerstva informací a osvěty 1945–1953 – dodatky, k. č. 130.

71 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, Jiří Síla, k. č. 10, referenční označení: 2/2/62//2.

72 P. SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov*, 2016, s. 87.

73 NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955, Zápis ze schůze, Jiří Síla, k. č. 10, referenční označení: 2/2/62//2.

74 Tamtéž.

75 Tamtéž, Milouš Jakeš.

76 Tamtéž, Karel Konrád.

77 Tamtéž, Zpráva o vypsání premií pro povzbuzení nové socialistické literární-filmové tvorby, k. č. 12, referenční označení: 2/3/23//8.

78 Tamtéž, Zápis ze schůze, Otakar Vávra, k. č. 10, referenční označení: 2/2/62//2.

Filmová rada jako zrcadlo systému

Plánování filmové tvorby v prvních letech po únoru 1948 představovalo pokus aplikovat principy centrálního řízení a pětiletky na oblast umění. Výsledkem byla složitá a často neefektivní struktura, v níž se střetávaly politické požadavky s praktickými možnostmi filmové výroby. Ukázalo se, že film – na rozdíl od průmyslu – se plánovat nedá. Zatímco stát požadoval ideologicky bezchybné filmy, filmová tvorba – vlivem lidského faktoru – nebyla schopna naplňovat 100 % ideologickou čistotu, a tak byla realita představě dosti vzdálena.

Tematické plány měly být oficiálně považovány za závazné, ve skutečnosti se však během šesti let existence Filmové rady jejich plná závaznost neprokázala. Předseda Filmové rady Bohdan Rossa tvrdil, že film není průmysl, ale umění, a toto tvrzení se postupně potvrzovalo v praxi. Pro rozsáhlou, politicky významnou filmovou výrobu bylo totiž potřeba nejen dostatek personálu a technického zázemí, ale také volné kapacity v ateliérech – a pouťorový československý film je postrádal. Častým problémem bylo, že ateliéry Barrandovského studia neměly místo pro další realizaci, že chyběl vhodný režisér pro konkrétní látku a že do tvorby vstupovaly faktory, které nebylo možno ovlivnit – nemoc, počasí nebo smrt některého z protagonistů.

V rámci pětiletého plánu se počítalo s postupným růstem filmové produkce, v posledním roce pětiletky měl počet dlouhých hraných filmů atakovat hranici 55.⁷⁹ Do hry mimo jiné také vstupovala potřeba zaplnit místo po západních filmech, zejména amerických, jejichž distribuce byla po roce 1948 omezována. Nicméně již v prvních letech pětiletky začalo být patrné, že takový růst nebude možný. Počet plánovaných filmů se postupně snižoval, přesto se jej v roce 1951 nepodařilo splnit ani z 50 %.⁸⁰

Důvody poklesu produkce lze hledat především v neustálých proměnách většiny dramaturgických struktur, které se podílely na výrobě filmů. Tyto změny představovaly jeden z klíčových faktorů, jenž zásadně komplikoval možnost dlouhodobého plánování filmové produkce. Vzhledem k délce a fázovitosti dramaturgického procesu jen málokterý projekt během svého vývoje nenarazil na změnu dramaturgického systému, která se nutně promítla do jeho další přípravy i realizace. Dalším logickým faktorem byl nedostatek schválených scénářů, způsobený zdlouhavým ratifikačním procesem.

Změny dramaturgického systému byly motivované snahou o přejímání pracovních metod uplatňovaných v Sovětském svazu. Ty však po svém zavedení často vedly k narušení plynulosti filmové výroby, což si následně vynucovalo další úpravy. Podobným obtížím čelil ostatně i samotný Sovětský svaz, jehož produkční systém byl zatížen srovnatelnými strukturálními problémy.⁸¹

V každém případě se ukázalo, že plán byl v praxi nedostižný. Přesto vznikl a stal se výsledkem vyjednávání jednotlivých aktérů, kteří měli často odlišné preference a očekávání od budoucích snímků.

Na jedné straně tak existovala jasná vize a struktura preferovaných témat, na druhé straně dovoľoval socialistický systém jednotlivcům či skupinám do procesu zasahovat – ať už prostřednictvím vlastních návrhů, nebo vlivem osobní autority (Vítězslav Nezval, Marie Pujmanová, Jan Werich). Tento mechanismus odhaluje, že i totalitní režim umožňoval určité vyjednávání a prostor pro diskuzi o tom, co veřejnosti prezentovat. Tematické plány tak nebyly jen nástrojem státní kontroly, ale také zrcadlem konsenzu mezi aktéry s rozdílnými zájmy a očekáváními.

79 P. SLINTÁK – H. ROTTOVÁ, *Venkov v českém filmu 1945–1969*, s. 17–18.

80 Artuš ČERNÍK, Výroční zpráva o čs. filmovnictví, 1949–1951, Praha, 1954. Jiří HAVELKA, Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1952. Praha, 1964. Jiří HAVELKA, Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1953. Praha, 1967. Jiří HAVELKA, Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1955. Praha, 1958.

81 Mira LIEHM – Antonín J. LIEHM, *The Most Important Art: Eastern European Film After 1945*. 1977. s. 66.

Nakonec se ukazuje, že i v kinematografii dochází k rozporu mezi kulturní tradicí a státním zájmem. Různé diskurzy se střetávají a zároveň ovlivňují, přičemž moc musí akceptovat zavedené vzorce chování, pokud chce získat podporu širší veřejnosti.⁸² Tematické plány proto představovaly klíčový rámec filmové tvorby, zároveň však vytvářely prostor pro jednání a vyjednávání jednotlivých aktérů. Jinými slovy, oficiální kulturní politika na jedné straně stanovovala jasná pravidla, na straně druhé odhalovala živý a často neplánovatelný proces, v němž se konkrétní filmová díla skutečně rodila.

82 Matěj SPURNÝ, *Nejsou jako my: česká společnost a menšiny v pohraničí (1945–1960)*, Praha 2012, s. 15.

ARCHIVNÍ ZDROJE A LITERATURA

Národní filmový archiv, fond Filmová rada
(1948) 1949–1955, k. č. 1–16.

Národní archiv, fond Ministerstva informací
a osvěty 1945–1953 – dodatky, k. č. 100.

Rudé právo: orgán Československé sociálně
demokratické strany dělnické. V Praze: [s.n.],
19. 4. 1950, 30–31(92)

Artuš ČERNÍK, *Výroční zpráva o čs.
Filmovnictví, 1949–1951*, Praha, 1954.

Bohumil ŠMÍDA, *Organizace československého
filmového podnikání a filmové tvorby*. Praha
1985.

Denisa NEČASOVÁ, *Obrazy nepřítelů
v Československu 1948–1956*. Praha 2020.

Jan ČERNÍK, *Technický scénář v Československu
v letech 1945–1962*, Olomouc, 2018.

Jan RANDÁK, *V záři rudého kalicha: politika
dějin a husitská tradice v Československu 1948–
1956. České dějiny*, Praha 2015.

Jiří KNAPÍK, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice
1948–1953*, Praha 2002.

Jiří KNAPÍK, *Kdo spoutal naši kulturu: portrét
stalinisty Gustava Bareše*, Přerov 2000.

Jiří KNAPÍK a Martin FRANC. *Průvodce
kulturním děním a životním stylem v českých
zemích 1948–1967*, Praha: Academia 2011.

Jiří KNAPÍK, *Únor a kultura: sovětizace české
kultury 1948–1950*, Praha 2004.

Jiří KNAPÍK, *V zajetí moci: kulturní politika, její
systém a aktéři 1948–1956*, Praha 2006.

Jiří, HAVELKA, *Výroční zpráva Čs. státního
filmu za rok 1952*. Praha, 1964.

Jiří HAVELKA, *Výroční zpráva Čs. státního
filmu za rok 1953*. Praha, 1967.

Jiří HAVELKA, *Výroční zpráva Čs. státního
filmu za rok 1955*. Praha, 1958.

Karel KAPLAN, *Československo v letech 1948–
1953. Zakladatelské období komunismu*, Praha
1991.

Matěj SPURNÝ, *Nejsou jako my: česká společnost
a menšiny v pohraničí (1945–1960)*, Praha
2012.

Mira LIEHM – Antonín J. LIEHM, *The Most
Important Art: Eastern European Film After
1945*. 1977.

Otakar VÁVRA, *Podivný život režiséra*, Praha:
Prostor 1996.

Pavel SKOPAL, ed., *Naplánovaná
kinematografie: český filmový průmysl 1945 až
1960*, Praha: Academia 2012.

Petr SLINTÁK – Hana ROTTOVÁ, *Venkov
v českém filmu 1945–1969: filmová tvář
kolektivizace*, Praha: Academia 2013.

Petr SZCZEPANIK, *Továrna Barrandov: svět
filmařů a politická moc 1945–1970*, Praha: NFA
2016.

Václav MACEK, *Ján Kadár*, Bratislava 2008.

Vojtěch ČURDA, *Ladislav Štoll: příběh
komunistického ideologa a formování
československé kultury ve 20. století*. Praha 2022.