

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Věra Adina Šefraná

Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945-1955

Dizertační práce

Vedoucí práce: prof. PhDr. Tomáš Hlobil, Csc.

Olomouc 2012

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracovala samostatně a použité zdroje jsem uvedla v přehledu pramenů a literatury.

V Olomouci dne 31. srpna 2012

Věra Adina Šefraná

Děkuji panu Tomáši Hlobilovi za odborné vedení a cenné připomínky v průběhu vzniku této dizertační práce. Děkuji Matěji Kadlecovi za laskavé poskytnutí a zpřístupnění archivních materiálů a možnosti odborné stáže v Archívu Barrandov Studio, a. s. Dále děkuji paní Aleně Noskové za její ochotnou pomoc při vyhledávání a odborné konzultaci materiálů v Národním archívu v Praze. Můj dík rovněž patří mým věrným redakčním spolupracovníkům Haně Barákové, Veronice Zýkové a Janu Joskovi. Vroucí dík náleží mé matce, za veškerou poskytnou podporu. V neposlední řadě taktéž děkuji Janu Balákovi za vytvoření velkorysých pracovních podmínek, díky nimž mohla být tato práce dokončena.

Obsah

1.	Úvod	6
2.	Prolog	20
2.1	Československo v letech 1945-1948	20
2.2	Kulturní politika v Československu 1945-1948	21
2.3	Etatizace československého filmového průmyslu	26
2.4	Centralizace kinematografie	33
2.5	Filmová dramaturgie - její orgány a činnost	37
2.5.1	Ústřední filmová dramaturgie	37
2.5.2	Filmový umělecký sbor	38
2.5.3	Státní filmová dramaturgie	41
2.6	Filmová dramaturgie v praxi	44
2.6.1	Ideové směřování dramaturgie hraných celovečerních filmů	44
2.6.2	Filmové soutěže	50
2.6.3	Program výroby českých filmů – první dramaturgicko-výrobní plán	53
3.	Česká kinematografie v letech 1948-1955	55
3.1	Československo v letech 1948-1955	55
3.3.2	Kulturní politika Československa v letech 1948-1956: aparáty komunistické kulturní politiky	57
3.2.1	Počátky tání v kulturní politice	60
3.3	Československý státní film	62
3.4	Utváření a vývoj filmově dramaturgických orgánů po roce 1948 a vymezení jejich kompetencí	65
3.4.1	Činnost filmově dramaturgických orgánů v průběhu plnění prvního pětiletého plánu (1949-1953)	69
3.4.2	Schvalovací proces v praxi – počátky a problémy plánování filmové tvorby	72
3.5	Reorganizace dramaturgických orgánů v období krize (1949-1951)	75
3.6	Prosazování nové tematiky v VI. tvůrčím kolektivu Jiřího Hájka a jeho důsledky pro filmovou dramaturgii	103
3.6.1	VI. tvůrčí kolektiv a popis jeho činnosti	103
3.6.2	Případ problematické realizace scénáře Výlet pana Broučka do zlatých časů	104
3.6.3	Pára nad hrncem a počátek konfliktů s Vítězslavem Nezvalem	112
3.6.4	Konec Hájkova tvůrčího kolektivu – nařčení z „levičáckých úchylek“	115
3.6.5	Rekonstrukce vzniku filmu Chceme žít	124
3.7	Prověrky dramaturgických složek a filmových tvůrců na vrcholu krize (1951)	134
3.8	Tematické plány filmové výroby	178
3.9.	Naplňování hlavních tematických okruhů ve filmové tvorbě let 1948-1955	197
3.9.1	Nová tematika – budovatelské drama pro potřeby všedního dne	197
3.9.1.1	Úskalí nové tematiky – propady a vrcholy budovatelského dramatu	199

3.9.1.2	Můj přítel Fabián – film o budovatelském úsilí „vytvoření nového člověka“	205
3.9.2	Historické, historizující a životopisné filmy – kvazihistorické vyprávěnky	215
3.9.2.1	Botostroj. Pokus filmové adaptace o vyrovnání se s „batismem“, nikoliv s filmovým schematismem	237
3.9.3	Dětské filmy a filmové pohádky – potěšení pro duši „nové směny“	267
3.9.4	Doplňkové filmy, aneb s úsměvem budovat světlé zítřky	276
4.	Závěr	284
5.	Seznam pramenů a literatury	290
6.	Seznam vyobrazení	296
7.	Fotografická příloha	297
8.	Přílohy	306
8.1	Jmenný seznam exponentů filmové dramaturgie	306
8.2	Přehled personálního složení vybraných dramaturgických orgánů (1945-1946)	317
8.3	Seznam citovaných filmů	318
8.4	Seznam realizovaných látek včetně dramaturgicko-výrobního zařazení (1945-1955)	325
9.	Tabulka Prověrky scenáristů – zpracované látky abecedně	326
	Anotace	338

1. Úvod

Předložená dizertační práce, spadající do oblasti sociokulturní historie filmu, se zaměřuje na institucionální dějiny filmu, konkrétně na českou zestátněnou kinematografii. Přednostně zkoumá instituce Československého státního filmu, v nichž filmy vznikaly, ve vymezeném období let 1945-1955. Zvolenou problematiku rozebírá prizmatem těchto institucí, samotná filmová celovečerní tvorba zde slouží pouze jako téma, které dovoluje osvětlit široké informace vážící se k dané problematice vývoje a činnosti dramaturgických orgánů v kinematografii. Neznáme dosud přesně mechanismy udržování institucionální kontroly kulturní politiky nad domácí kinematografií, a právě o toto poznání se bude práce částečně pokoušet na příkladu filmové dramaturgie. Cílem je zmapování procesu utváření, vývoje a dílčích proměn mechanismu schvalovacích orgánů ve státní filmové dramaturgii, v rámci konkrétní praxe dramaturgických složek a barrandovských filmových ateliérů.

Předmět výzkumu

Českou kinematografii v průběhu první dekády lze nejuvýstižněji charakterizovat jako kinematografii v zajetí různých -ismů bez ohledu na definování jednotlivých zásadních milníků, které ovlivňovaly její podobu ať už po stránce umělecké, či organizační. Procházela si, obdobně jako každý nový útvar v jednotlivých fázích, dětskými nemocemi a obtížně hledala svou tvář. Tyto fáze měly různého trvání, často se i překrývaly. Proto spatřuji za užitečné vymezit konkrétní etapy proměn nově utvářející se instituce.

V rámci zvolení kritérií etapizace sledovaného období lze si povšimnout několika přístupů. Tím prvním je přenesení zásadních historických milníků, které rovněž měly vliv na utváření a chod filmového podnikání. Z tohoto úhlu pohledu první etapu představuje období od května 1945 až po listopad 1948. Osvobozením a obnovením Československa po skončení druhé světové války byly zahájeny a probíhaly změny ve filmovém průmyslu vedoucí až k podepsání dekretu o zestátnění kinematografie v srpnu 1945. S tímto aktem souvisel požadavek vytvoření dramaturgie, která by splňovala podmínky přerodu komerčního charakteru českých filmů k tzv. vyšší uměleckosti. Únorové události rovněž výraznou měrou zasáhly do stávajícího chodu, ovšem plně se projeví až na podzim roku 1948, kdy proběhla první vlna reorganizace

Československého státního filmu. Ta měla za následek nejen upevnění moci Komunistické strany Československa i ve filmové oblasti, do níž pronikala zcela systematicky již od roku 1945, ale rovněž centralizaci filmové tvorby. První etapu lze rovněž označit za meziobdobí, v němž dochází k očištění státního filmového průmyslu od politicky nežádoucích osobností představujících či přímo zosobňujících předchozí soukromé kapitalistické filmové podnikání.

Na ni navazuje období let 1948-1956, které lze periodizovat na dílčí časová pásma, opisující již výše uvedené únorové události a vrcholící počátkem roku 1956, kdy dochází v obecné historické rovině k odhalení kulturu osobnosti, ale taktéž k tání kulturní politiky, která se konkrétně ve filmové oblasti vyznačuje postupnou liberalizací poměrů ve všech odvětvích československé kinematografie. Nejvýraznějším znakem této přichodící změny je kritika dosavadní dramaturgické a výrobní praxe z úst filmových tvůrců a literátů na stránkách předních dobových periodik.

Další kritérium etapizace lze nalézt ve vývoji samotného filmového podnikání, především s ohledem na vývoj filmové dramaturgie a výroby. Hlavním úkolem zestátněné kinematografie bylo dokončit látky připravované ještě za protektorátního období, a proto první kroky fungování opisovaly dosavadní systém protektorátní výroby. Tento stav trval v podstatě až do roku 1947, který se jeví klíčovým i tím, že v rámci návaznosti na dvouletý hospodářský plán přijaly i dramaturgicko-výrobní složky svůj první program, který posléze nahradily tzv. tematické plány. Přejídným obdobím se zpětně jeví dvouletí 1947-1948, kdy byla jak dramaturgie, tak výroba sloučena v gesci uměleckých šéfů, jež byli nadřazeni šéfům produkčním. Od listopadové reorganizace v roce 1948 se započíná období nepřetržitých filmových reorganizací, trvajících až do roku 1954, kdy dochází k nutné decentralizaci a pozvolné liberalizaci.

Z důvodu proklamovaného kvalitativního vzestupu filmové tvorby vznikla Státní filmová dramaturgie, posléze přejmenovaná na Ústřední filmovou dramaturgii pro odlišení od dramaturgií výrobních kolektivů. Tato byla posléze zrušena, její činnost byla přenesena do nově vytvořených skupin a její funkci převzal Filmový umělecký sbor coby nezávislý dramaturgický orgán na půdě Československého filmového ústavu. Vzhledem k neplnění hlavních vytyčených zásad byl sbor zrušen za dva roky a opětovně byla vytvořena Ústřední dramaturgie československého státního filmu, přetransformována po roce 1950 do Kolektivního vedení ústřední dramaturgie, definovaného jako poradní sbor ústředního ředitele výroby Československého státního

filmů. Kolektivní vedení ústřední dramaturgie bylo jako orgán výroby uměleckých filmů odpovědné po stránce organizační a hospodářské vedení Československému státnímu filmu, po stránce umělecké pak Filmové radě. Po reorganizaci filmové výroby jej nahradilo nové kolektivní vedení Studia uměleckých filmů, operující v letech 1952-1954, společně se Scenáristickým odborem, nahrazující Ústřední dramaturgii. Filmovou radu zřídil ministr informací na počátku roku 1949 z důvodu zabezpečení přímého styku výroby Československého státního filmu s aktuálními potřebami a zájmy filmové tvorby společně s její kontrolou a kritikou ve smyslu ideovém, kulturně a státně politickém. K dramaturgickým orgánům se řadily také tvůrčí kolektivy svou činností samostatné dramaturgie. Znovuvytvořením Ústřední dramaturgie a zavedením tvůrčích kolektivů na místo dosavadních výrobních skupin začala druhá vývojová etapa, ohraničená lety 1948-1951. Dvoukolejnost filmové dramaturgie a její zpolitizovaný charakter, záhy dospěla k prvním konfliktům, které se projevovaly na realizacích konkrétních filmových látek. K tomuto závažnému problému výraznou měrou přispíval taktéž velmi zbyrokratizovaný schvalovací postup, jenž se na konci vytyčeného období stal předmětem kritiky ze strany literátů úzce spolupracujících s filmem v roce 1956. V roce 1951 však došlo k další vynucené reorganizaci, a proto tyto tvůrčí kolektivy společně s Ústřední dramaturgií byly zrušeny a nahrazeny novým Kolektivním vedením Studia uměleckých filmů, jenž začalo fakticky působit již v září téhož roku, navzdory oficiálnímu dokončení reorganizace těchto orgánů v roce 1952. Filmová rada coby rozhodující dramaturgický a poradní orgán přestala de facto existovat na počátku roku 1955, de iure až na podzim téhož roku. Její činnost poté přebrala Umělecká rada coby poradní orgán ústředního ředitele.

V práci představuji statuty, struktury a funkce filmové dramaturgie v zestátněné kinematografii tak, jak se vytvářela od prvních poválečných týdnů postupně až do roku 1955. Popisuji činnost a vztah k dalším kulturně politickým orgánům a rozděluji ji do jednotlivých etap, přičemž hlavní důraz kladu na klíčové období let 1949-1951.

Stav poznání

Cílem této části bude stručné shrnutí literatury věnující se tématu filmové dramaturgie. Nejprve se zaměřím na tituly, které si všímají zvolené problematiky na obecné, spíše ryze informační úrovni. První skupinou textů, zabývajících se fungováním filmové dramaturgie, jsou studijní skripta filmového produkčního Bohumila Šmídy, určené

posluchačům Filmové a televizní fakulty při Akademii múzických umění, především díl nazvaný *Organizace a výroba uměleckého filmu*, která poprvé vyšla v roce 1954.¹ V dodatku této publikace z roku 1966 již Šmída připojil kapitoly týkající se vývoje a schématu organizace státního filmového podnikání a především kapitolu nazvanou *Organizace dramaturgie tvorby hraných filmů*,² v níž jako jeden z prvních kriticky shrnul dosavadní průběh a směřování filmové dramaturgie od roku 1945 do roku 1965. Šmída se omezil na výčet všech probíhajících změn v dramaturgických orgánech v rámci jednotlivých reorganizací, přičemž nekomentoval či nerozváděl důvody těchto změn, neadresoval jednotlivá selhání ke konkrétním osobnostem. Text představuje velmi stručného průvodce po dvacetiletém fungování filmové dramaturgie. Dalším titulem této první skupiny představuje příručka Jiřího Havelky *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*,³ která ve svém dalším pokračování *Čs. filmové hospodářství 1951-1955*, shrnovala základní údaje k organizaci, členění a chodu Československého státního filmu včetně základních údajů o dramaturgických orgánech a jejich personálním složení. V tomto směru jsou tyto příručky dodnes nepřekonány a slouží jako základní a taktéž jediný zdroj dat tohoto typu.

Druhou skupinu tvoří tituly osobních vzpomínek účastníků. Jedná se tak o vzpomínky Elmara Klose *Dramaturgie je když...* tendující spíše k formě kritických glos, jež jsou přínosné v kategorizaci tematických oblastí tehdejší filmové dramaturgie.⁴ Ze vzpomínek režisérů Otakara Vávry či Jiřího Weisse rovněž do určité míry lze vyčíst několik informací vážících se především projednávání jejich vlastní filmové tvorby, či vzpomínky Bohumila Šmídy.⁵ Třetí skupinu textů tvoří monografie jednotlivých režisérských osobností. Informačně značně nabytou je monografie slovenského filmového historika Václava Macka, věnovaná osobnosti režiséra Jána Kadára, jejímž prostřednictvím autor přispívá k poznání Klosova působení

¹ ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace a výroba uměleckého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1954.

² ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. 1. doplň. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966. Skripta vyšla ještě jednou v úpravě roku 1985.

³ HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav 1970; HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1950-1955*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav 1972

⁴ KLOS, Elmar. *Dramaturgie je když...Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé. Určeno pro posl. fak. Filmové a televizní*. Praha: SPN, 1991. První verzi knihy vydal Čs, filmový ústav v roce 1988.

⁵ VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek* 1. vyd. Praha: Prostor, 1996. ISBN 80-85190-42-7.; WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-7187-061-7; ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1980.

na Barrandově ve zvoleném období.⁶ Tuto monografii ve vztahu ke Klsoově osobnosti vhodně doplňuje studie Terezy Dvořákové ve sborníku *Černobílý snář Elmara Klose*, nazvaná *Elmar Klos a zestátnění československé kinematografie*⁷ společně s otištěným rukopisem Klosových deníkových záznamů z let 1914-1968 tamtéž. K poznání projednávání na půdě filmové dramaturgie na počátku 50. let přispěl Jiří Cieslar studií o vzniku filmu *Divotvorný klobouk* režiséra Alfréda Radoka, která díky citacím Radokových osobních zápisků z projednávání Filmové rady odhaluje dílčí animozity mezi jednotlivými jejími členy, jejichž výsledkem pak byl značný zásah do konečné podoby filmového díla.⁸

Zatím nejpřínosnějšími texty pro poznání zvolené problematiky, jsou texty nikoliv filmových historiků, ale odborných historiků. Tyto texty však trpí tím, že se nesoustředí na kinematografii jako takovou, ale uvažují o ní v širším kontextu, čímž se pro mne otevírá oblast popsat a rozvést do větší hloubky to, co zde bylo pouze naznačeno. V první řadě se jedná o práci historika Alexeje Kusáka, který se okrajově dotýká i filmové oblasti. Kusáková práce *Kultura a politika v Československu 1945-1956* je koncipována jako výklad vlivů participujících na formování poválečné kulturní politiky, jejíž zárodky autor mapuje již v meziválečném období. V poválečných kapitolách se Kusák především zaměřuje na interpretaci rozporů mezi stoupenci radikálního a umírněného pojetí směřování programu kulturní politiky pod vládnoucí komunistickou ideologií. Kusák tento výklad mocenského či ideového pozadí primárně dokladuje na vývoji v literární a výtvarné oblasti, filmová produkce jen pro něj jen ilustračním dokladem těchto rozsáhlých změn a nevěnuje jí zvýšenou pozornost.⁹

Druhou historickou studií, která již dění ve filmové oblasti věnuje větší pozornost, je monografie Jiřího Knapíka *Únor a kultura*.¹⁰ Autor v souladu s názvem se zaměřuje na první léta nástupu kulturní politiky, resp. sovětizace české kultury v letech 1948-1950. Z hlediska filmové historie shrnuje na základě shrnutí informací

⁶ MACEK, Václav. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav, 2008. ISBN 978-80-85187-52-6.

⁷ DVOŘÁKOVÁ, Tereza. *Elmar Klos a zestátnění československé kinematografie*. In LUKEŠ, Jan (ed.). *Černobílý snář Elmara Klose*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2011, s. 51-67; KLOS, Elmar: *Černobílý snář aneb Jak se snadno a rychle stát filmovým režisérem*, tamtéž, s. 153-200. ISBN 978-80-7004-145-1.

⁸ CIESLAR, Jiří. In STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.). *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Národní filmový archiv; AMU, 2007, s. 95-109. ISBN

⁹ KUSÁK, Alexej: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Kapitola 1945-1948: *Kultura a komunisté*. 1. vyd. Praha: Torst 1998, s. 145. ISBN 80-7215-055-3.

¹⁰ KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-212-0.

z archivních pramenů, pocházejících především z fondů Národního archivu, jednotlivé etapy organizačních změn filmového podniku od února 1948, přičemž si všímá postupného pronikání pracovníků aparátu ÚV KSČ do jednotlivých složek podniku, dramaturgické orgány nevyjímaje. Důraz klade na postupné odcizování se dvou klíčových složek, a to stranického aparátu a státní administrativy, jež plnily v řízení poúnorové politiky zásadní roli. Tyto rozestupující tendence, mající za následek řetězec jednotlivých střetů, mapuje i na úrovni personálních sporů vůdčích osobností kulturní politiky, které se nevyhnuly ani filmové tvorbě. V souvislosti s uvedením těchto kauz Knapík stručně popisuje fungování dramaturgických orgánů, jejich hierarchizaci a pracovní náplň, aniž by dále rozváděl, jak se důsledky nové praxe filmové politiky projeví v konkrétní podobě na jednotlivých osobnostech z řad filmařů, či proměně filmové tvorby. Konkrétnější je pouze v případě tzv. levicových úchylek ve filmu, které vztahuje do souvislostí aféry s protistranickým pamfletem na Vítězslava Nezvala, jednoho z představitelů kulturně-politické frakce, kdy se zabývá okolnostmi reorganizace dramaturgických orgánů na základě činnosti jednoho z tvůrčích kolektivů, či případem recepce filmu *Dvaasedmdesátka* studentskou a dělnickou veřejností. V dalších kapitolách se zabývá stagnací ve filmové výrobě, spojenou s nemožností plnění tematického plánu, avšak nesleduje dále a systematictěji konkrétní vlivy, způsobující propad filmové produkce. Problematiku nahlíží tedy jen z pozice mocenských sporů mezi jednotlivými představiteli kulturně politických organizací, avšak již se nezaobírá širšími souvislostmi, které rovněž se mohly spolupodílet na chodu filmové dramaturgie. Neutěšený výsledek ve filmové oblasti přičítá zejména selhání programu kulturní politiky obecně.

Na tuto publikaci navazuje Knapík rozšířenou studií nazvanou *V zajetí moci*, v níž sleduje proměny systému až k roku 1956.¹¹ Filmová politika již zde nestojí v popředí autorova zájmu, i když přináší zajímavé postřehy k otázce odstraňování dvoukolejnosti ve filmové dramaturgii, jímž mimo jiné Knapík dokladuje pád a ztrátu moci zástupců stranického aparátu v rozmezí let 1951-1952. Těsně před odevzdáním dizertační práce vyšel sborník *Naplánovaná kinematografie*, snažící se postihnout otázku plánování především v 50. letech, ale rovněž podat instituční charakteristiky, produkční a distribuční praktiky a prvky filmového průmyslu. Ačkoliv se filmovou dramaturgií celovečerní hrané tvorby zabývá jen velice okrajově, nebylo možné zde

¹¹KNAPÍK, Jirí. *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři 1948-1956*. 1.vyd. Praha: Libri, 2006. ISBN 80-7277-316-X.

uvedené závěry brát v potaz.¹² Do této skupiny rovněž řadím časopisecké texty Jiřího Knapíka¹³ a edici archivních materiálů připravenou Ivanem Klimešem¹⁴, publikované v odborném filmovém čtvrtletníku *Illuminace* či v revue *Proglas*. Z novějších prací se kinematografií padesátých let zaobírá i třetí díl sborníku *Film a dějiny*, ovšem k tematice sledovaného období lze přiřadit pouze studii Víta Schmarze zkoumající ideologické apely ve snímku *Zítřka se bude tančit všude*.¹⁵

Metodologie a cíl práce

Vzhledem k tomu, že dizertační práce je koncipována jako historický výzkum procesu přímého politického vměšování do oblasti domácí kinematografie, resp. jedné její části, bylo potřeba zvolit odpovídající metodický přístup. Pro vytýčení předmětu výzkumu, lze využít tři základní otázky Roberta C. Allena a Douglase Gomeryho v práci *Film History. Theory and Practice* pro výzkum v oblasti sociální a kulturní historie filmu. : *Kdo dělal filmy a proč?, Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč?, a Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi?*.¹⁶

K zodpovězení položených otázek se ukázala nejvhodnější tzv. metodika genetického studia, kterou využívá francouzská filmová historička Michèle Lagnyová.¹⁷ V souladu se zvoleným metodickým přístupem v rámci výzkumu pracuji s různými prameny týkající se filmové dramaturgie, jako například s výrobní dokumentací, různými verzemi scénářů, cenzurními zápisy, korespondencí apod. Jejich pomocí mohu tak vysledovat různé faktory, které ovlivňovaly vznik jednotlivých filmů na různých úrovních. Výsledkem by měla být systematická studie na základě zvoleného přístupu

¹²SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2096-3.

¹³KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 97-119. ISSN 0862-397X.; KNAPÍK, Jiří. Film a ideologie. Bída filmové politiky KSČ 50. let. *Proglas, revue pro politiku a kulturu* 9, 1998, č. 7. ISSN 0862-6731..

¹⁴KLIMEŠ, Ivan. Edice a materiály. Za vizí centrálního řízení filmové výroby. *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 135-165.

¹⁵FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2012. ISBN 978-80-87292-15-0 (Casablanca); ISBN 978-80-87211-58-8 (Ústav pro studium totalitních režimů).; SCHMARZ, Vít: Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu *Zítřka se bude tančit všude*. Tamtéž, s. 373-395.

¹⁶ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas: *Film History. Theory and Practice*. 1st edition, New York: McGraw – Hill, 1985, ISBN 0-07-554871-2.

¹⁷Srov SZCZEPANIK, Petr, Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michèle Lagnyovou. *Illuminace* 16, 2004, č. 1 (53), s. 85-95.

historického výzkumu, korespondujícího s teoretickou oblastí tzv. „new film history“, neboli nové filmové historie.¹⁸

Mým hlavním cílem je snaha o detailní odhalení fungování filmové dramaturgie se všemi možnými nuancemi. V dosavadní literatuře zabývající se touto problematikou jsem se doposud setkávala až s příliš zjednodušujícími konstatováními typu, že dílčí rozhodnutí směřující k silné centralizaci filmové tvorby byla špatná, nevyhovující, nedomyšlená. Chybělo zdůvodnění těchto neuvážených kroků, dokonce nebyly spojeny ani s konkrétními osobnostmi. Vedle Knapíkem pojmenovaného procesu přímého vměšování politických složek, ať už stranických či administrativních, probíhal taktéž proces paralelní, a to přímo v orgánech filmové dramaturgie, který do jisté míry byl aktivován a motivován zájmy těchto dvou politických subjektů, avšak který byl určován taktéž zájmy, motivacemi a preferencemi jednotlivých tvůrčích filmových pracovníků. Je otázkou, do jaké míry lze tento skrytý vnitřní proces jasně definovat a posuzovat jako autonomní, vycházející z potřeb, představ i zkušeností konkrétních filmařů. Popsání tohoto skrytého paralelního procesu a přiblížení možných osobních motivací jednotlivých filmových tvůrců by mělo být jedním z hlavních výstupů práce. S tím taktéž souvisí i můj další cíl odhalit i jistou atypičnost ve schvalovacím procesu, o němž se domnívám, že se musel alespoň v minimálním počtu případů vyskytnout.

Domnívám se také, že díky postupné „profesionalizaci“ dramaturgie ve smyslu odstraňování „politických“ osobností a dosazování zkušených filmařů na jejich místa, se pozvolna zklidňovala vyhrocená atmosféra provázející schvalovací jednání a začala převládat realističnost v rámci plnění tematických či výrobních plánů nad automatickým přejímáním závěrů rezolucí a dílčích prohlášení o podobě a náplni filmové tvorby. Proto mým dalším zájmem je objasnit tento proces postupné profesionalizace. Při bližším pohledu na tehdejší složení jednotlivých dramaturgických složek je jasné, že se často jednalo o ty samé osobnosti, které se do určité míry spolupodílely i na propadech efektivnosti dramaturgie a nesly svůj díl odpovědnosti nízkou kvalitou filmových látek, jenž zároveň byly přítomny pozvolnému kvalitativnímu vzestupu filmové tvorby. Rovněž chci blíže osvětlit dosavadní kategorizaci jednotlivých zástupců dramaturgie, potvrdit svou tezi o neoddělitelnosti jednotlivých funkcí tvůrce

¹⁸ Termín jako první užil filmový historik Thomas Elsaesser v roce 1985 ve studii *The New Film History. Sight and Sound* 35, č. 4, S. 246 – 252. Srov. SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové 2004, s. 15. ISBN 80-239-4107-0.

a posuzovatele. Tyto své předpoklady chci v práci dokladovat na konkrétních případech realizací jednotlivých filmových děl.

Cílem práce tedy je vysledovat tyto dílčí snahy, zda a za jakých okolností se vyskytují, které osobnosti je prokazují a za jakým účelem, jakým způsobem je uplatňují a jakých výsledků svým jednáním dosahují. S tím taktéž souvisí zodpovězení si otázky, zda se jednalo o ojedinělé akce, vymykající se obecnému nastavení mechanismu schvalovacího řízení, či lze vystopovat více takových případů vykazujících obdobné znaky, jež by tak po svém vyhodnocení ochromily dosavadní představu o dané problematice. Důraz je tedy kladen na zachycení celého procesu fungování filmové dramaturgie, dále zodpovězení jak a za jakých okolností se dění v dramaturgii odráželo v oblasti výrobní, přiblížení, proč vlastně docházelo k turbulentním změnám v pojetí propojenosti či naopak odloučenosti těchto dvou nedílných složek filmové tvorby a v neposlední řadě vyzdvižení atypických rysů narušující na první pohled homogenní, neměnný systém realizace filmových látek. V neposlední řadě, i když v omezené míře, chci přispět k vymýcení zažitých stereotypů či mýtů spojených s jednotlivými filmovými osobnostmi.

Rozvržení dizertační práce

Pro zodpovězení otázky vlivu ideologie na filmovou produkci a detailního vysledování procesu vytváření filmové dramaturgie v nových podmínkách zestátněné kinematografie je nezbytné zaměřit pozornost nejprve k obecné rovině historického, politického a kulturně politického pozadí poválečného Československa. Text otevírá úvodní oddíl, pojmenovaný **Prolog**, který postihuje na základě obecně historických prací, jak se formoval nový lidovědemokratický stát, jeho kulturní politiky a jak se transformoval filmový průmysl.

Ačkoliv těžiště textu se opírá především o léta 1948-1955, je nezbytné uvést vývoj instituce Československého státního filmu, a to pouze jen jedné jeho části, oblasti celovečerního hraného filmu, vznikající v barrandovských, resp. hostivařských ateliérech.¹⁹ Pro lepší přehlednost a plynulé uvedení do problematiky jsou v podkapitole

¹⁹ Během prvních tří ukotvujících let výroba filmů několikrát změnila svůj název. České dlouhé hrané filmy s rokem dokončení 1945 nesou v titulu výroby jak název Státní výroba filmů (*Rozina sebranec*), tak Československá filmová společnost (*Řeka čaruje*). U filmů s ročením 1946 převažuje jako výrobce Československá filmová společnost, ale lze se i setkat s názvem Československá výroba dlouhých filmů (*Právě začínáme*). U filmů dokončených v roce 1947 jsou na filmových materiálech nadepsány dokonce

Etatizace československého filmového průmyslu vyjmenovány i další složky tvořící dohromady organizaci rodičící se státního filmového podniku, nejprve známého pod názvem Československá filmová společnost. Data spojená s organizací podniku jsou převzata především z publikací Jiřího Havelky²⁰, doplněna o vzpomínky aktérů zestátnění, otištěných v časopise *Film a doba* v polovině šedesátých let minulého století.

Navazující podkapitola **Centralizace kinematografie** zachycuje stav ve filmovém průmyslu na počátku květnového osvobození Československa, jelikož v této době začala snaha Komunistické strany Československa o pozvolné pronikání a následné mocenské uchopení ve všech sférách obnovené republiky. Tato podkapitola uvozuje část nazvanou **Filmová dramaturgie – její orgány a činnost**, jenž již konkrétně na výčtu prvních dramaturgických složek ozřejmuje problematiku vývoje filmové dramaturgie v nových podmínkách.

Druhý oddíl věnovaný období 1948–1955, konkrétně popisuje proces utváření schvalovacích dramaturgických orgánů se zohledněním interaktivních vztahů mezi institucí Československého státního filmu a orgány aparátu komunistické kulturní politiky. Na podkladě dochovaných archivních pramenů se postupně odkrývá chod a funkčnost jednotlivých dramaturgických orgánů, objasňují jejich statuty a směrnice, podle nichž se řídily při vykonávání svých pracovních povinností. Pro schůdnější pochopení této obtížné problematiky byl zvolen spíše postup tematického řetězení dílčích souvislostí, než přímý lineární chronologický výklad, který by sváděl k přílišnému zjednodušení a zobecnění jednotlivých faktů.

Druhý oddíl tvoří dvě základní části. V první, výkladové, je podán v návazných podkapitolách části **Utváření a vývoj filmové dramaturgických orgánů po roce 1948 a vymezení jejich kompetencí** přehled o jednotlivých složkách filmové dramaturgie podle jejich hierarchického uspořádání. S výkladem a popisem dramaturgických orgánů Filmové rady a Kolektivního vedení ústřední dramaturgie velmi úzce souvisí problematika tematických plánů, jejichž kritické vyhodnocení lze považovat za klíčové

tři různé názvy: Československá výrobní dlouhých filmů, Československá filmová společnost, Československý státní film. Srov. *Český hraný film III 1945 - 1960*. 1.vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-102-1.

²⁰ HAVELKA, Jiří. *Československé filmové hospodářství 1945 a 1946*. 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947; HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1970; HAVELKA, Jiří. *Kronika našeho filmu*. 1. vyd. Praha: Filmový ústav 1967. 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (I). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 2. 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (II). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 3.

při výzkumu tohoto procesu funkčnosti tehdejší filmové dramaturgie. Tento proces se odstartoval přijetím osnovy prvního plánu filmové výroby na rok 1950. Ve své osnově ukotvil čtyři ideově a stranicky preferované oblasti tak, jak byly požadovány směrnicemi pro Filmovou radu, odvozených z požadavků IX. sjezdu KSČ včetně závěrů usnesení předsednictva ÚV KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. Tuto kapitolu uzavírá shrnující podkapitola **Schvalovací proces v praxi – počátky a problémy plánování filmové tvorby**. K problematice reorganizace dramaturgických orgánů řadím případovou studii věnovanou historii VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka, který fungoval v letech 1948–1950 do převzetí kolektivu Vítězslavem Kocourkem. Na jeho příkladě lze nejlépe popsat problematiku dvoukolejnosti schvalovacího procesu v dramaturgických orgánech, vrcholící na přelomu let 1949 a 1950. Tato studie je především koncipována jako doplnění dané problematiky o nové, nevyužité archivní materiály. Problematikou se již částečně zabýval historik Jiří Knapík v publikaci *Únor a kultura*. Hlavní část je věnována genezi filmu *Chceme žít* E. F. Buriana z roku 1949.

S chodem dramaturgických orgánů a naplňováním tematických plánů je provázána i otázka prověrek tvůrčích kolektivů z roku 1951 v podkapitole **Prověrky dramaturgických složek a filmových tvůrců na vrcholu krize (1951)**. Tyto prověrky svým obsahem podávají přehled o personálním složení a funkčnosti těchto nejmenších dramaturgických jednotek včetně rozpracovaných, dokončovaných či již plně realizovaných konkrétních filmových látek, čímž výrazně obohacují a doplňují soupisy plánů. Současně lze jejich dílčí rezultáty „číst“ v souvislosti s uplatňováním nově definovaných námětových oblastí filmové výroby. S tím souvisí taktéž oblast kádrové politiky, v níž je možné zodpovědět otázku vlivu a spoluúčasti samotných filmových tvůrčích pracovníků na procesu utvářející se filmové dramaturgie. Na ni navazuje podkapitola **Tematické plány filmové výroby**, která tuto výkladovou část uzavírá.

Druhou část tvoří čtyři samostatné případové studie, jejichž výběr vyplynul z hlavních námětových okruhů, stanovenými rezolucí z roku 1950. V první případové studii se zaměřuji na problematiku nové tematiky. V druhé případové studii řeším rozsáhlou skupinu historických, resp. historizujících filmů, do nichž se řadily jak snímky čistě životopisné, zachycující klíčové okamžiky jednotlivých významných osobností české politiky, vědy a kultury, tak historické fresky typu husitské trilogie režiséra Otakara Vávry či naopak kostýmní veselohry *Císařův pekař* a *Pekařův císař* Martina Friče. Přehledová část je uzavřena studií k historickému dramatu *Botostroj*

režiséra K. M. Walló z roku 1954. V závěrečných dvou studiích shrnují poznatky k žánru dětského filmu a filmových pohádek a tzv. doplňkovým látkám.

Poslední oddíl dizertační práce tvoří přílohy. Tuto část otevírá jmenný soupis osobností spjatými s filmovou dramaturgií s nezbytnými životopisnými a profesními údaji. Tento samostatný heslovitý charakter byl zvolen i proto, aby biografické údaje zbytečně nezasahovaly do poznámkového aparátu a netříštily tak čtenářskou pozornost a nenarušovaly tok výkladu v hlavním textu v konkrétních podkapitolkách. Údaje k jednotlivým osobnostem byly ve zkrácené podobě převzaty z práce Jiřího Knapíka *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953*.²¹ Další součástí příloh jsou i jmenné přehledné seznamy všech členů jednotlivých dramaturgických orgánů v chronologickém sledu včetně soupisu citovaných realizovaných filmů se zařazením do výrobních skupin či tvůrčích kolektivů. Na ně navazují přehledné tabulky týkající se již výše zmíněné produkce dramaturgických orgánů v rámci prověrek v roce 1951. Nezbytnou součástí příloh představuje fotografický doprovod k jednotlivým filmům, fotokopie důležitých či pozoruhodných archivních dokumentů nebo ilustrativní fotografie z dobového filmového tisku, vážící se k dané problematice.

Podstatnou součástí práce tvoří poznámkový aparát, jehož rozsah a obsah je dán filmově historickým charakterem textu. Všechny citace, přejímané ať už z primárních pramenů či ze sekundární literatury, jsou uvedeny v jejich původní stylistické a gramatické podobě. Všechny názvy filmových látek jsou zvýrazněny kurzívou, stejně tak názvy jiných uměleckých děl či publikovaných materiálů. Při citování archivních pramenů dodržuji pro lepší přehlednost poslovnost od obecného ke konkrétnímu, tedy od instituce, v níž jsou materiály uloženy po označení fondu, sbírky, archivní jednotky až po uvedení názvu samotného dokumentu.

Prameny disertační práce

Při vědomí omezeného množství dochovaných dat bylo nutné vypomoci si dobovou sekundární literaturou, především filmovými periodiky, ať už veřejného charakteru (jako např. *Film a doba*, *Kino*, *Filmové informace*, *Filmová kartotéka*, *Filmové noviny*, *Filmové informace*, *Cíl*, *Obzory* atd.), ale v první řadě odborného, úzce profesně

²¹ KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948 – 1953: biografický slovník stranických a svazových funkcionářů, státní administrativy, divadelních a filmových pracovníků, redaktorů*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. ISBN 80-7277-093-4.

zaměřeného. Pro první sledované „předúnorové“ období se ukázal být vhodným zdrojem údajů k filmové produkci titul *Filmová práce*, vycházející coby „společný orgán svazu českých filmových pracovníků a svazu slovenských filmových pracovníků“ v letech 1945 a 1946. Týdeník pravidelně přinášel aktuality z výroby českých filmů, informoval o novinkách ve Státní výrobě filmů a především otiskoval záznamy z diskusí nad dramaturgickým směřováním české kinematografie a ke konci svého vydávání podával i zprávy ze zasedání Filmového uměleckého sboru a Aprobační komise.

Ještě cennějším se pro nadcházející léta 1949-1953 jeví *Věstník Československého státního filmu*. Měsíčník po celou dobu existence přinášel pravidelně v ustálených rubrikách aktuality o činnosti dramaturgických orgánů a později po reorganizaci v roce 1951 a vzniku Scenáristického oddělení i údaje týkající se stavu rozpracování, schválení či neschválení jednotlivých filmových látek. Díky těmto podrobným datům lze vysledovat fungování a produktivitu posuzovacích a schvalovacích orgánů, získat přehled jednotlivých autorů spolupracujících s Československým státním filmem a taktéž obdržet téměř kompletní databázi i látek nerealizovaných. Původní záměr zařazení orálního svědectví dosud žijících pamětníků první dekády zestátněné kinematografie byl opuštěn, a to z prostého důvodu: žijící aktéři se neradi k problematice první poloviny padesátých let navracejí a často jsou jejich vzpomínky kvůli letitému vytěsnění značně zkreslující až nepřesné, v podstatě nemající žádné podstatné informační hodnoty.

Těžiště práce – a především druhého oddílu – spočívá na analýze primárních archivních pramenů. V současnosti je nejucelenějším zpracovaným informačním zdrojem ke zvolenému tématu fond Kulturního a propagačního oddělení archivu ÚV KSČ, uložený v pražském Národním archivu. Fond obsahuje jak materiály obou dramaturgických orgánů, tak i materiály ze zasedání Kulturní rady a Pelikánova III. odboru při aparátu ÚV KSČ, vztahující se k otázkám filmové dramaturgie. Jeho součástí jsou i dílčí libretistické a scénářistické materiály ke konkrétním filmovým titulům, vážící se především k časovému rozmezí let 1949 – 1951, tedy k období, kdy tyto dramaturgické orgány se v rámci vlny probíhajících reorganizací ustalovaly a hledaly svůj „modus operandi“ při plnění zadaného úkolu.

Tyto základní informace spíše organizačního charakteru vhodně doplňují též dílčí údaje týkající se chodu kinematografie z fondu Ministerstva informací a osvěty (zde převážně pro první ustalující se léta zestátnění, tedy pro roky 1945-1948)

a pro pochopení vnímání situace v českém filmu obecně slouží taktéž poznatky ze zápisů a korespondence mezi jednotlivými zástupci dramaturgických orgánů s předním komunistickým ideologem Gustavem Barešem, obsažené ve stejnojmenném fondu Gustav Bareš. Tento fond je i zdrojem podkladů ke konkrétní kauze filmové produkce jednoho z dílčích tvůrčích kolektivů, a to VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka, která tvoří jednu ze samostatných podkapitol této práce.

Další informační zdroj, bez nichž by tato práce nemohla vzniknout, jsou archivní materiály uložené v soukromém archívu společnosti Barrandov Studio, a. s. Sbírkky zde zachované, byly po celá léta nepřístupné pro badatelské počiny, a proto jejich zpřístupnění a především možnost osobního pracovního zapojení se do jejich třídění a inventarizace významně napomohla k objevení významných a informacemi bohatě nabytými dokumentů, ať už látek známých, ale i látek nejenže nerealizovaných, ba dokonce dosud v žádném jiném obdobném typu archívu či inventarizačním přehledu nezaznamenaných.

Z tohoto archívu pro potřeby práce byly čerpány data organizačního a historického charakteru ve smyslu historie fungování barrandovského filmového studia, které až v polovině padesátých let získalo ustálený název Filmové studio Barrandov, jež vhodně doplňují informace již známé k chodu dramaturgických orgánů, vytváření tematických, výrobních či dramaturgických plánů, ale rovněž i čistě statistické údaje k výrobě jednotlivých filmových titulů ve sledovaném období let 1947-1956, tedy od prvního roku zavedení výrobně-dramaturgických plánů.

Druhou skupinu údajů představují informace získané ze sbírky scénářů. Zde, téměř u každého realizovaného, avšak i u několika nerealizovaných projektů, lze získat základní fakta o výrobní fázi jednotlivých titulů, místy obohacenými i o dramaturgické připomínky či přímo posudky ze strany dramaturgických orgánů. Konečně poslední z archivních institucí, z nichž byly částečně čerpány dílčí údaje především k nerealizovaným filmovým látkám v letech 1945-1948, představuje Národní filmový archív v Praze. Tento archív díky své bohaté digitalizované knihovně umožňuje zájemcům elektronický přístup k dobovému filmovému tisku, čímž napomáhá k ještě důslednějšímu heuristickému postupu.

2. Prolog

2.1 Československo v letech 1945-1948

S příjezdem Rudé armády do právě osvobozované Prahy z kraje května 1945 se do českých zemí „dostavila“ kromě znovu nabyté svobody a samostatnosti po šesti letech nacistické okupace taktéž nová geopolitická situace poválečné Evropy, úzce související s výsledkem druhé světové války na starém kontinentě.

Tyto změny, především role Sovětského svazu v evropské politice, se Československa přímo dotýkaly. Základní obrysy zahraničněpolitické linie poválečného Československa se orientovaly na přátelství a spojení se Sovětským svazem. Toto spojení si automaticky vyžádalo celkový politický posun směrem doleva a přineslo s sebou i odsun národnostních menšin – Němců a Maďarů – z území Československa.

Velké změny nastaly i ve vnitřní politice země: první poválečná vláda přicházela do Prahy s programem schváleným 5. dubna 1945 v Košicích. Jeho návrh vypracovali představitelé komunistického exilu v Moskvě. Takzvaný Košický program obsahoval hluboké a rozsáhlé změny, které položily na konsensu vládních stran základy nového lidovědemokratického režimu, jehož ekonomickou základnu tvořily sociálně ekonomické reformy, a to především znárodnění, pozemková reforma a sociální politika.

V centru politického systému zavedeného po osvobození byla Národní fronta, která byla pojata jako koalice všech politických stran, jíž předsedal vůdce Komunistické strany Československa Klement Gottwald. Po květnových volbách roku 1946 v celkovém součtu hlasů jasně zvítězila KSČ a počala se pomalu, ale jistě přibližovat i za pomoci Sovětského svazu k monopolu moci ve státě, odstraňovat své ideologické a politické protivníky, obsazovat nejdůležitější mocenské posty a dosazovat na ně své lidi, plně oddané politice strany, a v neposlední řadě různými dostupnými i méně dostupnými mechanismy potlačovat demokratické prvky vládního systému v Československu.

Ke svému cíli – uchopení moci – se komunisté ubírali po tzv. československé cestě k socialismu, během níž strana dospěla k názoru, že Československo nepotřebuje druhou revoluci, nýbrž je mu třeba diktatury proletariátu. Československá cesta „zvláštního režimu“ znamenala v podstatě cestu k sovětskému modelu socialismu.

2.2 Kulturní politika v Československu v letech 1945-1948

„Nová doba a nové mezinárodní postavení Československa vyžadují neméně ideologickou revizi jeho kulturního programu: Bude provedena důsledná demokratizace (...) zlidovění samého systému výchovy i povahy kultury, aby sloužila (...) lidu a národu. Bude provedena revize našeho poměru k německé a maďarské kultuře. (...) Bude zesílena slovanská orientace v naší kulturní politice v soulase s novým významem slovanství v mezinárodní politice i naší československé zvlášť. V tomto směru budou zaměřeny a opraveny i učební plány našich škol i kulturní orientace našich vědeckých a uměleckých ústavů. (...) Zcela nově bude vybudován i v kulturním ohledu náš poměr k největšímu našemu spojenci – SSSR. (...) Vše bude prováděno v duchu pokrokovém, lidovém a národním, v čemž příkladem budou velicí naši klasikové, kteří, vytvářející kulturu nejvyšší úrovně, vytvořili ji hluboce lidovou i národní.“²²

Tímto prohlášením v košickém vládním programu se občanům obnoveného Československa poprvé oficiálně představila podoba nově vytvářené kulturní politiky. Nutno zdůraznit, že se jednalo především o ideu komunisty prosazované kulturní politiky, ačkoliv všechny vládní strany souhlasily s její podobou, hlavně s vyzvednutím bodu slovanství.²³

Komunisté chápali kulturu jako velice důležitou oblast pro svůj příští zápas na mocenskopolitickém poli. Komunistická strana Československa představovala veřejnosti svou politiku jako politiku plynule navazující na národní dějiny, přičemž zdůrazňovala především význam národních tradic, v nichž kladla důraz na ideály husitství, národního obrození včetně pospolitého slovanství, hlásila se dokonce i k moderní prvorepublikové tradici svým odkazem na dílo Masarykovo a Benešovo.²⁴ Navíc se jí jako jediné politické straně podařilo pod svůj program shromáždit většinu významných kulturních tvůrců.

²² Z programu první československé vlády Národní fronty Čechů a Slováků přijatého 5. dubna 1945 v Košicích. In ŠTÁBLA, Zdeněk, TAUSSIG, Pavel. *KSČ a československá kinematografie*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1980, s. 14.

²³ Jak podotýká historik a politolog Jacques Rupnik: „Pozadím státotvorné ideologie KSČ jak v národnostní otázce, tak v pojetí lidové demokracie je všeslovanství a napodobování sovětského modelu.“ Dále dodává, že „synonymy slovanství jsou osvobození, pokrok a civilizace“.

Srov. RUPNIK, Jacques: *Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002, s. 197. ISBN 80-200-0957-4

²⁴ Historik Alexej Kusák k tomuto shora uvedenému výčtu připočítává i snahu KSČ přisvojit si svůj kulturní vliv na hodnoty moderní české a slovenské kultury. Srov. KUSÁK, cit. 9, s. 145.

K prosazení a uvedení v plynulý chod těchto tezí měli dopomoci přední ideologové strany. Na prvním místě jím byl Zdeněk Nejedlý, který se v poválečném období ocitl v samém středu kulturní politiky. Jeho stati a články měly za úkol ukázat komunisty jako dědice velkých národních tradic. K dalším ideologům patřili Arnošt Kolman, Stanislav Kostka Neumann a Pavel Reiman. Mladší generaci reprezentovali Gustav Bareš, František Nečásek, Ladislav Štoll, Jiří Taufer, Milan Jariš, Jiří Hendrych a Jiří Hájek spolu s Janem Drdou.²⁵

Důležitým mužem se stal rovněž ministr informací Václav Kopecký se svou suitou sekčních šéfů z řad komunistických umělců: Ivanem Olbrachtem (na ministerstvu informací vedl rozhlasový odbor), Josefem Koptou (vedl informační odbor), Františkem Halasem (vedl publikační odbor), Vítězslavem Nezvalem (vedl filmový odbor), Adolfem Hoffmeisterem (vedl odbor pro kulturní styky). Pro kulturně politické úkoly na různých úrovních byli povoláni i další komunisticky smýšlející umělci, především Marie Majerová s Jarmilou Glazarovou, posléze Lubomír Linhart, František Branislav, Jiří Mařánek a další.²⁶

O cíleném pronikání komunistické ideologie do kulturní oblasti již v prvních poválečných měsících podávají výmluvné svědectví stanovy Svazu kulturních pracovníků ze dne 24. září 1945. Společnost tvůrčích pracovníků se v nich charakterizovala jako „pracovní organizace protifašistického charakteru řešící všechny kulturní otázky a problémy vzniklé novou geograficko-politickou situací, která hodlá realizovat slovanskou politiku na kulturním poli, která bude pracovat na vytvoření národní tradice vytvořením báze z klasiků, odpovídajícím živým potřebám národa, vytvořením živé revoluční a partyzánské tradice národa, která bude provozovat a pěstovat styky s ostatními demokratickými státy a která bude vytvářet nových cest k sepětí s tradicemi ostatních slovanských národů“.²⁷ A to vše v několika sekcích.²⁸

²⁵ Zdeněk Nejedlý (1878-1962) – komunistický politik, historik a hudební vědec, Arnošt Kolman (1892-1979) – propagandista a filozof, Stanislav Kostka Neumann (1875-1947) – básník, Pavel Reiman (1902-1976) – pracovník aparátu ÚV KSČ a vědecký pracovník, Gustav Bareš (1910-1979) – komunistický politik a ideolog, František Nečásek (1913-1968) – novinář a politický pracovník, Ladislav Štoll (1902-1981) – komunistický politik a ideolog, Jiří Taufer (1911-1986) – básník, překladatel a politický pracovník, Milan Jariš (1813-1986) – spisovatel, Jiří Hendrych (1913-1979) – komunistický politik, Jiří Hájek (1919-1994) – literární a divadelní kritik, novinář, Jan Drda (1915-1970) – spisovatel.

²⁶ Václav Kopecký (1897-1961) – komunistický politik, ministr informací, později náměstek předsedy vlády, Ivan Olbracht (1882-1952) – spisovatel, Josef Kopta (1894-1962) – spisovatel a novinář, František Halas (1901-1949) – básník, Vítězslav Nezval (1900-1958) – básník, Adolf Hoffmeister (1902-1973) – spisovatel a výtvarník, Marie Majerová (1882-1967) – spisovatelka, Jarmila Glazarová (1901-1977) – spisovatelka, Lubomír Linhart (1906-1980) – publicista, filmový kritik a historik, František Branislav (1900-1968) – básník, Jiří Mařánek (1891-1959) – spisovatel.

²⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 644, z 24. září 1945, s. 2.

Stanovy navíc obsahovaly i informace pro KSČ. V nich byla stanovena hlavní zásada výchovy stranických kulturních kádrů. Společnost sama se pak stávala uskutečňovatelem a širokým orgánem linie strany, přičemž své členy rozdělovala do tří skupin odborníků podle jejich osobního poměru ke komunistické straně. První skupinu tvořili „straničtí kvalitní odborníci“, druhou skupinu „kvalitní odborníci mající kladný poměr ke straně“ a třetí skupinu „odborníci stojící blízko ke straně, ale neujasnění nebo méně kvalitní odborníci, třebaš přitom jsou členy strany“. Jistou benevolenci projevila KSČ při volbě předsedy, jímž mohl být zvolen i nekomunistický odborník, avšak předsednictvo společnosti tvořili členové strany, stejně jako vedoucí frakcí jednotlivých oborů. Strana jmenovala členy přímo, a tito pak byli stálými referenty pro svůj obor při kulturním a propagačním oddělení ústředního sekretariátu KSČ.²⁹

Rozhodující okamžik i na poli kultury pro KSČ představovaly první poválečné volby do Národního shromáždění v roce 1946. Během konání VIII. sjezdu KSČ v březnu 1946 zazněl mimo jiné projev Lumíra Čivrného³⁰ o základních tezích stranické agitační činnosti na základě referátu Václava Kopeckého o kulturní a propagační práci a propagaci marxismu-leninismu pro kulturní politiku v oblasti umění, vědy a školství. Základní teze stanovily, aby jak „kulturní a propagační orgány strany, tak celá strana zvýšila úsilí v úseku agitace, aby se kádry strany, pracující lid a národ seznámily s politikou strany, aby bylo upevněno úsilí o výstavbu republiky a abychom dovedli stranu k vítězství ve volbách.“³¹ Po výčtu plánovaných postupů uplatňování tezí komunistické kulturní politiky v oblastech literatury, výtvarnictví, hudby, divadla rozhlasu a vědy Čivrný deklaroval rovněž opatření v oblasti zestátněného filmu, v níž „obracíme pozornost na ideologický a kulturní smysl filmu, na výchovu nových, minulostí nezatížených a odborně vyspělých, kulturně odpovědných filmových pracovníků“.³² Následně po sjezdu proběhla podpisová akce *Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu*³³, během níž se komunistům podařilo získat osm set čtyřicet tři podpisů jak od komunistických příslušníků kulturní obce, tak i od nekomunistů. Z filmařů podpisy připojili režiséři Vladimír Borský, Otakar Vávra, Václav Wassermann a Jiří Weiss. Ve stejné době vydalo stranické nakladatelství

²⁸ 1. sekce věda, 2. sekce technika, 3. sekce umění, 4. sekce školství, lidovýchova a tělovýchova, 5. sekce publicistika. Tamtéž, s. 7.

²⁹ Tamtéž, s. 4.

³⁰ Lumír Čivrný (1915-2001) – básník, kulturní a politický pracovník.

³¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 23, Projev s. Čivrného na VIII. sjezdu, dne 31. 3. 1946, s. 1.

³² Tamtéž.

³³ *Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu*. 1. vyd. Kolín: Krajské vedení V. kraje KSČ 1946.

také publikaci *Můj poměr ke KSČ*, kde se při vyjádření názoru na komunistickou stranu situace opakovala.³⁴

Volební úspěch komunistů – potvrzující správnost a potažmo i relativní oprávněnost dosavadního zvoleného kursu – vedl v českých zemích k dalším promyšleným krokům v rámci kulturní politiky pro jednotlivá umělecká odvětví tak, jak je straně vytýčil její předseda Klement Gottwald ve svých směrnicích, tedy i v oblasti postátněného filmového podnikání. Rok 1946 byl vyhodnocen jako rok „konsolidace a vzestupu“³⁵, k čemuž přispěly nejen volební výsledky, ale taktéž probíhající odsun německého obyvatelstva včetně nastoupené komunistické „cesty k socialismu, vzrůstu sil a autority SSSR“.³⁶ V roce následujícím se straničtí funkcionáři zaměřili v návaznosti na výše uvedené směrnice zejména na posílení státní politiky prostřednictvím boje proti reakci v Národní frontě, který se konkrétně v zestátněné kinematografii projevoval v případě odmítání návrhu osnovy zákona o dalších opatřeních ve filmu³⁷, vypracovaného tzv. „sokolskými“ poslanci³⁸, a na posilování pozice své strany kulturně politickou prací v závodních organizacích. Pozice KSČ coby hlavního politického subjektu v Československu měla být posílena získáním těch skupin obyvatelstva, které doposud komunistickou politiku nijak výrazně nepodporovaly nebo s ní otevřeně nesympatizovaly. Komunisté zaměřili pozornost především na ženy a mládež, ale taktéž na venkovské obyvatelstvo, střední inteligenci a živnostníky. Naplňováním hesla „kulturu do závodů“ rozuměli zřizování různých zájmových kroužků, např. šachových a recitačních kroužků, a zakládání čítáren.³⁹

Kulturně politická práce se měla nejvýrazněji projevit ve výrobě dlouhých hraných filmů, resp. v obsahové stránce celovečerních snímků, které měly být tematicky zaměřeny tak, aby přinesly „lidu kus kulturně-politické výchovy“, jelikož „státu nemůže býti lhostejno, jakou tematickou náplň ten který film bude mít a nemůže nechat

³⁴ *Můj poměr ke KSČ: projevy z řad pracujících inteligence*. Praha: Komunistická strana Československa 1946.

³⁵ O kulturní politice ve filmu referoval na schůzi Podnikového výboru Československé filmové společnosti komunista Lumír Čivrný. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, Zápis schůze Podnikového výboru, konané dne 10. února 1947, s. 1. Ve svém referátu se omezil na deklamování několika hlavních bodů následného postupu, aniž by je dále jakkoli specifikoval.

³⁶ Tamtéž, s. 1.

³⁷ Zmíněným návrhem se zabývali členové Podnikové rady Československé filmové společnosti na svém zasedání v druhé polovině září roku 1947 a prostřednictvím jednatele Josefa Kořána a člena předsednictva Richarda Ulmanna jej v písemné zprávě zcela odmítli, neboť odporoval jejich chápání znárodněného filmu „jako pokrokové revoluční vymoženosti“. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, Zápis Podnikové rady Čs. filmové společnosti, konané dne 17. září 1947, s. 1-2.

³⁸ Danou problematikou se blížeji zabývá Šimon Eismann ve své studii *Osudy spolkových biografů v poválečném Československu*. In *Illuminace* 11, 1999, č. 4 (36), s. 53-86. ISSN 0862-397X.

³⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, s. 1.

jen na vůli uměleckým šéfům, aby sami s touto tematikou přicházeli“.⁴⁰ Komunističtí ideologové ve svých elaborátech zabývajících se touto problematikou projevovali již v předúnorovém období obavu, aby se filmoví tvůrci neomezovali jen na formální stránku svých děl, nepohrávali si s uměleckou formou a výrobními prostředky, ale v plné míře akcentovali především ideovou stránku, jíž měli napomoci v problematickém přerodu poválečné společnosti na její cestě k socializaci.⁴¹

⁴⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, Zpráva o účelu nového organizačního uspořádání Čs. filmové společnosti, s. 9, nedatováno.

⁴¹ Jako konkrétní příklady bezbarvých, nic neříkajících formálních experimentů byly uvedeny zahraniční filmy: francouzské romantické drama s fantastickými prvky *Kráska a zvíře* René Clémenta a Jeana Cocteaua a britské drama *Velké naděje* Davida Leana, oba natočené v roce 1946. Tamtéž, s. 9.

2.3 Etatizace československého filmového průmyslu

Zásadním mezníkem v historii české, resp. československé kinematografie bylo její zestátnění. Začalo probíhat již v první den osvobození Prahy a konce druhé světové války na evropském kontinentě. Několik měsíců předtím ilegální barrandovská organizace připravovala ateliéry s veškerou technikou k chystanému předání, načež se v měsíci dubnu přerušilo natáčení v barrandovských ateliérech a skupina filmových pracovníků začala s organizací obrany proti ustupujícím německým okupantům, přičemž někteří z nich během této odbojové akce zaplatili životem.⁴²

Dne 9. května 1945 vydala Národní rada s podpisy předsedy Alberta Pražáka a generálního tajemníka Josefa Smrkovského pověření Františku Papouškovi a Jindřichu Elblovi, předsedovi a tajemníku Národního výboru českých filmových pracovníků, k okamžitému převzetí a zajištění všech německých soukromých i státních filmových podniků a institucí. Včetně jejich zařízení a provozu v těchto podnicích v celé České a Moravsko-slezské zemi jménem Národního výboru podle potřeb a pokynů České národní rady, případně Ústřední rady odborů.⁴³ Deklarovaným cílem Výboru pak bylo znárodnění všech výrobních a provozních prostředků českého filmu a kinematografie, tj. ateliérů, laboratoří, půjčoven, výroben, kin včetně jejich zařízení, jakožto i dovozu a vývozu filmů.⁴⁴

Jmenovité pověření bylo vzápětí rozšířeno na další členy Národního výboru. Prozatímním správcem ateliérů a laboratoří se stal Alois Fiala, výrobní převzal Vladimír Kabelík, úkol zajištění půjčoven připadl Janu Musilovi, technická zařízení zajistil František Pilát a Aktuality převzal Ladislav Kolda. Správa Národního výboru převzala bývalé Českomoravské filmové ústředí v Klimentské ulici v Praze s vedlejší budovou německé Uranie, posléze přejmenované na Vančurův dům, která se stala sídlem Národního výboru.⁴⁵ Zároveň byly zajištěny všechny půjčovny (Dafa-Film, Elektafilm, Kosmosfilm, Stella-Film, UFA-Film, Nationalfilm a Lucernafilm), německá výrobní Prag-Filmu, v níž stejně jako ve dvou stávajících výrobních Lucernafilmu a Nationalfilmu byly zřízeny závodní rady. Byla převzata správa všech kin v dosavadním německém držení a zajištěn německý filmový majetek firem Franz

⁴² KAŠPAR, Lukáš: *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 338, 344. ISBN 978-80-7277-347-3.

⁴³ HAVELKA, cit. 3, s. 22.

⁴⁴ HAVELKA, Jiří: *Československé filmové hospodářství 1945-1946*, Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947, s. 16.

⁴⁵ HAVELKA, cit. 3, s. 22.

Treml, Rudolf Stuchlick, Recono, Filmstelle der NSDAP v Praze a Šlechta-Tobis.⁴⁶ Nutno podotknout, že vyvlastňování po republice mělo mnohdy spontánní charakter, jak o tom svědčí vzpomínka režiséra Elmara Klose: „Provedl jsem od 1. května do 15. června 1945 faktické znárodnění čtyřiceti šesti biografů na jižní Moravě naprosto partyzánsky, protože jsem měl filmy bez německých titulků a nedal jsem je nikomu, kdo nepodepsal souhlas se znárodněním biografů a nezřídil závodní výbor“.⁴⁷ Obdobnou zkušenost prodělal Lubomír Linhart na Slovensku, kde společně s Jánem Svikrouhou a dalšími soudruhy prováděli znárodnění kin již od února 1945.⁴⁸

Etatický projekt v oblasti filmu nebyl nový. Rodil se v myslích filmařů již koncem dvacátých let⁴⁹, aby nabyl na síle a přesvědčení v období protektorátu, zejména od podzimu 1941 se založením ilegálního Národního revolučního výboru inteligence. V polovině roku 1942 se přípravné práce budoucího zestátnění československé kinematografie obnovily po krátkém přerušení vyvolaném událostmi právě skončené heydrichiády. Za protektorátu vzniklo několik koncepcí: tzv. pražská skupina (mezi jejíž členy patřili František Papoušek, Jindřich Elbl, Alois Fiala, Vladimír Kabelík, později Emil Sirotek a Karel Feix) usilovala o institucionální zřízení, v němž by hlavní pravomoc a rozhodování byly vyhrazeny filmovým pracovníkům. Zlínská skupina (členové Jaroslav Bouček, Ladislav Kolda, Elmar Klos a František Pilát) usilovala o zřízení národního podniku, kterému měl být svěřen výkon výhradního práva státu v oblasti filmu.⁵⁰ K výše jmenovaným se připojili Slováci Ján Fintora s Ladislavem Faixem, na jaře 1945 byli přizváni Jan Drda, Václav Řezáč a Otakar Vávra.⁵¹ Mimoto existovaly další alternativní modely, např. Linhartovy tři „slovenské“ verze⁵² včetně verze Miloše Havla, který navrhoval spíše kapitalistickou koncepci, kdy majoritním vlastníkem s jedenapadesátiprocentním podílem by byl stát a čtyřicet

⁴⁶ Tamtéž.

⁴⁷ KLOS, Elmar: 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (I). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, s. 75.

⁴⁸ LINHART, Lubomír: 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (II). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 128.

⁴⁹ Lubomír Linhart uvedl ve vzpomínkovém dokumentu pořizovaném redakcí filmového časopisu *Film a doba* v rámci dvacetiletého výročí zestátnění československého filmu, že za historicky první organizaci, „která se snažila o obrodu české kinematografie, byl Klub za nový film, jehož jsem byl jednatelem. Vznikl už roku 1927 za iniciativní účasti některých členů Devětsilu a po architektonické a divadelní sekci byl jeho, dá se říct, třetí odnoží. Velmi aktivně se na jeho práci zúčastňoval například Karel Teige a Vítězslav Nezval.“ Tamtéž, s. 125.

⁵⁰ HAVELKA, cit. 3, s. 16.

⁵¹ KAŠPAR, cit. 42, s. 337-338.

⁵² Linhart se stal přednostou filmového odboru na ministerstvu informací v košické vládě a ve svých návrzích řešil státní dozor nad filmem, správu kin národními výbory a zřízení filmového ústředí. Srov. LINHART, cit. 48, s. 128.

devět procent by připadlo filmovým pracovníkům buď v hotovosti, v akciích, nebo v podílech společnosti.⁵³ Uvedené návrhy byly později zaslány československé vládě do Londýna a komunistické reprezentaci do Moskvy. Londýnský *Návrh dekretu prezidenta republiky o přechodné úpravě věcí filmových ze dne 24. května 1944* se výrazně lišil od konečného dekretu vyhlášeného 28. srpna 1945. Tento návrh především uvažoval o přechodné úpravě a provedením tohoto dekretu pověřoval nikoliv Košickým programem vzniklé ministerstvo informací, ale ministerstvo hospodářství. Navíc nezahrnoval komunisty prosazované zavedení státního monopolu na jakoukoli profesionální filmovou činnost a neřešil majetkové převody. Konečné podoby návrhy doznaly až v *Dekretu prezidenta republiky ze dne 11. srpna 1945 č. 50/1945 Sb., o opatřeních v oblasti filmu*⁵⁴. Dekret tak „dával státu výhradní oprávnění k provozu ateliérů, výrobě filmů a jejich laboratornímu zpracování, k dovozu a vývozu filmů a jejich půjčování i veřejnému promítání“.⁵⁵

Záhy po osvobození byl na valném shromáždění ustanoven zastupitelský sbor filmových pracovníků nazvaný Národní výbor českých filmových pracovníků, který měl provést znárodnění všech složek kinematografie. Prvním předsedou se stal František Papoušek, náměstkem Emil Sirotek a pěti místopředsedy Ivan Olbracht, Jaroslav Bouček, Otakar Vávra, Lubomír Linhart a Jaroslav Lubina. Výbor měl charakter nejvyšší lidové samosprávy v oboru umělecké tvorby, průmyslové výroby a veřejného promítání filmů. Později pozměnil svůj název na Svaz českých a slovenských filmových pracovníků. Dílčí úseky filmové práce byly ihned rozděleny do dvanácti pracovních sekcí.⁵⁶

Koncem května 1945 byli na základě dekretu č. 80 008 jmenováni zmocněnci ministra informací pro všechny oblasti kinematografie a počátkem září téhož roku byli potvrzeni ministrem informací ve svých funkcích: Ladislav Kolda (pro filmové laboratoře a ateliéry), jehož 15. června 1945 vystřídal Jan Sinnreich, Vladimír Kabelík (pro státní výrobu filmů), Alois Fiala (pro jednotnou státní půjčovnu), Emil Sirotek (pro státní kina), Jindřich Elbl (pro zahraniční obchod), František Papoušek (pro československou filmovou kroniku, filmový týdeník), Jan Hejman (pro Československý filmový ústav) a František Pilát (pro kinofikaci). K nim

⁵³ HAVELKA, cit. 3, s. 22.

⁵⁴ JECH, Karel, KAPLAN, Karel: *Dekrety prezidenta republiky 1940-1945. Dokumenty. 2. vyd.* Brno: Doplněk: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002, s. 389. ISBN 80-7239-115-1.

⁵⁵ HAVELKA, cit. 20, s. 27.

⁵⁶ Tamtéž, s. 23-24.

v průběhu září přibyl ještě Karel Dvořák (pro hospodářství a finanční věci) a Josef Hlinomaz (ředitel půjčovny filmů). V červenci zasedli tito zplnomocněnci na základě dekretu ministerstva informací v prozatímním správním výboru České filmové společnosti společně s Juliem Kalašem a Janem Lubinou, aby připravili právní a ekonomickou organizaci státní společnosti s monopolní výrobou a promítáním filmů v českých zemích, upravili spolupráci se Slovenskem v oblasti distribuce, Filmového ústavu a zahraniční reprezentace.⁵⁷

Vzápětí po jmenování zplnomocněnců upravil Václav Kopecký podle oběžníku č. j. 310/45 pres. vnitřní organizaci ministerstva informací, přičemž pro V. odbor filmový jmenoval přednostou Vítězslava Nezvala a Lubomíra Linharta a Jana Hejmana coby jeho zástupce.⁵⁸ Dosavadní šéf české kinematografie Miloš Havel začal být postupně odstraňován ze své vedoucí pozice, až svého vlivu pozbyl docela.⁵⁹ Začátkem srpna přijal prezident republiky zástupce českých a slovenských filmových tvůrců, kteří mu odevzdali Memorandum o znárodnění filmu.⁶⁰ Dne 11. srpna 1945 byl dekret prezidentem Edvardem Benešem slavnostně podepsán za přítomnosti filmových kamer a vyhlášením ve Sbírce č. 24 z 28. srpna 1945 nabyt dekret č. 50 o opatření v oblasti filmu účinnosti.⁶¹ Beneš při této příležitosti prohlásil: „Podepsal jsem dekret rád a s plným přesvědčením. Je to po mém soudu správné. Film v takovém malém národě jako jsme my, je věcí především veřejného zájmu, za druhé je to ta otázka veřejného podnikání, poněvadž bude vždycky vyžadovat ohromných kapitolů a konečně je to věc národní výchovy. To jsou tři hlavní důvody, pro které jsem to beze všeho a rád udělal. Přeji Vám, aby se vám vaše práce dobře dařila a doufám, že budete mít plný úspěch“.⁶² Výročí podpisu dekretu bylo následně považováno za svátek československého zestátněného filmu, při jehož výročí se pravidelně pořádaly slavnostní akce včetně

⁵⁷ Tamtéž.

⁵⁸ Od května do prosince 1945. Přehled událostí, které změnilы tvář našeho filmovnictví. *Filmová práce* 2, 1946, č. 1, s. 7.

⁵⁹ Svůj pád po válce popsal Havel krok po kroku v tzv. *Informacích z 24. dubna 1946*, otištěných ve vzpomínkách svého bratra. Viz HAVEL, Václav Maria: *Mé vzpomínky*. Praha: NLN, Nakladatelství Lidové noviny, 1993, s. 100-104. ISBN 80-7106-026-7.

⁶⁰ Text memoranda byl posléze publikován ve *Filmové práci* 1, 1945, č. 12, s. 1.

⁶¹ HAVELKA, cit. 20, s. 25.

⁶² Tamtéž, s. 24-25. Historik Alexej Kusák uvádí svědectví, že prezident Beneš měl o tomto rozhodnutí „těžké vnitřní pochybnosti“. Srov. KUSÁK, cit. 9, s. 188. Kusák má na mysli svědectví Františka Piláta: „...Beneš už věděl, že dojde k podpisu dekretu a měl těžké vnitřní pochybnosti. A tak jsme diskutovali o poměrech ve filmu. Říkal. Když já dostávám tolik různorodých informací! Sám to mohu jenom lovit v paměti, protože to byla jen jedna rozmluva. Nevím, jaký byl při přímých jednáních. U podpisu dekretu jsem nebyl.“ In PILÁT, František: Jak byl znárodněn československý film II. Svědectví a dokumenty (II). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, s. 73. Tento dekret byl prvním dekretem o znárodnění v Československu, vyhlášený ještě před čtyřmi dekrety o znárodnění dolů, klíčového průmyslu, bank a pojišťoven z 28. října 1945.

manifestačních schůzí všech filmových pracovníků, vyjadřujících podporu zestátněnému filmovému průmyslu.

První manifestační shromáždění filmových pracovníků a zaměstnanců studia na Barrandově se konalo tři dny po podpisu dekretu za přítomnosti kulturního atašé britského velvyslanectví Cecila Parrotta. Manifestaci zahájil předseda podnikové rady Vojtěch Trapl, následován ministrem informací Kopeckým, který pronesl hlavní projev. V tomto projevu Kopecký označil zestátnění filmového průmyslu za jeden z nejrevolučnějších aktů, který podle jeho mínění může být pokládán za úspěch demokratické moci lidu, v rámci něhož byli odstraněni filmoví magnáti a plantážníci, cynicky snižující práci filmových umělců pro další perspektivní vývoj národní kinematografie. K otázce programové výroby vyslovil nutnost „vytvořit účinné filmy (...) o hrdinném boji národa za svobodu, o historii československého vojáka (...), o našem věčném a věrném spolenectví se Sovětským svazem a západními demokratickými zeměmi“.⁶³

Dále vystoupil Vítězslav Nezval. Hovořil o nutnosti vytvoření odborné správy filmové výroby při plném využití moderních ateliérů a techniky stejně jako tvůrčího potenciálu všech uměleckých technických pracovníků, aby bylo možno vytvářet opravdové české filmové umění. Rovněž zdůraznil nutnost co nejbližší realizace filmů zachycujících šestiletí okupace a podotkl, že tyto aktuální náměty musí být zpracovány s mimořádným tvůrčím vkladem.⁶⁴

Za filmové tvůrce promluvil režisér Martin Frič. Přivítal novou skutečnost ve filmovnictví a vyzval všechny přítomné, aby se rozhodli mezi „kapitalistickým včerejškem“ a „státním dneškem“. Zároveň vyzval k úzké spolupráci na filmové výrobě literáty, od nichž očekával stejně jako jeho předřečníci náměty připomínající nedávnou minulost, ale taktéž dobré náměty zábavné, poskytující všemu pracujícimu lidu hodnotnou zábavu.⁶⁵

V září 1945 byly jmenovány dvě výrobní skupiny, nesoucí nejprve označení výrobní“, jež se skládaly z režisérů, filmových štábů a dramaturgů, které sice podléhaly ředitelství Státní výroby celovečerních filmů, přesto disponovaly značnou mírou dramaturgických a výrobních pravomocí. Tyto skupiny tak nahradily stávající výrobní kolektivy. Vedení první skupiny se ujal bývalý ředitel Nationalfilmu Karel Feix.

⁶³ŠTÁBLA, Zdeněk, cit. 22, s. 18-20.

⁶⁴TAUSSIG, Zdeněk. *Dějiny čs. kinematografie v letech a událostech 1945-1948*. Praha 1980, s. 163.

⁶⁴Tamtéž, s. 151.

⁶⁵Tamtéž, s. 164.

Do jeho skupiny byli zařazení režiséři Otakar Vávra, Miroslav Josef Krňanský, Václav Wasserman, a Vladimír Borský, z dramaturgů pak Václav Řezáč, Jan Drda a Jiří Síla. V druhé skupině vedoucího Zdeňka M. Reimanna, bývalého produkčního šéfa Lucernafilmu, se nacházeli režiséři Martin Frič, Miroslav Cikán, Václav Kubásek a Jiří Slavíček. Každá skupina disponovala třemi výrobními štáby. Ve Feixově skupině měli na starosti tyto štáby Karel Šilhánek, Rudolf Stahl a Otakar Sedláček. V Reimannově skupině štábům šéfovali Václav Dražil, Jaroslav Niklas a Miloš Mastník. Po čase s narůstajícím počtem natáčených filmů se k těmto stávajícím výrobním skupinám přidaly ještě dvě skupiny, a to skupiny vedené Vladimírem Kabelíkem a Antonínem Procházkou. Výrobní skupiny se samy podílely na vlastní dramaturgii, na vyhledávání vhodných námětů a jejich zpracovatelů, čímž pádem doplňovaly i centralizovanou dramaturgii, jíž se věnovala primárně Ústřední dramaturgie, avšak posléze zcela přebraly její úlohu, a proto se Ústřední dramaturgie zaměřila jen na posuzování a doporučování filmových látek a scénářů k realizaci.⁶⁶

Koncem května roku 1945 začala rovněž zasedat disciplinární rada Svazu českých filmových pracovníků, která měla prověřit a posoudit činnost filmařů za války, přičemž personální složení těchto rad odpovídalo nové politické situaci, v níž často zasedali členové a příznivci KSČ. Disciplinární rada mohla stanovit zákaz činnosti na několik měsíců, v horším případě dotyčnou osobu doživotně vyloučit z další filmové činnosti. Za předsednictví Františka Papouška⁶⁷, sídlící v Klimentské ulici v Praze, se věnovala zejména hercům a režisérům, kteří za války navázali spolupráci s německou výrobní společností Prag-Film. Další filmařské profese byly většinou těchto jednání ušetřeny. Materiály vyslychaných byly postoupeny dalším disciplinárním složkám. Členům disciplinární rady – tříčlenného či sedmičlenného senátu – připadlo za úkol provést očistu filmového sboru od osob, které se za nacistické okupace i před ní dopustili jednání příčících se národní cti českých filmových pracovníků. Diskuze o jednotlivých obviněních trvaly zpravidla několik desítek minut, přičemž vyhlášení verdiktu se odehrávala bez účasti obviněných, navíc bez možnosti odvolání se proti nálezu komise. Při pozitivním nálezu členové posuzovali, podle jaké právní normy bude dotyčná osoba stíhána.⁶⁸

⁶⁶ ŠMÍDA, Bohumil: cit. 2, s. 98-99.

⁶⁷ Členy disciplinární rady byli: František Klíma, Rudolf Bláha, Jaroslav Menčík a Karel Slaba. Srov. HAVELKA, cit. 3, s. 51.

⁶⁸ Srov. MOTL, Stanislav: *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka, 2006, s. 204. ISBN 80-86182-51-7 Motl k vyšetřovacímu postupu dodává: „V každém konkrétním dokumentu týkajícím se prověřování

Vedle retribučního dekretu prezidenta republiky o potrestání nacistických zločinců, zrádců a jejich pomahačů a o mimořádných lidových soudech, vyhlášeném Edvardem Benešem 19. června 1945, se jednalo o dekret ze dne 27. října 1945 o trestání některých provinění proti národní cti, který je znám jako tzv. malý dekret. Tyto dekrety časově omezovaly svoji platnost na dobu zvýšeného ohrožení republiky, tj. od 21. května 1938.⁶⁹ Následně na podzim téhož roku vyhovělo ministerstvo informací návrhu Svazu českých filmových pracovníků a jmenovalo členy revizní komise disciplinární rady tohoto svazu, kterou tvořili zástupci ministerstva informací, ředitelství Národní bezpečnosti, Zemského odboru bezpečnosti, Ústřední rady odborů a disciplinární rady. Revizní komise rozhodovala o povolení obnovy řízení a o návrzích disciplinární rady. Současně připravovala revizi všech případů, které skončily vyloučením z řad filmových tvůrců a pracovníků. Dne 31. prosince 1945 byla revizní akce skončena. Některé verdikty byly kritizovány tiskem pro údajnou mírnost.⁷⁰ Celkově Zemská úřadovna státní bezpečnosti přezkoumala dvě stě šedesát šest případů, z nichž nakonec deset bylo postoupeno veřejnému žalobci, šedesát pět národním výborům a jeden případ postoupen národnímu soudu. Zbývající počet filmařů byl shledán bez provinění.⁷¹

Provedením těchto tzv. očištných akcí, se filmové odvětví jako první ze všech uměleckých oborů zbavilo mnohdy politicky nevhodných osobností z řad uměleckých profesí. Tento akt byl dokončen definitivně až po únorových událostech, kdy se akční čistky týkaly i ostatních filmových profesí, tedy osob z řad technického a administrativního personálu. Rovněž ministerstvo informací 8. března 1948 vydalo nařízení propustit z kinematografie všechny tyto osoby, které byly právě v tomto období odsouzené podle retribučních dekretů.⁷²

jednotlivých herců či dalších filmových a divadelních pracovníků stojí: „Pokud by během vyšetřování vyšlo najevo, že se některý ze jmenovaných dopustil některého trestného činu podle dekretu prezidenta č. 16/45 nebo 138/45 Sb., postupuje se příslušný případ Zemské úřadovně Státní bezpečnosti k dalšímu šetření.“ Tamtéž, s. 204-209. Dodejme, že podle zákona 138/45 Sb. byla v říjnu 1948 v nepřítomnosti odsouzena herečka Lída Baarová. Podle tzv. malého dekretu byli souzeni např. Miloš Havel či herečka Adina Mandlová (poznámka – V. A. Š.).

⁶⁹ PASÁK, Tomáš: *Český fašismus 1922-1945 a kolaborace 1939-1945*. Praha: Práh, 1999, s. 378. ISBN 80-7252-017-2.

⁷⁰ TAUSSIG, cit. 64, s.

⁷¹ HAVELKA, cit. 3, s. 51.

⁷² Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 33. .

2.4 Centralizace kinematografie

Cesta k centralizaci kinematografie nebyla bez třenic a pnutí. Poznamenal ji konflikt mezi Lubomírem Linhartem a Vítězslavem Nezvalem. Každý z nich zosobňoval jednu z možných koncepčních linií, přičemž se oba opírali ve svém vyjednávání o příští podobě zestátněného filmu o vlastní názorovou skupinu z řad filmových pracovníků. Celý rok 1946 byl poznamenán sérií mnohdy nepříjemných jednání mezi Linhartem a zplnomocněnci na straně jedné a mezi zplnomocněnci a ministrem informací Kopeckým na straně druhé. Jádrem sporu byl Linhartův návrh vládního nařízení o organizaci a správě podnikání v oblasti filmu, který měl být doplňkem k vydanému dekretu o zestátnění filmu. V něm byl formulován poměr státu a ministerstva informací k Československé filmové společnosti (ČEFIS), která měla být utvořena jako samostatný správní celek a jejíž statut měl tvořit samostatnou přílohu tohoto nařízení.⁷³

Plán byl schválen na aktivu všech závodních organizací dne 3. ledna 1946 a dva dny nato i na schůzi závodních rad. Dne 22. ledna 1946 se Nezval proti plánu ohradil, přesto byl prosazen a Linhart jmenován ústředním ředitelem. Nezval nejprve Linhartův návrh podpořil, o několik dní později se proti této koncepci ale radikálně vymezil a získal pro své názory i tu část nespokojenců z řad zplnomocněnců, kterým vadil Linhartův způsob vyjednávání ohledně vládního nařízení, na jehož projednávání se podle vlastního mínění nedostatečně spolupodíleli. Část z nich se postavila i proti personálnímu obsazení určitých filmových úseků (Lavoslavem Reichlem, Aloisem Fialou), které považovali přinejmenším za nepřipustné. Zplnomocněnci celou situaci popsali ve svém dopise ministru Kopeckému ze dne 5. května 1946. V závěru dopisu žádali ministra, aby zrušil jmenování Linharta ústředním ředitelem, předsednictvo prozatímního výboru dočasně svěřil přednostovi V. odboru Nezvalovi a v jeho zastoupení zástupci pověřenectva pro informace a výboru zároveň uložil připravit v nejkratší době návrh na osnovu vládního nařízení a organizační řád příštích definitivních institucí.⁷⁴ Začátkem května téhož roku navštívil Nezval s nestrannickými zplnomocněnci ministra Kopeckého a doručili mu memorandum proti Linhartovi.

⁷³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659. Plán na reorganizaci vypracoval Linhart společně s JUDr. Evou Heráfovou a Leo Wetzlerem.

⁷⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 645/2, Dopis zplnomocněnců ministru informací ze dne 5. května 1946.

Celá situace byla vnímána jako velmi problematická a bylo nutné nalézt řešení. Gustav Bareš proto ve zprávě o současné situaci ve filmu navrhl, aby byl buď odstaven Linhart s tím, že veškerá odpovědnost za filmový průmysl by byla vložena do rukou Nezvala, anebo aby byl Linhart coby generální ředitel vybaven dostatečnou plnou mocí, díky níž by vyloučil Nezvala z řad filmu on sám.⁷⁵ Volba Linharta se mu zdála být vhodnější a politicky nejsprávnější, neboť by získala podporu absolutní většiny komunistických závodních organizací. Případné třetí řešení spočívalo v tom, že by byli z filmu vzdáleni oba a místo nich by nastoupil organizačně zkušený soudruh, který by ani nemusel být seznámen s fungováním filmového průmyslu.⁷⁶ Zároveň žádal, aby byl vypracován nový statut ČEFISU v tom směru, aby ředitelství společnosti bylo vybaveno dostatečnou pravomocí a řešilo rovněž i otázky dramaturgické s tím, že by filmový odbor ministerstva informací měl pouze funkci ideového vedení a kontroly, podobně jako tomu bylo v rozhlase, přičemž by došlo k personální výměně mezi Nezvalem a Olbrachtem na postech šéfů filmového a rozhlasového odboru při ministerstvu informací.⁷⁷

Na podzim 1946 se dovršily snahy o centralizaci československého filmu definitivním ustanovením ČEFISU v čele Lubomírem Linhartem coby ústředním ředitelem. Dosavadní zmocněnci byli nahrazeni opatřením ministra informací z 29. října 1946 náměstků pro čtyři hlavní úseky kinematografie (výroba a ateliéry – Lavoslav Reichl, distribuce – Emil Sirotek, technická správa – František Pilát, hospodářské a finanční věci – Karel Dvořák, vystřídán v lednu 1947 Oldřichem Macháčkem), přičemž zásady jednotného hospodářského a organizačního vedení platily pro české země i Slovensko.⁷⁸

Nové organizační uspořádání kromě ústředního ředitele přineslo novinku, a to zřízení postu náměstka pro plánování a výzkum na místě dosavadního náměstka pro technickou správu. Toto opatření souviselo s požadavkem jednotného koordinovaného chodu celé společnosti podle výrobního plánu. Důležitým momentem bylo rovněž zřízení pozice náměstka pro hospodářství a správu, v jehož rukou se měly soustředit všechny finanční výnosy a příprava finančního plánu, čímž by se získala možnost kontroly celého podniku po stránce hospodářské. Zásadou nového uspořádání mělo být

⁷⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 658/3, Gustav Bareš: Poznámky k situaci v zestátněném filmu, s. 2, nedatováno.

⁷⁶ Tamtéž, s. 3. Bareš připojil poznámku o opatření, aby do filmu byla vyslána celá řada nových soudruhů, třeba i laiků, aby se tak rozvrátil falešný názor o tzv. odbornictví ve filmu. Tamtéž, s. 4.

⁷⁷ Tamtéž.

⁷⁸ HAVELKA, cit. 20, s. 29.

soustředění veškerých složek v jediném oddělení s jediným vedoucím.⁷⁹ Mimo vlastní provozní rámec nadále stáli jednotliví umělečtí šéfové, kteří se měli na výrobní provoz napojit s výrobními skupinami až teprve v okamžiku vlastní realizace filmu, přičemž nově jmenovaní umělečtí šéfové měli podléhat přímo ústřednímu řediteli. V říjnu 1947 na základě Opatření ministra informací č. j. 82845-V/1 z 3. června 1947 v úseku dlouhého hraného filmu podle § 4 dekretu prezidenta republiky č. 50 sb., z 11. srpna 1945 byla vytvořena šestice výrobních skupin ve složení: I. skupina Vladimír Borský-Jan Sinnreich, II. skupina František Čáp-Antonín Procházka, v lednu 1948 nahrazení Miloslavem Fáberou, Václavem Řezáčem a Bohumilem Šmídou, III. skupina Martin Frič-Zdeněk Reimann, IV. skupina Karel Steklý-Ladislav Hanuš, V. skupina Otakar Vávra-Karel Feix a VI. skupina Jiří Weiss-Vladimír Kabelík.⁸⁰ Postupně k této šestici přibyly ještě další skupina, doplněna o dvě skupiny mladých literátů pod vedením Romana Hlaváče a Jiřího Hájka, s úkoly výhradně dramaturgickými.

Umělečtí šéfové byli přímo nadřizeni produkčním šéfům, jimž připadlo na starost řídit skupinu především po finanční, administrativní a organizační stránce a v souhlase s uměleckými šéfy plánovat výrobu dané skupiny tak, aby skupina splňovala zadaný program stanovený Filmovým uměleckým sborem, tzv. FIUSem. Umělecký šéf tedy disponoval značnou mírou práv: od vyjednávání s autory, s nimiž posléze uzavírali smlouvy až po schvalování námětů ve všech realizačních fázích, a to jak dramaturgických, v rámci nichž umělecký šéf především spolupracoval s vlastním skupinovým dramaturgem, tak až po fázi výrobní včetně sestavování rozpočtů jednotlivých filmů. Umělečtí šéfové v tomto období dbali na kvalitu realizovaných látek na úkor kvantity, což mělo za následek, že ekonomické zásady filmové výroby se posouvaly do pozadí a stávaly se spíše podružnějšími.

Podstatným rysem krátké éry takto řízených skupin byla především kompaktnost filmové dramaturgie a výroby, včetně logického začlenění ateliérů a laboratoří do úseku výroby, které posléze byly rozděleny, což mělo za následek mnoho potíží a pokles kvalitativní, tak i kvantitativní. Jejich brzké zrušení v listopadu 1948 a nahrazení tvůrčími kolektivy bylo zdůvodňováno tím, že skupiny nesplnily roční plán. Jeden

⁷⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, Zpráva o účelu nového organizačního uspořádání Čs. filmové společnosti, s. 1-2, nedatováno. Ve zprávě byla rovněž uvedena poznámka o vhodném politickém obsazení postu náměstka pro plánování a výzkum, jelikož osoba na tomto postu by získala možnost řídit a zasahovat i do těch úseků, které nebyly obsazeny komunisty, tedy v úsecích výroby a distribuce.

⁸⁰ In *Věstník československého filmu* 2, 1947, č. 14, s. 47.

z produkčních šéfů odvolaných skupin Bohumil Šmída později toto rozhodnutí označil za „neuvážené, poněvadž žádná nová organizační forma, zejména ve složité tvůrčí práci, nemůže během jednoho roku své existence vydat průkazné svědectví o tom, je-li schopná vývoje či nikoliv. Umělečtí šéfové byli tedy odvoláni, výrobní skupiny zrušeny, ale přeci jen i za krátkou dobu jejich trvání byl podán důkaz, že taková decentralizace dramaturgie i výroby, jakož i jejich vzájemné spojení, jsou pro filmovou tvorbu nejvhodnější formou. Důkazem toho je, že se ke skupinám, i když jiného složení, muselo Filmové studio vrátit.“⁸¹

Přesto daný model neznamenal tvůrčí nezávislost filmařů ve smyslu naplňování požadavku vyšší uměleckosti, jíž se napříště měla vykazovat zestátněná kinematografie. Naopak jej lze vnímat jako zkušební prototyp modelu řízení filmové dramaturgie a výroby, jejímž výstupem měla být bližící se reorganizace těchto výrobních skupin na tvůrčí kolektivy v roce 1948, která oddělila dramaturgii od výroby, které velmi výrazně osekaly stávající pravomoc, jimiž výrobní skupiny i dramaturgové v nich začlenění dosud disponovali.

⁸¹ ŠMÍDA, cit. 2, s. 100.

2.5 Filmová dramaturgie – její orgány a činnost

2.5.1 Ústřední filmová dramaturgie

Aby bylo možné co nejrychleji a nejefektivněji obnovit přerušenu filmovou výrobu, bylo nutné zřídit jednotlivá dramaturgická oddělení, která by prováděla aktivní dramaturgickou činnost na rozdíl od předchozí meziválečné i válečné dramaturgické praxe. Již 17. května 1945 se v rámci Svazu filmových pracovníků ustavila umělecká rada, v níž vedle filmových pracovníků zasedli taktéž spisovatelé. Rada dostala za úkol vypracovat podrobný výrobní plán s nerušenou tvůrčí činností a hospodářsky plynulou výrobou.⁸²

O měsíc později zplnomocněncem pro státní výrobu filmů Vladimír Kabelík založil po dohodě s V. odborem ministerstva informací filmovou dramaturgii.⁸³ Tajemníkem byl jmenován Karel Smrž a stálými dramaturgy L. E. Berka, Otakar Mrkvička, Bohumil Štěpánek a stálými lektory Václav Berdych, Jan Libora a Eliška Valentová. Filmová dramaturgie, která byla posléze přejmenována na Ústřední filmovou dramaturgii, aby došlo k odlišení mezi ní a dílčími dramaturgiemi výrobních kolektivů, se zabývala registracemi filmových námětů a posuzováním jejich filmovosti a obsahové hodnoty.⁸⁴

Svou úlohu ve filmové produkci definovala směrnicemi a pracovním programem pro nejbližší období. V něm si jako primární úkol stanovila sestavení plánu a vypracování přesného programu na každý rok podloženého jasnou ekonomickou rozpravou, přičemž připouštěla, že takto stanovený program nemusí být neměnný. Pro své členy stanovila povinnost „určit, jakého druhu náměty je třeba psát, v jakém směru je třeba bojovat, co je vhodné ukazovat z přítomnosti a i z minulosti, jaké procento odlehčení je nutno divákovi poskytnout atd.“⁸⁵ V pořadí druhý úkol úzce souvisel s úkolem předchozím, tj. že dramaturgie si kladla za cíl vyhledávat a třídit tipy a látky, k nimž pak posléze chtěla vyhledat vhodné autory, ať už z řad reportérů či spisovatelů. S nimi by posléze jednotlivé dané náměty určení dramaturgové prodiskutovali, případně poskytli potřebný materiál, načež by jim bylo svěřeno

⁸² Jmenovitě: Ladislav Boháč, Jan Drda, Josef Neuberg, Jan Noha, Karel Nový, J. Pokorný, Marie Pujmanová, Božena Půlpánová, Jaroslav Průcha, Václav Řezáč, Jan Sajíc, Jíří Srnka a Václav Wasserman. HAVELKA, cit. 3, s. 83.

⁸³ Zprávu otiskl týdeník *Filmová práce*. In *Filmová práce* 1, 1945, č. 5, s. 2.

⁸⁴ Srov. HAVELKA, cit. 3, s. 83.

⁸⁵ Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2.

napsání scénáře, nad čímž by opět odborně dohlíželi zvolení dramaturgové. Třetí povinností bylo při předpokládaném počtu patnácti filmů ročně předložit Filmové radě dvacet pět až třicet námětů, vzniklých výše uvedenou činností kromě doporučování románů, her apod., které by se objevily v průběhu roku.⁸⁶

Filmová rada byla coby koordinační orgán nadřazena zmocněnci pro výrobu jako nejvyšší orgán ideově umělecký pro výrobní dramaturgii, režii filmu a pro posuzování, schvalování a hodnocení hotových filmů. Příkými orgány zmocněncovými byly tvůrčí a hospodářské kolegium. První kolegium sledovalo činnost dramaturgie, doporučovalo scenáristy a režiséry včetně dalších filmových spolupracovníků. Druhé kolegium sledovalo finanční a hospodářské záležitosti a chod výroby.⁸⁷

2.5.2 Filmový umělecký sbor

Po více jak roční zkušenosti z řízení tvůrčí práce při filmové výrobě, doprovázené různými těžkostmi, příznačnými pro postupné zavádění nového modelu státního filmového průmyslu, bylo shledáno jako nutnost zrušit dosavadní Ústřední dramaturgii a nahradit ji výkonnějším dramaturgickým orgánem. Proto v první polovině září 1946 kolegium odpovědných pracovníků ve filmovnictví v čele s Vítězslavem Nezvalem vypracovalo memorandum, vztahující se k řešení této otázky. Aby bylo zestátněnému filmu zajištěno po stránce umělecké, kulturní a technické odborné vedení, které by nebylo závislé na úzce hospodářských zájmech hospodářsko-administrativního aparátu státního filmu, doporučili autoři memoranda zřízení dvou sborů, a to uměleckého sboru (FIUS) a sboru technického (FITES) včetně aprobační komise, vydělené z těchto sborů.⁸⁸

Text memoranda dále specifikoval úlohu a složení uměleckého sboru, jemuž by předsedal zástupce ministerstva, přičemž jeho patnáct spolupracovníků z řad filmových a uměleckých odborníků by jmenoval a odvolával ministr informací, tajemníka sboru měl jmenovat předseda sboru. Sbor projednával, rozhodoval a předkládal ministerstvu

⁸⁶ Tamtéž.

⁸⁷ Členové tvůrčího kolegia: Artuš Černík, Jan Drda, Julius Kalaš, Lubomír Linhart, Jaroslav Průcha a Václav Kadlec. Členové hospodářského kolegia: Jindřich Elbl, Karel Feix, Zdeněk Reimann, Jan Sinnreich a Rudolf Stahl. Srov. HAVELKA, cit. 3, s. 83.

⁸⁸ Vedle Nezvala dále Jiří Mařánek, Jan Hejman, František Pilát, Vladimír Kabelík, Budín, Jiří Hlinomaz, Otakar Vávra, Artuš Černík a Jaroslav Šenfeld. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2 – Memorandum, ze dne 10. září 1946, s. 1.

ke schválení všechny otázky týkající se umělecké stránky filmu. Členové byli honorováni za vykonané práce z prostředků Československého filmového ústavu. Stejně definována byla i činnost sboru technického, s výjimkou řešení filmových otázek týkajících se technické stránky filmu. Aprobační komise se měla skládat z dvanácti členů, z toho ze dvou třetin z členů uměleckého sboru a z jedné třetiny z členů technického sboru. Veškerá dramaturgická tělesa výroby byla rozpuštěna s tím, že zástupci výroby filmů budou přizváni ke všem jednáním o filmech jejich výroby. Rozpory zásadního rázu mezi uměním a hospodářstvím rozhodovalo pro příště ministerstvo informací.⁸⁹

FIUS byl tedy zřízen na podzim téhož roku se zvláštním statutem ministerstva informací z 12. března 1947.⁹⁰ Podle svých statut byl sbor definován coby nezávislý vrcholný dramaturgický orgán, jehož hlavním úkolem byl výběr vhodných filmových námětů pro scenáristické zpracování a doporučení schválených scénářů úřední cestou k filmové realizaci. Sbor se scházel k pravidelným poradám jednou týdně, popřípadě i častěji. Sbor posuzoval filmové náměty, které již prošly dramaturgií výrobní skupiny i dramaturgickým oddělením ministerstva informací, k nimž byly zároveň připojeny oba tyto posudky i s vyjádřením Ústředního ředitelství o hospodářské únosnosti nákladu a předběžným souhlasem správního sboru pro hospodářské a finanční věci filmu. Byl-li scénář po eventuálním zlepšovacím návrhu sboru schválen k realizaci, postoupil jej předseda sboru se stručným obsahem, charakteristikou a posláním filmu přednostovi filmového odboru ministerstva informací, jenž připojil své dobrozdání a po schválení úplného rozpočtu výrobních nákladů zaslal k podpisu ministru informací.

Nejpozději při předložení scénáře bylo nutné oznámit sboru jméno režiséra, hudebního skladatele a architekta, jakož i jména herců a hereček hlavních úloh chystaného filmu, při čemž si sbor vyhrazoval právo návrhu na změny, pokud by ten který navržený spolupracovník nevyhovoval uměleckým požadavkům filmu.

Sbor připouštěl tvůrčí obraznosti režisérově možnost provádění určitých změn ve schváleném scénáři. Občasným dozorem nad denní prací, za účasti zástupců dramaturgického oddělení ministerstva informací, posoudil, jde-li o umělecky kladný

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Členy byli: Konstantin Biebl, A. M. Brousil, Martin Frič, Václav Hanuš, František Hrubín, Václav Kadlec, Julius Kalaš, Karel Konrád, Jiří Lehovec, Marie Majerová, A. M. Píša, Jindřich Plachta, Jaroslav Průcha, Jiří Srnka, Bohumil Štěpánek, Otakar Vávra a arch. Jiří Zázvorka; po rezignacích Hrubína, Píši, Plachty, Štěpánka a Friče se stali členy Marie Pujmanová, Jan Stanislav Kolár a Vladimír Šmeral. V polovině roku 1947 byl FIUS doplněn Ladislavem Štollem, Jiřím Hendrychem, Vilémem Kúnem, Arnoštem Klímov a Bohdanem Rossou. Tajemníky FIUS byli v r. 1947 Roman Hlaváč a od 1. 5. 1948 Jan Poš. Srov. HAVELKA cit. 3, s. 47.

přínos. Nová úprava scénáře při zmínkách povahy strukturální musela by však znova projít schválením sboru. Ve svých úkolech by se měl řídit pouze hledisky uměleckými a byl povinen rychlým podáním posudků usnadňovat filmovou výrobu.⁹¹

Po ročním působení, kdy zástupci filmového uměleckého sboru museli čelit kritice z mnoha stran kvůli své nedostatečně efektivní práci při schvalování a zadávání filmových látek do výroby⁹², byl v kulturně propagačním oddělení ÚV KSČ doporučen další postup jak pro FIUS, tak pro výrobní skupiny.⁹³ Byl vznesen požadavek vypracování řádného tematického plánu, o jehož témata se měli umělečtí šéfové všech skupin rovnoměrně rozdělit a vyhledat pro zvolené tematické kategorie vhodné náměty. Dále měl být na podkladě tematického plánu stanoven termín pro vypracování povídek, posléze pak scénosledu a scénáře, přičemž musela být dodržena zásada, že mezi schválením konečného scénáře členy filmového uměleckého sboru a počátkem vlastního natáčení filmu musela uplynout doba alespoň devíti týdnů.

Takto stanovená lhůta měla zajistit, aby se při realizaci filmu příliš neimprovizovalo a nebyly zbytečně vynakládány finanční prostředky. Na podkladě scénáře schváleného členy sboru byl vypracován řádný technický scénář včetně přesných plánů a kalkulací staveb, resp. byly zhotoveny modely dekorací, na nichž se vyzkoušely možnosti osvětlení a záběrů. Poté byl rozepsán natáčecí plán a podložen rozpočtovými čísly. Každé jednotlivé výrobní skupině byl určen odpovědný vedoucí, jehož pracovní náplní byly kontroly řádné přípravy a provedení plánovaného úkolu. Zároveň tento vedoucí měl mít povinnost podávat hlášení o jednotlivých denních závadách řediteli výroby, který si poté měl toto hlášení prodiskutovat s režisérem. Tyto zásady platily analogicky s příslušnými změnami též pro krátký, kreslený a loutkový film.⁹⁴

Koncem listopadu 1946 byla sestavena taktéž aprobační komise, jejíž náplní bylo hodnocení nové produkce a finanční zařazování tvůrčích pracovníků do různých platových stupňů s nárokem cílových odměn.

⁹¹Hlavní body statutu otiskly na svých stránkách Filmové noviny. In *Filmové noviny* 2, 1947, č. 12, s. 2.

⁹² „Velký nedostatek a nezaměstnanost atelierů vedly FIUS nutně k tomu, aby připustil i realizaci filmů, s kterými umělecky dobře souhlasiti nemohl. Dodatečným snížením rozpočtových limitů pak byl okruh námětů ještě snížen, řada již připravených věcí musila být vzata z programu, některé scénáře pak, které slibovaly určité filmové hodnoty, byly realizací v podstatě znehodnoceny a tím i naděje FIUSu zklamány. A dochází dokonce k tomu, že i dramaturgická podstata filmového díla byla bez aprobace a vědomí FIUSu změněna při realizaci do té míry, že sbor z takového postupu musil vyvodit patřičné důsledky.(...)“. Filmový umělecký sbor: FIUS na obranu své činnosti. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 48, s. 4.

⁹³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 659, Zpráva o účelu nového organizačního uspořádání Čs. filmové společnosti, s. 9, nedatováno.

⁹⁴ Tamtéž, s. 10.

2.5.3 Státní filmová dramaturgie

V polovině září 1945 byl spisovatel Jiří Mařánek ve služební hodnosti ministerského rady jmenován přednostou oddělení státní filmové dramaturgie V. odboru ministerstva informací, aby z pozice této funkce zastupoval ministerstvo ve styku s dramaturgickým oddělením Státní výroby filmů. Toto dramaturgické oddělení bylo ve svém statutu z června 1946 definováno jako sedmé, samostatné oddělení V. odboru, v jehož čele stál šéf dramaturgie, který si určoval svého zástupce, svobodnou volbou vybíral své dramaturgy, lektory a úředníky v mezích systemizovaných míst.⁹⁵ Celé oddělení mělo coby vrcholný útvar nést odpovědnost za uměleckou, etickou a politickou hodnotu realizovaných filmů.

Ve vztahu k Ústřední filmové dramaturgii, která plnila funkci spojky mezi Státní filmovou dramaturgií a výrobou, bylo oddělení vymezeno jako nejvyšší orgán schvalovací, vybavený právem veta i právem nařídit zpracování jistých námětů. V tomto smyslu smělo oddělení uložit za povinnost Ústřední filmové dramaturgii, aby mu zasílala jak seznamy došlých námětů včetně duplikátů posudků všech projednávaných povídek a scénářů, tak si směla od ní vyžádat i duplikáty protokolů všech schůzí včetně zprávy sekretáře o stavu prací v Ústřední dramaturgii, a to za přítomnosti všech dramaturgů Státní filmové dramaturgie.

K dalším zásadním pravomocím Státní filmové dramaturgie náleželo schvalování hereckého obsazení a navržených režisérů. Dávala podněty k uskutečnění soutěží na filmové náměty, zároveň udržovala styk s ministerstvy, zejména průmyslu, národní obrany, školství s dalšími organizacemi jako Revoluční odborové hnutí, Československá obec turistů či Svazem průmyslu, od nichž si směla vyžádat podněty, náměty a dobrozdání. K povinnostem všech členů oddělení náleželo sledovat všechny filmy domácí a cizí výroby, vedení kartotéky o námětech, přičemž museli přehledně zaznamenat celkový postup práce od námětu až po konečnou realizaci. Taktéž musela stanovovat termínované dodávání určitého počtu povídek a scénářů, dbát na dodržování těchto termínů a případně urgovat jejich včasné plnění.⁹⁶

⁹⁵ Přednosta: Jiří Mařánek, zástupce: Arnošt Vaněček, dramaturg: Miroslav Pašek (nahradil Ladislava Fikara), lektori: Miloslav Drtílek a Lubomír Možný. NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zpráva o činnosti i personálním stavu dramaturgického oddělení presidia ministerstva informací, podepsáni Jiří Mařánek, Arnošt Vaněček a Vítězslav Nezval, z dne 22. února 1948, s. 4.

⁹⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2, Statut státní filmové dramaturgie, červen 1946, s. 1-2.

Po vzniku Filmového uměleckého sboru bylo nutné nově definovat vzájemný vztah mezi dramaturgií při ministerstvu informací a tímto nezávislým orgánem, který měl sloužit jako poradní pro potřeby ministerstva. Vedoucí pracovník tohoto oddělení proto ve své *Zprávě o činnosti a personálním stavu dramaturgického oddělení* určené presidiu ministerstva vymezil FIUS coby orgán doporučující v otázce uměleckých kvalit filmových předloh, zatímco svému oddělení přiřadil úlohu odpovědného a budovatelského dozoru uměleckého a kulturně politického, především v přípravě a koordinaci dramaturgického plánu, jakožto základního kamene výrobního filmového programu.⁹⁷

Do hlavní činnosti dramaturgie při ministerstvu tedy byly zahrnuty činnost posuzovací filmových povídek, námětů a scénářů po stránce kulturně a ideově politické, zasílaných výrobními dramaturgiemi jak dlouhého hraného filmu, tak i krátkého, kresleného a loutkového filmu. Členové oddělení vedle zhodnocení taktéž přispívali umělecky tvůrčí prací při doplňování dramatické struktury a ideové výstavby předložených látek. Zároveň byli pověřeni jednáním s autory při vypracovávání filmových námětů a následnému provedení záznamu realizace schválené látky do konečné filmové podoby. Vedle přetrvávající povinnosti registrační činnosti všech látek jak vyžádaných od výrobních skupin, tak nevyžádaných od spisovatelů nebo laických autorů, věnovali nově pozornost pracím cizojazyčným, které by vyhovovaly po stránce ideové při sestavování dramaturgického plánu.⁹⁸

Vzájemná spolupráce s členy filmového uměleckého sboru primárně probíhala při sestavování ročního nebo dvouletého dramaturgického plánu. Společně zástupci obou orgánů sledovali denní práce filmových ateliérů a v rámci shody společně podávali podněty a uskutečňovali soutěže na filmové náměty. Dramaturgickému oddělení byl navíc svěřen dozor nad publikováním zpráv o činnosti filmového uměleckého sboru a filmových výroben.⁹⁹

Oba orgány úzce spolupracovaly taktéž ve věci sdělování posudků na filmové látky a scénáře jejich autorům. Posudky, které si oba orgány vyměňovaly, měly charakter důvěrné korespondence mezi úřady a bylo ze strany Státní filmové dramaturgie požadováno, aby dramaturgie všech výrobních skupin dbaly zásady zachovávání

⁹⁷ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zpráva o činnosti i personálním stavu dramaturgického oddělení presidiu ministerstva informací, podepsáni Jiří Mařánek, Arnošt Vaněček a Vítězslav Nezval, ze dne 22. února 1948, s. 2.

⁹⁸ Tamtéž.

⁹⁹ Tamtéž, s. 3-4.

úředního tajemství a jen v ojedinělých případech, kdy bylo seznáno za nutné, aby byl posudek autoru sdělen, vyžádaly si tyto od dramaturgického oddělení ministerstva informací souhlas k nahlédnutí. Vyloučeno rovněž bylo vydávání opisů doslovných citací posudků.¹⁰⁰

¹⁰⁰ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zachování posudků státní filmové dramaturgie v tajnosti (sdělování jen se svolením našeho ministerstva), podepsán Arnošt Vaněček, ze dne 22. ledna 1948, s. 2.

2.6 Filmová dramaturgie v praxi

2.6.1 Ideové směřování dramaturgie hraných celovečerních filmů

Po ustanovení dramaturgických orgánů přistoupili zástupci Ústřední filmové dramaturgie k sestavení prvního ideového plánu pro zbytek roku 1945 a rok 1946. V strukturovaném přehledu šesti tematických okruhů vytýčili jasně nové ideové směřování československé kinematografie včetně uvedení příkladů uměleckého filmového zpracování podle významných zahraničních filmů, mezi nimiž dominovaly filmy sovětské filmové produkce, ale taktéž se zde objevily příklady francouzských, britských a amerických snímků.¹⁰¹ Nový duch české, resp. československé kinematografie měl vyjadřovat tendenčně aktuální potřeby dne, ale rovněž vycházet ze slavných období národní minulosti, do níž se měl obracet pro nalézání a umělecké zpracování analogicky srovnatelných situací se současností a celkově tedy vyjadřovat „prameny českosti našeho filmu“, jak tento záměr s básnickou licencí pojmenoval přednosta filmového odboru Vítězslav Nezval. Nezval během svého projevu na barrandovské manifestační schůzi vyjádřil, že česká duše, vyjádřena v tvorbě umělců typu Smetany, Dvořáka, Janáčka, Sovy, Nerudy, Alše, Slavička a dalších, zůstala dosud v českém filmu bez ohlasu a bylo by tudíž nezbytné pro její nalezení ponořit se do filmové tvorby s duchovní, citovou a fantazijní neposkvěněností.¹⁰²

První skupinu ideového plánu měly tvořit „tendenční látky z dnešního života“, které měly být nejlépe vyjádřeny formou bojovné veselohry či přímo satiry, šlehající nešvary a špatné zjevy současné společnosti, anebo drama, podtrhující program pokrokového smýšlení do budoucnosti. Příkladem byly uvedeny ruský film *Cirkus*, francouzský film *Zrzek* a americký film *Úžasná událost*.

V druhé skupině tzv. „látek z nedávné minulosti“ se měly řešit stejnou uměleckou formou jako v předchozím případě látky o odboji, partyzánech, koncentračních táborech a květnové revoluci. V tomto případě jako umělecký vzor dominovala sovětská produkce se snímky *Deset dnů, které otřáslý světem*, *Vpád*, *Člověk č. 217*. „Konstruktivní látky“ měly být zaměřeny především na filmy o mládeži a pro mládež. V příbězích měli autoři řešit problémy dnešního mladého člověka, všimnout si jeho studijního, pracovního a budovatelského nadšení, jímž pomáhá obnovovat svou

¹⁰¹ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 195, Ideový plán ústřední (státní) filmové dramaturgie na zbytek r. 1945 a r. 1946, nedatováno.

¹⁰² TAUSSIG, cit. 64, s. 163.

vlast, psát filmové náměty o tom, jak se coby jednotlivec v rámci moderní výchovy podílí na budování státu. Zde byl uveden i příklad prvorepublikové produkce, a to Fričova filmová veselohra *Hej rup* s Voskovcem a Werichem v hlavních úlohách. Vedle nich byly vyjmenovány dva americké filmy *Chléb náš vezdejší* a *Muži zítřka*. Taktéž byl uveden i jeden film ruský, *Cesta do života*.

Životopisné filmy o slavných českých umělcích, vynálezcích a badatelích měly být předmětem čtvrté skupiny „látek, probouzejících národní sebevědomí“. „Historickým látkám z dávné minulosti“ byla vyčleněna předposlední skupina. Preferovány byly ty, z nichž by byla jasně patrná aktuálnost současných událostí s těmi, co již minuly, ale jejich odkaz stále přetrvává a má tak určitou výpovědní hodnotu zkušenosti, z níž si lze vzít ponaučení i nyní, jako například ze sovětského *Suvorovova* či *Ivana Hrozného*. Konečně poslední skupinu měly tvořit žánrové oddechové filmy, tzv. „různé látky netendenční“ – veselohry, detektivky a hudební filmy jako například americký film *Tabu* a francouzský *Jezero žen*. Tento ideový plán byl následně publikován v mírně krácené verzi i v dobovém tisku.¹⁰³

Ke konkrétnímu naplňování takto stanovené dramaturgické linie se ve filmové výrobě přistoupilo až pro rok 1947, kdy byl poprvé sestaven tzv. výrobní plán pro dvouletku, podle něžž se mělo již zcela programově a kontinuálně postupovat při zadávání filmových látek a jejich následné filmové realizaci. Mezitím se filmové dramaturgie musely spokojit ve výrobním harmonogramu s látkami, které filmoví tvůrci měli scenáristicky zpracované ještě z protektorátního období, případně s dokončením a uvedením filmů roztočených v posledním roce okupace.

Na podzim 1945 podle dosavadního rozdělení na dvě výrobní skupiny bylo pověřeno pracovní funkcí devět filmových režisérů. Ve skupině Karla Feixe probíhaly přípravy k natáčení veselohry *Nezbedný bakalář* Otakara Vávry, jejichž dokončení mělo proběhnout na jaře 1946. Na úpravách scénáře pracovali další tři režiséři, a to Vladimír Borský na scénáři *Jan Roháč*, který byl již předložen ke schválení, Miroslav Josef Krňanský definitivně upravoval scénář *Nikola Šuhaj* a Václav Wasserman korigoval vlastní scénář *Nezapomeň*.¹⁰⁴

¹⁰³ Například ve článku Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2.

¹⁰⁴ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zpráva státní filmové dramaturgie, podepsán Jiří Mařánek, ze dne 23. listopadu 1945, s. 1. Premiéra filmu *Nezbedný bakalář* se konala 6. září 1946, načež následoval Wassermanův film, který byl nakonec uveden v distribuci pod názvem *Nadlidé*, dne 29. listopadu 1946. První český barevný film *Jan Roháč z Dubé* měl slavnostní premiéru za účasti prezidenta republiky 28. března 1947 a Nikola Šuhaj dne 28. února téhož roku.

V druhé výrobní skupině Zdeňka Reimanna režisér Martin Frič studoval materiál pro dokumentární film z období heydrichiády a připravoval filmovou povídku *Žalující země*. Filmový scénář líčil události a osudy obyvatel vesnice Rybáře na Neveklovsku ve středních Čechách v průběhu druhé světové války. Ačkoliv jeho autoři - Václav Čermák, Martin Frič a Jiří Melichar - scénář předložili celkem ve třech postupně upravovaných verzích a zmiňoval se o něm ve filmových referátech denní tisk, nebylo přistoupeno ze strany Státní filmové výroby k jeho zfilmování.¹⁰⁵ Zároveň byl Frič pověřen supervizí nad prvním filmem zestátněné kinematografie *Zlaté město*, který již v té době natáčel debutant Karel Steklý pod definitivním názvem *Průlom*.

Dokončovací práce prováděli Václav Kubásek na odbojářském dramatu podle scénáře Josefa Macha Jan Skýva, člověk spravedlivý (konečný název *V horách duní*) a Václav Krška na filmu *Řeka čaruje*. Krška zároveň připravoval svůj další scénář *Housle a krev* (přejmenován na poetičtější *Housle a sen*).¹⁰⁶ Poslední dva členové skupiny, Miroslav Cikán a Jiří Weiss, byli zastiženi rovněž úpravami na svých látkách. Cikán oprášil námět k filmu *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*¹⁰⁷ a zároveň zkoumal filmovou povídku *Jedna paní povídala*.¹⁰⁸ Jiří Weiss upravoval filmovou povídku *Návrat*, která nakonec nebyla realizována.¹⁰⁹

Zpráva Státní filmové dramaturgie dále uváděla přehled látek v posuzovacím, resp. schvalovacím stádiu. Z uvedeného počtu dvanácti námětů a scénářů byly nakonec v průběhu následujících dvou let natočeny celkem čtyři filmy, a to válečná dramata *Hrdinové mlčí* Miroslava Cikána a *Muži bez křídel* Františka Čápa, a dále Vávrovu filmovou adaptaci Čapkova *Krakatitu* a opět Čápův film *Znamení kotvy* podle literárního scénáře Jana Drdy. V posuzovacím stádiu se ocitly nedokončené látky z konce okupace, a to adaptace stejnojmenné povídky Růženy Svobodové ve filmovém

¹⁰⁵ NFA, sign. S-2076.

¹⁰⁶ Jako první z této čtveřice měl premiéru film *Řeka čaruje* dne 26. ledna 1946, po němž následovaly snímky *Průlom* (4. června 1946), *V horách duní* (16. srpna 1946) a *Housle a sen* (16. ledna 1947).

¹⁰⁷ Cikán film připravoval za okupace pro Nationalfilm. Publikace *Český hraný film II* v poznámce k tomuto filmu uvádí: „Byly natočeny pouze kostýmní zkoušky, zprvu též se Stanislavem Neumannem v roli Bystrozrakého. Neustálé potíže s německými úřady, které viděly ve filmu stopu jinotajů, vedly ke konečnému rozhodnutí výrobní firmy vzít film z produkčního plánu“. Srov. *Český hraný film II, 1930-1945*, cit. 19, s. 434. S realizací látky se počítalo ještě koncem roku 1945, neboť o jeho realizaci referoval v půli prosince deník *Svobodné slovo* v článku Poctivé úsilí našich filmařů. První výsledky tvořivé práce, podle kterých se mělo jednat o tzv. únikový film, nesený duchem jadrného humoru s Jindřichem Plachtou a Františkem Černým v titulních úlohách. Srov. TAUSSIG, cit. 43, s. 49-50. Film nakonec realizován nebyl.

¹⁰⁸ Tento původní pracovní název byl ve *Zprávě* zamítnut. Látka rovněž nebyla realizována. NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zpráva státní filmové dramaturgie, s. 2.

¹⁰⁹ Povídka o osudech skupinky chlapečů v zahraničním odboji podle skutečných událostí. Weiss zamýšlel pro svůj debut zkombinovat hraný film s autentickými dokumentárními záběry. Srov. TAUSSIG, cit. 64, s. 43-44.

přepisu Bohumila Štěpánka *Černí myslivci* a *Bludná pouť* dvojice scénáristů Dalibora C. Faltise a Josefa Macha, obě shodně z produkce bývalého Nationalfilmu. K přepracování doporučila dramaturgie scénář Miloslava Fábery *Bratrstvo* podle románu Aloise Jiráska.¹¹⁰

Vedle přehledu své činnosti práce ve výrobních skupinách předložila dramaturgie ve své zprávě i námětovou koncepci chystané třetí výrobní skupiny, tzv. avantgardní, jejímž vedoucím se měl stát podle dosavadních předpokladů režisér Vladimír Přikryl-Čech. Přikryl si nechal zaregistrovat náměty vztahující se tematicky k nedávné minulosti: *Švejk po dvaceti letech* (film o Švejkovi z doby okupace se Sašou Rašilovem v hlavní roli), *V potu tváře své* (film o bratrancích Veverkových), *Píseň domova* (vyličení amerického pobytu Antonína Dvořáka v české osadě), *Hloupý Honza* (lyrická komedie o českém honzovství), *Lidické děti* (drama o hledání ztracených lidických dětí, k jehož případné realizaci dodalo ministerstvo vnitra potřebný materiál) a *T. G. M.* (film o Masarykově revoluční činnosti s Františkem Smolíkem v titulní úloze).¹¹¹ Den po vypracování zprávy informoval deník *Mladá fronta* o dalších námětech, jimiž se výrobní skupiny zabývaly v možném výhledu plánovaných prací, mezi nimiž byly uvedeny dvě vančurovské látky (původní Vančurův veseloherní scénář a adaptace jeho románu *Konec starých časů*), Čapkův a Vávrův společný přepis Kischovy *Tonky Šibenice* a povídka Boženy Němcové *Divá Bára* v úpravě Vladimíra Čecha.¹¹²

Zatímco se filmová výroba začala plně rozjíždět v únoru následujícího roku, pokračovala na stránkách domácího tisku rozprava o ideovém směřování domácí kinematografie. Postupně se utvářel trend, zřejmě na základě spojenectví a přátelských styků se SSSR, ale rovněž i díky přítomnosti sovětské filmové produkce na Barrandově a počínajících preferencí sovětských filmů v distribuci, že hlavní světovou kinematografií, kterou je vhodné následovat coby svůj vzor, je právě sovětská. Stejný názor sdílel již v této době ústřední ředitel Československé filmové společnosti Lubomír Linhart, když v rámci cyklu přednášek o filmu pro komunistickou mládež určil za směrodatnou ruskou a ukrajinskou filmovou produkci.¹¹³ Oproti němu jeho oponent Vítězslav Nezval vypracoval krátký referát pro stranické potřeby, v němž vyjádřil,

¹¹⁰ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 198, Zpráva státní filmové dramaturgie, s. 3.

¹¹¹ Tamtéž, s. 3.

¹¹² TAUSSIG, cit. 64, s.44-45. Z uvedených byla natočena po menších úpravách Čechova *Divá Bára* v roce 1949 a román *Konec starých časů* se dočkal zfilmování až v druhé polovině 80. let Jiřím Menzelem.

¹¹³ NHČ. Český a slovenský film v současné době. Dr. B. Vančo a Ing. L. Linhart v aktuálních otázkách filmu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 11, s. 1.

že skutečnými vzory pravého filmařského umění jsou nejen filmy sovětské, ale především i filmy francouzské.¹¹⁴ Stejný názor sdělil taktéž Georgi Sadoulovi v rozhovoru pro francouzský list *L'écran*.¹¹⁵

Stejně tak celý domácí tisk řešil jeden zásadní dramaturgický problém, a to otázku nedostatku kvalitní veselohry, která by ulevila diváckým nervům po letech nacistické okupace. Válečná témata naopak měla být filmována v pozdějších letech, nyní zněl požadavek, aby se divák především bavil.¹¹⁶ K určité „zodpovědnosti“ byl dokonce volán Martin Frič, coby prvotřídní tvůrce filmových veseloher z meziválečného a protektorátního období.¹¹⁷ Vzhledem k tomu, že kromě Vávra historizujícího *Nezbedného bakaláře* se v dosavadním výrobním výhledu žádná jiná veseloherní látka neobjevila, bylo nutno sáhnout po parodii Rudolfa Hrušínského *Pancho se žení*, kterou tento herec společně s Františkem Salzerem roztočil v roce 1944, a po nepatrných předělvkách ji pustit do kin.¹¹⁸

Ujasněn nebyl ani dramaturgický názor na to, jaká by vlastně měla být současná česká filmová veselohra; otázka dne zněla, zda se má veselohra utvářet specificky k vlastnímu tvaru a charakteru, anebo českým podmínkám přizpůsobit formu crazy komedie. Linhart a Smrž zastávali názor typové svéráznosti, kdežto Nezval radostně připustil osvobozující humor právě bláznivé komedie, pokud by ovšem vyjadřovala životní styl a názory tehdejší společnosti.¹¹⁹

Obdobná, i když ne tak naléhavá, byla otázka historických filmů, přičemž zvláštní kategorii tvořily snímky životopisné. V návaznosti na především sovětské velkofilmů o významných osobnostech byla uspořádána anketa, v níž se vzorek filmových pracovníků měl vyjádřit k této problematice. Do ankety svými kratičkými vyjádřeními přispěli režisér Otakar Vávra, zplnomocněnec Vladimír Kabelík, šéf dramaturgie Jiří

¹¹⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/1, Vítězslav Nezval: Vztah filmu k ostatnímu umění, ze dne 5. září 1946, s. 1.

¹¹⁵ SADOUL, Georges. Básník, přítel Francie, v čele české kinematografie. *Filmová práce* 2, 1946, č. 34, s. 6.

¹¹⁶ Například týdeník *Obzory* ve své pravidelné rubrice uvedl při obnovené premiéře Haasovy *Bílé nemoci* z roku 1937: „(...) sériová výroba těchto filmů nejenže není na místě, nýbrž bude muset být pravděpodobně na čas přerušena (...). Bude to k prospěchu i umělcům.“ Srov. F. K. Film týdne. *Obzory* 2, 1946, č. 17, s. 272.

¹¹⁷ Podle deníku *Svobodné slovo* Frič uvažoval o natočení hudební komedie s převládajícími prvky v té době módního jazzu a boogie-woogie. Ke komediím se ovšem vrátil až filmem *Polibek ze stadionu* v roce 1947. Srov. TAUSSIG, cit. s. 45.

¹¹⁸ M. N. Veseloherní problém stále aktuální. *Filmová práce* 2, 1946, č. 6, s. 1.

¹¹⁹ BOR, Vladimír. Jaká bude česká filmová veselohra. *Filmová práce* 2, 1946, č. 8, s. 3.

Mařánek a redaktoři Jan Wennig, Jiří Brdečka a scenárista Julius Schmitt.¹²⁰ Z publikovaných odpovědí byl sestaven jakýsi pomyslný panteon, jenž byl podroben „kádrové“ selekci o několik málo roků později. Nikterak překvapující jména Smetany, Dvořáka, Husa, Němcové, Havlíčka Borovského, Nerudy, Žižky, Křížíka, Komenského, Purkyně, Josefa Mánesa a dalších doplňovaly úvahy, v čem tkví problém natáčení životopisného žánru v domácích podmínkách a všech možných dramaturgických úskalích, libretem a mírou pravdivosti a otevřenému přístupu k biografii počínaje a vhodným představitelem konče.

Druhá položená otázka k zamyšlení zněla: proč natočit, případně nenatočit první poválečný film tohoto druhu a začít jej oslavným dílem o prvním československém prezidentovi T. G. Masarykovi. Ačkoli panovala všeobecná shoda o postavách historických (Karel IV., Václav IV., Prokop Holý) a především umělcích 19. století, Masaryk se jevil rok po skončení druhé světové války jako problém, jako příliš velké sousto, jako něco, co by se mělo coby téma odsunout stranou a raději odmítnout na nějaký čas filmování životopisných snímků vůbec. Nejtěvřeněji se k problému vyjádřil Schmitt, když uvedl, že: „(...) některé postavy se mi zdají prozatím tabu. Nedovedu si představit film o Masarykovi, leda v podobném pojetí, jako byl Kristus ve filmu Král králů C. B. deMilla, jenž Ježíše vůbec neukazuje.“¹²¹

Téma potřeby historických/životopisných filmů se v tisku opakovalo v pravidelných intervalech, zvláště během natáčení historického dramatu *Jan Roháč z Dubé* podle divadelní hry Aloise Jiráska. Články o jeho realizaci byly často psány v obranném duchu proti útočníkům zestátněné kinematografie, případně byla neustále podsouvána analogie historických událostí během poslední husitské bitvy na hradu Sion s mnichovskými událostmi, úlohou německých zaprodanců a vřelých česko-polských bratrských vztahů.¹²² Stejně tak byla vnímána nutnost realizace tohoto filmu pro jeho ideově-politicko výchovný apel i na půdě ministerstva informací navzdory značným finančním nákladům.

¹²⁰ Čím je povinován náš film géniům národní minulosti. Problém natáčení životopisných filmů. *Filmová práce* 2, 1946, č. 10, s. 3.

¹²¹ Srov. SCHMITT, Julius. Vycházet z potřeby dneška! *Filmová práce* 2, 1946, č. 11, s. 5.

¹²² Za všechny např. článek Rudolfa Patery: „ (...) Cena Jana Roháče z Dubé není jen v jeho umělecké hodnotě a v barvě, nýbrž v jeho kulturně politickém významu, v jeho fábuli, jejíž prožitky byly tolikrát obdobné (...) Od počátku srdci prospěch naší znárodněné kinematografie, velmi pečlivě a úzkostlivě vážili své svolení k natáčení Jana Roháče z Dubé ne z důvěry k jeho tvůrcům, nýbrž proto, aby náklady odpovídaly významu filmu. Druzí mluvili proti proto, že u nás kdekdo hledá negativní stránky na všem, co se ve filmu děje (...)“ PATERA, Rudolf. První československý barevný film. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 13, s. 1.

2.6.2 Filmové soutěže

Ústřední filmová dramaturgie po několika měsících své činnosti vyhodnotila dosavadní stav filmových látek, které by byly vhodné k zfilmování, za nedostačující, a proto počátkem října 1945 prostřednictvím svého tajemníka Karla Smrže podala návrh na organizaci soutěže na filmový námět.¹²³ K této akci přistupovala dramaturgie na podkladě zkušeností z dvou velkých soutěží pořádaných bývalým Filmovým studiem z pověření prvorepublikového ministerstva obchodu roku 1936 a okupačního návrhu Českomoravského filmového ústředí v roce 1942. Na základě vyhodnocených zkušeností z těchto akcí byly navrhovány administrativní a organizační postupy.¹²⁴

Účelem akce bylo kromě vytvoření rezervoáru vhodných filmových námětů především získat ke spolupráci profesionální spisovatele, kteří doposud z různých důvodů spolupráci s filmem odmítali, případně objevit nový literární talent, který by zvládal psát filmová libreta, nezátížená přílišnou literárností. Z tohoto důvodu Smrž navrhnul motivační opatření, aby především profesionálním spisovatelům byla jejich účast v soutěži honorována s tím, že tento honorář by byl chápán jako záloha na zakoupení filmových práv, aniž by tato předběžná částka nebyla odečitatelná od eventuální udělené ceny.¹²⁵ S tím taktéž souvisel požadavek, aby účast v soutěži proběhla anonymně pouze pod značkou.

Další Smržova doporučení se týkala převážně tematického okruhu námětů, aby se zamezilo předpokládané smršti námětů těžných z doby okupace a revoluce. Autorům měla být ponechána volnost v jejich volbě, měli být pouze upozorněni na šest základních strukturálních skupin filmových námětů, jak byly uvedeny v dramaturgickém plánu a taktéž tlumočeny českým spisovatelům při schůzce, na níž tito byli požádáni o spolupráci.¹²⁶

Vedle následujících čistě administrativních opatření doporučil Smrž kategorizaci obdržených textů. Do první kategorie spadaly látky naprosto bezcenné, na jejichž posouzení by stačil pouze jeden z porotců. Do druhé kategorie měly být zařazeny náměty, které samy o sobě nebyly filmovatelné, ale obsahovaly zajímavou myšlenku, případně by se z nich po podstatných úpravách mohl stát skutečný filmový námět. Zde

¹²³ NA, f. Ministerstva informací 1945-1953, č. k. 195, Návrh organizace soutěže na filmový námět, podepsán Ing. Karel Smrž, ze dne 4. října 1945.

¹²⁴ Tamtéž, s. 1.

¹²⁵ Tamtéž, s. 4.

¹²⁶ Tamtéž.

stačil názor dvou porotců. Třetí kategorie zahrnovala látky, které by bylo na základě dobrozdání třech porotců možno doporučit jak ke zfilmování, tak na udělení ceny. Do čtvrté kategorie měly být zařazeny náměty, které by se po filmové i ideologické stránce mohly stát podkladem filmu, seznámit se s nimi museli všichni porotci.¹²⁷

Na závěr návrhu Smrž stanovil požadavky ohledně ustavení poroty, honorářových podmínek a pořízení soupisu spisovatelů, kteří měli být osloveni, a počtu cen s jejich výší. Soutěž byla vypsána k 1. říjnu 1945 z podnětu ministerstva informací a z pověření zplnomocněnce pro státní filmovou výrobu. Uzávěrka byla původně stanovena na začátek roku následujícího, ale nakonec toto datum bylo posunuto až na 17. červen 1946. Již v průběhu trvání soutěže byli čtenáři týdeníku *Filmová práce* informováni o kvalitě došlých námětů, které se převážně tematicky obracely do doby nedávno skončené, což jak Mařánek, tak Smrž považovali za přinejmenším problematické, neboť většina těchto textů trpěla určitým dějovým schematismem a předvídatelností, projevovaly se přílišnou dokumentárností a neodpovídaly potřebám filmových dramát.¹²⁸

Porota, v níž zasedli za předsednictví Jiřího Mařánka K. J. Beneš, Artuš Černík, Jan Sajíc a Karel Smrž, nakonec z celkového počtu pěti set dvanácti českých a čtyřiceti čtyř slovenských námětů, vybrala dvanáct námětů, mezi něž rozdělila částku sto sedmdesát tisíc korun československých.¹²⁹ Z oceněných námětů se dočkaly zfilmování pouze tři látky, a to jedna z prvních cen *Děti této země* Růženy Fischerové „pro jeho vlastenecké a dramatické vlastnosti“ a dále *Parohy* Mirka Paška, hodnoceny „za dobrý situační humor“, a *Portáši* Mileny Tomáškové-Kalivodové „pro epicky bohaté zpracování historické látky z moravského Valašska“ které shodně obdržely druhou cenu.¹³⁰ Dalším pěti námětům, které neodpovídaly podmínkám soutěže, vystavila porota čestné

¹²⁷ Tamtéž, s. 5. O organizaci soutěže Smrž informoval po schválení svého návrhu taktéž čtenáře filmového časopisu *Kino* v článku Hledají se filmové náměty. In *Kino* 1, 1945, č. 2, s. 22.

¹²⁸ MAŘÁNEK, Jiří. Dramaturgické záběry. O vhodnosti a účinnosti různých námětů. *Filmová práce* 2, 1946, č. 5, s. 2. SMRŽ, Karel. Přinese soutěž českému filmu nové náměty? *Filmová práce* 2, 1946, č. 9, s. 2.

¹²⁹ První cenu získala vedle Fischerové ještě E. Holéczy s námětem *Svet pod hol'ami*, druhou cenu sociální námět ze slovenského prostředí *Niktoš* R. Justuse. Dále bylo uděleno pět třetích cen: psychologickému dramatu *Poslední den* M. Řeháka, námětu, Kterou cestou M. Russové, příběhu ze slovenského povstání *Rukojemníci* L. Zúbka, okupační látce z české vesnice *Narodil se občánek* J. Hartmana a *Diktátoru* J. Sedláčka. Následovaly ještě čtyři ceny pro náměty: *Trpící a vítězná* J. Snížka, *Hrdinové od Zelené hory* J. Tenglera, *Antonín Dvořák* Z. Brynychy a námětu *Neboj se, toliko věř* M. Kvočákové. Tamtéž, s. 1-2.

¹³⁰ *Výsledky* soutěže na filmový námět. Nové hodnotné náměty pro české i slovenské filmy. *Filmová práce* 2, 1946, č. 25, s. 1-2.

¹³⁰ Námět *Děti této země* zfilmoval režisér František Čáp pod názvem *Bílá tma* v roce 1948 jako svůj poslední český film před emigrací, *Parohy* zfilmoval v roce 1947 František Sádek a *Portáše* Václav Kubásek v též roce.

uznání.¹³¹ Následně porota vybrala ještě devadesát osm látek, které zaslala výrobním skupinám, aby byly případně využity jak pro možnosti celovečerního filmu, tak i pro krátký či kreslený film.¹³²

O rok později, počátkem září 1946, dramaturgie státní výroby vyhlásila další soutěž, tentokrát o námět na filmovou veselohru, kterou všechny výrobní dramaturgie citelně postrádaly. Navzdory tomu, že termín ukončení zaslání námětů byl posunut až na začátek května roku následujícího, soutěž se u veřejnosti nesetkala s příliš velkým zájmem a celkem dorazilo pouze na dvě stě prací, v nichž se většinou odrážely jak tematicky, tak i formálně zahraniční filmy, uvedené v té době do československé distribuce, které námětově těžily z tzv. snových a duchařských látek. Druhou výraznou skupinu tvořily situační veseloherní náměty z doby okupace, které filmaři odmítali natáčet.¹³³ Porota ve stejném složení a za stejných organizačních a administrativních podmínek se nakonec rozhodla neudělit první a druhou cenu. Třetí cenu si odnesly celkem čtyři veseloherní náměty a čtvrtá cena připadla dalším čtyřem látkám.¹³⁴

V příštím roce následovala rozsahem menším, ale počtem přijatých prací srovnatelná anketa „Pan učitel“, adresovaná všem učitelům, kteří se měli pro potřeby Státní filmové výroby podělit o příhody ze své učitelské praxe. Dramaturgie tak zřejmě chtěla naplnit požadovaný tematický okruh tzv. konstruktivních látek o současné mládeži a velmi pravděpodobně alespoň formou veseloher navázat na předválečnou úspěšnou sérii filmů ze studentského prostředí. Celkem bylo zasláno dvě stě padesát prací, jejichž prostudováním byl pověřen umělecký šéf Národního divadla František Götz, který by případně podle některého z vybraných textů měl napsat filmovou povídku.¹³⁵

¹³¹ Mezi tuto pěťici byly zařazeny náměty *Člověk, který nemá stín* A. Radoka, *Vichrica* A. Bagára, *Čtyři dny* A. C. Nora, *Zabloudil v Praze* L. Laholy a *Alžběta, hraběnka Kinská* V. Jandy. Tamtéž.

¹³² Z nich byly posléze vybrány dvě látky pro zfilmování, a to námět *Nikdo nic neví* Jana Schmidta, který pod stejným názvem zfilmoval Josef Mach v roce 1947 a *Písnička za groš* Olgy Horákové, jehož se ujal Rudolf Myzet v roce 1952.

¹³³ Informaci o stavu soutěžních prací přinesl jako jeden z prvních časopis *Kino*. Srov. KAUTSKÝ, Oldřich. Potíže s českou veselohrou. *Kino* 2, 1947, č. 11, s. 212-213.

¹³⁵ Třetí ceny: *Život je moudrý* - F. Kaucký, *Jedna + jedna rovná se tři* - M. Řehák, *Vymenenie ludia* - F. Zima; Čtvrté ceny: *Definitiva* - B. Svobodová, *Kristýna-Kristian* - M. Žiarová, *Jednadvacet* - L., Štístko - bratři Khunové. Srov. *Kaž*. Výsledky soutěže na filmovou veselohru. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 20, s. 8.

¹³⁵ Srov. Anketa „Pan učitel“ uzavřena. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 27, s. 9. Götz nakonec žádnou filmovou povídku nerealizoval.

2.6.3 Program výroby českých filmů – první dramaturgicko-výrobní plán

K 1. lednu 1947 filmová výroba předložila jak filmovým pracovníkům, tak i široké veřejnosti historicky první výrobní plán tří složek filmové výroby.¹³⁶ Vedle hraného celovečerního filmu se prezentoval výrobní plán rovněž pro krátký a kreslený film. Plán pro dlouhý hraný film počítal s dvaceti pěti látkami, které byly dále rozděleny do sedmi kategorií podle svého žánrového zaměření: veselohry (šest námětů: *Červená ještěrka*, *Dar svatého Floriána*, *Kouzlo rodu Donelů* (v distribuci pod názvem *Tři kamarádi*), *Nikdo nic neví*, *Poslední muž*, v distribuci pod názvem *Poslední mohykán* a *Týden v tichém domě*), soudobá dramata (sedm námětů: *Den začíná nocí*, *Děti této země*, v distribuci pod názvem *Bílá tma*, *Dvaasedmdesátka*, *Hlubiny noci*, *Kariéra Eduarda Žáka*, *Něžná* v plánované režii Vítězslava Nezvala, *Matka*), filmy budovatelské (dva náměty: *Dvacet proti městu*, *Most*, v distribuci pod názvem *Dravci*), filmy historické (pět námětů: *Alena*, *Barbar Vok*, *Matěj Kopecký*, *O ševci Matoušovi*, *Portáši*), filmy pro děti (dva náměty: *Bylo nás pět*, *Nezbedná pohádka*), filmy fantastické (tři náměty: *Tvůrčí tajemství*, *Je mezi námi*, v distribuci pod názvem *Podobizna*, *Z knihy zrozený*) a tzv. filmy speciální (jeden námět: *Čapkovy povídky*).¹³⁷ Navzdory proklamované snaze filmování původních látek reflektujících aktuální současnost byl plán sestaven téměř z poloviny z filmových adaptací literárních děl, ve čtyřech případech dokonce pocházejících z pera literátů 19. století.¹³⁸ Z předloženého plánu se jednotlivým výrobním skupinám podařilo natočit celkem třináct uvedených námětů, přičemž osm z nich neslo v roce 1947. Zbývající náměty se do realizace vůbec nedostaly. Mimo plán bylo do výroby ještě v témž roce zařazeno celkem dvanáct dalších scénářů, z nichž jeden nebyl dokončen, a tři další látky nebyly realizovány.¹³⁹

¹³⁶ V plném znění jej otiskly 3. ledna 1947 *Filmové noviny*. Program výroby českých filmů v roce 1947. *Filmové noviny*, 1, 1947, č. 1, s. 8.

¹³⁷ Tučně vyznačené tituly byly nakonec realizovány v průběhu let 1947-1948. Tamtéž.

¹³⁸ *Červená ještěrka* podle romaneta Jiřího Mařánka *Ještěrka v červeném bludišti*, *Dar svatého Floriána* K. M. Čapka-Choda, *Poslední muž* podle stejnojmenné divadelní hry F. X. Svobody, *Týden v tichém domě* na motivy *Povídek malostranských* Jana Nerudy, *Dvaasedmdesátka* podle stejnojmenné divadelní hry Františka Langera, *Kariéra Eduarda Žáka* Ivana Olbrachta, *Něžná* podle F. M. Dostojevského, *Alena* podle stejnojmenné povídky z knihy *Karlštejnské vigilie* Františka Kubky, *Barbar Vok* opět podle románu Jiřího Mařánka, *O ševci Matoušovi* Antala Staška, *Bylo nás pět* na motivy dětské knížky Karla Poláčka, *Nezbedná pohádka* Josefa Lady, *Je mezi námi* podle jedné z povídek N. V. Gogola a ve dvou případech – *Čapkovy povídky* a *Věk Makropulos* – byl zastoupen Karel Čapek. Tamtéž.

¹³⁹ *Muzikant*, *Předtucha*, *Parohy*, *Střecha nad hlavou* (v distribuci pod názvem *Nevíte o bytě?*), *Až se vrátíš*, *Na dobré stopě* a *Ves v pohraničí*. Poslední dva uvedené filmy měly premiéru až v roce 1948. Realizovány nebyly scénáře: *Pro jeden život*, *Dítě 1945*, *Žiji život bratrův*. Nedokončen zůstal film *Křížovatka*, který roztočil F. Čáp. Srov. Stručný přehled. Jedenáct nových českých filmů. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 22, s. 1.; Pět nových českých filmů do výroby. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 29, s. 1.

V polovině roku přinesly Informační zprávy údaj o pěti nově připravovaných látkách ve výrobní skupině Karla Feixe, z nichž nejzajímavější jistě byla zpráva o prvním dílu projektované husitské epeje *Mistr Jan Hus*, kterou společně dokončili Otakar Vávra se spisovatelem Milošem V. Kratochvílem za odborné spolupráce s univerzitním profesorem Františkem M. Bartošem.¹⁴⁰ Ve stejné době byl k dispozici předběžný výrobní plán pro rok 1948, jemuž dominoval tolik žádaný veseloherní žánr. V obecných rysech se tento plán svým rozvržením již přibližoval kategoriím tematických okruhů tak, jak byly navrženy v ideovém plánu. Každá ze stávajících šesti výrobních skupin měla vyprodukovat průměrně po pěti filmech. Vedle osmi veseloherních námětů bylo počítáno s třemi filmy budovatelskými, třemi filmy tzv. oslavujícími práci, třemi soudobými dramaty, dvěma filmy historickými, jedním dobovým filmem, dvěma filmy o význačných českých jedincích, dvěma filmy pro mládež a vždy po jednom filmu hudebním, fantastickém, speciálním a detektivním.¹⁴¹

¹⁴⁰*Co nového v dramaturgické skupině prod. šéfa K. Feixe?* Informační zprávy 3, 1947, č. 12, s. 4. Pro slupinu dále dopsal literární scénář *Rok 1848* spisovatel K. J. Beneš (zfilmován v roce 1949 Václavem Krškou) a další spisovatel Jan Drda započal práci na scénosledu vlastní pohádky *Dařbuján a Pandrhola* (natočil ji Martin Frič až o dvanáct let později). Mezi látky, s nimiž se předběžně počítalo pro následující výrobní plán, byly zařazeny lyrická budovatelská komedie *Zakleté štěstí*, jejímž autorem byl herec Vladimír Šmeral a adaptace románu *Ves u řeky* A. Coolena.

¹⁴¹NOHÁČ, Milan: Mluvili jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 27, s. 3.

3. Česká kinematografie v letech 1948-1955

3.1 Československo v letech 1948-1955

Únorové události roku 1948 odstartovaly období oficiálně nazývané budování základů socialismu. Komunisty nastolený režim položil základy nového mocenskopolitického systému, doprovázeného novým ekonomickým systémem uplatňovaným v rámci prvního pětiletého hospodářského plánu, spojeného s industrializací a kolektivizací všech průmyslových odvětví poválečného Československa. Způsob realizace úplné přestavby zasáhl rovněž do zahraniční politiky státu, jejíž kurz nadále směřoval pouze ke spolupráci se Sovětským svazem na všech úrovních. Československo se začlenilo společně s dalšími lidově demokratickými státy do nově utvořeného sovětského mocenského bloku ve středovýchodní a východní části Evropy a veškerá jeho příští vnější a vnitřní politika podléhala sovětizaci země.¹⁴²

Čeští komunisté chápali uplatňovaný princip sovětského modelu jako nejvyšší stupeň socialismu a přibližování se k němu měl vedoucí činitel a představitel české komunistické politiky prezident Klement Gottwald za zákon socialistické výstavby. Tato se v praxi rovnala diktatuře proletariátu s mocenským monopolem strany, industrializaci, kolektivizaci a kulturní revoluci, včetně uplatňování tzv. ostrého kurzu proti reakci na základě stalinské teorie o zostřování třídního boje a hledání nepřátel uvnitř strany.¹⁴³ Ve vnitřní politice komunisté pozměnili charakter a složení Národní fronty tak, aby od únorového převratu zcela odpovídala jejich monopolu. Z politického života vyřadili kontrolní mechanismy lidové demokracie jako občanskou společnost, veřejné mínění, parlament, příslušné soudy a svobodné volby. Zároveň zpolitizovali zájmové organizace a těžkými represemi postihli všechny církve na území republiky, nejzávažněji však nejrozšířenější katolickou církev. Taktéž odbory ztratily své mocenské pozice a jejich zestátnění přineslo naprosté podřízení se vládnoucí straně.

Změny probíhaly rovněž v občanské společnosti. Systém politických vztahů nastolil detailně diferencovaný vztah nositelů moci ke společenským skupinám, jež byly členěny podle rozličných kritérií na základě jejich poměru k režimu, a na jejichž základě příslušníci bezpečnostních složek sestavovali jmenné seznamy osob odsouzených

¹⁴² Srov. KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 16. ISBN 80-86598-98-5.

¹⁴³ KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1948-1953. 1. část*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 15. ISBN 80-04-25699-6.

v četných politických procesech za přesných instrukcí sovětských poradců v první polovině padesátých let.¹⁴⁴

Toto zakladatelské období komunistického režimu¹⁴⁵ v Československu skončilo úmrtím Josifa Vissarionoviče Stalina, které zmírnilo mezinárodní napětí a zároveň vyvolalo diskusi o možných korekturách politických linií ve všech zemích sovětského bloku. V Československu se nový prezident Antonín Zápotocký snažil formulací politiky silné ruky nastolit nový kurs, jehož výsledkem mělo být především utlumení vyhoceného rozporu mezi komunistickou mocí a společností, včetně protržení izolace strany a jejího vedení od zbytku obyvatelstva.

¹⁴⁴ Tamtéž, s. 140.

¹⁴⁵ Termín „zakladatelské období režimu“ přebírám z chronologického vymezení historika Karla Kaplana, který tímto názvem odlišuje dvě po sobě jdoucí etapy prvních let komunistického režimu v ČSR, a to etapy let 1948–1953 a následně let 1953–1956 (které označuje za období, resp. dobu tání), jejichž hlavní mezník je určen především úmrtím Stalinovým, potažmo Gottwaldovým a mírnou, postupně stoupající proměnou v politickém směřování Sovětského svazu coby hegemonu v socialistickém bloku ve střední a východní Evropě. Srov. KAPLAN, cit. 124, s. 16.

3.2 Kulturní politika Československa v letech 1948-1956: aparáty komunistické kulturní politiky

Komunisté začali postupně budovat pro účinné řízení kulturní politiky složitý a rozsáhlý mechanismus, který se od prvních poválečných dnů výrazně rozrostl a po roce 1948 rozčlenil. Samotný proces naprosté politizace všech stávajících složek kulturního života odstartovali komunisté hned zkraje únorových událostí, kdy podnítli a vyvolali spontánní zakládání akčních výborů Národní fronty na jednotlivých úsecích kulturní sféry, jež se staly po několik týdnů určující politickou silou v zemi. Již dne 28. února 1948 vznikl Ústřední akční výbor Národní fronty, v němž zasedli klíčoví reprezentanti režimu, z umělců například Jan Drda, Marie Majerová, Marie Pujmanová, Ivan Olbracht, Emil František Burian či Jindřich Plachta. Počátkem března byla ustanovena Kulturní komise Ústředního akčního výboru za vedení Jana Drdy a Jana Mukařovského s úkolem prozkoumání jednotlivých případů vyakčňovaných osob během pounorových čistek.¹⁴⁶ Komunisté si stejně jako v předchozích letech zajistili rovněž souhlas s nově nastoleným kursem politického vývoje z řad umělců a tvůrčích pracovníků písemnou manifestací *Kupředu, zpátky ni krok! Poselství kulturních pracovníků*.¹⁴⁷ Následně ukotvili všechny změny na poli kulturní politiky do *Ústavy 9. května*.¹⁴⁸

Ještě před vydáním nové ústavy přední komunističtí představitelé vystoupili na dvou akcích konaných na jaře roku 1948, a to na Manifestaci kulturních pracovníků Revolučního odborového hnutí a Sjezdu národní kultury, na nichž představili nejbližší kroky vládní kulturní politiky. Zásadního charakteru byla akce druhá, která se konala ve dnech 10.-11. dubna 1948 ve velkém sále pražské Lucerny, a to nejen účastí Klementa Gottwalda, Václava Kopeckého, Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla, kteří přednesli zásadní referáty¹⁴⁹, ale i rozsáhlou návazností na sjezd na krajských úrovních v jednotlivých městech v průběhu dubna a května 1948.

¹⁴⁶ Text výzvy otiskly *Svobodné noviny* 29. února 1948 a vzápětí se pod ni začali podepisovat jednotlivci i celé organizace. Množství sesbíraných podpisů dosáhlo záhy takového rozsahu, že redakce listu uvažovala o knižním vydání manifestu se všemi nasbíranými podpisy. Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 21-22, 78.

¹⁴⁷ NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 91, Kupředu, zpátky ni krok! Poselství kulturních pracovníků, 1948.

¹⁴⁸ *Ústavní zákon ze dne 9. května 1948. Ústava Československé republiky, 150/1948 Sb.*

¹⁴⁹ Kopecký hovořil o nových možnostech státem podporované a řízení kultury, Nejedlý navázal ve svém referátu o hodnotách obrozeneckého období a jeho pedagogického příkladu pro současnost a Štoll zvýraznil ve svém příspěvku vazbu umělce s lidovými masami, resp. vliv umělcova díla na masy. KNAPÍK, cit. 10, s. 64.

Základní bod mocenského monopolu komunistické strany představoval Ústřední stranický aparát, resp. jednotlivá oddělení (politické, ideologické a ekonomické) sekretariátu ÚV KSČ pokrývající všechna hlavní odvětví státu. Kulturní činností se zabývalo v letech 1948-1951 Organizační oddělení v čele s Marií Švermovou a Kulturní a propagační oddělení v čele s Gustavem Barešem, který si zvolil po převzetí tohoto oddělení za svého zástupce Jiřího Hendrycha. Oddělení prodělalo od roku 1945 několik strukturálních změn, přesto jeho základní funkce byla ustálena již od počátku. Oddělení řídilo stranickou kulturní politiku, plánování kampaní, pořádání stranických školení a kontrolu stranického tisku. V dubnu 1946 se jeho podoba ustálila na čtyřech odborech, a to odboru propagačním (vedoucí Arnošt Kolman), agitačním (vedoucí Jiří Hendrych), odboru kulturním (vedoucí Lumír Čivrný) a odboru tiskovém (vedoucí Bedřich Voda-Pexa). Kulturní odbor se dále členil na referáty (rozhlasový, filmový, školský, kulturní) a Lektorskou radu ÚV KSČ, která však od léta 1946 spadala pod Ústav marxismu-leninismu a Ústav dějin KSČ. Od stejného data řídil kulturní odbor taktéž jednotlivé komise (výchovnou, vědeckou a technickou, organizační a kulturní, k nimž přibyl i Zvláštní referát pro věci církevní).¹⁵⁰ Barešovo oddělení pozbylo mnohé ze svých kompetencí, které přešly na ministerstvo informací a osvěty na podzim 1951. V důsledku těchto transformací se oddělení rozdělilo na dvě instituce: Oddělení propagandy a agitace a Oddělení škol, věd a umění.¹⁵¹

V pořadí další významnou institucí byla nově vzniklá Kulturní rada, která projednávala koncepční strategie kulturní politiky a legislativní iniciativy. Generální tajemník ÚV KSČ Rudolf Slánský doporučoval na podzim 1948, aby tato rada byla nezávislá na Kulturně propagačním oddělení a aby její vedení bylo úzké, což mělo zaručit větší operativnost. V čele rady zasedli přední funkcionáři: Václav Kopecký coby předseda, Gustav Bareš, Jiří Hendrych, Zdeněk Nejedlý, Ladislav Štoll a další.¹⁵² Její členové diskutovali o obsazování významných kulturních institucí. Neměla však dlouhého trvání, de facto zanikla v létě 1951.¹⁵³

Na úrovni resortů spadala kulturní problematika pod dvě ministerstva, a to pod Ministerstvo školství, věd a umění a pod Ministerstvo informací a osvěty (do roku 1953, poté jeho kompetenci přebralo nově vzniklé Ministerstvo kultury).

¹⁵⁰ KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*. 1. vyd. Přerov: Šárka, 2000, s. 45. ISBN 80-901755-6-2.

¹⁵¹ KNAPÍK, cit. 21 16.

¹⁵² KNAPÍK, cit. 150, s. 76.

¹⁵³ K jednotlivým zasedáním Kulturní rady srov. Ivan Klimeš: Edice a materiály. Za vizí centrálního řízení filmové výroby. *Illuminace*, 2000, č. 4, s. 135-165.

V rámci prvního jmenovaného resortu spravoval záležitosti kultury odbor umění, členěný na oddělení literární, hudební, divadelní, výtvarného umění a oddělení péče o památky. Stávající složení druhého resortu narušila reorganizace počátkem roku 1949. Utvořily se čtyři nové skupiny: Skupina osvětová a publikační, Skupina pro zahraniční styky a tisk, Skupina správní, věcí společenských, plánování a kontroly a Skupina kádrová. Odbory filmový a rozhlasový nahradily málo významné referáty.¹⁵⁴ Na nižších úrovních zabezpečovaly kulturně politické aktivity kulturní, školské a osvětové referáty jednotlivých stupňů národních výborů podle zákonných norem a ministerských vyhlášek.

Stranické a státní články mechanismu řízení kultury byly ve většině, nikoliv však ve všech případech doplněny článkem svazového řízení kulturní politiky, z nichž klíčovým uměleckým svazem podle sovětského vzoru byl Svaz československých spisovatelů (SČSS, založen na jaře 1948). Vzápětí za ním svým významem následoval Svaz československých skladatelů a hudebních vědců (SČSK), založen v červnu 1949) a Svaz československých výtvarných umělců (SČSVU), založen v březnu 1950), záhy přejmenovaný a reorganizovaný na Ústřední svaz československých výtvarných umělců (ÚSČSVÚ, říjen 1952). Svazy disponovaly nakladatelstvími, v nichž vydávaly vlastní odborný a svazový tisk, který do jisté míry napomáhal svazům vykonávat jim předem uloženou funkci pomyslné „převodové páky“ oficiálních stranických směrnic.¹⁵⁵ K čistě uměleckým svazům nutno připočíst i masové organizace, jež se ve svých svazech a ústředích zabývaly kulturními otázkami a taktéž je ze svých pozic významně ovlivňovaly. Byly jimi v první řadě Revoluční odborové hnutí (ROH) a Svaz české mládeže (SČM, od roku 1950 přejmenován na Československý svaz mládeže-ČSM).¹⁵⁶

¹⁵⁴ KNAPÍK, cit. 10, s. 73-74.

¹⁵⁵ SČSS měl nakladatelství Československý spisovatel a postupně vydával deník *Lidové noviny* (v letech 1948-1952), měsíčníky *Literární noviny* (do roku 1951) a *Nový život* (od roku 1949) a týdeník *Literární noviny* (od 1952). Výtvarníci vlastnili nakladatelství Orbis, v němž vydávali čtrnáctideník *Výtvarnický věstník* (1949-1950), měsíčník *Výtvarné umění* (od 1950), čtrnáctideník *Výtvarná práce* (od 1952) a měsíčník *Architektura ČSR* (do roku 1951). Hudebníci v nakladatelství Hudební matice vydávali měsíční *Hudební rozhledy* (do 1949), hudebniny a knihy o hudbě. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění převzalo po svém vzniku roku 1953 část výtvarné a hudební knižní produkce. KNAPÍK, cit. 21, s. 19.

¹⁵⁶ Tamtéž.

3.2.1 Počátky tání v kulturní politice

Stalinský kurs zostření třídního boje s sebou přinesl i tzv. boj proti třídnímu nepříteli ve straně. V Československu padla volba na generálního tajemníka Rudolfa Slánského, jehož odvolání na podzim roku 1951 bylo klíčové nejen po státnické a stranické linii, ale rovněž v oblasti kulturní politiky. V souladu s myšlenkou o dvou centrech moci pronikl na veřejnost názor o dvou liniích kulturní politiky, zejména mezi komunistickými tvůrci. Tento názor byl záhy personifikován jako spor mezi ministrem Václavem Kopeckým a Gustavem Barešem. Pře konkrétně probíhala mezi komunistickými tvůrci a kulturními pracovníky a týkala se obsahu a formy umělecké tvorby, postoje ke kulturnímu dědictví a prosazování uměleckých směrů. Ke Kopeckému se hlásili především Vítězslav Nezval, Jiří Taufer a Ladislav Štoll. K Barešově křídlu náleželi Jan Drda, Václav Řezáč, Vilém Kún, Jiří Hendrych, Jiří Hájek a další.

Jeden z vrcholů sporu proběhl na půdě svazu spisovatelů dne 28. září 1951. Zde Kopeckého příznivci Nezval, Taufer a Štol dosáhli doplnění předsednictva o osm spisovatelů ze starší spisovatelské generace. Titíž si pak na zasedání podle dopisu Františka Nečásky adresovaného Klementu Gottwaldovi „osvojili právo vyhlásit na veřejnosti existenci dvou kulturních linií uvnitř strany a rozhodovat, která z nich je gottwaldovská, (...) označili tyto linie za nezvalovskou a protinezvalovskou, přičemž nezvalovská je prý gottwaldovská“. Co se týkalo forem uměleckých směrů, zastávali hledisko, „že socialistický realismus si musí osvojiti vymoženosti těchto směrů (myšleny impresionismus, futurismus, poetismus, surrealismus – pozn. V. A. Š.) a projítí jejich školou“.¹⁵⁷ Další zásadní zvrát nastal počátkem roku 1952, kdy přední zastánci komunistické kulturní linie – Bareš, Reiman, Hendrych a Čiřařovský – byli nuceni opustit své politické funkce. Jejich pracovní metody byly označeny za tzv. slánštinu a jejich následné kritizování chápáno jako tzv. potírání slánštiny.¹⁵⁸ Ve filmu se pod slánštinou rozumělo vyzdvihování ideovosti na úkor filmové realizace, neodborný a necitlivý přístup k procesu tvůrčí práce a dezorientací filmařů. Potírání se

¹⁵⁷ KAPLAN, Karel: Několik dokumentů o kultuře (1949-1952). In *Proglas, revue pro politiku a kulturu* 9, 1998, č. 9-10, s. 52.

¹⁵⁸ Například v projevu Jiřího Taufera na ustavující schůzi SČSS dne 8. února 1952. Za jeden z průvodních jevů potírání může být chápána teze o korekci estetiky socialistického realismu. Srov. KNAPÍK, Jiří: K počátkům tání v české kultuře 1951-1952. In DENEMARKOVÁ Radka (ed.): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 47-48. ISBN 80-85778-27-0.

ujímal pravidelně vedoucí scénáristického oddělení Jiří Síla, který důrazně zaútočil na Slánského a Barešovy vulgarizátory na aktivu filmařů v listopadu 1953 v souvislosti neplnění tematických plánů filmové výroby. Z četných chyb obvinil jak umělecké vedení s dramaturgií, tak filmovou kritiku.¹⁵⁹ Spor Bareš – Kopecký skončil ministrovým vítězstvím a stoupců jím zastávaného směru, přičemž za klíčové texty byly následně považovány stanoviska Ladislava Štolla k literatuře v referátu nazvaném *Třicet let bojů o českou socialistickou poesii* a Kopeckého projev na IX. sjezdu KSČ z května 1949.

¹⁵⁹ Srov. IV. celostátní aktiv filmových tvůrčích spolupracovníků. *Literární noviny* 2, 1953, č. 48, s. 5.

3.3 Československý státní film

Poučnorové změny se rovněž dotkly československé kinematografie, především její organizace a právního statutu. Výsledkem první schůze po převratu bylo mimo jiné vládní nařízení č. 72/1948 Sb. ze dne 13. dubna 1948, o zřízení a organizaci státního podniku Československý státní film (ČSF), vydaného dne 23. dubna 1948. Vládní nařízení s odvoláním na dekret prezidenta republiky z roku 1945 o znárodnění filmového podnikání nahradilo stávající Československou filmovou společnost (ČEFIS) a Slovenskou filmovou společnost (SLOFIS). Právní ukotvení zestátněného filmu bylo zakomponováno do nové československé ústavy, tzv. *Ústavy 9. května*, obsahující část týkající se svobody tvůrčí činnosti a kulturní ochrany, přičemž právo k výrobě, šíření, veřejnému promítání, jakož i k dovozu a vývozu filmu bylo vyhrazeno státu¹⁶⁰ a film se stal výhradně národním majetkem.¹⁶¹

Souběžně s novou právní a organizační úpravou přistoupilo ministerstvo informací a osvěty k rozsáhlým personálním a strukturálním změnám. První kroky vedly k likvidaci zbylých úřadů zplnomocněnců a jejich pravomoci přešly na nově zřízené posty čtyř náměstků ústředního ředitele v oblastech dovozu a vývozu, správy kin a kinofikace. K nim se dále řadil post náměstka pro hospodářské a finanční věci, které nadále vykonával Oldřich Macháček. Přibyly posty náměstka pro výrobu a náměstka pro distribuci, zřízena byla rovněž funkce ideového vedoucího ČSF, jíž se ujal František Kout. Ředitelem výroby dlouhých filmů se stal Karel Kohout a ředitelem Krátkého filmu Elmar Klos – vyměněn v srpnu 1948 za Vojtěcha Trapla.¹⁶² Ústředního ředitele Lubomíra Linharta vystřídal ve funkci generálního ředitele již zmíněný ekonom Oldřich Macháček.¹⁶³

K další změně ve vývoji ČSF došlo ke dni 1. lednu 1951, kdy přestal být státním podnikem a stal se zařízením státní správy ministerstva informací a osvěty podle vládního usnesení ze dne 12. prosince 1950 o zásadách pro hospodaření některých zařízení v oboru státního hospodářství a podle zásad o sestavení státního rozpočtu

¹⁶⁰ *Ústava 9. května, kap. I., oddíl Svoboda projevu a ochrana kulturních statků, § 22.1.*

¹⁶¹ *Tamtéž, kap. VIII. Hospodářské zařízení, § 148.*

¹⁶² KNAPÍK, cit. 10, s. 48.

¹⁶³ Linhart nastoupil po svém odvolání z funkce ústředního ředitele diplomatickou dráhu v Rumunsku v říjnu 1948. Osobně se domníval, že jeho „odstranění“ bylo do určité míry výslednicí jeho osobních vleklých sporů s Vítězslavem Nezvalem a úřad v Rumunsku přirovnal k vyhnanství básníka Ovidia. Srov. LINHART, Lubomír. 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (I). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 132.

na rok 1951, čímž došlo k užšímu propojení s resortem po stránce organizační i ekonomické a ČSF byl začleněn do rozpočtu ministerstva svým hospodářským výsledkem.¹⁶⁴ Stávající složení zůstalo bez větších změn zachováno: Macháček nadále setrval ve funkci generálního ředitele, jeho náměstkem se stal František Pilát. Na svém místě zůstal i Ján Svikruha, nikoliv už jako náměstek, ale coby oblastní ředitel pro Slovensko, jenž byl současně ředitelem slovenské složky ČSF. Ústředním správním ředitelem byl jmenován Vlastimil Harnach. Do nově zřízené funkce pro distribuci po stránce kulturně politické, provozní a hospodářské nastoupil Karel Marvan. Původní skupinu náměstků opustili zcela mimo filmové působnosti Vladimír Václavík a Jaroslav Málek.¹⁶⁵

K 1. lednu 1953 došlo k rozpočtovému osamostatnění ČSF. Se zrušením ministerstva informací a osvěty úřad předsednictva vlády zřídil přechodnou hlavní správu československé kinematografie se slovenskou oblastí hlavní správy. O tři čtvrtě roku později zřízením ministerstva kultury ze dne 11. září 1953 byla hlavní správa začleněna jako hlavní správa ČSF v čele s ředitelem Oldřichem Macháčkem do ministerstva kultury rozhodnutím ministra ze dne 23. října 1953 a její útvary do sedmi skupin: I. složky všeobecné správy, II. filmová výroba se sekretariátem Filmové rady, III. filmová výroba se sekretariátem aprobačního sboru, IV. filmová technika se sekretariátem technické rady, V. hospodářská správa, VI. ústřední účtárna, VII. Správa škol a studijních složek. Ředitel hlavní správy bezprostředně řídil první, druhou a sedmou skupinu a přímo mu podléhala skupina šestá. Třetí, čtvrtá a pátá skupina se nacházela v kompetenci jednotlivých náměstků. Poradní orgán ředitele hlavní správy sestával z náměstkových ředitelů, ředitele slovenské oblastní správy (OS) a předsedy kolektivního vedení Studia uměleckých filmů (SUF).

Hlavní správa byla zrušena v dubnu 1954 a ČSF byl delimitován na čtyři samostatné účetní jednotky: ústřední ředitelství, Filmovou tvorbu, Filmovou distribuci a Filmový průmysl a laboratoře. Tyto účetní jednotky měly nadále hospodařit podle zásad chozrasčotu bez nároku na finanční a hospodářskou autonomii.¹⁶⁶ Do čela ČSF dnem 1. července 1954 nastoupil nový ústřední ředitel Jiří Marek, jemuž prostřednictvím ředitelů podléhaly účetní jednotky. Ústřední ředitelství, Filmová tvorba, Filmová distribuce a Filmový průmysl a laboratoře. Ve Studiu uměleckých filmů bylo

¹⁶⁴ HAVELKA, cit. 3, s. 13.

¹⁶⁵ Tamtéž.

¹⁶⁶ Tamtéž, s. 15.

zrušeno kolektivní vedení a celou tuto jednotku nadále řídil ředitel s náměstkou pro tvorbu a ateliéry, společně s hlavním inženýrem a hospodářským vedoucím.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Srov. HAVELKA, cit. 3, s. 15-16.

3.4 Utváření a vývoj filmové dramaturgických orgánů po roce 1948 a vymezení jejich kompetencí

V říjnu 1948 členové Kulturní rady ÚV KSČ shledali během projednávání akčního programu Československého státního filmu FIUS na základě posouzení jeho dosavadní činnosti již zastaralým a zcela neefektivním pro plnění požadavků kladených na tematické a politické řízení filmové produkce v rámci připravované centralizace filmové dramaturgie.¹⁶⁸ Proto bylo posléze přistoupeno k jeho zrušení a znovuvytvoření Ústřední dramaturgie výroby dlouhých hraných filmů, pro niž byl dne 2. listopadu 1948 na poradě ústředního ředitelství státního filmu prozatímní schválen jednacím řád organizující činnost Ústřední dramaturgie, tvůrčích kolektivů a lektorátu coby pomocného zařízení, následně zrušený a nahrazený Prozatímními směnicemi pro Ústřední dramaturgii dne 14. prosince 1949.¹⁶⁹ Ty byly následně pozměněny další podnikovou instrukcí A 87¹⁷⁰, která tuto prozatímní směnici upřesnila a činila ji platnou do reorganizace, která ustanovila nově vzniklou Filmovou radu nejvyšším poradním orgánem ministra informací a osvěty pro posuzování uměleckých filmů a vypracování tematického plánu.¹⁷¹

Ústřední dramaturgii připadlo za úkol provádět různé akce (nakladatelské, rozhlasové, divadelní, spisovatelské, akce dělnických a vesnických dopisovatelů, pořádání soutěží, posuzování nevyžádaných námětů apod.) k vyhledávání nových filmových námětů. Dne 19. dubna 1950 ministr informací a osvěty definitivně schválil statut a směrnice. Směrnice definovaly Ústřední dramaturgii jako „orgán výroby uměleckých filmů, jehož úkolem je zabezpečit plynulou výrobu dostatečným počtem ideových a uměleckých scénářů tak, aby náš film při vysoké umělecké úrovni, zábavnosti, poutavosti a přitažlivosti byl prostředkem k výchově mas, k rozšiřování pokrokových idejí a znalostí o světě a společnosti, i kulturního povznášení širokých vrstev pracujícího lidu“.¹⁷²

¹⁶⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758, Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948.

¹⁶⁹ Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie 1949-04a Směrnice pro ústřední dramaturgii, Podniková instrukce A 77 ze dne 30. 12. 1949.

¹⁷⁰ Archiv Barrandov Studio a. s., Sbíрка Barrandov historie 1949-04a Řády, statuty. Podniková instrukce a 87 ze dne 20. ledna 1950.

¹⁷¹ Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, 1949-04a Řády, statuty. Návrh prozatímní směrnice pro Ústřední dramaturgii.

¹⁷² Archiv Barrandov Studio a.s., Sbíрка Barrandov historie, 1949-04a Podniková instrukce A 104 ze dne 27, dubna 1950, s. 2.

Na základě tohoto rozhodnutí jmenoval generální ředitel Oldřich Macháček se souhlasem ministra ve smyslu podnikové instrukce A 104 ze dne 27. dubna 1950 předsedou Kolektivního vedení ústřední dramaturgie Františka A. Dvořáka a členy tohoto vedení Jiřího Hájka, Václava Wassermann a Jaroslava Zrotala. Macháček rovněž jmenoval stálé umělecké experty z řad spisovatelů a filmových pracovníků, a to Konstantina Biebla, Arnošta Klímu, Karla Konráda, Jindřicha Plachtu, Marii Pujmanovou, Miroslava Fáberu a Jiřího Mařánka.¹⁷³ Zároveň Macháček na společný návrh ústředního ředitele výroby Vladimíra Václavíka a Kolektivního vedení jmenoval vedoucími tvůrčích kolektivů Otakara Vávru, Jiřího Weisse, Jana Kloboučníka, Miroslava Galušku, Vítězslava Kocourka, Jana Wericha, Vladimíra Kabelíka a Bohumila Štěpánka.¹⁷⁴

Hlavním bodem směrnic byla otázka sestavení tematických plánů. Tematické plány se sestavovaly na dobu dvou až tří let s upřesněním k 31. srpnu daného roku na plány výrobní, přičemž nevyklučovaly zahrnutí nových tematických návrhů. Směrnice taktéž vymezily vztah Ústřední dramaturgie k tvůrčím kolektivům a jejich vedoucím. Tvůrčí kolektivy byly charakterizovány jako pracovní skupiny filmových spisovatelů, sestávající z pěti až sedmi členů, jejichž náplní bylo zpracování literárních scénářů, vyhledávání vhodných námětů a sběr příslušného materiálu zároveň s posuzovací a kritickou činností všech námětů, filmových povídek, literárních a technických scénářů předložených tvůrčími kolektivy. Vedoucím tvůrčích kolektivů připadla povinnost poskytnutí pomoci autorům při zpracování látky, získávání ke scénaristické spolupráci spisovatele ze Svazu československých spisovatelů a výchova alespoň jednoho začínajícího mladého autora. Společně s Ústřední dramaturgií a provozními řediteli výroby se podíleli rovněž na schvalování herců, kostýmů, kontrolách denních prací apod.¹⁷⁵

Kolektivnímu vedení ústřední dramaturgie připadlo za úkol sestavit ve spolupráci s vedoucími tvůrčích kolektivů a režiséry návrh tematického plánu pro Filmovou radu, po jeho schválení jej převést do podoby konkrétního plánu a následně jednotlivé látky rozdělit podle tvůrčích schopností příslušným pracovníkům. Po sestavení výrobního plánu ve spolupráci s ředitelem výroby uměleckých filmů následovalo jeho plnění. Kolektivní vedení schvalovalo návrhy na režiséry filmů, které

¹⁷³ Tamtéž, s. 1.

¹⁷⁴ Tamtéž.

¹⁷⁵ Tamtéž, s. 3

mu předkládali jednotliví vedoucí tvůrčích kolektivů společně s autorem filmové látky, jakož i návrhy staveb, herecké zkoušky, eventuální zkušební filmy a finanční limity filmů určených k realizaci spolu s určením doby přípravných prací a doby natáčení. Obdobně jako vedoucím tvůrčích kolektivů i členům kolektivního vedení připadly na starost povinnosti týkající se „kádrové výchovy“ začínajících autorů a veškerá spolupráce se spisovateli.¹⁷⁶

Filmovou radu zřídil ministr informací a osvěty na počátku roku 1949 z důvodu zabezpečení přímého styku filmové výroby a naplňování aktuálních potřeb a zájmů stranického a ideologického vedení. Její hlavní náplní bylo vypracování tematického plánu filmové výroby společně s jeho kontrolou ve smyslu ideovém, kulturně a státně politickém. Personální složení členů rady delegovaných z různých odvětví mimo film (Ústřední rada odborů, Jednotný svaz českých zemědělců, Svaz československé mládeže, a dále oblasti průmyslu, školství, branné moci, lidové národní bezpečnosti, tisku a vědy) odpovídalo charakteru politického zaměření orgánu. Vedle stranických pracovníků zde zasedli taktéž odboroví, vojenští či pedagogičtí pracovníci, jejichž predispozicí pro výkon v radě bylo jejich politické působení v dílčích oblastech průmyslu, školství či umění, a nikoliv filmová odbornost.¹⁷⁷ S výjimkou Vojtěcha Trapla nebyli do rady až do její první reorganizace v roce 1950 vůbec povoláni filmoví tvůrci, což se již v průběhu roku vzhledem k pracovní náplni rady (vypracování tematických plánů a kontrola filmové tvorby) ukázalo jako zcela zásadní problém.¹⁷⁸

Současně byl vydán ke dni 18. ledna 1949 její organizační a jednací řád. Následující rok byla Filmová rada rovněž reorganizována a podnikovou instrukcí A 103 s datem 27. dubna 1950 bylo obesláno rozhodnutí zrušení organizačního a jednacího řádu ze dne 10. ledna 1949 a schváleny nové statuty a směrnice.¹⁷⁹ Ty stanovily počet třiceti členů rady pod předsednictvím Jiřího Hendrycha, který ve funkci vystřídal odvolaného dosavadního předsedu Bohdana Rossu. Do předsednictva ministr jmenoval Vladimíra Kouckého, Martina Friče, Antonína M. Brousila, Otakara Vávru, Oldřicha Macháčka, Františka Nečásk a Jiřího Pelikána. Mezi členy byli počítáni rovněž stálí

¹⁷⁶ Tamtéž, s. 4.

¹⁷⁷ Předsedou Filmové rady byl Bohdan Rossa, členy A. M. Brousil, Alois Jedlička, Václav Kejval, Štěpán Kokeš, Vladimír Koucký, Dominik Ledvinka, Oldřich Mandák, František Nedvěd, Vítězslav Nezval, Otakar Pohl, Bedřich Pokorný, Čestmír Potůček, Karel Šimon, Ladislav Štoll, Vojtěch Trapl, František Vacek, Vladimír Václavík, Josef Vozovský, tajemnicí byla Tařana Navrátilová. Srov. HAVELKA, cit.3, s. 32.

¹⁷⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2, Jednací řád Filmové rady. Organizační řád Filmové rady.

¹⁷⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2.

experti Kolektivního vedení¹⁸⁰ a výkonným orgánem byl stanoven sekretariát s tajemníkem Karlem Maršálkem.¹⁸¹

Jednací řád Filmové rady vymežil četnost scházení se a usnášení se členů na jednou za dva týdny, či podle potřeby. Během zasedání členové vypracovali roční tematický plán, který podrobili každého čtvrt roku revizi, přičemž stanovili konkrétní témata včetně jmenování vhodných expertů. Členové směli rovněž uložit úkoly i mimo tento plán. Klíčovou povinností všech členů byla kontrola veškeré tvorby v podobě námětů a scénářů, jež musely obsahovat vyjádření ředitele Československého státního filmu a přednosta V. odboru ministerstva informací a osvěty. Filmová rada coby hlavní rozhodující dramaturgický a poradní orgán přestala de facto existovat na začátku roku 1955, de iure až na jeho konci. Její členové počali ignorovat své povinnosti, a tím tak rada přestala plnit svou funkci, čímž velice vážně ohrozila další plynulý chod filmové výroby.¹⁸²

Navzdory proklamované snaze ze strany členů Kulturní rady ÚV KSČ¹⁸³ o vytvoření pružného a efektivního dramaturgického orgánu namísto „zastaralého a nefunkčního“ FIUSu, díky němuž by po rychlém a úspěšném posuzovacím řízení byly do výroby snáze zadávány látky řešící aktuální témata (tzv. novou tematiku) a vyhovující prosazované ideové linii ve filmové tvorbě, neplnil ani jeden z nově utvořených orgánů dostatečně svou funkci a již v průběhu působení především Filmové rady jako celku bylo možné nalézt analogii mezi ochromením činnosti tohoto orgánu a nedostačujícím plněním pracovního zadání jejího předchůdce FIUSu. Argumenty zdůvodňující rozpuštění FIUSu (1. nemožnost zaručení splnění tematického plánu, 2. nezabezpečení ideologického dohledu v celém schvalovacím procesu vedoucího ke schvalování „ideově pochybených filmů“, 3. nedostatečná garance řešení tzv. nové tematiky)¹⁸⁴ by tedy bylo možné vztáhnout jak na Filmovou radu, tak i na Ústřední dramaturgii.

¹⁸⁰ Tamtéž.

¹⁸¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1, Filmová rada.

¹⁸² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

¹⁸³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758. Zápis ze schůze Kulturní rady dne 4. 10. 1948.

¹⁸⁴ KNAPÍK,, cit.10, s. 184-185.

3.4.1 Činnost filmové dramaturgických orgánů v průběhu plnění prvního pětiletého plánu (1949-1953)

Ústřední dramaturgie zahájila schvalovací činnost společně s Filmovou radou v lednu 1949. Ačkoliv se zpočátku řídila prozatímními směrnici, byli její členové schopni projednat během prvního měsíce svého působení celkem 18 látek v různých stádiích zpracování od tematických náčrtů až po technické scénáře. Toto vysoko nasazené pracovní tempo udrželi členové po celý rok s výjimkou závěrečného měsíce kalendářního roku (8 látek), kdy počet Projednaných látek výrazně klesl pod měsíční průměr (15 látek). Dohromady tak projednali 184 látek, což v porovnání s celkovým hodnotami další vykázané činnosti v rozmezí let 1949-1953 tvořilo maximální hodnotu. V dalších letech vzhledem k reorganizaci a restrukturalizaci především scénáristických složek na počáteční „ostrý start“ již nenavázali (viz tabulka č. 1).

Tabulka č. 1 Přehled činnosti Ústřední dramaturgie v letech 1949-1953

	1949	1950	1951	1952	1953
Celkem projednáno námětů	184	126	82	58	59
Realizované náměty (1949-1953)	28	23	18	13	5
Zamítnuté náměty	140	80	56	30	30

Výkonnost byla dána především personálním složením orgánu, jelikož v jeho řadách zasedli jak členové zrušeného FIUSu, tak vedoucí tvůrčích kolektivů. Lze se tudíž domnívat, že podstatná část členů se setkala s dílčími látkami během svého působení v rámci předchozích posuzovacích řízení na půdě FIUSu (spisovatelé Konstantin Biebl, Karel Konrád, Marie Majerová a Marie Pujmanová, filmaři Antonín M. Brousil, Martin Frič, Bohumil Štěpánek a Otakar Vávra, političtí pracovníci Arnošt Klíma, Vilém Kún, Bohdan Rossa a Ladislav Štoll)¹⁸⁵ či někteří členové byli sami autory předkládaných námětů, případně jejich konzultanty na úrovni vlastní dramaturgie v jednotlivých tvůrčích kolektivech, a plynule tak navázali na přerušenu práci a po kvantitativní stránce zajišťovali přísun látek do rezervoáru jednotlivých kategorií tematického plánu, z nichž však podstatná část do těchto kategorií nebyla vybrána a k realizaci nikdy nedospěla, především pro svou tendenčnost a schematičnost.

¹⁸⁵ HAVELKA, cit. 3, s. 85.

V tomto bodě nedostačujícího zajištění určitého objemu využitelných látek pro tematické plány tak Ústřední dramaturgie v podstatě kopírovala svého předchůdce FIUS a ani v letech následujících nebyla s to situaci nijak výrazně ovlivnit a změnit vzhledem k nastavené kooperaci s Filmovou radou na schvalovacím procesu.

Přehled činnosti Ústřední dramaturgie v návaznosti na skutečný stav filmové výroby za celé sledované pětileté období vypovídá a potvrzuje jen „papírové“ vykazování požadované aplikace mechanizovaného pojetí tvůrčí činnosti scenáristicko-dramaturgické práce, přetaveného do normativní šablony, jehož kýženým výsledkem mělo být obdržení čtyř schválených a posléze realizovaných scénářů od každého tvůrčího kolektivu za jeden rok ke zdárnému splnění plánu. Kvalitativně se práce na úrovni dramaturgicko-výrobní oproti předchozí krátkodobé praxi nijak zvlášť nezměnila, ba dokonce nezadržitelně mířila k vrcholu své krize v letech 1950-1951, jejímž řešením byly další reorganizace, v podstatě pouhé kosmetické úpravy stávajícího systému, jehož zásadní proměna směrem k efektivnosti a plné využitelnosti byla možná až v letech šedesátých.

Filmová rada zahájila svou činnost pod předsednictvím stranického pracovníka Bohdana Rossy¹⁸⁶ v únoru 1949 vzápětí po svém lednovém ustanovení. Při obsazování pozice předsedy rady se opět střetly dvě koncepce pojetí dozoru ve filmu, přičemž zvítězila kandidatura právě Rossy, jehož podporoval stranický aparát proti básniku Vítězslavu Nezvalovi, v té době přednostovi V. filmového oboru při ministerstvu informací a osvěty, který v mocensko-ideovém sporu stál na straně Kopeckého.¹⁸⁷

Prvním úkolem rady bylo projednání výrobního plánu dlouhých hraných filmů probíhajícího kalendářního roku, doplněným v dalších měsících o agendu projednávání filmových látek v poměrně plynulé návaznosti na jejich projednání v Ústřední dramaturgii a průběžné debaty nad sestavením prvního tematického plánu. Během deseti měsíců (v prosinci byla činnost rady pozastavena z důvodu řešící se krize dvoukolejnosti obou dramaturgických orgánů) rada projednala celkem 82 látek, které prošly sítí Ústřední dramaturgie, přičemž sama v několika případech projednávala látky bez součinnosti druhého orgánu (viz tabulka č. 2).

¹⁸⁶Rossa v této funkci setrval do konce listopadu 1949, kdy byl z čela předsednictva odvolán po aféře „levicových úchylek“ ve filmu. Zároveň ukončil i své působení v Ústřední dramaturgii a následně se již v oblasti filmové dramaturgie neangažoval.

¹⁸⁷Otázku předsednictví rady projednávala Kulturní rada ÚV KSČ v polovině prosince 1948. Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 186.

Tabulka č. 2 Přehled činnosti Filmové rady v letech 1949-1953

	1949	1950	1951	1952	1953
Celkem projednáno námětů	82	17	22	31	38
Realizované náměty (1949-1953)	16	13	15	18	12
Zamítnuté náměty	58	1	4	10	13

Procentuální úspěšnost schválených látek za rok 1949 se v obou orgánech pohybovala v rozdílu čtyř procent. Další shodné rysy z kvantitativního měřítka již nadále oba orgány v následujících letech neprokázaly. Zatímco Ústřední dramaturgie vždy jako nejvyšší položku procentuálně vykazovala počet zamítnutých látek úměrně klesající vzhledem k celkovému objemu všech látek za pět let, rada naopak uváděla jako nejvyšší položku (vedle skokově rostoucího celkového počtu realizovaných látek za sledované období) kategorii realizovaných látek, přičemž se zde projevoval trend mírně stoupající v porovnání s Ústřední dramaturgií a vykazující spíše udržování konstantní hladiny průměrného počtu patnácti látek ročně.

Z uvedených ukazatelů tak vyplývá, že Filmová rada se postupně soustředila jen na látky, jejichž zfilmování bylo víceméně reálné a k nimž se během několikakolového jednání průběžně navracela, redigovala aktuální stav rozpracovanosti či nařízených úprav a případně doporučovala autorům nové úpravy předtím, než film schválila definitivně do výroby. Z tohoto hlediska rada jednoznačně přebírala funkci Ústřední dramaturgie, neboť zcela programově se soustředila na zasahování do dramaturgické podoby scénářů a Ústřední dramaturgii považovala za pomocný orgán filtrující vhodné látky pro filmovou výrobu. Po své první reorganizaci v roce 1950 již zcela převzala dozorní úlohu a prostřednictvím posudků sdělovala své připomínky autorům přímo a poznámky Ústřední dramaturgie (která se v roce 1950 přetransformovala na Kolektivní vedení ústřední dramaturgie a posléze v roce 1951 na Kolektivní vedení Studia uměleckých filmů) využívala spíše jako podklady pro svá vlastní rozhodnutí.

3.4.2 Schvalovací proces v praxi – počátky a problémy plánování filmové tvorby

Systém plánování filmové tvorby se odvíjel na třech úrovních. První úroveň představoval samotný dramaturgický proces, počínající sestavením tematických plánů, regulujících v podstatě témata a námětové okruhy filmové tvorby, jež následně po schválení ze strany ministerstva, případně dalších státních a stranických složek přecházely do plánů operativních a výrobních pro jednotlivé tvůrčí kolektivy, resp. tvůrčích skupin, které v součinnosti s konkrétními výrobními složkami zajišťovaly jejich realizaci. Druhou úroveň představovalo konkrétní schvalovací řízení jednotlivých filmových látek, na nichž se v různé míře podílely všechny výše zmíněné dramaturgické orgány a které především v první půli 50. let notnou měrou přispívaly k prodlužování a brzdění realizačního procesu a neefektivnímu zařazování látek do výroby. Třetí úroveň představovala samotná výrobní fáze včetně navazujících aktivit v podobě schválení konečných rozpočtů, které předkládali zástupci výrobního odboru, jež pak byly po schválení ústředním ředitelstvím postoupeny ministru.

Pro všechny tři fáze byl stanoven přesný pracovní postup, jehož plnění bylo vždy ze strany vedoucích výroby filmových štábů dokladováno prostřednictvím výrobní dokumentace, doplněné o detailní rozpisy všech patřičných položek (výrobní listy, dílčí a konečné rozpočty s případnými návrhy na jeho zvýšení, chronologické rozpisy průběhu natáčení na základě denních zpráv, důvodové zprávy atd.). Dodržení plánu se tak stalo zcela klíčovým kritériem pro filmovou výrobu.

Vznikem obou dramaturgických orgánů Filmové rady a Ústřední dramaturgie byl zaveden v rámci řízeného plánování filmové tvorby značně zbyrokratizovaný několikastupňový schvalovací postup, jehož cílem měla být v ideálním případě co nejdetailnější kontrola každé předložené látky od námětu až do konečné podoby celovečerního filmu. Na postupu, jež byl konkrétně a do dílčích podrobností rozepsán ve směrnících pro oba dramaturgické orgány, se podíleli vedle autora námětu coby nejnižší instance (a v podstatě nejméně důležitého účastníka řízení vzhledem k možnostem pravomocí, kterými po autorské stránce mohl disponovat během připomínkového řízení) členové dramaturgie s převažujícím stanoviskem členů předsednictva Filmové rady, přičemž hlavní slovo při schválení scénáře měl ministr informací, v pozdějších letech při správní reorganizaci jej nahradil ministr kultury, případně jeho zástupce. Připomínkové řízení ze strany Ústřední dramaturgie, Filmové

rady a ministerstva provázelo látku v každém stádiu scenáristického zpracování (námět, filmová povídka, literární scénář, technický scénář, zkušební film, konečný sestřih), vždy však podléhající souhlasu ministra coby nejvyšší instanci. Poté se přistoupilo k vlastní realizaci, jejíž dílčí fáze (přípravné práce včetně výběru režiséra a štábu, denní práce, dokončovací práce) opět byla součástí dozoru a kontroly všech členů dramaturgie, ale i stranických pracovníků na půdě sekretariátu ÚV KSČ.¹⁸⁸ Systém doznal dílčích kosmetických změn v rámci reorganizace filmové výroby v roce 1951 vznikem scenáristického a výrobního odboru při Studiu uměleckých filmů, kdy se dramaturgická práce přesunula do dramaturgických rad, nahrazujících na dosavadní tvůrčí kolektivy, přesto výše popsany princip zůstal zachován i nadále.¹⁸⁹

Takto složitě nastavené schéma nebylo však vždy plně dodržováno. Některé látky autoři předkládali dramaturgii již v podobě filmové povídky či literárního scénáře (např. filmy *Dva ohně*, *Posel úsvitu*, *Cesta ke štěstí*). Rovněž ne u všech látek rozhodovaly v dílčích fázích oba dramaturgické sbory, v některých případech figurovala jako konečná instance pouze Ústřední dramaturgie (např. filmy *Revoluční rok 1848*, *Zocelení*, *Bylo to v máji*, *Mordová rokle*, *Cesta ke štěstí*). Porušování stanovené posloupnosti pokračovalo taktéž ve výrobní fázi, k níž v dílčích případech designování režiséři přistupovali, aniž by měli k dispozici vypracovaný technický scénář, který vznikl až v průběhu přípravných prací (případ filmů *Karhanova parta*, *V trestném území* či *Císařův pekař*).¹⁹⁰ Prodlení, způsobená ze strany dramaturgických orgánů při zpožděném dodání schváleného technického scénáře vedoucímu štábu, vedla k navyšování rozpočtu filmů a brzdění všech příprav.

Problémy se zpočátku vyskytovaly rovněž při sestavení rozpočtů, neboť v průběhu roku 1950 byly zahájeny přípravné práce u všech filmů nasazených do výroby bez schválení generálních finančních rozpočtů. Nehospodárné nakládání s finančními prostředky v návaznosti na překotné a nesystematické plánování se tak v podstatě odvíjelo již od první úrovně, neboť do tematických plánů byly zařazovány opakovaně v průběhu první poloviny dekády finančně nákladné dobové velkofilmové projekty, k jejichž realizaci nebyl zajištěn dostatek tvůrčích, výrobních i technických kapacit. K dalším projevům nehospodárnosti docházelo ze strany dramaturgických orgánů, které prodlužovaly schvalovací řízení a v dílčích případech požadovaly dočasné

¹⁸⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1. Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 189.

¹⁸⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3.

¹⁹⁰ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Zprávy, revize 1950/1- I.

stornování již připravených látek a zapracování doporučených připomínek, což vedlo k prostojům vlastního natáčení a ohrožení plánu dodání první kopie filmu ke stanovenému datu.¹⁹¹

V prvním roce plnění pětiletky došlo v několika případech i k naprostému zastavení přípravných prací již schválených filmů a k dalším finančním ztrátám dosahujících v konečném součtu průměrné částky jednoho celovečerního filmu vyrobeného v roce 1948 (*Vila Lukrécie*, *Prokop Diviš* a *Skaláci*). Příkaz k ukončení přípravných prací *Vily Lukrécie* (v režii Jiřího Krejčíka) vydal v říjnu 1949 generální ředitel ČSF Oldřich Macháček na základě rozhodnutí ministra informací čtvrt roku po jejich zahájení a finanční výdaje dosáhly částky 656.945,- Kčs. V případě *Prokopa Divíše* (v režii Alfréda Radoka) rozhodl devět měsíců po schválení dopisem o zastavení přípravných prací v polovině prosince ředitel výroby Karel Kohout s odůvodněním, že film nemůže být v dohledné době realizován, výdaje činily „jen“ 253.595,- Kčs.¹⁹² Nejvyšších výdajů (1.075.992,- Kčs) dosáhly přípravy filmu *Skaláci* (v režii Josefa Macha), které byly v rámci ušetření nákladů připravovány společně s filmem *Temno* (Karel Steklý, 1950). Mach byl však krátce nato určen k režii veselohry *Racek má zpoždění* a *Skaláci* byli pozastaveni s paradoxním odůvodněním, že nelze současně realizovat dvě tak finančně nákladné Jiráskovské adaptace,¹⁹³ což bylo v rozporu s požadavkem dramaturgie natáčet dvě Jiráskovské látky ročně.¹⁹⁴

V návaznosti na obstrukce ze strany dramaturgie docházelo k časovému posunu v plánu natáčení. Především exteriérové scény závislé na počasí musely být odkládány na příhodnější roční období, či upraveny na možnosti ateliérového natáčení, což si vyžádalo další výdaje na potřebné stavby a přesuny v plánu obsazenosti ateliérů. V pořadí dalším nepříjemným jevem v počátcích direktivního řízení výroby byla nedostatečná příprava rozpočtů a natáčecích plánů, které mnohdy nepočítaly se zásahy tzv. vyšší moci a otázkou pracovního nasazení herců a členů štábu (*DS 70 nevyjíždí*, *Milujeme*, *Mordová rokle*, *Akce B*).

¹⁹¹ Na nutnost, aby dramaturgické orgány nezdržovaly při schvalování jednotlivých filmů a spíše svá schvalovací jednání zkrátily a přizpůsobily nastaveným výrobním termínům, opakovaně poukazovali vedoucí výrobních oddělení v čele se závodním ředitelem ČSF. Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Zprávy, revize 1949/4- B.

¹⁹² Radok jako hlavní důvod zamítnutí scénáře uvedl kněžské povolání Divíše a možnost prvenství vynálezu hromosvodu ruským vynálezcem. Srov. LIEHM, Antonín: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 82. ISBN 80-7004-100-5.

¹⁹³ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka Barrandov historie, Zprávy, revize 1949/4- B.

¹⁹⁴ Obdobně kvůli finančním nákladům byla zastavena realizace další adaptace *Na dvoře vévodském*. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j.669/3.

3.5 Reorganizace dramaturgických orgánů v období krize (1949-1951)

Po ročním působení Filmové rady a Ústřední dramaturgie došlo k prvním vážným kolizím a zcela otevřeně se na půdě ČSF začalo hovořit o krizi vzniklé dvoukolejností filmové dramaturgie ve vztahu k filmové výrobě uměleckých filmů. Na podzim 1949 v kinematografii vypukla tzv. aféra s levicovými úchytkami, kterou lze interpretovat taktéž jako osobní mocenské soupeření mezi dvěma liniemi kulturní politiky; administrativní (ministerstvo informací a osvěty, představované ministrem Kopeckým a vedoucím filmového odboru Nezvalet) a stranické (představované Barešem, vedoucím Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ) ve vztahu k řízení filmové politiky.¹⁹⁵ Problematický chod obou vedle sebe koexistujících dramaturgických orgánů, jejichž činnost spíše přispívala k brzdění konsolidace poměrů ve filmové výrobě, než aby naopak pomáhala a usnadňovala její další vzestupný rozvoj, zavedl příčinu nikoliv k řešení otázky o smysluplnosti a funkčnosti obou těchto orgánů v rámci reorganizace filmové výroby ve smyslu požadavků přeměny filmového podnikání na filmový průmysl z předjaří 1948, ale spíše k řešení personální politiky ve vztahu k dílčím členům těchto orgánů (politickým pracovníkům sekretariátu ÚV KSČ a jejich zástupcům), vztahující se k problematice schvalovacího řízení v dramaturgii.

Na půdě ČSF proto proběhla vášnivá diskuse za účasti generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka a členů Ústřední dramaturgie. Porada se konala na Barrandově dne 28. října 1949 za účasti Oldřicha Macháčka, Bohdana Rossy, Františka A. Dvořáka, Miloslava Fábery, Miroslava Galušky, Jiřího Hájka, Ladislava Hanuše, Vladimíra Kabelíka, Jana Kloboučnicka, Elmara Klose, Karla Kohouta, Jiřího Křivánka, Zdeňka Míky, Ladislava Rychnovského, Vladimíra Václavíka, Otakara Vávry, Jiřího Weisse a Jana Wericha. Hlavním bodem bylo vyjádření se k tzv. dvoukolejnosti, čili zasahování stranických pracovníků ve Filmové radě do dramaturgické podoby scénářů, jejichž neuváženými kroky vznikala finanční ztráta, neboť se množila stornování již zahájených filmových prací u dílčích titulů či naopak byly zastaveny projekty velmi slibné, které ovšem těmto několika členům nepřípadaly po ideologické stránce dostatečně vhodné.¹⁹⁶ Výsledkem této aféry byla reorganizace stávajících sborů a jejich

¹⁹⁵ Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 236-245; KNAPÍK, cit. 11, s. 65-69.

¹⁹⁶ Porada se konala na Barrandově dne 28. října 1949 za účasti Oldřicha Macháčka, Bohdana Rossy, Františka A. Dvořáka, Miloslava Fábery, Miroslava Galušky, Jiřího Hájka, Ladislava Hanuše, Vladimíra Kabelíka, Jana Kloboučnicka, Elmara Klose, Karla Kohouta, Jiřího Křivánka, Zdeňka Míky, Ladislava Rychnovského, Vladimíra Václavíka, Otakara Vávry, Jiřího Weisse a Jana Wericha. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664 – Záznam o poradě, konané dne 28. října 1949 na Barrandově.

dílčí personální obměna. Princip obtížného schvalovacího procesu a možností vnějších přímých zásahů ze strany vysokých politických pracovníků do jeho chodu však nevyvymizel, byl jen mírně oslaben.

Jak již bylo uvedeno výše, na říjnové poradě se řešila primární otázka o dosavadním vývoji filmové dramaturgie v obou dramaturgických orgánech. Generální ředitel Macháček však přítomným poskytl příležitost, aby se otevřeně a kriticky vyjádřili i k několika dalším bodům souvisejícím s otázkou proporcí kvantity a kvality předkládaných filmových látek, rovněž chtěl znát stanovisko k náplni funkce ústředního dramaturga. Macháček poprvé představil i návrh ústředního dramaturga Zdeňka Míky na reorganizaci tvůrčích kolektivů a Ústřední dramaturgie, který mu Míka přednesl v srpnu téhož roku. Míka v něm rozdělil všechny členy těchto složek na dvě skupiny, které by vzájemně soupeřily. Do první skupiny zahrnul Konstantina Biebla, Karla Konráda, Marii Majerovou, Jiřího Mařánka, Jiřího Weisse, Otakara Vávru, Arnošta Klímu a Bohdana Rossu. Pro druhou skupinu počítal s Miroslavem Galuškou, Jiřím Hájkem, Kloboučnickem, Ladislavem Hanušem, Janem Werichem, Miloslavem Fáberou a Vilémem Kúnem. Rossa a Kún by nad pracemi skupiny dohlíželi jako tzv. političtí komisaři. V závěru každého požádal, aby zhodnotili svou spolupráci s ředitelem výroby Karlem Kohoutem a případně vypracovali a dodali do příští porady s vedoucími tvůrčích kolektivů návrhy na reorganizaci stávající filmové dramaturgie a výroby.

Jako první si vzal slovo režisér Weiss, který definoval Ústřední dramaturgii coby personálně předimenzovaný orgán „nemající paměť“ v tom smyslu, že při každém opakovaném projednávání předloženého konkrétního scénáře se mu dostalo vždy zcela jiných, často protiřečících si připomínek. Tento jev Weiss vnímal jako neodpovědné. Proto navrhoval decentralizaci a doporučil převedení osobní odpovědnosti na jednotlivé tvůrčí kolektivy. Vzájemné potírání vyslovených hodnocení a připomínek k látkám v obou orgánech potvrdil i Kabelík, který toto zažil při projednávání scénáře ke snímku Past a zároveň se přimlouval za vytvoření pouze jednoho schvalovacího orgánu, jelikož aktuálně ČSF nedisponuje dostatečným počtem odborníků, kteří by byli schopni fundovaného přístupu.

Otakar Vávra svou roční zkušenost s Ústřední dramaturgií zhodnotil jako do jisté míry přínosnou, přesto se k jejímu fungování vyjádřil dost kriticky: „Práce ÚD, kterou jsem poznal nejlépe, měla v sobě něco dobrého. Řekl bych, že to byla výborná škola ten rok, pokud jsem v ní seděl: A sice že jsme se prakticky snažili

uplatňovat marxistický pohled v dramaturgické práci, hledat nové cesty a pokusit se o realizaci. Způsob, jakým se to dělalo, nemůže však nadále vyhovovat. Dělalo se to způsobem, který počítá s uměleckými diletanty. Jenom takový dílům, jen řemeslným výrobcům lze předepisovat, co by se tam mělo dát a mělo tam být. Tím se stalo, že velká díla byla zamítnuta, protože nevyhovovala ve všem moderním marxistickým hlediskům.¹⁹⁷

Vávra rovněž ostře zhodnotil průběh jednání ve Filmové radě, s níž se většina přítomných ztotožnila a další příspěvky tak byly spíše variací na Vávrovu řeč: „Pokud jde o FR, věc byla jiná. Tam byla celá řada expertů z jednotlivých oborů, kteří se na věc dívali ze svého úzkého hlediska ale při tom mluvili o všem, jak jsem viděl, i o formě a uměleckém provedení a posuzovali i věci, v nichž odborníky nebyli. Kromě toho jednali tak, že si prostě pozvali spisovatele, aby nad ním vynesli ortel. On na to mohl odpovědět, ale ortel musel přijmout. (...) Zjistili jsme také, že sbory jsou náladové: Stačilo, aby chyběli dva členové a hlasování dopadlo úplně jinak. O filmu, který stojí deset miliónů Kčs a dělá se rok, musí být rozhodnuto odpovědněji. Co se týče centralisace: Myslím, že systém uměleckých šéfů byl správnější, kromě stránky produkční.“¹⁹⁸ Vávra se rovněž z pozice zkušeného scenáristy vyjádřil k palčivému problému spolupráce se spisovatelem a vyhledávání nových talentů pro scenáristickou práci: „Ještě na jednu věc bych chtěl upozornit: Filmová práce literární, je placena daleko hůř než literární práce beletristická. Jak jsme zjistili, je placena jednou třetinou. To myslím v případech lepších spisovatelů. Když se k tomu připočte zmíněný posuzovací způsob, místo abychom získávali nejlepší spisovatele pro film, začínají se ho stranit. Myslím, že tato organizace schvalovacích sborů počítala se začátečnickými pracemi, s řemeslnickou prací, ale nebyla vybudována a nehodí se pro uměleckou tvorbu.“¹⁹⁹

S požadavkem propracovanějšího systému dramaturgické práce, odkazujícího k praxi předúnorové Státní ústřední dramaturgie, vystoupil Elmar Klos, žádající, aby reorganizovaný dramaturgický orgán byl v první řadě zastupitelským pro tvůrčí kolektivy a další tvůrčí pracovníky v ústředním ředitelství a rovněž aby ve své

¹⁹⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/1 – Záznam z porady 28. října 1949, s. 3.

¹⁹⁸ Tamtéž, s. 4-5.

¹⁹⁹ Tamtéž, s. 5.

působnosti zahrnoval jak lektorát s knihovnou, tak klub filmových pracovníků včetně redakčního kruhu odborných poradců pro tvůrčí kolektivy.²⁰⁰

Proti těmto kritickým připomínkám vystoupili na obranu stávajícího modelu fungování a praktického způsobu provádění dramaturgie Jiří Hájek a především Miroslav Galuška, jenž kategoricky odmítl, že by se aktuálně řešily látky slabé, naopak reorganizací se dostaly k projednávání lepší scénáře, čemuž přispěla i nová organizace systematické práce v tvůrčích kolektivech. Svá tvrzení dokládal na příkladě vlastního kolektivu: „Pokud mluvím o práci s naším V. kolektivem, osvědčil se velmi dobře. Vytvořili jsme si dobré prostředí k literární práci, navzájem si pomáháme a nese nám to slibné ovoce. Práce ÚD, její způsob posuzování námětů, povídek a scénářů, i tento systém je vcelku správný. (...) Pokud jde o právo zasahovat do uměleckých děl, myslím, že toto právo ta tělesa mají a že jim ji nelze upírat. Nelze rozlišovat mezi látkami začátečnickými a uměleckými díly. Nemáme dosti dobrých filmových autorů, kteří umějí vyhovět všem podmínkám, které na ně filmová práce klade. Proto sem takových látek přichází velmi málo. Ale i kdyby sem přicházely dokonalé umělecké látky, má toto těleso právo k nim hovořit.“²⁰¹

Galuška v opozici k Vávrovi spíše žádal důkladné školení režisérů než získávání nových scenáristů, v tom viděl klíčový problém: „My zatím s režiséry nebudeme dost dobře. Také je neškolíme. Neusnadňujeme jim umělecký vývoj kupředu. Za celý rok, co ÚD existuje, nesešli jsme se s režiséry, abychom podiskutovali o zásadních otázkách umělecké tvorby, o otázkách socialistického realismu, o otázkách naší strany, nepřišel k nám žádný vedoucí naší strany. Je třeba soustavně školit nové režiséry.“²⁰²

Hájek podpořil svého druhu prohlášením, že jen díky roční existenci reorganizovaných orgánů byla odstraněna krize, která trvala od okamžiku zestátnění až po únorové události: „Druhá věc, kterou nelze přehlížet, je, že se během roku podařilo v zásadě prosadit novou tematiku ve filmu. To je úspěch nás všech.“²⁰³ Osobního útoku přímo na předsedu Filmové rady se opovážil pouze Miloslav Fábera, který se svěřil s tím, že po zkušenostech druhých se vyhýbal jednání zde, protože by s ním nebylo zacházeno jako se spisovatelem.²⁰⁴

²⁰⁰ Tamtéž, s. 8.

²⁰¹ Tamtéž, s. 13.

²⁰² Tamtéž, s. 15.

²⁰³ Tamtéž.

²⁰⁴ Tamtéž, s. 20.

K druhému bodu jednání, tedy představě, jak by nadále (a zda vůbec?), by měla být definována funkce ústředního dramaturga, se opět vyjádřil Jiří Weiss, který navrhl, aby se tvůrčí kolektivy vedle samotné dramaturgické činnosti staly rovněž hospodářskými jednotkami, přičemž ústřední dramaturg by fungoval jen jako koordinátor a jako jediný z přítomných jmenoval konkrétní osobu, o níž se domníval, že by tento úkol plnila se ctí: „Náš nejlepší dramaturg je Otakar Vávra, ten by tomu dal svou individualitu, ten je aktivním režisérem a ten by tuto funkci nevezal. (...) Myslím, že ústřední dramaturg by se neměl jmenovat. Navrhuji decentralisaci.“²⁰⁵ Otevřeně promluvil i k neudržitelnosti nastavení plnění prvního roku pětiletého plánu pro filmovou výrobu: „Nabrali se noví lidé a teď se budeme dívat, co z toho bude. Nesmíme mechanicky limitovat počet filmů. Nejsou-li režiséři, nejde dělat nové filmy. To je otázka nové politiky. Myslím, že ten, kdo řekl soudruhu Kopeckému 25-30 filmů, se s nikým neporadil.“²⁰⁶

S Weissovým názorem o nemožnosti plnění stanoveného plánu třiceti filmů v prvním roce souhlasil i Galuška, který připomněl, že to není možné z důvodu absence schopných režisérů, jimiž momentálně ČSF disponoval pouze v pěti až v osmi případech a upozornil, že se bude jednat o problém trvalejšího rázu: „I těm se může stát, že film zkaží, jak se to stalo Steklému se Soudným dnem. (...) Režiséři prvního řádu jsou obsazeni na celý příští rok. Při tom víme, že v našich kolektivech se rodí silné politické náměty. My budeme mít politické náměty, ale nebudeme mít režiséry. Budeme v hrozných rozpacích, komu tyto nesmírně důležité filmy svěřit.“²⁰⁷ Odmítl, že by bylo možné i nadále prosazovat funkci ústředního dramaturga, jelikož by se podle jeho názoru muselo jednat o génia, který by zároveň byl z celého dramaturgického sboru „ideologicky nejvyspělejší, musel by projít marxleninským institutem v Moskvě, musel by mít hluboké zkušenosti literární, mít lásku k filmu a znát jej.“²⁰⁸

K roli hlavního dramaturga coby „koordinátora s jemným uměleckým taktem“ se přimlouval rovněž Vávra, který svou představu vztáhl rovnou ke kritice stávajícího prozatímního ústředního dramaturga Zdeňka Míky, jemuž vytýkal, že „mechanicky uplatňoval marxistické poučky“.²⁰⁹ Míky se naopak zastal Ladislav Hanuš, který nepochyboval o jeho schopnostech plnit tuto funkci a byl překvapen stížnostmi na jeho

²⁰⁵ Tamtéž, s. 23-24.

²⁰⁶ Tamtéž, s. 23.

²⁰⁷ Tamtéž, s. 24-25.

²⁰⁸ Tamtéž, s. 25.

²⁰⁹ Tamtéž, s. 28.

práci a osobu. Obdobně vyjádřil svou podporu Míkovi i Jiří Krivánek, jenž mu přičítal pouze padesát procent chyb, jichž se dramaturgické orgány v daném roce dopustily, druhou polovinu přičítal na vrub Filmové radě: „Byl bych nerad, aby se zde vytvořila taková situace, že by soudruh Míka měl být nějakým způsobem hozen přes palubu, když celá vina neleží na něm. Věřím, že s. Míka sebekriticky přizná chyby.“²¹⁰ K Míkově návrhu rozdělit tvůrčí kolektivy na dvě skupiny se vyjádřil pouze Fábera, který to odmítl jako bezpředmětnou záležitost, jelikož by to na pracovní tempo v jeho skupině nemělo žádný vliv.²¹¹ Jako poslední si vzal slovo Bohdan Rossa, který prohlásil, že ze svého téměř dvouletého působení v dramaturgii se bude zodpovídat na jiných místech, nikoli na této poradě.²¹² Ke Karlu Kohoutovi a jeho organizačním schopnostem se nikdo kriticky nevyjádřil, všichni přítomní se shodli na tom, že lepšího odborníka nemají.

Závěrem upozornil Macháček, že celý doslovný stenografický záznam rozpravy bude předán ministru Kopeckému a oznámil, že po projednání situace „v dramaturgii a ve výrobě v rozpravě u s. Kopeckého a s jeho souhlasem odvolávám s. Míku z funkce ústředního dramaturga. S. Míka bude napříště působit jako člen ústřední dramaturgie. Důvody, které vedou s. Kopeckého a mne k tomuto rozhodnutí jsou, aby všechnu odpovědnost až do konečného uspořádání ÚD převzal s. Václavík, který bude do té doby předseda ÚD. Říkám to proto, aby nedošlo k jinému výkladu a znovu upozorňuji, že to činím po dohodě se s. Kopeckým, který sleduje velmi pozorně naše problémy.“²¹³

Problém dvoukolejnosti filmové dramaturgie se přenesl rovněž na jednání Kulturní rady dne 21. listopadu 1949. Kopecký po zahájení schůze předal slovo generálnímu řediteli Macháčkovvi, aby přednesl *Zprávu o kulturně politických a hospodářských úkolech Čs. státního filmu*. Macháček se zaměřil především na činnost Filmové rady v souvislosti s přípravou dramaturgického plánu na rok 1950, který překypoval jiráskovskými filmovými adaptacemi, jejichž současná realizace nepřicházela do úvahy. Položil si tedy otázku, co je tedy hlavní náplní Filmové rady, když dopustí, aby tento dramaturgický plán vykazoval tolik vad. Připomněl Kopeckého výrok z lednové ustavující schůze Filmové rady, který charakterizoval tento orgán, jemuž přísluší zabývat se jen a pouze novou tematikou ve smyslu ideové kontroly filmů, nikoliv tedy prováděním samotné dramaturgie filmových látek, k čemuž naopak

²¹⁰ Tamtéž, s. 37.

²¹¹ Tamtéž, s. 33.

²¹² Tamtéž, s. 47.

²¹³ Tamtéž, s. 47-48.

docházelo a opakovaně dochází. Podotkl, že po letní pracovní cestě do Sovětského svazu „objevila se druhá názorová oblast v tom směru, zda Filmová rada jest vůbec poradním sborem nebo zda jest filmovým sovětem, t. j. rozhodujícím sborem ve věcech výroby.“²¹⁴

V zápětí přešel k otázce úlohy ústředního dramaturga Zdeňka Míky, jenž po dobu působnosti v této funkci položil „důraz na činnost administrativní a organizační a vlastní úkoly dramaturgické podceňoval“, zároveň na základě svých poznatků v SSSR přišel za Macháčkem s návrhem na rozdělení do dvou skupin pod vedením politických komisařů, jimiž by měli být Vilém Kún a Bohdan Rossa, a vrcholem jeho činnosti bylo odmítnutí vyhotovení posudků při projekci zkušebního filmu *Parta brusiče Karhana* Ladislav Štolla a Františka Taufera, o jejichž vyhotovení požádal ministr Kopecký. Na základě všech těchto vyjmenovaných skutečností se proto Macháček rozhodl koncem října odvolat Míku z prozatímního řízení Ústřední dramaturgie.²¹⁵ Macháček proto předložil pozměňovací návrh Jiří Hendrycha na reorganizaci ústřední dramaturgie: v čele by byl dramaturgický sbor s ústředním dramaturgem s jedním nebo dvěma zástupci a tajemníkem opírající se o tvůrčí kolektivy, jež by byly posíleny politickými pracovníky.²¹⁶

K problému dramaturgické činnosti Filmové rady se vyjádřil jako první Vítězslav Nezval. Shrnul důvody, které vedly k tomu, že členové začali číst scénáře a na základě doslovného pitvání předkládali autorům filmových látek direktivy, které nedovedli splnit. Neúprosnost nových posuzovatelů dokladoval vlastní zkušeností, když se „z počátku účastnil schůzí a viděl, jak autoři z nich odcházeli podlomeni a zdrceni. S. Plevovi byla povídka Budík tak rozpitvána, že se omlouval, že si vůbec dovolil pro film psátí. (...) Existuje dokument o tom, že se debatovalo o tom, zda se v dětském filmu může objevit prase, protože to znamená jaternice a jelita a to prý je hrubý materialismus. (...) Ve Filmové radě byla atmosféra taková, že když podal (...) konkrétnější analýzu řeklo se: „no to je Nezval, umělec“, a proto se od té doby již zasedání rady nezúčastnil.“²¹⁷ Podle jeho mínění se zde objevil puritanismus, vzbuzující v něm pocit, že se ocitl ve společnosti pastorů, vytvářející nezdravou a tíživou atmosféru: „Filmaři nabyli dojmu, že to co řeknou soudruzi, kteří do Filmové rady byli dáni ze sekretariátu strany, jest názor strany. A tak kdyby z 15 lidí byli

²¹⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 760/1 – Zápis ze zasedání 36. Schůze Kulturní rady 21. listopadu 1949.

²¹⁵ Tamtéž, s. 2.

²¹⁶ Tamtéž.

²¹⁷ Tamtéž, s. 4-5.

12 proti podřídili se z přesvědčení, že musí být disciplinováni. Jejich názor byl brán od počátku jako názor strany proti kterému se nedá nic dělat“. Obdobná situace podle toho, co se Nezval doslechl, panovala rovněž v Ústřední dramaturgii, v níž „brali slovo s. Kúna jako slovo strany a jeho postavení jako sekretáře s. Slánského bylo pociťováno autoritativně.“²¹⁸

Po něm si vzal slovo Kopecký, který poznamenal, že bylo skutečně velmi riskantní vzít Míku, jehož světonázor formoval E. F. Burian, z divadla a svěřit mu takovou funkci. Jeho počínání týkající se odmítnutí vyhotovení posudků Štolla a Taufra zakládá tak důvod pro disciplinární řízení. Bohdan Rossa rovněž nedorostl pro svěřenou mu úlohu předsedy Filmové rady. Ladislav Štoll přisvědčil, že se opravdu jednalo o velkou chybu vzít Míku do dramaturgie. U Rossy však na rozdíl od Kopeckého nabyl dojmu, že byl v činnosti rady zcela osamocen.²¹⁹

Problém vytvoření dvoukolejnosti shrnul Vladimír Koucký: „Když se posuzuje scénář, není možno odtrhnout dramaturgickou stránku od ideové. Dramaturgie celou řadu rozhodování vědomě ponechala Filmové radě, zvláště nepříjemná rozhodování a z toho se takřka vyvinul systém. Fakt jest, že se tam dělal práce dramaturgická, ne dosti kompetentně, vedly se debaty o detailech a scénách, ale málo se mluvilo o celkové koncepci scénáře a jeho ideově politickém zaměření. Další chybou bylo, že práce nebyla rozdělena a všichni dělali všechno. Konečně poslední chybou byla nejasnost v základních úkolech Filmové rady. Filmová rada byla také nedostatečně spojena se soudruhem Kopeckým i s ústředním ředitelstvím a rozhodovala o filmech, ani by dostatečně znala potřeby státního filmu.“²²⁰ Koucký proto navrhnul, aby se přistoupilo k důkladné reorganizaci Filmové rady, aby se stala autoritativním orgánem s minimem dramaturgických úkolů a soustředící se jen na ideové posuzování, což by vedlo k jejímu posílení. Zároveň s proměnou Filmové rady by bylo nutné zlepšit a zintenzivnit práci v Ústřední dramaturgii a koncentrovat více tvůrčí kolektivy, u nichž navrhoval jejich početní omezení a vybrat z nich pro další fungování ty nejlepší. Koucký se zastal Rossy, že rozhodně nevystupoval jako autorita strany, protože podle jeho soudu nebylo možné slučovat stranické a státní funkce.²²¹

Po vlně kritických vyjádření si vzal slovo Vilém Kún, který se ohradil proti nařčení z levičáctví. Připomněl již své působení ve FIUSu, do nějž vstoupil

²¹⁸ Tamtéž, s. 5.

²¹⁹ Tamtéž, s. 6.

²²⁰ Tamtéž, s. 7.

²²¹ Tamtéž.

v době, kdy se v něm probíral scénář filmu *Dva ohně*; poněvadž viděl, že se jedná o první film tematizující problematiku února, začal jej zachraňovat proti většině nesouhlasných kolegů ve sboru. Vyslovili svůj názor na látku společně s Rossou a sbor scénář schválil. Stejná situace se opakovala i v případě veselohry *Vzbouření na vsi*.²²² Odmítl, že by jeho názor byl v Ústřední dramaturgii považován za diktát, naopak jeho posudky vždy souhlasily s posudky Pujmanové a Konráda, tudíž se v tomto nemůže jednat o frakci mladých proti starým. Zopakoval, že především Hájkovy náměty nejvíce kritizoval ze všech přítomných, a proto nemůže být obviněn z ultralevičáctví. Zdůraznil, že práci ve filmu vnímal ne z pozice funkcionáře strany, nýbrž z pozice člověka, který se chtěl ve filmové dramaturgii podělit o zkušenosti načerpané ve stranické činnosti.

Kún podal rovněž vysvětlení ke Kopeckého domněnce, že intrikařil a do svých intrik zapojil Jana Wericha: „Ve filmu se připravuje reorganizace. V ředitelství byly diskutovány všechny možné věci s režiséry a členy Ústřední dramaturgie. Soudruh Rossa si pozval Wericha v souvislosti s tím jak budou řešeny kolektivy a reorganizace. Na cestě k s. Rossovi potkal (...) s. Maršálka a pozval ho, aby šel s ním, že tam bude Werich a že se bude povídat o filmu. Druhý den vytýkal s. Rossovi, že jako stranický funkcionář říká Werichovi, který není členem strany, aby šel uvádět některé věci na pravou míru. Mluvil o tom i se soudruhem Hendrychem a tak je vidět, že nešlo o intriku a že se proti tomu ozval.“²²³ V závěru přiznal svůj omyl, že navrhl Rossovi ústředního dramaturga Míku, avšak upozornil, že o jeho jmenování nerozhodoval: „Je chybou, že tato funkce nebyla domyšlena, ale kritika by patřila všem soudruhům. (...) Chyba byla také v tom, že o tak veliké věci, jako je reorganizace filmu, s Míkou nikdo nejednal.“²²⁴ Kún rovněž popřel existenci komplotu mladých, ovšem připustil: „Jediný, kdo v tomto směru by mohl sklouznouti na zcestí jest Hájek, protože si bere nejtěžší úkoly, vybírá si nejobtížnější témata a při tom své věci hájí.“²²⁵

Po Kúnovi přistoupil k obhajobě i Bohdan Rossa, jenž přijal uvedenou kritiku. Při sestavování tematických plánů vůbec netušil, jak má postupovat, a vzhledem k tomu, že v kolektivech bylo mnoho rozpracovaných látek, bylo tedy nutné, aby se rada ujala jejich revize, z čehož plynuly pravidelné schůzky, konající se každý týden namísto původně stanoveného počtu dvou setkání v měsíci.²²⁶ Odmítl odpovědnost

²²² Tamtéž, s. 8.

²²³ Tamtéž, s. 9.

²²⁴ Tamtéž, s. 10.

²²⁵ Tamtéž.

²²⁶ Tamtéž.

za to, že veselohra *Pan Novák* v hlavní roli s Jindřichem Plachtou neprošla nařízeným schvalovacím řízením, jelikož po něm Macháček žádal, aby se natočení filmu urychlilo. Macháček toto potvrdil, protože kdyby šel Plachta se scénářem do dramaturgie, film by nebyl hotov do sjezdu strany. Nařídil však režiséru, aby respektoval pokyny Vávry, Nezvala a Rossy.²²⁷ V dalším rozhovoru byl Rossa kritizován Kopeckým za to, že se pravidelně radil s Gustavem Barešem o otázkách fungování dramaturgických sborů a vytknul mu i návštěvy Antonína Zápotockého bez Kopeckého vědomí, „což činilo dojem, jakoby chtěl i s. Zápotockého stavět proti s. Kopeckému a vedení film.“²²⁸ Rossa Kopeckému vysvětlil, že Zápotockého navštívil nikoli jako předsedu vlády, ale jako bývalého spoluvězně. S Macháčkem vždy jednal upřímně a podporoval jeho jmenování generálním ředitelem, ústředního ředitele Václavíka dokonce považoval za přítele. Kopecký reagoval popudlivě a prohlásil do zápisu, „že je neupřímné štvátí proti sobě vedoucí soudruhy. Nepamatuje se, že by se ptal na mínění s. Rossy při jmenování generálního ředitele a odmítá to.“²²⁹ Kopecký pak uzavřel debatu poznámkou, že řeč s. Rossy byla totálním bankrotem.²³⁰

Rossy se do jisté míry zastal jen Jiří Hendrych, který nespatořoval na Rossových návštěvách u Bareše nic špatného. Problém Rossy spatořoval v kumulaci jeho funkcí referenta filmové komise při kulturním a propagačním oddělení s funkcí člena dramaturgie a předsedy Filmové rady. Připomněl, že původně měl být Rossa pouze tajemníkem Filmové rady. K levicovým úchytkám ve filmu taktéž zaujal poněkud mírnější stanovisko, neboť podle jeho názoru se tyto zde neprojevovaly tak silně, jako v literární oblasti. Za jediného vulganisátora označil pouze Míku.²³¹

Konečným výstupem schůze tak byla reorganizace Filmové rady a zároveň doporučení nového složení Ústřední dramaturgie s návrhem personálního složení Miloslava Fábery ve funkci ústředního dramaturga, Františka A. Dvořáka a Vladimíra Kabelíka ve funkcích náměstků a Viléma Kúna ve funkci tajemníka. Plénum by bylo tvořeno z vedoucích tvůrčích kolektivů a literáti sloužili jen jako experti. Hendrychovi připadlo za úkol vytvoření stranické skupin tvůrčích pracovníků skládajících se z nejlepších režisérů a scénáristů za účelem projednávání a diskuze jednotlivých filmových látek v souladu se stranickou linií. Rovněž Hendrych musel zajistit sestavení

²²⁷ Tamtéž, s. 11.

²²⁸ Tamtéž, s. 12.

²²⁹ Tamtéž.

²³⁰ Tamtéž, s. 13.

²³¹ Tamtéž, s. 14.

komise o sedmi až osmi členech, která by soustavně sledovala všechny otázky filmu a podávala Kulturní radě zprávy. Oldřich Macháček nově odpovídal za to, že každý film předtím, než bude odeslán do výroby, musí být podepsán jak jím samotným, tak po vyjádření Filmové rady i ministrem Kopeckým. Zároveň Kulturní rada bude tou instancí, která film doporučí k projekci prezidentovi.

Zatímco říjnová porada se stala osudnou pro Zdeňka Míku, který byl své funkce zproštěn a nadále již ČSF nevyužíval jeho služeb, tak pro jeho kolegy Rossu a Kúna byla jednou z posledních porad týkající se filmové problematiky, jíž se zúčastnily právě zasedání Kulturní rady. Ani tito již nadále na Barrandově neplnili v budoucích letech žádnou funkci. Jiřímu Hájkovi bylo sice odňato vedení tvůrčího kolektivu, ale členy ve stejném složení převzal Vítězslav Kocourek a kolektiv tak doznal jen malé kosmetické úpravy svého označení, dokonce ani látky zde připravované nebyly stornovány. Hájkovy schopnosti si rovněž nikdo z vedení nedovolil zpochybnit, neboť posléze po reorganizaci Ústřední dramaturgie byl jmenován právě do předsednictva Kolektivního vedení ústřední dramaturgie a svou funkci plnil velmi zodpovědně, což se především projevilo při prověrkách filmových tvůrčích pracovníků v roce 1951. Dříve než tomu nastalo, podal Hájek, stejně jako odvolaní kolegové, zprávu Gustavu Barešovi. V ní se zaměřil na shrnutí své činnosti ve svém kolektivu a postupně vyvracel obvinění proti němu vznesená v souvislosti s tzv. levicovými úchylkami.

Zároveň připojil zprávu se všeřikajícím názvem *Některé poznatky o činnosti Filmové rady, Ústřední dramaturgie a vedení čs. státního filmu v uplynulém roce*. Listopadovou reorganizací roku 1948 hodnotil jako výsostně pozitivní, která se jako taková osvědčila, nikoliv však konkrétní jedinci, kteří se jí účastnili. Chyby těchto jednotlivců podle Hájkova mínění zavadaly „záminku k útoku proti celému systému připravovanému již v době návštěvy čs. filmové delegace v SSSR.“²³²

Hájek zkritizoval i Bohdana Rossu, který při jednání filmové rady nedával směr, „jak bylo jeho úkolem, nýbrž jen parlamentaristicko demokratickým způsobem sestrojoval průměr obecného mínění těch členů, kteří právě byli na schůzi přítomni. (...) místo nekompromisního prosazování kulturně politické linie strany“ podléhal spíše Fáberovi a Vávrovi a rovněž nebyl dostatečně“ ostražitý proti komercialistickým

²³² NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Jiří Hájek: Některé poznatky o činnosti Filmové rady, Ústřední dramaturgie a vedení čs. státního filmu v uplynulém roce, s. 2.

a pravičáckým vlivům“²³³ Činnost v ústřední dramaturgii narušoval Elmar Kloss a jeho skupina z řad bývalých uměleckých šéfů, kteří se stavěli proti reorganizaci, což se projevilo např. „v boji“ proti filmovým látkám typu Fričova *Zocelení*, Steklého *Anny proletářky* či Wassermanových *Lepších lidí*. Proti „klosovcům“ vždy stáli v názorové opozici spisovatelé a straničtí funkcionáři Barešova z kulturně propagačního oddělení, tzv. Kultpropu. Hájek byl toho názoru, že tzv. mechanisticko vulgární výstřelky při aplikaci zásad socialistického realizmu“ se naopak dopouštěli lidé s Weissovy a Klosovy skupiny, či Miloš Velínský s první verzí *Botostroje*, či nováčci z Klobočnickovy skupiny a rovněž všichni členové tzv. dělnického kolektivu.²³⁴

Ke Zdeňku Míkovi poznamenal, že tento chyboval, když předkládal Macháčkovi návrhy na reorganizaci dramaturgie, aniž by je nejprve probral se stranickými funkcionáři a rovněž si proti sobě poštvál všechny zkušené filmaře. Hájek ze současného neutěšeného stavu ve výrobě obvinil pouze Macháčka, Václavíka a Kohouta. Václavík údajně zneužíval svých pravomocí tak, že „administrativně určoval neosvědčivší se režiséry (VI. tvůrčímu kolektivu přidělil místo rež. Hofbauera rež. Čecha, autora *Divé Bány*) nebo schvaloval návrhy na režiséry Krátkého filmu či na významné divadelní režiséry aniž zajistil, vzhledem k jejich malým filmovým zkušenostem, aby jim byli dáni k ruce skutečně vynikající techničtí filmoví odborníci. (Případ rež. Pleskota).“

Kohouta obvinil z toho, že pro ideologické filmy typu Karhanova parta odmítl obsadit pro účely natočení zkušebního filmu prvotřídní herce z Národního divadla, které nahradili dle Hájkova tvrzení podřadní a zcela nevyhovující herci, zatímco “pro tematicky méně významné filmy herce z Národního divadla uvolňoval (na příklad pro *Trampoty oficiála Tříšky aj.*)“.²³⁵ Generálního ředitele Macháčka společně s Vávrou, Klossem a Fáberou vinil z rozvrácení dosavadního dramaturgického systému, kteří však dle jeho svědectví „nevyjadřovali mínění zdaleka všech starých osvědčených film. Pracovníků, jako jsou třeba s. Frič, Steklý, Wasserman a řada jiných. Tito soudruzi v tomto období osvědčili značnou politickou vyspělost a zůstali stranou všech mocensko-skupinových bojů, jež byly v tomto období pod záminkou kritiky levičáckých úchylek rozpoutány.“²³⁶ Důsledky se projevily neobsazeností ateliérů, jelikož nebyly realizovány nachystané ideologické látky vesměs z produkce Hájkova

²³³ Tamtéž, s. 2-3.

²³⁴ Tamtéž, s. 4.

²³⁵ Tamtéž, s. 5.

²³⁶ Tamtéž, s. 6.

tvůrčího kolektivu. Hájek uvedl citát dramaturga Františka A. Dvořáka o momentálním duševním rozpoložení všech filmových tvůrců, kteří „žijí v pocitu strachu, v němž se každý bojí říci pomalu už i své vlastní jméno, kdy se nikdo nemůže odvážit sáhnout po látce z přítomné doby, kdy je možno uhodit psa zato, že neštěká i zato, že štěká. Podle jeho slov žijí tvůrčí pracovníci v ovzduší hrůzy, nejistoty a strachu, takže si kladou otázku, kam jít od filmu.“²³⁷ Na celozávodní plenárce ROH dne 30. prosince 1949 kritizovali přítomní soudruzi, že vedení ČSF nezajistilo základní vybavení: „k dispozici pro všech 37 filmů jen 14 kamer, schopných provozu a jen 15 zvukových aparatur, že filmová výroba má všeho všudy k dispozici jen 10 výrobních štábů, takže při počtu pouhých 30 filmů by jeden štáb musel natočit 3 filmy ročně, což je ovšem naprosto nemožné.“²³⁸ K této kritice se Macháček vůbec nevyjádřil, jen lakonicky shrnul, že v jiných průmyslových odvětvích docházelo k mnoha větším finančním ztrátám, které nebyly předmětem veřejné diskuze tak jako nedokončené filmy na Barrandově. K otázce filmové dramaturgie Macháček zaujal stanovisko, že nebude filmovat každou významnější stávkou: „Tyto názory a nároky nejsou hodny komunisty zaujímajícího tak významnou funkci.“

Hájek se pozastavil i nad vydáním podnikové instrukce A 77, jíž Macháček bez vědomí ministra Kopeckého nejmenoval Viléma Kuna členem nové ústřední dramaturgie. Připomněl Vávrovo označení nově vydaných Směrnic pro ústřední dramaturgii na místo dosavadního Prozatímního řádu UD z října 1948 za „diletantské nazírání na dramaturgickou práci“, které nakonec 11. dílčí organizace KSČ zamítla.²³⁹ Hájek zkritizoval rovněž roli Hlavního výboru závodní organizace KSČ a závodní odborové organizace na Barrandově, z pasivního, či nesprávného zasahování výše uvedených událostí, jako např. prosazení natočení filmu Pára nad hrcem. Hájkovi rovněž vadily některé články otištěné v závodním časopise Záběr, v němž především v posledním čísle roku 1949 usnesení porady odboru 21. Svazu ROH s redakčním komentářem pod čarou znevažujícím toto usnesení: Těm kolektivům, které podle jejího názoru nesplnily\ plán doporučuje redakce odchod z filmu i když si musí být vědoma toho, že práce tvůrčích kolektivů bude spravedlivě posouzena stranickými orgány.“²⁴⁰

Bohdan Rossa vyhotovil svou zprávu pro Gustava Bareše již 5. ledna 1950. V úvodu shrnul průběh na listopadovém zasedání Kulturní rady, na němž byl obviněn

²³⁷ Tamtéž, s. 6.

²³⁸ Tamtéž, s. 7.

²³⁹ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁰ Tamtéž, s. 9.

ministrem Kopeckým z ultralevičáctví a intrikaření a rovněž z toho, že usiloval o získání místa generálního ředitele ČSF či náměstka ministra informací.²⁴¹ K činnosti Filmové rady zopakoval její hlavní problém, týkající se nedostatečné zkušenosti při reorganizaci dramaturgické práce, která navíc trpěla nedostatečnou docházkou svých členů, z nichž za nejvýznamnější považoval Štolla, Nedvěda a Kouckého. Mezi chyby, jichž se za svého předsednictví ve Filmové radě dopustil, uvedl na prvním místě fakt, že setrval i ve svém členství v Ústřední dramaturgii, dále že o své činnosti a problémech ve Filmové radě nedostatečně informoval ministra Kopeckého, což mělo podle jeho soudu za následek, že: „Soudruh Kopecký tím neměl dostatečně možnost poznat tyto problémy a konečně i mne.“²⁴² K otázce nesplnění včasného přeložení a rozmnožení studijních materiálů, jenž přivezl ze Sovětského svazu, uvedl, že tento úkol svěřil Václavíkovi. Po celou dobu působení jak ve Filmové radě, tak v Ústřední dramaturgii „měl na zřeteli jen jedno, přičinit se o to, aby náš film sloužil veliké myšlence socialismu a aby co nejúčinněji podpořil úsilí naší strany o budování socialismu u nás.“²⁴³ Považoval tak za nejdůležitější vést boj za stranickost v umění, což současně podmiňoval i bojem proti bezideovosti, formalismu a kosmopolitismu ve filmové tvorbě.

V souvislosti s prosazováním tohoto étosu zhodnotil uplynulou dramaturgickou praxi od počátku zestátněné kinematografie, která se podle něj vyznačovala až do reorganizace v roce 1948 chaotickým natáčením filmů, mezi nimiž se skvěla pouze tři vynikající díla, a to dramata *Siréna* a *Uloupená hranice* a historický velkofilm *Jan Roháč z Dubé*. Rossa se vyjádřil i k předchozí dramaturgické praxi, kterou před ustanovením Ústřední dramaturgie a Filmové rady prováděly jejich předchůdci, Státní dramaturgie při V. odboru ministerstva informací a FIUS, jež schválily ideově mnohdy pochybné a umělecky bezcenné filmy, jakými byly snímky *Alena*, *Parohy*, *Lavina*, *Znamení kotvy*, *Tři kamarádi* a především filmy *Dvaasedmdesátka* a *Daleká cesta*, které „nemohou být uvedeny na plátno“. Právě příchodem nových členů a reorganizací dramaturgie se začala pozvolně měnit tato praxe, což je patrné na filmech z roku 1949, které i přes své nedostatky stojí ideově a umělecky výše než ty, které se vyráběly předtím.²⁴⁴

²⁴¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a.j. 648/1 .

²⁴² Tamtéž, s. 3.

²⁴³ Tamtéž.

²⁴⁴ Tamtéž, s. 4.

Při přípravě tematického plánu pro rok 1950 upozornil, že Filmová rada musela přihlížet již k rozpracovaným látkám, avšak přesto se zřetelem k uplatňování správné politické linie. Rossa hlavní příčinu pomalé změny v dramaturgii viděl především na straně filmařů, z nichž většina se stále ocitala „v zajetí hospodářského způsobu myšlení, stále pod vlivem buržoazního názoru na umění, podvědomě, nebo docela vědomě se brání pronikání nové tematiky“. Přesto vyzdvihl snahu tří režisérů, a to Otakara Vávry, který sice natočil „ideově falešný a umělecký zmatený“ *Krakatit*, ale zároveň ve stejném roce dokázal natočit chválenou *Němou barikádu*. Stejně tak Jiří Weiss přispěl k nutné ideové proměně svým cenným dramatem *Poslední výstřel*. Za vzor Rossa vyzdvihl i Martina Friče s připravovaným snímkem *Zocelení*, „při jehož natáčení, jak sám vypráví, vyrůstají pod dojmem velikých myšlenek filmu z jeho spolupracovníků úplně jiní lidé s novým poměrem k práci“.²⁴⁵ Rossa si přesto posteskl, že „v době zostřeného třídního boje vedou umělci skrytý boj nejrůznější povahy“,²⁴⁶ což vysvětlil jejich vyhýbáním se aktuálnosti. Často prý filmaři argumentují proti stranickosti ve filmu, brojí proti tendenčnosti, spoléhají na diváka, který tendenčnost odmítá a není stále schopen si ji patřičně uvědomit. Rossa jejich počínání částečně omluvil tvrzením, že tvůrci pracují novým způsobem, přičemž neznají dostatečně problematiku současné tematiky a jsou frustrováni vzorem sovětského filmu.

Rossa se dále zaměřil na otázku plnění plánování ve filmové dramaturgii a potažmo ve výrobě. Za hlavní cíl reorganizace považoval vyřešení nepoměru mezi počtem potřebných programů do kin a mezi dosažitelným počtem vyrobených a dovezených filmů. Dosavadní zařazení filmu v pětiletém plánu podle jeho mínění nebylo správné: „Je třeba zařadit film na správné místo v pětiletém plánu a jeho výrobní plán považovat za orientační.“²⁴⁷ Navrhoval proto přepracovat způsob hodnocení plnění se zřetelem, aby stanovení počtu plánovaných filmů bylo úměrné k možnostem filmařů a technice. S tím rovněž souvisela otázka tzv. výchovy kádrů. Vysoká filmová škola podle jeho mínění nebyla dosud na výši a spatřoval jako potřebné vybudovat podnikovou jednoroční školu pro všechny filmové obory: „Provést již zmíněnou reorganizaci filmové dramaturgie, která však musí být spojena s kádrovým posílením, jinak nepřinese žádného výsledku.“²⁴⁸

²⁴⁵ Tamtéž, s. 5.

²⁴⁶ Tamtéž, s. 6.

²⁴⁷ Tamtéž, s. 8.

²⁴⁸ Tamtéž.

Zdeněk Míka reagoval na své odvolání, které obdržel písemně od generálního ředitele Oldřicha Macháčka dopisem ze dne 29. října 1949, elaborátem, který zaslal Gustavu Barešovi, v němž obšírně shrnul své působení v pozici prozatímního ústředního dramaturga a popsal možné příčiny, proč byl z této funkce odvolán. Míka uvedl, že v dopise, který mu Macháček zaslal po poradě s ministrem Kopeckým, neuvedl žádný konkrétní důvod tohoto rozhodnutí. Proto si sjednal s Macháčkem osobní schůzku, během níž žádal, aby mu Macháček objasnil některá obvinění, která proti němu vyslovil na schůzi hlavního výboru závodní organizace KSČ na Barrandově za ministrovu přítomnosti. Macháček mu údajně sdělil, že se společně s ministrem Kopeckým domnívají, že se dopustili velkého omylu, když jej pověřili touto funkcí.

Podle Míkova soudu tak hlavní příčinou jeho odvolání byla především nedůvěra, kterou k němu chovali filmoví tvůrci, což mu prý prozradil režisér Jiří Weiss, což mohlo být podmíněno tím, že Míka nastoupil na Barrandov zrovna v době, kdy se rozhořel incident s možnou realizací filmu *Botostroj*. Míka přicházel z gottwaldovského Divadla pracujících, kde tuto hru jako dramaturg společně se souborem nastudoval a právě provedení této hry dával autor literární předlohy Svatopluk Turek za vzor filmovým scenáristům. Rovněž mu nepřispěl ani fakt, že po nástupu do funkce se stal podřízeným ústředního ředitele Vladimíra Václavíka, jenž v té době vedl spory s režiséry, které se snažil finančně omezovat v rámci realizace jejich filmů: „Brával mě s sebou na porady a já v domnění, že jde o oficiální politiku vedení čs. st. filmu jsem jej podporoval, Výsledkem byl dopis filmových režisérů s. ministeriu informací, ve kterém si na mě stěžovali jako na filmového diletanta.“²⁴⁹

V druhé části poznámek uvedl, že konflikt s režiséry byl nadále přiživován tím, že se ze své nové pozice a na základě svých dosavadních pracovních zkušeností divadelního dramaturga snažil prosazovat nutnost politického vzdělávání a užšího spojení se stranou, což se konkrétně projevilo v prosazování zřízení samostatné dílčí stranické organizace v Ústřední dramaturgii, dále požadoval spolupráci s divadly především ve smyslu nalezení nových hereckých kádrů a rovněž mu přitížilo zorganizování filmařského kursu divadelních režisérů v Gottwaldově.²⁵⁰

Ve třetí části svých dohadů se Míka zaměřil na svou konkrétní dramaturgickou činnost. První film, který mu připadl na starost, byl nedokončený snímek *Křížovatky*, „který na štěstí ústřední dramaturgie zamítla. Tento film byl dílem smutně proslulého

²⁴⁹ NA, ÚV KSČ, fond. 19/7, a. j. 664 – Zpráva Zdeňka Míky: Proč jsem byl odvolán, s. 6, nedatováno.

²⁵⁰ Tamtéž, s. 7.

rež. Čápa, který později utekl za hranice. Ústřední ředitel výroby tenkrát uvažoval o tom, že by film Sokolovo mohl režírovat právě pan Čáp.²⁵¹ Míka připomněl i film Alfréda Radoka *Daleká cesta*, „který byl ohlášen jako jeden z nejlepších našich filmů na zahraniční festival (...), byl veskrze formalistický; byl, jak jsem se neoficiálně doslechl, nedoporučen k promítání. Přesto režisér tohoto filmu byl designován na tak politicky důležitý film, jako je Prokop Diviš.“²⁵² Míka se vyjádřil i k další nerealizované látce, jakou byl scénář Jiřího Frieda *Vila Lukrécie*, o němž poznamenal, že to „byl technicky znamenitě napsaný scénář, který byl filmovou radou nepříznivě přijat a žádány na něm opravy politického rázu, které znamenaly podstatně přepsat celou věc. Názor Filmové rady byl podle mého mínění správný.“²⁵³ Vedle těchto námětů se Míka stavěl proti dokončení filmu *DS 70 nevyjíždí* a zároveň byl proti natočení veselohry *Pára nad hrncem*, jejíž dokončení podpořil jen z toho důvodu, že to měl „být onen kýžený třiatřicátý film v roce 1949“, tedy snímek, který měl naplnit stanovený výrobní plán pro daný rok. *Pára nad hrncem* společně s dalšími snímky Hájkova VI. tvůrčího kolektivu historické drama *Chceme žít* a budovatelská veselohra *Karhanova parta* patřily mezi snímky, kvůli nimž byl podle svého názoru opravdu odvolán.²⁵⁴

Po svém nástupu na Barrandov si Míka vytkl čtyři hlavní úkoly, a to především zvýšení politické vyspělosti členů tvůrčích kolektivů, což do jisté míry korespondovalo i s přivedením nových tvůrců, dále zavedení plánované dramaturgie, jejímž výstupem měl být dramaturgický plán na rok 1950, a konečně se chtěl zapříčinit o postupné provedení decentralizace umělecké odpovědnosti.²⁵⁵ Míka částečně obstál pouze v oblasti personální zřízení XII. tvůrčího kolektivu. Problémy nastaly v dramaturgické činnosti, neboť tematický plán musel na Macháčkovu žádost sestavit sám, Filmová rada, jíž připadal tento úkol, jej potom jen schválila s nepatrnými změnami. O činnosti v Ústřední dramaturgii podal značně nelichotivé hodnocení: ačkoliv týdně členové museli projednat tři až sedm námětů, tak často se členové těchto schůzí neúčastnili, či dorazili, aniž by si předkládané látky vůbec přečetli. Mezi poctivými a vždy připravenými členy Míka jmenoval Viléma Kúna, Arnošta Klímu a Marii Pujmanovou, Jiří Hájek se alespoň snažil. Nejčastějšími

²⁵¹ Tamtéž.

²⁵² Tamtéž.

²⁵³ Tamtéž.

²⁵⁴ Tamtéž, s. 9.

²⁵⁵ Tamtéž, 2.

absentéry byli právě vedoucí tvůrčích kolektivů, kteří se mnohdy dostavili jen za účelem povinné projekce denních prací filmů, na nichž zrovna ve svých kolektivech dohlíželi. Tyto projekce se údajně odbyly pouhým předvedením, diskuze již nenásledovala.²⁵⁶

Míka připojil i zajímavé hodnocení práce všech dosavadních osmi tvůrčích kolektivů. I. Vávruv kolektiv označil za nejúspěšnější vůbec. Weissův II. tvůrčí kolektiv se mu jevil jako nejserioznější, „který si nerad kladl velké úkoly, ale kromě Villy Lukrecie neměl neúspěchu. V tomto kolektivu znamenitě působí dr. Dvořák a roste jeden z nejnadanějších scenáristů Jiří Fried.“²⁵⁷ Ve Fáberově třetím kolektivu vyzdvihl především jejího vedoucí, která podle jeho názoru není určen pro tuto funkci a měl by se spíše věnovat scenáristické činnosti: „Jeho kolektiv, který realizoval s rež. Radokem Dalekou cestu, se pomalu ale jistě rozpadával, takže nakonec sám Fábera požádal, aby byl zproštěn kolektivu.“ Fáberovi bylo vyhověno v rámci reorganizace začátkem listopadu 1949.

Míka zcela odsoudil IV. Klosův tvůrčí kolektiv, o němž se vyjádřil, že je to případ sám pro sebe: „Členy tohoto kolektivu byli nejprve samí režiséři. Nemohli proto plnit hlavní úkol tvůrčích kolektivů, totiž psát scénáře. Proto byli postupně do kolektivu přibráni tito lidé: dr. Bloch, Kautský, Noháč, Jaroš a Valenta. Noháč a Jaroš byli průběhem doby vyloučeni ze Svazu novinářů a proto také z filmu, a Valenta byl v létě zatčen a odsouzen nedávno za protistátní činy na 12 let žaláře. Spolu s ním byl odsouzen spolupracovník tohoto kolektivu rež. Dr. Sádek, také na 12 let, který byl kolektivem vybrán jako režisér připravovaného filmu Severní nádraží. (...) Tento kolektiv předložil také povídku Šťastná žena o Boženě Němcové. Tato povídka byla na ÚD zamítnuta jednomyslně jako ideologicky naprosto pochybená. Na povídce byl uveden také jako spoluautor Fr. Halas. Při debatě vyšlo najevo, že nešťastný Halas to ani nečetl. Kolektiv nemá schválen ještě ani jeden scénář a teprve dva náměty, které jsou oba dílem gottwaldovského režiséra K. Zemana. Z toho všeho podle mého soudu vyplývá, že tento kolektiv nemá oprávnění existence. Vyloučení a zavření spolupracovníci tohoto kolektivu ukazují na špatný kadrový výběr vedoucí (...). Tímto mužem je Elmar Klos, kdysi Zlíňák (snad by bylo dobře zeptat se gottwaldovských), intimní přítel všemocného pána Barrandova, ředitele Kohouta. Jde pověst

²⁵⁶ Tamtéž, s. 4.

²⁵⁷ Tamtéž, s. 11.

po Barrandově, že zmíněný Kohout neudělá nic, aniž by se poradil s Klosem (Tyto informace mám od dr. Fábery).²⁵⁸

Galuškův kolektiv naopak hodnotil Míka zcela kladně, jelikož díky Galuškově politické znalosti mají členové šťastnou ruku při volbě námětů. V případě Hájkova kolektivu vyjádřil Míka mínění, že by se naopak místo rozpuštění měl tento zachovat a posílit, protože se jedná o nejagilnější kolektiv. VII. kolektiv pochválil za pracovitost a pečlivost.²⁵⁹ V případě vedoucího osmého kolektivu Kabelíka vyjádřil názor, že tento „starý praktik je ještě státním filmem nedoceněn a jeho schopnosti nejsou v českém filmu náležitě využity. Je vskutku dobrým otcem filmových pracovníků a měl by být po mém soudu povolán k výchově nových hlavně režisérských kádrů.“²⁶⁰ U Werichova kolektivu navrhl, aby do něj nastoupil „politicky silný člověk, který by činnost tohoto kolektivu usměrňoval“.

Míka zkritizoval taktéž X. dělnický kolektiv, jehož založení bylo výrazem přání otce myšlenky. Připomenul, že složení bylo podmíněno pouze tím, kolik lidí z řad barrandovských zaměstnanců bylo ochotno se do něj přihlásit: „Nehledě k tomu, že barrandovští zaměstnanci nejsou typickými plnokrevnými dělníky, byli tito lidé postaveni rovnou před úkol psát scénáře a konkurovat tak profesionálům s velkou zkušeností a vzděláním, by se jim dostalo náležitého školení. Přece když posíláme dělníky na vysokou školu, také je napřed školíme a dělají maturitu. A protože jejich práce byly jako slabé samozřejmě zamítány, vytvořila na Barrandově atmosféra, jako kdyby bylo tomuto kolektivu záměrně ubližováno a házely se jim klacky pod nohy.(...) Teprve v létě dostal tento kolektiv tzv. instruktora, spisovatele Vaněčka. Podle mého názoru je mezi nimi velmi málo schopných.“²⁶¹ O XI. Kubištvě kolektivu se Míka odmítl rozepisovat, jelikož činnost kolektivu „je výsměchem tvůrčí práci.“²⁶² Poslední externí Hanušův kolektiv složený ze členů kulturního kádra ČSM, jenž sám vytvořil, se naopak u Míky setkal s velkou podporou a navrhoval, aby v případě zřízení studia filmů pro děti a mládež byl tento kolektiv převeden právě sem.²⁶³

V závěru svého elaborátu Míka podobně jako jiní jeho kolegové připojil svůj návrh na reorganizaci ČSF. Míka podtrhl, že smyslem takovéto reorganizace v ideové

²⁵⁸ Tamtéž, s. 11-12.

²⁵⁹ Tamtéž, s. 12.

²⁶⁰ Tamtéž, s. 13.

²⁶¹ Tamtéž.

²⁶² Tamtéž, s. 14.

²⁶³ Tamtéž.

rovině by mělo být především zdůraznění kulturně politického poslání filmu, a proto by v čele ČSF měl stát kulturně politický činitel, jenž by rovněž zastával funkci předsedy Filmové rady a jehož hlavní náplní by byla péče o plnění tematických plánů ve výrobě a distribuci. Do čela výroby by postavil ideového vedoucího, jenž by zajistil správné rozmístění kádrů a jejich kulturně politické usměrnění, věnoval by se jejich výchově a ručil by za politickou úroveň natáčených filmů. Ideový vedoucí by rovněž stál v čele distribuce. Decentralizaci filmové výroby navrhoval podle sovětského vzoru na několik studií (Barrandov, Hostivař, Brno, Gottwaldov atd.) – Barrandov rozdělil na dvě studia s dvěma uměleckými řediteli, zatímco v Hostivaři by se točily dětské a mládežnické filmy.²⁶⁴ Míka nezapřel svou původní profesi, když navrhoval poněkud absurdně vyškolení filmových režisérů z divadelních režisérů po jednoročním kurzu v Hostivaři: „Tito režiséři by byli vybráni po dohodě s Divadelní a dramaturgickou radou, která by je, jistě s těžkým srdcem uvolnila z divadel. Bez dobrého divadla nebudeme mít dobrý film.“²⁶⁵ V závěru konstatoval, že pětiletý plán se nedá splnit, jelikož je nedokonalý, nedomyšlený, špatný.²⁶⁶

V průběhu roku 1950 obdržel Míka od Kulturní rady nabídku vedení brněnské činohry, kterou po třítydenním rozhodování z kraje srpna v dopise Miroslavu Kouřilovi odmítl se zdůvodněním, že se v budoucnu chce pokusit o kariéru filmového režiséra „Pravda, začal jsem ve filmu neúspěšně. Ale právě proto chci dokázat svou práci, že chápu svůj úkol jako odpovědné učení se a osvojení si potřebných znalostí chci také dokázat, že jsem měl v mnohém pravdu.“²⁶⁷ Před naplněním svého snu se zavázal k externí spolupráci s pražským Divadlem Armády a rovněž přislíbil vytvoření a vedení divadelního mládežnického souboru u některého z pražských závodů.

Posledním odvolaným byl Vilém Kún, jemuž bylo odňato členství v Ústřední dramaturgii. Rovněž i on se rozepsal o svém působení na půdě ČSF, avšak v první řadě pojal svou zprávu jako obranu proti nařčení z levičáckých úchylek a vytváření mládežnických frakcí na půdě dramaturgických sborů a celou ji koncipoval jako argumentaci proti vzneseným obviněním generálního ředitele Macháčka a ústředního ředitele Václavíka na jeho osobu. V prvním bodě své obhajoby vyzval oba jmenované, „aby na konkrétních dokladech ukázali, v čem se frakce projevovala, jak fungovala, jakou měla ideologickou základu. (...). S. Nezval to řekl na Barrandově

²⁶⁴ Tamtéž, s. 15.

²⁶⁵ Tamtéž, s. 16.

²⁶⁶ Tamtéž, s. 18.

naplno, když prohlásil – rozpustit Hájkův a Galuškův kolektiv a lidé ze sekretariátu, že nemají ve filmu co dělat.“ Odmítl Nezvalovo nařčení, že umělci viděli v jeho posudku diktát a tudíž byli přestrašeni a odvolával se na zápisy z Ústřední dramaturgie, z nichž mělo jasně vyplynout, že se často ideově s Hájkem neshodli na projednávání jednotlivých látek a že byl například proti schválení látek *Potom* a *Úsvit* z Hájkova kolektivu, naopak většinou hájil náměty z Vávrova kolektivu, který se programově výhradně vyhýbal nové tematice: „Z rozboru posudků bychom patrně dospěli k tomu, že do frakce mladých (nebo ultralevých) by musela být zahrnuta i soudružka Pujmanová, Biebl, Konrád atd. Chce snad ústřední ředitel říci, že právě tito spisovatelé byli oni přestrašenci?“²⁶⁷

Kún pokračoval ve vyvrácení domněnky, že se levičáctví „zahnízdilo v Hájkově a Galuškově kolektivu. Skutečnost je však taková, že proti levičáctví jsme museli vystoupit i u scénářů a námětů zkušených filmařů (jako první scénář Botostroje ve skupině s. Vávry, Třetí patro ve Weisově skupině, Krohovo Bez starosti, u Fábery první zpracování mostecké stávky Jiskry v Kooohinnoru, Severní nádraží, V Klosově kolektivu atd. Nejvíce se projevovalo spolu se schematičností a nedostatečnou uměleckostí v námětech a scénářích Kloboučnickovy skupiny (Světlo, Stavíme, Tajný sklad, Žízeň). Moje stanovisko bylo vždy odmítavé. Byl jsem i proti Žizni, (...) po posudku Werich a dalších členů, kteří se za Žízeň přimlouvali, jsem nakonec ustoupil – ovšem s řadou kritických poznámek a hleděl jsem alespoň scénář zlepšit. Kupodivu, s. Kloboučník a jeho práce nejsou zahrnuty do tohoto útoku proti ultralevičáctví a schematičnosti.“²⁶⁸

Ve druhém se Kún zaměřil na Macháčkovu kritiku Zdeňka Míky. O Macháčkovi prohlásil, že se ani jednou neúčastnil zasedání Ústřední dramaturgie, přišel jen tehdy, když část stranických členů orgánu byla delegována do Sovětského svazu na služební cestu v červenci 1949. Macháček chtěl zachránit zfilmování scénáře Vily Lukrécie, u nějž již probíhaly přípravné práce, byl sestaven štáb a stanoven rozpočet, z nějž se již čerpalo: „Míka si tehdy dovolil sdělit soudr. Macháčkovi, že se domnívá, že toto rozhodnutí není správné. Nehrálo také toto určitou roli při pozdějším útoku na s. Míku? Nešlo zde tak trochu o prestiž?“²⁶⁹

²⁶⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664 – Vilém Kún: k událostem ve filmu, ze dne 30. března 1950, s. 2.

²⁶⁸ Tamtéž, s. 3.

²⁶⁹ Tamtéž, s. 9.

Kún dále pokračoval, že Míkovi u Macháčka přitížil jeho návrh na rozdělení Ústřední dramaturgie, který Macháčkovi a Václavíkovi podal v srpnu. Míka však žádnou odpověď neobdržel a jeho návrh se neřešil až do říjnové porady na Barrandově, kde jej Macháček zveřejnil poprvé a učinil jej jedním z témat široké diskuze. Kún toto Macháčkovu počínání zcela odsoudil: „Zavřít návrh do šuplíku a použít ho po třech měsících jako zbraně – tento způsob nesvědčí o moudrosti a starostlivosti komunistického ředitele, o dobrém poměru nejvyššího vedoucího k spolupracovníku, tím méně o dobrém poměru soudruha k soudruhu.“²⁷⁰

Kún se zastavil rovněž u otázky zřízení ředitelstvím ČSF dělnického kolektivu jako samostatného tělesa v dramaturgii, přičemž vyjádřil pochybnost, „že by ředitelství neuvážilo, jaké důsledky to bude mít. (...) Málo komu se však chtělo náměty kritizovat, už proto, že jsem viděli s jakou láskou a zaujetím na nich pracovali. Odmítavé posudky notně musely srážet sebedůvěru dělníků a na druhé straně vyvolávat tu dojem, že se dělnickému kolektivu děje křivda. (...) Zřízení dělnického kolektivu, nešlo – li o záměr, bylo právě skutečnou ultralevičáckou chybou – a to chybou ředitelství.“²⁷¹

Od dramaturgie jako takové přešel Kún k hodnocení dílčích filmových látek, jejichž posuzování požadoval za příkladové doložení své argumentace, že naopak vedení ČSF se vyznačovalo levičáckými úchylkami. Jako první uvedl filmovou povídku *Prokop Diviš*, z něž autoři, především J. A. Novotný, „udělali špatný scénář, plný royalistických křečí a schválností. (...) Není náhodou, že ve scénáři, kde je minimum českého slova, (...), je ve francouzském textu ukryt popěvek Kdy se mi vrátíš sladká Francie – včerejšek se vrátí.“²⁷² Kún podle vlastních slov poté, co společně s Hájkem v posudku upozornili na to, že ve scénáři „se musí ukázat přinejmenším konflikt pokrokového osvíceného kněze s církevní hierarchií, že tu je příležitost ukázat ho i jako vlasteneckého kněze, že se má (...) vyzdvihnout velký český vynálezce, který předstihl západ“, se mu dostalo arogantní odpovědi Novotného, „že nemá touhu dělat to, co se v této době potřebuje“, přičemž přítomný Václavík „považoval za nutnější rozpačitě doložit, že členové ÚD patrně nemínili své připomínky uplatňovat nějak kategoricky.“²⁷³

Kún, stejně jako Hájek s Míkou před ním, si vzal na paškál Elmara Klose, jehož označil za hlupáka proto, že Klos během projednávání scénáře Marie Majerové

²⁷⁰ Tamtéž, s. 10.

²⁷¹ Tamtéž, s. 13-14.

²⁷² Tamtéž, s. 18.

²⁷³ Tamtéž.

o stalinských závodech později nazvaný *Výstraha* požadoval, aby „byl podrobně ukázán proces výroby syntetického benzínu“, což by tak podle Kúnova mínění byl „vítaný instruktivní materiál pro zahraniční špionáž“. Co se týče Klosova kolektivu, kterého označil za nejneschopnějšího mezi neschopnými, poukázal na to, že kolektiv nemá schválen s výjimkou dvou námětů žádný scénář, připomněl, že dva členové kolektivu byli zatčeni a vypíchl, že Klos měl navíc ještě tu drzost, že si dovolil týden před odsouzením Františka Sádka, designovaného režiséra scénáře Severní nádraží, předložit tento scénář obsahující na obálce Sádkovo jméno Ústřední dramaturgii k projednávání, stejně jako to udělal v Jarošově případě, kdy předložil jeho námět *Případ profesora Zanty*, přičemž Jaroš už byl vyloučen v polovině dubna 1949 ze Svazu novinářů a zároveň tak i z filmu. Kún ve své nevraživosti ke Klosovi zašel ještě dál, když vytýkal Bohdanu Rossovi, že mu svěřil režii filmu IX. Sjezdu KSČ. Vinu ovšem přičítal i vedení ČSF: „Tento člověk, který dokázal naprostou neschopnost jako dramaturg, který pronášel soustavně reakční poznámky (leckdy podivně záludně) byl ředitelem bez jakéhokoliv šetření jmenován dramaturgem dokumentárního filmu velikého politického významu – a to v téže době, kdy byl rozpuštěn Hájkův kolektiv. (...) Generální i ústřední ředitel věděli o jeho reakčních výstřelcích při posuzování Botostroje i o skandálu, jaký to vyvolalo.“²⁷⁴

Kún rovněž zkritizoval Kloboučnicka, jehož obvinil z tzv. ideové nejasnosti, jenž tento projevil při projednávání látky pozdějšího filmu *Akce B*, když údajně prohlásil, „aby ve filmu v boji SNB proti benderovcům se nezapomnělo ukázat, že většina slovenských lidí benderovce podporovala.“²⁷⁵

Kún se pozastavil u Nezvalova prohlášení, aby byly rozpuštěny společně s Hájkovým kolektivem taktéž Galuškův. Galuška se svěřil Kúnovi, že tuto snahu rozbít mu kolektiv pociťoval již delší dobu dokonce zevnitř, jelikož mu začali odcházet schopní scenáristé, které k sobě lákají vedoucí jiných kolektivů a Otakar Kirchner, „scenárista Zocelených zakolísal s odůvodněním, že je na Státním filmu existenčně závislý a že se bojí aby práce konané jejich kolektivem nebyly zamítány proto, že jde o Galuškův kolektiv.“ Kún v Galuškově případě doporučoval, že kvůli náladám panujícím v jeho kolektivu by snad bylo lepší, aby nyní předkládali „nějaké ty neškodnější věci a ty ideově závažné nechat na později.“²⁷⁶

²⁷⁴ Tamtéž, s. 20.

²⁷⁵ Tamtéž.

²⁷⁶ Tamtéž, s. 19.

V závěru přišel Kún téměř se skandálním odhalením, když tvrdil, že ředitelství skrývá to, že si filmaři nestěžovali jen na Míku, jeho, Rossu a Galušku s Hájkem, ale taktéž přímo na ředitele, konkrétně Václavíka: „Tak na př. Fábera a Klíma z Vávrova kolektivu, otevřeně mluvili při obědě v Representačním domě při nedělní schůzi spisovatelů o pověstné Václavíkově bezedné tašce, v níž všechno nenávratně a beze stop mizí. (...) Že to je fakt, vyplývá i z toho, že Míkovi na jeho návrhy nikdo neodpovídal, že soudruhovi Hájkovi se neodpovídalo na jeho dopisy a že konečně tuto zvláštní vlastnost (...) potvrdil i Werich.“ Kún tedy v souvislosti s tímto odhalením žádal Bareše, aby se zasadil o vyšetření této záležitosti, jelikož se mu svěřil Miloslav Fábera, že na Barrandově se nic neděje, nastala úplná krize, doslova uvedl, „že tam prý je chcíplý pes“.²⁷⁷

V závěru svého téměř až udavačského referátu Kún sebekriticky vyjmenoval chyby, jichž se dopustil. Počítal mezi ně to, že si nedovedl dostatečně vyhradit čas pro svou činnost v Ústřední dramaturgii, z čehož vyplynula i jeho nepozornost při čtení scénářů, což se nejmarkantněji projevilo při četbě problematického scénáře Výlet pana Broučka do zlatých časů, kde si četl jen pravou dialogovou stranu a tak včas neodhalil špatně koncipovanou scénu na zprostředkovatelně práce. Rovněž kvůli své zaneprázdněnosti nevěnoval pozornost Míkovi a všechny rady, s nimiž se na něj obracel, delegoval na Rossu či Václavíka. Stejně tak si nevšímal práce Bohdana Rossy ve Filmové radě, nevyptával se jej na jeho pracovní problémy, nenaléhal na zajištění studijních materiálů, které dovezli ze Sovětského svazu. „Měl jsem si přes to všimnout. Že soudruh rosa byl stále víc vtahován k úkolům podnikovým a že přílišné kamarádství s vedoucími soudruhy z podniku může mít pro něho a hlavně pro jeho práci nebezpečné důsledky. Domníval jsem se až do vypuknutí známých událostí, že soudruh Rosa, Macháček a Václavík jsou nejlepší přátelé.“²⁷⁸

Nakonec Vilém Kún poděkoval straně a sekretariátu ÚV KSČ, že směl vykonávat tuto práci: „Má práce ve filmu mně umožnila vidět Moskvu, poznat Sovětský svaz. Umožnila mně setkat se sovětskými filmovými umělci, režiséry, herci, vedoucími pracovníky i dělníky. Jsem za to nesmírně vděčen soudruhovi Kopeckému a s. Slánskému, že mi to umožnili“.²⁷⁹

²⁷⁷ Tamtéž, s. 21.

²⁷⁸ Tamtéž, s. 24.

²⁷⁹ Tamtéž.

Do čela Filmové rady ministr Kopecký jmenoval koncem dubna 1950 spolupracovníka Gustava Bareše Jiřího Hendrycha právě na základě Barešova návrhu. I nadále zůstávali v plénu lidé blízcí Barešovu křídlu, a to především šéfredaktor Vladimír Koucký, Jiří Pelikán a částečně též František Nečásek. Z filmařů zde zasedli Oldřich Macháček, Otakar Vávra, Martin Frič, Antonín M. Brousil. Mezi členy patřili Helena Leflerová, Anna Jungwirthová, Vladimír Šmeral, Marie Pujmanová, František Vacek, Gustav Spurný, Vladimír Václavík, Jiří Kořátko, Miroslav Šedivý a Miroslav Žaloudek. Tajemníkem byl ustanoven Karel Maršálek.²⁸⁰ Organizační řád Filmové rady poněkud osekal a zeštíhlil její povinnosti tím, že část úkolů přidělil k plénu, tj. především schvalování tematického plánu a dohled nad vypracováváním jednotlivých posudků k literárním a technickým scénářům a posléze i k hrubým sestřihům dílčích filmů; i proto se právě do pléna dostali osobnosti typu Vávry, Friče či Brousila, aby alespoň částečně mohla být zaručena plynulost a pokud možno profesní odbornost těchto posudků a členové rady se i nadále neprojevovali coby naprostí diletanti, řídící se jen intuitivními náhledy, osobitou interpretací stranických pouček či se jen souhlasně nevyslovovali k názoru většiny z důvodu naprosté neznalosti problematiky.²⁸¹

Ústřední dramaturgii nahradil generální ředitel ČSF Macháček podnikovou instrukcí A 77 a A 87 k 1. lednu 1950 po souhlase ministra Kopeckého tříčlenným prozatímním Kolektivním vedením ústřední dramaturgie (KV ÚD) pod předsednictvím Františka A. Dvořáka, k němuž byli přiřazeni umělečtí experti z řad dosavadních členů Ústřední dramaturgie. V KVÚD zasedli po boku Dvořáka dále Václav Wasserman a Jiří Hájek, kterému bylo odňato vedení jeho tvůrčího kolektivu s tím, že o dalším působení, stejně tak jako o činnosti XII. tvůrčího kolektivu ČSM Pavla Hanuše bude rozhodnuto v následujících měsících samostatně. Mezi stálé umělecké experty Macháček jmenoval spisovatele Konstantina Biebla, Karla Konráda s Marií Pujmanovou společně s hercem Jindřichem Plachtou a Arnoštem Klímou. K expertům se opětovně řadili stávající vedoucí jednotlivých tvůrčích kolektivů: Otakar Vávra, Jiří Weiss, Jan Kloboučník, Miroslav Galuška, Jan Werich a Vladimír Kabelík²⁸²; toto složení však nebylo zdaleka konečným a krátce nato byl mezi členy KV ÚD jmenován další z kritizovaných představitelů mladých levičáků ve filmové dramaturgii, a to Miroslav Galuška, čímž se

²⁸⁰ Podniková instrukce A 103 ze dne 27. dubna 1950. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 – Jednací řád Filmové rady. Organizační řád Filmové rady.

²⁸¹ Tamtéž.

²⁸² NA, ÚV KSČ, 19/7, a. j. 648/1 – Návrh podnikové instrukce.

jen potvrdila kosmetická úprava řešení propuknuvších problémů. Společně s ním byl navržen do členstva i Miloslav Fábera.²⁸³

Měsíc poté Macháček pro potřeby schválení ministerstva zformuloval úkoly KV ÚD, které v podstatě opisovaly statut a směrnice předchozí Ústřední dramaturgie: hlavní náplní KV ÚD bylo především sestavení tematického a výrobního plánu, schválení či odmítnutí všech filmových látek v různých fázích zpracování společně s odbornou konzultací při zpracování námětů, schvalování návrhů na režiséry filmů, návrhů staveb a kostýmů, jakož i hereckého obsazení zkušebního filmu včetně kontroly všech přípravných prací realizace v součinnosti s vedoucími jednotlivých tvůrčích kolektivů s pravomocí pověřit supervizí zkušené filmaře během natáčení jednotlivých látek.

Pro vedoucí tvůrčích kolektivů se taktéž nic oproti dřívější směrnici nezměnilo; i nadále měli fungovat především jako první dramaturgické síto před schvalovacím řízením a jejich činnost se v podstatě omezovala jen na vyhledávací a poradní funkci jak v přípravné literární fázi, tak v postupující výrobní fázi. Hlavní slovo při schvalovacím procesu literárních scénářů zůstávalo i nadále v kompetenci ministra informací, teprve po něm se mohly rozjet naplno přípravné práce, které měly vést ke schválení technického scénáře. Po kladném přijetí a na základě pokynu ústředního ředitele výroby následovalo vlastní natáčení filmu. Překvapivým se tak jeví pouze fakt, že neprošel návrh na převzetí V. tvůrčího kolektivu, jehož vedoucího Galušku by vystřídal Martin Frič a zároveň by jej spojil s nefunkčním XII. tvůrčím kolektivem ČSM Pavla Hanuše.²⁸⁴ Nabízí se tak domněnka, že právě Frič coby zkušený filmový pracovník by i svou osobností efektivně přispěl k tolik požadované výchově začínajících mladých filmových pracovníků a pod jeho vedením by si tito adepti osvojili zákonitosti scenáristické a dramaturgické práce. K tomu, proč nakonec pověřen tímto úkolem nebyl, nejsou k dispozici žádné záznamy, přesto se lze domnívat, že tento návrh neprošel z důvodu jeho značné pracovní zaneprázdněnosti.

Konečnou podobu KV ÚD zformulovala až směrnice ze dne 27. dubna 1950 a na místo Galušky byl nakonec jmenován scenárista a herec Jaroslav Zrotal, člověk svým smýšlením blízký stranickému vedení. Fábera byl přesunut na mezi umělecké experty pro konkrétní úkoly, kde jej doplnil Jiří Mařánek. Zároveň směrnice ustavila počet osmi tvůrčích kolektivů (TK): Vávrův (I. TK), Weissův (II. TK), Kloboučnickův

²⁸³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648/1.

²⁸⁴ Tamtéž.

(III. TK), Galuškův (IV. TK), Kocourkův (V. TK), Werichův (VI. TK), Kabelíkův (VII. TK) a nově VIII. tvůrčí kolektiv Bohumila Štěpánka, který v březnu doplnily sdružené skupiny Vladimíra Vlčka a Oldřicha Nového. Zanikly tak kolektivy pod vedením Jiřího Hájka, Miloslava Fábery, Elmara Klose, Ivana Kubišty, Václava Kašíka a Josefa Jüptnera.²⁸⁵

Z nastíněného vývoje lednové reorganizace vyplývá, že se jednalo pouze o čistě formální změny, které principiálně neřešily otázku dvoukolejnosti jako takové a naopak přispívaly k byrokratizaci nastaveného systému, jenž se vyznačoval rozmělněním odpovědnosti v rámci kolektivního řešení a schvalování dílčích látek; květnový statut KV ÚD jen potvrdil neudržitelný trend odtržení dramaturgie od výroby při existenci dvou samostatných složek studia, a to KV ÚD jako poradního dramaturgického sboru na straně jedné a provozního ředitele výroby filmů na straně druhé. O nezměněném stavu dosavadní praxe svědčí i zápis z prvního setkání KV ÚD z konce února 1950: v zápise členové otevřeně přiznávají, že i nadále zůstávají prodlouženým orgánem Kulturní rady ÚV KSČ, na jejichž připomínky k jednotlivým scénářům mohou pouze opět zpětně reagovat dalšími připomínkami k posouzení určitých marginálií, čímž se i nadále zdržuje nasazení těchto scénářů do výroby a zároveň jsou odkázáni na vyjádření ředitele výroby Karla Kohouta, zda a do jaké míry jsou dílčí scénáře připraveny k realizaci, či prostě jen vyčkávají na ministrův souhlas, zda ta či která látka odpovídá nastolenému trendu zobrazování předúnorových jevů v konkrétním tématu a žánru. Stejně tak opětovně stvrzují nepřipravenost a neschopnost vypracování předběžných půlročních výrobních plánů, neboť se jim nedostává dostatečné zásoby akceptovatelných látek, jelikož jim podřízení pracovníci v tvůrčích kolektivech prostě neplní zadané úkoly. Zároveň tak paradoxně negují svůj závazek mechanicky nastavené přípravy a dodání jednoho scénáře do výroby.²⁸⁶

Tuto schizoidní situaci, kdy se centralizovala tvorba směrem nahoru až ke generálnímu ředitelství a naopak se decentralizovaly základní dramaturgické jednotky v nefunkčním seskupení několika tvůrčích kolektivů, ještě na podzim roku 1950 podpořilo v souladu s uplatněním průmyslových hledisek ve filmové tvorbě vytvoření pobočného závodu Hostivař, jehož řediteli byli mimo jiné podřízení i vedoucí

²⁸⁵ KNAPÍK, cit. 10, s. 275.

²⁸⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 – Záписы KV ÚD 1950-1951. Zpráva o 1. Týdnu činnosti kolektivního vedení Ústřední dramaturgie při výrobě uměleckých filmů.

výroby uměleckých filmů, vedoucí ateliérů a dílen včetně výrobních štábů s hospodářskými vedoucími.²⁸⁷

²⁸⁷ Srov. ŠMÍDA.: cit.2, s. 183.

3.6 Prosazování nové tematiky v VI. tvůrčím kolektivu Jiřího Hájka a jeho důsledky pro filmovou dramaturgii

3.6.1 VI. tvůrčí kolektiv a popis jeho činnosti

VI. tvůrčí kolektiv Jiřího Hájka byl vytvořen v listopadu 1948,²⁸⁸ kdy v důsledku poučkových změn a následné reorganizace Barrandova bylo vytvořeno na místo dosavadních šesti výrobních skupin osm tvůrčích kolektivů. Jiří Hájek, blízký spolupracovník Gustava Bareše, na základě svého ideologického přesvědčení začal prosazovat v dramaturgické koncepci svého kolektivu tzv. novou tematiku ještě dříve, než byla oficiálně požadována *Usnesením předsednictva Ústředního výboru Komunistické strany Československa o tvůrčích úkolech československého filmu* z dubna 1950.

Členové kolektivu Zdeněk Bláha, Bohuslav Březovský, Mojmír Drvota, Jaroslav Hulák, Václav Káňa, Vítězslav Kocourek, Sergej Machonin a Emil Radok se ve své práci zaměřili na žhavou současnost i nedávnou minulost. Kolektiv předkládal oběma schvalovacím orgánům k posouzení a následnému schválení ideově vypjaté scénáře. Od zahájení své činnosti na sklonku roku 1948 po nucenou reorganizaci do V. tvůrčího kolektivu Vítězslava Kocourka v první půli roku 1950, kolektiv prokázal svou činnost téměř třemi desítkami látek, které předložil k projednání. Kolektiv se tak mohl pro rok 1948 vykázat scénáři *Potom*, *Náhradní záloha* a *Vzpoua ve skautském táboře* a *Všední dny*, které byly všechny zamítnuty, prostřední látka ještě Filmovým uměleckým sborem – FIUSem.²⁸⁹ Zároveň v dramaturgické spolupráci s kolektivem vznikl film *Pan Novák*. V následujícím roce kolektiv pracoval na látkách *Výlet pana Broučka do zlatých časů*, *Lepší lidé*, *Maryla*, *Strakonický dudák*, *Úsvit*, *Parta brusiče Karhana*, *Chceme žít*, *Případ doktora Kováře*, *Mordová rokle*, *Zlý jelen*, *Povinnost*, *Cela ticha*, *Nepřátel se nelekejte*, *Kutnohorští havíři*, *Důl Generál Jeremenko*, *Osudová symfonie*, *Pára nad hrncem* a *Hrstka věrných*.²⁹⁰ Ještě za Hájkova vedení na začátku roku 1950 kolektiv plánoval předložit dramaturgickým orgánům ke schválení náměty veselohry z dělnicko studentského prostředí *Kenson* a veselohry *Blažej a Blažena*.²⁹¹

²⁸⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 762.

²⁸⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951. *K prověrkám tvůrčích kolektivů: 5. TK V. Kocourka*.

²⁹⁰ Srov. Ústřední dramaturgie dlouhých filmů. *Věstník československého státního filmu*, r. III.

²⁹¹ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka z ledna 1950, s. 17.

Natočena byla však v rozmezí let 1949 až 1951 pouze malá část: *Chceme žít* E. F. Buriana („film zachycující na osudech nezaměstnané dvojice zkušenosti naší dělnické třídy v době nezaměstnanosti a krise“), *Pan Novák* Bořivoje Zemana (veselohra zachycující „přerod prostého člověka, uzavřeného do stěn svého osobního života, v uvědomělého pracujícího člověka, který ví, kde je dnes jeho místo, v člověka, který poctivě pracuje a který v radosti z dobře konané užitečné práce nachází své uspokojení“), *Karhanova parta* Václava Wassermanna (film „o vzniku údernického hnutí podle známé divadelní hry“), *Pára nad hrncem* Miroslava Cikána („veseloherní příběh o napravení talentovaného, avšak lehkomyšlného mladého nadaného konstruktéra, který občas propadá alkoholu“) a konečně *Případ Dr. Kováře* Miloše Makovce (drama zobrazující „boj dvou lékařů o nové pojetí medicíny, odehrávající se v prostředí menšího města v letech první republiky“).²⁹²

Do osudu Hájkova kolektivu však zasáhly spory a konflikty mezi generálním ředitelstvím ČSF a politickými pracovníky ÚV KSČ v Ústřední dramaturgii a ve Filmové radě na konci roku 1949. Tento konflikt byl označen jako aféra s tzv. levicovými úchytkami a na příkladě činnosti právě tohoto kolektivu byl především vedením ČSF a Vítězslavem Nezvalem z filmového odboru ministerstva informací tento ideový spor demonstrován a jím dokladován.²⁹³

3.6.2 Případ problematické realizace scénáře Výlet pana Broučka do zlatých časů

Scénář, který zpečetil osud tohoto kolektivu, byla ideologicky zbarvená veselohra *Výlet pana Broučka do zlatých časů* autorů Karla Vaňka a Vítězslava Kocourka, odkazující svým titulem k významnému literárnímu dílu Svatopluka Čecha, z nějž si autoři vypůjčili jméno a charakteristiku hlavní postavy Matěje Broučka. V notně aktualizované verzi tak pan Brouček jakožto bankovní zaměstnanec společně se svými přáteli poslancem Hořešovským, stavitelem Řehákem a bývalým velkouzenářem Jůrou ve své oblíbené vinárně nadávají na současné poměry a vzpomínají na zlaté časy první

²⁹² Anotace filmů citovány z výrobních/tematických plánů pro rok 1949 a 1950. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 762.

²⁹³ Touto aférou se zabývá ve svých pracích historik Jiří Knapík (Filmová aféra L. P. 1949. *Iluminace*, 2000, 12, č. 4 (40), s. 97-120; týž *Únor a kultura*, s. 236-245). Zabývá se problémem pouze z jednoho aspektu, a to vztahem jednotlivých mocenských představitelů tehdejší kulturní politiky v celém sledu mnohých potyček dvou ideologicky rozdělených kulturně politických skupin. Úplnou činností a tvorbou Hájkova kolektivu se nezabývá. Taktéž nezohledňuje dopady koncepce VI. TK na celou filmovou dramaturgii v následujících letech, ani se nezabývá další Hájkovou působností v KV ÚD.

republiky. Při zpáteční cestě domů ovíněný Brouček upadne na zem a probudí se v roce 1935, což zjistí až poté, co se omylem připlete k zasedání komunistické schůze. Přítomným řečníkem se nechá strhnout k ostré kritice poměrů, avšak na schůzi dorazí policie, která ji rozežene a Broučka zatkne. Při zatýkání je Brouček vyfotografován novinářem a otištěná fotografie v novinách má za následek jeho propuštění v bance. Brouček tak zažívá na vlastní kůži pocity nezaměstnaného bezdomovce. Ve chvíli největšího zoufalství se propadne Brouček do spánku a probudí se opět v roce 1948, poučen ze svého mylného nazírání na nedávnou minulost a v uvědoměném opojení nově nabytého štěstí se radostně a s laskavým přístupem pustí do své práce úředníka obsluhujícího za bankovní přepážkou.²⁹⁴

Z veselohry, která měla poskytnout velkou komickou příležitost herci Jaroslavu Marvanovi v titulní úloze, se dochovala jen část nesestřiženého negativu obrazu a část negativu zvuku obsahující scény natočené v náznakových dekoracích, tedy z tzv. zkušebního filmu a rovněž scény již z rozpracovaného filmu, pravděpodobně se tedy jedná o scény odehrávající v hotelu Tichý, kde se odehrává politická schůze a scény zachycující jednání na burze práce.²⁹⁵

Jiří Hájek v důsledku svého odvolání z pozice vedoucího tvůrčího kolektivu, vypracoval písemnou zprávu o práci svého kolektivu, nazvanou *Zpráva o zastavení filmu „Výlet pana Broučka“ a o dnešní situaci státní filmové výroby, vyvolané diskusí proti t. zv. „levicovým úchylkám“*, již předal Jiřímu Hendrychovi a ministru Kopeckému.²⁹⁶ V úvodu Hájek jmenoval v souvislosti se zastavením realizace filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů* a odsouzením celé dosavadní činnosti VI. tvůrčího kolektivu generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka, ačkoliv údajně tento kolektiv „ještě do nedávna byl vedoucími představiteli našeho filmu prohlašován dokonce za jeden z nejlepších“, a i z tohoto důvodu Hájek považoval za „svou stranickou povinnost informovat příslušné kulturně-politické orgány naší strany o některých událostech, které jsou charakteristické pro okamžitý vývoj i stav naší filmové výroby.“ Zároveň podotkl, že jak jeho kolektiv, tak kolektivy kolegů Miroslava Galušky a Jana Kloboučnicka nebyly ostatními stávajícími kolektivy přijaty přátelsky.²⁹⁷

²⁹⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénářů, Dokumenty k filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů*. Publikace *Český hraný film III* uvádí, že námět byl znám i pod pracovním názvem *Výlet pana Broučka do roku 1935*. Srov. *Český hraný film III*, 19, s. 400.

²⁹⁵ Tamtéž, s. 401.

²⁹⁶ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka z ledna 1950. O zprávě informoval Hájek korespondenčně Gustava Bareše, který se tou dobou léčil v sanatoriu Žáry v Albrechticích u Krnova.

²⁹⁷ Tamtéž, s. 1.

V prvním bodě nazvaném *Ochromování pracovní schopnosti Ústřední dramaturgie* Hájek poznamenal, že dle svědectví Miroslava Fábery někteří členové Ústřední dramaturgie prohlásili, že do července 1949 nesmí být schválen ani jeden scénář Hájkova kolektivu. V této souvislosti Hájek jmenoval Elmara Klose, jenž důsledně vystupoval „proti všem povídkám a scénářům VI. t. k., ale i ostatních nových kolektivů. S. Klosovi se podařilo střídavě strhnout i některé kolísající, politicky méně vyspělé členy Ústřední dramaturgie z řad filmových praktiků“. Naopak na Hájkově straně vždy stáli během projednávání jednotlivých povídek a scénářů spisovatelé Marie Pujmanová, Marie Majerová, Konstantin Biebl, Karel Konrád a Jiří Mařánek společně s politickými pracovníky Arnoštem Klímou, Vilémem Kúnem a Bohdanem Rosou.²⁹⁸

Podle Hájka se tyto názorové rozpory nejjasněji projevíly při projednávání scénáře *Výlet pana Broučka do zlatých časů*, který schválil ještě FIUS počátkem září 1948, jenž v posudku konstatoval, že v povídce jsou poměry za první republiky charakterizovány dosud mírně, „zejména v líčení třídních rozdílů“.²⁹⁹ Při projednávání literárního scénáře autorů Jaromíra Pleskota, Emila Radoka, Vítězslava Kocourka a Karla Vaňka začátkem února následujícího roku již v Ústřední dramaturgii vystoupil proti tematickému zaměření zesměšňování maloměšťáckého způsobu života opět Elmar Klos, který získal na svou stranu i Jana Wericha, jenž toto odmítl s konstatováním, „že poražený vždy budí lítost a je nelidské se mu vysmívat“, přičemž námitky vznesli i režiséři Otakar Vávra a Jiří Weiss. Konečný posudek Ladislava Hanuše, tajemníka Ústřední dramaturgie, však Hájek hodnotil kladně.³⁰⁰ Scénář byl nakonec schválen díky kladnému stanovisku především Pujmanové, Biebla, Majerové, Konráda a Mařánka včetně Vladislava Kabelíka z řad filmařů. Političtí členové Klíma, Kún a Rosa se opírali o starší Hendrychovo stanovisko ještě z dob projednávání povídky ve FIUSu a shodně scénář doporučili po stránce ideové.³⁰¹

Hájek si chtěl ověřit účinek scénáře i u dělnictva, a proto dal scénář k přečtení soudruhovi Petřů, členovi Hlavního výboru závodní organizace KSČ, jenž „potvrdil náš názor, že tato látka dobře a účinně zesměšňuje falešné představy maloměšťáků o první republice. Se stejným výsledkem setkala se i schůzka s dělníky čakovické Avie.

²⁹⁸ Tamtéž.

²⁹⁹ Tamtéž, s. 2.

³⁰⁰ Tamtéž.

³⁰¹ Tamtéž, s. 3.

Asi 12 soudruhů, kteří přečetli scénář, pochopili správně jeho záměr a vyslovili se v tom smyslu, že na takové filmy dosud marně čekali.³⁰²

Podle Hájka se o látku ještě před vypracováním literárního scénáře zajímal režisér Jiří Krejčík, „který k jeho zpracování dal řadu cenných připomínek“. Krejčík však v polovině listopadu 1948 oznámil kolektivu, že z důvodu svého nástupu na vojenskou službu je nucen se vzdát další spolupráce na scénáři a místo sebe doporučil Pavla Blumenfelda, režiséra z Krátkého filmu, „který na literárním scénáři spolupracoval až do doby, kdy pro některé rozpory v nazírání na ideové poslání filmu se s ním tvůrčí kolektiv rozešel.“ Proto Hájek navázal korespondenční spojení s režisérem Martinem Fričem, jehož požádal o názor na povídku a scénosled. Frič se s Hájkem sešel a projevil zájem o režii tohoto filmu, avšak až po rozřešení otázky jeho režie filmu *Botostroj*, který již dříve přislíbil realizovat a jehož scénář měl být brzy hotov.³⁰³ *Botostroj* byl však odložen a Frič byl Macháčkem určen k režii filmu *Pětistovka*, avšak Frič se „i nadále zajímal o Pana Broučka a četl i literární scénář. Vzhledem k tomu, že nejzkušenější režiséři byli v této době už obsazeni, navrhl kolektiv Ústřední dramaturgii a ústřednímu řediteli výroby soudruhu Václavíkovi režiséra J. Pleskota na základě jeho filmové režijní asistentury a s podmínkou, že natočí zkušební film.“ Ani jedna z oslovených stran proti tomuto návrhu neměla námitek, a proto se Pleskot ujal práce na scénáři.

Hájek ve zprávě uváděl Fričův zájem o možnou spolupráci i proto, aby vyvrátil nepravdivá tvrzení o diletantském pojetí scénáře, které údajně šířil jeho ideový odpůrce Elmar Klos. Ten se při dubnovém projednávání technického scénáře v Ústřední dramaturgii zdržel jakýchkoliv dalších připomínek s poukazem, „že své zásadní námítky řekl při projednávání literárního scénáře.“ Vladimír Kabelík, který měl na starosti posouzení této verze, scénář doporučil do výroby a s kladnými stanovisky se připojili opět spisovatelé Pujmanová, Biebl a Konrád. Jednání se poprvé zúčastnil i Zdeněk Míka ve funkci ústředního dramaturga, na což poukázal Hájek v souvislosti s tvrzením Vítězslava Nezvala, který prohlásil, „že na ÚD prosazoval od začátku tuto látku s. Míka, dokonce snad neregulárními prostředky.“³⁰⁴ Poté následovalo schvalování scénáře na půdě Filmové rady, kam však Hájek, ani autoři scénáře nesměli

³⁰² Tamtéž.

³⁰³ Tamtéž.

³⁰⁴ Tamtéž, s. 4.

být přizváni, proto k dalšímu Nezvalovu výroku o neregulérním schvalování scénáře v tomto dramaturgickém orgánu nemohli zaujmout stanovisko.

Po zpracování dílčích připomínek Filmové rady souhlasili Macháček s Kopeckým s realizací filmu. Ze záměrného protahování přípravných prací Hájek obvinil ředitele výroby Karla Kohouta, který poté, co jej Hájek požádal o přidělení zkušeného střihače režiséru Pleskotovi, mu namísto toho navrhl Jiřího Sobotku, „jednoho z nejmladších a jistě ještě ne zcela vyzrálých barrandovských střihačů, který přes všechnu svou pracovní poctivost a nesporný talent nemohl být režiséru Pleskotovi tak bezpečnou oporou, jako skuteční mistři střihu, kterých máme na Barrandově celou řadu.“³⁰⁵ Na zahajovací pracovní poradě výroby koncem dubna prohlásil Kohout, že na přípravu je nutné počítat šest týdnů, během nichž se natočí zkušební film, avšak odmítl Pleskotův návrh, aby se začalo natáčet v exteriéru. Až do začátku června se tedy nenatočily ani scény v exteriéru, ani v ateliéru, které zůstaly nevyužity, ba dokonce nebyl natočen ani zkušební film. Ten Pleskot natočil v rozmezí dnů 2.-9.června 1949, který Ústřední dramaturgie schválila 13. června a zároveň vyslovila souhlas, aby úvodní a závěrečné sekvence byly natočeny barevně.³⁰⁶

Dne 1. července byl režisér Pleskot povolán k tříměsíčnímu výkonu vojenské služby a po jeho návratu padlo rozhodnutí, že se může započít s natáčením v ateliéru, avšak i toto bylo stále odkládáno, takže Hájek se musel v polovině října písemně obrátit na Macháčka i Václavíka se žádostí „o pomoc při stanovení konečných ateliérových termínů, neboť režisér Pleskot byl uvolněn Vinohradským divadlem jen do 17. XII. 49 a neustálými odklady vznikla situace, že film by nemohl do tohoto termínu dokončit.“³⁰⁷ Ve výše uvedeném dopise Hájek žádal stanovení definitivního termínu natáčení, a aby se mu dostalo veškeré možné podpory ze strany ČSF, jelikož prostřednictvím tohoto filmu „se dostává Čsl. státnímu filmu nového režiséra, kvalit jistě ne běžných, jak dosvědčil již natočený zkušební film.“ V závěru Hájek upozornil, že byl společně s Pleskotem dotazován, zda by natáčení mohl odložit až na jaro 1950, poukázal na to, že nové odsunutí by bylo podle jeho mínění „naprosto nevhodné, jak pro film sám, tak pro režiséra, který je nyní již ¾ roku uvolněn od své divadelní práce pro tento film a nemohl by přirozeně se uvolnit znovu na jaře.“³⁰⁸

³⁰⁵ Tamtéž, s. 5.

³⁰⁶ Tamtéž., příloha č. V.

³⁰⁷ Tamtéž, s. 5.

³⁰⁸ Tamtéž, příloha IV., dopis Jiřího Hájka Vladimíru Václavíkovi ze dne 13. října 1949, s. 2.

Hájkovi odpověděl hospodářský vedoucí Fencel, jenž podal vysvětlení, že oddálení ateliérových termínů bylo způsobeno obtížemi a složitostmi citovaného filmu, přičemž mu vytkl, že při zpracování scénáře nezohlednil hospodářskou únosnost realizace. Hájek se bránil tím, že Fencel „nepochopil, že nutnost množství dekorací je v tomto případě dána základní ideou filmu, v němž pan Brouček musí projít nejrůznějšími prostředími, aby mohl konfrontovat své dnešní růžové představy s řadou typických znaků společenské skutečnosti první republiky.“ Zatímco Kohout se s Fenclovou odpovědí ztotožnil, Macháček Hájkovi vůbec neodpověděl.³⁰⁹ Hájek připojil i osobní vzpomínku na rozhovor s funkcionářem závodní organizace KSČ na Barrandově Karlem Hykou, který jemu a Sobotkovi sdělil koncem srpna, „že podle jeho informací se Brouček natáčet nebude. Na otázku po příčinách a zdrojích těchto informací s. Hyka tehdy neodpověděl.“ Hájek se s obsahem rozmluvy svěřil Kohoutovi, který jej ubezpečil, že se jedná o dezinformaci, a přislíbil, že si s Hykou promluví.³¹⁰

Druhý den po schůzi Ústřední dramaturgie s vedením ČSF na Barrandově se na Kohoutovu žádost sešli režisér Pleskot společně s autory scénáře, pracovníky štábu s dramaturgem Františkem A. Dvořákem, aby provedli za Kohoutovy součinnosti škrty ve scénáři tak, aby snížili plánované finanční náklady. Podle Hájka „označil Dvořák tento scénář za základ k velmi dobré veselohře.“³¹¹ Následně si vyžádala Kulturní rada ke zhlédnutí zkušební film. Jiří Hendrych, jako jeden z mála členů seznámených s látkou již od prvních literárních verzí podotkl, „že se film, konfrontující komické představy dnešního maloměšťáka s tvrdou sociální skutečností první republiky, nesmí ani odchýlit od věrného zachycení typických znaků první republiky, ani přestat být veselohrou, při čemž komická není a nesmí být skutečnost první republiky, nýbrž jediné pan Brouček.“³¹² Ministr Kopecký proto rozhodl o přidělení soudruha Černého režiséru Pleskotovi za odborného poradce, jemuž pro přesné vystižení meziválečné atmosféry byl později přidělen i Ladislav Štoll. Kulturní rada si na tomto listopadovém zasedání vymínila, že se s autory, režisérem a vedoucím kolektivu sejde před zahájením natáčení, aby upozornila na možné ideologické obtíže námětu, avšak tato schůzka se nakonec uskutečnila až 5. prosince, tedy po čtrnácti filmovacích dnech v ateliéru. I přes Hájkovy urgencye se nedostavili na natáčení delegovaní odborní poradci, mimo jiné i z důvodu

³⁰⁹ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 5.

³¹⁰ Tamtéž, s. 6.

³¹¹ Tamtéž, s. 8.

³¹² Tamtéž, s. 9.

Štollovy automobilové nehody z kraje prosince. Hájek průběžně sledoval denní práce a ve svých názorech se shodoval i s vedoucím výroby filmu Fenclem.

Denní práce si ovšem nechala bez Hájkova vědomí promítnout i Ústřední dramaturgie. Skupina členů sestávající z Jana Wericha, Jiřího Weisse, Miroslava Fábery a Vladislava Kabelíka pod vedením Elmara Klose ostře zkritizovala úroveň dosud natočených záběrů a následně zkritizovala rovněž schválený scénář: „Z toho byla inscenována demonstrace proti celému systému a zásadám, prosazených stranou při reorganizaci filmu v roce 1948“.³¹³ Hájek byl dodatečně na schůzi povolán, avšak po jeho příchodu schůzi opustili výše zmínění filmaři s výjimkou Fábery a zbytek členů se zaměřil na jednotlivé kritické připomínky k natočeným záběrům, které mezitím zazněly během Hájkovy nepřítomnosti.³¹⁴

Na plánované prosincové schůzce Kulturní rady s filmaři ministr Kopecký nařídil, aby byla přetočena scéna politické schůze odehrávající se v hotelu Tichý a druhá scéna na burze práce byla zcela vypuštěna, s čímž celý Hájkův kolektiv souhlasil. Nezval opět ostře vystoupil proti dalšímu natáčení a společně s ním odmítl scénář i Štoll, „ač ho podle vlastního doznání dosud neměl čas přečíst.“³¹⁵ Hájkovi se nakonec podařilo Kopeckého přemluvit k pokračování natáčení, a proto Kopecký přistoupil k sestavení nové komise čítající vedle Nezvala se Štollem a Černým, dále Kúna, Pelikána, Huška a Johnovou, které připadl za úkol přečíst a zrevidovat scénář a doporučit nové opravy. Po odchodu členů filmového štábu a autorů scénáře ze schůzky prý Nezval, jak se Hájek dozvěděl od stávajících účastníků pokračujícího zasedání, na příkladě této látky vystoupil proti stávajícímu systému reorganizované výroby a proti schvalovacím orgánům.³¹⁶

Za dva dny poté se sešla určená komise Kulturní rady, v jejímž úvodu Nezval označil schválení tohoto scénáře za dílo machinací Zdeňka Míky, Viléma Kúna a Bohdana Rossy, „který prý ve Filmové radě nedemokraticky potlačil opačné názory“. K Nezvalovi se v kritice přidal rovněž Štoll, jenž látce vytýkal „přestřelování v třídní charakteristice kapitalistického potlačovacího policejního aparátu a v líčení třídní psychologie maloměšťáka Broučka“, a taktéž Černý, který prohlásil, „že tento scénář

³¹³ Tamtéž, s. 10.

³¹⁴ Tamtéž.

³¹⁵ Tamtéž.

³¹⁶ Tamtéž, s. 11.

v postavě pana Broučka cejchuje všechny bankovní úředníky na nepřátele lidově demokratické republiky a snižuje boj naší strany proti režimu první republiky“.³¹⁷

Nezval dále vystoupil proti samotným autorům scénáře, současným či dřívějším redaktorům Rudého práva, Karlu Vaňkovi a Vítězslavu Kocourkovi. Vaňka Nezval označil za redaktorského kata všech nejlepších českých filmů, který „umí filmy jenom řezat a najednou sám udělá takový film“. Svou charakteristiku těchto osob ukončil konstatováním, že se jedná o bezideové ustrašence, kterým jejich výrazné pochybení v žádném případě nepromine, jelikož podle jeho soudu komise musí na ně nahlížet „ne jako na literáty, ale jako na zaměstnance strany a stranických orgánů, kteří psali o umění a každý je mohl považovat za povoláné.“³¹⁸ Ke své kritice Nezval doplnil, že asi tři týdny před touto schůzí si společně s Macháčkem promítali zkušební film a již tehdy mu bylo jasné, „že se jedná o politicky i umělecky naprosto špatný film, který se nemůže natočit“, což prý bylo jasné i Macháčkovi, který přesto nezastavil natáčení, jež už v té době po stránce nákladové dosahovalo výše tří miliónů korun, jelikož by jinak prý byl „obviněn z nedemokratických method a z potlačení práce redaktorů Rudého práva.“³¹⁹

Nezval předpokládal, že o jeho mínění byli autoři nějakým způsobem někým zpraveni, a proto se neobtěžoval zvláštní cestou dávat najevo své stanovisko, což vyvolalo v Kocourkovi, Pleskotovi a Hájkovi velké překvapení, protože až do daného okamžiku nebyli nikým informováni o tak značném negativním hodnocení ministerských zástupců. Nad jejich nevědomostí naopak projevil podivení Hušek z ministerstva informací, jenž se přítomných tvůrců zastal s poznámkou, že „něco jiného je kritika a něco jiného je podrážení nohou“, k němuž se připojil i Černý, který podotkl, „že by bylo laciné, kdyby všechnu odpovědnost za tento případ chtěla komise svrhnout na VI. tvůrčí kolektiv“, přičemž se doznal ke svému i Štollovu pochybení, že si neprostudovali scénář vzápětí po jmenování odbornými poradci chystaného snímku.³²⁰

Ale i přes toto doznání Černý souhlasil se Štollovým názorem, že „idea filmu obsahuje spíš ideologii lumpenproletářskou“ a v podstatě se tak ze strany tvůrců jedná

³¹⁷ Tamtéž, s. 11.

³¹⁸ Tamtéž, s. 12. O sporu mezi Vaňkem a Nezvašem se zmínil rovněž režisér Pleskot: „Podle svědectví režiséra Jaromíra Pleskota (září roku 2000) byly důvodem ukončení výroby filmu osobní neshody mezi scenáristou Karlem Vaňkem, kulturním referentem Rudého práva, a básníkem Vítězslavem Nezvašem. Ten využil politického vlivu, (...) a natáčení bylo zastaveno.“ Srov. *Český hraný film III*, cit. 19, s. 401.

³¹⁹ Tamtéž.

³²⁰ Tamtéž.

o snahu „konkurovat bezideovému západnímu formalismu“. Kladně se ke scénáři vyjádřila pouze Johnová.³²¹ Hájek odmítl Štollův návrh, aby film se scénářem upravil a dotočil jen a pouze na Hájkovu odpovědnost. Nezval, žádající vytvoření jednoho dramaturgického orgánu nahrazujícího stávající dva, proto navrhl, aby do závěrečného písemného usnesení o zastavení natáčení byla dopsána formulace „mluvící o vině VI. tvůrčího kolektivu, Ústřední dramaturgie, ústředního dramaturga Míky s. Míky, Filmové rady a jejího předsedy s. Bohdana Rosy“, což členové komise odmítli a proto se v usnesení objevila jen konečná formulace „jako požadavek barrandovských dělníků“.³²²

V závěru této kauzy se Hájek ve své zprávě pokusil o zhodnocení Nezvalova počínání, které pramenilo podle jeho názoru z toho, že se Nezval stal „nevědomky nástrojem lidí, kteří se od začátku stavěli nepřátelsky proti reorganizaci filmu v roce 1948 (...) jako E. Klos a jím ovlivnění soudruzi, (...). Členové komise Kulturní rady (...), pod dojmem Nezvalových invektiv a ve správné snaze potírat omyly ultralevičáckých radikálů i ve filmu, zvolili si k tomuto boji v Panu Broučkovi nesprávný objekt a tak nevědomky, nejsouce obeznámeni se skutečnou situací v našem filmu, poskytli podporu kulturně politické linii strany cizím elementům.“ Na základě tohoto usnesení ministr Kopecký 10. prosince 1949 zastavil definitivně výrobu snímku.³²³

3.6.3 Pára nad hrncem a počátek konfliktu s Vítězslavem Nezvalem

Téměř synchronně se zadržáváním realizace filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů* nastaly i komplikace s natočením veselohry *Pára nad hrncem*, původně v dramaturgii předkládanou pod pracovním názvem *Zuzana versus Franta*. Podle zřejmě Hájkovy *Zprávy o vzniku natáčení filmu Pára nad hrncem* zasláné Barešovi měl se režie této veselohry ujmout Vladimír Slavínský, kterému byla odňata režie budovatelského dramatu *DS 70 nevyjíždí*. Generální ředitel Macháček údajně nabídl Slavínskému, aby si sám napsal scénář nenáročné veselohry, která by nemusela projít schvalovacím řízením. Po Slavínského náhlé smrti měl tento snímek dotočit opět podle Macháčkova rozhodnutí režisér Bořivoj Zeman, který to však odmítl. Scénář byl tak na radu

³²¹Tamtéž, s. 13.

³²²Tamtéž.

³²³ Tamtéž. Srov. KNAPÍK, cit. 10, s. 240-241.

Vítězslava Nezvala přidělen k přepracování zkušenému scenáristovi Jaroslavu Mottlovi, jemuž byl Nezval nápomocen dramaturgickými radami.³²⁴

Po přepisu Filmová rada opět na Macháčkův pokyn v neúplném složení tuto verzi s výjimkou především Kúna a Hájka schválila a až poté jej předložila Ústřední dramaturgii, čímž narušila stanovený schvalovací proces. K následnému předložení Filmové radě již nedošlo, neboť ústřední ředitel Václavík dal příkaz k zahájení staveb, čímž opět došlo k porušení směrnic. Teprve poté byla opravená verze předložena Filmové radě, kde proti scénáři vystoupil kriticky Vladimír Koucký, a scénář byl zamítnut. Ředitel výroby Kohout však oslovil předsedu Hlavního výboru závodní organizace KSČ barrandovských ateliérů Křivánka a požádal jej o pomoc. Křivánek se proto obrátil na ministra Kopeckého, jehož Nezval ubezpečil, že se jedná o výborný scénář, a na Křivánkovo upozornění, že pokud by film nešel do plánované výrobní fáze, tak by byli barrandovští dělníci připraveni o pracovní příležitost a tím by vznikly ČSF velké finanční ztráty, Kopecký zrušil rozhodnutí Filmové rady a dal souhlas k natočení, ovšem s podmínkou, že „Nezval převezme scénář pod svou osobní patronaci, což Nezval přislíbil a také udělal“, avšak podle původní verze, na níž se autorsky spolupodílel.³²⁵

Režie snímku byla přidělena Miroslavu Cikánovi, na nějž a scenáristu Mottla se snesla kritika po závěrečné projekci uskutečněné již pod vedením nového předsedy Filmové rady Jiřího Hendrycha namísto odvolaného Zdeňka Míky: „K tomu je nutno říct, že vina scenaristy Mottla a režiséra Cikána spočívá jen v tom, že podlehlí naléhání V. Nezvala a generálního ředitele Macháčka domnívajíce se, že zachraňují splnění výrobního plánu za rok 1949, jak jim byl jejich úkol vylíčen zdiskreditovali své jméno prací na převzatém, generálním ředitelem objednaném, zcela bezcenném námětu.“³²⁶ Jak pisatel na závěr této zprávy podotkl, „základní ideově-umělecké nedostatky tohoto filmu nejsou ovšem nikterak v jeho režijní a herecké realizaci, která má slušnou úroveň, nýbrž v naprosté ubohosti námětu.“³²⁷

Zpráva dalšího z kritiků snímku, Viléma Kúna, o realizaci snímku se s Hájkovou rozchází v dílčích detailech líčících okolnosti schválení a prosazení látky do výroby. Podle Kúnových *Poznámek k filmu Pára nad hrcem* byl původní Slavínského námět zamítnut v Galuškově tvůrčím kolektivu. Slavínský však i přes toto zamítnutí

³²⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 655 – Zpráva o vzniku a natáčení filmu *Pára nad hrcem*. Nedatováno.

³²⁵ Tamtéž, s. 2.

³²⁶ Tamtéž, s. 3.

³²⁷ Tamtéž, s. 3-4.

vypracoval scénář, který byl schválen Filmovou radou s připomínkami k přepracování, avšak Slavínského úmrtím „se o námětu přestalo mluvit.“³²⁸

Podle Kúna dalo později ředitelství scénář přepracovat Cikánovi a ten jej předložil radě znovu k posouzení, která jej především díky Kouckého posudku zamítla. Kún uvedl, že ústřední ředitel Václavík údajně nevyčkal ministrova souhlasu a nechal postavit filmové stavby v hodnotě jednoho miliónu korun československých, přičemž to byl právě Václavík, který celou odpovědnost za natočení snímku přenesl na ústředního dramaturga Míku, a to z důvodu, aby se sám vyhnul obvinění z tzv. „mládežnické frakce“. Vedle Míky Václavík obvinil i Filmovou radu, že změnila své stanovisko a scénář nedoporučila k další realizaci.³²⁹ Kún, aby se utvrdil ve svém názoru, dal scénář přečíst dalšímu stranickému pracovníkovi v sekretariátu ÚV KSČ, soudruhu Valouchovi, jenž prohlásil o scénáři, „že je to špatná, bezcenná věc, která se nikterak neliší od filmů vyráběných za první republiky a který si bere dělníka a továrnu jako kulisu, jen proto, aby jí zneužil.“³³⁰

S odkazem na Nezvalovo hodnocení scénáře jako „výborné veselohry“ rozvedl Kún své poznámky podrobněji i k samotnému obsahu látky, která podle jeho soudu byla „měšťácká, banální komedie, tím horší, že je zasazena do dnešního prostředí“, jenž „používá se vzácnou prostoduchostí obvyklých prostředků a figur všech veseloherních kýčů (...). Pokud se scénář nějak dotýká dneška, pak je to spíš ilustrace k relacím Hlasu Ameriky než k dnešní skutečnosti. (...) Aby vtipně rozvedli něco z vymoženosti, které náš stát poskytuje novomanželům, to ovšem autory nenapadne. (...) Smysl a účel filmu se dá těžko najít.“³³¹ V závěru svých poznámek Kún zcela otevřeně označil původní zamítnutí *Páry nad hrncem* za událost, která bezprostředně předcházela konsekvencím vedoucím k reorganizaci obou dramaturgických orgánů na počátku roku 1950. Po svém odvolání z funkce z Ústřední dramaturgie Kún tyto poznámky rozvedl ještě hlouběji ve zprávě určené Gustavu Barešovi. V ní ostře napadl Nezvala společně s celým vedením ředitelství ČSF, že tito se v chápání prosazování nové tematiky nedrželi směrnic vycházejících z IX. sjezdu KSČ, jinak by nemohli prosazovat k realizaci látky právě tohoto typu.³³²

³²⁸ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Poznámky k filmu *Pára nad hrncem*. Vilém Kún, nedatováno, s. 4.

³²⁹ Tamtéž.

³³⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664 – Vilém Kún: k událostem ve filmu, ze dne 30. března 1950, s. 16.

³³¹ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Poznámky k filmu *Pára nad hrncem*. Vilém Kún, nedatováno, s. 2.

³³² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664 – Vilém Kún: k událostem ve filmu, ze dne 30. března 1950, s. 16.

3.6.4 Konec Hájkova tvůrčího kolektivu – nařčení z „levičáckých úchylek“

Již na schůzce Kulturní rady s ministrem Kopeckým, konané dne 5. prosince 1949, vystoupil ředitel výroby Kohout s žádostí, aby bylo zjištěno, kdo nese odpovědnost za způsobené finanční ztráty vzniklé přerušением natáčení filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů*. V zápětí se mu dostalo odpovědi od generálního ředitele Macháčka, který pohotově poukázal na skutečnost, že podobné potíže, jaké se vyskytly v dosavadním fungování Hájkova tvůrčího kolektivu, se v takové míře neprojevíly v žádném jiném kolektivu, a naznačil, „že VI. tvůrčí kolektiv se projevil jako nejslabší bod celé organizace dramaturgické práce státního filmu.“³³³ Mezi neúspěchy a „naprostými politickými i uměleckými omyly“ jmenoval tituly *Chceme žít* a *Parta brusiče Karhana*, u nichž konstatoval, „že filmy tohoto druhu se u nás nedají dělat“, přičemž kladně hodnotil jen snímek *Případ doktora Kováře* a naopak opomněl zmínit veselohru *Pan Novák*. Stejně tak nezdůraznil, že se v kolektivu připravovaly jak důležité filmové adaptace českých klasiků *Strakonický dudák* a *Maryla*, tak původní námět Václava Wassermana *Lepší lidé*.³³⁴

Na Macháčkovo vystoupení zareagoval Hájek dopisem ze dne 12. ledna 1950, v němž jeho hodnocení označil pro kolektiv za zdrcující a zároveň překvapivé, jelikož dosud Macháček nikdy nezastával vůči činnosti kolektivu odmítavé stanovisko a při žádné příležitosti jej nekritizoval. Hájek proto písemně poprosil Macháčka, aby práci kolektivu „podrobil při této příležitosti zásadní nesmlouvavé soudružské kritice (...)“, a aby „se vší soudružskou otevřeností nám ukázal i všechny naše ostatní chyby“.³³⁵ Dále Macháčkovi v dopise připomněl, že kolektiv dosud žádný z odpovědných představitelů vedení ČSF nesdělil podíl odpovědnosti za film *Chceme žít*, ačkoli společně s hospodářským vedoucím filmu Ladislavem Teršem a již bývalým ústředním dramaturgem Míkou mu zaslali zápis, v němž se pokusili objasnit celou historii práce na třech verzích scénáře tohoto filmu. Uvedl, že podle neoficiálních rozhovorů s některými členy Kulturní rady i některými členy vedení ČSF bývá částečně vina za některé vážné nedostatky přičítána střídavě režisérovi filmu Burianovi, anebo kolektivu.³³⁶ V případě scénáře *Karhanovy party* jej poprosil o vysvětlení, „šlo-li

³³³ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 14.

³³⁴ Tamtéž.

³³⁵ Tamtéž, příloha VII., dopis Jiřího Hájka Oldřichu Macháčkovi, ze dne 12. ledna 1950.

³³⁶ Tamtéž, s. 2.

v tomto případě o zásadní omyl dramaturgický“ a o rozhodnutí o dalším pokračování práce na tomto scénáři.³³⁷

Hájek pokračoval rovněž žádostí o postup i u látek, o nichž se Macháček nezmiňoval, k jejichž aktuálnímu stavu uvedl následující shrnutí: „Kromě toho vážným opominutím bývalého předsedy Filmové rady s. Rosy nebylo dosud rozhodnuto o scénáři filmu Lepší lidé, který byl schválen již koncem července komisí FR, skládající se ze soudruha Potůčka, jedličky, Mand'áka a Míky a přesto nebyl dosud předložen ani Vám ani ministru s. V. Kopeckému k schválení. Tento film podle sdělení soudruha ředitele Kohouta byl původně zařazen do výrobního plánu již na listopad t. r. Pokud jde o scénář Maryly, předkládali jsme ho proto, že Filmová rada zamítla naší skupině návrh režiséra J. Frejky na filmové zpracování Klicperova Zlého jelena. Protože však tehdy Státní film dal na jevo ústy ústředního ředitele soudruha Václavíka i Vaším telefonickým rozhovorem s režisérem Frejkou zájem o získání tohoto vynikajícího divadelního režiséra pro filmovou práci, projevíli jsme po poradě s ministrem Zd. Nejedlým souhlas, aby v naší skupině pracoval na Jiráskově Maryle, jejíž realizace je tím ovšem svázána s jeho osobou. (...) Zároveň Vás prosíme o rozhodnutí ve věci realizace scénáře Tylova Strakonického dudáka, který byl před třemi nedělemi schválen Ústřední dramaturgií a o nějž se zajímá Mistr Jiří Trnka, (...). Totéž platí i o scénáři Stehlíkovy Mordové rokle, kterou budeme předkládat ÚD v nejbližších týdnech na základě schválené povídky a o jehož režii se zajímal dlouholetý filmový kameraman a nynější umělecký šéf Plzeňského divadla Zd. Hofbauer.“³³⁸

Hájek se však Macháčkovy odpovědi nedočkal, a i z toho důvodu vyhotovil svou zprávu, určenou představitelům ČSF a ministerstva informací. V ní se nadále zaměřil na kritické zhodnocení historie realizace problematického filmu *Chceme žít* a pokusil se vymezit, jakým chybám přispěl k tomuto zjevnému neúspěchu režisér filmu E. F. Burian, Filmová rada coby posuzovatelský a schvalovací orgán a tvůrčí kolektiv jako hlavní supervizor a partner scenáristy a režiséra v jedné osobě v průběhu schvalovacího řízení a následného natáčení až po postprodukční fázi.

V úvodu připomněl, že podnětem pro kolektiv, aby se ujal filmové adaptace stejnojmenného románu Karla Nového, bylo vystoupení Gustava Bareše na konferenci komunistů-spisovatelů v listopadu 1948, který v souladu s kritikou Bedřicha Václavka, poukázal na tento román jako na příklad literárního díla „pravdivě zachycujícího dobu

³³⁷ Tamtéž, s. 3.

³³⁸ Tamtéž.

nezaměstnanosti a krise“.³³⁹ Dále shrnul chronologicky schvalovací řízení jednotlivých literárních verzí, od filmové povídky Bohumila Březovského, kterou četl František Nečásek, a jenž ji označil za velmi dobrou a připomněl odmítnutí Bořivoje Zemana z nabízené režie jím spolu připravovaného literárního scénáře.

Kolektiv proto po poradě s vedoucími představiteli ČSF i autorem navrhl E. F. Buriana, jenž si nakonec po zahájení natáčení i bez vědomí Filmové rady napsal konečnou třetí verzi scénáře, již se rozhodl realizovat. Burian do příběhu zakomponoval nevěrohodné události, jakou byla především scéna střelby do demonstrantů u Národního divadla v roce 1933, což mu vytýkal i samotný Hájek. Burian údajně několik dílčích připomínek akceptoval, „zásadní však odmítl s poukazem, že on je režisérem filmu a jako poslanec si to odpoví před ministrem i před stranou.“³⁴⁰ Hájek Burianův postoj označil za klíčový okamžik, kdy udělal on a celý kolektiv tu chybu, že ustoupil Burianově spíše politické než umělecké či lidské autoritě a „nevyvodili důsledky z jeho naprosto přezíravého a odmítavého stanoviska vůči tvůrčímu kolektivu a Ústřední dramaturgii a dali jsme souhlas k tomu, aby podle tohoto scénáře pokračoval v natáčení. Vedoucí VI. t. k. se nesprávně domníval, že se mu podaří přesvědčit E. F. Buriana ještě během natáčení o nepravdivosti koncepce scény u Národního divadla a j.“³⁴¹

Hájek se bránil nařčení, že Buriana na jeho omyl vůbec neupozorňoval a že dokonce schvaloval jeho pojetí a tvůrčí styl: „Ve skutečnosti jsem vyslovil souhlas jedině s denními pracemi, natočenými v exteriéru v první filmovací dny, zejména se záběry venkovské pouti, které jsou z celého filmu po mém názoru nejlepší a z nichž se ještě nedalo usuzovat na později se projevivší chyby pojetí E. F. Buriana. Když jsme shlédli další záběry, již vyloženě špatné, žádali jsme prostřednictvím vedoucího štábu B. Kubáska o okamžitou schůzku s režisérem. Ten od té chvíle až do dokončení filmu naprosto přerušil styk s kolektivem, který mu musil sdělovat své negativní kritické připomínky k řadě záběrů jen prostřednictvím střihačky s. Lukešové a kameramana Huňky. Na ně odpovídal E. F. Burian bohužel jen odmítavě.“³⁴²

Odpovědnost za další denní práce musel Hájek odmítnout, jelikož téměř celý červenec a začátek září byl služebně v zahraničí, resp. se účastnil filmového festivalu v Mariánských lázních. Po návratu do pracovního procesu na Barrandově a po zhlédnutí těchto záběrů kolektiv předal negativní kritické připomínky, v souladu s pozdějšími

³³⁹ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 - Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 14.

³⁴⁰ Tamtéž, s. 15.

³⁴¹ Tamtéž.

³⁴² Tamtéž.

obdobnými připomínkami Kulturní rady Burianovi k obeznámení, ten však na ně opětovně nebral zřetel. Z celého případu Hájek vyvodil, že hlavní díl viny připadá nikoli dramaturgickým složkám, ale naopak složkám výrobním, či dokonce samotnému vedení ČSF: „Myslím, že bylo nesprávné, jestliže po připomínkách ÚD a VI. t. k. vedoucí činitelé výroby nepřiměli E. F. Buriana, aby opravil alespoň hlavní nedostatky filmu, odstranitelné stříhem, a že film byl beze změn v prozatímním hrubém sestříhu hned pět dní potom předveden Kulturní radě, což jindy zásadně nebývá zvykem (podtrhl J. H.-pozn. V. A. Š.)“.³⁴³ V souvislosti s opětovným porušením směrnic kolektivu o schvalovacím procesu Hájek jménem svým i celého kolektivu vyslovil lítost nad tím, že jim vedoucí činitelé výroby proti všem zavedeným zvyklostem neposkytli možnost a příležitost tyto markantní chyby opravit před projekcí v Kulturní radě, neboť podle Hákovy soudu „bylo se možno vystříhat výtek, které jsou nyní v rozporu se skutečností a s písemnými dokumenty stavěny jako doklad domněle levičácké úchyly VI. tv. kol.“³⁴⁴

K Macháčkově poznámce, že ČSF nadále nemínilo realizovat scénář Jaroslava Huláka a Jaroslava Mottla *Parta brusiče Karhana* podle divadelní hry Vaška Káni, jelikož jej považovala za největší dramaturgický omyl VI. tvůrčího kolektivu, Hájek poznamenal, že stávající zpracování technického scénáře nepokládal za definitivní, „neboť toto technické zpracování vycházelo z pojetí, ale hlavně ze stupně filmové tvůrčích schopností režiséra krátkého filmu Görlicha, který měl film původně točit“.³⁴⁵ K volbě režiséra Hájek podotkl, že v době projednávání obsazení režiséřského postu byli obdobně jako v případě *Výletu pana Broučka do zlatých časů* všichni přední režiséři plně zaneprázdněni na jiných filmech, proto po dokončení a schválení scénáře oběma dramaturgickými orgány byl nucen kolektiv navrhnout k vyzkoušení nového režiséra.

Volba proto padla na Antonína Görlicha, což Ústřední dramaturgie schválila a zadala mu, aby natočil zkušební film, a podle výsledku by rozhodla s konečnou platností, zda mu bude svěřena i režie celého filmu. Poté, co ústřední ředitel Václavík podepsal smlouvu s Görlichem na vypracování technického scénáře, přidělil kolektivu na režii filmu Miroslava Cikána. Hájek se proto obrátil na Václavíka, aby vyřešil tuto záležitost, k čemuž nedošlo. Görlich dokončil scénář a s Václavíkovým souhlasem

³⁴³ Tamtéž.

³⁴⁴ Tamtéž, s. 16.

³⁴⁵ Tamtéž.

a podle doporučení Ústřední dramaturgie natočil zkušební krátký film, který však ani kolektiv, ani Ústřední dramaturgie s Václavíkem nevyhodnotili jako dostačující záruku k úspěšné režii celovečerního filmu. Toto rozhodnutí bylo zdůvodněno i tím, že kvůli nedostatečným Görlichovým zkušenostem v režijním vedení herců, odmítl ředitel výroby Kohout žádat o uvolnění předních hereckých osobností z Národního divadla, které se podle jeho názoru na filmy tohoto typu a významu nehodily.

Ačkoli o režii filmu dle Hájkova svědectví projevili zájem režiséři Václav Wasserman a Václav Kubásek a zároveň kolektiv začal vyjednávat s režisérem Jaroslavem Machem, zůstal scénář nadále ležet bez povšimnutí až do reorganizace Ústřední dramaturgie, kdy se látky ujalo nové Kolektivní vedení ústřední dramaturgie v únoru 1950.

Kolektivní vedení nabídlo přepracování technického scénáře režiséru Miloši Makovcovi, ten jej však písemně odmítl s tím, že by se ujal režie teprve tehdy, „kdyby byl napsán zcela nový příběh, který s Káňovou hrou má společné vlastně jen jméno hlavního hrdiny.“³⁴⁶ Zároveň ředitel výroby Kohout nasadil Makovce na režii veselohry *Veselý souboj*, čímž by tak mohl být Makovec k dispozici nejdříve v září téhož roku, a jelikož nedopadla úspěšně ani jednání se scenáristy Josefem Neubergem a Františkem Vlčkem, jimž KV ÚD nabídlo, aby se ujali prepisu látky, rozhodlo se proto KV ÚD pro nouzové řešení: Wasserman spolu se scenáristy Mottlem a Hulákem vypracují nový technický scénář do konce března a současně se Wasserman ujme režie, případně supervize nad režii ihned po schválení přepracovaného scénáře.³⁴⁷ Mottla však na základě porad s autorem námětu Káňou brzy vystřídal scenárista Jan Kaplan a režie se ujal Zdeněk Hofbauer za Wassermanova odborného vedení.³⁴⁸

Technický scénář KV ÚD schválilo až 3. srpna 1950, ovšem s připomínkami, které byly definitivně schváleny až 17. srpna. Mezitím již byly z důvodu dodržení výrobního plánu zahájeny přípravy natáčení s nedefinitivním scénářem, podle nějž byl sestaven rozpočet, aby štáb stihl v exteriéru příznivé počasí, což se nakonec podařilo. První rozmnoženou část scénáře štáb obdržel až 24. srpna, tedy v den odjezdu do exteriérů. Tyto změny měly pozitivní vliv, neboť konečný rozpočet snímku se snížil

³⁴⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 – Zápisy KV ÚD – 1950-1951. Zpráva o 1. týdnu činnosti kolektivního vedení Ústřední dramaturgie při výrobě uměleckých filmů, s. 2.

³⁴⁷ Tamtéž.

³⁴⁸ Tamtéž. Zpráva o činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie v době od 4. do 17. března 1950 včetně, s. 2.

o necelých tři sta padesát tisíc na konečnou částku čítající 11.651.750,- Kčs. Vzhledem k faktu, že se děj filmu výhradně odehrával v továrním prostředí, byli štábu přiděleni za odborné poradce dělník J. Nachtman z pražského podniku ČKD Sokolovo a dělníci J. Schiller a J. Mrázek z TOS Hostivař. Film byl aprobován Filmovou radou až 6. března 1951 a odeslán pod konečným titulem *Karhanova parta* do distribuce, avšak nesetkal se s příznivým přijetím.³⁴⁹

Látku *Lepší lidé*, odehrávající se v roce 1947 v rodině vysokého ministerského úředníka a tematizující tzv. „problém boje o inteligenci jako mezitřídu, která se ocitá v době před únorem před dilematem: stát se spojencem odcházejícího světa nebo uvědomělým spojencem dělnické třídy“³⁵⁰, připravoval Václav Wassermann zcela ze své vlastní iniciativy. O konkrétním obsahu filmového příběhu snad nejlépe vypovídá *Poznámka úvodem* k technickému scénáři: „V rodině sekčního šéfa dr. Bartáka se tento boj konkretizuje ve vývoji Bartáka-otce, který představuje onen typ staré inteligence, jež je pro socialismus nezachránitelně ztracen, již je nutno i dnes, zvláště dnes, nesmiřitelně odhalovat a odstraňovat z míst, na nichž by nám mohla škodit. Případ dr. Bartáka není běžným a obvyklým případem zkosnatělého bezcharakterního byrokrata, (...), nýbrž člověka velmi schopného jenž má však před sebou jediný cíl: svou úřední kariéru a získání takových prostředků, které by umožnily okázalý a nákladný společenský život. Proti tomuto hluboce bezideovému typu stavíme Bartákovu syna, studenta, který je svými životními zkušenostmi z let války (koncentrační tábor, kde poznal uvědomělé pracovníky dělnického hnutí) předurčen k jiné cestě; k cestě, na níž se nutně musí rozejít se svými rodiči a nalézt nové přátele v prostředí závodního klubu znárodněné továrny, do něhož ho uvede jeden z jeho bývalých koncentračních druhů. Tím se příběh dostává do prostředí dělníků továrny na margarín, kteří nakonec zasáhnou do dějů uvnitř rodiny Bartákovy dvojitým způsobem. Jednak definitivně oddělí Karla od rodičů, jednak společně s dělníky neznárodněné margarinky továrníka Kapra odhalí Bartákovy podvody, které byly prováděny tak rafinovaně, že byly naprosto neodhalitelné na základě úředních akt na ministerstvu. Do tohoto individuálního osudu, společensky vysoce typického vývoj velké části naší inteligence, pronikají tak velké historické děje roku 1947, v němž v měsících katastrofální neúrody a prudkých reakčních politických kampaní narůstaly síly, srazivší se v únoru 1948. Svým vyzněním tento námět, který usiluje

³⁴⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty ke snímku *Karhanova parta*.

³⁵⁰ Tamtéž. Technický scénář *Lepší lidé*, 1949. Poznámka úvodem, s. 1.

o nový typ komorního filmu, postihujícího ostře vývoj třídní psychologie antagonistických sil před únorem, je zároveň předznamenáním událostí roku 1948.

Na rozdíl od věčně opakovaných a ideologicky pochybných schémat: „zlý kapitalista – socialisticky uvědomělý synáček“ stavíme zde reálný a zvláště v dnešní situaci významný problém boje o inteligenci a její nové společenské zařazení. Tento problém – jak ukazuje motiv ministerského rady Hlavatého a jiných – nevidíme generačně, nýbrž třídně. Jako konečnou perspektivu postihujeme v tomto filmu i zrod nové dělnické inteligence v postavě dělnice Božky.³⁵¹

Filmovou povídku předložil v lednu 1949 k projednání Ústřední dramaturgii, která ji nejen schválila, ale zároveň designovala Wassermana na post režie.³⁵² Literární scénář, na němž se vedle Wassermana spolupodíleli i Sergej Machonin a Vítězslav Kocourek, kolektiv předložil Ústřední dramaturgii o čtvrt roku později³⁵³, technický scénář, jehož spoluautorem byl nově i Oldřich Lipský, pak Filmová rada projednávala v srpnu téhož roku. Koncem září technický scénář autorské trojice ve složení Václav Wasserman, Vítězslav Kocourek a Sergej Machonin Filmová rada definitivně doporučila k realizaci. Ta ovšem vzhledem k událostem odehrávajícím se nejen v Hájkově kolektivu, ale rovněž na půdě celého ČSF, byla odsouvána.³⁵⁴

Důvodem tohoto prodlení byl podle Hájkova tvrzení především opětovný negativní postoj Elmara Klose a Jiřího Weisse v průběhu projednávání látky v Ústřední dramaturgii, přestože ji jak v podobě filmové povídky, tak literárního scénáře s menšími připomínkami kladně hodnotil Otakar Vávra.³⁵⁵ Klosova skupinka dokonce využila Hájkovy nepřítomnosti po dobu jeho služební cesty v Sovětském svazu a také dovolené členů Konráda, Biebla a dalších koncem června k tomu, aby zamítla technický scénář navzdory kladným hlasům přítomných Pujmanové a Mařánka. Proti tomuto postupu se kolektiv odvolal generálnímu řediteli Macháčkovi, jenž však na něj nereagoval. Kolektiv proto podstoupil scénář Filmové radě coby odvolacímu orgánu, která jej po několika připomínkách v srpnu schválila, ale předseda rady Rossa opomněl scénář podat klasickou cestou ministru Kopeckému k podpisu.

³⁵¹ Tamtéž, s. 2.

³⁵² Srov. Ústřední dramaturgie dlouhých filmů. *Věstník československého státního filmu*, leden 1949, r. 3, č. 1, s. 4.

³⁵³ Srov. Ústřední dramaturgie dlouhých filmů. *Věstník československého státního filmu*, leden 1949, r. 3, č. 4, s. 22.

³⁵⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1 – Scénáře doporučené Filmovou radou k realizaci.

³⁵⁵ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 17.

V listopadu si proto Wasserman po dohodě s Hájkem a Rossou dovolil napsat Gustavu Barešovi, který mezitím trávil rekonvalescenci v sanatoriu ve Slezsku, dopis s dotazem, zdali jej již přečetl, a zároveň připojil žádost o návštěvu, v rámci níž by společně probrali všechny připomínky o možných úpravách scénáře.³⁵⁶ Dva dny po Wassermanovi napsal Barešovi i Sergej Machonin, který rovněž požádal o podrobný písemný posudek se zdůvodněním, že: „O filmu už bylo tolik diskutováno, že potřebujeme tvé slovo do diskuse jako pomoc pro svou práci. (...) je-li možné, napiš nám posudek brzy, abychom mohli film zaběhnout. Režisér Wassermann čeká už jen tvé vyjádření (...).“³⁵⁷

Bareš však scénář neměl dosud přečten a zavázal se Wassermanovi, že své stanovisko sdělí až v průběhu prosince. Hájek proto považoval za nepochopitelnou Václavíkovu výtku, že dal scénář schválit Barešovi namísto Kopeckému, přestože zaslal koncem listopadu Václavíkovi doporučený list, v němž jej žádal, aby byl scénář předložen ministru k podpisu, na nějž mu však Václavík neodpověděl.³⁵⁸ Avšak ani po reorganizaci dramaturgických orgánů již nedošlo k rozhodnutí, aby film byl dán do výroby.

V závěru své zprávy se pokusil Hájek o tzv. sebekritické zhodnocení činnosti kolektivu z úhlu pohledu jejího vedoucího. Předdeslal, že kolektiv, částečně složený z úplných nováčků, kteří dosud neměli žádných filmařských zkušeností jako v jeho případě, ale rovněž též v případě Mojžíra Drvoty a Emila Radoka, musel od svého vzniku neustále čelit výzvě, zda v konkurenci s ostatními kolektivy a se svou programovou náplní upřednostňující tzv. novou tematiku, vůbec ob stojí. Tato zátěž kolektiv poněkud svazovala a limitovala, členové si kladli velké cíle a přitom ustupovali kvantitě před kvalitou: „proto jsme v některých případech příliš spěchali na dokončení práce a dodržení termínů, na jejichž splnění výroba spoléhala, i když potom scénáře zůstaly ležet. (...) pouštěli jsem se hned na začátku do obtížných a složitých úkolů, jako byl Výlet pana Broučka, k nimž jsme, jak dnes vidíme, měli přistupovat až později a přidržet se zatím veseloher typu Pana Nováka. Záhy jsme sice navázali spolupráci se zkušenými filmaři, nejužší se soudr. Wassermanem (...), avšak na druhé straně jsme z neznalosti lidí v některých případech zvolili nevhodné spolupracovníky. Dopustili jsme se chyb i při navrhování režisérů, o nichž rozhodl ústřední ředitel s. Václavík.

³⁵⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648/1 – Korespondence 1949. Dopis Václava Wassermana Gustavu Barešovi ze dne 17. listopadu 1949.

³⁵⁷ Tamtéž. Dopis Sergeje Machonina Gustavu Barešovi ze dne 19. listopadu 1949.

³⁵⁸ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 - Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 17.

(...) V případě režiséra Makovce jsme měli úspěch, v případě E. F. Buriana jsme, jak se ukázalo, volili nesprávně. Kromě toho samo složení kolektivu ukázalo, že zvláště po stránce politické by vyžadoval posílení, zvláště když soudr. Bláha a Machonin přešli během roku na nová působiště.³⁵⁹

Hájek vyjádřil podivení, proč právě jeho kolektiv posloužil jako demonstrativní příklad tzv. levičáckých úchylek od stranické linie, a zdůraznil, že tematický přelom směrem k prosazování nové tematiky nastal v zestátněné kinematografii teprve až v průběhu roku 1948, a to jen díky reorganizaci uskutečněné téměř v jeho závěru. V průběhu tohoto roku naopak dobíhaly realizace „velmi špatných filmů“ jako například snímků *Soudný den*, *Hostinec U kamenného stolu* a *Divá Bára*, v nichž podle Hájkova soudu „nešlo vůbec o nic, než o naprostou ideovou i uměleckou bezradnost“.³⁶⁰ Naopak ty špatné filmy, které se natočily ve zlomovém roce 1949, typu *Chceme žít*, *Pan Habětín odchází*, *Velká příležitost* či *Žízeň*, byly nedokonalé tím způsobem, že se na rozdíl od předchozí produkce jednalo „o větší či menší omyly na cestě vpřed, na cestě k ideovosti a k aktuální thematicce“, díky nimž „se poučili a získali nesmírné zkušenosti jejich autoři, režiséři i tvůrčí kolektivy (...). Levičácké úchytky ve schvalovacích orgánech projevíly se hlavně u některých členů Filmové rady, kteří i našemu kolektivu znesnadňovali práci svým nechápáním umělecké podstaty filmu a kteří požadavek ideovosti v některých případech uplatňovali tak, že zkruslili a znetvořili umělecký charakter díla.“³⁶¹

Hájek rovněž požádal v souvislosti s nařčením z levičáctví o přezkoušení všech jeho písemných referátů, které předložil v Ústřední dramaturgii o námětech jiných kolektivů, a to zejména o chybách filmu *Žízeň*, *Velká příležitost*, *Prokop Diviš*, nebo o zamítnutých námětech *Bez starosti*, *Jiskra z Kohinoru* a desítkách dalších. Svou téměř dvacetistránkovou zprávu o činnosti kolektivu uzavřel spíše povinnou formulací, „aby byla zhodnocena má práce ve filmu a aby strana rozhodla o tom, mám-li dále pracovat na svém pracovišti, či může-li strana využít mé síly lépe na jiném pracovišti.“³⁶²

³⁵⁹ Tamtéž, s. 18.

³⁶⁰ Tamtéž.

³⁶¹ Tamtéž, s. 19.

³⁶² Tamtéž.

3.6.5 Rekonstrukce vzniku filmu *Chceme žít*

Románová předloha

Spisovatel Karel Nový svůj sociálně laděný román o nelehkém soužití mladé milenecké dvojice aktuálně zasadil na pozadí kulminující hospodářské krize v Československu z počátku třicátých let. První vydání věnované spisovateli Ivanu Olbrachtovi vyšlo v pražském Melantrichu již v roce 1933, další vydání následovala až koncem čtyřicátých let a především v letech padesátých, přičemž dosud poslední desáté vydal pro edici Kamarád Československý spisovatel v roce 1977.

Nový svou jednorocní sondu do života ústřední dvojice – dvaadvacetileté švadleny Máří Magdaleny Klímové a sklenáře Josefa Tomše – rozdělil do šesti kapitol. V první kapitole nazvané *Vstup* se seznamujeme s Máří Magdalénou, která po sedmi letech strávených v Praze na učení přijíždí během jednoho červnového odpoledne navštívit svou tetu do rodné Staré Huti. Ve vsi na každém kroku naráží na znepokojivé známky probíhající hospodářské krize, proto uvítá rozptýlení v podobě procházky se svým kamarádem z dětství Josefem. Jejich náhlé milostné sblížení v lese, během kterého Magdaléna nechtěně otěhotní, je předmětem následující kapitoly *Petrklíč*, kterou uzavírá Josefovo propuštění ze sklárny a jeho následný odjezd do Prahy, aby si zde nejen našel nové místo, ale také aby především vyhledal Magdalénu, po níž se mezitím slehla zem a nikdo z oslovených osob netuší, kde se vlastně nachází a co dělá.

Třetí kapitola *Náhoda* přivádí Josefa na státní novostavbu, kde se po smrtelné nehodě přidavače Škardy uvolnilo místo. Josef postupně zapadá do nesourodého pracovního kolektivu, se svým novým spolupracovníkem Švarcem si prostřednictvím výrostka Venouška opatřují podnájem v kolonii za Prahou u staré Ditrichové, která je živa z peněz své dcery, prostitutky Boženy. Švarc je na stavbě zasypán, musí být převezen do nemocnice, Josef jej přichází navštívit. V nemocničním parku se setkává s Magdalénou. Ta je zde hospitalizována po nezdařené interrupci u pokoutní andělíčkářky. Josef Magdalénu přesvědčí, aby z nemocnice odešla, nastěhovala se k němu do kolonie a začali společný život. Magdaléna se nejprve brání, poté souhlasí, přesto chce v prvních týdnech Josefa opustit a osamostatnit se.

Následující kapitola *V kolonii na skřivanech* zobrazuje sžívání se dvojice na pozadí různých výjevů, např. společného výletu k vodě za doprovodu Josefova známého, amorálního šoféra Kaliny. Přichází podzim, Josef je pro svou účast v nezdařené stávce propuštěn a Magdaléna přebírá starost o obživu, začíná sousedkám

šít oděvy. Josef nedokáže sehnat práci a navrhuje Magdaléně rozchod. Ta odmítá a pokouší se najít východisko.

Zima zastihne dvojici v předposlední kapitole *V boží dlani*. Rodina Ditrichových připraví krádeži milence o poslední finanční rezervy. Nezbyvá jim, než se vydat po žebrotě na venkov. Josef propadá malomyslnosti, dokonce se chystá zabít sebe i Magdalénu sekýrou. Román uzavírá kapitola *Bez závěru*, v níž se oba hrdinové setkávají s průvodem nezaměstnaných během neúspěšné demonstrace v jednom z továrních měst.

Nový klade hlavní důraz především na vylíčení milostné, resp. sexuální problematiky chudých vrstev během hospodářské krize. Prostřednictvím postavy Máří Magdalény načrtává otázku trestných interrupcí, všímá si také problému prostituce jako jediného způsobu obživy nezaměstnaných žen. Svou sexuální sondu rozvíjí i o další motivy, a to možného finančního vydržování za sexuální vztah bez lásky a vůbec amorálního přístupu k intimní oblasti. Problematika hospodářské krize a nezaměstnanosti slouží Novému spíše jako dobové pozadí, na němž vypráví svůj příběh, nevšímá si blíže jejich podstaty, ani nenabízí možné řešení. Velmi upozaděna je i otázka komunistické politiky řešení nezaměstnanosti; v románu se na jednom místě o komunistické činnosti krátce hovoří, není ovšem dále rozvíjena, ani dávana do popředí. Funkčností rudých odborů a stávkovou aktivitou se autor nezabývá.

Při bližším pohledu na charakteristiky obou hlavních postav nám jako racionálnější, morálně silnější i podnikavější vychází Magdaléna. Svým jednáním stvrzuje motto románu „Chceme žít“, nikoliv přežít. Oproti tomu Josef Tomeš je v románu vykreslen coby těžkopádný, spíše pudový muž bez perspektivy. Ostatně takto jej vnímá i Magdaléna. Josef se poddává malomyslnosti, rezignuje. Několikrát uvažuje o trestné činnosti včetně zabití či vraždy. V závěru románu u něj sílí pocity třídní nenávisti, ovšem pro své ideové přesvědčení nenachází řešení. Dělnické prostředí postrádá jakékoli známky solidarity, není nikterak ideově či politicky organizováno. Jediným stmelujícím prvkem je společná snaha být zaměstnán za každou cenu, i když se platy strhávají až o dvacet pět procent. Zcela chybí postava vykořisťujícího stavitele. V románu se také neobjeví jediná postava policisty, ani se o policii nehovoří.

Zfilmování románu Chceme žít. První scénářistická verze

Prvním iniciátorem zfilmování románu byl scenárista Bohuslav Březovský, zeť Karla Nového, který napsal a předložil filmovou povídku FIUSu, jenž ji i díky kladnému hodnocení Františka Nečáská dne 13. července 1948 schválil. Na první verzi literárního scénáře si přizval Březovský ke spolupráci Bořivoje Zemana a Alenu Zemanovou, přičemž tvůrci našli podporu u Vítězslava Nezvala, který se za zfilmování Nového románu vřele přimlouval.³⁶³

Dějovou osnovu ve scénáři společně rozvíjeli tak, aby vynikl její vztah k předloze. Máří Magdaléna je zde přejmenována pouze na Marii a scénář začíná jejím příjezdem vlakem do Staré Huti, kdy v kupé flirtuje s mladým lesníkem. Děj se v expozici odvíjí v souladu s předlohou, jsou přidány jen scény ve sklárně, kdy během propouštění se starý dělník Patočka po obdržení výpovědi zhroutl a rozbíjí sklářské výrobky v dílně. Nově je přidána i scéna ve vlaku, kdy nechápavý Josef dává číst Marii tajemný dopis svým spolucestujícím, z nichž jeden je Němec a povýšeně odmítá si dopis přečíst, protože nerozumí.³⁶⁴

Následují obrazy Josefova pátrání po Marii. Pro vykreslení dobového prostředí je rozvedena scéna v módním salónu, ve kterém byla Marie zaměstnána. Zde Josef získává adresu Mariiny kamarádky Nouzarové, kterou Josef navštíví v jejím bytě. Setkává se s manželem Nouzarové, městským strážníkem, a to jen proto, aby byl zvýrazněn v Nouzarově replice o důsledném udržování pořádku rys první republiky coby policejního státu. Oproti předloze byly přidány Josefovy noční pochůzky městem. Teprve po nich následoval Josefův příchod na novostavbu a posléze do podnájmu ke staré Ditrichové, přičemž odpadá postava spolubydlícího dělníka Švarce. Jeho zranění přebírá postava přidavače Škardy.³⁶⁵

Setkání Josefa s Marií v nemocničním parku a následná scéna Mariina nočního rozhovoru s pacientkou na pokoji zůstala zachována. Liší se Mariin odchod z nemocnice, kdy jí jedna z řadových sester nabízí za úplatek padesáti korun československých možnost přepsání chorobopisu, aby Marie nebyla policejně stíhána

³⁶³ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 - Zpráva Jiřího Hájka z ledna 1950, s. 14.

³⁶⁴ Postava odmítavého Němce byla zachována i ve druhé a třetí verzi scénáře, v konečné filmové podobě chybí a zůstává jen jeden spolucestující.

³⁶⁵ Podle lektorského posudku Ing. Karla Smrže: „Správně odpadá také pomocná postava zraněného Švarce, protože setkání Josefa s Marií v nemocnici lze stejně dobře navodit Josefovou návštěvou zraněného Škardy“. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/3, s. 1, ze dne 14. října 1949.

za nezákonný potrat.³⁶⁶ Po odchodu z nemocnice se Marie nastěhuje k Josefovi. Další soužití milenecké dvojice probíhá přesně dle předlohy, nechybí letní koupání u vody ve společnosti šoféra a jeho nové, poněkud frivolní známosti.

Zcela nově je přidána postava stavebního podnikatele Müllera, který plánuje sražení mezd dělníkům o dvacet procent. Proti tomuto návrhu protestuje skupinka dělníků, vedená komunistou Novotným, která organizuje tajnou schůzi komunistické buňky a plánuje stávkou. Šofér varuje Josefa před jakoukoliv politickou činností. Přesto se Josef účastní schůze v zákulisí předměstského kina, během níž se přítomní dohodnou na generální stávce na všech Müllerových pražských staveništích. Stavitel Müller něco tuší, a proto ve své pracovně vyslechne šoféra, který mu ochotně pod nabídkou povýšení sděluje všechny informace, které o komunistech má. Müller se rozhodne propouštět a prostřednictvím svého známého policejního ředitele povolá na stavbu pěší i jízdní strážníky. Poté vyhlásí propuštění šesti dělníků, mezi nimi i Josefa.

Zatímco Marie dostává první zakázky, Josef bezcílně bloudí pražskými ulicemi a hledá jakoukoliv pracovní příležitost, třeba i nošení kufrů za pět korun. Je ovšem neúspěšný a společně se starou Ditrichovou a jejím synovcem Venouškem vykrádá uhlí na nádraží. Marie zatím drží celou domácnost nad vodou, přesto jí dcera Ditrichové nabízí, aby se společně s ní živila prostitucí. Josef upadá hloub: na nábřeží krmí lidé racky tzv. reklamním salámem a preclíky. Josef dostane od jednoho dítěte koláč, aby jej hodil rackům, on však s koláčem uteče. Nakonec přece nalezne práci jako nosič reklamní figuríny jedné z pražských restaurací. Marie podléhá svodům ulice a neúspěšně se pokouší živit vlastním tělem.

Po této anabázi hledání práce se další děj opět shoduje s předlohou. Milenci odcházejí na venkov a žijí se společnou žebrotou, přičemž odpadá Josefův motiv plánované vraždy. Na své pouti se setkávají s tříčlennou rodinou nezaměstnaných, se kterými se kdysi před rokem setkali v rodné vsi. Po společné večeři následuje druhý den scéna demonstrace. Zde v rozporu s předlohou demonstrující nerezignují. Naopak Marie jako první podává Josefovi kámen, aby jím hodil po přítomných strážnících. Dav se k nim přidává a krok za krokem postupují v sevřených řadách vpřed.

³⁶⁶ Tato scéna zůstala zachována i ve druhém a třetím scénáři včetně neseťíhané filmové verze. Ing. Smrž se proti tomuto hrubému ideologickému posunu ohradil: „Nepokládám za správné ani spravedlivé skreslování jeptišky-ošetřovatelky tím způsobem, jak to dělá film. Nemocniční lékaři, kteří je znají z jejich práce, mají s nimi nejlepší zkušenosti“. Tamtéž, s. 2. Pro úplnost dodejme, že v předloze se jedná pouze o běžnou zdravotní sestru, poněkud volnějších mravů.

Filmová rada i přes kladné přijetí Ústřední dramaturgií během únorových projednávání zhodnotila tuto první verzi scénáře jako nedostačující, a proto ji neschválila k filmové realizaci.³⁶⁷ Při druhém projednávání z počátku března vyslovila řadu připomínek, z nichž některé již zkreslovaly charakter Nového románu.³⁶⁸ Zpětně první verzi kladně hodnotil Vítězslav Nezval, který na zasedání 36. schůze Kulturní rady dne 21. listopadu 1949 prohlásil: „Scénář byl slušně postaven Zemanem, který je dobrým režisérem a byl by udělal film snesitelně a nepřeháněl by; po rozboru, kterému to bylo podrobena ve Filmové radě resignoval a od věci ustoupil, protože si s tím nevěděl rady.“³⁶⁹ Zeman skutečně odmítl na látce dál spolupracovat, odmítl i nabízenou režii filmu a Hájkovu tvůrčímu kolektivu tak nezbylo nic jiného než vyhledat nového režiséra.

Příchod Emila Františka Buriana. Druhá a třetí scenáristická verze

Pod druhou verzí scénáře vedle stávající trojice přibýlo i jméno divadelníka a hudebního skladatele Emila Františka Buriana. Burianovi byl Nového román znám již z jeho meziválečné divadelní činnosti, kdy jej pro své divadlo D 34 zdramatizoval a poprvé uvedl dne 15. března 1934. Burian po Zemanově rezignaci vážně projevil svůj zájem o post režiséra filmové adaptace. VI. tvůrčí kolektiv Jiřího Hájka, pod nějž spadala výroba filmu, Buriana doporučil Filmové radě a ta jej poté designovala coby režiséra. O Burianově další motivaci může svědčit i manifest souboru D 49, který vyjadřoval kolektivní touhu všech jeho členů po filmové tvorbě, a proto „soubor využívá možnosti, kterou dává nová struktura, podle níž se mohou filmové tvorbě věnovat celé divadelní ansámby“.³⁷⁰

Burianovým příchodem doznala látka oproti první verzi mnohem ideologičtějšího vyznění, a to především v nově přidaném rámování. Úvod a závěr druhé verze byl přenesen do aktuální současnosti, tedy do roku 1949. Scénář tedy začíná záběry na „pražskou ulici, ověšenou československými a sovětskými prapory, při přehlídce závodních milic a SNB. Několik pohledů do různých měšťanských bytů:

³⁶⁷ Srov. Ústřední dramaturgie dlouhých filmů. *Věstník československého státního filmu*, r. III, č. 2, s. 10.

³⁶⁸ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Zpráva J. Hájka z ledna 1950, s. 14.

³⁶⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6 – Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. listopadu 1949. Zpráva o kulturně politických a hospodářských úkolech Čs. st. Filmu, s. 5. Schůze se zúčastnili: Jirí Hendrych, Václav Kopecký, Vladimír Koucký, Vilém Kún, Oldřich Macháček, František Nečásek, Vítězslav Nezval, Ondřej Pavlík, Bohdan Rossa, Ladislav Štoll a Vladimír Václavík.

³⁷⁰ Srov. TAUSSIG, Pavel: Filmový režisér Emil František Burian. /K nedožitému 80. výročí narození/. *Film a doba* 30, 1984, č. 7, s. 388.

někde se ještě spí, někde se po ránu uklízí, někde se projevuje nezájem a lhostejnost, jinde dokonce nenávisť. Prolnutím do studentského pokojíku. Jeden ze studentů rýsuje, druhý z okna sleduje dění na ulici, odkud z amplionů zaznívá hlas řečníka. Prvý student prohodí: ‘ráze! Všechno to jsou fráze!’ Druhý mu v odpověď ukazuje fotografie z Podkarpatské Rusi, z různých stávek (...). Hlas druhého studenta se stává hlasem komentátora, který poznamenává, že kteréhokoli z těch lidí by bylo lze se zeptat, jak se žilo v r. 1933. ‘Třeba téhle se zeptejme. Ať nám vypravuje kus svého života z tohoto roku!’ V záběru je Marie. Prolnutím se dostáváme do nádražní haly, kde Marie kupuje lístek do Staré Hutě³⁷¹. Následuje zkrácená scéna s lesníkem v kupé. Během Mariina příchodu k tetině domku je přidána postava četníka, který zakazuje chůzi po polní cestě a odkazuje ji na hlavní silnici. Z obrazů ve Staré Huti odpadá scéna setkání Marie s Josefem v hospodě, aby se ušetřilo na jinak nevyužité stavbě s velkým komparesem. Taktéž odpadá scéna s hysterickým dělníkem Patočkou.

V pražské části děje odpadá postava Venouška, jelikož „byla by to jen ilustrační figura bez jakékoli důležitější funkce dramatické“³⁷². Naopak mnohem více jsou rozvedeny scény během letního koupání, v níž se scenáristé opět pokusili uměle demonstrovat prvorepublikovou policejní zvlášť na příkladě všude přítomných zákazů koupání. Dále dochází k posunu ve vyznění Josefovy postavy; Josef již ani nekrade uhlí, ani dětem koláče. Závěrečná demonstrace nezaměstnaných se geograficky přesouvá do hlavního města na Národní třídu a nese rysy otevřeného střetu davu s jízdní policií a četnictvem, při níž je zastřelen jeden z dělníků, načež Marie reaguje podáním kamene do Josefovy dlaně.

Prolnutím se děj vrací opět do studentského pokoje, přičemž „druhý student dokončil svůj výklad. Z ulice zaznívá radostné volání. Autentické snímky z přehlídky dělnických milic a SNB r. 1949, se záběry presidenta Gottwalda, předsedy vlády Zápotockého a gen. tajemníka Slánského. Prvý student se v okně ptá svého druha: ‘A co dnes dělají Josef a Marie?’ Zabíráme část průvodu pochodujících dělnických milic, v jejichž řadách kráčí také statný a usměvavý Josef. Kamera se stáčí a zachytí Marii, vesele mávající. Na ramenu jí sedí asi sedmiletý hošík, který rovněž mává malou papírovou vlajkou“³⁷³.

³⁷¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/3 – Srovnání scénáristického přepisu s románovou předlohou Karla Nového Chceme žít, s. 1, nedatováno.

³⁷² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/3 – lektorský posudek Ing. K. Smrže ze dne 14. října 1949, s. 1.

³⁷³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/3 – Srovnání scénáristického přepisu s románovou předlohou Karla Nového Chceme žít, s. 13, nedatováno.

Druhá verze scénáře byla projednávána na schůzi Filmové rady dne 16. února 1949 a nebyla doporučena k realizaci.³⁷⁴ Následovala tedy třetí a poslední verze, která se oproti druhé lišila jen v několika málo obrazech: škrtnutí scény s lesníkem v kupé, zkrácení obrazu letního výletu, přidání obrazu, v němž si stavitel Müller objednává u žurnalistů články do novin na podporu svých podnikatelských aktivit, zatčení komunisty Novotného, vyhnání Marie bytnou Ditrichovou na ulici kvůli nezaplacené činži, přidání obrazu noclehárny pod mostem a rozvedení srážky davu s četníky.³⁷⁵ Třetí verzi schválila komise Filmové rady k realizaci dne 27. dubna 1949.³⁷⁶ Burian mohl přistoupit k samotnému natáčení, avšak schvalovací proces nebyl ve své podstatě zcela ukončen, což se mělo projevit při hodnocení nesestříhané filmové verze za necelého půl roku později.

Reakce dramaturgických orgánů. Burianův „horký“ říjen

Burian film dokončil koncem září a v polovině října byl vypracován v Ústřední dramaturgii lektorský posudek Karla Smrže, který se ve stejnojmenném materiálu zabýval přesným srovnáním filmu s posledním scénářem a celkovou filmovou verzí literární předlohy. V materiálu Smrž hrubou verzí podrobil důkladnému rozboru a doporučil dílčí změny, které považoval za přínosné. Tento krok odpovídal nejen stanovené praxi dramaturgických orgánů, ale taktéž snaze členů Ústřední dramaturgie vůbec se seznámit s podobou filmu, jelikož jim byla od počátku natáčení téměř utajena.

Podle tvrzení předsedy Ústřední dramaturgie Zdeňka Míky Burian odmítal po natočení částí exteriérů dramaturgii předvádět denní práce na svou vlastní politickou zodpovědnost.³⁷⁷ Burian byl v letech 1948-1954 poslancem Národního shromáždění. O jeho politické zodpovědnosti se zmínil Hájek v soukromém dopise Gustavu Barešovi, že „(...) E. F. B. prohlásil, (...), že jako poslanec si zodpoví tento film před stranou i ministrem a že Ústř. dramaturgie i VI. tvůrčí kolektiv mu mohou vlézt na záda“. V interním Míkově materiálu, v němž řešil důvody svého následného odvolání z funkce ústředního dramaturga, uvedl: „Když jsem stanovil na jednu ze schůzí ústřední dramaturgie promítání denních prací z tohoto filmu, s. E. F. Burian nepřivolil k tomuto

³⁷⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1.

³⁷⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/3 – Přesné srovnání filmu Chceme žít s posledním scénářem provedené dne 17. X. 1949 na zvukovém stole. Podepsán Ing. Karel Smrž.

³⁷⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1.

³⁷⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648/1, s. 3, ze dne 20. října 1949.

promítání. Přesto viděl jsem se s. Hájkem, vedoucím VI. TK, první denní práce na tomto filmu, které byly dosti zdařilé. Jsou to scény ze začátku filmu, exteriéry v lese a ve vesnici. Během léta potom jsem neviděl žádnou z denních prací na tomto filmu“.³⁷⁸ Správnost Burianova počínání posvětil vedoucí VI. tvůrčího kolektivu Jiří Hájek, když mu osobně napsal dopis, v němž film chválil a gratuloval mu.³⁷⁹

Na znepokojivou situaci zareagovalo byro Kulturního a propagačního oddělení, které se na poradě vedoucích dne 26. října 1949 usneslo k přešetření celé záležitosti a převedení této otázky do Kulturní rady za čtrnáct dní.³⁸⁰ O dva dny později se na Barrandově konala porada členů Ústřední dramaturgie s vedením Československého filmu, během níž se měly vyřešit problémy filmové výroby vyplývající především z dosavadní dvoukolejnosti filmové dramaturgie, tedy Ústřední dramaturgie a Filmové rady. Porady se zúčastnil také Jiří Hájek, který obhajoval tematické zaměření svého tvůrčího kolektivu a na příkladě filmu *Chceme žít* demonstroval nemožnost uplatňování vlivu na výslednou podobu filmu, jelikož postrádal písemné vyjádření a přesné vymezení vlivu na realizaci filmové výroby.

Kulturní rada shledala film politicky i umělecky špatný a doporučila hluboké zásahy, jimiž bylo z filmu vystřiženo 600 metrů, které se nedochovaly. Vítězslav Nezval považoval Burianovo jmenování režisérem filmu za špatnou volbu, jelikož z celé látky udělal věc křečovitou a špatnou. Z katastrofální podoby filmu vinil především schvalovací proces jak v Ústřední dramaturgii, tak ve Filmové radě, které byly podle jeho mínění pod vlivem Viléma Kúna a Bohdana Rossy ze stranického sekretariátu, jejichž slova byla filmaři vnímána jako názor strany a tudíž pocíťována autoritativně.³⁸¹

Dnešní filmové torzo *Chceme žít*

Písemná zpráva o provedení zásahů do filmu se sice nedochovala, ale srovnáním hrubé nesestříhané verze filmu z října 1949 a konečné podoby filmu lze vysledovat hlavní učiněné zásahy doporučené Kulturní radou. Jiřímu Hájkovi se podle jeho svědectví

³⁷⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664, s. 8, nedatováno.

³⁷⁹ O dopise byli informováni jak ministr Václav Kopecký, tak i ústřední ředitel ČSF. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6 – Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. listopadu 1949, s. 7.

³⁸⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6 – Zápis ze schůze byra kult. prop. 1949. V usnesení je dále doporučeno, aby byl připraven elaborát týkající se filmu a vypracování rezoluce, kterou projedná Kulturní rada.

³⁸¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6 – Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady 21. listopadu 1949. Zpráva o kulturně politických a hospodářských úkolech Čs. st. filmu, s. 5.

ve spolupráci s Burianem a střihačkou filmu Jiřinou Lukešovou po delších úvahách a poradách nakonec podařilo opravit základní chyby. Burian přetočil nejhorší scény, vystříhal řadu jiných, nechal nově herce namluvit špatné dialogy a především odstranil rámec příběhu a nahradil jej úvodní montáží z dobově dokumentárních snímků.³⁸²

K této montáži byl přidán komentář o životních podmínkách dělnictva v roce 1933, po němž následoval prolutím záběr na Marii v nádražní hale. Z filmu byl dále vystřižen obraz 10 Mariiny cesty k tetině domku.

V pražské části příběhu byla v obraze 16 vystřižena scéna Josefova setkání se žebrákem před domem, v němž měla Marie původně pronajatý pokoj před svou hospitalizací. Z ekonomických důvodů byl již v průběhu natáčení pozměněn obraz 17 v módním salónu, i když třetí verze scénáře s ním počítala, v konečné filmové podobě se do salónu již nepodíváme, celý určující dialog se odehrává na schodišti. Vystřiženy byly obrazy před Josefovým příchodem na novostavbu a pozměněno bylo i první setkání s bytnou Ditrichovou, která měla působit dojmem alkoholičky.

V nemocnici byl v obraze 36 zkrácen noční rozhovor mezi Marií a pacientkou na pokoji. Naopak dotočeny byly záběry před nemocnicí pro lepší divákovu orientaci. V obrazech soužití milenecké dvojice zcela mizí obrazy 53 a 54, v nichž se milenci poprvé dozvídají o skutečném zaměstnání Božky, dcery bytné Ditrichové, a zcela byly vystřiženy obrazy letního výletu ke koupališti. Výrazně pozměněn byl rozhovor mezi Božkou a Marií, během kterého Božka nabízela Marii peníze na činži. Podle původní hrubé filmové verze Marie měla přijmout nabízenou dvacetikorunu a následně se rozplakat. V konečné podobě Božka nabízí Marii padesátikorunu, ta ji hrdě odmítne a „třídně“ se distancuje od Božčina světonázoru.

Z filmu mizí i scéna zatčení komunisty Novotného v obraze 90, přesto zůstává konfiskace Rudého práva. Odpadá také obraz 97, v němž se Josef živí nošením reklamní figuríny. Tento obraz byl vystřižen až po připomínce Kolektivního vedení ústřední dramaturgie z března 1950. KV ÚD ve své zprávě o činnosti doslovně uvádí, že tato scéna byla doporučena k vystřížení již Kulturní radou proto, aby byl Josef „obecenstvu jasně předveden jako uvědomělý stávkující dělník, který nepobírá podporu a nehledá v tísní východisko v zaměstnání nosiče reklam“.³⁸³ Vystřižen byl otevřený střet demonstrantů s policií na Národní třídě a odpadly i autentické záběry Gottwalda,

³⁸² NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 – Zpráva J. Hájka z ledna 1950, s. 15.

³⁸³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 – Zpráva o činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie v době od 4. března do 17. března 1950 včetně.

Zápotockého i Slánského.³⁸⁴ Závěr pochodujících milicí zůstal stejný včetně mávajících Marie, ovšem místo sedmiletého hošíka vidíme na plátně chlapce sotva tříletého.

V posudku Filmové rady bylo následně konstatováno, že „film v nynější podobě splní očekávaný záměr a ukáže silným způsobem těžké doby nezaměstnanosti v letech krise, boj dělnické třídy proti kapitalistickým vykořisťovatelům a odhalí policejní režim předmnichovské republiky. V postavách Josefa a Marie je zobrazena čistota lidských vztahů pracujících lidí, kterou si zachovávají i v nejhorších a nejtíživějších podmínkách nezaměstnanosti. Zvláštní pozornost zasluhuje hudba E. F. Buriana, která je v jednotě s obrazem filmu a dobře vykresluje atmosféru doby. Nepodařilo se odstranit některé nedostatky v expresionistickém vedení herců, vykreslení nálad a v režii dialogu. V nynější verzi jsou odstraněny hlavní politické, ideové a umělecké nedostatky, které bránily jeho promítání a proto film doporučujeme uvést“.³⁸⁵

³⁸⁴ O zachování demonstrace ve filmu neúspěšně usiloval Jiří Hájek. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648/1 - Korespondence 1949. Dopis Jiřího Hájka Gustavu Barešovi ze dne 20. října 1949.

³⁸⁵ NA, A ÚV KSČ, fond 19/7, a. j. 670/2.

3.7 Prověrký dramaturgických složek a filmových tvůrců na vrcholu krize (1951)

Rok 1951 představuje pod vedením KSČ v dosavadním poválečném vývoji Československa rok přelomový, krizový. Ekonomika v zajetí a v okleštění prvního pětiletého hospodářského plánu ztrácí dech a dochází k zásadním hospodářským těžkostem i sociálním nepokojům, které si po dvou letech vyžadují korekce při plnění tohoto nesmyslného plánu. Obyvatelé země jsou svědky, účastníky či přímo oběťmi první velké vlny politických a hospodářských represálií. Do krize se dostává i samotný politický režim; po nastartovaném období ostrého kursu, vyhlášeného v září 1948, dochází k přiosťřování ve vnitrostranické politice, jejímž výsledkem je především Gottwaldova teze o nebezpečí vytváření druhého mocenského centra pomocí „agentů nepřítele“ v ústředním stranickém aparátu, která kulminuje zatčením a politickým procesem se stávajícím generálním tajemníkem ÚV KSČ Rudolfem Slánským. Krize se projevuje taktéž v oblasti kulturní politiky; přímo v jejím středu se začíná vyhrocovat letitý spor mezi předními představiteli dvou odlišných tendencí ve vývoji a směřování stávající kulturní politiky – mezi ministrem Václavem Kopeckým a ideologem Gustavem Barešem. Tento spor se postupně v průběhu roku 1951 odrážel v různých uměleckých a kulturních oblastech, kinematografii nevyjímaje.³⁸⁶

Kritický stav ve filmové výrobě v návaznosti na kumulaci problémů v dramaturgické oblasti se podařilo na krátký čas zmírnit a potlačit nasazením vyššího počtu látek do přípravy a ateliérů k natáčení, ovšem ne uspokojujivě vyřešit. Situace s nedostatečnou kapacitou látek schopných k realizaci se opakovala přesně po roce, kdy bylo více než zjevné, že se nepodaří dodržet stanovený výrobní plán pro rok 1951. Tato situace ve filmové dramaturgii si žádala neodkladné řešení. Proto bylo rozhodnuto ze strany dramaturgických orgánů Filmové rady a Kolektivního vedení ústřední dramaturgie v květnu 1950 o provedení prověrek činnosti tvůrčích kolektivů v rámci společné přípravy tematického plánu pro následující rok. Členové se zaměřili na práci a výsledky těchto kolektivů při zpracování konkrétních látek zadaných podle výrobního plánu. Výsledky prověrky odhalily znepokojivá zjištění: ze sta dvou látek bylo přednostně pracováno na šedesáti sedmi historických, kdežto značně menší pozornost byla věnována třiceti pěti současným látkám. Na nejvýznamnějších látkách ze současnosti nebylo pracováno vůbec. Oba orgány následně přistoupily k doplnění

³⁸⁶ Srov. KNAPÍK, cit. 11, s. 110-111.

plánu látek, jak jim byly odevzdány tvůrčími kolektivy, vlastními dramaturgickými podněty právě z oblasti chybějících současných námětů.³⁸⁷

Po schválení a zajištění plánu schváleným počtem čtrnácti scénářů Filmovou radou nařídili členové KV ÚD společně s tajemníkem Filmové rady znovuprovedení prověrek práce členů tvůrčích kolektivů z kraje roku 1951, jejichž následujícího hodnocení se zúčastnili zástupci Závodní rady barrandovského studia a zástupce VIII. dílčí organizace KSČ. Prověrky probíhající v měsících lednu a únoru řídil za KV ÚD jeho předseda František A. Dvořák společně s Jiřím Hájkem za přítomnosti Jiřího Síly, Zdeňka Křapy a Karla Smrže, společně s Janem Kloboučником coby zástupcem XI. dílčí organizace KSČ a Ludvíkem Cihlářem, zastupujícím Závodní radu. Podle dochovaných zápisů se mezi prvními prověřovanými ocitli členové IV. tvůrčího kolektivu Miroslava Galušky.³⁸⁸

Na začátku prověrky zastupující vedoucí kolektivu Bor shrnul realizované a rozpracované látky a předestřel plán pro rok 1951–1952.³⁸⁹ Za kolektiv Bor uvedl, že je pro něj obtížné pojmenovat jakékoliv nedostatky, neboť dle jeho názoru je někdy „práce nedostatečná politicky, někdy zase, že není dost umělecky ztvárněna“.³⁹⁰ Po úvodním shrnutí se prověřovací komisi představovali jednotliví členové kolektivu, kteří zhodnotili svou dosavadní činnost v kolektivu včetně uvedení dalších tvůrčích plánů do dalších dvou let. Část členů se ve svém referátu vyjádřila k fungování kolektivu. Zatímco Theodor Balk si posteskl nad jistou izolovaností kolektivu,

³⁸⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3.

³⁸⁸ Theodor Balk (členem od 21. 11. 1949, jedna zpracovaná látka povídka *Prodaná země*), Vladimír Bor – Strejček (členem od 1. 11. 1948, šest zpracovaných látek *Na dvoře vévodském, Ještě před jarním osením, Západní zóna, Slepice a kostelník, Přistání v Austrálii, Ogaři*), Adolf Branald (členem od 1. 10. 1950), Otakar Černoch (členem od 1. 4. 1949, sedm zpracovaných látek *Sudte Bohuslavského, Šťastný domov, Gigant, Tržiště číslo 15, Národní třída 15, Tatranská romance, Posvátné přátelství*), Eduard Fiker (členem od 1. 6. 1949, tři zpracované látky *Akce B, Dítě – hlava rodiny, Národní třída 15*), Theofil Holý (tajemník od 1. 1. 1950, předložil čtyři synopse), Milan Jariš (členem od 1. 10. 1950, dvě zpracované látky *15. březen, Anglická mise*), Václav Jelínek (adeptem od 1. 7. 1950, dvě zpracované látky *A kdo je víc, Domov spokojenosti*), Otakar Kirchner (členem od 1. 7. 1947, šest zpracovaných látek *DS 70 nevyjíždí, Zocelení, Přistání v Austrálii, Akce B, Ze země vyrostli lidé, Psohlavci*) a Jiří Bubeník (adeptem od 1. 7. 1950, tři zpracované látky *Vítězství, Podzemní vlast, Škola a rodina*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3, Prověrky scénáristů. Uvedené datum u každého pracovníka nejspíše označuje počátek spolupráce s ČSF a zapojení do tvůrčí činnosti, nikoliv přímo den nástupu do daného tvůrčího kolektivu – pozn. V. A. Šefraná.

³⁸⁹ Realizované náměty: *Zocelení, Vítězná křídla, Velká příležitost, Slepice a kostelník* a *Akce B*. Rozpracované scénáře: *Přistání v Austrálii* a *Ogaři*. Plánované látky: *Na dvoře vévodském, Praha Mozartova, Vítězství bude naše, Marešova osma, Stráž míru*, téma Dělnický student a procesy. Z rozpracovaných a připravovaných látek nebyl realizován ani jeden scénář. Archiv Barrandov Studio, a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky IV. TK Miloslava Galušky, s. 1.

³⁹⁰ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky IV. TK Miloslava Galušky, s. 2.

tak naopak Milan Jariš si spolupráci pochvaloval s odkazem na své dřívější působení v jiných seskupeních: „Přišel jsem do kolektivu jako nepřítel všech kolektivů. Ale poznal jsem, že v kolektivu je možno pracovat a dobře.“³⁹¹ Přesto i Jariš poukázal na nedostatečnou spolupráci mezi jednotlivými kolektivy vedoucí až ke konkurenčnímu boji o zajímavé téma, kdy dochází k nepříjemné situaci, že na jednom námětu pracují různí scenáristé, aniž by o sobě navzájem věděli: „(...) kdysi mne pozval kolektiv Československo-sovětské spolupráce na porady, že chtějí dělat film o Nerudovi. Také Kloboučnickův kolektiv chce udělat tentýž film. Doporučil jsem, aby na této látce pracovali společně ti pracovníci, kteří mají o tuto látku zájem, bez ohledu na to, v kterém jsou kolektivu. Ale bylo mi řečeno, že jak skupina Československo-sovětské spolupráce, tak kolektiv Kloboučnicka odmítá s někým na této látce spolupracovat.“³⁹²

Někteří, jako nováček Adolf Branald, se vyjádřili k dosavadní praxi schvalování jednotlivých námětů: „Nelíbí se mi to, že někdy pracujeme na námětu zhola zbytečně, např. Zbojnická balada – dělali jsme to třikrát, a nakonec z toho nic nebylo.“³⁹³ Ačkoli Branald vyšel z prověrky nejlépe³⁹⁴ a již v jejím průběhu Jiří Hájek doporučil, aby se v jeho případě rozhodlo, zda se bude věnovat tématu Dělnický student ve spolupráci s posluchači AMU, či bude pracovat na nejdůležitějším tématu svěřeném kolektivu, a to politických procesech, Branald odpověděl, že ještě zvažuje další setrvání na Barrantově, neboť tři měsíce neobdržel plat a stále není oficiálně jmenován členem kolektivu“.³⁹⁵

Na další negativní jev, kdy byla látka doporučena ke zpracování vedoucím činitelem, opět upozornil Jariš, který se cítil dotčen, že dosud nebyla projednávána jeho synopse *15. března*: „Když jsem kdysi mluvil se s. Hendrychem, ukázalo se, že se zde dělají dva filmy, do jejichž historického úseku by *15. března* zasahoval. Rozhodnutí jsem ještě žádné nedostal. Ale nezačal jsem na tom dělat, protože by to bylo možná zbytečné.“³⁹⁶

³⁹¹ Tamtéž, s. 3.

³⁹² Tamtéž, s. 3. Proti Jarišově výpovědi se ohradil Kloboučnick s odkazem, že pro něj byl nepřijatelný návrh vedoucího skupiny Vladimíra Vlčka, aby na látce naráz pracovalo čtyři až pět scenáristů pohromadě. Tamtéž, s. 3.

³⁹³ Tamtéž, s. 2-3.

³⁹⁴ Branald byl shledán jako nadaný spisovatel s velkým epickým talentem, skýtajícím naději, „že při dobrém ideovém a dramaturgickém vedení se stane platným filmovým spisovatelem“. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scenáristů, s. 128.

³⁹⁵ Archiv Barrantov Studio, a.s., Sběrka Barrantov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky IV. TK Miloslava Galušky ze dne 11. ledna 1951, s. 9.

³⁹⁶ Tamtéž, s. 3.

Dvořák projednání dramaturgické části prověrky shrnul konstatováním, že v roce 1949 tento kolektiv patřil mezi nejlepší, který „již dávno před resolucí se zaměřil na látky časové, a to s patřičnými úspěchy“³⁹⁷, pokles výkonnosti a nárůst stornovaných látek může spatřovat v příčinách odjezdu Miloslava Galušky do USA, kdy tuto činnost zastupující Bor navzdory svému pracovnímu vytížení v kolektivu a v redakci Mladé fronty nezvládl, a jemuž Dvořák vytknul malou připravenost a propracovanost některých látek, které dával Bor KV ÚD ke schválení. K jednotlivým látkám Dvořák poznamenal, že v případě neúspěšné *Zbojnické balady* se KV ÚD nelíbilo zpracování Jiřího Mařánka, který nebyl schopen na látce o zbojníku Ondrášovi „přímo personifikovat celé zbojnictví Čech a Moravy“³⁹⁸, z čehož Dvořák nepřímo obvinil Bora, který neoznámil negativní stanovisko s navrženými připomínkami autorovi. O látce *15. březen* Dvořák uvedl, že o jejím projednávání nic neví a zcela odsoudil tzv. malé látky, které kolektiv KVÚD předkládal slovy: „U malých látek jsme se domnívali, jako by jste se do nás strefovali“³⁹⁹.

Po Dvořákovi si vzal slovo Jiří Hájek, který doporučil plán látek, na nichž měl kolektiv dále pracovat, přičemž zdůraznil, že nejdůležitějšími tématy jsou *Dělnický student*, procesy, *Julius Fučík* a malé filmy typu *Marešovy osmy* ze sportovního prostředí. „Jiráskovské“ látky *Na dvoře vévodském* a *Prahu Mozartovu* odsunul do pozadí s tím, že první látka by měla být do dramatického plánu nakonec zařazena až ve výhledu let 1954–1957 (!). U druhé látky nastaly při projednávání ve Filmové radě jisté potíže, kdy již kolektiv vedl s designovaným režisérem Rudolfem Myzetem spory o způsobu pojetí látky. Na půdě dramaturgie se podle Dvořákova svědectví o látku sváděly rovněž boje, jelikož někteří členové nedokázali pochopit, proč by měla být realizována mozartovská látka, když dosud nebyl natočen oslavný životopis Bedřicha Smetany.⁴⁰⁰

K vylepšení chodu kolektivu Jiří Síla navrhnul, aby do něj byli zapojeni postupně i někteří z dosud volných režisérů, jmenovitě například Josef Mach, který již s kolektivem začal spolupracovat na filmu *Akce B*. S tím souhlasil i Zdeněk Křapa, který Galuškově sdělil výsledek jednání s Vladimírem Václavíkem, který navrhl, že by tito zkušební režiséři pobírali za svou činnost plat.⁴⁰¹ K plánu pro roky 1951 a 1952

³⁹⁷ Tamtéž, s. 4.

³⁹⁸ Tamtéž, s. 4.

³⁹⁹ Tamtéž, s. 4.

⁴⁰⁰ Tamtéž, s. 6.

⁴⁰¹ Tamtéž, s. 10.

Galuška předestřel, že započal jednání s režiséry Alfrédem Radkem a Čeňkem Dubou, již oba shodně projevíli zájem o režii látky *Přistání v Austrálii*. Radkovi dával přednost, jelikož ten se dosud zúčastnil všech porad i práce na scénáři. Zároveň zaregistroval zájem režiséra K. M. Walló o scénář *Národní třída 15*, na němž se již začal spolupodílet.⁴⁰² Nutno dodat, že ani k jedné realizaci nedošlo.

Vedoucí kolektivu Galuška na obhajobu uvedl, že je velmi vytížen jak na Barrandově, tak v redakci Tvorby, na což si již stěžoval v roce 1949: „Pro mne je těžké dělat dvě povolání (...). Při mé poslední prověrce (...) mi bylo doporučeno, abych zastavil práci v kolektivu a pracoval v Tvorbě. Tuto věc jsem předložil s. Barešovi a Hendrychovi, kteří mi řekli, že musím zůstat v takové situaci. (...) Nyní záleží na rozhodnutí s. Bareše a Hendrycha, na kterém úseku mám zůstat.“⁴⁰³ V rámci kolektivu se v loňském roce soustředili na látky, které byly v nejpokročilejším stádiu zpracování, avšak velký vliv na další chod kolektivu měl odchod několika schopných spolupracovníků Mařánka, Kirchnera, Skály, Zgurišky a Königsmarka. Za třetí, avšak nejvýznamnější důvod kvalitativního poklesu kolektivu, Galuška uvedl schvalovací proces v dramaturgických orgánech, jež komisi předestřel na látce *Prodaná země*: „(...) našemu kolektivu byla předložena ve formě synopse – je to již přes rok – a tak byla přijata na ÚD. S. Balk pokračoval v práci na této látce (...). Kolektiv se touto látkou znovu zabýval a shledal, že v látce je celá řada obtížných problémů, o kterých bylo nutno se ještě poradit. Odevzdali jsme ji proto na ústředí strany s. Taufovi, který je znalcem jugoslávské problematiky. Třebaže jsme jej stále upomínali, neměl čas si tuto věc přečíst. Poté jsme to dali k s. Hendrychovi, u kterého ležela tato látka také několik měsíců. Vleklo se to téměř rok – nakonec s. Balk provedl nějaké úpravy a látka byla minulý týden odevzdána s. Urbánkovi již s úpravami podle připomínek s. Hendrycha.“⁴⁰⁴ Obdobným případem byla látka *Dítě – hlava rodiny*, kdy jeden z nejschopnějších členů Fiker s látkou strávil několik měsíců, až nakonec byla látka v poslední fázi zamítnuta: „Tak bylo spousta času vyplýtváno na věci, od které se mělo upustit hned na začátku.“⁴⁰⁵ – uzavřel celou debatu o nepružnosti dramaturgických orgánů Galuška.

Zcela na závěr si slovo vzal Jan Kloboučník a vyčetl členům kolektivu, že se dosud nezapojili ani do stranické, ani do odborové práce. Galuška jej uklidnil, že si

⁴⁰² Tamtéž, s. 9.

⁴⁰³ Tamtéž, s. 6.

⁴⁰⁴ Tamtéž, s. 5.

⁴⁰⁵ Tamtéž, s. 6.

kolektiv dá jako závazek, že se coby státní zaměstnanci Barrandova zapojí do těchto politických činností.⁴⁰⁶ Komise se u poloviny členů kolektivu shodla na tom, že jejich prověření bude definitivně zakončeno v horizontu půl roku, až po odevzdání některých látek, které byly dosud ve stádiu rozpracování.

S odstupem dvou dní proběhla prověrka i v I. tvůrčím kolektivu Otakara Vávry v téměř identickém složení komise, s výjimkou Karla Maršálka na místo Ludvíka Cihláře v pozici zástupce Závodní rady, bez účasti Jana Kloboučnicka.⁴⁰⁷ I vzhledem k osobnosti vedoucího kolektivu a jeho členství ve Filmové radě se tato prověrka odvíjela poněkud v odlišném tónu než předchozí Galušková. V úvodu Dvořák Vávru vyzval, aby zhodnotil dosavadní vývoj kolektivu od roku 1949 až po současnost a následně vypočítal plány kolektivu do příštích dvou let. Vávra vyjmenoval až na jednu výjimku v podobě dokončeného námětu *Racek má zpoždění* látky realizačně velmi nákladné, často historické náměty (*Posel úsvitu, Proti všem, Botostroj, Pevnost/Výstraha, Písek, Sokolovo, Bouřlivý rok 1905, Mistr Jan/Jan Hus, Božena Němcová, Zakletá vesnice, Velké rozhodnutí, Bejval svět jako květ/Haškovy povídky ze starého mocnářství*). Na Dvořákovu poznámku, že v plánu chybí látky aktuální, odpověděl zcela lakonicky, že nechybí, ale jsou odsouvány. Obsáhleji tematické zaměření kolektivu Vávra rozvedl až v závěru prověrky: „Každý má jiné znalosti i záliby. Je proto přirozené, že u nás převládají některé látky, ke kterým máme osobní sklony. Ta spousta látek vznikla v době, kdy řekl generální ředitel: Pište bez ohledu na to, kolik to bude stát. Je nám vytýkáno, že děláme drahé filmy, ale on také každý neumí udělat velký film. Chceme dělat to, k čemu máme schopnosti. Snažíme se, aby ty filmy byly ideově závažné, že je nedostatek současných látek, je přirozené, protože jsme v přechodu. Sokolovo nepovažuji za historický film, ale za současný. O látky aktuální se pokoušíme tak, jak je to v našich silách“.⁴⁰⁸

Po úvodním shrnutí Vávra představil každého člena svého kolektivu v pořadí tak, jak sám tyto spolupracovníky vnímal od nejschopnějšího po toho méně schopného, přičemž u všech navrhnul kladné prověření.⁴⁰⁹ Za nejpracovitějšího člena Vávra označil

⁴⁰⁶ Tamtéž, s. 8-9.

⁴⁰⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky I. TK Otakara Vávry ze dne 13. ledna 1951, s. 1.

⁴⁰⁸ Tamtéž, s. 11.

⁴⁰⁹ Karel Fiex (člen, od 1. 11. 1948, pět zpracovaných látek *Skaláci, Racek má zpoždění, Do zatáčky opatrně, Haškovy povídky o dobročinnosti, Obsadte průchod 7*), Radomír Hrabák (členem od 1. 7. 1949, pět zpracovaných látek *Zastrčená vesnice, Soudce z lidu, Živé svědomí, Mrouk, Výlet pana Broučka*), Miloš V. Kratochvíl (členem od 1. 11. 1948, pět zpracovaných látek *Ročník 1924, Proti všem, Obyčejný člověk, Bez názvu, Jan Hus*), Bedřich Kubala (členem od 1. 8. 1949, pět zpracovaných látek *Policejní*

Ivana Osvalda, u nějž Dvořák vyzdvihl jeho talent zpracovávat současná veseloherní témata, která jsou již divácky úspěšná (*Vzbouření na vsi* a *Rodinné trampoty oficiála Tříšky*). Osvald se vyjádřil ke své práci s tím, že by rád pokračoval ve veseloherní tematice, avšak jím připravovaná adaptace Lacinova románu *Snobi táhnou*, na němž začal pracovat svého času na podnět generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka, který požadoval, aby „se rychle udělaly ateliérové filmy s malým obsazením“⁴¹⁰, byla odložena poté, co se změnil Macháčkův názor, aby se aktuálně „dělaly filmy kvalitní“⁴¹¹, a proto jej opravuje a předkládá nově KV ÚD ke schválení. Jeho plán okamžitě Vávra smetl ze stolu s odkazem, že nyní se má dělat současná veselohra, nikoli „satira o měšťácích za první republiky, jelikož doba přerodu je za námi a měšťácká satira bude vyčerpána Haškem“⁴¹². S tímto názorem projevil souhlas i Maršálek, který podotkl, že scénáře tohoto kolektivu „jsou po stránce fabulační a stavebně nejlepší, ovšem projevuje se zde nedostatečná cílevědomost politického vedení“⁴¹³.

Po Osvaldovi následoval Miloš Velínský, v jehož případě Jaroslav Zrotal za KV ÚD upozornil, že „vzhledem k jeho politickému citu by si měl vybrat látku současnou“. I v tomto případě Vávra odbyl situaci strohým vyjádřením: „Až ho napadne původní thema, tak bude jistě současné.“⁴¹⁴ Třetím v pořadí byl Bedřich Kubala, který si komisi postěžoval na fakt, že ačkoliv se formálně zavázal ke zpracování velmi důležitého tématu „výstavba Ostravska“, nedostal povolení ke vstupu do ostravských továren, tudíž nejspíše bude muset pracovat na životopisné látce o Purkyňovi. Zároveň upozornil na problematickou spolupráci s režisérem Václavem Krškou, pro nějž vypracoval námět *Posel úsvitu* a který s ním odmítl spolupracovat na technickém scénáři. Vávra Kubalovu kritickou poznámku vztáhnul do souvislosti s nefunkční decentralizací dramaturgie a výroby: „Před dvěma roky řekl s. Václavík,

hodina, Lidé kolem nás, Posel úsvitu, Šťastný věk, Prodaná země), Ivan Osvald (členem od 1. 1. 1949, devět zpracovaných látek *Trampoty oficiála Tříšky, Snobi táhnou, Neznámý voják, Kariéra Ed. Žáka, Racek má zpoždění, Spravedlnosti se meze nekladly, Zakletá vesnice, Haškovy povídky o dobročinnosti, Obsadte průchod 7*), K. F. Sedláček (členem od 1. 1. 1950, pět zpracovaných látek *Dva ohně, Na 56 hoří, Sýrová země, Překročený práh, Byty jen úderníkům*), Miloš Velínský (členem od 1. 11. 1948, sedm zpracovaných látek *Botostroj, Dva ohně, Pevnost, O dvou bratřích, Výlet pana Broučka do XV. století, Bouřlivý rok 1905, I čest a sláva*), Eva Würterlová (členkou od 1. 7. 1949, povídka *Bojovnice za mír*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénáristů.

⁴¹⁰ Tamtéž, s. 1.

⁴¹¹ Tamtéž.

⁴¹² Tamtéž.

⁴¹³ Tamtéž.

⁴¹⁴ Tamtéž, s. 5.

že je nutné roztrhnout realisaci filmu od dramaturgie. Dnes vidíme, že to není správné, že jen spolupráce je jediné východisko“.⁴¹⁵

Zřejmě s nejméně asertivním projevem předstoupil před komisi Vávruv nejbližší spolupracovník, Miloš V. Kratochvíl: „Další perspektivu nemám. Nedovedu dělat scénář jinak, než když mám předtím napsaný román. Chci napsat román po Husově smrti. Potom se teprve ukáže, zda se má použít pro film. Stejně je to s literární prací o imperialismu. Při stranické prověrce navrhl s. Křapa, aby moje odborné znalosti byly využity tak, abych se stal externím uměleckým expertem pro historické filmy bez ohledu na to, v kterém kolektivu jsou dělány.“⁴¹⁶ Jak Kratochvíl pravil, tak se posléze i stalo; byl navržen na stálého profesora AMU s tím, aby pro kolektiv pracoval výhradně na smlouvu o dílo.⁴¹⁷

Mezi pomyslné slabší články Vávrova kolektivu komise zařadila Radomíra Hrabáka (návrh rozvázání pracovního poměru), Františka Květoslava Sedláčka (návrh rozvázání pracovního poměru a nadále využíván pouze ve smlouvě o díle) a lektorku Evu Würterlovou (rozvázán pracovní poměr). V jejich případě ani Vávrova přímluva nepomohla. Nejlépe z prověrky vyšel bývalý producent i vedoucí výrobní skupiny Karel Feix, který se posléze stal členem scénaristického oddělení.⁴¹⁸ Prověrkou pochopitelně prošel i Vávra, jehož kolektiv Dvořák vyhlásil vzorem pro ostatní kolektivy, načež Hájek vyjádřil obavu, zda tak vysoký kvalitativní výkon bude zajištěn i během Vávrovy nepřítomnosti v rámci natáčení chystaného velkofilmu *Sokolovo*.⁴¹⁹

Na závěr Vávra kriticky zhodnotil dosavadní zkušenosti s filmovou výrobou. Ostře zhodnotil stávající politiku hospodářského vedení, které se dle jeho slov neumělo nikdy o nic postarat, prý nezvládlo samo objednat ani lampy, „technické vymoženosti byly vynuceny trucováním jednotlivých režisérů“.⁴²⁰ Upozornil, že se v tomto směru „nezměnilo nic od dob I. republiky. (...) Celá ta krise, štvání, bylo zbytečné. (...) Toto nikde neexistuje. I v kapitalistických zemích vedení ateliérů má umělecko-technické živly“.⁴²¹ K otázce úlohy autora se připojil ke Kubalovu požadavku, aby tento se aktivně zapojil do štábu a byl neustále přítomen natáčení po boku režisérovi, s nímž by

⁴¹⁵ Tamtéž, s. 6.

⁴¹⁶ Tamtéž, s. 7.

⁴¹⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénaristů, s. 164.

⁴¹⁸ Tamtéž, s. 140.

⁴¹⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky I. TK Otakara Vávry ze dne 13. ledna 1951, s. 11.

⁴²⁰ Tamtéž, s. 12.

⁴²¹ Tamtéž.

řešil konkrétní obtíže, aby tak mimo jiné nedocházelo k situacím, kdy filmový štáb obchází pravomoce tvůrčího kolektivu.⁴²²

Z kraje února se konala prověrka VIII. tvůrčího kolektivu Bohumila Štěpánka, tvořeného z mladých filmových pracovníků, z nichž část sem přešla se zrušeného Dělnického kolektivu Josefa Jüptnera či mládežnické skupiny Pavla Hanuše. V porovnání s Vávrovým kolektivem se jednalo o teprve začínající autory, kteří se zaměřili především na témata souvisící s životem mládeže v novém Československu. Proto i ráz prověrky směřoval spíše k otevřené dramaturgické diskusi, než k vyhodnocování dosavadního vývoje kolektivu. Komise se sešla v obvyklém složení sestávajícím z Františka A. Dvořáka, Jiřího Hájka, Jiřího Síly, Jaroslava Zrotala a Karla Maršálka, nově přibyl zástupce Dílenské rady Jiří Körber.⁴²³ Jednotliví členové postupně představili, na jakých látkách aktuálně pracovali. V případě prezentace Jiřího Kupky, Jaroslava Vaňury či Jiřího Kafky chtěla komise slyšet více a vzápětí sdělila autorům své mínění o zamýšlených námětech.⁴²⁴

Největší pozornost vyvolal Jaroslav Vaňura námětem *Bez cymbála nejsou hody*, který situoval do oblasti Moravského Slovácka, v jehož jedné vinařské vsi spolu zápasili pokrokoví družstevníci se sedláky, kteří nejenže odmítali vstup do JZD, ale zároveň chtěli svým konkurentům zmařit radost během dožínkových slavností. Předsedu Dvořáka tato myšlenka velmi zaujala, hodnotil jej jako výborný dramaturgický nápad. Hájek – vzhledem k Vaňurově nízké pracovní morálce – hodnotil Vaňurův pracovní i osobnostní profil dosti příkře, což se projevilo i v konečném písemném záznamu jednotlivých prověřených filmových pracovníků⁴²⁵: „(...) Tento námět je pro nás velkým překvapením a je jím dána Vaňurova další perspektiva. Nebýt tohoto námětu, byli bychom se s. Vaňurou mluvili zásadně a ostře. Stejně si s. Vaňura musí uvědomit,

⁴²² Tamtéž, s. 11.

⁴²³ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky VIII. TK Bohumila Štěpánka dne 7. února 1951, s. 1.

⁴²⁴ Pavel Hanuš (členem od 1. 9. 1949, jedna zpracovaná látka *Svět, kde se zpívá*), Jiří Kafka (členem od 4. 4. 1949, sedm zpracovaných látek *Velké jeviště, Jedte do Prachova, Člověk Kubala, Štika v rybníce, Za čest klubu, Hledá se pachatel, Veliká bitva*), Radoslav Kubínek (členem od 1. 7. 1949, tři zpracované látky *Útěk, Už to prasklo, Šťastná žena*), Jiří Svetozar Kupka (členem od 1. 6. 1949, tři zpracované látky *Zbýječka, Jsou mezi námi, Trvale jasno*), Jaroslav Vaňura (členem od 1. 6. 1949, čtyři zpracované látky *Vesnice, Písnička o lásce*, námět z vojenského prostředí, *Bez cymbála nejsou hody*), Jiřina Tardyová (členkou 1. 5. 1950, dvě zpracované látky *Silnice míru, Sedma četa vítězí*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénaristů.

⁴²⁵ V konečném posudku u Vaňurova jména byla připojena obdobná charakteristika: „Mladý svazácký básník, dělnického původu, který své nadání projevil především v mládežnické poesii. Byl předčasně přecenen a to způsobilo pokles jeho tvůrčí morálky. Z tohoto stavu se vymaňuje teprve v současné době, kdy předložil svoji první nadějnou práci *Bez cymbála nejsou hody*. V jeho práci převládá osobitá živelnost nad technickým zpracováním a nad ideovou jasností. Zaslouží si péče a trpělivého vedení. Navrhuje se jako adept scénaristického oddělení“. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénaristů, s. 200.

že stále visí ve vzduchu. Byl to jeden člen z dělnického kádrů, po prvním úspěchu zpychl a myslel si, že je literát. Měl však štěstí, že našel prostředí vašeho kolektivu, že našel lidi, kteří mu pomáhají. (...)“⁴²⁶ Štěpánek posílen Dvořákovou ústní pochvalou přispěchal se závazkem, který si v kolektivu členové navzájem dali, že budou KV ÚD předkládat jen „reálné věci, které nikdy nesmí padnout“. Načež jej Dvořák uklidnil, že nemíní nikomu předepisovat pracovní tempo, jelikož „nemůžeme přece tvrdit, že v socialistickém realismu musejí lidi dřít a potit se“. Na závěr Vaňurovi doporučil, aby psal tak, jak mu to jeho temperament dovolí.⁴²⁷ Látka ovšem nikdy realizována nebyla.

Během vystoupení Jiřího Kafky, který komisi převyprávěl svůj několikrát přepracovaný koncept námětu o vesnických pionýrech⁴²⁸, zazněla jako ozvěna roku 1949 problematika především mladých dělnických literátů, kteří jakožto neznalí scenáristického řemesla často a pravidelně uposlechli rad zástupců stranických orgánů. Dle Vaňurova sdělení Kafka, hledající nosnou dramaturgickou stavbu pro svůj námět o vesnické pionýrské skupině, „dá příliš mnoho na ústřední orgány, v tomto případě Pionýrskou radu.“⁴²⁹ Což přisvědčil i scenárista Pavel Hanuš, že „(...) Kafka mnohdy se příliš spolehne na pracovníka z nějakého sekretariátu“.⁴³⁰ Načež Dvořák reagoval, že k této situaci dochází velmi často, a proto „je nutné, aby si autoři uvědomili, že za ČSF odpovídá Filmová rada. Mínění ústředních orgánů mohou být zvažena, některá přijata, ale nakonec je třeba, aby se vycházelo ze skutečnosti, že Filmová rada je orgán ministerstva informací, který nese celou odpovědnost a nikdo jiný. Autoři se musí naučit rozdělovat to podstatné od toho resortního. (...)“⁴³¹ Kafka se proti výrokům svých spolupracovníků ohradil s konstatováním, že v jeho nové práci „není obsažen ani jeden pokyn z Pionýrské rady“. Vytkl kolegům, že „že bylo zcela zbytečné, že jste se o tom zde tak široce rozhovořili.“⁴³² Kafkovi přispěchal na pomoc Hájek s poznámkou o dokončení jeho prověrky až po projednání námětu.

Závěr patřil již tradičně vedoucímu kolektivu. Štěpánek kriticky přiznal, že v kolektivu to sice klapě dramaturgicky, nikoliv scenáristicky. Není v jeho silách vést

⁴²⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbirka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky VIII. TK Bohumila Štěpánka dne 7. února 1951, s. 7- 8.

⁴²⁷ Tamtéž, s. 8.

⁴²⁸ Kafka před komisí konstatoval, že „prošel (...) několika fázemi zpracování. Nejprve byla ústředním motivem drůbežárna, ale od toho jsem upustil, protože slepice převažovaly nad pionýry. (...)“ Tamtéž.

⁴²⁹ Tamtéž, s. 10.

⁴³⁰ Tamtéž.

⁴³¹ Tamtéž,

⁴³² Tamtéž, s. 10-11.

všechny své kolegy najednou, zvládne maximálně dva současně, přesto si dal závazek, že do července téhož roku alespoň z jednoho z nich vychová kvalitního scenáristu.⁴³³ Jiří Síla proto navrhnul, aby i v tomto případě, stejně jako v Galuškově kolektivu, byli do jejich řad přijati zkušení machři, ovšem až poté, co se sami členové „pochlapi“ a zapracují na svém filmově odborném, nikoliv jen marxisticko-leninském vzdělání, aby se těmto zkušeným filmařům mohli směle postavit po jejich bok, netrpěli vůči nim komplexy a sami tak přispěli k rekonstrukci kolektivu.⁴³⁴ Svým prohlášením však neobměkčil neústupného Hájka, jenž i přes Dvořákovu pochvalu za politický růst kolektivu, neslevil z ostré kritiky, jelikož všichni členové již v minulosti práci v kolektivu poznali. Přesto v konečné zprávě ani jeden z členů nebyl navržen na přeřazení do výroby, či k rozvázání pracovní smlouvy. Všichni s výjimkou Jiřího Kupky (dramaturg scenáristického oddělení) a Jiřiny Tardyové (lektorka) byli zařazeni do skupiny adeptů scénáře.⁴³⁵

Z projednávání V. tvůrčího kolektivu Vítězslava Kocourka, který vznikl z původního Hájkova kolektivu, se nezachoval žádný zápis, pouze soupis přehledu činnosti jednotlivých členů kolektivu bez jakéhokoliv dalšího hodnocení jejich práce. Vedle původních členů někdejšího Hájkova kolektivu Vítězslava Kocourka, Bohuslava Březovského, Lubomíra Dolejšího, Jaroslava Huláka a Emila Radoka sem nově přibyli Jiří Hrbas a Jaroslav Prokop, který přešel z rozpuštěného Dělnického kolektivu.⁴³⁶ Z původního uspořádání tak vypadli Václav Káňa a Mojmír Drvota, který přešel do skupiny Oldřicha Nového.⁴³⁷ Prověrkou neprošli jen Dolejší, který do kolektivu byl přijat původně jako tajemník a byla mu navržena výpověď „vzhledem k jeho slabým uměleckým a ideovým dispozicím“⁴³⁸, a Jaroslav Prokop, jenž byl doporučen k přeřazení do výroby.⁴³⁹

⁴³³ Tamtéž, s. 15.

⁴³⁴ Tamtéž, s. 20.

⁴³⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénáristů.

⁴³⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká Barrandov historie, Dokument k roku 1951, Prověrky pracovníků, K prověrkám tvůrčích kolektivů.

⁴³⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 762. Bohuslav Březovský (členem od 1. 5. 1946, šest zpracovaných látek *Všední dny*, *Tajemný hrad Svojanov*, *Nepřítel se nelekejte*, *Chceme žít*, *Úsvit*, *Milujeme*), Lubomír Dolejší (členem od 8. 12. 1949, tři zpracované látky *Filmová detektivka*, *Setkání pod vodou*, *Vesnická horečka*), Jiří Hrbas (členem od 1. 7. 1950, šest zpracovaných látek *Úsvit*, *Výlet pana Broučka*, *Zráni*, *Farma u rybníka*, *Ulička*, *Talent*), Jaroslav Hulák (členem od 1. 5. 1948, deset zpracovaných látek *Potom*, *Nahoru a dolů*, *K cíli*, *Případ dr. Kováře*, *osudová symfonie*, *Karhanova parta*, *Petr zbláznil město*, *Setkání pod vodou*, *Šach mat*, *Dlouhý*, *Široký a Maděra*) a Jaroslav Prokop (členem od května 1950, pět zpracovaných látek *Lidé mezi námi*, *Divý rod*, *Člověk Kubala*, *Traktoristé z úvozu*, *Tři Zavadové*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénáristů.

⁴³⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénáristů, s. 135.

⁴³⁹ Tamtéž, s. 185.

Stejně tak pro prověrky II. a III. tvůrčího kolektivu se nedochovaly písemné záznamy těchto jednání. Weissův II. tvůrčí kolektiv se skládal jak ze schopných osobností typu Jiřího Frieda, Josefa Trägra či Jana Libory, tak ze začínajících adeptů Otakara Kramáře a Vladimíra Šustry pracujících ve dvojici nebo velmi kladně hodnoceného Jiřího Beneše, který se řadil svým věkem mezi vůbec nejmladší barrandovské scenáristy.⁴⁴⁰ Prověrkou neprošli pouze František Pilař, u nějž komise shledala, že „všechny jeho dosavadní práce byly zamítnuty nebo vráceny pro nedostatek ideovosti a pro slabou uměleckou úroveň“⁴⁴¹, a Miroslav Königsmark. Ten však nikoli kvůli tvůrčím problémům, ale pro spáchání blíže nespecifikovaného trestného činu a za svou temnou minulost z dob okupace, za což byl vedle rozvázání pracovního poměru potrestán i vyloučením z komunistické strany. Ze strany KV ÚD však padl návrh, aby mu nadále byla umožněna spolupráce smlouvou o dílo.⁴⁴²

V Kloboučnickově kolektivu neprošla pouze Helena Slavičková-Bílková pro tzv. ideovou nevyspělost a slabou pracovní intenzitu. Naopak ideový růst zaznamenal bývalý vedoucí jednoho z prvních tvůrčích kolektivů Elmar Klos. Ten se prý po poslední prověrce poučil ze svých chyb a v současnosti „projevuje snahu zbavit se měšťácko-kosmopolitického názoru na umění“⁴⁴³, ačkoli jeho předchozí scenáristické počiny tíhly k nebezpečnému formalismu, nyní „jeho poslední spolupráce na scénáři *Únos* jeví zřetelný politický i umělecký vzestup“⁴⁴⁴. Proto KV ÚD navrholo, aby Klos jako zkušený praktik mohl být „s užitkem použit“⁴⁴⁵ v nově se utvářejícím scenáristickém oddělení. Nejhorších výsledků dosáhli podle KV ÚD členové skupiny Oldřicha Nového s výjimkou Jaroslava Motta přearozděleného do scenáristického oddělení

⁴⁴⁰ Jiří Beneš (členem od 1. 12. 1948, tři zpracované látky *V trestném území, Naše parta, Plameny*), Jiří Fried (členem od 1. 10. 1945, čtyři zpracované látky *Vila Lukrecie, Vstanou noví bojovníci, Božena Němcová, Svědomí*), Miroslav Königsmark (členem od 1. 7. 1949, čtyři zpracované látky *Přistání v Austrálii, Tržiště č. 15, V trestném území, Venkovský lékař*), Jan Libora (členem od 1. 7. 1945), Otakar Kramář a Vladimír Šustr (jedna zpracovaná látka *Hory jsou naše*), František Pilař (členem od 1. 7. 1950, tři zpracované látky *Bojovník se smrtí, Dcera národa, Venkovský lékař*) a Josef Träger (členem od 1. 11. 1948). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scenáristů.

⁴⁴¹ Tamtéž, s. 182.

⁴⁴² Tamtéž, s. 160.

⁴⁴³ Tamtéž, s. 159.

⁴⁴⁴ Tamtéž. Členové III. TK: Hendryk Bloch (členem od 1. 7. 1948, tři zpracované látky *Šťastná žena, Severní nádraží, O pyšné princezně*), Jiří Brunner (tajemník), Jiří Círk (členem od 1. 11. 1949, čtyři zpracované látky *Poslední noc, Cigánov, Světlo, Malý partyzán*), Roman Hlaváč (členem od 1. 6. 1948, *Severní ulice, Jediná cesta, Traktoristka, Veliká zahrada*), Elmar Klos (členem od 1. 9. 1948, šest zpracovaných látek *Pozor v záběhu, Šťastná žena, Jako v pohádce, Film je život, Student, Únos*), Emil Radok (členem od 1. 1. 1949, vždy spolupráce s Jaroslavem Hulákem na všech jeho látkách), Michal Sedloň (členem 1. 2. 1949, čtyři zpracované látky *Jediná cesta, Přišel z hor, Svatební cesta ve třech, Jabloňový sad*), Helena Slavičková-Bílková (členkou od 1. 1. 1950, dvě zpracované látky *Komediant Hermelin, Dům*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scenáristů.

⁴⁴⁵ Tamtéž.

a Oldřicha Kautského, který pro své obsáhlé filmové znalosti byl přeřazen do lektorátu. Téměř u všech členů kolektivu od Mojžíra Drvoty, přes Františka Kožíka, Vladimíra Peroutku až po Olgu Horákovou či Jarmilu Svatou, se komise setkala s ideovou a uměleckou slabostí, neujasněností, či přímo rozháraností. Mimo stál jen intelektualismem a formalismem zatížený Alfréd Radok.⁴⁴⁶ Zcela odlišná situace nastala v VII. Kabelíkově tvůrčím kolektivu, jehož sestava byla neměnná od prvního uspořádání v roce 1949. Všichni členové prošli, přeřazen byl do filmové výroby pro nedostatek scenáristického či literárního talentu Vladimír Svitáček.⁴⁴⁷

V únoru si odbyla komise rovněž prověrku v XI. skupině Vladimíra Vlčka, skupině mladých literátů zaměřujících se na tematiku tzv. československo-sovětského přátelství.⁴⁴⁸ Složení bylo téměř identické jako v předchozích případech – Dvořák, Hájek, Síla, Zrotal, Maršálek – s výjimkou zástupce XI. dílčí organizace Jiřího Kupky. Členové této skupiny se zaobírali náměty především z mládežnického prostředí: stavby mládeže, československo-sovětské družby, mezinárodními festivaly a přehlídkami mládeže, ale i tématy poněkud obecnějšími, jako například z oblasti výuky lidových kursů ruštiny, formalismu v umění, ale také pokusy o nové uchopení pohádkového žánru v duchu socialistického realismu či životopisnými tématy.⁴⁴⁹ Na základě

⁴⁴⁶ Tamtéž. Členové skupiny Oldřicha Nového: Mojžíra Drvota (členem od 1. 11. 1948, šest zpracovaných látek *Případ dr. Kováře, Pension pro umělce, Statistický úřad, Setkání pod vodou, 6 žen Jindřicha Čipery, Mordová rokle*), Olga Horáková (členkou od 20. 2. 1950, tři zpracované látky *Svatba v bílém, Sedmkrát řekla ne, Písnička za groš*), Oldřich Kautský (členem od 1. 1. 1949, čtyři zpracované látky *Bílá vrána, Služka, O pyšné princezně, Šťastná žena*), František Kožík (členem od 15. 1. 1950, pět zpracovaných látek *Noc se mění v den, Že jejich sňatku, Záhořanský hon, Písnička za groš, Jeden ze štafety*), Jaroslav Mottl (členem od 1. 11. 1950, dvě zpracované látky *Štika v rybníce, Hory jsou naše*), Vladimír Peroutka (šest synopsí), Alfréd Radok (členem od 20. 2. 1950, pět zpracovaných látek *Smolař, Pan Butterfly, Petr zbláznil město, Příhody pana Pinpipána, Divotvorný klobouk*) Jarmila Svatá (členkou od 20. 2. 1950, sedm synopsí *Falešný den, Don Juan na brigádě, Svatební noc v tanku, Komorník Jan, 5 dní, Země bez žebračků, Hrdinové z traktorie*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scenáristů.

⁴⁴⁷ Tamtéž, s. 193. Miloslav Drtílek (členem od 1. 11. 1948, šest zpracovaných látek *Dnes o půl jedenácté, Past, Honzík, Proč bychom se netěšili, Budeme milá a milý, Konec strašidel*), Lubomír Možný (členem od 1. 10. 1949, pět zpracovaných látek *Dnes o půl jedenácté, Život není židle, Nepřítel platí v dolarech, Konec strašidel, Vyděrač*), Josef Neuberger a František Vlček (členové od 1. 12. 1948, sedm zpracovaných látek *Nesmysl života, Pětistovka, Přiznání, Tajemství zámku Romadour, Morzakor, Bylo to v máji, Dnes není večera*), J. Z. Novák (členem od 1. 2. 1949, šest zpracovaných látek *Budík, Gero, Strakonický dudák, Zrcadlo splněných přání, Oživlý stín, Špáta*), Jan Poš (členem od 1. 11. 1948, jedna látka *Mikoláš Aleš*) Vladimír Svitáček (členem od 1. 12. 1948, čtyři zpracované látky *Lékařův zápisník, Zrcadlo splněných přání, Červené svítání, Oživlý stín*), Eva Treybalová (členkou od 1. 1. 1949, sedm zpracovaných látek *Orlí cestou, poslední bohém, Zuzana versus Franta, Cesta úsměvů, Veselý soubor, Libella II., Cesta do ráje*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scenáristů.

⁴⁴⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka ze dne 3. února 1951, s. 1.

⁴⁴⁹ Jiří Körber (členem od 3. 2. 1949, napsal 7 synopsí), Miroslav Pařava (členem od 20. 2. 1950, dvě zpracované látky *Lidové kursy ruštiny, Mnichov*), Jan Ryska (členem od 20. 2. 1950, jedna zpracovaná látka *Český Honza*), Libuše Švaříšková-Pokorná (členkou od 27. 3. 1950, čtyři zpracované látky *Trat družby, Pařeniště, Největší zázrak, Perutě míru*), Arnošt Vaněček (členem od 18. 9. 1950, pět zpracovaných látek *Kronika Valtrovky, V. Suk, Osvoboditelé, Lučenská pozdvížka, Oldřich Štancl*).

dochovaných zápisů lze usoudit, že diskuse zde probíhala ve velmi ostrém, konfrontačním tónu, který byl dán především problematnou osobností vedoucího kolektivu Vlčka, vyznačujícího se jistou neústupností až tvrdohlavostí v postupu, jímž vedl i svůj kolektiv vůči zavedenému systému schvalovacího procesu v obou dramaturgických orgánech při projednávání filmových látek.

Po představení se jednotlivých členů došlo k první kolizi v rámci projednávání literárního scénáře *Had z ráje* autorské dvojice Václava Pekárka a Vladimíra Borského, líčícího životní osudy Josefa Kajetána Tyla. Vlčkovi se scénář nelíbil, distancoval se od něj, ovšem kdyby scénář prošel schvalovacím řízením, skupina by se jej ujala, proto se účastnil zasedání KV ÚD a následně i Filmové rady, když se tato látka projednávala, což mu bylo ze strany Hajka i Dvořáka ostře vyčteno.⁴⁵⁰ Předsednictvo Filmové rady během zasedání koncem ledna 1951 shledalo scénář natolik špatným, že jej nejen neschválilo, ale rovněž se usneslo, aby scénář byl zaslán filmové komisi Svazu československých spisovatelů jako odstrašující příklad způsobu spolupráce člena Svazu Pekárka s dramaturgií ČSF. Kolektivní vedení pak dostalo za úkol, aby vyhledalo nového autora, který by látku přepracoval.⁴⁵¹

Druhý názorový střet proběhl mezi Vlčkem a komisí při pojednávání látky *Zítřka se bude tančit všude*. Vlček uvedl, že skupina souhlasí se všemi připomínkami ke zpracování ze strany KV ÚD, přesto je odmítl zcela akceptovat a požádal o přednostní projednání neopraveného scénáře na půdě Filmové rady, jelikož považoval realizaci scénáře za velmi urgentní a nechtěl tak dodržením stanoveného postupu zbytečně ztrácet čas. Rozhodnutí přeskočit dvě schvalovací instance zdůvodnil faktem, že vytipované taneční a pěvecké soubory, s nimiž počítal pro spolupráci, budou letní měsíce trávit na soustředění v táborech a následně pojedou na Světový festival mládeže, tudíž nebudou uvolněny pro filmové natáčení. Připomínek členů Filmové rady se Vlček dožadoval i proto, že podle jeho mínění na jednání KVÚD obdržel dva protichůdné názory, jmenovitě od Zrotala a Hájka, a jelikož členové skupiny dali přednost Hájkovu pohledu, rozhodli se scénář upravit pouze podle jeho připomínek, které vyhodnotili jako bližší jejich zamýšlené koncepci dramatické stavby scénáře. Připomínky Filmové rady, pokud by vyhovovaly skupinové koncepci, by tak potvrdily správnost Hájkova pohledu, a i proto požadovali přednostní projednání. Tato otázka byla uzavřena

NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověřky scénáristů. Ke skupině se přičítali i externisté, kteří ovšem prověřku scénáristů ze strany KV ÚD nepostupovali.

⁴⁵⁰ Tamtéž, s. 7.

⁴⁵¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 - Zápisy Filmové rady 1950-1951.

neurčitým Sílovým vysvětlením existence dvou koncepcí – Zrotalovou a Hájkovou, načež Dvořák konstatoval, že k takovéto situaci může dojít a konečný výsledek KV ÚD sdělí Vlčkově skupině v posudku.⁴⁵²

Po uzavření diskuse nad konkrétními filmovými látkami přistoupil Maršálek k celkovému hodnocení činnosti skupiny. Vyjádřil nespokojenost s výkonem skupiny, určenou především mnohostí práce, neexistencí vlastního dramaturgického plánu, nezkušeností všech pracovníků v čele s nedostatečnou Vlčkovou praxí: „Vlastní zkušenosti s. Vlčka nejsou tak veliké, aby mohl vést scenáristickou skupinu. Nedovede scénář dovést do nějaké umělecké formy. (...) Soudruzi jsou izolováni od ostatních tvůrčích pracovníků.(...) Ve vaší práci chybí důsledná kritika a sebekritika.“⁴⁵³ Proti tomuto posudku se Vlček ostře ohradil s konstatováním, že v otázce tzv. výchovy tvůrčích kádrů bylo především povinností KV ÚD při založení této skupiny, aby pomáhalo s touto činností: „Máme dojem, že více pomáháte jiným kolektivům, než nám, např. Weissovu kolektivu. Dozvěděli jsme se, že Dr. Dvořák radil autorům, aby k nám nedávali své náměty.“⁴⁵⁴

Po tomto Vlčkově výpadu následovalo přerušení prověrky, jelikož členové komise se museli odebrat na povinnou filmovou projekci KV ÚD a k tématu se vrátil až po přestávce Hájek s odpovědí, že KV ÚD se i nadále bude touto poznámkou vážně zabývat, nyní se jen omezí na konstatování, že letos nemohli členové dělat nic jiného, než se soustředit na dokončení látek v nejpokročilejším stavu. Na závěr svého výstupu Vlčka upozornil, že není možné spolupracovat s kolektivem, kterému chybí vlastní plán.⁴⁵⁵ Hájka doplnil i Dvořák, který předeslal, že v žádném případě KV ÚD nestrání Weissovu kolektivu, že pouze Václav Wasserman coby člen předsednictva pomáhal Weissovým lidem Šustrovi a Kramářovi v dotažení látky *Hory jsou naše*, jelikož se jednalo o mladou a začínající, tudíž nezkušenou autorskou dvojici. K otázce spolupráce s jednotlivými kolektivy Dvořák doplnil: „S žádným kolektivem, ani dohromady se všemi, jsme nestrávili tolik času, jako s vaší skupinou nebo se s. Vlčkem. Můžeme všichni pomáhat, ale nemůžeme napsat a vytvořit.“⁴⁵⁶

Vlček svým nařčením vyprovokoval především Maršálka, aby konec prověrky věnoval přísné kritice Vlčkova pracovního i osobního profilu: „Se s. Vlčkem je těžko se

⁴⁵² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka ze dne 3. února 1951, s. 8-9.

⁴⁵³ Tamtéž, s. 9-10.

⁴⁵⁴ Tamtéž, s. 10.

⁴⁵⁵ Tamtéž, s. 11.

⁴⁵⁶ Tamtéž, s. 12.

dohodnout. Spoustu věcí nechápe. Pokud jsou nějaké nedostatky, tak je zamlžuje sovětskými znalostmi. Celá skutečnost se scénářem *Zpívejte a tančete s námi* to ukázala. Dovolává se všech známostí a chce prosadit, že je to dobré. Tato prověrka však není soud nad vaší skupinou.“ Vyhrocenou diskuzi zklidnil až Síla s doporučením, „že největší pomoc, kterou může dát KV ÚD je, aby seskupilo tyto tvůrčí pracovníky jinak a vyrovnalo klady této skupiny s klady v jiných kolektivech a tak byl odstraněn takový rys absolutní tvrdohlavosti a nechápaní věcí.“ Po ujištění členem skupiny Paťavou, že toto vše, co dnes vyslechli v rámci prověrky, si ještě v klidu prodiskutují mezi sebou, se komise s Vlčkovým kolektivem rozloučila.

V závěru února se komise sešla i s tvůrčím kolektivem Jana Wericha.⁴⁵⁷ Členové komise v porovnání s předchozími setkáními v jiných kolektivech dali zde přednost poměrně obsáhlé diskuzi nad jednotlivými látkami, které členové Werichova kolektivu postupně osobně prezentovali. Poměrně přátelský tón diskuze, který je ze zápisu patrný, však více než předchozí dochované zápisy odhaluje, s jakými těžkostmi se museli členové dramaturgických orgánů potýkat, v tomto případě způsobenými často značně komplikovanými osobními vztahy a vazbami.⁴⁵⁸

Jako první svou činnost v kolektivu představil Bohumil Brejcha, který v něm zastával od jara 1949 funkci tajemníka, aby dle vlastního vyjádření „pomohl Werichovi uvést kolektiv v činnost“⁴⁵⁹, avšak již záhy se začal věnovat i scénářistické práci. Po něm následoval Jiří Mucha, jenž sem přešel z Vávrova kolektivu, v němž pracoval na exponované látce ze současnosti *Písek*. Právě u této látky se komise zastavila jako u prvního hlavního bodu prověrky. Předseda Dvořák chtěl znát, do jaké míry směl Mucha spolupracovat na verzi technického scénáře s designovaným režisérem Miroslavem Hubáčkem. Po Muchově odpovědi, že na verzi vůbec nepracoval z důvodu nemoci, jej Dvořák důrazně upozornil, že musí s Hubáčkem spolupracovat, jelikož ten

⁴⁵⁷ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbirka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky VI. tvůrčího kolektivu Jana Wericha ze dne 20. února 1951. Schůzky se za KV ÚD zúčastnili František A. Dvořák, Jiří Hájek, Zdeněk Křapa, Jiří Síla, Václav Wasserman. 11. dílčí organizaci KSČ zastupoval Jan Kloboučník a závodní radu Ludvík Cihlář.

⁴⁵⁸ Vratislav Blažek (členem od 1. 2. 1950 – jedna zpracovaná látka *Hudba z Marsu*), Jiří Brdečka (členem od 1. 2. 1949 – čtyři zpracované látky *Císařův pekař, Velké dobrodružství, Hrátky s čertem, Tobogan*), Bohumil Brejcha (členem od 22. 2. 1949 – dvě zpracované látky *Dvoji tvář, Vítězný boj*), František Einhorn (členem od 1. 2. 1949 – pět zpracovaných látek – *Detektivka, Jeníček, Tvrdší než sklo, Kdo je pan Cvak, Dva úspěchy*), Jiří Mareš (členem od 7. 2. 1949 – tři zpracované látky *Velké dobrodružství, Svítání/Lenin v Praze, Mladá léta*), Jiří Mucha (členem od 1. 10 1950 – čtyři zpracované látky *Písek, Zlatý déšť, Dobyvatel*, námět o sociálních pracovnících), Vladimír Neff (členem od 1. 10. 1950 – dvě zpracované látky *Václav Thám, Tajemství krve*). NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/3 - Prověrky scénáristů.

⁴⁵⁹ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbirka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Prověrky pracovníků, Zápis prověrky VI. tvůrčího kolektivu Jana Wericha ze dne 20. února 1951, s. 1.

látku zpracovává do horší podoby. Proto Muchu vyzval, aby si přečetl Hubáčkovu verzi a dostavil se společně s ním na následné projednávání KVÚD.⁴⁶⁰ Hájek Muchu pochválil za *Písek* a vyjádřil spokojenost s jeho prací za celé KVÚD.⁴⁶¹

Třetí v pořadí promluvil Jiří Brdečka, jehož prvním úkolem po nástupu v únoru 1949 byla spolupráce s Werichem na filmu o hudebním skladateli Jaroslavu Ježkovi *Tmavomodrý svět*. Brdečka námět považoval i po dvou letech za nevyřešený problém, jelikož se obával, že kdyby se s Werichem k látce vrátili, opět by na ní ztroskotali, protože Ježkův soukromý život v meziválečném období byl především zasvěcen hudbě, nenalézali proto zajímavé epizody, které by se dali působivě rozvést natolik, aby stavba příběhu držela pohromadě. Ani pokus o hudební estrádu hudebního díla dramaturgicky nevycházel, neboť opět oběma autorům do čísel zasahovala Ježkova osobnost natolik výrazně, že se rozhodli téma opustit a zajímat se o příběh „rudolfovský“.⁴⁶²

Werich tvůrčí krizi svou i Brdečkovu popsal mnohem otevřeněji: „To není ztracený námět. Když se má film o Ježkovi dělat – tak by to udělat šlo. Když jsem šel po Ježkově Praze, zjistil jsem, že bych to za noc nestihl. Je totiž veřejné tajemství, že Ježek pil, ale on nepil, on se opíjel. Jeho opíjení však bylo velmi levné, protože si dal dva koňaky a byl po celou noc na mol. Měl totiž nemocné ledviny. Ježek se stal pravým vlastencem teprve v Americe, když se mu stýskalo po mamince a po vlasti. V Čechách byl jen Pražanem, ale v cizině se stal pravým vlastencem. Byl by to dobrý film na pozdější dobu.“⁴⁶³

Poté, co se Brdečka s Werichem rozhodli, že film o Ježkovi načas uloží k ledu, Brdečka začal na podzim 1949 pracovat na námětu o Emilu Holubovi (*Velké dobrodružství*), který byl původně určen pro Krátký film jako dokumentární snímek zachycující dílčí epizody z jeho života. Po předložení námětu na dramaturgii však bylo seznáno, že je to přesně ten typ dobrodružného filmu, po němž se v daném období volalo, a proto se Brdečka spojil s Jiřím Marešem a společně napsali filmovou povídku již pro celovečerní hraný film, kterou ovšem ředitel filmové výroby Karel Kohout odmítl s tím, že látka se pro svou náročnost nedá dost dobře realizovat.⁴⁶⁴ Přesto Brdečka zapracoval všechny připomínky do literárního i technického scénáře, které dokončil týden před prověrkou, avšak před komisí si posteskl, že kdyby tyto

⁴⁶⁰ Tamtéž, s. 2.

⁴⁶¹ Tamtéž, s. 3.

⁴⁶² Tamtéž, s. 3-4.

⁴⁶³ Tamtéž, s. 9-10.

⁴⁶⁴ Tamtéž, s. 4.

připomínky obdržel od dramaturgie dříve, ušetřil by si mnohem více práce. Hájek postup dramaturgie v tomto případě hájil s poukázáním na to, že „všechny připomínky, které jsme měli k technickému scénáři, jsme již oznámili v literárním. Někdy se však také stane, že na některé věci přijdeme pozdě.“⁴⁶⁵

Vedle scénáře o Holubovi se Brdečka zaměřil taktéž na filmovou adaptaci Drdovy divadelní hry *Hrátky s čertem*, ale opět poznamenal, že práce na námětu stojí pro Drdovu časovou zaneprázdněnost, jelikož si ten nenašel přes půl roku čas, aby si zpracování přečetl. Werich Brdečku doplnil, že sám s Drdou nedávno hovořil na sídle Svazu československých spisovatelů v Dobříši, kam Drda odjel, aby si námět přečetl, ale zapomněl jej prý doma, přičemž podotkl, že „buď at' si to už přečte, nebo at' nám dá glejt, že ho to nezajímá, že si můžeme dělat s látkou, co chceme.“⁴⁶⁶ Po Hájkově ujištění, že kolektiv Drdu ke spolupráci nepotřebuje, Werich téma uzavřel s tím, že látku opět v kolektivu probere a budou na ní dále pracovat.⁴⁶⁷

V závěru svého vystoupení Brdečka přednesl komisi svou představu o moderní a aktualizované verzi pohádky *Dlouhý, Široký a Bystrozraký*, přesně v duchu socialistického realismu: „Nějaký Honza z úplně nekapitalistické vesnice se dozví o kapitalistickém království. Ihned se vydá na cestu a dostane od otce jakýsi talisman. Co to bude, to ještě nevím, ale bude to něco velmi cenného. Pak přijde do města a jako venkovský člověk, který ve městě ještě nikdy nebyl, je z toho nejprve celý zmatený a neví kudy kam. Pak se ho ale ujmou tři dělníci a to je vlastně Široký u buldozeru, Dlouhý u jeřábu a Bystrozraký pracuje jako radar. Nikdo si ho nevšímá, ale pak se zjistí, že talisman, který má Honza, je uranová ruda a najednou mají k němu všichni úctu, ale Honza jejich touhu po bohatství jeho kraje prohlédne a odejde se třemi dělníky do hradu. Král, který tak tajemně vládl, se jim objeví jako malý, suchý stařeček, který sedí v temné místnosti a do rukou se mu sbíhají všechny dráty finančního světa a oni zjistí, že stačí jenom otevřít dveře, aby se stařeček průvanem rozsypal. Bylo by to něco jiného než všechny dosavadní pohádky.“⁴⁶⁸ Jeho pojetí však odmítli členové komise s tím, že v případě pohádky pro děti nesmí být téma přeideologizované a místo uranové rudy by bylo vhodnější zlato (Síla), modernizace českého Honzy je záležitost velice obtížná (Hájek), a že nelze „dělat socialistickou štukaturu na staré národní pohádky s tradicí“ (Dvořák). S názorem komise se ztotožnil i Werich,

⁴⁶⁵ Tamtéž, s. 5.

⁴⁶⁶ Tamtéž, s. 4.

⁴⁶⁷ Tamtéž, s. 4.

⁴⁶⁸ Tamtéž, s. 5.

podle jehož názoru „aktualizace ve filmové pohádce shořela vždy tak, jako když chtěl někdo dělat filmovou operu.“⁴⁶⁹

Po krátkém zhodnocení činnosti Jiřího Mareše a nepřítomného Vratislava Blažka si vzal slovo Werich, aby zhodnotil momentální stav rozpracovanosti látek v kolektivu. Za favorizované náměty označil Neffovo *Tajemství krve* a veselohru Jána Kadára a Vratislava Blažka *Hudba z Marsu* včetně Jarošova *Toboganu*, o němž se vyjádřil, že jemu osobně se nelíbí samotné téma látky. Látka nakonec nebyla realizována. Dále uvedl, že v současnosti se pracuje na dalších třech námětech a dramaturgii již byly odevzdány čtyři náměty, mezi nimiž i scénář kombinovaného hraného a loutkového filmu *Matěj Kopecký*, jehož realizaci si přál Werich prosadit především pro možnost spolupráce s Jiřím Trnkou. Jako problematické Werich ve scénáři spatřoval ztvárnění a přenesení ducha doby první poloviny 19. století.⁴⁷⁰

Závěr prověrky však patřil k nejožehavějšímu aktuálnímu tématu, který musel Werichův kolektiv řešit, a to otázce realizace scénáře *Císařův pekař a Pekařův císař*. V úvodu se Werich přiznal, že v poslední době kolektiv zanedbával, jelikož se ocitl „v rejži s Krejčíkem“ a další starosti mu nabyly i v karlínském divadle, které vedl: „Kdyby nebylo Brdečky a Brejchy, tak už by náš kolektiv nefungoval. My nemáme nějaké pravidelné schůze, my jsme ve styku každý den, a když jsem natáčel, tak za mnou chodili moji hoši do šatny. Není dne, abych se neviděl alespoň s polovinou kolektivu. My pořád diskutujeme, nepíšeme dopisy, neúředničíme. (...) Mám teď velký problém s *Pekařem*. Myslím, že teď půjde práce lépe, když se režie ujal režisér Martin Frič. Teď je Frič pryč a já mám další problém, jestli mám sednout a napsat povídku pro film, nebo pro divadlo. Myslím, že udělám povídku pro divadlo, která by šla eventuálně zfilmovat. (...) Jako další bych chtěl zpracovat námět o americkém způsobu života. K tomu byste mi mohli pomoci. Potřeboval bych totiž určitou americkou literaturu. Nemám skoro žádný materiál, a proto bych potřeboval nějaké knihy. Dalo by se to udělat tak, že bych tam dal nějaký dobrý typ a naproti tomu zločince, o kterém každý ví, že je to zločinec a nemůže mu to nikdo dokázat. Kdybych měl ten materiál, (...), tak bych odjel na týden ven, a udělal hned povídku.“⁴⁷¹

Po Werichově výstupu Dvořák navázal na zmíněného *Císařova pekaře* a otázal se přítomných, jak oni sami pohlízejí na celou záležitost. Brdečka kajicně přiznal,

⁴⁶⁹ Tamtéž, s. 6.

⁴⁷⁰ Tamtéž, s. 8.

⁴⁷¹ Tamtéž, s. 9.

že na obsazení Jiřího Krejčíka na post režiséra *Císařova pekaře* nese svůj podíl viny, jelikož sám jej Werichovi navrhl, neboť na základě jeho dosavadní filmové tvorby nabyl dojmu, že se jedná o dobrého režiséra. Uvedl, že jej od tohoto záměru zrazoval kolega Brejcha, který jej upozornil, že budou s Krejčíkem potíže. Po prvotních názorových diferencích v koncepci látky, nastaly i problémy v ateliéru při natáčení. I přesto však Wericha přemlouval, aby s Krejčíkem spolupráci neukončoval. Brejcha potvrdil Brdečkova slova a zároveň se připojil k odpovědnosti za to, že společně Wericha přemluvili k pokračování natáčení pod Krejčíkovým vedením. Brdečka rovněž vyjevil své mínění na Krejčíkovu osobnost, o němž prohlásil do zápisu, že není normální člověk, naopak se spíše jedná v pracovním procesu o fanatika, který „má v hlavě svoji subjektivní skutečnost a kdyby dvacet lidí říkalo opak, tak se nedá přesvědčit a máte dojem, že mluvíte ke stěně“.⁴⁷²

Na Brdečkovu charakteristiku navázal Werich, který prohlásil, že podle jeho mínění má Krejčík „nějakou duševní chorobu“ a že šel tak daleko, že „se radil s psychiatrem a ten mi řekl, že je to člověk s rozštěpenou osobností. (...) On je přímo posedlý, když dojde k něčemu, co se nedělá tak, jak chce on. Když jsem já, jako vedoucí kolektivu nechtěl něco podepsat a nepodepsal, tak si stejně vždycky dovedl zařídit, aby prosadil svou. Má taky záchvaty, které měl přede mnou dvakrát. Musel jsem se smát. (...) Když jsem se vysmál, tak jsem mu řekl, že je blázen. Když ho to chytlo podruhé, tak jsem mu řekl, že ho vyhodím z ateliéru a nebudu se s ním vůbec bavit. Víckrát je přede mnou neměl, ale ve skutečnosti je prý měl stále. Ztraceného času je škoda. Již několikrát jsem byl pevně rozhodnut, že s ním přeruším spolupráci, ale vždycky jsem se dal přemluvit. (...) Když jsem mluvil s Macháčkem, tak jsem řekl, co by se stalo, kdybych s Krejčíkem přestal pracovat. On mi řekl, že Krejčík už dva roky netočil, že odmítal každý film, že by bylo třeba, aby už jednou začal točit. Dr. Václavík mně řekl, jestli chci přerušit spolupráci s Krejčíkem, že je volný režisér Frič. Řekl jsem mu, že nemohu házet lidi přes palubu (...). Nakonec jsem šel ke Krejčíkovi a řekl jsem mu, že jsem ho neodhodil, přestože jsem měl možnost. On mi řekl, abych odhodil Frantu Černého. Řekl jsem mu, že když jsem nehodil jeho, tak že Frantu Černého také nehodím.“⁴⁷³

K vývoji sporu mezi Werichem a Krejčíkem se vrátil Jiří Síla, který žádal od Wericha vysvětlení k prosincové schůzce u Vladimíra Václavíka, na níž se řešila

⁴⁷² Tamtéž, s. 10.

⁴⁷³ Tamtéž, s. 10-11.

otázka neshod ohledně hereckého obsazení filmu, na něž svým dopisem organizaci KSČ upozornil již odvolaný vedoucí výroby filmu *Cisářův pekař* Ladislav Hanuš. Werich do zápisu popřel, že by se jednalo o nějaké nesrovnalosti, v té době již bylo podle jeho vyjádření herecké obsazení kompletní, avšak Werich pouze nesouhlasil s obsazením Ireny Kačírkové do dvojrole Sirael – Kateřiny, kterou prosazoval právě Krejčík.⁴⁷⁴ Werich uvedl, že „Krejčík chtěl člověka, který vyhovuje jeho představě. Jsou zde herci, kterým na práci nezáleží, kteří počítají jen filmovací dny a jsou zde herci, kteří skutečně svou práci milují, např. Kačírková. Ona má víc touhy, aby byla herečkou, než nadání.“⁴⁷⁵

K prosincové schůzce u Václavíka Werich uvedl, že teprve až zde se seznámil s obsahem Hanušova dopisu a právě během ní zcela záměrně popřel, že by byly nějaké neshody mezi ním a Krejčíkem, jelikož se jednalo o období, v němž opět spolu s Krejčíkem vycházeli. Ve stejné době přerušil spolupráci na filmu *Jiří Trnka*, jenž však po převzetí režie filmu Martinem Fričem byl opět ochotný navázat na přerušenu spolupráci, což si údajně Krejčík vysvětlil tak, že Trnkovo rozhodnutí souviselo s jeho odvoláním z postu režiséra filmu.⁴⁷⁶ Na Werichovo vysvětlení navázal Hájek, který upozornil, že z celého případu je nutné vyvodit určitá opatření a závěry. První závěr se týkal samotné práce na technickém scénáři, jejíž délka byla způsobena tím, že Werich chránil Krejčíka. Za druhý klíčový okamžik celého problematického procesu Hájek označil Werichovu nedůvěru ke KV ÚD, jemuž se nesvěřoval se svými potížemi, které vznikaly v průběhu literárních a přípravných prací. Tento projev nedůvěry vztáhnul Hájek i na celý kolektiv: „Nemohli jsme jako odpovědní zástupci zodpovědět stranickým orgánům ani tak jednoduchou otázku, jako je pokračování práce na technickém scénáři, která trvala téměř rok.“⁴⁷⁷ Oproti tomuto závěru se Werich mírně ohradil, jelikož v předchozích několika týdnech navázal s Hájkem strategické spojení, jak je patrné ze zápisu, a naopak upozornil, že historii filmu vnímá problematickou právě proto, že se na látce začalo pracovat ještě před ustanovením KV ÚD a lednovou komisi, kterou ustanovil generální ředitel Macháček údajně na Krejčíkovu žádost pro vyšetření okolností vzniku filmu, vnímal jako vyslovení nedůvěry ke KV ÚD.⁴⁷⁸

⁴⁷⁴ Tamtéž, s. 11.

⁴⁷⁵ Tamtéž, s. 12.

⁴⁷⁶ Tamtéž, s. 13.

⁴⁷⁷ Tamtéž, s. 13.

⁴⁷⁸ Tamtéž, s. 14.

Závěrem k celé kauze Werich přiznal část odpovědnosti za to, že v období přípravných prací nemohl dohlédnout na jejich průběh, jelikož se ocitl na dvouměsíčním léčení, přesto byl v určený den pro natáčení v ateliérech uschopněn se natáčení účastnit. Odmítl možnost uplatnění autority vedoucího kolektivu, neboť na filmu se podílel i jako herec a vnímal by to jako zneužití svých pravomocí.⁴⁷⁹ Předseda komise Dvořák část spoluodpovědnosti přenesl i na Ladislava Hanuše, který byl z filmu ke konci roku odvolán, poněvadž dle jeho soudu: „Největší chybou s. Hanuše bylo, že filmu nevěřil. Chybou vedení však bylo, že s. Hanušovi neřeklo, proč ho z filmu odvolává. Proto jsme na schůzi v zasedací síni v závěru mluvili o odpovědnosti vedoucích výroby, jako o sloupu, který v tom, jak se staví k věci a jak jí věří, je prostředním článkem mezi uměleckou a technickou stránkou filmu. Když je film schválen Filmovou radou a podepsán ministrem, tak je velkou chybou říkat: Já nevím, jestli se to bude dělat nebo ne...“⁴⁸⁰

K otázce výrobních nákladů Werich Dvořáka ujistil, že podle mínění Friče bylo možné finanční ztráty dohonit, jelikož se ušetří prostředky přechodem ke scénaristické Werichově koncepci, rovněž zkrácení počtu natáčecích dnů a snížení počtu dekorací dorovná vzniklý schodek v rozpočtu: „Režisér Frič mi řekl, že si vypočítal, že kdyby dělal film Krejčík až do konce, že by stál 55 miliónů a dělal by ho dva roky.“⁴⁸¹ Václav Wassermann tak jako jediný ze zúčastněných se zastal nepřítomného Krejčíka s poukázáním na to, aby se komise při jeho hodnocení neunáhnila a požadovala Krejčíkovu nápravu tím, že mu zadá malý, ale velmi pracný film.⁴⁸²

Ke konci prověrky Werich poznamenal, že z ní má radost. Přesto poukázal na to, že není zcela spokojen s dosavadní praxí při projednávání látek, resp. že on i celý jeho kolektiv očekává od KV ÚD propracovanější argumentaci při zamítnutí námětů: „Musíte si uvědomit také, komu zamítáte a co zamítáte. Je rozdíl zamítat třeba Kloboučnickovi, Neffovi a třeba mně. Já vím, že máte moc práce, ale přesto by bylo třeba při zamítnutí námětu podat podrobné vysvětlení.“ Jako příklad uvedl, že u něj vyvolalo pocit křivdy zamítnutí scénáře o Františku Křížíkovi od Františka Kožíka. Domníval se, že zamítnutí bylo v první řadě způsobeno osobou autora. Jako doklad svého podezření popsal své setkání s Marií Pujmanovou, která původně napsala zamítavý posudek, ale v soukromí po nějaké době se jej zeptala, jak se scénář dále

⁴⁷⁹ Tamtéž, s. 14-15.

⁴⁸⁰ Tamtéž, s. 15.

⁴⁸¹ Tamtéž.

⁴⁸² Tamtéž, s. 16.

vyvíjí, že je to velmi pěkná látka. Když jí připomněl souvislosti, údajně mu odpověděla, že už neví, proč napsala negativní posudek, „že prý měla asi moc práce“.⁴⁸³ Dvořák Wericha ubezpečil, že zamítnutí námětu o Křižíkovi bylo dáno tím, že to „námět byl dramaturgicky nedobrý“ a opakovaně Wericha ujistil, že to s Františkem Kožíkem nemělo vůbec nic společného.

Ke své osobní činnosti v Ústřední dramaturgii Werich pak vznesl opakovaný dotaz, zda by směl dostat nějakou neplacenou dovolenou, aby se schůzek již nadále nemusel účastnit.⁴⁸⁴ Po něm ze své strany považoval prověrku za uzavřenou. Jiří Hájek, stejně jako ostatním kolektivům, i zde doporučil, aby si udělali vlastní poradu o nasazení jednotlivých autorů a především si vytvořili závěry o případu filmu *Císařův pekař*. Usnesení z takto koncipované schůze požadoval v písemné podobě do týdne.

Výsledky nových prověrek odkryly hlavní nedostatky jak na straně vedoucích a členů tvůrčích kolektivů, tak na straně KV ÚD, které k činnosti tvůrčích kolektivů zaujímal tolerantní postoj. Zjištěný stav proto nemohl zajistit klidný a uspokojivý průběh scenáristické práce, přičemž bylo vážně ohroženo vypracování tematického plánu pro rok 1952. Kolektivní vedení většinu obdržených látek na základě jejich dramaturgického zpracování odmítlo pustit do realizační fáze, a proto při sestavování plánu muselo opět sáhnout do kvantitativně i kvalitativně nedostačujících zásob z předchozích let. Za klíčový nedostatek stávajícího systému označily oba orgány tu skutečnost, že navzdory svým deklarovaným kompetencím nedokázaly dosavadní stav nijak ovlivnit a zároveň tak nemohly účinně kontrolovat plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ o otázkách československého filmu.

Závěry prověrky shledaly, že úkolu, vyplývajícího z podnikové instrukce A 104 ze dne 27. dubna 1950 o činnosti Ústřední dramaturgie uměleckých filmů, podle níž měl každý kolektiv dodat čtyři literární scénáře ročně, se úspěšně zhostily pouze IV. tvůrčí kolektiv Miroslava Galušky a VII. tvůrčí kolektiv Vladimíra Kabelíka, a to jen v roce 1950 (za rok 1951 oba odvedly shodně pouze po jednom scénáři schváleným Filmovou radou k realizaci). Z výpočtu průměru vyplynulo, že na jednoho člena kolektivu vycházela jedna realizace látky jednou za čtyři roky. Nejvyšší počet scénářů odvedl I. tvůrčí kolektiv Otakara Vávry (za celou dobu trvání dodal celkem deset scénářů, z nichž dva scénáře byly v roce 1950 natočeny a další tři scénáře prošly schvalovacím řízením o rok později) a naopak nulovou činnost vykazaly VIII. tvůrčí kolektiv

⁴⁸³ Tamtéž, s. 12.

⁴⁸⁴ Tamtéž, s. 15.

Bohumila Štěpánka a X. skupina čs.-sovětské filmové spolupráce pod vedením Vladimíra Vlčka, jež byly založeny na přelomu února a března 1950.

Za scenáristické zpracování prací byli kladně hodnoceni Otakar Vávra s pěti látkami a dále Jan Kloboučník a Miroslav Galuška, každý po třech látkách, přičemž nebylo nic vytěženo z literárních soutěží pořádaných Československým státním filmem, které byly shledány jako poměrné úspěšné a jednotlivé obeslané příspěvky namátkovou kontrolou označeny za využitelné pro další práci v kolektivech. Jednotliví členové vykazovali vlastní scenáristickou činnost, ovšem jejich pokusy prověrka označila za nezdařené a nepřínosné pro dramaturgii, jelikož jedinou motivací pro autory byly především jejich osobní hospodářské zájmy vyplývající z práva na autorské honoráře a tantiémy. V závěru posouzení literární práce v tvůrčích kolektivech bylo konstatováno, že „výrobní plán není v základu zajišťován celkovou prací kolektivu, nýbrž že se na Barrandově začínají vytvářet základní skupiny scénáristů, kteří mají hlavní podíl na výsledcích dramaturgické práce. Nadto je si nutno uvědomit, že celková produkce od r. 1945 byla přes polovinu kryta pracemi, vycházejícími z filmových přepisů děl spisovatelů vzniklých mimo okruh filmové výroby.“⁴⁸⁵

Prověrka si všímala rovněž metody práce společně s pracovní morálkou a opět obdržené výsledky nebyly nijak uspokojivé: práce neplánovitá, bez ideových a uměleckých cílů, při výběru převládaly hospodářské zájmy, stavělo se na pochybných dramaturgických radách ostatních členů tvůrčích kolektivů. V rámci pracovní morálky se projevil naprostý nedostatek kritiky a sebekritiky doprovázený nežádoucím jevem vzájemného vychvalování a krytí nedostatků práce jednotlivců a kolektivů.

Vina za tento stav věcí byla též přičítána KVÚD, na něž se v rámci povinnosti zajištění výrobního plánu na rok 1950/1951 soustředila veškerá praktická dramaturgie, jejímž výstupem pak byl počet dvanácti scénářů a realizovaných filmů za rok 1950 a šestnácti připravených scénářů pro rok 1951, čímž vlastně suplovalo činnost odpovídající vedoucím a členům tvůrčích kolektivů. Přesto se KVÚD neubránílo kritice za to, že nevyvinulo dostatečnou energii při uskutečňování hlavních podnětů Filmové rady u tematického plánu na rok 1951 a rovněž že jeho členové projevili opakovaně ideovou shovívavost u některých dodaných látek z tvůrčích kolektivů a v dílčích případech se spokojili jen s částečnými úspěchy, čímž oslabili autoritu orgánu jako celku a toto kolísavé a nepevné jednání se následně projevilo v určitých

⁴⁸⁵ Tamtéž.

hospodářských ztrátách. Kritice byli rovněž vystaveni členové pléna Ústřední dramaturgie, jejichž práce byla shledána spíše za přítěžující než za skutečně praktickou a přínosnou pro filmovou dramaturgii, tím spíše, že většina těchto členů se ani jednotlivých zasedání Ústřední dramaturgie nezúčastnila.⁴⁸⁶

Při posouzení práce jednotlivých tvůrčích kolektivů byly vyzdviženy kolektivy Jana Wericha a již zmíněný kolektiv Vladimíra Kabelíka, u kterého ovšem byla zaznamenána sestupná tendence v plnění plánu, navzdory dosud dobrým vykázaným výsledkům, které VII. tvůrčímu kolektivu zaručili zkušení scenáristé Josef Neuberger a František Vlček. Werichův VI. tvůrčí kolektiv „pokrokové politické satiry“ sice od založení v listopadu 1948 značně pokulhával, dodal za celou dobu své existence pouze dva scénáře (*Císařův pekař a Velké dobrodružství*, které následně musely projít připomínkovým řízením ze strany Kolektivního vedení), přesto jeho jednotliví členové (Vladimír Neff, Jiří Brdečka, Jiří Mucha, Vratislav Blažek a Bohumil Brejcha) platili po prověrce za velmi schopné scenáristy způsobilé vytvořit pod dobrým ideovým a uměleckým vedením hodnotná filmová díla.

Do pomyslného zlatého středu zapadly kolektivy Jiřího Weisse, Jana Kloboučnicka a Miroslava Galušky. Weissův II. tvůrčí kolektiv byl oceněn za hledání nových cest ve filmové dramaturgii a především za realizaci původních látek spadajících do oblasti nové tematiky, obdobně jako Kloboučnickův III. tvůrčí kolektiv. Avšak oběma kolektivům byla vytknuta nedostatečná či žádná zásoba vhodných látek k realizaci, a to i přes úspěšnou spolupráci se schopnými scenáristy a režiséry. Galuškův IV. tvůrčí kolektiv v porovnání s ostatními kolektivy tvořil výjimku, jelikož jako jediný navázal aktivní styky se spisovateli, a proto se členové kolektivu většinou podíleli pouze na zpracování dodaných látek (*DS 70 nevyjíždí*, *Veliká příležitost*, *Zocelení*, *Slepice a kostelník* a *Akce B*).

Za naprosté outsidersy bez tvůrčích perspektiv s neschopnými kádry byly označeny kolektivy Bohumila Štěpánka, Oldřicha Nového a Vladimíra Vlčka. V hodnocení všech tří zbývajících kolektivů se opakovala tvrzení o bezradnosti mladých a nezkušených scenáristů, tvůrčí krizi vedoucích kolektivů a neuváženém sestavení dramaturgických plánů (to se týkalo především posledně jmenovaného kolektivu). Za špatný morální vzor jdoucí cestou nejmenšího ideového a uměleckého odporu, navíc s přednostním právem věnované pozornosti látkám vedoucího (*Synové*

⁴⁸⁶ Tamtéž.

lidu/Sokolovo, Mistr Jan, Proti všem) oproti látkám jiných režisérů (*Pevnost/Výstraha, Botostroj, Bouřlivý rok, Písek*) byl vyhlášen Vávruv I. tvůrčí kolektiv. Kolektiv byl kritizován za politiku maximálních finančních požadavků v otázce honorářů a za nekritické pracovní prostředí, způsobené vzájemnou shovívavostí při posuzování vlastní práce, což se v konkrétní podobě projevilo podceňováním pomoci dramaturgických, schvalovacích i stranických orgánů. Členové kolektivu navíc byli označeni za schematicy, nerozumějící smyslu usnesení předsednictva ÚV KSČ o otázkách filmu. Otazník se vznášel nad kolektivem Vítězslava Kocourka, který vznikl z bývalého VI. kolektivu Jiřího Hájka a jehož novým a nezkušeným členům, zaměřeným na zpracování některých podnětů Filmové rady z tematického plánu, nebyla vyslovena důvěra pro další úspěšnou činnost.⁴⁸⁷

Tabulka č. 3 Přehled prověřených látek dodaných KV ÚD (1950-1951)

TK	1950	1951	Celkem dodaných látek KV ÚD
I. TK O. Vávry	2	3	10
II. TK J. Weisse	3	0	4
III. TK J. Kloboučnicka	2	2	6
IV. TK M. Galušky	4	2	6
V. TK V. Kocourka	2	1	5
VI. TK J. Wericha	0	2	2
VII. TK V. Kabelíka	4	1	6
VIII. TK B. Štěpánka	/	/	Založen únor 1950
Sk O. Nového	0	1	1
Sk. V. Vlčka	/	/	Založen březen 1950
Býv. děln.	1	1	2

Závěr prověrky tvůrčích kolektivů doplnil tajemník Filmové rady Karel Maršálek o přiložený hospodářský rozbor dosavadního stavu. Ten se zohledněním všech započitatelných položek (režijní náklady, honoráře, autorská práva, administrativní a věcné náklady) došel ke konečné částce jednoho a půl miliónu korun československých za jeden technický scénář.⁴⁸⁸ Mnohem neutěšeněji se jevíly výsledky honorářové politiky prováděné podle dosud platné kolektivní smlouvy a finanční politiky vedoucích tvůrčích kolektivů. Za dobu trvání kolektivů v letech 1948-1950

⁴⁸⁷ Tamtéž.

⁴⁸⁸ Tamtéž, Hospodářský rozbor dosavadního stavu, s. 1.

bylo vyplaceno na honorářích a autorských právech včetně sběru materiálů za zamítnuté či odložené synopse, povídky a scénáře z důvodu tematické pochybnosti necelých šest miliónů sedm set tisíc korun československých. Výsledná suma však v době provedení nebyla ještě konečnou, jelikož do ní nebyly započítány částky za vyplacené látky, které teprve měly projít schvalovacím řízením a na něž byly vystaveny smlouvy podle dosud platné kolektivní smlouvy se Svazem československých spisovatelů.⁴⁸⁹

Z celkového výčtu všech kolektivů, do něhož byl zahrnut i již zaniklý tvůrčí kolektiv Ivana Kubišty (fungoval v letech 1949-1950), vyplynulo, že největší ztráty způsobily Galuškův a Kocourkův, resp. Hájkův kolektiv, u nichž suma za neschválené látky v konečném součtu přesáhla hranici jednoho miliónu korun. Na opačné straně škály stály Nového a Vlčkův kolektiv, jejichž ztráty se pohybovaly kolem čtvrt miliónu korun, ovšem u kolektivu Nového byly vyčísleny položky pouze za rok 1950.⁴⁹⁰ Na závěr hospodářského rozboru byly označeny za hlavní faktory působící na výši honorářů za zamítnuté látky nedostatečná zodpovědnost některých vedoucích a členů kolektivů a jistá nemorálnost dosavadní kolektivní smlouvy se Svazem československých spisovatelů.

Po předložení zprávy se členové KV ÚD za přítomnosti zástupců závodní organizace KSČ na Barrandově a náměstka ministra informací na svém zasedání z kraje měsíce března pokoušeli v rámci diskuse nalézt dostatečně efektivní řešení, která by předložili nadřízeným orgánům ještě před konáním celostátní filmové konference.⁴⁹¹ Maršálek na základě zjištěných skutečností plénu předložil své závěry; požadoval v rámci nevyhnutelné reorganizace vytvoření centralizovaného systému, v rámci nějž by byla prostřednictvím kolektivního vedení posílena dohlížecí funkce nad jednotným a společným plněním tematického plánu směrem k tvůrčím pracovníkům ve stávajících tvůrčích kolektivech, který by zároveň umožňoval lepší, pružnější a operativnější řešení individuálního postihu těch pracovníků, jejichž pracovní morálka a celkový výkon neodpovídal dosavadním nastaveným normativům, přičemž by rovněž došlo ke korekci

⁴⁸⁹ Tamtéž, s. 6.

⁴⁹⁰ I. TK O. Vávry – 942.320,- Kčs; II. TK J. Weisse – 630.998,- Kčs; III. TK J. Kloboučnicka – 561. 417,- Kčs; IV. TK M. Galušky – 1.063.480,- Kčs; V. TK V. Kocourka – 1.075.100,- Kčs; VI. TK J. Wericha – 586.328,- Kčs; VII. TK V. Kabelíka – 577.327,- Kčs; IX. TK O. Nového – 259.164,- Kčs; X. TK V. Vlčka – 222.500,- Kčs; Bývalý TK I. Kubišty – 192.700,- Kčs. Do výčtu nebyl zcela překvapivě zahrnut Štěpánkův VIII. tvůrčí kolektiv. Tamtéž, s. 2-5.

⁴⁹¹ Porady se zúčastnili členové KV ÚD: František A. Dvořák, Jiří Hájek, Václav Wassermann a Jiří Síla a dále členové sekretariátu Křapa a Friedová. Za Filmovou radu byl přítomen Karel Maršálek a závodní organizaci KSČ Hudek a náměstek ministra informací Jindra. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 – Záznam z porady KV ÚD dne 5. III. 1951.

praxe stanovení honorářů. Hlavní těžiště stávající činnosti KVÚD, tedy praktická dramaturgická práce by tak přešla směrem dolů ke konkrétním dramaturgům a scenáristům, jejichž výběr by byl podmíněn dlouholetou zkušeností v oboru.⁴⁹² Ostatní diskutující se s Maršálovými závěry shodovali.

Jiří Hájek během svého příspěvku poukázal na možnosti využití zkušeností ze sovětského uspořádání práce ve filmové dramaturgii, a to zavedením funkce tří odpovědných redaktorů, z nichž jeden by plnil funkci ideového dohlázele a zbylí dva by se rekrutovali z řad zkušených praktiků, v rámci jednoho oddělení, kteří převezmou dohlázeckou a kontrolní funkci KV ÚD nad všemi látkami, které se v oddělení za další součinnosti s vedoucím výroby a ekonomem budou probírat. Podle platných parametrů plánovaného počtu vyrobených filmů pro nadcházející rok Hájek odvodil, že k přípravě dvaadvaceti filmů by na jednoho redaktora připadla povinnost práce na šesti až sedmi scénářích. Tyto redakční rady by doplnilo tzv. vyhledávací oddělení, v podstatě lektorát, jehož vedoucí by dohlížel nad osobní zodpovědností jednotlivých pracovníků na plnění plánu. Ze schopných pracovníků, které by si představoval ve funkcích těchto redaktorů, jmenoval Josefa Trágra, Michala Sedloně a Jana Liboru.⁴⁹³

Blíže ke kompromisu se svým návrhem uspořádání dramaturgických složek přiblížil Jiří Síla, který navrhnul existenci dvou úseků v rámci jednoho scenáristického oddělení. Přičemž první úsek námětů a autorů by se soustředil čistě na evidenční činnost a zároveň prostřednictvím tří lektorů by v něm docházelo k první samostatné posuzovací činnosti dílčích látek. Druhý úsek by se zabýval čistě scenáristickou činností. Třetí skupina, kterou by vždy podle konkrétních potřeb jmenovalo KV ÚD pro potřeby zpracovatelské či dramaturgické, by nahradila stávající tvůrčí kolektivy a podléhala by hospodářské kontrole zkušených expertů (Jan Kloboučník a Vladimír Kabelík ve spolupráci s vybraným ekonomem). Síla odvodil, že takovou redukcí by došlo k úsporám minimálně ve výši čtyř miliónů. Výhody tohoto jím navrhovaného uspořádání spatřoval především v odstranění mocenských pozic některých tvůrců (Síla toto explicitně neuváděl, ale z výsledků prověrky bylo patrné, že se v prvé řadě jednalo o Otakara Vávru, Jana Wericha, Jiřího Weisse a další exponované filmaře). Tímto zákrokem a požadavkem k individuální odpovědnosti by se upevnila a posílila autorita KV ÚD jak směrem dovnitř k tvůrčím pracovníkům, tak směrem ven k nadřízeným

⁴⁹² Tamtéž, s. 4-5.

⁴⁹³ Tamtéž, s. 10.

orgánům – závodní radě KSČ, dílčím organizacím KSČ, generálnímu ředitelství, Filmové radě, ministerstvu.⁴⁹⁴

Mnohem zajímavějším momentem, než rozprava o možnostech dalšího modu vivendi KVÚD, se jeví snaha některých diskutujících přirovnat vyhocenou situaci ve filmové dramaturgii k podzimu 1949, kdy vrcholila tzv. aféra s levicovými úchytkami. Toto srovnání zaznělo z úst zaměstnance ministerstva Hudka, který nepřímě obvinil vedoucí tvůrčích kolektivů z podryvání autority a dokonce snahy o likvidaci KV ÚD, což deklaroval na příkladě doznávajícího sporu o podobu realizace velkofilmu *Císařův pekař a Pekařův císař*. Hudek se vyjádřil v tom smyslu, že dle jeho názoru se opakuje situace s bývalými stranickými členy předchozí Ústřední dramaturgie – Zdeňka Míky, prozatímního ústředního dramaturga, který musel být pro svou neodbornost z této funkce odvolán, a Bohdana Rossy, prvního předsedy Filmové rady – a právě současné vedení se ocitá opět ve hře tzv. „mocenských pozic“ některých předních tvůrčích pracovníků, kteří svým vystupováním a jednáním již před půldruhým rokem přispěli k jejich odstranění a opětovně tak notnou měrou přispívají ke krizi v dramaturgických orgánech.⁴⁹⁵

Hudkův názor sdílel taktéž tajemník KV ÚD Křapa, který uvedl, že mezi tvůrčími pracovníky se opět šíří psychóza proti schvalovacím orgánům a konkrétně jmenoval především pracovníky III. Kloboučnickova tvůrčího kolektivu – režiséra Karla Steklého a scenáristu Jiřího Brunnera, v němž nejčastěji zaznívaly útoky proti schvalovacím orgánům a definice Filmové rady coby ignorantského sboru. Křapa ve vztahu k podryvání autority KV ÚD uvedl příkladem výrok režiséra Jiřího Weisse, který požadoval plnou podporu, finanční zajištění svého kolektivu pro přípravu látek a samostatnost ve svém počínání, s tím že na rozdíl od KV ÚD, které je již svou činností „unaveno, že toho má mnoho“, je schopen mnohem efektivněji převzít zodpovědnost za uložené úkoly. Křapa jako viníky této situace jasně označil všechny tvůrčí pracovníky, jež svou pasivní rezistencí plně a jako zcela jediní přispěli ke kritické situaci a nesou plnou odpovědnost za nedostatečnou rezervu filmových látek, prohospodaření svěřených finančních prostředků. Za odstrašující příklad mezi scenáristy uvedl člena Vávrova tvůrčího kolektivu Ivana Osvalda, jehož, stejně jako další schopné scenáristy, „je nutno přitáhnout“.⁴⁹⁶

⁴⁹⁴ Tamtéž, s. 6-7.

⁴⁹⁵ Tamtéž, s. 8.

⁴⁹⁶ Tamtéž.

Po prověrce práce tvůrčích kolektivů jako celku byly vyhodnoceny rovněž prověrky jednotlivých pracovníků. Na jejich základě podali členové výše zmíněných orgánů a organizací návrh, aby v rámci reorganizace byl pověřen funkcí dramaturga scénaristického oddělení Jan Kloboučník, pro funkci hospodářského experta byl určen Karel Feix. Do tzv. vedoucího kádru navrhli Vladimíra Kabelíka pro funkci realizačního vedoucího a dále Jana Liboru, Josef Trägera a Oldřicha Nového coby experty scénaristického oddělení. Prověrkou prošlo celkem osmnáct scénaristů (Ivan Osvald, Bedřich Kubala, Jiří Fried, Henryk Bloch, Elmar Klos, Otakar Kirchner, Eduard Fiker, Vítězslav Kocourek, Emil Radok, Jaroslav Hulák, Bohuslav Březovský, Jiří Brdečka, Jiří Mucha, Jan Poš, Josef Neuberg, František Vlček, Bohumil Štěpánek a Jaroslav Mottl), z nichž jako „spolehlivé politické kádry“ vyzdvihli Jiřího Frieda, Bedřicha Kubalu a Bohumila Březovského. Navrhovatelé jim stanovili po úvaze předběžný plat od osmi do desíti tisíc korun československých.⁴⁹⁷ Mezi adepty zahrnuli čtrnáct lidí (Miloš Velínský, Jiří Beneš – eventuálně po návratu z vojny, Jiří Brunner, Jiří Cirkl, Adolf Branald, Theodor Balk, Jiří Hrbas, Jiří Mareš, Vladimír Neff, Eva Treybalová, Jiří Karásek, Jiří Kupka, Pavel Hanuš, Miloš Drtílek a Radoslav Kubínek)⁴⁹⁸, které doplnili o dvanáct dalších jmen osob, jimž by případná spolupráce byla prodloužena až na základě posouzení dílčích látek, na nichž v daném období pracovali.

Mezi sporné scenáristy patřili J. Z. Novák, jemuž Kolektivní vedení svěřilo vypracování literárního scénáře *Veliký Purkyně* na základě vlastní koncepce podle shromážděného materiálu Ivana Kubišty, dále Jaroslav Vařura po posouzení synopse *Bez cymbála nejsou hody* a obdobně i jeho kolegyně Jiřina Tardyová s námětem *Přední linie*.

V poněkud odlišné situaci se ocitl František Květoslav Sedláček, v jehož případě se počítalo s přeřazením mezi adepty, či přímo do výroby jen tehdy, pokud by on sám ukončil své povolání v Práci. U dvojice Vladimíra Šustra a Otakara Kramáře navrhli individuální postup: oba jmenovaní měli postupovat při práci na scénáři *Hory jsou naše* podle nařízení svých nadřízených Václava Wassermanna a Jaroslava Motla, k čemuž jim určili dvouměsíční lhůtu. Zároveň na žádost soudruha Krause opravili povídku *Noví artisté* a následně ji v definitivní formě předložili Wassermannovi, načež by se ze strany Kolektivního vedení přistoupilo k pohovorům s oběma autory. V případě Heleny Slavičkové byl o podání informací požádán režisér Martin Frič,

⁴⁹⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 - Záznam z porady KV ÚD dne 5. 3. 1951, s. 11.

⁴⁹⁸ Tamtéž, s. 12.

aby zhodnotil, jak ocenil její práci na zpracování látky *Komediant Hermelín* a následně sdělil Wassermannovi, zda na Slavičkovou bere zřetel sociální či tvůrčí. Vladimíru Borovi byla ponechána možnost vlastního rozhodnutí, přičemž se s ním počítalo pro práci v lektorátu, ovšem jen za podmínky, že by odešel z Mladé fronty. Zbývajícím čtyřem scénáristům (Milan Jariš, Jiří Valja, Ivan Kubišta a František Einhorn) ponechali možnost vlastního rozhodnutí o odchodu po stanovené lhůtě.⁴⁹⁹

Návrh přeřazení na jiná střediska, nejčastěji do oblasti výroby (Jaroslav Prokop, Bohumil Brejcha, Vladimír Svitáček, Mojmír Drvota, Alfréd Radok, Vladimír Vlček, Jindřiška Höfferová, Rudolf Jaroš, Jiří Kafka, Theofil Holý, Lubomír Dolejší, Otakar Černoch, Otakar Vávra a Jiří Weiss) se týkal dvaceti pěti osob. Zbýající členové byli přeřazeni do lektorátu na post redaktorů (Michal Sedloň, Oldřich Kautský a Arnošt Vaněček), případně do propagace distribučního oddělení (Jiří Körber a Rudolf Šváb), nebo do úseku dokumentárního filmu (Lubomír Dolejší) či filmového archívu (Jan Gerstl). Výjimku tvořil Miloš V. Kratochvíl, který byl jmenován na čestný post na Akademii múzických umění.⁵⁰⁰

Výpovědi z pracovního poměru ke dni 15. května 1951 mělo obdržet sedmnáct scenáristek a scénáristů (Miroslav Königsmark, Václav Jelínek, Libuše Švaříčková, Jan Ryska, Hanuš Burger, Pařava, Pekárek, Božena Šochová, Hanna Žantovská, Jarmila Hamalová, Jitka Houšková-Těrlecká, Radomír Hrabák, Eva Würterlová, František Pilař, Jarmila Svatá, Olga Horáková a Vladimír Peroutka), avšak třem z nich měla být nabídnuta smlouva o dílo (Königsmark, Horáková, Peroutka).⁵⁰¹ Navrhovatelé se rovněž zabývali členským složením lektorátu, do něhož jmenovali pět osob (Jarmila Hamalová, Jitka Houšková, Hanna Žantovská, Alena Synková a Nikolaj Těrlecký), jehož prozatímní činnost se odvíjela v dosavadní koncepci lektora Karla Smrže. Dále řešili rovněž otázku dramaturgického zařazení režisérů, jimž by se za tuto činnost vyplácel příplatek k základnímu režiséřskému platu. Do první kategorie s příplatkem ve výši desíti tisíc korun československých tak byli vytipováni režiséři Martin Frič, Karel Steklý, Otakar Vávra a Jiří Weiss. Kromě nich nadále přicházeli do úvahy pro začlenění do dramaturgie režiséři Václav Gajer, Zdeněk Hoffbauer, Ján Kadár, Václav Krška, Jiří Lehovec, Josef Mach, Jaroslav Mach, Alfréd Radok, Jiří Sequens, K. M. Walló, Václav Wassermann a Bořivoj Zeman. Po úvaze by k nim mohli být

⁴⁹⁹ Tamtéž, s. 12-13.

⁵⁰⁰ Tamtéž, s. 13.

⁵⁰¹ Tamtéž, s. 14.

eventuálně přiřazení taktéž Jiří Krejčík, Rudolf Myzet a Jiří Slavíček.⁵⁰² A konečný návrh na experty scénáristického oddělení se dotýkal Miroslava Galušky, Marie Pujmanové, Karla Konráda, Konstantina Biebla, Jindřicha Plachty, Karla Steklého, Martina Friče, Otakara Vávry a Jiřího Weisse.⁵⁰³

Tabulka č. 4 Přehled látek jednotlivých scenáristů podle jejich začlenění do dílčích TK

Tvůrčí kolektiv	Počet látek	Počet realizovaných látek
I. TK O. Vávry	41	8
II. TK J. Weisse	15	4
III. TK J. Kloboučnicka	31	6
IV. TK M. Galušky	27	4
V. TK V. Kocourka	19	3
VI. TK J. Wericha	11	5
VII. TK V. Kabelíka	33	11
VIII. TK B. Štěpánka	20	1
Sk. V. Vlčka	12	0
Sk. O. Nového	31	6
TK I. Kubišty	8	0
Nezařazení literáti	20	0

Po prověření jednotlivých pracovníků obrátili členové KV ÚD svou pozornost k momentálnímu stavu zásob rozpracovaných látek a jejich roztřídění v jednotlivých tvůrčích kolektivech pro vypracování perspektivního plánu pro rok 1952. Přehled látek, roztříděných do tří kategorií (viz tabulka č. 5) vzhledem k jejich skutečné následné realizaci s výhledem do roku 1955, zdaleka nevypovídá o možném konstruktivním řešení námětové krize. Z celkového počtu sto čtyř látek, které KV ÚD vyhodnotilo jako reálné ať už pro rok 1951 či rok následující, případně je vrátilo k propracování do lektorátu, se skutečně natočilo jen čtrnáct, tedy jen o něco více než deset procent z celkového rozsahu.⁵⁰⁴

Ze stanoveného hlavního úkolu na podnět ministerstva informací, tlumočeného prostřednictvím ministerského zástupce Jindry, co se týče tematického či žánrového zaměření, členové vytýčili řešit především filmy aktuálně politické, které by reflektovaly především politické procesy, a to nikoliv proces Milady Horákové, zaměřit se na teprve chystající se nové politické procesy a souběžně se připravovat

⁵⁰² Tamtéž, s. 15.

⁵⁰³ Tamtéž.

⁵⁰⁴ Tamtéž, s. 17-22.

na scenáristické uchopení únorových událostí z roku 1948, aby v rámci jejich pětiletého výročí chystaného na rok 1953 byl k dispozici oslavný hraný velkofilm.⁵⁰⁵ Na závěr schůze přítomní určili termíny zpracování dílčích elaborátů, řešících konkrétní otázky, které vyplynuly na základě těchto prověrek (organizace a metodika práce nového scenáristického oddělení, personální a kádrové záležitosti, otázky hospodářské a hlavní úkoly dramaturgické pro KV ÚD), a zároveň harmonogram jejich postoupení čelným představitelům Filmové rady, ministerstva informací a Kulturní rady, generálního ředitelství ČSF, hlavního výboru KSČ, dílčích stranických organizací a dílenské radě na Barrandově v uvedeném pořadí.⁵⁰⁶

Tabulka č. 5 Přehled stavu rozpracování látek v jednotlivých TK

Tvůrčí kolektiv	K realizaci	Storno	Do lektorátu	Zásoba látek v jednotlivých TK
I. TK O. Vávry	6	5	5	0
II. TK J. Weisse	5	1	3	0
III. TK J. Kloboučnicka	6	0	5	0
IV. TK M. Galušky	7	2	6	2
V. TK V. Kocourka	8	2	2	3
VI. TK J. Wericha	2	2	4	0
VII. TK V. Kabelíka	6	2	3	2
VII. TK B. Štěpánka	3	4	9	0
Sk. O. Nového	3	2	7	0
Sk. V. Vlčka	1	6	4	0
Skup. I. Kubišty	2	1	1	0

Zhodnocení výsledků prověrky dramaturgických složek se objevilo i na programu IV. celostátní konference ČSF, která se konala ve dnech 19. až 21. dubna 1951 v Praze.⁵⁰⁷ Jako první se k ní vyjádřil předseda Filmové rady Jiří Hendrych, který zopakoval fráze o neplánovité práci a panující nezdravé kolegiální v tvůrčích kolektivech a vyslovil se pro úpravu stávajících poměrů. Přičemž vyzval k další prověrce především režisérů a dalších uměleckých profesí a k důkladné sondě ve filmové výrobě.⁵⁰⁸ Hendrycha doplnil generální ředitel ČSF Oldřich Macháček, který uvedl, že splnění natočení dvaadvaceti filmů pro rok 1951 se zdálo být naprosto ohroženo, neboť do konce prvního čtvrtletí roku 1951 nedodaly dramaturgické orgány

⁵⁰⁵ Tamtéž, s. 23.

⁵⁰⁶ Tamtéž, s. 24.

⁵⁰⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 672 – Zápis IV. celostátní konference Československého filmu v Praze.

⁵⁰⁸ Tamtéž, s. 23-25.

do výroby stanovených sedm schválených scénářů, načež poukázal, že dosavadní propojení dramaturgie se scenáristickou prací nevedlo k jakýmkoliv výsledkům, jelikož v návaznosti na aktuální stav se zdál být velmi nejistým i rok 1952, což přičítel na vrub pracovníkům tvůrčích kolektivů.

Macháček dále jako jediný zkritizoval komisi Svazu československých spisovatelů, která po svém zřízení nevyvinula žádnou činnost a její existence byla tedy pouze formální. Macháček – zcela ve vytyčeném duchu schváleného postupu ve věci přípravy reorganizace tvůrčích kolektivů tak, jaký byl dohodnut na předchozí schůzi KV ÚD ze začátku března – se dotkl i personální agendy včetně přípravy přeřazení či výpovědi dílčích pracovníků, neboť podotkl, že byl plán pracovních sil překročen o dvanáct osob, s nimiž v brzké době bude ukončena spolupráce. Tuto výstražnou nótu směřoval i k pracovníkům v administrativě, z nichž jen polovina pravidelně plnila své pracovní závazky vůči ČSF. Na závěr dodal, že krize se projevila nejen ve výrobě celovečerních hraných filmů, ale rovněž v dramaturgii loutkového, populárně-vědeckého a naučného filmu, jednalo se tudíž o komplexní jev ve všech odvětvích ČSF, nikoliv pouze o ojedinělý problém v jednom z odvětví filmové tvorby.⁵⁰⁹

Problematiku nevýhodného nastavení kolektivní smlouvy ČSF se Svazem československých spisovatelů přiblížil v rámci svého vystoupení předseda KV ÚD František A. Dvořák. Připomněl, že dosavadní platná smlouva zaručovala autorům vyplácení honorářů za filmovou synopsi ještě před jejím dodáním a vyplácení třetiny navazujícího honoráře za přepis synopsí do podoby filmové povídky, resp. vyplácení dvou třetin platu za její dodání do dramaturgických orgánů, což vedlo autory pouze k formálnímu splnění závazků. Připustil, že po problémech v dramaturgii z podzimu 1949 došlo k liberalizaci poměrů jak ve Filmové radě, tak v KV ÚD, přesto za viníky celé krize označil jen a pouze tvůrčí kolektivy, jimž dosavadní organizace tvůrčí práce umožnila se ocitnout „v určité živnostenské a soukromokapitalistické izolaci“.⁵¹⁰ „Škodlivý jev“ decentralizace v tvůrčích kolektivech, v nichž jednotlivci upřednostnili individuální způsob práce před rezolucí proklamovaným kolektivním přístupem, dokonce dal do souvislostí s „nedokonalým“ politickým profilem dílčích režisérů,

⁵⁰⁹ Tamtéž, s. 67-68.

⁵¹⁰ Tamtéž, s. 90.

kteří odmítali pro svou zaneprázdněnost a vytíženost ve filmové výrobě aktivně se spolupodílet na stranické či odborářské práci.⁵¹¹

Za světlé výjimky Dvořák označil v první řadě režiséra Friče, který coby zkušený praktik byl ochoten poradit či pomoci, stejně tak vyzdvihl režiséry Steklého, Macha, Kršku, Cikána a Kubáska, kteří byli ochotni se scházet se členy KV ÚD na občasných poradách. Zbývající, především mladí a začínající režiséři naopak podle jeho slov odmítali užší spolupráci a svůj kontakt s KV ÚD omezili jen na žádosti o promítání amerických filmů pro studijní potřeby, místo aby se věnovali k důsledné analýze sovětských filmů. Dvořák svůj příspěvek ukončil označením stávajících poměrů v ČSF za „zatuchlé, nemožné, měšťácké, sobecké“ a obdobně jako jeho předchůdci potvrdil nutnou reorganizaci filmové dramaturgie včetně nutnosti dalších kádrových prověrek, především v řadách zaměstnanců filmové výroby.⁵¹²

Kritikou činnosti dramaturgických složek rovněž nešetřil ani Ladislav Hanuš, předseda dílenských rad výrobních štábů, jež sdružovaly ve svých řadách tvůrčí profese od režisérů, kameramanů, střihačů přes vedoucí výroby a vedoucí štábů až po asistenty, skriptky a ostatní technické profese náležející k výrobě uměleckých filmů. Hanuš v první řadě zkritizoval filmové spisovatele, kteří odmítali aktivní spolupráci právě se členy výrobních složek a při své tvůrčí práci nezohledňovali problémy technického rázu, což následně zhodnotil jako „nezdravý jev“.⁵¹³ Následně vypočítal všechny složky zapojené do schvalovací činnosti a vyčíslil, že průměrně čtyřicet různých osob rozhodovalo – často značně protichůdně – o jednotlivých námětech, a proto ze strany těchto jednotlivců nemohlo dojít k požadovanému souladu tvůrčí práce, jejímž základním měřítkem měla být právě schopnost vybraných tvůrčích pracovníků a posuzovatelů přihlídnout k odborným stanoviskům právě členů z technicko-výrobních složek.

Hanuš zároveň připomněl kritickou situaci roku 1949 ve filmové výrobě, kdy právě „nedomyšlené zásahy v dramaturgii zavinily velké hospodářské ztráty“ a kdy i přes varování právě technických složek bylo ze strany dramaturgie přistoupeno k natáčení nákladných filmů (*DS 70 nevyjíždí*, *Chceme žít*, *Výlet pana Broučka do první republiky* a *Pára nad hrncem*), jejichž kumulace přesahovala výrobní možnosti a způsobila výrobní krizi na jaře 1950, již se podařilo zvládnout jen s velkými obtížemi

⁵¹¹ Tamtéž, s. 91.

⁵¹² Tamtéž, s. 92.

⁵¹³ Tamtéž, s. 114.

a za značných ústupků ve vztahu k tematickému a výrobnímu plánu pro tento rok. Hanuš dále poukázal na to, že se jemu a jeho zástupcům v dílenské radě nepodařilo přimět členy KV ÚD, aby nadále pokračovali ve společných diskusních večerech a zároveň je nepřiměli k pravidelným schůzkám s tvůrčími pracovníky, což označil za hlavní chybu dílenských rad.⁵¹⁴ Přesto zdůraznil, že právě poměrně kladné výsledky filmové výroby z loňského roku mají na svědomí především tvůrčí kolektivy, které právě podrobil kritice, a nikoliv KVÚD, jehož objektivní zhodnocení lze provést až na základě bilance plnění výrobního plánu pro rok 1951.

Dále se Hanuš kriticky vyslovil i k problematice rostoucích nákladů a především k zásadám mzdové politiky, jež aplikovala po svém zavedení z května 1949 ve filmovém podnikání právě zásady stanovené pro oblast těžkého průmyslu. Zavedení této politiky – za absence řádu vyplácení mezd podle skutečných pracovních zásluh – mělo podle něj za následek nespokojenost všech pracovníků a vznikající napětí mezi tvůrčími a technickými pracovníky, neboť právě techničtí zaměstnanci mezi dělníky a ve výrobních štábech podle této praxe byli závislí na včasném dohotovení uměleckých scénářů, které mnohdy byly pozastavovány právě v několika schvalovacích řízeních v dramaturgických orgánech. Ve vztahu k Filmové radě především zkritizoval stanovení limitů pro vyplácení mezd jednotlivým filmovým spolupracovníkům od scenáristů až po herce, jež zkruslovaly skutečný rozpočet filmových titulů a které byly určovány Filmovou radou až po dokončení scénáře. Na závěr se vyslovil pro lepší koordinaci kompetencí a vzájemných vztahů výrobních ředitelů oproti dosavadní praxi do té míry, aby právě zástupci výrobních složek mohli efektivněji zasahovat do přípravných fází, během kterých vedle stanovování rozpočtů probíhala rovněž smluvní jednání s tvůrčími pracovníky a herci a aby tato jednání pro příště probíhala ve větší shodě a zcela transparentně.⁵¹⁵

Konečné usnesení ze strany ministra informací proto znělo: přebudovat tvůrčí kolektivy a celý dramaturgický úsek na scenáristické oddělení Studia uměleckých celovečerních filmů a zároveň jmenovat pozměněné, rozšířené Kolektivní vedení Studia uměleckých filmů (KV SUF) včetně provozního ředitele výroby, načež i toto rozhodnutí v krátkém časovém úseku doznalo dílčích změn; tento orgán byl v druhé polovině roku 1951 nahrazen novým orgánem, a to Kolektivním vedením studia uměleckých filmů.⁵¹⁶

⁵¹⁴ Tamtéž.

⁵¹⁵ Tamtéž, s. 115-116.

⁵¹⁶ Srov. ŠMÍDA, cit. 2, s. 114.

Nové Kolektivní vedení za předsednictví Františka A. Dvořáka,⁵¹⁷ dělící se na tři odbory – výrobní, technicko-hospodářský a scenáristický – oproti předchozímu uspořádání podléhalo přímo generálnímu řediteli ČSF Macháčkovi a nově zahrnulo do svých kompetencí odpovědnost za stránky provozní, technické, hospodářské a organizační, čímž došlo k opětovnému spojení dramaturgie s vlastní výrobou filmů v jediný, kompaktní celek.

Scenáristickému odboru pod vedením novináře Jiřího Síly připadlo za hlavní úkol vytvářet filmově literární díla na základě tematického plánu schváleného Filmovou radou a zároveň dodávat v pravidelných intervalech stanovený počet literárních scénářů vhodných k filmové realizaci. Jádrem scénáristického odboru tvořili již osvědčení scenáristé (v návrhu se počítalo s přibližným počtem dvaceti lidí), kteří byli doplněni o adepty z dosavadních tvůrčích kolektivů společně s dalšími získanými spisovateli. Vybraní scenáristé pak pracovali zcela samostatně, případně se seskupovali do dvou až tříčlenných tvůrčích skupin, s nimiž nadále spolupracovali designovaní režiséři ovládající scénáristickou práci a s kterými následně byly uzavírány rámcové smlouvy o dílo.⁵¹⁸

Vedoucí scénáristického odboru rozdělil úkoly podle zadání tohoto orgánu mezi tři vedoucí dramaturgy, přičemž oddělení muselo splnit požadavek odevzdání minimálně dvaadvaceti scénářů ročně ke schválení Filmové radě. Vedoucí dramaturgové nesli zodpovědnost za práci jednotlivých dramaturgických rad, pomocí nichž by se aktivněji a efektivněji prohloubila dramaturgická činnost, a snáze se tak docílilo požadovaného rozpracování čtyřiceti až padesáti látek ročně, které by byly posléze zahrnuty do tematického plánu. Členové dramaturgických rad oproti dřívější praxi vykonávali činnost výlučně dramaturgicko-redakční, nespolupracovali tedy s jednotlivými scénáristy a adepty, nýbrž se zapojovali do konkrétních úkolů tematického plánu. Dramaturgické rady se skládaly ze tří složek, a to z vedoucího dramaturga (předpoklad dramaturgické spolupráce na dvou až třech tematicky nejdůležitějších látkách), dvou dramaturgů (předpoklad spolupráce a zodpovědnosti na čtyřech až pěti látkách) a uměleckých expertů.⁵¹⁹

⁵¹⁷ Jeho členy byli jmenováni vedle Dvořáka Miloslav Fábera, Jiří Síla, Karel Kohout, Ján Svikruha a Ladislav Hanuš coby tajemník (vystřídán byl v této funkci v roce 1953 Bohumilem Šmídou). HAVELKA, cit. 3, s. 83.

⁵¹⁸ Tamtéž, Organizace scénáristického oddělení, s. 16.

⁵¹⁹ Tamtéž, s. 17-18.

Posuzovací řízení jednotlivých námětů, které předkládal scenárista s přiděleným dramaturgem v dramaturgické radě, probíhalo za předsednictví vedoucího scénáristického oddělení, nebo v jeho zastoupení příslušným vedoucím dramaturgem. Nově přibyla funkce hospodářského experta, odpovídajícího vedoucímu scénáristického oddělení, jenž sledoval celý tvůrčí proces vzniku scénáře od filmové povídky po konečný technický scénář a dbal na dodržování finančních limitů stanovených Filmovou radou tak, aby potencionální umělecká, ideová a politická hodnota filmu odpovídala realizačním nákladům.⁵²⁰ Po schválení scénáře v dramaturgické radě předložil vedoucí scénáristického oddělení společně s vyjádřením vedoucího dramaturga, dramaturgické rady a expertů námět Kolektivnímu vedení, případně ho vrátil k přepracování, či zastavil další práce. V případě zastavení se autor s vedoucím dramaturgem mohl odvolat ke Kolektivnímu vedení, přičemž ideově-tvůrčí rozpory řešil buď vedoucí dramaturg, nebo právě vedoucí scénáristického oddělení. Vyhledáváním nových literárních talentů z řad dělnické třídy, posuzováním neobjednaných námětů, jakož i sledováním románové, dramatické a rozhlasové tvorby z hlediska možnosti jejího filmového zpracování byl pověřen lektorát coby pomocný orgán scénáristického oddělení. Tento orgán se udržel z této organizace dramaturgie nejdéle.⁵²¹

Scenáristické oddělení v zastoupení vedoucího dramaturga společně s vedoucím lektorem se rovněž podílelo na přípravě a realizaci tematických plánů přehledem využitelných tvůrčích záměrů jednotlivých scénáristů a adeptů a látek vzniklých mimo okruh filmové dramaturgie. Materiál byl následně postoupen Kolektivnímu vedení, které vypracovalo návrh tematického plánu na základě tohoto přehledu a zprávy Filmové komise Svazu československých spisovatelů. Na základě rozšířeného návrhu o vlastní podněty vytvořila Filmová rada definitivní verzi plánu. Podle této verze vypracovalo Kolektivní vedení operativní dramaturgický plán na nejbližší období, který byl do konce nejbližšího dramaturgického roku (tj. do 30. dubna každého kalendářního roku) literárně připraven jako základ vlastního výrobního plánu Studia uměleckých filmů.⁵²² Operativní dramaturgický plán s časově termínovanými úkoly sloužil jako základní pracovní program pro scénáristické oddělení. Dílčí náměty v něm

⁵²⁰ Tamtéž, s. 19.

⁵²¹ Tamtéž, s. 20.

⁵²² Tamtéž.

obsažené rozdělil vedoucí scénáristického oddělení po poradě s vedoucími dramaturgy mezi jednotlivé dramaturgické rady.⁵²³

Po dokončení literární přípravy navrhli autor a vedoucí dramaturg vedoucímu scénáristického oddělení vhodného režiséra, který v případě kladného schválení Kolektivním vedením a Filmovou radou coby konečnou instancí se stal členem vlastní tvůrčí skupiny daného filmu, do níž následně patřili vedle scénáristy kameraman, vedoucí štábu, případně další pracovníci podle obtížnosti připravovaného filmu. Technický scénář, herecké obsazení filmu a vlastní umělecké spolupracovníky schválil autor scénáře společně s vedoucím dramaturgem a ředitelem Studia. Kontrola denních prací připadla příslušné dramaturgické radě a vedoucímu oddělení, načež hrubý sestřih materiálu schvalovalo Kolektivní vedení.⁵²⁴ Teprve „po zajištění úseku scénáristické práce podle sovětské organizace a zkušeností a zavedení důsledné kontroly nově utvořeného dramaturgického orgánu, mohlo se přejít k zajištění rezoluce předsednictva ÚV KSČ o otázkách filmu a k provedení dalších účinných opatření, které by plně podpořily její uskutečnění na poli filmové výroby“.⁵²⁵

Dramaturgické rady byly posléze nahrazeny jednotlivými, samostatnými dramaturgy, jimž připadla individuální odpovědnost za vedení několika látek. Dále byli volně přiřčeni ke scénáristickému odboru vedoucí několika tvůrčích skupin, kteří měli za úkol rozvíjet filmovou tvorbu v souladu s příkazy a pokyny Kolektivního vedení, přičemž těžiště jejich činnosti představovala právě dramaturgická činnost, výjimečně pak činnost výrobní. Nová organizace dramaturgické práce tak v podstatě představovala zárodky budoucích tvůrčích skupin, které se nově utvořily již v období decentralizace filmové výroby, tedy po roce 1954 coby organická součást Studia uměleckých filmů, a které v téměř nepozměněné strukturální podobě fungovaly až do zániku státního filmu na počátku 90. let.⁵²⁶ Mezi další členy scénáristického odboru se řadili i tzv. umělečtí experti z řad spisovatelů a herců, kteří sem spadali ovšem jen čistě administrativně; byli přibírání většinou coby odborní konzultanti ke konkrétním úkolům na jednotlivých látkách. I tato nově zavedená praxe se ustálila a v následujících letech nedoznala výrazných změn.⁵²⁷

⁵²³ Tamtéž, s. 21.

⁵²⁴ Tamtéž, s. 22.

⁵²⁵ Tamtéž, s. 23.

⁵²⁶ Srov. ŠMÍDA, cit.3, s. 115.

⁵²⁷ Tamtéž, s. 116.

Nejdůležitější a nejpodstatnější změnou této v pořadí již třetí velké reorganizace dramaturgie při výrobě celovečerních filmů byl především návrat a opětovné spojení tvůrčí spolupráce mezi režisérem a autorem filmové látky, tudíž akceptování ze strany vedoucích představitelů kinematografie nejprve nutné podmínky nerozlučitelnosti dramaturgické fáze s fází výrobní při realizaci filmů. Krok směrem k centralistické formě dramaturgické práce výrazně přispěl ke konsolidaci poměrů ve filmové tvorbě a v příštím období – převážně v 60. letech – se navzdory celkové decentralizaci organizace československého filmového podnikání projevil být velmi funkční a jedinou možnou formou vedení studia v případě dramaturgie uměleckých filmů.

Za přínos oproti předcházejícímu kritickému stavu lze označit rovněž navázání intenzivnější spolupráce se spisovateli i na základě uzavření kolektivní smlouvy se Svazem československých spisovatelů. Tato smlouva, kterou uzavřeli generální ředitel Macháček za ČSF a Jan Drda coby předseda Svazu československých spisovatelů, měla především řešit spornou otázku finančního ohodnocení autorů filmových látek a upravovala práva ke zfilmování původních literárních děl, ať už publikovaných či nikoliv. Dosavadní praxe tyto autory dělila do několika kategorií (profesionální spisovatelé píšící pro film, autoři filmových povídek, filmoví scenáristé, filmoví scenáristé-adepti, dramaturgové, filmoví režiséři píšící vlastní scénáře). Smlouva stanovila, že synopse nebude honorována vůbec a bude kdykoliv k dispozici pro posouzení vedoucímu scenáristického oddělení.⁵²⁸ Filmová povídka měla být posouzena dramaturgickou radou a následně schválena kolektivním vedením na návrh vedoucího scenáristického oddělení. Až na základě schválení KV SUF mohla být s autorem uzavřena smlouva, podle níž měl být vyplacen honorář v rozmezí 50–80.000 Kčs. Na filmovou povídku již směla být autorovi vyplacena záloha, a to v tom případě, pokud se jednalo o zpracování podnětu Filmové rady a KV z tematického plánu, avšak pouze ve výši jedné třetiny minimálního honoráře po konzultaci autora s KV SUF. V daném případě si KV SUF osvojovalo právo vyžádat si od autora rovněž synopsi. Konečnou výši honoráře za povídku dle této smlouvy navrhoval vedoucí scenáristického oddělení u látek vyšlých z filmové komise Svazu, přičemž se přihlíželo jak k hodnotě díla, tak ke skutečnosti, zda se jednalo o zpracování původního námětu či o adaptaci předlohy, přičemž původní filmový námět byl honorován vyšší sazbou ve stanoveném rozmezí. Jestliže autor nebyl spokojen s výší honoráře, směl se odvolat

⁵²⁸ Archiv Barrandov Historie, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1951, Složka Smlouvy, Kolektivní smlouva mezi Čs. státním filmem a Svazem československých spisovatelů, bod II 2a), s. 1.

k rozhodčí komisi.⁵²⁹ Rozhodčí komisi tvořili tři členové, předsedou byl jmenován člen Filmové rady a zbývajícími členy pak jmenováni vedoucí filmové komise Svazu a člen KV SUF. V případě neshody rozhodoval hlas předsedy. Rozhodnutí komise bylo definováno jako konečné bez možnosti odvolání.⁵³⁰

Za literární scénář mohl autor obdržet finanční odměnu ve výši 80–130.000 Kčs, přičemž musel dodržet stanovenou lhůtu tří měsíců k jeho napsání a rovněž se zavázal ke všem úpravám podle pokynů dramaturgických a schvalovacích orgánů bez nároků na zvýšení honoráře. První čtvrtinu honoráře autor obdržel při uzavření smlouvy, další čtvrtinu po schválení scénáře KV SUF a zbývající část po schválení Filmovou radou.⁵³¹ Zvládl-li autor odevzdat scénář minimálně o deset dní dříve před stanoveným termínem, mohl být smluvený honorář navýšen o pět až deset procent, aniž by Filmová rada neshledala závažných připomínek vedoucích k zásadním úpravám scénáře. Naproti tomu mohl být konečný honorář snížen o stejnou sazbu v případě neodůvodněného překročení daného dodacího termínu. Autor (v případě adaptace zpracovatel) byl povinen opravit již odevzdaný literární scénář podle pokynů dramaturgických a schvalovacích orgánů bez nároku na zvýšení honoráře či zvláštní odměny, přičemž scénář směl být navrácen maximálně dvakrát. Pokud by byl vrácen víckrát, vyhradilo si KV SUF možnost výměny stávajícího autora za jiného zpracovatele, avšak vždy jen s výslovným souhlasem původního autora. Původnímu autorovi tak zůstal nárok na účasti na výnosu filmu v případě zjistitelnosti jeho tvůrčího přínosu ve filmu včetně uvedení jména v titulcích na pozici jednoho ze spoluautorů. I v tomto případě veškeré nastalé spory měla řešit rozhodčí komise.⁵³²

Konečnou výši za postoupení díla k zfilmování smlouva stanovila v limitu 100.000-150.000 Kčs. Rozhodujícím zřetelem v tomto případě bylo umístění zpracované látky v tematickém plánu. Smlouva na autorská práva se musela vystavit nejpozději před započítáním práce na technickém scénáři. Výplata se prováděla opět čtvrtinovým podílem jako v případě literárního scénáře, avšak s tím rozdílem, že zde byla vyplacena jedna čtvrtina smluvního honoráře po schválení literárního scénáře Filmovou radou a zbytek smluvního honoráře byl vyplacen po prvním natáčecím dni. Pokud již dílo nebylo chráněno autorským zákonem, mohla se vyplatit částka dokonce

⁵²⁹ Tamtéž, bod II. 2b), str. 2.

⁵³⁰ Tamtéž, bod. X., s. 7.

⁵³¹ Tamtéž, bod II. 2c), s. 2.

⁵³² Tamtéž, bod II. 2c), s. 3.

nižší než 100.000 Kčs.⁵³³ Sedmý bod smlouvy stanovoval KV SUF za povinnost projednat všechny jemu odevzdané formy literárního zpracování nejpozději do šesti týdnů od jejich odevzdání. Stejnou lhůtu smlouva stanovila i Filmové radě po přestoupení látky ze strany KVÚD k jejímu schválení. Pokud by ani jeden z těchto orgánů nestihl látku projednat, získal autor nárok na splátku minimálního honoráře jako v případě schválení látky.⁵³⁴

Smlouva rovněž v dalších bodech řešila i otázku vyplácení tantiém v rámci autorské účasti na výnosu filmu, které byly stanoveny ve výši jednoho procenta z příjmu na vstupném vybraném v kinech při představení po odečtu všeobecné daně a dávky ze zábav včetně tzv. investičního příspěvku.⁵³⁵ Sepsáním a signováním této smlouvy tak mělo být zamezeno ze strany vedení kinematografie dalšímu nekoordinovanému utrácení nedostačujících finančních prostředků a současně tak stanovení pevné sazby ohodnocení autorské literární práce a ukončení stávající praxe vyplácení honorářů za nerealizované látky v jednotlivých fázích literární přípravy.

Po dosavadním vývoji a především po závěrech a usnesení z dubnové celostátní konference byly schváleny prověrky filmových režisérů a jejich dosavadní činnosti v zestátněné kinematografii až po současnost, tedy v rozmezí let 1945–1950. Režiséry podrobil subjektivnímu hodnocení nejmenovaný soudruh vypracováním informačního materiálu, který sloužil jen coby celkový informativní přehled o situaci. Režiséry v něm rozdělil do tří skupin podle délky jejich působení v českém filmu. V první skupině se nacházeli dva nejvíce cenění režiséři z hlediska odborných filmových znalostí, zkušeností a pracovního nasazení: Martin Frič a Otakar Vávra. Frič platil za nejúspěšnějšího režiséra, ochotného vždy pomoci, pro něhož neexistovaly výhrady a „západnické“ vzory. Vávra naopak byl zapsán jako nejvýkonnější pracovník, který směřoval k realizaci monumentálních filmových děl. Mnohem slabší uměleckou potencií se vykazovali režiséři Miroslav Cikán, Václav Kubásek a Jiří Slavíček, od nichž se neočekávaly v budoucnosti nadprůměrné či převratné filmy, podobně jako od Miroslava Josefa Krňanského, který od natočení nezdařeného filmu *Nikola Šuhaj* (1947) režijně stagnoval, přesto v daném období pro něj Karel Feix připravoval veseloherní scénář, který již Krňanský nerealizoval. Režiséři Vladimír Borský a Václav Krška projevíli shodně tendenci natáčet historické látky a životopisné filmy. Zařazen

⁵³³ Tamtéž, bod IV., s. 4-5.

⁵³⁴ Tamtéž, bod VII., s. 5.

⁵³⁵ Tamtéž, bod IX., s. 6.

sem byl i Václav Wassermann, profilově odpovídající pracovnímu přístupu a nasazení Martina Friče. Z této skupiny se nejmenší důvěře těšili Emil František Burian a zejména herec Rudolf Hrušínský, jemuž již neměla být nadále svěřována filmová režie.⁵³⁶

Režiséři z druhé skupiny byli vyhodnoceni jako velký přínos pro zestátněnou kinematografii, i když se u části z nich vyskytla nebezpečná poznámka o projevech formalismu v jejich filmové tvorbě. Jiří Weiss po výtce z přílišné filmovosti a z nedostatečného osvojení si základů marxismu-leninismu projevujících se v jeho dosavadní filmové tvorbě byl nakonec shledán jako jeden z nejprůbojnějších režisérů své generace, nebojící se hledat nové cesty filmového ztvárnění podle uložených direktiv rezoluce. Weissův údajný zhoubný vliv se projevil i v práci jeho žáka Václava Gajera, platicího obdobně jako Weiss za pilného a nadaného tvůrce, který již prošel internátním školením v Doksech. Bořivoj Zeman po svých prvních filmech získal nelichotivou nálepkou režiséra politických agitek, z níž se snažil vymanit dočasnou spoluprací se slovenským filmem.

Za straně oddané a nejlépe teoreticky vzdělané režiséry byli považováni Karel Steklý a především K. M. Walló, u nějž ovšem posuzovatel vznesl vážnou pochybnost o schopnostech vysokého uměleckého ztvárnění jím vybíraných ideově vypjatých látek. Josef Mach jako jeden z mála nestraníků nebyl zatížen nežádoucími vlivy, v tomto případě formalistickými, a svou další působnost v českém filmu směřoval do žánru agitační veselohry. Otazník visel nad Vladimírem Čechem. Nejproblematictější členem druhé skupiny byl Jiří Krejčík, který byl rovněž jako Mach nestraníkem, přesto byl cele zatížený formalismem, navíc odmítal režii velmi žádaných ideových filmů *Past a Výstraha*, projevoval spíše zájem o životopisné látky, podle jeho vlastních slov především vážně uvažoval o zfilmování osudů Boženy Němcové či Julia Fučíka.⁵³⁷

Ve třetí skupině se nacházeli režiséři debutující po únorových událostech, slibné naděje Čeněk Duba, Ján Kadár, Miloš Makovec a Jiří Sequens. Otázkou zůstávala další režijní práce Josefa Grusse a pro další spolupráci nebyli určeni Elmar Klos a Alfréd Radok, oba shodně označeni za formalisty.⁵³⁸ Do poslední skupiny byly zahrnuty nové tvůrčí posily barrandovského studia, absolventi měsíčního kursu pro divadelní režiséry v Gottwaldově. Z celkového počtu dvanácti adeptů vybraných a doporučených dramaturgickou radou se nejvýrazněji prosadil pouze Oldřich Lipský a Jan Střejček.

⁵³⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3 - Několik poznámek k přehledu režisérů.

⁵³⁷ Tamtéž, s. 2.

⁵³⁸ Tamtéž, s. 3.

V pořadí dalšími absolventy byli František Kudláč, Tadeáš Šeřínský, Jan Matějovský, Stanislav Vyskočil, Pavel Blumenfeld, Mojmír Drvota a Jiří Sobotka. Očekávaný velký přínos navrátilce ze Sovětského svazu Otty Haase zůstal nenaplněn. U všech jmenovaných režisérů byla taktéž uvedena jejich stranická příslušnost s případnou poznámkou, kdy a případně z jaké jiné strany přešli do KSČ. Nestraníky byli v daném období podle tohoto výčtu Miroslav Hubáček, Rudolf Hrušínský, Jiří Krejčík, Jiří Lehovec, Josef Mach, Miloš Makovec, Jiří Slavíček a Václav Wassermann, z mladých adeptů režie nebyla stranická příslušnost uvedena u Františka Kudláče, Pavla Blumenfelda, Mojmíra Drvoty, Jiřího Sobotky a Otty Haase. Celkem přehled proskriboval třicet devět režisérů z původního počtu čtyřiceti dvou. Výjimku činili režiséři František Čáp (emigroval do zahraničí), František Sádek (uvězněn) a Vladimír Slavínský (umřel).⁵³⁹

⁵³⁹ Tamtéž, Přehled o režisérech, s. 8 - 9.

3.8 Tematické plány filmové výroby

Zestátněný film si vytkl jako jeden ze svých nových hlavních úkolů sestavovat tematické plány filmové výroby. První výrobní plán vznikl již v roce 1947, ovšem poúnorové politické a organizační změny v Československém státním filmu nutně vedly stávající vedení k přeorganizování dosavadního dramaturgického směru. Přední komunistický kulturní ideolog Gustav Bareš označil rok 1948 ve filmové výrobě za rok přechodný, během kterého teprve dobíhaly realizace filmů nemající vztah k politickým důsledkům únorových událostí. Bareš zhodnotil v *Rozboru současného stavu celého podniku a zjištění současných nedostatků* počátek roku za problematický, neboť nebyly připraveny scénáře k natáčení a ateliéry nebyly obsazeny.⁵⁴⁰

Přesto bylo natočeno celkem devatenáct celovečerních hraných filmů. V následujícím roce se Československý státní film zařadil do celostátního prvního pětiletého plánu, což v praxi znamenalo ujasňování si úkolů, které měla filmová výroba plnit vzhledem k základní politické linii. Bareš uvedl, „že film má přibližně roční zpoždění za politickými událostmi, neboť toto je průměrná doba od napsání námětu k vydání filmu“.⁵⁴¹ Příčiny tohoto zpoždění Bareš přikládal za vinu spisovatelům a dramatikům působícím v dramaturgických orgánech, jelikož tito zásobovali dramaturgii vadnou tematikou.⁵⁴² V prvních měsících roku 1949 byly především dokončovány rozpracované filmy z roku předchozího, z nichž některé Bareš označil za filmy „nejméně ideologicky jasné nebo dokonce pochybné“.⁵⁴³

Bareš dále ve zprávě uvedl, že celková tematika vyrobených filmů se „oproti minulému roku podstatně zlepšila a je na správné cestě k socialistickému realismu. Pozoruhodná hodnota filmu *Němá barikáda* a dalších, ať již dokončených nebo rozpracovaných, ukazuje na stálý vzrůst ideologických i tvůrčích hodnot našeho filmu“. Rovněž ocenil údernické zpracování a natočení filmů *Pan Novák* a *Pětistovka*, které byly dokončeny v měsíci květnu a dány jako dar KSČ k jejímu IX. sjezdu.⁵⁴⁴

⁵⁴⁰ NA, ÚV KSČ, f. 07/2 (Gustav Bareš), sv. 2, a. j. 11, Československý státní film, s. 1.

⁵⁴¹ Tamtéž.

⁵⁴² Tamtéž, s. 4.

⁵⁴³ Tamtéž, s. 1. Bareš uvedl tyto filmy: *Léto*, *Červená ještěrka*, *Soudný den*, *Daleká cesta*. V článku *Thematické plány, otištěného ve Věstníku československého státního filmu* nejmenovaný autor informací dále rozvádí: „Některé z těchto filmů byly v námětu schváleny a scénaristicky zpracovány ještě před únorem 1948 a neodpovídaly tudíž tematicky vytyčenému ideovému programu. Při jejich dokončení bylo třeba upravit je tak, aby jejich obsahové a myšlenkové nedostatky alespoň nepůsobily škodu, i když nastoupené cestě k socialismu nepřinášely prospěch“. *Thematické plány. Věstník československého filmu*, 1949, ročník III., č. 10-11, s. 52.

⁵⁴⁴ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 - Československý státní film, s. 1.

V průběhu roku 1949 vypracovala Filmová rada pro rok 1950 orientační tematický plán výroby dlouhých hraných filmů, při jehož koncepci vycházela z požadavků narýsovaných IX. sjezdem KSČ, postupně doplněných o závěry usnesení předsednictva ÚV KSČ *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu*. Podle tohoto usnesení předsednictvo ÚV KSČ stanovilo, že „po vzoru velkého sovětského filmu má sehrát čsl. film důležitou úlohu při výchově nového, uvědomělého občana republiky, obětavého budovatele socialismu, milujícího horoucně svou svobodnou vlast a odhodlaného bránit ji kdykoliv proti útokům nepřátel spjatého nezničitelnými hlubokými pouta přátelství a lásky s národy SSSR, zeměmi lidových demokracií a pokrokovými silami celého světa“.⁵⁴⁵

Za hlavní kritéria filmové tvorby vyzvedlo usnesení ideovost, stranickost a aktuálnost, spočívající v zobrazení mnohotvárnosti „naší současnosti, bohatství dějů, myšlenek a citů, jimiž dnes žije náš člověk, přičemž látka má být zpracována tak, aby divák chápal správně smysl naší cesty k socialismu, aby pochopil, že pětiletka, přestavba našeho hospodářství v průmyslu i v zemědělství jsou prostředkem k dosažení šťastného a plného života pro všechny poctivé pracující lidi. Pod tímto zorným úhlem mají být umělecky zobrazovány hlavní problémy současného dění, úloha ČSR ve světové frontě míru vedené SSSR, myšlenka přátelského soužití národů, nový poměr naší dělnické třídy k práci, projevující se v údernictví a socialistickém soutěžení, její heroismus při výstavbě našeho hospodářství a při mnohostranné práci na rozkvětu naší vlasti, přechod k družstevní zemědělské výrobě a přeměna vesnice na cestě k socialismu, svazek dělníků a drobných a středních zemědělců, spojitost práce dělníků v průmyslu se zvyšováním životní úrovně všeho lidu a zvláště venkova, otázky poměru ke společenskému vlastnictví, boj s třídním nepřítelem, práce a úloha národních výborů, nového soudnictví a všech jiných orgánů lidu, práce a nový život mládeže, problémy inteligence z dělnické třídy, pomoc vědy pracujícím, otázky školy a vůbec kulturních přeměn v našem státě, zvláště na závodech a na vesnici, pomoc SSSR a vděčnost i láska našich občanů k našemu osvoboditeli, život a vůdčí úloha strany, mezinárodní solidarita atd.“⁵⁴⁶

Text usnesení rozvedl politické úkoly Československého státního filmu ve vztahu k deseti bodům prezidenta Klementa Gottwalda, z nichž pro oblast hraného

⁵⁴⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/1 - Usnesení předsednictva Ústředního výboru Komunistické strany Československa o tvůrčích úkolech československého filmu, s. 1.

⁵⁴⁶ Tamtéž, s. 2-3.

filmu byl zcela zásadním bod první, stanovující zkvalitnění filmové výroby právě sestavením efektivního tematického plánu pro plnění vlastního pětiletého plánu. V širším významu měl být kvalitní tematický plán zárukou plnění kulturně politického úkolu vysvětlování širokým vrstvám obyvatelstva důležitosti plnění a splnění první pětiletky.⁵⁴⁷ Potřebu kvalitního a především reálným požadavkům odpovídajícího plánu vyjádřil generální ředitel Československého státního filmu Oldřich Macháček během svého projevu na třetí celostátní podnikové konferenci, konané v polovině prosince 1949 v Brně. Macháček žádal, aby nový plán nebyl zaměřen jen na jednu stránku tematického problému, ale aby dostatečně přihlížel k lidským, technickým a hospodářským problémům a zároveň respektoval náležité potřeby a program distribuce.⁵⁴⁸

Na základě těchto linií vycházel tematický plán ze čtyř ideově a stranicky preferovaných oblastí, z nichž největšího významu měla nabýt oblast tzv. nové tematiky. Tři zbývající oblasti tvořila historická tematika, v níž se výrazně prosadil požadavek zfilmování děl Aloise Jiráska v souladu s vyhlášenou „jiráskovskou akcí“, a dále filmové biografie významných postav českých dějin. Další oblastí byly filmy pro děti a mládež a poslední kategorii tvořily tzv. doplňkové látky. Celkově byl stanoven počet třiceti sedmi celovečerních filmů. První tematický plán pro oblast mapující problémy současnosti uvedl jmenovitě deset námětů, z nichž nakonec byla realizována veselohra *Racek má zpoždění* v režii Josefa Macha (1950).⁵⁴⁹ Druhá tematická oblast, jejímž předmětem byla národní historie společně s dějinami dělnického hnutí a historie odboje proti fašismu a nacismu, zahrnovala z dokončených filmů přepis Jiráskova románu *Temno* v režii Karla Steklého (1950), *Psohlavce* v režii Martina Friče (1955), *Mistra Jana Husa* v režii Otakara Vávry (1954, pod distribučním názvem *Jan Hus*; tento námět se objevil již ve výčtu příprav filmové dramaturgie roku 1947), *Posla úsvitu* v režii Václava Kršky (1950), *Proti všem* opět v režii Otakara Vávry

⁵⁴⁷ NA, ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11 - Československý státní film, s. 8.

⁵⁴⁸ III. celostátní podniková konference. *Věstník československého státního filmu*, 1949, ročník III., č. 12, s. 61.

⁵⁴⁹ Další látky: *Přední stráž (Stalinovci hurá!)* „o výstavbě Stalinových závodů a růstu nového socialistického člověka“; *Osudová symfonie* „o budování průmyslu v zaostalých a chudých krajích a o přerodu a uvědomování nových lidí; *A kdo je víc?* „filmový přepis Jelínkovy divadelní hry“; *Blažej a Blažena* „hudební komedie z venkovského prostředí“; *Písek* „film o ohrožení jihomoravské vesnice písečnými přesypy“; *Cigánov* „o zařazení cikánů do sociálního života v lidové demokracii“; *Jedním loktem* „o problémech jednotné školy“; *Pionýři* „film podle románu V. Říhy o osídlování pohraničí; *Útěk* „historie poúnorových uprchlíků na západ“; a dále film z hornického prostředí a film o ženském údernickém hnutí v textilu. Thematické plány. *Věstník československého státního filmu*, 1949, ročník III., č. 10-11, s. 53.

(1956), *Vstanou noví bojovníci* v režii Jiřího Weisse (1950), *Botostroj* v režii K. M. Walló (1954).⁵⁵⁰ V třetí oblasti filmů pro děti a mládež s výjimkou filmu *Malý partyzán* v režii Pavla Blumenfelda (1950) se realizace nedočkal žádný z dalších tří uvedených námětů.⁵⁵¹ Konečně čtvrtá oblast, věnovaná filmům žánrovým, uvedla dvě realizované látky, a to veselohru *Císařův pekař* v přejaté režii Martina Friče (1951, film původně režíroval Jiří Krejčík) a odbojářské drama *Past* opět v režii Martina Friče (1950).⁵⁵² Jako náhradní náměty uvedl tematický plán látky: *Přiznání* (Jiří Slavíček, 1950), *Kariéra Eduarda Žáka*, *Mordová rokle* (Jiří Lehovec, 1951), *Důl Generál Jeremenko* a *Poklad*. Tolik orientační první pounorový tematický plán.

Výrobní plán pro rok 1950 však uváděl poněkud odlišné informace. Zahrnuto v něm bylo celkem třicet pět filmů, z nichž hotový byl film *Veliká příležitost* v režii K. M. Walló, spadající výrobně ještě do roku předcházejícího. Ve výrobě se nacházelo devět filmů, z nichž polovina byla zaznamenána v tematickém plánu. V různých fázích přípravných prací bylo deset filmů, z nichž až na dvě výjimky (*Skaláci*, *Sokolovo*) se na plátna kin dostaly všechny ještě téhož roku, případně roku následujícího. Plán zahrnoval rovněž scénáře připravené k schvalovacímu řízení do konce prvního čtvrtletí roku 1950 (celkem jedenáct scénářů, z nichž realizovány byly v následujících letech jen čtyři – *Parta brusiče Karhana* pod distribučním názvem *Karhanova parta*, *Botostroj*, *Mordová rokle* a *Malý partyzán*) a scénáře teprve připravované (dohromady čtyři scénáře, natočena byla polovina, a to veselohra z vesnického prostředí *Slepice a kostelník* a pohádka *Potrestaná pýcha*, pod distribučním názvem *Pyšná princezna*). Zajímavým se jeví údaj hotových scénářů, jejichž realizace měla být rozložena na příští léta. Vyčteme z něj celkem čtyři Jiráskova díla (*Proti všem*, *Psohlavci*, *Na dvoře vévodském*, *Maryla*) z celkového počtu sedmi zde rozepsaných scénářů. Realizovány pak byly skutečně jen dva scénáře, a to již zmíněná dramata *Proti všem* a *Psohlavci*.⁵⁵³

Na schůzi dne 6. července 1950 schválila Filmová rada na základě návrhu vypracovaného Kolektivním vedením Ústřední dramaturgie a sekretariátem Filmové

⁵⁵⁰ Z Jiráskovských látek se nadále pamatovalo s natočením *Skaláků*; životopisná dramata: *Prokop Diviš*, *Julius Fučík* a *Jan Šverma*; husitská látka: *Nepřítel se nelekejte*; z dějin dělnických bojů: *Na severu hoří*; z historie osvobozujících bojů: *Sokolovo*, *Vítězství bude naše*, *Brigáda Čapajev*. Tamtéž.

⁵⁵¹ Dále sem náležely náměty: *Naše parta* „líčící příběhy party dělnických chlapců na venkovském městě“; *Hadrová válka* „veselohra o soutěži ve sběru odpadových surovin“; *Úderka čtvrté ulice* „o dětské úderce“ a blíže nespecifikovaná veselohra o pionýrském hnutí ze školního prostředí. Tamtéž.

⁵⁵² Mezi náměty „dobré a vkusné lidové zábavy“ patřil námět *Evžen Rošický*; *Deset, deset, deset* „veselohra z prostředí ledního hokeje“; *Strakonický dudák* Josefa Kajetána Tyla a Josefina podle divadelní hry Vladislava Vančury. Tamtéž.

⁵⁵³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 762.

rady *Tematický plán výroby uměleckých filmů na rok 1951*. Plán začala Filmová rada sestavovat v měsíci květnu, k jehož datu tvůrčí pracovníci vykazali práci na sto dvou látkách. Hlavní pozornost věnovali látkám historickým (šedesát sedm látek), z nichž většina se nacházela v nejpokročilejším stadiu dramaturgického zpracování. Naopak minimální pozornost tvůrčí věnovali problematickým látkám ze současnosti (třicet pět látek). Filmová rada během této revize shledala, že tvůrčí se vyhýbali či nedostatečně zpracovávali náměty z nejvíce žádaných oblastí ze současného života, což se týkalo tematických okruhů boj za mír, výstavba zestátněného průmyslu a přeměna vesnice k novým výrobním formám.⁵⁵⁴

Filmová rada plán doplnila vlastními dramaturgickými podněty, které následně Kolektivní vedení Ústřední dramaturgie po dohodě s tvůrčími kolektivy přerozdělily mezi ceněné tvůrčí pracovníky, garantující kvalitní dramaturgické rozvedení těchto podnětů včetně patřičného uměleckého ztvárnění.⁵⁵⁵ Při hodnocení pestrosti tematických okruhů Filmová rada shledala jako jediný závažný nedostatek malý počet filmů pro děti a mládež. Zároveň narazila na problém ročního omezení plánu, a proto navrhla sestavovat roční plán s perspektivním přesahem po dobu dvou až tří let. Z tohoto důvodu byla připojena do plánu témata, která měla být po dobu roku 1951 dramaturgicky zpracovávána, avšak do výrobního plánu přecházela až v roce následujícím. Zároveň stanovila podmínku vypracovat na podzim současně s výrobním plánem pro rok 1951 taktéž základní tříletý tematický plán.⁵⁵⁶ Po schválení plánu následovaly další prověrky všech látek v jednotlivých kolektivech, po nichž posuzovatelé z řad Filmové rady rozhodli, na kterých látkách se bude pracovat dál. Na základě schválení plánu předpokládalo předsednictvo Filmové rady připravení asi patnácti látek vhodných k realizaci do konce roku 1950.⁵⁵⁷

Tematický plán se opět vyznačoval kategoriemi požadovaných námětových okruhů, z nichž stále přetrvávala tematika historická, vesnická, tematika přerodu průmyslu spolu s mládežnickou tematikou a nově přibyla tematika hudebního filmu. V *Přehledu rozpracovaných nebo dosud neuvedených filmů v roce 1950* bylo zmíněno celkem patnáct filmů.⁵⁵⁸ U všech byl stanoven plán dodání první kopie v průběhu roku

⁵⁵⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 - Tematický plán pro Výrobu uměleckých filmů na rok 1951, s. 1.

⁵⁵⁵ Tamtéž.

⁵⁵⁶ Tamtéž, s. 2. K tomuto plánu byl připojen rovněž tematický plán výroby slovenských filmů, jak byl vypracován slovenskou dramaturgií, jelikož slovenská část Filmové rady nebyla dosud jmenována.

⁵⁵⁷ Tamtéž, s. 1.

⁵⁵⁸ Jmenovitě v uvedeném pořadí: *Past; Racek má zpoždění; DS 70 nevyjíždí; Přiznání; V trestném území; Zvony z rákosu; Vítězná křídla; Tyršův odznak zdatnost i*(v distribuci pod názvem *Veselý soubor*); *Posel*

1950. Plán na rok 1951 v podobě literárních nebo režijních scénářů počítal s osmnácti filmy, z nichž většina byla premiérována v příštím roce, případně s odstupem tří let, anebo vůbec (*Sokolovo*, *Bouřlivý rok*, *Skaláci*, *Božena Němcová*, *Písek*, *Dnes není včera*).⁵⁵⁹

Plán obsahoval rovněž přehled povídek, látek a podnětů, v nichž se opakovaně vyskytoval požadavek natočit film o Juliu Fučíkovi, dále veselohry na téma Jednotného zemědělského družstva a vesnice, k níž se zavázal spisovatel Jan Drda, náměty věnované významným politickým mezníkům nedávné historie, například k tématu 15. března, počátku okupace coby důsledku zrady „měšťáckých buržoazních“ vlád a k tématu právě probíhajících politických procesů. Zde Filmová rada přidala jeden ze svých podnětů natočit „velký hudební veseloherní film, který by ukazoval krásu české a slovenské krajiny a využil naši národní hudbu“.⁵⁶⁰ Dodejme, že z jedenácti uvedených povídek, látek a podnětů byla realizována povídka *Erding*, v distribuci běžící pod názvem *Únos*, režijního tandemu Jána Kadára a Elmara Klose (1952). Podnětu hudebního velkofilmu se posléze chopila trojice autorů Pavel Kohout, Vladimír Vlček a Božena Šochová realizací filmu *Zitra se bude tančit všude* v režii zmíněného Vlčka (1952).

Následoval přehled doplňujících látek, členěný na rozpracované scénáře a látky a podněty. V sekci rozpracovaných scénářů stojí za pozornost vedle dvou realizovaných filmů *Divotvorný klobouk* v režii Alfréda Radoka (1952) a *Písnička za groš* v režii Rudolfa Myzeta (1952) taktéž literární scénář *Nepřítel platí v dolarech*, autorů Oldřicha Božka a Lubomíra Možného, líčící předúnorové vysokoškolské prostředí a „zabývající se otázkou kosmopolitického zneužívání vědy americkými imperialisty“. S jeho výrobou se mělo začít v prosinci téhož roku, k čemuž ovšem nedošlo.⁵⁶¹ Filmová rada do plánu připojila další podněty, mezi jinými na filmové zpracování několika povídek Jaroslava Haška, které by mohlo prověřit schopnosti nějakého mladého začínajícího filmového režiséra.⁵⁶² Nadále Filmová rada požadovala natočit mládežnický film

úsvitu; Mordová rokle; Malý partyzán; Vstanou noví bojovníci; Slepice a kostelník; Karhanova parta; Byl 1. máj (v distribuci pod názvem *Bylo to v máji*); Tamtéž, s. 3-6.

⁵⁵⁹ Jmenovitě v uvedeném pořadí: *Sokolovo; Pevnost; Anna proletářka; Akce B; Botostroj; Bouřlivý rok; Skaláci; Císařův pekař; Božena Němcová; Mikoláš Aleš; Veliké dobrodružství; Písek; Traktoristka; Milujeme; Štika v rybníce; Potrestaná pýcha; Dnes není včera; Jeden ze štafety*; Tamtéž, s. 7-10.

⁵⁶⁰ Tamtéž, s. 10-11.

⁵⁶¹ Tamtéž, s. 12.

⁵⁶² Tamtéž, s. 12. Do dramaturgie se podnět dostal pod názvem *Býval svět jako květ, jenž byl pro distribuci přejmenován na Haškovy povídky ze starého mocnářství*. Režie byla svěřena začínajícímu Miroslavu Hubáčkovi.

o brannosti, jehož hrdinou by byl chlapec, „který se proslavil bojovou pomocí v době boje proti nacistům a nyní navštěvuje vysoké vojenské učiliště“.⁵⁶³ Posledním podnětem ze strany tohoto dramaturgického orgánu byl požadavek na realizaci filmu, „který by na osudu stranického funkcionáře ukázal, co znamená pro pracující lid a pro jeho cestu k socialismu Komunistická strana Československa“.⁵⁶⁴ Na závěr plánu nechyběl výčet látek, které výrobně měly přejít do roku následujícího. Jednalo se o látku filmu, který by poutavě zachytil gigantickou výstavbu nového Ostravska. Výčet plánovaných látek uzavíraly dva životopisné filmy o Janu Švermovi a Bedřichu Smetanovi.

Tematický plán Studia uměleckých filmů Barrandov – Hostivař pro rok 1952 schválila Filmová rada na své schůzi dne 2. července 1951 opět na základě návrhu vypracovaném Kolektivním vedením ústřední dramaturgie.⁵⁶⁵ Celkem jmenovitě uvedl třicet šest látek v různých fázích realizace společně s dalšími patnácti filmy, které byly přežaty z loňského výrobního plánu. Mezi hlavní dramaturgické úkoly tematického plánu bylo zahrnuto osm námětových oblastí: téma Mnichova (na námětu pracoval František Kubka), životopisný film o Juliu Fučíkovi (téma rezervované pro jednoho z nejschopnějších scénáristů Jiřího Frieda a určené ke zfilmování režiséru Jiřímu Weissovi na základě vlastní žádosti⁵⁶⁶), téma Února (na materiálu shromážděném Jiřím Marešem měli zprvu pracovat scenáristé Ivan Osvald a Jiří Svetozor Kupka, následně toto téma bylo přenecháno spisovateli Janu Drdovi za spolupráce režiséra Karla Steklého), téma bdělosti a ostražitosti (na námětech pracovali nezávisle na sobě scenárista Bohuslav Březovský a spisovatel Svatopluk Turek na základě materiálu ze Štěchovického archivu), téma výstavby Ostravska (na půlroční studijní pobyt do Ostravy byli nakonec vysláni dva scenáristé Jiří Marek a Miloslav Stehlík), dvě témata z prostředí vojenského (témata zpracována ve spolupráci s Armádním filmem), a to mírový život armády a dobrodružný film ze života pohraniční stráže, a jako poslední zfilmování některé z národních oper (podnětu se ujal režisér Steklý s volbou opery *Hubička* Bedřicha Smetany).⁵⁶⁷

V referátu připojenému k plánu byl kladně hodnocen vliv roční práce filmových autorů, kteří se při své tvůrčí činnosti řídili usnesením předsednictva ÚV KSČ o tvůrčích úkolech Československého státního filmu, což mělo za následek zvýšený

⁵⁶³ Tamtéž, s. 13.

⁵⁶⁴ Tamtéž.

⁵⁶⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 - Tematický plán Studia uměleckých filmů Barrandov – Hostivař na rok 1952, s. 1.

⁵⁶⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Korespondence 1951.

⁵⁶⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3 - Hlavní dramaturgické úkoly tematického plánu na rok 1952, s. 14.

počet tzv. velkých tematických úkolů, jimiž byly rozuměny ideologicky velmi žádané látky (například *Anna proletářka*, *Nástup*, *Pevnost*, *Botostroj*, *Psohlavci*, *Prodaná země*, *Božena Němcová*).⁵⁶⁸ Plán zaznamenal neobvyklý nárůst schválených látek v podobě scénářů či filmových povídek s vesnickou tematikou (*Kateřina*, *Vesnický učitel*, *Jarní hromobití*, *Hádají sa rozumné*, *Bez cymbála nejsou hody*).⁵⁶⁹ Musíme podotknout, že z těchto pěti scénářů, které byly v plánu a uvedeny v kolonce již schválených látek ať už jedním či druhým dramaturgickým orgánem, nebyl natočen ani jeden, navzdory jejich poměrně žánrové pestrosti. Do doplňkového plánu byly následně připojeny ještě další dvě vesnické látky (*Na samotě*, *Šťastná žena*).⁵⁷⁰ Nově plán zahrnul rovněž velmi aktuální látky z oblasti bojů s třídním nepřítelem (*Únos*, *ZU 417*, *Bílá kolona*).⁵⁷¹ Podstatným a zásadním dramaturgickým úkolem se zcela nově jevil nápad zfilmování nějakého českého operního díla. Stále se stupňující potřeba hudebního filmu oslovila další autory, aby v doplňkových látkách předložili svůj námět. Objevily se tak dvě látky: *Píseň o dobré zemi* a *Svět, kde se zpívá*. Obě se shodovaly v místě svého konání, jímž mělo být tovární prostředí a zároveň obě oslavovaly poctivý přístup mládeže nejen k otázkám výroby, ale především k otázkám důležitosti umění při zvyšování produktivity práce. Taktéž nebyly realizovány.⁵⁷²

Při vytváření plánu byl konstatován vážný nedostatek současných filmů všímajících si stránek pestrého života příslušníků dělnické třídy, a dále malé zastoupení literárních prací současných spisovatelů. Plán vyjadřoval nutnost vzniku filmu z vojenského prostředí, na němž by došlo k úzké spolupráci s Armádním filmem.

⁵⁶⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 - Tematický plán Studia uměleckých filmů Barrandov – Hostivař na rok 1952, s. 1.

⁵⁶⁹ Tamtéž, s. 12. Vesměs se jednalo o látky z prostředí Moravského Slovácka, v níž uvědoměli vesničané v různých obměnách vedli ideologický boj s místním třídním nepřítelem – kulakem. Výjimku tvořila látka *Jarní hromobití* Milana Stehlika podle jeho vlastní divadelní hry, v níž autor dějově navázal na osudy postav z filmu *Mordová rokle*, aby v příběhu ukázal, „jak převratné události posledních let, které od základu mění tvář naší vesnice, odrážejí se v jejich osudech a vývoji.“ Tamtéž.

⁵⁷⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3 - Doplňkové látky tematického plánu na rok 1952, s. 15-16. Zatímco drama *Na samotě* Jana Kloboučnicka na dějovém pozadí mladého manželství načrtávalo obraz přerodu vesnice v jejím historickém vývoji od osvobození po současnost, tak scénář Radoslava Kubínka a Bohumila Štěpánka *Šťastná žena* zachycoval průkopnickou práci žen v JZD, „na něž působí příkladem vzorný Státní statek hospodařící na vědeckém základě.“ Tamtéž, s. 16.

⁵⁷¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 - Tematický plán Studia uměleckých filmů Barrandov – Hostivař na rok 1952, s. 13. Látka *Únos* byla zfilmována režijním tandemem Ján Kadár a Elmar Klos. Námět Jiřího Brunnera *ZU 417* líčil psychologický nátlak cizích agentů na českého vynálezce-konstruktéra ve Vojenském výzkumném ústavě, který se však dá k dispozici bezpečnostní službě a přispěje značnou měrou k odhalení špionážní sítě. Dobrodružné drama z pohraničí *Bílá kolona* autorů Ivana Osvalda a Karla Feixe rovněž líčilo odhalení záškodnické činnosti imperialistických agentů. Tamtéž.

⁵⁷² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/3 - Doplňkové látky tematického plánu na rok 1952, s. 17. *Píseň o dobré zemi* napsali společně Vítězslav Kocourek a Jaromír Pleskot. *Svět, kde se zpívá* napsal Pavel Hanuš.

Zároveň volal po intenzivnější spolupráci s členy Svazu československých spisovatelů a předpokládal doplnění o důležité spisovatelské látky.⁵⁷³ Na základě dosavadních zkušeností byl rovněž v referátu vyjádřen požadavek k sestavení tvůrčích skupin stálých členů scenáristického oddělení včetně režisérů, jimž by byl v rámci plnění závažných úkolů plánu umožněn delší studijní pobyt v některých důležitých úsecích průmyslové výstavby.⁵⁷⁴

Definitivní verze tohoto plánu byla přednesena a podrobně projednána na zasedání Filmové rady dne 29. září 1951 za předsednictví ministra informací a osvěty Václava Kopeckého a za účasti členů a uměleckých expertů Kolektivního vedení ústřední dramaturgie a režisérů uměleckého filmu.⁵⁷⁵ Plán byl vyhodnocen ve srovnání s dřívějšími plány coby mnohem konkrétnější a reálnější. Během diskuse zazněly z řad přítomných další podněty. Členové upozornili na možnosti filmových adaptací děl české literatury: románů *Pekař Jan Marhoul* Vladislava Vančury, *Za ranních červánků* Aloise Vojtěcha Šmilovského, *Dřevěný chléb* Věry Bittnerové, *Baruška* Boženy Němcové, *Hospodáři* Jana Drdy, *Rozchod* Karla Konráda, divadelní hry *Princezna Pampeliška* Jaroslava Kvapila a povídek *Z českých mlýnů* Karla Tůmy. Mezi vytipovanými operami vedle děl Smetanových dále uvedli možnost zfilmování opery *V studni* Viléma Blodka či opery *Rusalka* Antonína Dvořáka. Do panteonu osobností české kultury, které by si „zasloužily“ vlastní životopisný film, jmenovali herce Jindřicha Mošnu, dramatika Emanuela Bozděcha, hudebního skladatele Antonína Dvořáka, spisovatele a dramatika Josefa Kajetána Tyla a básníka Stanislava Kostku Neumanna. Pro oblast současných filmů diskutující navrhli filmové zpracování babické události, historie UNRRY v Československu, či filmové zachycení činnosti „vetřelců, kteří se vloudili na odpovědná místa s úmyslem poškozovat budování lidové demokracie.“⁵⁷⁶

Výrobní plán dlouhých hraných filmů pro rok 1952 předložil vedoucí scenáristického oddělení Kolektivního vedení ústřední dramaturgie Jiří Síla dne 21. prosince 1951 na aktivu tvůrčích pracovníků uměleckého hraného filmu ve Slovanském domě v Praze. Síla uvedl, že v daném roce bude natočeno celkem osm

⁵⁷³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 - Tematický plán Studia uměleckých filmů Barrandov – Hostivař na rok 1952, s. 2. Coby důležité spisovatelské látky referát uvádí látku *Veselá Praha* Vítězslava Nezvala a „slíbený námět o pomoci sovětských letců v boji proti mandelince bramborové aj.“ Tamtéž.

⁵⁷⁴ Tamtéž, s. 2.

⁵⁷⁵ Program tvorby uměleckých filmů. *Věstník Československého státního filmu*, 1951, ročník V., číslo 9, s. 45.

⁵⁷⁶ Tamtéž, s. 47.

filmů (*Výstraha, Nástup, Nad námi svítá* – v tematickém plánu uváděn pod názvem *Na nové cestě, Zítřka se bude tančit všude, Anna proletářka, Mladá léta, Únos, Botostroj* a *Psohlavci*), z nichž pouze dva filmy byly realizovány až o dva roky později (*Botostroj, Psohlavci*). Zároveň jmenoval další tituly určené výrobně pro rok následující, s jejichž natáčením se mělo začít ještě v průběhu roku 1952 (*Božena Němcová* v režii Otakara Vávry a *Josef Ressel* v režii Miloše Makovce – oba životopisné snímky nakonec realizovány nebyly).⁵⁷⁷ Následně se Síla v březnu 1952 během druhého aktivu československých filmových pracovníků vrátil k zhodnocení plnění tohoto plánu za první čtvrtletí společně s předběžným předestřením tematického výhledu pro rok 1953.⁵⁷⁸ V referátu nastínil aktuální stav ve filmové dramaturgii, která měla k dispozici čtrnáct látek ve tvaru literárního scénáře, z nichž téměř polovina se po schvalovacím řízení dramaturgických orgánů nedostala do výroby⁵⁷⁹, a osm látek ve tvaru filmové povídky⁵⁸⁰, z nichž realizovány byly pouze dvě (příběh romského otce a syna na Ostravsku *Dva Gáboři* Ludvíka Aškenazyho – v distribuci pod názvem *Můj přítel Fabián*, a životopisné drama o lékaři Janu Janském *Tajemství krve* podle námětu Vladimíra Neffa).

Podobně jako v letech předchozích, ani tematický plán pro rok 1952 nebyl zcela splněn. Generální ředitel ČSF Oldřich Macháček během svého projevu před Kulturním výborem Národního shromáždění v únoru 1953 konstatoval, že celkově nejvýznamnějším problémem československé kinematografie je neschopnost docílit efektivního plánování podle sovětského vzoru. Shrnul obecně známé okolnosti mající značný vliv na nemožnost mechanického plánování a organizaci filmové výroby (výlučnost tvůrčího

⁵⁷⁷ Tvůrčí pracovníci ohlašují své plány. *Věstník Československého státního filmu*, 1952, ročník VI., č. 2, s. 7.

⁵⁷⁸ SÍLA, Jiří. Dramaturgický plán čs. státní výroby filmu v I. čtvrtletí 1952. *Film a doba*, 1952, ročník 1, č. 1, s. 12-22.

⁵⁷⁹ Mezi nerealizované látky patřily: *Luisiana se probouzí* „porevoluční příběh zrodu socialistického poměru k práci na povrchovém dole, rozvráceném válkou, podle románu Květoslava Františka Sedláčka“; původní hudební komedie *Šest žen Jindřicha Čipery* o náboru žen do výroby podle scénáře Mojžíra Drvoty; komedie *Wanda a soudruzi* „o česko-polském přátelství z prostředí libeňských loděnic a říční plavby od Evy Treybalové“; životopisné drama *Dcera národa* podle scénáře Stanislava Budína a Zdeňka Štěpánka pojednávajícím „o tragickém zneužití dcery Karla Havlíčka Borovského českým měšťáctvem“; životopisné drama *Josef Ressel* od Edvarda Valenty a Elmara Klose a na závěr životopisný příběh *Božena Němcová* Anny Marie Tilschové a Jiřího Frieda. Tamtéž, s. 13.

⁵⁸⁰ Nerealizované filmové povídky: *Evropské balady* „filmové zpracování výběru povídek s mírovou tematikou od Františka Kubky“; filmové zpracování románu *Má i tvá cesta* Ivana Kříže o životě úderníka autorů Emila Radoka a Jaroslava Huláka; budovatelský příběh z ostravského prostředí *Rychlík č. 96* Jana Poše; *Ukradený hřebec* Jiřího Círky o převýchově romského obyvatelstva v prostředí státního statku; taneční a hudební film *Česká polka* od Václava Kršky líčící vznik a revoluční působení tohoto tance; životopis *J. E. Purkyně* autorů Ivana Kubišty a Václava Švarce za spolupráce Anny Marie Tilschové. Tamtéž, s. 14.

procesu, který nelze normovat jako kterýkoliv jiný proces v průmyslu, dále zdlouhavost výrobního procesu uměleckého filmu a s ním spojené celé řady faktorů nepodléhajících regulaci) a následně uvedl seznam patnácti reálných filmových látek pro rok 1953 určených k natáčení v pražských studiích uměleckého filmu.⁵⁸¹

Macháček ve svém projevu vycházel z pořadí již čtvrtého tematického plánu uměleckých filmů, rozvrženého pro léta 1953 a 1954, který byl předložen pražským Kolektivním vedením Studia uměleckého filmu k širší diskusi na třetím celostátním aktivu tvůrčích pracovníků dne 26. září 1952 v Praze. Stejně jako v roce předchozím podal výklad k plánu vedoucí scénaristického oddělení Jiří Síla.⁵⁸² Síla plán označil za mezník v rámci dosavadního plánování, neboť při jeho sestavování bylo upuštěno od plošného schematického převádění hesel a požadavků, a naopak, jak Síla zdůraznil, plán „vyrostl z iniciativy tvůrčích pracovníků“⁵⁸³, což mělo zaručit jeho plnou realizovatelnost. Plán byl rozdělen do osmi skupin podle tematického zaměření s celkovým počtem třiceti filmových námětů z původního návrhu více jak šedesáti látek, jimiž se v dané době zabývala dramaturgie uměleckého filmu, přičemž realizace se dočkalo pouze sedmáct látek ve stanoveném časovém rozmezí dvou let, tedy do konce roku 1955.

Síla po krátkém úvodním představení plánu připojil několik kritických poznámek k tematickému plánu, které označil za podnětné k další diskuzi, jak náplň plánu obohatit či rozšířit. Poznámky čerpal především z dosavadní dramaturgické praxe a rovněž z výsledku karlovarského filmového festivalu, převážně z výsledků filmové tvorby sovětské a východoněmecké.⁵⁸⁴ Za nejožehavější problém označil poměr současných a nesoučasných látek. Příčinu k příklonu k nesoučasné tematice spatřoval v nedostatku hodnotných a k filmovému ztvárnění vhodných současných látek: „I naši autoři totiž pokládají často za snadnější ztvárňovat minulost, hotovou, konečnou, zažitou, než kvas, neustálou proměnu, bouřlivý vývoj naší současnosti. Tak po cestě nejmenšího odporu narůstají v osobních tvůrčích plánech našich režisérů, ale i scénaristů themata nesoučasná oproti současným a toto narůstání, ba přerůstání má

⁵⁸¹ MACHÁČEK, Oldřich. Československý film v roce 1953, jeho výhledy a možnosti. *Film a doba*, 1953, ročník 2, číslo 2, s. 125-129.

⁵⁸² Tematický program studií uměleckého filmu. *Věstník Československého státního filmu 1952*, ročník VI., č. 11, s. 61-62.

⁵⁸³ Tamtéž, s. 61.

⁵⁸⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbíрка Barrandov historie, Dokumenty k roku 1953, Aktiv tvůrčích pracovníků, referát Jiřího Síly: Více a lepších. Filmů. Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby, s. 3.

pochopitelně vliv na skladbu úhrnného tematického plánu.“⁵⁸⁵ Řešení této situace Síla spatřoval v opakovaném apelování ideovými poukazy na proporcionalitu tematického plánu, přesvědčování scénáristů, dramaturgů ale i režisérů k výhradní orientaci na současnou tematiku. Rovněž vyzval Filmovou komisi Svazu spisovatelů a Kruh scénáristů při tomto svazu, aby aktivizovali spisovatele pro spolupráci s filmem, aby se tyto svazové orgány přihlásily k vědomé spoluodpovědnosti za filmovou tvorbu.⁵⁸⁶

Druhým Sílovým požadavkem po tvůrcích bylo praktikování tzv. „velkorysé dramaturgie“, čímž mínil ještě důkladněji ideologicky prováděný výběr filmového námětu. Svou představu demonstroval přítomným na potencionálním filmovém zpracování životního osudu skladatele Antonína Dvořáka: „Životopis hudebníka, věc zdánlivě aktuální problematice podlehla a přece skýtá tyto možnosti. Americká Dvořáková cesta, hudební dojmy z ní, zklamání z onoho Nového světa a touha po vlasti, která vede Dvořáka pohrdnout materiálními výhodami země neomezených možností, může se stát podkladem protikosmopolitního vlasteneckého filmu velkého formátu a aktuální ideové závažnosti odhalujícího dolarovou nemorálnost a usvědčujícího nepřítelů kultury, který se dnes stal nepřitelem všeho lidstva.“ Jako příklad hodný následování Síla uvedl sovětský snímek *Nezapomenutelný rok 1919* režiséra Michaila Čiaureliho a německá dramata *Odsouzená vesnice* Martina Hellberga či *Osudy žen* Slatana Dudowa, všechny tři pocházející z roku 1952.⁵⁸⁷

Třetím požadavkem Síla volal po tzv. pravdivém zobrazení. Pod tímto si představoval vyvarování se schematismu a převedení do praxe „these o umění obsahem socialistické, a formou národní, veliké pravdy národnostní marxistické politiky“. ⁵⁸⁸ Schematismus označil za hlavní překážku rozvoje současné tematiky ve filmu. Poměrně překvapivě Síla vyzval filmové tvůrce, aby projevili „už jednou odvahu, napsat scénář a natočit film třeba o lásce, film s milostným konfliktem jako vedoucím a třeba jediným.“ ⁵⁸⁹ V této souvislosti za výrazný nedostatek všech filmových látek označil absenci ženské problematiky.⁵⁹⁰ Zároveň se přimlouval k omezení scén z pracovního prostředí a schůzí a doporučil přidání jiných životních prostředí lidské činnosti, jmenovitě paláců, zámků, obrazáren, uměleckých sbírek, koncertních sálů či parků.⁵⁹¹

⁵⁸⁵ Tamtéž, s. 4.

⁵⁸⁶ Tamtéž, s. 5.

⁵⁸⁷ Tamtéž, s. 7.

⁵⁸⁸ Tamtéž, s. 9.

⁵⁸⁹ Tamtéž, s. 10.

⁵⁹⁰ Tamtéž, s. 11.

⁵⁹¹ Tamtéž, s. 11-12.

Síla se vyjádřil i k tzv. problému slánštiny projevující se v typičnosti postav a jejich proporci: „Postrašenost z různých činitelů nebo obava před tak zvaným politickým sklouznutím vede nezbytně i ke schematickému rozvrhu: záporné postavy se výhradně rekrutují z řad kulactva nebo bývalých fabrikantů (...). Z hlediska požadavků životní věrnosti a mnohotvárnosti života co z toho tedy plyne? Že nejsou v našem životě záporní jen kulaci a fabrikanti, že záporným může být, nebojme se říci i dělník, funkcionář a veřejný činitel. Že není pouze ostré hranice mezi kladným a záporným, černým a bílým: že lidé jsou složitější než mohou rozvést směrnice. A hlavně, že hrdinové našich filmů nebudou o to typičtější, bližší životní pravdě, čím budou umělecky obyčejnější, všednější, plošší.“⁵⁹²

Po přednesení referátu představil konkrétní rozložení návrhu tematického plánu. V první skupině „láték vedených ideou boje za mír“ byly uvedeny první dva díly Vávrovy husitské trilogie *Jan Hus* (1954) a *Želivský* (v distribuci pak pod názvem *Jan Žižka*, 1955), doplněné o námět *Výstraha* (dříve uváděn pod názvem *Pevnost* podle námětu a scénáře Marie Majerové, 1953), který přešel již z výrobního plánu pro rok 1951, a dále dva nerealizované náměty spadající do období počátků nacistické okupace, a to látky *Zrada* Karla Hory a Karla Steklého a filmový přepis divadelní hry *Přísaha* Milana Jariše. Druhá skupina látek „zabývajících se ostražitostí vůči nepříteli“ byla jako jediná plně realizována, neboť se zde nacházely pouze dvě látky: vesnický příběh o záškodnické činnosti kulaků podle scénáře Miloslava Fábery *Přicházejí ze tmy* (Václav Gajer, 1954) a špionážní drama o záškodnické činnosti agentů ze západu *Expres z Norimberka* (Vladimír Čech – podle vlastního literárního scénáře, 1954).

Třetí skupina látek se zaměřila na současnou tematiku v oblasti zemědělského průmyslu a staveb socialismu, avšak z pěti zde zahrnutých látek (*Rychlík č. 96*, *Jarní hromobití*, *Blýskání na časy*, *Ukradený hřebec*), bylo natočeno jen drama *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953). Čtvrtá skupina tematicky vycházela z tzv. dějin revolučního hnutí. Spadala sem Zápotockého revoluční trilogie *Bouřlivý rok* (na jehož literárním scénáři pracoval Karel Steklý, druhý díl překvapivě realizován nebyl) a *Rudá záře nad Kladnem* (zde ještě v pověření pro zpracování literárního scénáře Janem Drdou, 1954). V této skupině se opět vyskytly stálce již z prvního tematického plánu, látky *Botostroj* a *Psohlavci*. Skupinu uzavíral příběh Aleny Bernáškové *Rudé letnice* o předchůdcích pionýrů z doby hospodářské krize během první republiky, který posléze

⁵⁹² Tamtéž, s. 13.

natočil pod názvem *Olověný chléb* režisér Jiří Sequens (1954). Pátá „životopisná skupina“ českých velikánů se vykazala příběhem Jana Janského *Tajemství krve* (Martin Frič, 1953), záměr zfilmování životních osudů průkopníka dělnického hnutí Josefa Rezlera, či hudebního skladatele Antonína Dvořáka zůstal i nadále jen papírovou položkou.

Zbývající tři skupiny svým tematickým zaměřením odpovídaly doplňkovému charakteru látek; šestá skupina byla celá věnována veseloherním námětům, které řešily formou hudební komedie těžkosti závodní kapely jako v případě *Hudby z Marsu* (Ján Kadár a Elmar Klos, 1954) nebo trampoty vesnického kulturního souboru *Dubové palice* Jiřího Karáska, či líčily dobrodružství náboru žen do zaměstnání podle námětu Mojmíra Drvoty *Šest žen Jindřicha Čipery*, případně adaptovaly další sérii povídek Jaroslava Haška pod názvem *Haškovy povídky*, jejichž filmové zpracování bylo přiděleno Karlu Feixovi a Ivanu Osvaldovi. Sedmá skupina čerpala z tzv. českého kulturního dědictví, jinými slovy jednalo se o filmové adaptace literárních děl předních českých spisovatelů a básníků. S výjimkou požadované adaptace Jiráskovy *Lucerny*, v plánované režii Jiřího Weisse, byly realizovány zbývající tři literární předlohy: povídka Svatopluka Čecha *Jestřáb kontra Hrdlička* ve scenáristické úpravě Oty Hofmana (Vladimír Borský, 1953), divadelní hra Fráni Šrámka *Měsíc nad řekou* (Václav Krška – podle vlastního scénáře, 1954) a *Komedianti* podle povídky Ivana Olbrachta *Bratr Žak* (Vladimír Vlček – podle vlastního scénáře, 1953). V posledním oddíle zacíleným na dětského diváka byla uvedena pohádka Boženy Němcové *Sůl nad zlato* v scenáristickém přepisu Oldřicha Kautského, kterou zfilmoval pod názvem *Byl jednou jeden král* Bořivoj Zeman (1954) a filmový příběh *Dcera národa* o dceři Karla Havlíčka Borovského podle scénáře Zdeňka Štěpánka a Jiřího Weisse.

Tato podoba tematického plánu ještě zdaleka nebyla konečná. Kolektivní vedení do něj zahrnuje zpracovávané a již schválené filmové látky k měsíci září 1952 a předpokládalo, že plán bude nadále rozšířen o nově došlé náměty, přičemž si slibovalo největší nárůst ve třetí skupině látek ze současnosti. Závěrem rozboru plánu Síla konstatoval, že z třiceti jmenovaných látek bylo deset schváleno Filmovou radou ke stanovenému zářijovému termínu a namísto problematických látek *Výstraha* a *Botostroj*, které nemohly být v daném roce výrobně dokončeny, byly do výrobního plánu zahrnuty hudební veselohra *Písnička za groš* (Rudolf Myzet, 1952) a veselohra z prostředí letní rekreace *Pojed'te s námi* (v distribuci uváděna pod názvem *Dovolená s Andělem*, Bořivoj Zeman, 1952). Na závěr Síla stanovil jako konečný počet osmnáct

vytvořených a dokončených filmů, z nichž tři spadaly do slovenské provenience.⁵⁹³ Plán byl posléze předložen Státnímu úřadu plánovacímu, který jej posoudil jako „poměrně dobře zpracovaný, alespoň tak, jako v ostatních odvětvích“.⁵⁹⁴

Na výše uvedený koncepčně širší tematický plán s dvouletým časovým přesahem navázal o rok později *Plán filmové tvorby* pro rok 1954, zahrnující jak tematický plán tvorby dlouhých uměleckých filmů a uměleckého dokumentu, tak výrobní plán pro týž výrobní rok včetně výrobního roku následujícího.⁵⁹⁵ Důvodová zpráva, kterou za odpovědný resort ministerstva kultury, pod nějž spadala Hlavní správa kinematografie, podal ministr kultury Václav Kopecký předsednictvu vlády dne 18. září 1953, uvedla v návrhu dvanáct látek celovečerních hraných filmů určených pro Studio Praha (*Severní přístav, Přijďte hrajeme* – v distribuci pod názvem *Cirkus bude, Jan Hus, Psohlavci, Sůl nad zlato* – v distribuci pod názvem *Byl jednou jeden král, Bedřich Smetana* – v distribuci pod názvem *Z mého života, Na konci města, Jedenácté přikázání, Návštěva z oblak, Hudba z Marsu, Lidé na staré řece, Ze starých pamětí*) společně s dalšími osmi náměty zpracovanými v průběhu roku 1954 (*Kdož jste boží bojovníci* – v distribuci pod názvem *Jan Žižka, Proti všem, Stříbrný vítr, Václav Thám, Rudá záře nad Kladnem, Vánoční povídky* – v distribuci pod názvem *Tenkrát o vánocích, Radost na zemi, Honba za dolary*), ovšem výrobně spadajícími pod rok 1955.⁵⁹⁶ Zároveň připojila poznámku, že mimo tyto rozepsané látky bylo k dispozici dalších deset scénářů, připravených k okamžité realizaci, aby případně nahradily kterékoli z témat uvedených v plánu⁵⁹⁷ (*Z Nového světa, Všem navzdory, Černý hřebec, Lucerna, Neklidná vesnice, Maryša, Plným krokem, Zdeňka Havlíčková, Dařbuján a Pandrhola, Její pastorkyňa*).⁵⁹⁸

Dramaturgie při sestavování plánu dbala o pokud možno co největší různorodost a mnohotvárnost. Poprvé v plánu převládaly látky ze současnosti, dokonce tolik žádané veselohry (hudební veselohra *Hudba z Marsu*, „vojenská veselohra“ *Návštěva z oblak*, „artistická veselohra“ *Přijďte, hrajeme – Cirkus bude, Jedenácté přikázání* – v plánu

⁵⁹³ Tematický program studií uměleckého filmu. *Věstník Československého státního filmu 1952*, ročník VI., č. 11, s. 62.

⁵⁹⁴ MACHÁČEK, Oldřich. Československý film v roce 1953, jeho výhledy a možnosti. *Film a doba*, 1953, ročník 2, číslo 2, s. 126.

⁵⁹⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 15-6, Plán filmové tvorby. Plán obsahoval rovněž přehled látek Studia uměleckých filmů Bratislava a dílčí výčty jednotlivých studií v ostatních výrobních sektorech (Studio populárně vědeckého a naučného filmu Praha, Brno, Gottwaldov; Studio zpravodajského filmu Praha; Studio dětského, kresleného a loutkového filmu atd.

⁵⁹⁶ Tamtéž, s. 3-4.

⁵⁹⁷ Tamtéž, s. 4.

⁵⁹⁸ Tamtéž, s. 9-11.

pod ideovým označením „literární dědictví“⁵⁹⁹) a stále populárnější špionážní a detektivní příběhy (*Severní přístav*, *Na konci města*). Přesto nebylo možné vyhnout se tzv. velkým vlasteneckým látkám, do nichž byly svorně zahrnuty jak historické velkofilmové (*Jan Hus*, *Psohlavci*), tak životopisné filmy (*Bedřich Smetana*) či filmy z dějin dělnického hnutí (*Ze starých pamětí*). Na dětského diváka bylo pamatováno pohádkou *Sůl nad zlato*. „Za potěšitelnou zkušenost“ zpráva označila rozvíjející se spolupráci s předními českými i slovenskými spisovateli coby novými filmovými autory.⁶⁰⁰ Za další progresivní rys bylo možné označit nárůst barevných filmů oproti černobílým, jejichž vzájemný poměr se již od roku 1953 začal obracet ve prospěch většího počtu snímků barevných.⁶⁰¹

Nově plán zahrnul předpokládané náklady na výrobu uměleckých hraných filmů. Částky byly aproximativní a s jejich upřesněním se počítalo při vypracování finančního plánu na rok 1954, sestaveného podle nově přijaté účetní osnovy chozrasčotu. Součet celkových limitů podle tohoto výčtu překročil částku devadesáti miliónů korun československých, přičemž s nejvyšším možným limitem osmi miliónů korun československých bylo počítáno pro realizaci Vávrovy husitské trilogie (každý díl zvlášť) a *Psohlavců*.⁶⁰² Vedle těchto částek soupis uváděl i dílčí rozpočty určené výrobně pro rok 1954, dosahující částky necelých sedmdesáti miliónů korun československých, z nichž největší část opět připadla všem třem dílům husitské trilogie a životopisnému hudebnímu velkofilmu o Bedřichu Smetanovi.⁶⁰³

Plán filmové tvorby projednávali členové III. oddělení Ústředního výboru Komunistické strany Československa na poradě konané dne 26. listopadu 1953

⁵⁹⁹ Tamtéž, s. 9.

⁶⁰⁰ Tamtéž, s. 2.

⁶⁰¹ Tamtéž, s. 5. Při srovnání byl v roce 1953 poměr devět barevných filmů k jedenácti černobílým, v roce 1954 byl stanoven počet jedenácti filmů barevných k devíti černobílým a pro rok 1955 dokonce osm barevných filmů ke dvěma černobílým filmům. Tamtéž.

⁶⁰² Tamtéž, s. 5-6. *Jan Hus* – 8 mil.; *Psohlavci* – 8 mil.; *Sůl nad zlato* – 3.8 mil.; *Bedřich Smetana* – 6 mil.; *Na konci města* – 3.2 mil.; *Jedenácté přikázání* – 2.6 mil.; *Návštěva z oblak* – 3.2 mil.; *Hudba z Marsu* – 4 mil.; *Lidé na staré řece* – 3.4 mil.; *Ze starých pamětí* – 4 mil.; *Severní přístav* – 2.5 mil.; *Přijďte, hrajeme* – 4 mil.; *Kdož jste boží bojovníci* – 8 mil.; *Proti všem* – 8 mil.; *Stříbrný vítr* – 2.8 mil.; *Václav Thám* – 4 mil.; *Rudá záře nad Kladnem* – 6 mil.; *Vánoční povídka* – 2.6 mil.; *Radost na zemi* – 4 mil.; *Honba za dolary* – 3.6 mil.

⁶⁰³ Tamtéž. *Jan Hus* – 6 mil.; *Psohlavci* – 4 mil.; *Sůl nad zlato* – 2.9 mil.; *Bedřich Smetana* – 5.7 mil.; *Na konci města* – 3 mil.; *Jedenácté přikázání* – 2.6 mil.; *Návštěva z oblak* – 3.2 mil.; *Hudba z Marsu* – 3.7 mil.; *Lidé na staré řece* – 3.4 mil.; *Ze starých pamětí* – 3.8 mil.; *Severní přístav* – 1.2 mil.; *Přijďte, hrajeme* – 1.3 mil.; *Kdož jste boží bojovníci* – 6 mil.; *Proti všem* – 4 mil.; *Stříbrný vítr* – 2.4 mil.; *Václav Thám* – 1.8 mil.; *Rudá záře nad Kladnem* – 4 mil.; *Vánoční povídka* – 1.8 mil.; *Radost na zemi* – 3.4 mil.; *Honba za dolary* – 3.6 mil.

pod vedením Václava Slavíka.⁶⁰⁴ Referát k plánu připravil Vladimír Ludvík a na závěr porady vypracoval stanovisko podle připomínek v diskusi se zřetelem na skutečný stav rozpracovanosti jednotlivých filmů včetně těch, které doposud nebyly vypracovány ani ve tvaru filmového scénáře. Ludvík stanovisko oddělení rozdělil do dvou částí. V první části požadoval za III. oddělení ÚV KSČ, aby v plánu bylo charakterizováno jeho ideové zaměření s podotknutím, že historické látky převažují početně i tematicky nad látkami ryze současnými, dále odstranění dojmu nesprávného poměru k zábavným a veselým filmům společně s vyzvednutím požadavku jejich většího počtu a zároveň konstatování nedostatku filmů pro děti včetně zcela absentující vesnické tematiky.⁶⁰⁵ V druhé části připomínek požadoval uvést fakta, na která podle usnesení oddělení bylo nutné upozornit, a to zejména na nižší počet filmových látek oproti předcházejícím letům a výskyt nehotových věcí ve výrobním plánu. Vypracované připomínky měl Ludvík odevzdat Slavíkovi do konce listopadu téhož roku.⁶⁰⁶

Ludvík v *Připomínkách k návrhu plánu filmové tvorby na rok 1954* nejprve zaměřil svou pozornost na skutečnost, do jaké míry plán vůbec vyhovoval uloženým požadavkům usnesení předsednictva ÚV KSČ o filmu z roku 1950. V úvodu proto konstatoval, že uvedené látky opomněly nejpálčivější úseky výstavby zahrnující nový poměr dělnické třídy k práci, přechod k družstevní zemědělské výrobě spojenou s přeměnou vesnice na cestě k socialismu či problémy inteligence. Po prostudování scénářů jednotlivých filmů došel k závěru, že „právě tyto látky jsou nejméně zralé, mnohde zůstávající na povrchu a mnohem slabší oproti látkám historickým (...) Současnost jejich tematiky je často problematická, poněvadž tvoří jen rámeček filmu, který by mohl být vynechán a děj sám by mohl být zařazen do kterékoliv doby“. Jako příklady uvedl scénáře detektivního filmu *Na konci města* (Miroslav Cikán, 1954) a veselohry *Přijďte, hrajeme* (*Cirkus bude*, Bořivoj Zeman, 1954).⁶⁰⁷ V souvislosti s těmito dvěma scénáři poznamenal, že právě v jejich případě tvůrci ještě dostatečným způsobem nepřekonali schematismus, jenž se v uvedených případech projevil zejména násilným a neorganizovaným vsazením zápletky filmu do současnosti.⁶⁰⁸ Plošnost a schematičnost našel v dalších dvou veselohrách, a to v *Hudbě z Marsu* a v *Návštěvě z oblaku* (Miloš Makovec, 1955), jimž vyčetl neskutečné, uměle vykonstruované situace,

⁶⁰⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 15-6, Záznam z porady III. oddělení ÚV KSČ, konané dne 26. listopadu 1953, s. 1.

⁶⁰⁵ Tamtéž, s. 2.

⁶⁰⁶ Tamtéž.

⁶⁰⁷ Tamtéž, *Připomínky k návrhu plánu filmové tvorby na rok 1954*, s. 1.

⁶⁰⁸ Tamtéž, s. 3.

jejichž zamýšlené ironické vyznění se zde zcela minulo cílem vymýcení přežitků kapitalismu v myslích československých občanů.⁶⁰⁹

Ludvík schválil výběr historických látek, a to především Jiráskových filmových adaptací, jejichž zpracování označil za velmi dobré, odpovídající „jiráskovskému duchu“ a slibující dobré filmy. Podobně kladně hodnotil životopisné filmy o Bedřichu Smetanovi (v distribuci pod názvem *Z mého života*, Václav Krška, 1955) a Josefu Rezlerovi (nebyl realizován).⁶¹⁰ V rámci hodnocení tvorby pro děti a mládež vyslovil požadavek, aby tomuto úseku byla filmaři věnována mnohem větší pozornost než doposud a aby pohádkový repertoár byl rozšířen o filmy ze života pionýrů, Československého svazu mládeže a dalších mládežnických organizací, přičemž stanovil podmínku získání spisovatelů dětské literatury pro spolupráci na filmových scénářích, dostatečné zabezpečení dětských herců a celkového vybudování výrobního úseku dětského filmu.⁶¹¹

Na závěr Ludvík podal návrh, aby nebyla zfilmována veselohra *Jedenácté přikázání*⁶¹² a naopak byly urychleny práce na scénáři pohádky *Dařbuján a Pandrhola* Jana Drdy ještě do konce roku 1954 (Martin Frič, 1959). Současně vznesl požadavek k opětovnému zpracování a podrobení ke kritickému rozboru ostatních veseloherních látek s doporučením, aby byly případně nahrazeny náměty dramatickými z rezervních scénářů jako *Plným krokem*, *Cesta za štěstím* či *Lucerna*.⁶¹³ Slavíkovy připomínky byly následně sděleny zástupci sekretariátu ministra kultury, při přepracování návrhu však na ně nebyl brán zřetel.

V návrhu dramaturgického plánu Studia uměleckých filmů v Praze pro výrobní rok 1955 se ve výrobním plánu počítalo s celkem třinácti snímky včetně jednoho celovečerního dokumentu, a to *Spartakiády* režiséra J. Puše, v nichž převládaly opět historické látky a filmové adaptace (*Strakonický dudák*, *Rudá záře nad Kladnem*, *Ktož jste boží bojovníci*/*Jan Žižka*, *Bez šéfa*, *Dcera národa*, *F. Kmoch*, *Kukátko Jaroslava Haška*) nad látkami současnými a původními náměty (*Bouřlivé léto*, *Všední příběh*, *Nevinný žert*), přesto však bylo možné již zaznamenat snahy o zvýšení počtu

⁶⁰⁹ Tamtéž, s. 2.

⁶¹⁰ Tamtéž, s. 3.

⁶¹¹ Tamtéž, s. 3-4.

⁶¹² Jednalo by se již o v pořadí třetí filmové zpracování populární divadelní hry Františka Ferdinanda Šamberka podle scénáře Otakara Vávry a Emila Artura Longena. Němou verzí natočil v roce 1925 Václav Kubásek, první zvukovou verzí pak za deset let nato Martin Frič. V obou případech hlavní postavu Jiřího Voborského hrál Hugo Haas.

⁶¹³ Tamtéž, s. 4.

současné veselohry (*Valčík na bruslích, Nezlob, Kristino!, Vzpouřa melodií*).⁶¹⁴ Zároveň mělo být v daném roce započata výroba šesti látek, z nichž skutečně realizována byla pouze veselohra *Anděl na horách* Bořivoje Zemana a okupační drama *Hra o život* Jiřího Weisse podle literární předlohy K. J. Beneše *Rodný hlas*. Pozoruhodným se jeví plánovaný filmový experiment *Dobrá píseň* autora Pavla Kohouta, dosud Filmové radě předložena jen v podobě filmové povídky, který se chtěl pokusit o natočení současného příběhu ve verších. Režisér dosud nebyl určen, a proto se v dalších literárních pracích nepokračovalo.⁶¹⁵ Ve fázi dramaturgické přípravy se ocitlo devět látek, z nichž natočeny byly ve sledovaném roce pouze dvě veselohry, a to Fričova *Nechte to na mně* a Cikánova *Muž v povětrí*.⁶¹⁶

⁶¹⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka Barrandov historie, Dokumenty k roku 1955, Návrh dramaturgického plánu Studia uměleckých filmů v Praze na výrobní rok 1955.

⁶¹⁵ Tamtéž. Mezi zbývající tři látky patřily ještě drama ze současnosti *Rušné dny* autora J. S. Kupky a Weissova filmová adaptace Hálkovy novely *Na statku a v chaloupce*. Šestá látka dosud nebyla určena. Tamtéž.

⁶¹⁶ Mezi nerealizované látky se řadil scénář Bohumila Říhy *Neklidná vesnice*, dále přepis díla Karla Čapka *Jak se co dělá* pod názvem *Stalo se něco nečekaného* podle scénáře Olgy Scheinpflugové a Františka Krčmy, přepis divadelní hry Jiřího Mahena *Ulička odvahy* Jaroslava Mareše a Václava Gajera, adaptace pohádky Hanse Christiana Andersena *Královy nejkrásnější šaty*, scénář Miroslava Fábry *Les*, volná adaptace románu Karla Čapka-Choda Vilém Rozkoč pod názvem *Umělecká čest* v přepisu K. M. Walló a další adaptace povídky Jaroslava Haška v úpravě Ivana Osvalda *Sedmá velmoc*. Tamtéž.

3.9 Naplňování hlavních tematických okruhů ve filmové tvorbě let 1948-1955

3.9.1 Nová tematika – budovatelské drama pro potřeby všedního dne

Rezoluce o filmu stanovila za hlavní ideovou tvůrčí metodu socialistický realismus, coby jedinou možnou a platnou metodu pro celou filmovou tvorbu. Na pořadu dne byla žhavá současnost, tzv. nová tematika, prosazující se ve filmové dramaturgii jako hlavní směr krátce po listopadové reorganizaci roku 1948. Nová tematika v obecné rovině vycházela z bipolárního vidění světa a „třídní“ typologizace společnosti. Na jednoduchých příbězích z různých oblastí lidského života zobrazovala rozkol mezi světem starým, kapitalistickým, plným zkorumpovaných, násilnických vykořisťovatelů v dramatickém konfliktu se zástupci pokrokově smýšlejícího lidu. Druhá námětová rovina nové tematiky deformovanou optikou zachycovala aktuální skutečnost. V podstatě se jednalo o zfilmování propagandistických tezí různých prohlášení o výstavbě nového Československa v socialistickém táboře míru pod vedením Sovětského svazu.

Avšak vyhlášení rezoluce předcházely dramaturgické instrukce tzv. *Úkoly dramaturgie filmů*, které požadovaly, aby tvůrci reagovali a hlásili se k smyslu únorových událostí a ve svých filmech zobrazovali „kapitalistické kořistnictví, měšťáckou reakčnost, násilnické metody jako plíživý jed korupce a rozkladu ve všech jeho podobách“. Aby neváhali a nebáli se zobrazit na plátně veškerou „mravní bídu gangsterů v nejhonosnějších hávech“ a pranýřovali jejich počínání „cestou veseloher, satir a parodií“. Poslední formulace textu, že „na velkých vzorech svobodné lidovlády chceme ukazovat cestu k cíli za dosaženými vymoženostmi“ nastartovala tvůrčí proces mnoha filmařů, kteří uposlechli výzvy sociální objednávky doby. Tento termín zpětně objasnil vedoucí scénaristického oddělení Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů Jiří Síla na aktivu filmových tvůrčích pracovníků, konaného v roce 1952. Podle jeho interpretace „sociální objednávka spočívá v tom, že dělnická třída, vládoucí v tomto státě už svou existencí, svým úsilím budovat socialismus, dává podněty k umělecké práci, získává umělce, svým příkladem jej strhává do tvůrčí aktivity, aby dobrovolně a sám, z vlastní potřeby vyjádřil své představy, opěvoval naši velkou dobu, sloužil jejímu úsilí, ztotožnil se s tímto úsilím i svým dílem.“⁶¹⁷

⁶¹⁷ Srov. SÍLA, Jiří.: Za krásná, radostná, přesvědčující díla našeho filmu. *Kino* 8, 1952, č. 2, s. 28-29.

Zjednodušenému pojetí dobra a zla, označení doby předúnorové za dobu temna a období budování první pětiletky za dobu radostných, světlých zítřků, odpovídala rovněž základní volba žánrů těchto filmů. Komedialní žánr převládal u snímků odehrávajících se především v rozličných oblastech průmyslové výstavby, kdežto předúnorové události byly vždy líčeny v tragickém tónu. Výjimku v tomto úzce profilovém pojetí měly tvořit parodie a satiry, ty však kromě Fričovy *Pytlákovy schovanky* nebyly realizovány (např. *Výlet pana Broučka do první republiky*). Specifickou oblast nové tematiky tvořily snímky odehrávající se ve venkovském prostředí, tzv. vesnická tematika, v níž naopak v monotematických příbězích o budování jednotných zemědělských družstev a boji s místním boháčem dominoval dramatický děj.

Jak již z uvedené obecné charakteristiky vyplývá, po únoru si filmová dramaturgie vytkla za prioritu nově definovaný žánr budovatelského filmu. Budovatelské filmy v sobě obsahovaly ideově výchovnou a agitační funkci, zároveň se vyznačovaly potřebou být aktuálním spolutvůrcem dějin, již ze své podstaty chtěly rychle reagovat na vše, co se dělo kolem. Základní mírou pro vystavění dějové linie bylo zobrazení práce jako lidské tvořivé činnosti obohacující svými výsledky socialistickou společnost. Záměry těchto filmů se spojovaly do jasně formulovaných direktiv: zapojení se do kampaní, jejichž výsledkem měla být propagace a následné osvojování nových pracovních metod podle sovětského vzoru, či hromadný nábor pracujících do všech odvětví socialistického průmyslu, včetně nasměrování především mládeže k branné povinnosti vlasti, realizované na všech dostupných úrovních.

Vlna budovatelských filmů odstartovala počátkem roku 1949 a pokračovala až do konce první poloviny 50. let. Jednalo se o celou řadu filmů, odehrávajících se v průmyslových objektech: v továrnách – *Karhanova parta* (Václav Wasserman, 1951), v cihelnách – *Dva ohně* (Václav Kubásek, 1949), v železárnách – *Případ Z-8* (Miroslav Cikán, 1949), v dolech – *Milujeme* (Václav Kubásek a Jaroslav Novotný, 1951) či *Racek má zpoždění* (Josef Mach, 1950), na stavbách – *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953), případně na vesnici v kulisách nově utvářených jednotných zemědělských družstev – *Žízeň* (Václav Kubásek, 1949), *Slepice a kostelník* (Oldřich Lipský, 1950), *Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens, 1951), *Usměvavá zem* (Václav Gajer, 1951), *Přicházejí ze tmy* (Václav Gajer, 1953), *Frona* (Jiří Krejčík, 1954) a *Po noci den* (Jaroslav Mach, 1955) a další. Všechny tyto látky bez rozdílu spojovala základní konstrukce, v níž vývoj brzdil buď maskovaný nepřítel, nebo nevyspělost a politická neuvědomělost lidí. Řešení

se nabízela dvě: buď byl nepřítel rozpoznán, usvědčen a odstraněn, anebo kolísajícího hrdinu ohromily nové pracovní metody, které mu pomohl pochopit uvědomělý kádr či přímo celý kolektiv. Schematické, ploché, na dějové zvraty chudé příběhy nemohly poskytnout svým šablonovitým postavám jakýkoli náznak jejich lidské složitosti. Ve svých heslovitých dialozích nedokázaly zaznamenat myšlenkový vývoj a učinit z nich tak postavy „z masa a krve“, které by dokázaly oslovit filmové diváky, natož jim být příkladem hodným následování.

Budovatelský film navzdory svému žánrovému rozpětí jako koncept zcela propadl, nedokázal se vymanit z opakujících se zobrazovaných stereotypů a zjednodušující typologie postav. Nepřekročil stín mnohdy ilustrativního, propagandistického a barvotiskového komentáře novinových reportáží. Svou urputnou snahou zachytit potřeby dne nepřesáhl horizont nadiktovaného zadání zfilmování pracovních postupů v jednotlivých závodech a družstvech, které mnohdy ani nebyly zachyceny hodnověrným způsobem, přičemž postavy zde v podání předních herců působily jako návštěvníci z jiných světů. Diváckou přízeň (s výjimkou dvou titulů *Pan Novák* a *Pětistovka*) si tyto filmy nezískaly. Stejnou nevoli vyvolaly i u svých zadavatelů, konzultantů a spolutvůrců v jedné osobě. Příkrá odsouzení, jichž se daným titulům dostávalo nejen na dílčích filmových konferencích či v přehledových zprávách o vývoji československé kinematografie⁶¹⁸, se prostřednictvím filmových publicistů množila i na stránkách filmových časopisů a denního tisku. Vedle kritických výhrad k scenáristickým nedostatkům, nezvládnuté režii a kaširovanosti filmových kulis se stále častěji opakovaly hodnotící adjektiva jako schematický, nevěrohodný, nepravdivý, suchý, teovitý, vykombinovaný, případně konstatování, že film byl prostě omyl (*Dva ohně*, *Milujeme*, *Cesta ke štěstí*, *DS 70 nevyjíždí*). Kladného hodnocení se dostalo jen zlomku snímků (*Poslední výstřel*, *Racek má zpoždění* či *Usměvavá zem*)⁶¹⁹.

3.9.1.1 Úskalí nové tematiky – propady a vrcholy budovatelského dramatu

Nejvíce zklamaly tolik žádané a s velkou nadějí očekávané filmové adaptace literárních předloh, z nichž mezníkem pro žánr budovatelského filmu a zároveň i typem nové veselohry se měla stát adaptace divácky úspěšné divadelní hry Parta brusiče Karhana

⁶¹⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 672 - Zpráva o Československém filmu; NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

⁶¹⁹ HRBAS, Jiří: Boj o životnost a pravdivost hrdinů. Vývoj našich budovatelských filmů; *Kino* 8, 1953, č. 11, s. 164.

Vaška Káni pod mírně upraveným názvem Karhanova parta. Ta se záhy v průběhu vlastní filmové realizace stala ukázkovým příkladem smutné skutečnosti, že to, co ještě poměrně slušně fungovalo na divadle⁶²⁰ díky určité patetičnosti a divadelní nadsazenosti, rozhodně nebude fungovat na plátně. Film nakonec zachraňovaly herecké výkony Františka Smolíka v roli Karhana a Jindřicha Plachty v roli Fikejze. V ní podle mínění dobové filmové kritiky Plachta dosáhl svého hereckého vrcholu. Mnohem hůře dopadli jejich mladší herečtí kolegové. Jejich kreace odmítli jak kulturní ideologové ústy Jiřího Hendrycha na celostátní filmové konferenci,⁶²¹ tak dělníci z ČKD Sokolovo, kde se konalo jedno z prvních promítání filmu za účasti tvůrců filmu.⁶²² Hendrychovi navíc vadilo, že mladí herci neodpovídají typům příslušníků dělnické třídy. Podobně se i dělníci shodli na tom, že film nepřilíží skutečnosti, i když při svých soudech projeví více shovívavosti.⁶²³ Poslanec Hendrych si stýskal, že přidané scény příliš působí umělým, vykonstruovaným dojmem, bez důkladné znalosti života dnešních lidí. Dělník Nachtman se zase upřímně zhrozil scény, v níž mladý Karhan v podání Jaroslava Mareše špatně manipuloval s kleštěmi při otvírání pece. Nezdržel se poznámky, že „herec by měl umět ve filmu pracovat tak, jako pracuje skutečný dělník“.⁶²⁴

Trpkost neúspěchu byla o to větší, že zcela umělecky pohořel snímek *Výstraha* (1953), na jehož námětu a scénáři se podílela přední komunistická spisovatelka Marie Majerová. *Výstraha* (pod svým pracovním názvem *Pevnost*) měla být filmovým dílem o výstavbě Stalinových závodů, líčících intriky reakce proti tomuto závodu, který byl československému lidu darován velkorysým rozhodnutím generalissima Stalina. Literární scénář líčící podle podtitulu „radostné vítězství našich dělníků“ napsala Majerová pod názvem *Stalinci hurá!* již v roce 1948.⁶²⁵ O rok později s ní na nové verzi literárního scénáře spolupracoval začínající režisér Jiří Sequens, který byl podepsán i pod prvním scénosledem společně se scenáristou Milošem Velínským. Do úvodu autoři scénosledu vložili nezbytnou průvodní informaci o tom, že děj scénáře byl

⁶²⁰ Hru nastudovalo divadlo D 48 E. F. Buriana.

⁶²¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 672 – Zápis IV. celostátní konference Československého státního filmu v Praze 1951.

⁶²² Srov. ŽALMAN, Jan.: Zkouška dospělosti Karhanovy party. *Kino* 6, 1951, č. 5, s. 104–105.

⁶²³ Názor jednoho z dělníků zněl, že se jedná o film, „který se nejvíce přiblížil dělnickému prostředí a který nás s ním z dosud natočených filmů nejlépe seznámí“. Tamtéž, s. 104.

⁶²⁴ Tamtéž, s. 104.

⁶²⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Výstraha (Stalinci hurá!/ Pevnost)*.

konstruován na skutečných událostech, přičemž veškeré statistické výrobní údaje byly převzaty z existujícího veřejného materiálu.⁶²⁶

V následujícím roce předložili Majerová se Sequensem ke schválení dva technické scénáře. Na zasedání Filmové rady ve dnech 3. a 10. října roku 1950 předložil Karel Smrž odborné porovnání těchto dvou scénářů včetně závěrečného posudku, v němž uvedl, že ačkoliv by v obou verzích navrhl zkrátit úvodní scény, tak „po mnoha stránkách je scénář Jiřího Sequense postaven dramatičtěji a filmověji než scénář Marie Majerové, který má i některé věcné chyby“.⁶²⁷ Přesto členové Filmové rady verzi Majerové shledali oproti Sequensově za „umělecky hlubší, dramaticky ucelenější a ideově průraznější“.⁶²⁸

Při hledání vhodného kandidáta pro realizaci Výstrahy koncem února 1950 se nejprve KV ÚD ve shodě s Majerovou vyslovilo pro to, aby úspěch filmu byl zaručen zkušeným režisérem Martinem Fričem, který by tak byl odvolán z režie chystaného snímku *Past*. K tomu však nedošlo.⁶²⁹ V polovině března KV ÚD vyslovilo důvěru Sequensovi, aby natočil zkušební film. Ten se neosvědčil.⁶³⁰ Poté se uvažovalo o Otakaru Vávrovi, který to však odmítl. Dále se ve hře ocitl Jiří Krejčík: „(...) najednou jsem se dozvěděl, že ho budu točit já. Zděšeně jsem volal Vávrovi, který byl uměleckým náměstkem. Proboha, to snad nemyslíte vážně. S úsměvem mi bylo řečeno, že se nedá nic dělat, že to budu muset točit.“⁶³¹

Nakonec byl po ročních průtazích pro film designován zkušený rutinér Miroslav Cikán, jenž ve spolupráci s autorkou upravil scénář podle doporučení Filmové rady. Ty se týkaly ideové linie filmu; autorům připadlo za úkol více propracovat a dramaticky posílit pounorové vítězství, přičemž únorové události ukázat přímo na půdě Stalinových závodů. Ve filmu měla plně zaznít stranickost i díky organičtějším zapojení postavy Klementa Gottwalda a jeho pomoci závodním straníkům v boji proti reakcionářům. Požadavek aktuálnosti měly poskytnout scény líčící konkurenční boje mezinárodních koncernů, hlouběji propojené s imperialistickými přípravami třetí světové války.⁶³² Scénář schválily dramaturgické orgány v dubnu 1952 a začátkem července započal režisér Cikán natáčení. Při schvalování konečného rozpočtu snímku týden nato ministr

⁶²⁶ Tamtéž. Scénosled *Pevnost (Přední stráž)*, listopad 1949.

⁶²⁷ Tamtéž. Porovnání technických scénářů filmu *Pevnost* Marie Majerové a Jiřího Sequense. Závěrečný posudek, s. 1.

⁶²⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2.

⁶²⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2 – Zprávy KV ÚD.

⁶³⁰ Tamtéž.

⁶³¹ LIEHM, cit. 192, s. 147.

⁶³² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2.

Kopecný však rozhodl, aby byly ve scénáři navrženy úpravy tak, aby konečný rozpočet nákladného filmu nepřekročil částku 30.000.000,- Kčs, oproti původní stanovené částce 35.500.000,- Kčs. Nedodržení ministrova rozhodnutí by tak ohrozilo naplánovanou výrobu celovečerních filmů pro rok 1952.⁶³³ Film *Výstraha* se tak zařadil po bok nejnákladnějším filmům sledovaného období, avšak bez výrazného uměleckého či diváckého úspěchu.

O vrchol budovatelského žánru se poněkud překvapivě vzhledem ke své dosavadní tvorbě a profesnímu vývoji zapříčinil až Jiří Krejčík. Jeho snímek *Nad námi svítá* je pozoruhodný i z toho důvodu, že jako jediný ve sledovaném období se stal předmětem zkoumání soudního znalce autorského práva. Krejčík v tomto budovatelském dramatu vylíčil příběh havíře Karla Vondry z kladenského dolu Žofie, který svou ctižádostivost vkládá do překračování osobních pracovních výkonů, což nelibě nesou jeho spolupracovníci. Pro své povýšenectví se stává v pracovním kolektivu osamělým, opouští jej jeho pracovní partner Šimek, důl neplní plán. Po příchodu nového politického tajemníka Diviše a především jeho odhalení kořenů nedostatků způsobujících pracovní výkonnost havířů, se Vondra pod jeho vedením stává politicky uvědomělým havířem. Za Divišovy pomoci Vondra podává zlepšovací návrh funkčnosti tzv. šramačky, což vede k lidskému sblížení Vondry s ostatními havíři a nakonec nad dolem zavlaje rudý prapor na znamení, že pracovníkům se podařilo společnými silami splnit plán.

Jiří Krejčík poté, co odstoupil z postu režiséra filmu *Císařův pekař a Pekařův císař*, se rozhodl po několika vlastních úpravách adaptovat pro film svůj scénář pod pracovním názvem *Na nové cestě*, v němž Jiří Marek zpracoval motivy ze své povídkové sbírky *Nad námi svítá*, resp. Motivy z povídky *První* z roku 1950. Na Markovo vlastní přání byl pro film designován Krejčík.⁶³⁴

Krejčíkův zájem o hornickou tematiku podnítila diskuse v Lidových novinách o problémech hornictví, resp. přímo příspěvek ostravského inženýra Trnky. Krejčíkův a Markův zájem podpořil také sovětský režisér Leonid Lukov, sklízějící úspěchy svým snímkem ze stejného prostředí ...a hvězdy září (1950).⁶³⁵ Inspiraci tímto sovětským filmem přiznal Krejčík v režijní explikaci: „Mým nejbližším úkolem je realizace hornického filmu *Nad námi svítá* (...). Náš film, (...) vzal si za úkol věrně, v duchu

⁶³³ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Výstraha (Stalinci hurá!!/ Pevnost)*.

⁶³⁴ Srov. MAREK, Jiří. O spolupráci s režisérem na filmu *Nad námi svítá*. *Film a doba* 2/5, 1953, č. 2, s. 170.

⁶³⁵ Srov. KREJČÍK, Jiří. O natáčení filmu *Nad námi svítá*. Tamtéž, s. 172-175.

socialistického realismu zobrazit boj kolektivu havířů za splnění plánu jejich šachty. (...) Náš film se neobává přiznat ani nedostatky a chyby, vyskytující se v novém socialistickém budování. Usiluje však o důsledné odhalování příčin těchto nedostatků a ukazuje správné cesty k nápravě. Věříme, že se nám podaří zobrazit hrdiny filmu tak, aby tvořivě inspirovali našeho pracujícího člověka a pomohli mu svým příkladem překonávat obtíže a ukázat cestu k nedalekému cíli, který tak krásně zobrazuje sovětský film *A hvězdy září*.⁶³⁶

Filmovou povídku *Na nové cestě*, vlastní podklad snímku *Nad námi svítá*, Jiří Marek napsal v průběhu prvních měsíců roku 1951 a předložil ji v druhém konečném znění ke schválení Ústřední dramaturgii v druhé půli měsíce března téhož roku. Podle nálezu soudního znalce JUDr. Jiřího Bureše, který na žádost ČSF vyhotovoval v květnu roku 1953 znalecký posudek, byla tato povídka dokončena o osm měsíců dříve nežli rozhlasová hra *Pancíř a Věra* ostravských autorů Jiřího Průšy a Karla Melichara Skoumala, kteří ve své stížnosti o porušení autorských práv zaslané ČSF považovali autory Krejčíka a Marka za plagiátory své hry.⁶³⁷ Oba ostravští autoři dokládali své podezření z plagiátorství na příkladu blízké podobnosti dějové a především povahových rysů literárních postav.⁶³⁸ Jak uvedl Bureš ve svém posudku, filmová povídka obsahovala již detailní charakteristickou kresbu všech postav s výjimkou postavy inženýra Mlse, které se objevily i ve filmovém zpracování a zároveň dodal, že „pokud skutečně existuje podoba mezi osobami ve filmu a v rozhlasové hře, je to podoba zcela povšechná, daná tím, že obě díla zachycují stejné prostředí (zastaralý důl, který neplní plán), které má své typické představitele.“⁶³⁹

Po schválení filmové povídky se koncem května Krejčík připojil k Markovi v psaní literárního scénáře pod názvem *Na nové cestě*. Filmová rada při schvalování druhé verze literárního scénáře nenalezla zásadních připomínek. Naopak ve svém posudku vysoce hodnotila, že scénář ukazuje „význam stranicko-politické práce pro zvyšování pracovní morálky na dole, vysoce vyzvedává úlohu strany v našem současném životě a zachycuje v postavě Diviše příkladný typ stranického pracovníka“.⁶⁴⁰ Scénář schválila k realizaci a doporučila autorům, aby v práci na technickém scénáři přihlédli k dílčím připomínkám. Předsednictvo Filmové rady

⁶³⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbirka scénáře, Dokumenty k filmu *Nad námi svítá*.

⁶³⁷ Tamtéž. Posudek, s. 29.

⁶³⁸ Tamtéž, s. 33. Rozhlasová hra byla natočena Československým rozhlasem 16. listopadu 1951 a poprvé odvysílána čtyři dny poté.

⁶³⁹ Tamtéž, s. 56.

⁶⁴⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 – Korespondence 1951.

navrhovalo, aby autoři ještě více prosvětlili exteriérové záběry a propracovali ženské postavy. Dále požadovali přepracovat obraz okresního sekretariátu KSČ, kde byl podle jejich mínění příliš zjednodušen postoj okresního sekretáře strany a konečně: změnit název díla. Stejně tak předsednictvo nemělo nic proti tomu, aby se režie ujal Jiří Krejčík a doporučilo změnu názvu díla na titul *Nad námi svítá*.⁶⁴¹

Fakt, že v průběhu realizace literárního scénáře vydalo předsednictvo ÚV KSČ a vlády usnesení *O opatřeních ke zvýšení těžby a výrobnosti práce v OKD*, jen potvrzoval správnou domněnku obou autorů, že se vskutku jednalo o vysoce aktuální film. Vydání usnesení ovšem zavrhl dosavadní verzi scénáře a bylo nutné přistoupit k napsání verze druhé, jelikož literární scénář se neshodoval s pátým odstavcem usnesení. Původně se postava inženýra Mlse na dole Žofie měla stát sabotážníkem. Na problematiku vyznění této postavy shodně upozornili ve svých připomínkách k druhé verzi literárního scénáře členové KV ÚD Jiří Síla, Otakar Vávra a František A. Dvořák začátkem listopadu 1951. Požadovali, aby postava inženýra Mlse byla v každém případě kladnou figurou. Po poradě s ministrem Pokorným v rámci projednávání definitivní verze technického scénáře z března roku následujícího byla postava přepracována a prodělala vývoj od kolísavého člověka k muži stíženému nadšeným elánem havířů s přesvědčením, že havíři ve spolupráci se stranou si váží jeho znalostí a zkušeností.⁶⁴² Ministerstvo paliv, které bylo v osobě ministra Pokorného požádáno autory o odbornou konzultaci, ochotně poskytlo odborného poradce Radoslava Hřivnu.⁶⁴³

V listopadu téhož roku upozornili Skoumal s Průšou ČSF, že se bude vysílat jejich rozhlasová hra *Pancíř a Věra*, načež v polovině prosince zaslali lektorátu ČSF písemný text této hry. Lektorát si začátkem ledna 1952 od obou autorů nezávazně vyžádal synopsi této hry, kterou posléze navrátil s odůvodněním, že podobný námět se již začal natáčet.⁶⁴⁴ V konečném znaleckém posudku ze dne 12. června 1953 JUDr. Bureš uvedl: „Film *Nad námi svítá* je, a to jak celek, tak i ve svých jednotlivých částech (scénách) zcela novým dílem původním. Nejde o zpracování žádného dříve již existujícího díla jiných autorů. K porušení autorského práva nedošlo, zejména nebylo uvedeným filmem porušeno autorské právo soudruhů K. M. Skoumala a dra Jiřího Průši

⁶⁴¹ Tamtéž.

⁶⁴² Srov. KREJČÍK, cit. 602, s. 174.

⁶⁴³ Tamtéž, s. 175.

⁶⁴⁴ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Nad námi svítá*. Posudek, s. 57.

k jejich rozhlasové hře *Pancíř a Věra*.⁶⁴⁵ Za spornou část prohlásil Bureš jen scénu o čtyřiceti metrech z celkové délky filmu, která čítala 2 850 metrů. Přesto však snímek *Nad námi svítá* přinesl jak Jiřímu Krejčíkovi, tak Jiřímu Markovi důležité ocenění v podobě státní ceny I. stupně za rok 1953 spojenou s čestným titulem laureáta státní ceny. Uměleckého uznání se dostalo i kameramanu Vladimíru Novotnému, představiteli inženýra Mlse, herci Gustavu Hilmarovi a střihači Josefu Dobřichovskému.⁶⁴⁶

3.9.1.2 *Můj přítel Fabián* – film o budovatelském úsilí „vytvoření nového člověka“

Po první vlně budovatelských filmů, jejímž vrcholem byl již zmíněný Krejčíkův snímek z hornického prostředí, budovatelské filmy z dramaturgických plánů nezmizely docela. Naopak tvůrci se spíše pokoušeli o hlubší psychologizaci děje i postav, zaměřovali se na pojmenování a zachycení soudobých problémů, které se projevovaly v každodenním životě. Mezi takto laděné snímky spadá i drama *Můj přítel Fabián* režiséra Jiřího Weisse z roku 1953 řešící v první rovině otázku výchovy nového socialistického člověka a zároveň v druhé rovině dotýkající se problematiky rasismu, či velmi okrajově dalších sociopatologických jevů, v tomto případě alkoholismu.

Z Gábora Fabiánem - srovnání literární předlohy a první fáze realizace

Na počátku tvůrčí spolupráce režiséra Weisse s mladým literátem Ludvíkem Aškenazym, pro nějž tento scénář představoval první spolupráci s filmem, byla původně rozhlasová povídka *Dva Gaboři*,⁶⁴⁷ kterou následně Aškenazy upravil ke knižnímu vydání, v rámci malého povídkového souboru *Sto ohňů* pod mírně pozměněným názvem *Gabore, Gabore...*⁶⁴⁸

⁶⁴⁵ Tamtéž, s. 53.

⁶⁴⁶ *Český hraný film III.*, cit. 19, s. 169.

⁶⁴⁷ Písemná poznámka provedena tužkou na titulní stránce rozhlasové povídky uvádí, že hra byla natočena v Čs. rozhlase dne 26. června 1951 s vysílací frekvencí o měsíc později, tedy dne 21. července téhož roku. Povídka pak následně s největší pravděpodobností byla předána prostřednictvím lektorátu přiřčenému ke scenáristickému odboru ve Studiu uměleckých filmů (SUF) šéfovi tohoto oddělení Jiřímu Sílovi. Barrandov Studio a.s., Sbírnka scénáře, Dokumenty k filmu *Můj přítel Fabián*, rozhlasová povídka *Dva Gaboři*, 1951.

⁶⁴⁸ Poprvé vydalo soubor „Sto ohňů“ s podtitulem „Sedm povídek o dobrých lidech“ nakladatelství Mír v roce 1952. Srov. AŠKENAZY, Ludvík. *Sto ohňů a Sedm povídek o dobrých lidech*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Mír, 1952, s. 138. Již v následujícím roce stejný soubor s pozměněným názvem na *Sto ohňů* a jiné povídky vydalo Státní nakladatelství dětské knihy ve své řadě Knižnice pro střední školy. Srov. TÝŽ, *Sto ohňů a jiné povídky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1953, s. 170.

V rozhlasové, resp. v knižní podobě vyprávěl Aškenazy úsměvný příběh o dvojici slovenských Romů, otce a syna Gaborů Lakatosových, kteří se z rodných Košic přistěhovali v prvních poválečných letech na Ostravsko v době počínajícího průmyslového rozmachu staveb socialismu, aby zde začali zcela nový život, tolik odlišný od toho v košickém romském ghettu. Celá zápletka povídky spočívala v anekdotickém vyličení zápasu Gábora-otce s vlastní negramotností a především v překonávání vlastních myšlenkových stereotypů v nahlížení na užitečnost vzdělání pro „kočovnického“ člověka, který na rozdíl od většinové společnosti spatřuje jiné priority pro svůj osobní spokojený a plnohodnotný život. Aškenazy nepřekročil dobově nastavené mantinely tzv. „prózy pro každý den“, a jediným ozvláštňením byla tak volba hrdiny jiného etnika, jehož přizpůsobování se novému společenskému zřízení vedlo odlišnými cestami, než v případě většiny knižních hrdinů současné budovatelské literatury.

Aškenazy schematicky nejprve přiblížil úpícího „kradáka“ Gabora v časech hospodářské krize za první republiky, jejíž správní zřízení dle mínění spisovatele nepřímou podporou prostřednictvím nepodstatné postavy četnického strážmistra Zahradníčka sterilizaci Romů v Československu, protěžovanou v sousedním hitlerovském Německu (sic!), aby následně vyličil harmonické venkovské soužití Gabora s malým synkem v lesní samotě, s nímž po úmrtí manželky na souchotiny rok po porodu zůstal Gabor zcela sám, aby se poté ve vyprávění skokem přemístil na stavbu vítkovických železáren, na nichž byl Gabor zaměstnán coby schopný bagrista a vzorný komunista. Na stavbě pak už jen Gabor-otec řeší jediný problém – svou i synovu negramotnost, kterou oba společně odstraňují docházkou do večerní školy pro nově přistěhované Romy právě zřízené místní mladou učitelkou Soňou Májovou, přezdívanou pro své nadšené aplikování Makarenkovy „Pedagogické poémy“ v praxi „Komsomolka“. Zde začínají všechny jeho problémy v uvědomování si svého nahlížení na život a vymezení si vztahu otec-syn z hlediska možné ztráty otcovské autority podle počtu přibývajících inkoustových kaněk ve školním sešitu. Gabor přehodnocuje žebříček svých dosavadních hodnot a v neposlední řadě taktéž bojuje s démonem alkoholu, který jej ve chvílích trudnomyslnosti vzdaluje jak malému Gaboru, tak celé společnosti, a jehož nehezkým výsledkem je rozbitá školní třída poté, co Gabor neunesl svůj dosavadní studijní neúspěch, doprovázený ponoukáním ze strany jeho spolupracovníka, mistra Tereby.

Jak je patrné z načrtnutého obsahu původní povídky, žádný výrazný společenský přerod se v případě postavy Gabora-otce nekoná, naopak to nejpodstatnější z dobově nahlíženého úhlu pohledu získal, a to členství v KSČ. Malý Gabor pilně dohání ztracená studijní léta, s pionýrským šátkem na krku úspěšně rozvíjí vrozený talent na hodinách hry na housle v místní hudební škole, ani jeden z nich není terčem posměchu či šikany v kolektivech, jsou všeobecně oblíbeni, a dokonce sledují napjatou politickou situaci na korejském poloostrově... Gabor-otec je v podstatě hotovým převychovaným mužem, jemuž k naprosté dokonalosti chybí jen vzdělání, neboť fotografii na tabuli pracovní cti již dávno má a k výkřiku materiálního zabezpečení – bytu s koupelnou a ústředním topením – se svou údernickou píli taktéž prokousal, a to doslova. Pokud se autor zmiňuje o jakýchkoliv náznacích rasismu ve společnosti, odsunuje tento problém časově jen do období „nenáviděné“ první republiky, v novém lidově demokratickém zřízení již na tyto sociopatologické jevy není místo.

Podle dochované verze literárního scénáře z roku 1952 vyplývá⁶⁴⁹, že k práci nad scénářem přistoupili oba autoři poměrně krátce poté, co rozhlasová povídka prošla doporučením lektorátu scenáristického oddělení. Ostatně již v březnu roku 1952 vedoucí scenáristického oddělení Jiří Síla uváděl při výčtu připravených filmových látek k realizaci v rámci plnění tematického plánu pro rok 1953 ve filmové dramaturgii právě filmovou povídku „Dva Gáboři“ jako jednu z možných realizovatelných⁶⁵⁰, která prozatím úspěšně procházela několikakolovým schvalovacím řízením v dramaturgických orgánech.⁶⁵¹ Literární scénář již pod konečným názvem *Můj přítel Fabián* byl projednán a následně schválen jak KV SUF, tak Filmovou radou v říjnu téhož roku⁶⁵², a režisér Weiss vzápětí začal pracovat nad technickým scénářem, který předložil k projednání Kolektivnímu vedení v únoru roku 1953⁶⁵³.

Mezitím se rozjely v barrandovských ateliérech přípravné práce na filmu, které následně včetně vlastního natáčení pokračovaly až do podzimních měsíců⁶⁵⁴, během

⁶⁴⁹ Jiří Hrbas ve své recenzi na film *Můj přítel Fabián* uvádí, že režiséra Weisse zaujalo již rozhlasové zpracování, a proto následně oslovil Aškenazyho ke spolupráci, kterou doplnil o tehdy povinný „studijní pobyt“ v Ostravě – Kunčicích, tedy v místě filmového děje. Srov. HRBAS, Jiří. Nad našimi novými filmy. Na okraj filmů: „Nejlepší člověk“, „Můj přítel Fabián“ a „Byl jednou jeden král“. *Film a doba 1*, 1955, č. 3-4, s. 157.

⁶⁵⁰ SÍLA, Jiří. Dramaturgický plán čs. státní výroby filmu v I. čtvrtletí 1952. *Film a doba 1*, 1952, č. 1, s. 12-22.

⁶⁵¹ Podle informace otištěné ve Filmovém přehledu, byla realizována až v pořadí sedmá verze scénáře. *Filmový přehled 1955*, č. 1, s. 2.

⁶⁵² *Věstník československého filmu 6*. 1952, č. 12, s. 69-70.

⁶⁵³ *Věstník československého filmu 7*. 1953, č. 1-2, s. 2.

⁶⁵⁴ Archiv Barrandov Studio a.s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Můj přítel Fabián*, rozpočet, 1953.

nichž Weiss i na základě připomínek v rámci pravidelných porad kolegů z uměleckého štábu (kameraman Ferdinand Pečenka, pomocný režisér Ivo Novák, asistent režie Bohumil Kouba a v neposlední řadě taktéž Ludvík Aškenazy) a dalších režisérů přizvaných na předváděčky (Otakar Vávra, Miroslav Hubáček či Elmar Klos) upravoval hrubou verzi natočeného materiálu⁶⁵⁵. *Můj přítel Fabián* byl jedním z mála snímků současné filmové produkce, který splnil plán a byl dokončen ve stejném roce, v němž byl zadán do výroby.

Hledání kladného hrdiny: inženýr Trojan a ti druzí

Režisér Weiss vycítil jasný silný potenciál, který se v úsměvném příběhu o strastech dvou Romů se čtením a počty, skrývá. Látka, která tematicky vyhovovala požadovanému dramatickému zachycení přestavby a přerodu celé soudobé společnosti v kulisách průmyslového či zemědělského prostředí, nabízela navíc psychologickou hloubku, která se po roce 1949 z českých filmů vytratila s premiérou Krejčíkova *Svědomy*. Již volba hlavního hrdiny byla velmi atypickou a nezvyklou, nutící diváka ke konfrontaci mezi osobním chápáním současného životního stylu v daných společenských podmínkách a způsobem uvažování jeho nově přibývajících sousedů i spolupracovníků jiných, nejen romských etnik, v rámci různých náborových akcí do průmyslu či znovu osidlování pohraničních oblastí po odsunutých bývalých spoluobčanech. Ovšem k dodržení modelu „aby vlk se nažral, ale koza zůstala celá“, jinými slovy natočením závažného aktuálního dramatu, které nebude jen z další řady schematických, „upracovaných“ filmových reportáží o tom, jak se na stavbě socialismu rodí nový člověk, a které přesto bude v sobě obsahovat i tolik žádaný kritický přesah, bylo nutné se pohybovat ve vytyčeném a v povoleném úzkém prostoru společenského dramatu velmi obezřetně a vypomoci si dramaturgicky protěžovanou postavou mladého nadšeného pokrokového komunisty, který veden ideály socialistického humanismu, pomáhá lidem v nejbližším okolí se přenést přes obtíže začlenění se do společnosti budující socialismus.

Aškenazy proto s Weissovým souhlasem rozšířil příběh o zásadní postavu mladého svářeče Trojana, z jehož úhlu pohledu sledujeme jeden celý rok Fabiánova života, od jeho příjezdu na ostravské nádraží společně se synem a s dalšími Romy

⁶⁵⁵ Tamtéž, dokumentace, 1953.

ze Slovenska v nevládném předjaří až po Fabiánovo uvědomění si svého místa ve společnosti, která mu vedle práce, bydlení a vzdělání poskytuje taktéž pocit sebeúcty a respektu, jehož se dosud během svého života nedočkal.

Trojan tak v příběhu plní roli hlavního iniciátora či potažmo svědka všech závažných změn, jimiž oba Fabiáni procházejí. Trojanovou pomocnicí v oblasti vzdělání se stejně jako v rozhlasové povídce stává mladá učitelka Vlasta Krásová, jejíž pedagogické i lidské snahy o Fabiánovo pochopení pravidel fungování „bílé“ společnosti jsou katalyzátorem Fabiánova zkratu, pokusu o útěk a nesmyslného návratu k předchozímu způsobu života. Antagonistou Trojana i Krásové je bývalý holič Řepka, postava poněkud z hlediska filmového příběhu upozaděna, přesto i navzdory určité typové schematičnosti (buržoazní původ, neplní pracovní závazky v rámci údernické soutěže, vzpomíná na „zlaté časy“ první republiky) v porovnání s ostatními postavami hned po Fabiánovi nejplastičtější, jejímž prostřednictvím tvůrci řeší rasistický podtext. Řepka stejně jako Trojan provází Fabiána od začátku děje až do konce a efektně plní roli Fabiánova škůdce. Zatímco Trojan dodává Fabiánovi odvahy, staví se k němu až téměř s otcovskou náklonností a je jeho dobrým průvodcem nejen v pracovním prostředí, Řepka naopak vyvolává ve Fabiánovi rasistickými a nenávistnými komentáři pocit méněcennosti, jinakosti, bezcennosti a nepřímou podněcuje svým chováním k novým Fabiánovým komplexům. Řepka posláním škůdce dovádí do konkrétní situace v okamžiku, kdy na stavbě zavíná poruchu agregátu a tím bezděčně docílí Fabiánova přemístění na hůře placenou práci kopáče a sám tak zaujímá pozici Trojanova pomocníka, o níž dlouho usiloval.

Někde mezi těmito póly se ocitají postavy inženýra Krásky, manžela učitelky Krásové, a mistra Tereby. Krása zde plní úlohu postavy, „která pro stromy nevidí les“, zapomíná při plnění pracovních závazků na lidský rozměr práce a nepřilíživě podporuje svou ženu v jejím pedagogickém úsilí ve večerní škole. Krása se jeví jako člověk netečný, ba dokonce lhostejný, jenž v manželčiných snahách vidí určitý rozmar, mnohem podstatnějším je pro něj dodržení plánu a je celkem jedno, kdo k tomu dopomůže, zda bílý nebo černý, zda intelektuál či analfabet, hlavně když podnik nepřijde o miliónové zakázky a nevykáže nežádoucí ztráty, kola pětiletky se musí točit dál a výkonněji. Krása zastává stanovisko, že pokud někdo se chce zabývat romskou problematikou, stačí mu zajít si do opery na Bizetovu „Carmen“.

Mistr Tereba společně s dcerou Haničkou je tak jedinou postavou, která přechází z původní povídky, avšak i u něj došlo k výrazné charakteristické proměně. Tereba

jak zde, tak i následně v konečné filmové podobě je zástupcem většinové společnosti v tom smyslu, že jeho jednání a chování není otevřeně rasistické, ve způsobu uvažování však ano. Prostřednictvím dcery Haničky, která má coby uvědomělá pionýrka na starosti malého Fabiánka při jeho přípravě na střední školu, postupně Tereba nahlíží na své předpojaté chování a mění postoj k oběma Fabiánům. Haničce klade na srdce: „Ale jedno si, děvče, do života pamatuj. Nesud' člověka podle toho, jak se jmenuje a jakou má barvu kůže.“⁶⁵⁶ Ovšem je třeba podotknout, že v konečné filmové verzi divák bohužel kvůli nařízeným střihovým zásahům nemůže být svědkem celkové Terebovy proměny.

Aškenazy přidáním pracovního prostředí stavby prohloubil příběh o další žádaný aspekt, a to jak práce coby jedna z nejvyšších lidských hodnot v socialistické společnosti formuje člověka pozitivním směrem, naplňuje ho vznosnými a ušlechtilými ideály, vzbuzuje v něm pocit hrdosti na dobře vykonané dílo. Ačkoliv původní syžet neumožnil Fabiánovi-otci překročit vlastní stín na poli vzdělávání kvůli vrozené pohodlnosti či nezvyklosti namáhat se s přemýšlením při řešení početních či slohových úloh, naopak na poli pracovním Fabián úspěšně i ve srovnání s ostatními Romy postupuje na kariérním žebříčku. Především díky práci si získává sympatie svých nadřízených a respekt ostatního okolí. Na stavbě Fabián nechybuje, dochází pravidelně, neabsentuje, poslouchá příkazy a pracuje samostatně.

Právě Fabiánovo uvědomění si dosažení úspěchu na stavbě mělo být pomyslnou i doslovnou sirénou volající zbloudilého a chybuujícího muže zpět. Jak v literárním, tak v technickém scénáři závěrečný obraz na ostravském nádraží zachycuje Fabiána stojícího na peróně, jak opakovaně nejprve nevěřicně, a poté radostně naslouchá hlášení z amplionu: „Republika vzdává čest dalším pracovníkům. Na úseku 112 se parta mistra Tereby zavázala, že montáž plynového potrubí skončí pět dní před termínem. Jsou to soudruzi: Tereba František, mistr, Trojan Josef, svářeč, (...) Fabián Géza, svářeč. Soudruh Fabián Géza je náš první cikánský úderník.“⁶⁵⁷ Během opakovaného hlášení se Fabián setkává s Řepkou, který byl právě vyhozen z Fabiánova místa pro podvodné jednání, jímž Fabiána připravil o místo. Následující řádky v obou verzích scénáře vypovídají o Fabiánově emancipaci vůči lidem Řepkova typu. Takto koncipovaný obraz však ve výsledné filmové podobě nezůstal. Na základě dochovaných

⁶⁵⁶ Jedná se obraz, v němž Hanička přichází pozvat opuštěného malého Fabiánka na vánoce k Terebům. Archiv Barrandov Studio a.s, Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Můj přítel Fabián*, režisérský scénář, obraz 68, s. 201, 1953.

⁶⁵⁷ Tamtéž, literární scénář, obraz 79, s. 125, 1952. Režisérský scénář, obraz 71, s. 208-209, 1953.

pramenů lze usuzovat, že spojení Rom – úderník, by vyvolávalo v publiku nežádoucí reakce a způsobilo tak zbytečné komplikace, a proto Weiss připojil ještě další dva obrazy, během nichž se Fabián setkává se skupinkou právě přicestovalých Romů na nádraží, jež s úsměvem odváží autobusem na adresu staveniště, stejně jako jeho odvážel ze stejného místa Trojan před rokem.

Podle dokumentace ještě z kraje února 1953, tedy v době, kdy technický scénář posuzovalo KV SUF, hlášení nádražního amplionu bylo v této podobě. Další opravené verze scénáře nejsou k dispozici, přesto na začátku října mezi hlavních pět doporučení Weissových kolegů z uměleckého štábu patřilo, aby Weiss pozměnil obsahově toto hlášení. O velkých komplikacích se v nedatovaných poznámkách k filmu zmínil až dramaturg Jiří Libora a doporučil tuto pasáž buď vystříhnout, nebo přemluvit.⁶⁵⁸

Problematika rasismu a vynucené zásahy do konečné podoby snímku

Podle Weissových pamětí reagoval Antonín Zápotocký během schůzky s Weissem na jeho a Aškenazyho rozhořčené námitky na nečekaný zvrát v závěru schvalovacího řízení na půdě Filmové rady velmi ostře. Zápotocký údajně prohlásil, že Weiss s Aškenazym ukazují republiku, jako by to byl nějaký Texas. Hrubý sestřih filmu se nejprve setkal s vřelým přijetím, pak však následovala podle Weissova svědectví schůzka u ministra kultury Kopeckého, během níž mu ministr nařídil, které scény z důvodu rasistického podtextu bylo nutné vystříhnout, jež písemně obdržel až z rukou generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka: „Domluvil a podal mi listinu se sedmi ministerskými připomínkami. Byly tak zásadní, jako by ve filmu o Kostnickém koncilu bylo třeba vystříhnout všechny Husovy námitky proti církevním neplechám a odpustkům. Měl jsem srdce v daleko lepším pořádku než dnes, ale doslova jsem cítil, že se mi zastavilo (...). v nejbližších třech týdnech jsme dabovali úplně jiné dialogy na pohyby úst a pilně stříhali scény, které byly „ideově nevhodné“.⁶⁵⁹

Při podrobném prostudování schváleného technického scénáře včetně dialogové listiny je patrných jen málo odchylek od konečné verze filmové podoby. Zásadní změnu autoři provedli v první třetině filmu, v obraze Terebovy zahrádky, v níž se za dřevníkem právě schoval Fabián-syn před učitelkou Krásovou, která si pro malého Fabiána došla do romského tábora, aby jej laskavým slovem přiměla k návratu do školy, do níž

⁶⁵⁸ Tamtéž, dokumentace, nedatováno.

⁶⁵⁹ WEISS, cit. 5, s. 138, 140.

chlapec ze strachu z nenávistného chování spolužáků odmítá docházet. Krásová však chlapce následuje i na Terebův pozemek, mimo jiné i proto, aby si zde nechala vyčistit šrám na ruce, který si nechtěně způsobila o trčící hřebík ze závory v jednom z domku v romském táboře, když naháněla malého Fabiána. Celou situaci pozoruje z povzdálí mistr Tereba, který Fabiána nařkne z krádeže slepic: „Takový mladý a už tak zkažený. Že se nestydíš kluku cikánská! Nemám nic proti romantice, ale slepice si krást nedám.“⁶⁶⁰ Tereba tak v replice naráží na úmysl Krásové se zřízením večerní školy, o němž je informován jak dcerou Haničkou, s níž malý Fabián chodí do školy, tak i svým podnájemníkem, podřízeným na stavbě svářečem Trojanem. V následujícím obraze Tereba se snaží vymluvit Krásové její počínání.

Tereba: „Teď už s tím dáte pokoj.“

Krásová: „S čím?“

Tereba: „S čím? S cikány.“

Krásová: „Nedám.“

Tereba: „Já se na ně dívám už třicet let a řeknu vám jedno: rasa je rasa.“

Krásová: „Já myslím, že z nich bude to, co z nich uděláme.“⁶⁶¹

Ve filmu však je celá situace řešena jinak. Nepřímým pozorovatelem Fabiánova vpádu na Terebovu zahrádku je naopak Trojan provádějící sadařské úpravy, který posléze nabídne Krásové ošetření rány, a během dialogu si oba notují, jak se nadšeně pustí do vychovatelského úsilí zaostalých Romů. Tereba se ve scéně mihne pouze coby nosič jodové tinktury.

Další výrazný zásah lze nalézt v polovině filmu při slavnostním otevření večerní školy. Z monologu Krásové, jímž vítá nové posluchače, vypadla pasáž o Stalinově zásluze na odstranění rasismu z mysli lidí v socialistickém „táboře míru“: „Podívejte se na ten obraz. To je Stalin. On byl první, který zvedl prapor rovnosti mezi národy a odsoudil rasismus, jako středověké barbarství. On byl první, který vtiskl negramotným pero do ruky a položil před jejich oči knihu... Jeho jméno jsem vám v tuto slavnou chvíli chtěla připomenout.“⁶⁶² V této scéně evidentně Weiss stříhačsky zasáhl, i když lze jen s obtížemi zpětně po letech zhodnotit tuto repliku jako „ideové pochybení“, do odhalení kultu osobnosti bylo daleko a Weiss s Aškenazym si

⁶⁶⁰ Archiv Barrandov Studio a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Můj přítel Fabián*, režisérský scénář, obraz 6, s. 24, 1953.

⁶⁶¹ Tamtéž, obraz 7, s. 26-27.

⁶⁶² Tamtéž, obraz 22, s. 73.

do expozice scénáře vepsali jako motto Leninův citát: „Komunista musí mít ucho na srdci člověka“.

Rasistické poznámky pronáší i postava Řepky v obraze před obchodním domem, když si prohlíží tabuli cti, na níž je jeho fotografie umístěna hned vedle té Fabiánovy, a setká se zde s mistrem Terebou, s nímž prohodí pár vět o možné přímluvě Tereby u Trojanana, aby se Řepka stal na místo Fabiána Trojanovým pomocníkem, a finančně si tak výrazně polepšil. Řepka své pomlouvačné plkání uzavírá konstatováním, z něž ve filmu zůstala jen první polovina: „Já jsem byl první na barikádách, pane šéf, ještě dnes mám tu přílbu. Ale v jedné věci měl ten Hitler pravdu: měl tu rasu vyhubit, až do konce. Jo, všechno špatné má i své dobré stránky.“⁶⁶³ Do pozměňovacích zásahů zapadá i závěrečné hlášení z amplionu. To jsou v podstatě všechny zásadní repliky, s nimiž se divák ve filmu nesetká.

Ostatní stříhové zásahy byly doporučeny Weissovi v průběhu jednotlivých předvádění; například sestřih působivě napsané sekvence dětské míčové hry „na jelena“ na škole v přírodě v beskydských scenériích, jíž Weiss původně chtěl vystihnout subjektivní zkreslené pocity ohrožení malého Fabiána z dětského kolektivu, s nímž dosud nenavázal přátelské vztahy, doporučil přímo Aškenazy. Stejně tak Aškenazy navrhnul zkrátit první scénu v obchodním domě, když si Fabián-otec se synem společně s Trojanem za první výplatu vybírá psací pero, klobouk i bundu pro chlapce. Scéna již v literárním scénáři byla koncipována tak, aby na liknavém jednání prodavačů byly poukázány přetrvávající stereotypy neochoty v obslužení romských zákazníků navzdory jejich momentální finanční vybavenosti.⁶⁶⁴ Z obou sekvencí ve filmu nakonec zbyla jen torza, jejich původně zamýšlená vyznění vešla vniveč a na diváka působí jako nutná vycpávka děje bez zásadnějšího opodstatnění.

Připomínky dalších kolegů režisérů či spolupracovníků byly spíše technického rázu, týkaly se kompozice jednotlivých obrazů, zvukové složky, využití ruchů a hudebního podkresu atd. Otakar Vávra v písemných připomínkách se po formální stránce omezil převážně na kompozici scén odehrávajících se na nádraží či ve vinárně, z obsahové stránky upozornil pouze na papírovost replik učitelky Krásové, která dle jeho mínění mluvila jak Rudé právo. Poněkud úsměvnou se jeví v kontextu řešené problematiky rasismu jeho poznámka z hlediska přílišné délky scény romské veselice

⁶⁶³ Tamtéž, obraz 34, s. 107.

⁶⁶⁴ Tamtéž, dokumentace, poznámky ze dne 14. 9. 1953.

v novém Fabiánově bytě, kdy režisér žádá „ukázat jen záběry hezkých cikánů.“⁶⁶⁵ I v tomto případě se nabízejí otázky, v jaké atmosféře probíhala jednotlivá předvádění do jaké míry byly poznámky výsledkem dobře míněných rad kolegů. V každém případě si Weiss tyto poznámky a připomínky zpětně procházel, lze se domnívat, že některé akceptoval téměř okamžitě, s jinými naopak nesouhlasil a dodatečně je škrtil, čemuž nasvědčují jeho vlastní písemné zásahy do kopií jednotlivých písemných prepisů z těchto schůzek. Závěrem k zápasu o konečnou podobu filmu Weiss po letech došel k závěru, že *Můj přítel Fabián* bylo jeho umělecké fiasko, a připustil si „pravdivost“ slov ministra Kopeckého, že film ve verzi, od níž se po půl století distancoval, měl být zakázán „pro jeho naprostou pitomost“.⁶⁶⁶

⁶⁶⁵ Tamtéž, dokumentace, připomínky k Fabiánovi, s. 1, nedatováno.

⁶⁶⁶ WEISS, cit. 5, s. 140.

3.9.2 Historické, historizující a životopisné filmy – kvazihistorické vyprávěnyky

Termín aktuálnosti nebyl chápán jen ve vztahu k současnému, právě probíhajícímu politicko-spoločenskému stavu v zemi. Požadavek aktuálnosti v širším smyslu musela obsahovat druhá významná a početně zastoupená skupina filmů historických, historizujících a životopisných. Od aktuálnosti se odvíjela ideovost a naopak. Jen díky správnému ideovému výkladu historické události mohla být zaručena aktuálnost tématu, přičemž tak zároveň vyplynul na povrch politický rozměr látky zachycující danou událost, a tím byl splněn rovněž požadavek stranickosti, poslední z uplatňované trojice direktiv: „Historické filmy musejí mít vždy svůj jasný a zřetelný vztah k problému (...), mají hovořit k dnešku. (...) Musí tedy jít o filmy politicky historické, nikoliv jen dekorativně, vnějškově historické (...) ideový rozsah filmu *Rozina sebranec* je pranepatrný. Potřebujeme filmů jako např. *Roháč z Dubé*, který je svého druhu historickou paralelou poměrů za okupace, nebo *Jan Žižka*, který dává po protektorátní letargii probuzené vědomí bojovné síly národa (...)“.⁶⁶⁷

Historická látka nemohla postrádat agitační, výchovnou a propagandistickou funkci. Vždy musela nějakým způsobem tyto funkce akcentovat, vyprávění muselo sloužit ideologickému výkladu. Proto nelze považovat tyto filmy za zcela apolitické. Již jen pouhý výběr látek odpovídal politickému rozhodnutí jako v případě „Jiráskovské akce“, vyvolané a podporované ministrem Zdeňkem Nejedlým, během níž by se v ideálním případě adaptovalo na Barrandově patnáct Jiráskových románů a povídek (na plátna kin se postupně promítaly filmy *Temno* Karla Steklého z roku 1950, *Psohlavci* Martina Friče z roku 1955 a *Ztracenci* Miloše Makovce z roku 1956, k nimž se řadil třetí díl husitské trilogie Otakara Vávry *Proti všem* z roku 1957), či zachycení událostí spjatých s husitskou tematikou (již zmiňovaná husitská trilogie, již předcházela snímek *Jan Roháč z Dubé* Vladimíra Borského z roku 1947).

O přístupu, jakým zkušení filmaři přistupovali k adaptaci Jiráskových děl i na konci sledovaného období, svědčí druhé zfilmování *Psohlavců* v režii Martina Friče z roku 1955. Do jisté míry způsob zvolení doslovného, až ilustrativního přístupu k látce byl již předem určen dogmatem, vyhlášeným na počátku rozsáhlé kampaně, která měla

⁶⁶⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/3.

za úkol ještě více zpřístupnit všem bez rozdílu Jiráskovo dílo, právě i za pomoci filmových adaptací jeho nejzásadnějších próz.

Zdeněk Nejedlý učinil z Aloise Jiráska národního klasika číslo jedna, jímž měla být nadále poměřována veškerá další tvorba československých spisovatelů, kteří měli vycházet z Jiráskovské tradice realistického historismu a podobně jako on psát v nových, socialistických podmínkách díla stejně tak zásadní pro chápání významu českých dějin, s výrazným výchovným zřetelem a pokud možno i srozumitelným stylem, aby podobně jako Jiráskova próza i jejich díla nabyla tak široké popularity mezi lidově demokratickými čtenáři. Jiráskovská tematika se objevila na pořadu dne v tematických plánech již krátce po únorovém převratu. Zdeněk Nejedlý filmovými pracovníkům vzkázal z Jiráskova rodiště, že „velké jsou možnosti, jež dává Jiráskovi film. Ale velká je proto i odpovědnost a velký úkol těch, kteří k jeho plnění přistupují. Necht' proto náš film napne všechny své síly“.⁶⁶⁸

Psohlavci se záhy ukázali být vhodnou volbou pro převedení na filmové plátno, a to hned z několika důvodů. Předně si tento román již od data svého vydání získal velkou popularitu mezi čtenáři, která mnohé další tvůrce inspirovala k námětovým výpůjčkám motivů tohoto románu jak pro díla výtvarná, tak literární. *Psohlavci* byli několikrát zdramatizováni i přes nesouhlas autora, a dokonce byli převedeni do stejnojmenné opery Karla Kovařice podle libreta Karla Šípka. Dalším z důvodů, hovořících pro zfilmování *Psohlavců*, byl dobový názor, vyplývající z Nejedlého dogmat přístupu k českým klasikům,⁶⁶⁹ podle něž u *Psohlavců* „možno přejímat bez podstatných změn nejen postavy, ale zhruba i strukturu románu a dokonce i zestručněné dialogy, jejichž chodský dialekt dodává celému dílu svérázný kolorit“.⁶⁷⁰ A konečně posledním, ale nejdůležitějším důvodem pro realizaci *Psohlavců* i dalších Jiráskových próz byla poúnorová doba, která „teprve (...) vyzvedla podnětnou revolučnost Jiráskových děl“, v níž „Klement Gottwalda z impulsu ministra Zdeňka Nejedlého umožnil masové a přímo manifestační vydávání díla Jiráskova“, společně s vybudováním muzea „tohoto vpravdě národního umělce“.⁶⁷¹

⁶⁶⁸ HRBAS, Jiří. *Psohlavci*. Nové filmové zpracování Jiráskova díla. *Kino* 10, 1955, č. 8, s. 120-121.

⁶⁶⁹ Nejedlý trval na tom, aby Jiráskovy prózy nebyly přebásňovány či přibásňovány, byly přejímány tak, jak jsou a nebyly k nim přidávány okrajové epizody. Srov. MAŘÁNEK, Jiří. Jak filmovat Jiráska. *Kino* 4, 1949, č. 11, s. 147.

⁶⁷⁰ Tamtéž.

⁶⁷¹ MAŘÁNEK, Jiří. Jiráskovská tematika v československém filmu. *Film a doba* 2/4, 1954, č. 2, s. 195-197.

Stejnou otázku, proč natáčet *Psohlavce*, si kladl i jeden ze scenáristů druhé filmové verze Otakar Kirchner a našel pro sebe dostačující odpověď, že „spíš bychom se měli ptát, jaký asi prazvláštní důvod by měl být vynalezen, abychom v dnešní době *Psohlavce* nenatočili“.⁶⁷² Na literárním scénáři spolupracoval Kirchner společně s Fričem a Jiřím Mařánkem. Autoři si při psaní scénáře museli být vědomi stranické direktivy žádající, aby *Psohlavci* byli „pojati jako ideologicky důležitý film o ochraně západních hranic“.⁶⁷³

Kulturní rada označila *Psohlavce* pro jejich uměleckou, ideovou a politickou závažnost za jeden z velkofilmů, kterému měla být věnována všemožná péče, a proto měl být film také natočen barevně. Avšak Filmová rada koncem září 1950 scénář ke své nelibosti shledala příliš epickým, příliš pečlivým přepisem Jiráskova díla, který postrádá „mnohem dramatičtější stavby, soustředující se na hlavní problém vzniku, vývoje a vyvrcholení chodovské vzpoury bez nadbytečného prokreslení motivů původních nebo podnětných“.⁶⁷⁴ Po ideové stránce Filmová rada žádala, aby tvůrci položili hlavní důraz „na chodské vědomí strážců zemských hranic, a tak význam chodského povstání povýšit ze sociálních bojů proti feudálnímu útisku na veliký politický národní boj“. Na jedné straně dostali tvůrci za úkol zdůraznit vědomí Chodů „o svém historickém úkolu boje proti nepříteli, který se již zmocnil celé země“ a druhé straně „ukázat chodský boj jako nejdůležitější selské povstání a tím spojit boj Chodů s tehdejším bojem našeho lidu“.⁶⁷⁵

Na základě posudků Kolektivního vedení⁶⁷⁶ doporučila Filmová rada vypracovat nový scénosled, z něhož měla být „jasná nová dramatická stavba díla, vedoucí hlavní dějové linii po dramatických situacích, které již u Jiráskova jsou vypracovány do velkého účinku: ukrytí privilegií, srážka u lípy, kyrysnická šťára v Oujezdě s nalezením pergamenů, spálení listin a praporu, objevení posledních dvou majestátů u staré Kozinové, narůstání boje proti vrchnosti, končící demonstrativními voračkami, soud v Praze, povstání a exekuce“. Oproti tomu Filmová rada požadovala zkrátit expozici

⁶⁷² KIRCHNER, Otakar. Proč natáčíme *Psohlavce*. *Film a doba* 2/4, 1954, č. 4, s. 613-617.

⁶⁷³ Srov. KNAPÍK Jiří. Film a ideologie. Bída filmové politiky KSČ 50. let. *Proglas, revue pro politiku a kulturu* 9, 1998, č. 7, s. 34. Knapík zde dále uvádí vysvětlení, proč se záměr zfilmovat *Psohlavce* posunul z roku 1951 až do roku 1953. Hlavním důvodem tohoto zpoždění byl spor ohledně snímku *Císařův pekař*, který odmítl pro zfilmování pro „ideovou bezcennost“ Gustav Bareš. Tehdejší vedení ČSF společně s Václavem Kopeckým však prosadilo tuto komedii do výroby, jelikož od ní očekávali výdělek v zahraničí. Tamtéž.

⁶⁷⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1.

⁶⁷⁵ Tamtéž.

⁶⁷⁶ Posudky vypracovali František Nečásek, Václav Koucký, A. M. Brousil a Vladimír Václavík. Tamtéž.

filmu a všechny nadbytečné záběry z trhanovského zámku. Dále nařídila „utlumit dojemné žalostné scény prosby Kozinovy ženy u Lomikara“. Bojová linie děje měla vyvrcholit střetnutím Chodů s vojskem Pocínovic. Tyto scény měly být oproti dosavadním bojovně rozvedeny a monumentalizovány.

Připomínky zazněly i ke konturám hlavních postav. Největší důraz byl zcela pochopitelně kladen na vyznění postavy mladého Koziny, jenž měl být ukázán jako moudrý a rozvážný sedlák, aniž by jeho rozvaha působila oportunisticky. U postavy Matěje Příbka byl vznesen požadavek, aby u něj nepřevažoval radikalismus tak, aby se nezdálo, že chce za každou cenu krvavý boj. Příbek přece „vyrůstá z revoluce, lid v něm vidí svého vojevůdce a právě touto důvěrou lidu je silný“. Radostnost a optimismus měly být posíleny u dudáka Jiskry, naopak Lomikara bylo „třeba rýsovat ostřeji jako cizáka, národního nepřítele, který v Chodech vidí národní strážce hranic a který cítí, že jej chodská obrana vylučuje za hranice“. Zároveň měl být u něj „zdůrazněn pocit feudála k nevolnické pracovní síle“, aby alespoň v něčem byl podobný původnímu Jiráskovu Lammingerovi.⁶⁷⁷ Ideovost filmu měly zvýraznit taktéž dekorace a především kostýmy. Chodské kroje měly „kontrastovat s přepychovým oblečením šlechty a dokazovat tak na jedné straně hospodářské a sociální ponížení chodského lidu, na druhé straně však zdůraznit jeho kmenové sebevědomí a kolektivní pocit příslušnosti ke své společenské třídě“.⁶⁷⁸ Kromě této své sociální a politické funkce měly chodské kroje obsahovat taktéž funkci do jisté míry narativní ve scéně pálení pergamenů a praporu, kdy se měly stát „výstražnými symboly příštích tragických událostí“.⁶⁷⁹

Za politické rozhodnutí lze chápat i volbu dílčích období. Chronologická linie se počínala až érou reformace a barokního období, z nichž první uvedené mělo posílit prezentaci komunistů coby dědiců husitského odkazu a tradice. Do období vrcholného středověku se chtěl vrátit Otakar Vávra, jenž měl v úmyslu zadaptovat divadelní hru Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně*. Vávra látku rozpracoval již v roce 1941 pro

⁶⁷⁷ Požadavek kladený na politické a ideové vyznění postav si scenárista Kirchner vysvětlil po svém a neváhal vést paralelu mezi postavami dělnického revolučního dramatu *Zocelení* a postavami historického dramatu *Psohlavců*, kdy ztotožňoval charakteristiky postav Koziny a Příbka s dělníky Frantou a Janem. Naopak zámecký pán Lomikar mu téměř splýval s postavou ředitele válcovny Karlovy hutí von Doderera. KIRCHNER, cit. 672, s. 614.

⁶⁷⁸ HLAVÁČEK, Luboš. Umělecko-historický pohled na filmové *Psohlavce*. *Film a doba* 2/4. 1954, č. 5, s. 808-812.

⁶⁷⁹ Tamtéž.

Lucernafilm, avšak realizaci podle jeho svědectví zmařil cenzurní zákaz gestapa.⁶⁸⁰ Po válce se Vávra k látce vrátil a předložil technický scénář Ústřední dramaturgii ke schválení v lednu 1949. Vávra jako vedoucí prvního tvůrčího kolektivu zaslal sekretariátu Ústřední dramaturgie zprávu, v níž žádal o přednostní schválení scénáře, který přepracoval již v roce 1947 a uvedl, že se bude jednat o stylizovaný barevný velkofilm, a proto ještě před schválením byly v rámci dohody s ředitelem filmové výroby Vladimírem Václavíkem provedeny detailní návrhy kostýmů. Zároveň si nechal sestavit předběžný rozpočet, který prozatímně počítal s částkou téměř dvanácti a půl miliónu korun.⁶⁸¹

Ústřední dramaturgie předložený scénář schválila s připomínkami a rovněž souhlasila s tím, aby se režie filmu ujal režisér Vladimír Borský, který již měl zkušenost s natáčením na barvu v případě filmu *Jan Roháč z Dubé*.⁶⁸² Proto v březnu, po schválení upraveného scénáře započaly přípravné práce, mezi nimiž probíhala jednání s architektem Rittersheimem a výběr adeptek do ženských rolí z řad méně známých hereček, které dosud měly minimum zkušeností s filmovým natáčením. Borský hledal vhodné představitelky především v albu dam z Divadelní žatvy, zatímco Vávra doporučil natočit herecké zkoušky s Libuší Pospíšilovou, Vivian Gardenovou, Evou Kubešovou, Helenou Krčovou a Zorou Rozsypalovou, vesměs s herečkami z mimopražských scén. Po projekcích hereckých zkoušek z Divadla filmového studia a z filmů *Pan Habětín odchází* a *Anna proletářka*, Vávra kategoricky zamítl Vlastu Chramostovou, schválil pouze Gisu Skálovou pro úlohu dvorní dámy a nadále trval podle svého zvyku na obsazení herců z Národního divadla.⁶⁸³

Vávřův požadavek předních herců se zrcadlil v prozatímním obsazení filmu, zpravidla jmenující až čtyři alternativy pro danou roli. Nepřekvapí tedy, že pro úlohu Karla IV. Vávra navrhoval Zdeňka Štěpánka, případně Karla Högra, Jiřího Plachého či Otomara Korbelaře. Korbelař rovněž přicházel do úvahy pro roli Ctibora společně s Theodorem Pištěkem. Elišku měla případně ztvárnit Eva Karellová, Vlasta Matulová,

⁶⁸⁰ Vávra ve svých vzpomínkách k přípravě látky uvedl: „Strávil jsem dlouhou dobu studiem historického materiálu. Chtěl jsem ukázat v našem filmu českou gotiku. Potřeboval jsem detailně poznat protokol francouzského královského dvora, který Karel IV. Přenesl do Prahy, a proto jsem se spojil s papežským legátem profesorem církevního práva doktorem Cibulkou. Moje přítelkyně sochařka Marie Bartoňková-Drábková provedla rozsáhlé návrhy kostýmů pro hlavní osoby i pro epizody a komparsy. Za tím účelem jsme pořídili snímky iluminací z Bible Václava IV. Ale před natáčením přišel cenzurní zákaz gestapa. Karel IV. Byl pro nacisty nejhorší německý císař a pro Čechy Otec vlasti. S tím se nedalo nic dělat, film jsem už nerealizoval. Srov. VÁVRA, cit. 5, s. 115-116. .

⁶⁸¹ Dokumenty k filmu *Noc na Karlštejně*. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře.

⁶⁸² Věstník, ročník III., číslo 1., s. 3-4.

⁶⁸³ Dokumenty k filmu *Noc na Karlštejně*. Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře.

Vlasta Fabiánová či Hana Vítová. Karellová byla rovněž prvním tipem pro roli Aleny. Obsazení této role, se jevilo jako nejvíce překvapivým, jelikož po boku dalších nominovaných hereček Lídy Vostrčilové a Dagmar Frýbortové, žádal Vávra tuto roli pro Natašu Gollovou, která v té době nesměla hrát v pražských divadlech a rovněž platil nepsaný zákaz pro její účinkování ve filmu. Kdyby se Vávrovi tento záměr nakonec zdařil, byl by společně s Jiřím Krejčíkem, jenž s ní počítal do svého filmu *Vila Lukrécie*⁶⁸⁴, prvními z filmařů, které této padlé hvězdě protektorátního plátna nabídli pomocnou ruku ještě dříve, než tak učinil Martin Frič v rámci obsazení role Sirael/Kateřiny ve veseloohře *Císařův pekař*. I v dalších rolích lze nalézt výčet současných hereckých es: Saša Rašilov (purkrabí), Jaroslav Marvan (purkrabí, Mikuláš), Václav Trégl (purkrabí, rytíř), František Smolík (Arnošt), František Kreuzmann (Arnošt), či zástupce mladší mužské herecké generace Gustava Nezvala, Vítězslava Vejražku, Zdeňka Dítěte, Františka Hanuse nebo Eduarda Dubského, všechny pro roli Petra.⁶⁸⁵ Snímek však z neznámých důvodů nebyl nakonec realizován. Vávra se proto vrátil do období vrcholného středověku svou husitskou trilogií.

Barokní období po počátek osvěcenství nabízelo deformovanou paralelu mezi feudální nadvládou spojenou s negativními prvky (poddanství, robotnictví a nevolnictví, násilná germanizace a rekatolizace obyvatelstva) s kapitalistickým systémem obdobně „zbídačujícím“ střední a nižší vrstvy. Na druhou stranu mělo i svou úsměvnou tvář; to když na Pražském hradě pekař z povolení císaře zapojil legendárního Golema do využití atomové energie a „zalil tak bojechtivé chřtány vládnoucí aristokracie mírovým pečivem“ jako tomu bylo v případě historické veseloohry *Císařův pekař a Pekařův císař* z roku 1951.

Méně úsměvným se však jevilo samotné projednávání realizace látky. Technický scénář byl projednán 2. ledna 1950 Ústřední dramaturgií a schválen do výroby. S realizací filmu mělo být započato v říjnu téhož roku, kdy se měly v ateliéru postavit filmové stavby. Vzhledem k dvouměsíčnímu léčení hlavního představitele a vedoucího tvůrčího kolektivu, v němž snímek vznikal, Jana Wericha byl termín posunut na listopad a posléze na prosinec. V prosinci dosavadní vedoucí štábu upozornil Ladislav Hanuš upozornil svým dopisem na různé problémy, které se během této fáze začaly vyskytovat. Jednalo se především o spornou otázku hereckého obsazení

⁶⁸⁴. Archív Barrandov Studio, a. s. Sbíрка scénáře, Dokumenty k filmu *Vila Lukrécie*.

⁶⁸⁵. Archív Barrandov Studio, a. s., Sbíрка scénáře, Dokumenty k filmu *Noc na Karlštejně*.

mezi Werichem a režisérem Jiřím Krejčíkem. Z toho důvodu se konala u ředitele Vladimíra Václavíka porada, během níž měly být objasněny rozpory mezi hercem a režisérem, který by bránil realizaci filmu. Ze strany Wericha bylo dáno členům KV ÚD ujištění, že takové rozpory neexistují, avšak Hanuš nebyl plně přesvědčen o další realizaci snímku, a proto byl ze svého postu odvolán a výroba filmu byla podřízena řediteli filmové výroby Karlu Kohoutovi.⁶⁸⁶ Koncem ledna roku následujícího byla svolána údajně na žádost režiséra Krejčíka a po odsouhlasení tohoto návrhu generálním ředitelem ČSF Macháčkem na popud ministra Kopeckého komise,⁶⁸⁷ do níž byli vedle Krejčíka a Wericha jmenováni členové dramaturgie František Dvořák s Marií Pujmanovou, režisér Martin Frič a skriptka štábu M. Moravcová. Ze schůze se omluvili Václav Wassermann a Jiří Pelikán. Předmětem jednání byly dva body. První se týkal shrnutí dosavadního stavu natáčení po zhlédnutí denních prací. Druhý bod diskuze řešil vzájemný pracovní vztah Wericha s Krejčíkem.⁶⁸⁸

Při řešení denních prací komise konstatovala, že „tempo se zdá vleklé a režie klade příliš důrazu na vyhrávání nepodstatných detailů“, přičemž je patrné, že se Werichovi špatně hraje. Navíc nebyla ze strany režiséra vůbec vyřešena odlišná stylizace postavy Rudolfa a Matěje. Frič, který jako jediný člen komise zhlédl i předchozí zkoušky, se zásadně postavil proti obsazení role Sirael/Kateřiny Irenou Kačírkovou s odůvodněním, „že není partnerkou Werichovou, protože nemá smysl pro humor a není dobrá herečka“, a navrhnul pro tuto roli buď Janu Dítětovou, či později skutečně obsazenou Natašu Gollovou.⁶⁸⁹ To potvrdil i Werich, který se vyjádřil v tom smyslu, že se s Krejčíkem sobě vzájemně zprotivili a že Krejčík přemlouvá Kačírkovu za jeho zády, „aby nedbala Werichových rad, protože Werichův projev je stejně prý divadelní“. Doznal, že přestože si Krejčíka za režiséra sám vybral, dnes se mezi nimi vyskytují takové neshody, které bude jen velmi nesnadné odstranit.⁶⁹⁰

Načež komise upozornila Krejčíka, že film je točený především kvůli Werichovi, a proto je potřebné, aby mu vyšel vstříc. Na Krejčíkovu námitku, že nemůže dělat dostatek hereckých zkoušek, mu odpověděl Frič, že naopak podle jeho názoru jsou scény přezkoušeny. Frič rovněž společně s Dvořákem vyjádřili obavu o další průběh realizace filmu. Komise ve zprávě nakonec zaujala stanovisko, v němž dala k úvaze,

⁶⁸⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2.

⁶⁸⁷ Archiv Barrandov, Barrandov Studio, a. s. Sbíрка Barrandov historie, Prověřky scenáristů.

⁶⁸⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2.

⁶⁸⁹ Tamtéž, s. 1.

⁶⁹⁰ Tamtéž.

zdali by nebylo vhodnější film zcela zastavit: „Upozorňujeme, že v dosavadní atmosféře na pracovišti se může stát, že osazenstvo ateliéru jednoho dne může odmítnout další spolupráci (...) film při tomto způsobu práce zcela určitě přesáhne preliminovanou částku 30 miliónů Kčs a jsou důvodné obavy, že nebude stačit ani barevný materiál.“⁶⁹¹ V závěru se rovněž objevila poznámka o důvodu ustanovení umělecké komise, která vznikla proto, že u obou tvůrců se projevila nedůvěra v KV ÚD.⁶⁹²

Ke zprávě komise se svými písemnými připomínkami připojil i ředitel výroby Kohout. Zaměřil se na konkrétní výčet potíží spojené s neplněním natáčecího plánu, které vznikaly již od druhého filmovacího dne. Část těchto potíží byla způsobena i pracovními závazky obsazených herců v Národním divadle, v tomto případě Zdeňka Štěpánka a Karla Högra, který po novém obsazení byl v roli magistra Kellyho nahrazen Jiřím Plachým. Kvůli hercům se musely posouvat plány denních směn na noční směny, přesto Krejčík nebyl schopen přizpůsobit se nové situaci, což vedlo k překročení vymezeného času a k otrávenosti herců. Kohout vyjádřil svůj osobní názor, že hlavní odpovědnost za prodlení připadá Krejčíkovi, neboť ten natáčel i záběry, které nebyly ve scénáři. Na závěr vyjádřil obavu z natáčení náročných scén odehrávajících se v alchymistické kuchyni, v domě komořího Langa či masových scén.⁶⁹³ Komise spolu s Kohoutem došla ke čtyřem závěrům, z nichž čtvrtý se jevil velmi závažným: „Míru neodpovědnosti, která se projevila u obou hlavních realizátorů filmu *Císařův pekař*, lze v jejím objektivním významu hodnotit jako projev negativního postoje k zestátněnému filmu i k lidově demokratickému zřízení.“ Proto komise vypracovala konkrétní opatření pro předsedu Filmové rady Jiřího Hendrycha a generálního ředitele Oldřicha Macháčka, v nichž mimo jiné navrhovala výměnu Krejčíka za jiného režiséra. Podle jejich názoru jako jediný přicházel do úvahy režisér Frič, ačkoliv ten je zavázán k natočení *Psohlavců* a k odevzdání dvou scénářů a zároveň je značně i přes svůj špatný zdravotní stav zaneprázdněn svou činností v KV ÚD.⁶⁹⁴

Začátkem února se konala další porada o filmu *Císařův pekař* za účasti zástupců Filmové rady v čele s jejím předsedou Jiřím Hendrychem, dále zástupci ministerstva informací a osvěty a členové umělecké komise včetně hlavních dvou aktérů Wericha

⁶⁹¹ Tamtéž, s. 2

⁶⁹² Tamtéž, s. 3.

⁶⁹³ Tamtéž, s. 4.

⁶⁹⁴ Tamtéž, s. 5.

a Krejčíka.⁶⁹⁵ V úvodu všem přítomným František Dvořák přečetl zprávu komise včetně posudku a předal slovo svým kolegům. Krejčík se okamžitě ohradil proti nařčení, že by chovali s Werichem negativní postoj k lidově demokratickému zřízení a zestátněnému filmu. Považoval za špatnou pouze jednu scénu setkání Rudolfa s Matějem, kterou by bylo možné snadno opravit v případě rezerv filmovacího materiálu.⁶⁹⁶ Svou obsáhlou obranu ukončil s prosbou směrem ke komisi, která si na jeho přání měla promítnout dosud hotový natočený materiál včetně všech zkušebních záběrů a „aby byla i ostře, ale spravedlivě kritizována jeho režisérská práce, protože si je vědom, že na rozhodnutí dnešní schůzky spočívá jeho osobní existence a otázka, zda bude ve státním filmu nadále pracovat.“⁶⁹⁷ Dvořák navázal na Krejčíkova slova a vytkl mu, že ten zcela dobře neporozuměl, o jaký problém se ve skutečnosti jedná, že komise neprojednává nedostatky v jedné scéně, jelikož „kdyby všechny filmy byly provázeny takovým průběhem, přišli by na Barrandově všichni do blázince“. Upozornil Krejčíka, že se jedná o otázku koncepce, neboť film je politickým, což se týká i jeho pojetí.⁶⁹⁸ Werich svou řeč započal opětovným konstatováním, že si Krejčíka sám vybral, ale „chybil v tom, že si vybral člověka, který povahově jest jeho protipólem“.⁶⁹⁹ Werich dále prohlásil, že „se stydí, že sedí na této poradě, když se mu dostalo tak veliké pomoci od ministra, od generálního ředitele Macháčka (...), domnívá se, že kdyby přišel s filmem někdo jiný, nedělal by se snad.“⁷⁰⁰ Nakonec vše shrnul slovy, že Krejčík nemůže dělat veselohru, jelikož to neumí, a pokud se nenalezne jiný vhodný režisér, bude nutné film zarazit, což je dokladem jeho kladného poměru k režimu.⁷⁰¹

Po Werichovi promluvil kameraman filmu Stalich s poznámkou, že ačkoli „pracoval s několika režiséry i s Willy Forstem a může říci, že takto se veselohra nedá dělat“.⁷⁰² Ředitel výroby Kohout upozornil, že pokud by se pokračovalo stávajícím způsobem natáčení, překročilo by se výrazným způsobem plánované množství negativu obrazu včetně navýšení počtu natáčecích dnů.⁷⁰³ Vedoucí stranické

⁶⁹⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 669/2. Porady se zúčastnili Jiří Hendrych, Oldřich Macháček, Marie Pujmanová, František A. Dvořák, Karel Kohout, Karel Maršálek, Neubauer, František Nečásek, Jiří Krejčík, Jan Werich, Ladislav Štoll, Jiří Pelikán, Vilém Kún, Martin Frič, Rudolf Stalich, Jindra, Josef Hušek.

⁶⁹⁶ Tamtéž, s. 2.

⁶⁹⁷ Tamtéž, s. 4.

⁶⁹⁸ Tamtéž.

⁶⁹⁹ Tamtéž, s. 5.

⁷⁰⁰ Tamtéž.

⁷⁰¹ Tamtéž, s. 7.

⁷⁰² Tamtéž, s. 8.

⁷⁰³ Tamtéž.

organizace Neubauer poznamenal, že film *Císařův pekař* narušuje pracovní morálku manuálních složek, že se jím zabývají všechna dílčí usnesení a politické trojky a rovněž poukázal na to, že se Werich v průběhu natáčení vulgárně vyjadřuje a pronáší politické vtipy, což především špatně snáší ženská část zaměstnanců, a proto chce závodní organizace požádat ministra, aby celou věc vyřešil.⁷⁰⁴

František Nečásek jako jedinou možnou variantu viděl obsazení Friče na post režiséra místo Krejčíka a podivoval se Krejčíkově hysterii, pramenící z jeho obavy nad další existencí v ČSF. S tím souhlasil i generální ředitel ČSF Macháček, který Krejčíkovi uvedl jako příklad sovětskou kinematografii, konkrétně povídkový film *Tři schůzky*, na němž se vystřídali tři režiséři Sergej Jutkevič, Vsevolod Pudovkin a Alexandr Ptuško. Zároveň však přiznal, že Krejčík společně s Vladimírem Borským jsou režiséři, kteří se již několik měsíců ocitají v tvůrčí krizi, v Borského případě to trvá již dva roky, že oba jako režiséři neuspěli.⁷⁰⁵ Kategoricky odmítl možnost, že by se film zastavil: „Nechceme z něj mít jen film, který bychom prodali jen do SSSR a zemí lidové demokracie, chceme jej prodati na západ; bude mít své poslání politické. (...) Neprodáváme filmy do USA, aby byly promítány v kinech, ale proto, aby byly promítány v televizi, která má v USA asi 10 miliónů účastníků. Můžeme-li jim promítnouti film, který usvědčuje ze lži všechny ty, kteří tvrdí, že za železnou oponou není svoboda uměleckého tvoření, když naše filmy dokazují opak těchto tvrzení, musíme to udělat.“⁷⁰⁶ Macháčkovi proto vyplývalo jediné řešení, čímž byl v rozporu s KV ÚD. Film musí být natočen Fričem, a pro tyto účely by byly sjednány mimořádné podmínky v režisérské smlouvě, přičemž *Psohlavce* může natočit až v druhé polovině roku. Frič se vznesenému požadavku bránil s odkazem na svůj zdravotní stav a poukázal na to, že za poslední dva roky natočil pět filmů a nerad by, aby se o něm říkalo, že přebírá jiným režisérům práci, jako se tomu dělo v případě převzetí režie snímku *Past* po onemocnělém Václavu Gajerovi. Ladislav Štoll poznamenal, že nelze na Friče činit takový nátlak.⁷⁰⁷

Jiří Pelikán upozornil, že pokud dnes padne rozhodnutí film realizovat, bude nutné rozjet informativní kampaň v 11. dílčí organizaci KSČ, která dopomůže uskutečnění filmu za plné pomoci Filmové rady. Vilém Kún podpořil Macháčkovu variantu, jelikož kdyby byl film stáhnut z výroby „reakce začne křičet, že se zakazuje

⁷⁰⁴ Tamtéž, s. 9.

⁷⁰⁵ Tamtéž, s. 11.

⁷⁰⁶ Tamtéž.

⁷⁰⁷ Tamtéž, s. 12.

Werichovi filmovat“.⁷⁰⁸ Načež Krejčík veřejně poprosil Friče, aby film převzal, a zároveň požádal, aby mu bylo umožněno dokončit určité scény, poté by se v desetiminutovce rozloučil a Fričovi předal práci.⁷⁰⁹ Kohout připomněl, že bude nutné, aby jak Werich, tak Krejčík předstoupili před zaměstnance a vysvětlili jim celou situaci.⁷¹⁰ Hendrych podotkl, že by se nemuselo jednat o celozávodní schůzi, stačila by jen beseda s pracovníky filmového štábu.⁷¹¹ Na závěr požádal generální ředitel Macháček Friče, aby vážně uvažoval o převzetí filmu a v krátké době sdělil své rozhodnutí. ČSF se na oplátku vynasnaží zařídit Fričovi zdravotní dovolenou, během níž si promyslí, jak bude postupovat při vlastním natáčení, léčení, a předloží věcné předpoklady, aby film mohl úspěšně dokončit.⁷¹² Filmová rada projednala 18. června 1951 nový bodový scénosled⁷¹³, který předložili Werich s Fričem, a schválila tuto verzi k realizaci, aby snímek stihnul být premiérován v prvních lednových dnech následujícího roku.

Převážně druhá polovina 19. století byla zasvěcena sérii životopisných filmů předních českých umělců a vynálezců. Seznam vybraných národních klasiků na poli literatury, malířství, hudby a vzdělání, ale i významných osobností z oblasti vědy, techniky, sportu a politiky se neustále doplňoval o další jména přesahující vymezený časový horizont. Přesto pomyslným personálním sítím prošlo jen několik málo vyvolených mužů. Zfilmovány byly osudy Josefa Božka (*Posel úsvitu*, 1950), Mikoláše Alše (*Mikoláš Aleš*, 1951), Aloise Jiráska (*Mladá léta*, 1952), Emila Holuba (*Velké dobrodružství*, 1952) a Jana Janského (*Tajemství krve*, 1953).

Tyto životopisné příběhy bez rozdílů spojovaly stejné tendence: 1. vyzdvihnout z nacionalistického hlediska jedinečnost díla či objevu dané osobnosti v rámci pomyslného souboje o světové prvenství, 2. konfrontace jejich profesního počínání, které bylo zároveň interpretováno coby pokrokové, se zpátečnickou (reakční/nečeskou/nelidovou) současnou společností a 3. následnou glorifikací a vytvořením všelidového ideálu prezentovat tyto osobnosti za příklady vhodné následování.⁷¹⁴ Mimo tento rámec vykročil pouze snímek *Synové hor*, životopisné drama režiséra Čenka Duby z roku 1956, líčící tragickou událost z počátků

⁷⁰⁸ Tamtéž. s. 13.

⁷⁰⁹ Tamtéž.

⁷¹⁰ Tamtéž, s. 14.

⁷¹¹ Tamtéž, s. 15.

⁷¹² Tamtéž, s. 16.

⁷¹³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/2.

⁷¹⁴ Srov. ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. dopln. vyd. Praha: Levné knihy, 2008, s. 280. ISBN 978-80-7309-573-4.

mezinárodních lyžařských závodů v Krkonoších, oslavující obětavé přátelství ústřední dvojice závodníka Bohumila Hančeho a jeho kamaráda Václava Vrbaty. Tuto sérii doplňovalo drama *Revoluční rok 1948* (Václav Krška, 1949) a adaptace Svatopluka Čecha *Jestřáb kontra Hrdlička* (Vladimír Borský, 1953) společně s přepisem povídky *Bratr Žak* Ivana Olbrachta – *Komedianti* (Vladimír Vlček, 1953). Ovšem ani těmto filmovým adaptacím se nevyhnuly ideologicky motivované dějové posuny. Původně se v roce 1949 měl rovněž natáčet i historický film o Prokopu Divišovi, jehož režie byla svěřena Alfrédu Radokovi podle scénáře J. A. Novotného a který vznikl ve Fáberově tvůrčím kolektivu. Technický scénář schválila Ústřední dramaturgie koncem března 1949, měsíc po ní i Filmová rada. Tato jednání se ovšem, jak už bylo uvedeno v předchozích kapitolách vážících k aféře levicových úchylek, neobešla bez potíží. Navzdory započatým přípravným pracím, byla látka zastavena.⁷¹⁵ Rok nato se Kocourkův V. tvůrčí kolektiv ujal Novotného a Radokova scénáře, který Kocourek svěřil k přepracování Karlu Krausovi. Kraus proto pro potřeby dramaturgie vypracoval v říjnu 1950 elaborát *Prokop Diviš. Ideový rozvrh a historický přístup k námětu*, v němž představil hlavní smysl film, Divišův význam a dobu, v níž žil, interpretovanou ovšem k aktuálním potřebám současnosti. Kocourek po dohodě s Krausem zamítl Novotného scénář a pověřil jej vypracováním zcela nové koncepce. S Kocourkovým návrhem rovněž souhlasilo i KV ÚD. Po nové verzi a jejím schválení se opět rozjely přípravné práce, do nichž byly zahrnuty výběr vhodných exteriérů a objednávky značného počtu masek, kostýmů, rekvizit a staveb, přičemž bylo nutné vymyslet, jak efektivně natočit scény letních bouří v ateliéru. Zároveň byla přizvána ke spolupráci pětice odborných poradců z oblastí historie, lékařství, vojenství, výtvarného umění a kostýmního návrhářství. Jednalo se tedy o velmi ambiciózní projekt, u nějž bylo nutné hlídat především ono tolik skloňované ideové vyznění. Avšak ani tato realizace nebyla uskutečněna.⁷¹⁶

Dalším vědcem, na nějž se nedostalo, byl Jan Evangelista Purkyně. Obdobně jako v předchozím Divišově případě, i zde autorům filmové povídky *Velký Purkyně* Ivanu Kubištovi a Viktoru Švarcovi bylo Kolektivním vedením Studia v roce 1953 vyčítáno umělecké nezvládnutí látky, ačkoliv oba autoři na látce pracovali čtyři roky společně se spisovatelkou Annou Marií Tilschovou jako uměleckou poradkyní. Tilschová však pracovala samostatně, a proto nakonec vznikaly dvě zcela nezávislé

⁷¹⁵ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře. Dokumenty k filmu *Prokop Diviš*.

⁷¹⁶ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře. Dokumenty k filmu *Prokop Diviš*.

verze povídky, které byly předkládány k dramaturgickým orgánům k posouzení. Opakovala se tak situace známá z případu se spisovatelkou Marií Majerovou při realizaci jejího námětu *Pevnost*, uváděného pak pod distribučním názvem *Výstraha*. Kubištovu a Švarcovu verzi neschválilo jak Kolektivní vedení, tak ani Filmová rada, a proto jim nebyla vyplacena zbývající část honoráře, přestože Tilschová coby národní umělkyně po souhlasu generální ředitele Macháčka svůj honorář obdržela, jelikož podle názoru vedoucího Scenáristického odboru svůj závazek splnila.⁷¹⁷

Problémy nastaly i v případě realizace filmového životopisu novodobého hrdiny Julia Fučíka. O látku projevoval až neobvyklý zájem režisér Jiří Weiss, jenž se na látku začal připravovat již během dokončovacích prací filmu *Vstanou noví bojovníci*. Weiss proto v pravidelných intervalech korespondenčně žádal o přidělení látky v průběhu roku 1951 jak předsedu Filmové rady Jiřího Hendrycha, tak Gustava Bareše. Návrh KV ÚD ze září 1950, aby se Weiss ujal režie filmu o Fučíkovi, si kladl dle vlastních slov za čest. Napsáním filmové povídky byl pověřen Josef Rybák, který podle informací sdělených Weissovi Gustou Fučíkovou pro nedostatek času nestihl povídku dokončit ke stanovenému termínu 1. ledna 1951. Weiss proto navrhl Hendrychovi, aby směl připravit sám synopsi režijní koncepce, kterou by předložil k Hendrychovi a Barešovi ke schválení: „Pokud od Tebe (myslen Jiří Hendrych – pozn. V. A. Š.) neobdržím zápornou zprávu, předpokládám, že jste vzali navržený postup na vědomí“.⁷¹⁸

Jak Hendrych, tak Bareš souhlasili s vypracováním synopse. Z toho důvodu se Weiss dopisem ze dne 13. února 1951 znovu obrátil na Hendrycha s prosbou o součinnost během literárních příprav chystaného námětu a zároveň jej ubezpečil o své vysoké profesionalitě a loajalitě: „protože však je zapotřebí hovořit s velkým počtem veřejně činných pracovníků a protože dále je třeba upravit můj pracovní poměr vůči státnímu filmu, žádám, aby FR nebo ÚD předali mi pověření v takové formě, aby mohlo být oficiálním podkladem pro veškeré jednání. Přistupuji k velkému úkolu, který mně ukládáte s plným vědomím zodpovědnosti vůči straně, veřejnosti a Čsl. státnímu filmu a přenechávám Vaší úvaze, jak budete toto pověření formulovat. V jednání se státním filmem budu se řídit směrnicemi a podmínkami, podle kterých jednal s. Otakar Vávra při práci na filmu Sokolovo.“⁷¹⁹ Začátkem března 1951 psal Weiss přímo Barešovi

⁷¹⁷ Archív Barrandov Studio, a.s., Sběrka scénáře. Dokumenty k filmu *Velký Purkyně*.

⁷¹⁸ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře. Dokumenty k filmu *Julius Fučík*.

⁷¹⁹ Tamtéž.

a žádal jej o rozhovor o připravovaném filmu. Bareš si však na něj čas nenašel.⁷²⁰ Látka nakonec byla zcela odsunuta a s realizací Fučíkova životopisu, alespoň na základě zfilmování jeho díla *Reportáž psaná na oprátce* byla přistoupeno až ke konci 50. let.

Prvorepublikové období bylo z úhlu pohledu komunistických ideologů považováno za jedno z nejdůležitějších, neboť se během nich rodilo a emancipovalo dělnické hnutí a rostl význam komunistické strany. Adaptována byla rovněž literární díla, která po zásadních zásazích do původní předlohy přispívala k legitimizaci nových poměrů. Do dějin dělnického hnutí se vrátili svými filmy režiséři Václav Kubásek se snímkem *Zvony z rákosu* (1950) a Martin Frič se *Zocelenými* (1950). Největší pozornost a péče se obracela k literárním předlohám, a to Olbrachtově *Anně proletárce* a revoluční trilogii Antonína Zápotockého.

Olbrachtův román byl shledán jako jedno z nejzásadnějších děl, lícících boj dělníků komunistů proti představitelům tzv. buržoazní maloměstské republiky. Ideologové vycítili, že z milostného příběhu sluzky Anny a slévače Toníka, který se odehrával během roku 1920, doplněného o rozkol v tehdejší sociální demokracii, by mohli vytěžit legitimizaci únorového převratu a jeho prostřednictvím vyvodit logické vyústění dějinného procesu, na jehož konci nastal „vítězný únor“. Anna s Toníkem se tak měli stát předobrazy všech manifestujících v posledním únorovém týdnu 1948. Proto byl vznesen požadavek natočit film co nejrychleji, aby stihl být premiérován ještě v roce 1950 k třicetiletému výročí bojů dělníků o Lidový dům v Praze. K tomu pro realizační obtíže nedošlo a film měl v režii Karla Steklého slavnostní premiéru za účasti autora literární předlohy až o dva roky později.⁷²¹

Steklý coby autor scénáře se v první schválené verzi držel téměř doslova knižní předlohy.⁷²² Teprve až s další verzí zatlačil milostný motiv Anny a Toníka do pozadí a soustředil se na vylíčení situace ve vládní sociální demokracii, jejímž vyvrcholením byla obrana Lidového domu. Tyto scény Steklý natáčel v ateliéru, kromě noční scény na nádvoří Lidového domu, již realizoval v reálu. O její umožnění žádal ČSF v korespondenci se sekretariátem ÚV KSČ téměř půl roku. Sekretariát neměl námitek, obával se však, že natáčení by mohlo vážněji narušit chod výuky Ústřední politické školy umístěné v jednom z traktů Lidového domu, případně úpravy a rekonstrukce pavlačí zase ohrozit probíhající stavební práce pro instalaci Leninova muzea tamtéž.

⁷²⁰ Tamtéž.

⁷²¹ Premiéra se konala 19. prosince 1952 v Praze. Necelých čtrnáct dní poté Ivan Olbracht zemřel.

⁷²² To se týkalo především scén odehrávajících se v rodině stavitele Rubeše. LS, TS (NFA, sign. S-1306). Oproti románu se do scénáře ani do filmu nedostala epizoda s vraždícím maďarským revolucionářem.

Plánované natáčení se tak posunulo ze srpnových dní až na období prosincových prázdnin roku 1951. Nakonec se jediná noční scéna realizovala až v průběhu června následujícího roku⁷²³ Filmový děj pak Steklý vygradoval následnou sekvencí demonstrace pražských dělníků.⁷²⁴ Za tento „vpravdě tvůrčí přístup k filmovému románu“ byl oceněn nejen filmovou kritikou, ale také kulturními ideology, pamětníky prosincových událostí⁷²⁵ i prezidentem republiky. Steklému byla udělena státní cena I stupně s čestným titulem laureát státní ceny a jeho spolupracovníkům Rudolfu Stahlovi ml., Bohuslavu Kuličovi, Oldřichu Machovi a Jaroslavu Balíkovi umělecké prémie.⁷²⁶

Zápotockého revoluční trilogie měla poněkud odlišný osud. Nejdříve byl realizován její první díl *Vstanou noví bojovníci* (1950) v režii Jiřího Weisse. Film se setkal s chválou ze všech stran a dostalo se mu jen dílčích výtek (slabě vyjádřena revoluční idea díla, nesprávné vyzdvihování taktizování Budečského, přeceněn význam voleb, které byly povýšeny na hlavní vítězství Budečského revoluční práce).⁷²⁷ Obecně byla radostně shledána Weissova režijní proměna – poučil se ze svých dřívějších chyb a odklonil se od metody britského civilismu.

Problémy nastaly s realizací druhého dílu *Bouřlivý rok*, který navzdory vypracování literárního scénáře nakonec nebyl vůbec realizován, a s realizací třetího dílu *Rudá záře nad Kladnem* (1955), jehož dokončení bylo vážně ohroženo. Zasáhnout musel samotný autor předlohy, Antonín Zápotocký. Původní literární scénář *Bouřlivého roku* nebyl Filmovou radou vůbec schválen a byl doporučen k přepracování podle předložených připomínek. Pětice posudků⁷²⁸ se shodla na sedmi bodech, které se týkaly ideového vyznění filmu, dále charakteristiky postav a jejich vzájemných vztahů. Taktéž byla žádána revize sociálně demokratických vůdců a historického upřesnění postav buržoazních politiků. *Bouřlivý rok* navíc dějově vůbec nenavazoval na předchozí

⁷²³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 – Korespondence 1951.

⁷²⁴ V poslední verzi Steklý zcela přehodil scénosled jednotlivých obrazů a přidal scénu demonstrace před Kramářovou vilou. Dále zvýraznil negativní rysy Rubešových a představil je coby hrubé a cynické vykořisťovatele. Výrazně pozměnil také postavu poslancova syna, studenta Jarouše Jandáka.

⁷²⁵ Například Václavem Vackem, jehož ve filmu ztvárnil Jiří Holý. Srov. VACEK, Václav. Mé dojmy z natáčení filmu *Anna proletářka*. *Kino* 8, 1953, č. 5, s. 76.

⁷²⁶ *Český hraný film III*, cit. 19, s. 30.

⁷²⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 672 – Zápis IV. celostátní konference Československého státního filmu v Praze 1951, s. 17.

⁷²⁸ Posudky vypracovali A. M. Brousil, Martin Frič, Jiří Pelikán, Vladimír Šmeral a Vladimír Václavík. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 – Záписy Filmové rady 1950-1951.

Bojovníky, a proto se Filmová rada jednohlasně vyjádřila pro vypracování nového námětu s jasnou koncepcí.⁷²⁹

Na *Rudou záři nad Kladnem* si myslel režisér Vladimír Vlček již v průběhu natáčení svého filmu *Zítřka se bude tančit všude* (1952) v dubnu roku 1951.⁷³⁰ Dokonce si vypracoval šestnáctistránkovou synopsi, aniž by tušil, že bude pověřen vypracováním jak literárního scénáře, tak režii filmu.⁷³¹ Po zamítnutí technického scénáře neváhal s celým filmovým kolektivem včetně ředitele ČSF Jiřího Marka navštívit prezidenta Zápotockého, aby si u něj vymohl slib, že již nebude nadále Filmovou radou do scénáře zasahováno, a dožadoval se taktéž prezidentova závazku, že se filmem nebude zabývat ani stranický orgán.⁷³²

Vlčkovi posléze bylo doporučeno, aby scénář přepracoval v co nejkratší době za spolupráce zkušených filmových pracovníků a spisovatelů s tím, že natáčení by měl zahájit až po definitivním schválení scénáře. Panovala obava, že by Vlčkovy neuvážené kroky překročily stanovený rozpočet osmi miliónů korun československých, když dosud Vlček stihl utratit na přípravných pracích na půl miliónu korun československých.⁷³³ Bylo až s podivem, že se podařilo během jedné z dalších ekonomických krizí na Barrandově stlačit stavební náklady filmu o čtvrt miliónu korun československých, přičemž realizace se dočkala až osmá verze scénáře z ledna 1955.⁷³⁴

Do období hospodářské krize v třicátých letech situovali své filmy E. F. Burian adaptací románu Karla Nového *Chceme žít* (1949), Jiří Sequens s dramatem *Olovený chléb* (1953), Miroslav Hubáček filmovou adaptací románu Gézy Včeličky *Kavárna*

⁷²⁹ Tamtéž.

⁷³⁰ Ještě před ním se o scénář zajímal režisér Jiří Weiss. Srov. WEISS, cit. 5, s. 112-113.

⁷³¹ VLČEK, Vladimír. K natáčení Rudé záře nad Kladnem. *Film a doba* 1, 1955, č. 1-2, s. 37.

⁷³² Návštěva se uskutečnila 30. října 1954. O jejím průběhu informovala soudružka Pomazalová ve své zprávě pro s. Hendrycha ze dne 2. listopadu 1954. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2. Na schůzku vzpomínal i další její účastník Bohumil Šmída ve své knize *Jeden život s filmem*, s. 121.

⁷³³ Tamtéž.

⁷³⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.; Režisér Vlček při předložení osmé verze scénáře v úvodních Poznámkách k technickému provedení uvedl, jakým způsobem se dopracuje úsporného natáčení: „Poněvadž celý tento film chci hrát především na lidech (...) používám i při masových scénách hodně blízkých záběrů (...). S tím souvisí časté detaily a úsporné hospodaření s celky, které mají spíše informativní charakter pro určení místa, kde pak jednotlivé osoby hrají. Tato zásada platí především pro scény schůzí a demonstrací. Z ní také vyplynula možnost podstatných úspor, neboť např. při velkých celcích Kladenského náměstí, kde bylo až 50.000 lidí, vystavíme pro jediný informativní záběr s metodou rozmnožovací a s použitím jen 400 lidí. Májovou demonstraci chci ukázat jen v rychlé montáži. (...) Snažíme se uspořit i ve stavbách a používáme přestaveb (...). Další úsporou je převedení mnoha obrazů z exteriéru do ateliéru (kladenské ulice), což se ovšem projeví až na součtu vismajorů a ne zatím v rozpočtu (...). Při trvajících potížích s herci – zvláště při mimopražském exteriérovém natáčení – bude to však jistě velká úspora časová i finanční. (...)“ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumentace k filmu *Rudá záře nad Kladnem*. VIII. verze scénáře *Rudá záře nad Kladnem*, leden 1955, s. XIV.

na hlavní třídě (1953) a K. M. Walló svým *Botostrojem* (1954). Spojujícím prvkem těchto snímků s výjimkou Hubáčkova dramatu je snaha tvůrců o vytvoření dramaturgického rámce tvořícího přesah od původního časového určení děje jednotlivých adaptovaných příběhů sahajícího až do konce 40. let, tedy do aktuálního období, v němž vznikaly jednotlivé verze filmových povídek či literárních scénářů těchto adaptací. Tento rámeček však byl jen částečně zachován v případě filmu *Chceme žít*. V první verzi filmové povídky v případě filmu *Olověný chléb*, ještě uváděné pod názvem Rudé letnice, je děj rozveden od dvacátých let až po konečný rok 1949 a příběh se odehrával jak na území Československa, tak i na území válečného Německa. V první verzi literárního scénáře je již děj zkrácen pouze na události roku 1930.⁷³⁵ Rovněž v případě Botostroje jedna z prvních verzí literárního scénáře stále počítala se zachycením událostí od nástupu hospodářské krize na počátku 30. let až po zahájení plnění dvouletky v roce 1947.⁷³⁶

Poslední skupinou náležející k okruhu historických filmů navzdory krátkému časovému odstupu byla kategorie snímků líčících pohnuté události druhé světové války, či události úzce spojené s válečnou a poválečnou historií. Do válečných dob se s dramatem podle stejnojmenné novely K. J. Beneše *Past* (1950) navrátil Martin Frič, který v něm líčil pohnuté události roku 1942 na příkladu jedné malé ilegální skupiny Čermák. Od původního námětu spíše detektivně laděného o ilegální skupině napojené na západní londýnský odboj se scenáristé Miloslav Drtílek a Václav Gajer odchýlili a ze skupiny naopak v souladu s dobovou historickou interpretací učinili pokrokovou komunistickou skupinu. Právě tato změna se však posuzovatelům ve Filmové radě při hodnocení první kopie filmu v červenci 1950 zdála být největším nedostatkem filmu, jelikož podle jejich mínění „nebudou divákům zřejmé politické cíle členů illegální organizace a ani přes velmi detailní líčení fašistického řádění nepochopí třídní kořeny německého fašismu“.⁷³⁷ Filmová rada proto navrhla několik změn ve střihu, případně přemluvení některých dialogů. Za klíčovou považovala především scénu přípravy kolportáže ilegálních tiskovin, v níž „by měl být zachycen zřetelný záběr ilegálního Rudého Práva“. Co se týkalo navrhovaných změn v dialozích, Filmová rada požadovala, aby bylo „v závěru filmu v dialogu zřetelně ukázáno, že jde o ilegální

⁷³⁵ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Olověný chléb*.

⁷³⁶ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*.

⁷³⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 – Zápisy Filmové rady 1950 – 1951.

stranickou organizaci“.⁷³⁸ Za největší klady snímku naopak Filmová rada označila hereckou a především režijní stránku, chválila Fričovo pojetí, který film musel převzít za onemocnělého Gajera, přesto mu vytýkala „detailní popisný naturalismus“ ve scénách odehrávajících se v sídle gestapa Pečkárně a pankrácké věznici.⁷³⁹

Rovněž režisér Vávra se navrátil do protektorátního období, resp. jeho konce dramatem *Němá barikáda* (1949), zfilmovaného podle povídek Jana Drdy. Film se setkal s úspěchem a kladným ohodnocením vedoucích ideologů, kteří jej pokládali za vzor dalším filmům námětově čerpajících z protektorátního období, a dokonce jej jako jednoho z prvních označili za socialisticko realistický.⁷⁴⁰ Režisér Vávra ve svých knižních vzpomínkách zaznamenal průběh schvalovací projekce za přítomnosti ministra Kopeckého a dalších funkcionářů z ÚV KSČ a ministerských úředníků. Během projekce v Kolovratského paláci mu ministr údajně doporučil, aby „film nezakončil jen příjezdem sovětského tanku na Trojský most, ale abych k tomu přidal několik záběrů ze svého dokumentu, kde jsou ukázáni sovětští vojáci na jedoucích tancích (...)“.⁷⁴¹ Na projekci se ozvala i námitka směřovaná k Janu Drdovi, že filmové povstání nepůsobilo dostatečně živelně a že zde není řízeno komunistickou stranou. Drda námitku uznal a společně s Vávrou hledali vhodné řešení: „Vyřešili jsme to tak, že jsem přitočil jednu scénu v nějaké kanceláři, kde se dávají rozkazy, a Jaroslav Průcha místo zdař bůh řekne čest práci. (...) A to mi přineslo milostivé schválení filmu do distribuce a slavnostní premiéru na výročí povstání v devětačtyřicátém roce za přítomnosti Antonína Zápotockého.“⁷⁴²

Snímek byl zaslán v celkovém počtu devíti set kopií do sovětské filmové distribuce a ještě před svým uvedením v sovětských kinech byl podroben kritickým projekcím nejprve studenty moskevské filmové školy VGIKU a následně také režiséry Dětfilmu. Zprávu o ohlasech z poloviny prosince roku 1949, které zazněly na těchto projekcích, poskytl československý posluchač J. Půš a v opise byla tato tzv. kulturně informační zpráva podána i vrchnímu ideologovi Gustavu Barešovi.⁷⁴³ V úvodu zprávy jsou shrnuty obecné poznatky o velmi kladném přijetí filmu v Sovětském svazu včetně

⁷³⁸ Tamtéž, s. 1.

⁷³⁹ Tamtéž.

⁷⁴⁰ Václav Černý ve své studii Hrst poznámek k socialistickému realismu v *Kritickém měsíčníku* postřehl a rozebral prvky socialistického realismu uplatněných Janem Drdou ve stejnojmenné literární předloze. Srov. Černý, Václav. *Skutečnost svoboda*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel 1995, s. 182-189. ISBN 80-202-0529-2.

⁷⁴¹ Vávra, cit. 5, s. 162.

⁷⁴² Tamtéž, s. 162 - 163.

⁷⁴³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648/1 – Kulturně – informační zpráva č. 10.

připojené poznámky režiséra Vojtěckého, který měl na starosti přípravu ruské verze tohoto filmu, že „Němá barikáda je nejlepším z dosud v SSSR promítaných zahraničních filmů“. Následuje shrnutí nejdůležitějších kritických poznámek studentů VGIKu. Ti především vytykali expozici filmu, která podle jejich soudu „není pravdivá ve smyslu socialistického realismu“. Studenti dále vytknuli snímku zobrazení úlohy komunistické strany, která „není páteří filmu a že těch několik málo scén, v nichž se objevuje, nezapadá organicky do celého filmu a zdá se být jakoby narychlo vmontovaných“.⁷⁴⁴

Podle kritických poznámek režisérů Děťfilmu byly dokonce provedeny stříhy. Režisérům se v první řadě zdálo nepochopitelné, že hlavním hrdinou filmu není komunista – tovární dělník, ale komunista – živnostník, a proto „byly titulky ruské verze upraveny tak, aby Hošek vypadal jako zaměstnanec zámečnické továrničky“. Expozice filmu – spontánní oslavy související s počátkem květnového povstání – byla prostříhána a zůstaly jen dynamické scény. Režisérům rovněž vadila postava strážníka Broučka: „je nepochopitelné a neuvěřitelné, že by byl Brouček typem našeho policisty a že je prostě strašné vidět překrásnou hru člověka v uniformě těch, kteří byli vždycky proti dělnické třídě. Z tohoto důvodu byla vystřižena scéna, kde jsou dělníci po vítězném přepadení německého vlaku voláni Broučkem k pořádku a kdy se strážník stává organizátorem.“⁷⁴⁵ Stříhy následovaly i ve scénách rozhovoru španěláka Kroupy s policistou na loďce, jelikož působily příliš romanticky. Po několika dílčích střížích byla vystřižena i věta sovětského tankisty v závěru filmu, jíž tankista oznamuje, „že Stalin rozkázal osvobodit Prahu. Tato důležitá věta je prý řečena velmi nepravdivě a kromě toho nerusky“. Na závěr zprávy je uvedena důležitá poznámka, že sovětští filmaři se shodli na tom, „že některé scény Vávrova filmu znovu potvrzují jednotu naturalismu a formalismu.“ Za naturalismus, navíc vzbuzujícího lítost, označili především scénu, v níž se Němka vrhá k nohám barikádníků, aby spasila svého syna. Tuto scénu doporučili zcela vystříhnout.⁷⁴⁶

Do schématu filmů válečných a poválečných událostí zapadá i další Vávřův snímek *Nástup* z roku 1952, zachycující odsun Němců a příchod českého obyvatelstva do městečka Grünbach, neboli Potočná poblíž Kadaně. Vávra se po tříleté pauze od *Němé barikády* rozhodl zadaptovat stejnojmenný román Václav Řezáče, který

⁷⁴⁴ Tamtéž, s. 1.

⁷⁴⁵ Tamtéž.

⁷⁴⁶ Tamtéž, s. 2.

byl prvním dílem zamýšlené literátovy trilogie obrazu prvních válečných let v Československu.⁷⁴⁷ Vávra zpětně pojímal zfilmování *Nástupu* jako určitou nutnost vyplývající z dobové objednávky.⁷⁴⁸ Proto se držel až úzkostlivě knižní předlohy, již pro filmové účely pozměnil jen tím nejnnutnějším způsobem. Čtveřici ústředních postav komunisty Jiřího Bagára, Antonína Trnce, mladého automechanika Karla Antoše a polovičního Němce Jiřího Rejzka omezil vynecháním postavy Rejzka na trojici. Vynechal taktéž epizody s mladými rudými gardisty vedenými Tymešem a ponechal z této skupiny literárních postav jen motiv Bohouše Klínka, jehož filmové osudy nadále rozvíjel přesně v souladu s knižní předlohou. Z postav Němců pro lepší přehlednost spojil motiv literárního Seppa Knauseho s motivem vůdce německých dělníků Waltera Prülla.

Vávra se taktéž úzkostlivě podržel epické linky románu a pro svůj dvouhodinový film vynechal několik vedlejších epizod (řádění Tymešovy party v nedalekém panství, zahradní slavnost za účasti sovětských vojáků, soužití Rejzka s vdovou Krausovou, vystěhování Prüllových z Oudolíčka, návrat majitele továrny Dr. Rosmuse do Potočné). Zaměřil se na druhou rovinu literární předlohy, a to na odsun Němců do NDR. Záměrně tak v první verzi scénáře opomenul epizody se zakládáním místní komunistické organizace a málo pozornosti věnoval postavě antifašisty Palmeho. Těmito změnami vůči knižní předloze reagoval na doporučení Filmové rady při předložení technického scénáře na její 33. schůzi 6. srpna 1951. Filmová rada doporučila Vávrovi, aby „zkrátil scénář“, což v dalších bodech rada konkretizovala na „úměrném omezení postavy Trnce“. Dále žádala, aby Vávra „uvážil, zda-li pro scénář je fabulačně nutná historie Tymešovy party“. Vávra měl taktéž „uvážít dějové krácení německých postav, tajemník Tietze a další“ a nakonec, „aby zkrátil dialogy“.⁷⁴⁹ V dalších bodech Filmová rada doporučovala, aby scénář „zachytil založení strany v Potočné a oprostil dialogy od výrazů, které by mohly působit jako vulgarismy a nahradit některé nevhodné termíny jako např. sovětčící apod.“⁷⁵⁰. Nakonec Filmová rada souhlasila s tím, aby byl snímek

⁷⁴⁷ Po románu *Nástup*, který Řezáč věnoval KSČ coby dar ke třicátému výročí založení strany, následoval román *Bitva*. Trilogii však Řezáč kvůli svému úmrtí v roce 1956 již nestačil dokončit.

⁷⁴⁸ Ve svých pamětech, nazvaných *Podivný život režiséra*, ke zfilmování *Nástupu* uvedl, že přes počáteční snahu vyhovět a natočit aktuální téma vnitřně nesouhlasil s románovým obrazem Němců jako ničitelů hodnot, což prý v osobním rozhovoru vytkl i Václavu Řezáčovi. Nakonec své počínání shrnul konstatováním sobě vlastním: „Neměl jsem za těchto okolností *Nástup* točit, ale přípravy už byly příliš daleko, stály mnoho set tisíc“. Vávra, cit. 5, s. 182.

⁷⁴⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/2.

⁷⁵⁰ Tamtéž.

natočen barevně, a žádala, aby byl konečný scénář konzultován s předsedou Filmové rady.⁷⁵¹

Při dalším posouzení scénáře v listopadu téhož roku se konkrétně k zásahům vyjádřil ve svém posudku Jiří Pelikán.⁷⁵² Pelikán zdůraznil, že hovořil osobně s Vávrou, kterému sdělil, že on považuje „tento scénář za velmi citlivý a dobrý filmový přepis Řezáčova románu (...), že se mu podařilo vybrat nejpodstatnější jeho části“. Avšak shledal „řadu připomínek k jednotlivým postavám, k postavení některých problémů apod.“. Ovšem uvedl, že právě tyto připomínky by se spíše „týkaly přímo samotného románu“, který ovšem považoval „za velký úspěch naší literatury“. Pelikán proto navrhoval „ideově i umělecky zkorigovat ty části scénáře, které jednají o politicky důležitém problému odsunu Němců, pochopitelně v dohodě se s. Řezáčem“. Dále vyslovil výtky oproti několika dialogům týkajícím se odsunu na straně šest technického scénáře: „Nechceme se mstít, ale je třeba dorazit fašismus. Proto nám SSSR řekl: Vystěhujte si své Němce.“, na straně šestnáct: „Proč to musíme udělat? Porážíme německý fašismus, bereme mu pod nohama půdu“ a na straně sto šedesát osm: „Nikdo z nás o tom nepochybuje. A myslím si, že ještě mnozí z nás se dožijí toho, že jsme udělali správně“.⁷⁵³

Pelikán taktéž žádal v dialozích jasné slovo „o úloze našich Němců v nástupu fašismu (...) a jak odsun jim samotným (...) skýtá novou a jedinečnou životní perspektivu s ohledem na novou cestu německého národa, umožněnou vítězstvím rudé armády a politikou SSSR. (...) Mezi Němci je třeba provést hlubší diferenciaci“.⁷⁵⁴ Považoval ztvárnění odsunu za „velmi důležitý úkol“, avšak scény odsunu by zkrátil na minimum. Největší problém seznal u postavy antifašisty Palmeho: „V diskusi jsme přece mluvili jasně o tom, že má být ve scénáři aktivnější, že má mu být jasné, že věří v další cestu německého lidu. Palme dosud jako pasivní člověk, izolovaný od Němců i Čechů. Nepokouší se vůbec své spoluobčany přesvědčovat, jakoby se soustředil jen na jakési zákroky“.⁷⁵⁵ Na závěr svého posudku Pelikán vyslovil dojem, „že by se mělo věnovat ještě více pozornosti scéně, líčící založení stranické organizace v Potočné.

⁷⁵¹ Tamtéž.

⁷⁵² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 655 – Poznámky ke scénářům. Poznámky ke scénáři Nástup pro s. Bareše od s. Pelikána ze dne 6. listopadu 1951. Kromě Pelikána vypracovali své posudky k literárnímu scénáři Nástup taktéž Marie Pujmanová a Jiří Kořátko, které ovšem ve složce nebyly uvedeny.

⁷⁵³ Ani jedna z těchto vět ve filmu nezazněla.

⁷⁵⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 655 – Poznámky ke scénářům. O poznámkách komise Filmové rady k technickému scénáři Nástup, podepsán Otakar Vávra, nedatováno.

⁷⁵⁵ Tamtéž.

(...) To také není z dalšího děje výrazně cítit, i když jsem si vědom, že tento nedostatek také tkví v románové předloze a že je to umělecky velmi obtížný úkol“.⁷⁵⁶

Na veškeré vyslovené výtky zareagoval režisér Vávra později svým dopisem Filmové radě.⁷⁵⁷ Ohradil se, že Pelikán „teprve po čtvrtém urgování dodal své připomínky pozdě (...), proto jeho poznámky ke stranám 168 a 172 scénáře (...) nemohl provést, protože tyto záběry byly již natočeny“. K výhradám ohledně scén odsunu uvedl, že je „prodiskutoval se s. Hendrychem a plnem Filmové rady před započítím práce na scénáři i při schvalování scénáře a nikdo z členů Filmové rady neměl podobných námitek. Všichni souhlasili se správným politickým zaměřením románu i scénáře a vysvětlováním odsunu a se scénami odsunu samého“. Nesouhlasil s omezením scén na minimum, jelikož odsun považoval za dramatický vrchol díla.⁷⁵⁸ Rovněž odmítl prohloubení postavy Palmeho, protože to nepovažoval za vůbec reálné, jelikož by to „znamenalo hluboký zásah do autorova díla“.⁷⁵⁹ Přesto uposlechl výzev a připsal do scénáře několik vsuvek, které posléze také zfilmoval.

První z přidávaných vsuvek se týkala především postavy Palmeho.⁷⁶⁰ Vávra připsal jeho setkání s německými dělníky před textilkou, kdy se tito obávali svých příštích osudů a prostřednictvím postavy staříckého Krohneho se snažili od Palmeho získat informace, co teď s nimi bude dál. Proti Palmeho slovům o naději, kterou skýtá nově utvořená Německá demokratická republika, vystoupil s výhrůžkou utopení Palmeho v řece vůdce Němců Walter Prülla. Sekvence končila příchodem Trnce, provádějícího mezi hloučkem dělníků nábor do továrny. Trnec ovšem jako zapřísáhlý antikomunista odmítl Palmeho na post dílovedoucího a dal toto místo Prüllovi. Vávra tak víceméně opsal celou tuto scénu z knižní předlohy s tou výjimkou, že původního literárního Knauseho zaměnil za nejbohatšího sedláka Prülla. Druhá plánovaná vsuvka se týkala obrazu, kdy se během večerní porady ohledně ilegálního převedení dobytka na německou stranu, konané v domě Waltra Prülla, účastní všichni místní němečtí sedláci včetně skrývající se nacistky Elsy Magerové. Během ní měl k Prüllovi vpadnout

⁷⁵⁶ Tamtéž.

⁷⁵⁷ Tamtéž.

⁷⁵⁸ Na tomto místě ruka nejmenovaného příjemce dopisu v sekretariátě si poznamenala, že dramatickým vrcholem díla je „srážka sil – založení KSČ“. Tamtéž.

⁷⁵⁹ Tamtéž.

⁷⁶⁰ V technickém scénáři (TS – NFA, sign. S-1619) Vávra vložky označil jako vložku 75a za záběr 164, scénu Prüllova výpadu proti Palmemu za vložku 76a mezi záběry 165 a 166 a scénu s Trncem jako vložku 76b mezi záběry 166 a 167.

i Palme, plamenně varující své spoluobčany před tím, co se chystají udělat. Ve filmu se však Palme nakonec na poradu nedostavil.⁷⁶¹

Do konečné filmové podoby se oproti technickému scénáři nedostaly úvodní vysvětlující titulky o pomoci sovětských vojáků při navrácení pohraničí, zaprodaného Hitlerovi.⁷⁶² Vávra oproti scénáři zkrátil úvodní obrazy příjezdů tří gardistů do Kadaně, kdy škrtnl scény Antošova rabování německých vozidel. V obrazech odehrávajících se na kadaňském Národním výboru Vávra vynechal nařizené předělané dialogy mezi Bagárem a Galčíkem, momentálním správcem města, týkající se aktuálního problému odsunu Němců. Do příběhu taktéž nezakomponoval obraz náhlého vystěhování Anny Marie Prüllové s dětmi, po němž následovaly obrazy nastěhování se Postavových do opuštěného domku. Původní čtyřvětý Bagárův proslov při zahájení první oficiální schůze místní organizace KSČ Vávra naopak rozvedl. Bagár uvítal nové komunisty obšírným projevem o tom, že nyní na ně, coby vzorné komunistické hospodáře, pohlíží celá republika a že jsou od tohoto okamžiku odpovědni nejen své vlasti a svému lidu, ale taktéž i své rodné komunistické straně. A na závěr Vávra upustil od Bagárovy a Galčikovy podzimní návštěvy Prahy, kdy se tito zúčastnili Gottwaldova vyhlášení znárodnění významných podniků, továren a dolů. Vávra taktéž upustil od následujícího osobního setkání Bagára, Galčíka a Gottwalda na chodbě prezidia ministerského rady.⁷⁶³

3.9.2.1 Botostroj. Pokus filmové adaptace o vyrovnání se s „batismem“, nikoliv s filmovým schematismem

Dvě románové verze Botostroje

Svatopluk Turek – píšící pod pseudonymem T. Svatoopluk – vydal svůj román *Botostroj* v pražském nakladatelství Sfinx v roce 1933. Ve svém románu coby zaměstnanec Baťova závodu vycházel do značné míry z osobních zkušeností a především z jejich osobitého vnímání. Vzápětí narazil na odpor Tomáše Bati, který s ním zahájil pětiletý soudní spor pro urážku na cti, jehož výsledkem bylo soudní zabavení nákladu románu a odsouzení Turkovy knihy coby pamfletu, který „vypadá jako psychické zvracení

⁷⁶¹ Vložka 138a v obraze 61a, záběr s Palmeho proslovem 315a. Tamtéž.

⁷⁶² TS (NFA, sign. S-1619).

⁷⁶³ Při těchto scénách Vávra plánoval vsunout dokumentární záběry z Gottwaldova projevu na Václavském náměstí.

člověka churavého, jehož duch reaguje na vše, s čím přijde do styku podobně, jako reaguje churavý žaludek na každou sebevražednější potravu“.⁷⁶⁴ Turka se otevřeně ve 30. letech zastávala pouze komunistická a sociálně demokratická kritika, z nichž v 50. letech byl vyzdvihován především článek A. M. Pišy.⁷⁶⁵

V původní verzi románu *Turek* líčil existenci velkého továrního komplexu Botostroje, jenž vycházel z reálného předobrazu Baťova Zlína. *Turek* se pokusil téměř na čtyřech stech stranách prostřednictvím postavy spíše sedlácky hrubého šéfa a jeho dvou synů, tvrdého dřiče Jakuba a zranitelného intelektuála Antonína, vylicit a pojmenovat nebezpečí, která s sebou pro lidský život a lidskou důstojnost přináší mechanizace práce spjatá s nekončícím zuřivým zápasem o co největší zisk. Kromě těchto tří hlavních postav *Turek* věnoval pozornost postavě ziskuchtivého workoholika, malíře plakátů Prokopa, a Antonínově lásce, dívce Marii. Román *Turek* zakončil Antonínovým pokusem o znásilnění Marie na břehu řeky.

Druhá verze románu naprosto zkreslila původní charakteristiku šéfa, když z něj *Turek* v souladu s metodou socialistického realismu vytvořil třídního nepřítel, Mussoliniho obdivovatele, jenž neváhal pro svůj zisk finančně podporovat Adolfa Hitlera v sousedním Německu a korumpujícího ministry prvorepublikové československé vlády. Šéf v této verzi společně se svým synem Jakubem pohrdal Sovětským svazem a bolševickou revolucí. Jeho oponentem i nadále zůstával Antonín, který od četby Dostojevského románů přešel ke studiu Leninových spisů. *Turek* nově do románu začlenil i postavu komunistického poslance Hory a rozšířil počet šéfových přímých podřízených. Pozměnil a obohatil motivy malíře Prokopa a Andrése. Na rozdíl od první verze ukončil román pádem šéfova letadla a Jakubovým nástupem do uvolněného šéfovského křesla.

Upravenou verzí románu (z roku 1955) *Turek* reagoval na dobový trend vyrovnávání se prostřednictvím řady ideologických prací s fenoménem tzv. „batismu“.⁷⁶⁶ Pojem batismus definoval tehdejší ideologický zápas s pracovní a výrobní metodou bratrů Tomáše a Jana Antonína Bati, tak jak ji uplatňovali ve svých zlínských závodech v období první republiky. Vzhledem k poválečnému odsouzení obou bratrů na pozici zlodušných kapitalistických vykořisťovatelů lidské práce

⁷⁶⁴ Úpadková literatura a její šířitelé. Zlín, 25. 10. 1933, s. 3. Úryvek přejatý z článku Stanislava Holubce, *Silní milují život. Utopie, ideologie a biopolitika baťovského Zlína. Kuděj 2*, 2009, s. 34. ISSN 1211-8109.

⁷⁶⁵ Srov. např. T. Svatopluk, *Jak vznikl román Botostroj? Filmové informace 4*, 1953, č. 24, (18. 6.), s. 10-11.

⁷⁶⁶ Srov. HOLUBEC, cit. 764, s. 32.

a autoritářů sympatizujících více či méně s italským fašismem se nelze tedy divit, že nejen na poli literárním či quasi odborném, ale rovněž i ve sféře filmovnictví někteří z tehdejších tvůrčích pracovníků uvažovali o zachycení a vylíčení osudů, ať už dokumentárním či čistě non-fikčním způsobem, alespoň jednoho z dvojice Baťů.

První pokusy o zfilmování Botostroje (1946-1948)

Proces zestátnění české kinematografie s sebou přinesl vznik jednotné dramaturgie pro co nejrychlejší obnovení poválečné filmové výroby. Od prvních dnů existence Ústřední filmové dramaturgie jednotliví autoři přihlašovali své náměty k lektorskému posouzení sboru dramaturgů pod vedením Karla Smrže. Svatopluk Turek nabídl svůj román *Botostroj* k lektorskému posouzení již z kraje roku 1946, a to z vlastní iniciativy, jak to můžeme vyčíst z dochovaných posudků na filmovatelnost tohoto románu. Není tedy zcela pravdivou a úplnou informací, že by mu bylo až ze strany ministra Václava Kopeckého nařízeno poskytnout látku k zfilmování bezprostředně po zhlédnutí dramaturgie románu Divadlem pracujících na pohostinském vystoupení v Praze, jak sám později Turek tvrdil v tisku (kauza napadení posudku Elmara Klose v zlínských závodních novinách z roku 1949)⁷⁶⁷, či v korespondenci nejvyšším státním představitelům (z roku 1951), resp. že by Turek jednal o možnosti filmové adaptace s barrandovskými filmaři až v červenci 1947.⁷⁶⁸ Kopeckého vyjádření tak spíše v sobě odráželo dobově všeobecně sdílený názor ze strany komunistických představitelů, kdy v podstatě každé dílko, které alespoň z části odpovídalo nově vyhlášenému sorealistickému diskursu, potažmo v sobě obsahovalo kritický tón k předválečným poměrům, ať již v jakékoli oblasti, mělo být okamžitě šířeno mezi veškeré obyvatelstvo k propagaci postupného upevňování nového zřízení, přesně v intencích komunisty utvářené a prosazované kulturní politiky.

⁷⁶⁷ Srov. sk: Proč nebude film *Botostroj* hotov do festivalu? *Tep svobodné práce*, číslo 3, 25. ledna 1949, s. 3. „Jak jsme už psali, popud k zfilmování *Botostroje* dal sám soudruh ministr Václav Kopecký, když v Praze zhlédl hru *Botostroj*, kterou tam předvedlo naše DP. Tehdy prohlásil ministr informací, že je naléhavě nutné, aby *Botostroj* zhlédli všichni, aby se to hrálo ve všech městech. To se ovšem prakticky dalo provést především filmem.“ Tamtéž.; O rok později Turek tuto informaci opět potvrzuje v dopise Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950, na nějž se poprvé obrací o pomoc ve věci realizace scénáře: „Popud k filmování *Botostroje* dal ministr V. Kopecký, když uviděl divadelní hru *Botostroj*, jak ji provedlo Divadlo pracujících.“ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1. Z Turkova dopisu Klementu Gottwaldovi ze dne 7. listopadu 1951: „V roce 1948, po zhlédnutí hry *Botostroj*, dal soudruh ministr Václav Kopecký příkaz k zfilmování *Botostroje*.“ NA, ÚV KSČ, F. 19/7, a. j. 647/1, Filmová korespondence 1948. Kopii tohoto dopisu zaslal Turek rovněž Václavu Kopeckému a Gustavu Barešovi.

⁷⁶⁸ Srov. sk: cit. 767, s. 3.

Již první pokusy o zfilmování románu však nevycházely pro Turka příznivě. Zatímco první z posuzovatelů Jan Libora se v posudku ze dne 13. dubna 1946 vyjádřil, že „oba Svatoplukovy romány (vedle *Botostroje* měl Libora na mysli román *Anděl úspěchu*, který rovněž Turek Ústřední filmové dramaturgii předložil k posouzení – pozn. V. A. Š.) spolu s Pujmanové Lidmi na křižovatce pokládáme za vhodný materiál a podnět pro film“⁷⁶⁹, druhý z posuzovatelů Josef Sekera v posudku ze dne 20. května téhož roku naopak tuto možnost odmítl s vyjádřením, „že dnešní česká filmová výroba musí hledat náměty, které by propagovaly socialisaci výroby a obchodu a které by moderní pracovní postup v *Botostrojích* a podobných obřích podnicích neukazovaly jako zotročování člověka“.⁷⁷⁰ Ačkoliv Sekera připustil, že by z *Botostroje* „mohl být dobrý, sugestivní film“, který on sám by rád viděl na plátnech kin, doporučil autorovi, aby předložil dramaturgii námět, „v němž by přihlédl k této potřebě“.⁷⁷¹

První posuzovatelé tak nezávisle na sobě upozornili, že látka jako taková, je jen obtížně filmovatelná, jelikož se zdála být příliš epickou, a v podstatě by vznikla jen retrospektiva předválečných poměrů v průmyslu, což se jevilo především Josefu Sekerovi jen jako plýtvání finančními prostředky. Přestože se zde ani jeden z lektorů nezmiňuje o problematickém zobrazení literární postavy šéfa, předobrazu Tomáše Bati, kterážto otázka se posléze v jednotlivých fázích realizace filmu linula jako červená nit veškerým dramaturgicko-posuzovacím procesem až do roku 1953, můžeme již v těchto prvních textech jasně rozpoznat hlavní výtky proti nejvýraznějším slabinám námětu, ježto se pak plně projeví v samotném filmovém zpracování v režii K. M. Walló.

O rok později, přesněji v červenci 1947, Svatopluk Turek opět projednával možnost zfilmování *Botostroje*. Jak sám v novinovém článku uvádí, „obrátil se na režiséra J. Veise“⁷⁷² (sic!). Jednání však skončila na mrtvém bodě. Veisova představa šéfa se nekryla s pojetím v *Botostroji*, s čímž nesouhlasil pochopitelně autor. Trval na tom, aby to byl – *Botostroj*.⁷⁷³ Důvody, proč Turek od spolupráce s režisérem Jiřím

⁷⁶⁹ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře. Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek *Botostroj*. Román od T. Svatopluka. Jan Libora. Ze dne 13. 4. 1946.

⁷⁷⁰ Tamtéž. Posudek T. Svatopluk. *Botostroj*. Josef Sekera. Ze dne 20. 5. 1946. Barrandov studio a. s., sbírka scénáře *Botostroj*.

⁷⁷¹ Tamtéž.

⁷⁷² Z ostentativního Turkova používání příjmení režiséra Weisse v jeho počestělé podobě můžeme spatřit první stopy Turkovy zahořklosti a i zřetelného znechucení nad poměry, s nimiž se setkával v průběhu dílčích konzultací na Barrandově, kterým dával průchod i v další korespondenci určené prezidentovi Gottwaldovi, ministru Kopeckému a stranickému funkcionáři Barešovi.

⁷⁷³ sk: cit. 7567, Turek od roku 1947 působil ve Zlíně jako redaktor závodního listu *Tep* nového Zlína, který byl posléze přejmenován na *Tep* nové práce. Tento list mu posloužil jako tribuna, když se rozhodl vyřídit si svůj osobní spor s Elmarem Klosem, který vznikl na základě Turkova dotčení z průběhu

Weissem nakonec ustoupil, Turek obšírněji vysvětlil v dopise Gustavu Barešovi z roku 1950, v němž uvedl, že „Veise jsem ovšem před dva a půl rokem požádal, aby právě on upustil od *Botostroje*, protože chtěl dělat *Botostroj* jen jako domáckou, úzce osobní záležitost šéfa – šéf je doma hodný tatínek, ve fabrice hulvát. A kolem tohoto problému se to mělo všechno točit“.⁷⁷⁴

Jiří Weiss prostřednictvím svého posudku na první verzi literárního scénáře *Botostroje* tuto informaci o možné spolupráci s Turkem upřesnil úvodním sdělením, že skutečně v roce 1947 v rámci jeho skupiny uvažovali o použití *Botostroje*, nikoliv však jako věrného filmového přepisu knihy, ale coby podkladu pro filmové zachycení osudu Tomáše Bati. Weiss taktéž podotkl, že se v tomto případě nejednalo o čistě jeho autorský záměr, ale o tvůrčí záměr režiséra Bořivoje Zemana.⁷⁷⁵ Zároveň Weiss doplnil, že „důvody proti zfilmování *Botostroje* jsou dnes stejně silné (myšleno koncem roku 1948 – pozn. V. A. Š.), jako byly tehdy a jsou nejen ideologické, ale i formální“.⁷⁷⁶ Právě střetem o koncepci vyznění *Botostroje* se jak před členy dramaturgie, tak před Turkem a potažmo zástupci dělnictva znárodněného Baťova podniku otevřel problém číslo jedna, a to vyznění postavy šéfa. Otázka ideově koncepční se naplno vyhrotila při projednávání první verze literárního scénáře na půdě Ústřední dramaturgie koncem roku 1948.

Dříve než došlo k řešení tohoto koncepčního sporu, Turek vyhodnotil Kopeckého prohlášení o nutnosti zfilmování *Botostroje* jako jasný pokyn, aby znovu jednal, a proto se obrátil na svému stranickému i lidskému přesvědčení blízkou nově se utvářející skupinu mladých scenáristů pod vedením komunisty Jiřího Hájka, programově zaměřenou na tzv. novou tematiku. Zahájil spolupráci se začínajícím filmovým režisérem Antonínem Kachlíkem, který osobně přijel do Zlína, aby zde projednal a následně přistoupil jak na všechny Turkovy autorské požadavky, tak i na požadavky vznesené zástupci zlínské podnikové rady a vedení podniku.⁷⁷⁷ Zapojením zlínských funkcionářů do zpracování filmové povídky chtěl Turek předejít opětovnému odmítnutí svého námětu ze strany filmařů a zároveň tak dostat proklamované tezi o sepětí literátů s pracovním prostředím, aby tito zachytili ve svém

projednávání na schůzi Ústřední dramaturgie v prosinci 1948 a především textu Klosova posudku na první verzi literárního scénáře. Pod zkratkou sk tak můžeme snadno rozeznat umělecký pseudonym Svatopluk.

⁷⁷⁴ NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6417/1. Dopis Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950.

⁷⁷⁵ Archív Barrandov Studio, a.s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek T. Svatopluk, *Botostroj*, literární scénář. Jiří Weiss. Ze dne 29. prosince 1948.

⁷⁷⁶ Tamtéž, s. 2.

⁷⁷⁷ Srov. sk: cit. 767, s. 3.

díle pravdivost zrození nového socialistického průmyslu.⁷⁷⁸ V měsíci červnu pak tuto spolupráci písemným souhlasem potvrdila i skupina mladých scénáristů, načež Turek společně s uměleckými činiteli Jiřím Dalíkema a Zdeňkem Míkou z Divadla pracujících zadal *Botostroj* této skupině ke zpracování.

Ještě v průběhu téhož měsíce Kachlík Turkovi písemně oznámil, že Otakar Vávra již rok má látku zaregistrovanou pod svým jménem: „Zjistili jsme, že režisér O. Vávra měl námět Botostroje zaregistrován a kromě toho zadal tento román jednomu ze svých adeptů scénáře k vyhotovení scénosledu. Zároveň jsme se dozvěděli, že prý není třeba jednat s autorem, a ten, kdo si námět dříve zaregistruje, má na jeho zpracování nárok.“⁷⁷⁹ Turek tuto informaci vyhodnotil jako porušení svých autorských práv a obrátil se na zlínskou podnikovou radu a vedení podniku, aby se jej v této otázce zastala. Mezitím se v půli července Vávra za své jednání Turkovi omluvil a oznámil mu, že na dramatinizaci filmové povídky začal pracovat adept scénáře Miloš Velínský.⁷⁸⁰ Námět tak zůstal ve skupině Otakara Vávry až do své plné realizace roku 1954.

I přes Vávrovu omluvu zaslali jménem podnikové rady a vedení podniku zvolení zástupci Josef Kijonka a Ivan Holý dopis ústřednímu ředitelství státního filmu počátkem srpna téhož roku, v němž konstatovali, že „Je nemyslitelné, aby někdo, kdo nežije v našem prostředí, mohl zpracovat filmovou povídku, která by plně odpovídala realitě. Stejně je nemožné, aby Botostroj byl proveden bez porad a připomínek pracujících (...) naprosto nesouhlasíme, aby znalci prostředí, batismu a naše kulturní, umělecké instituce se měly stát jen trpnými diváky s jakým s takýms připomínkovým právem, ale bez jakéhokoliv zásadního nároku určit náplň a linii filmu“.⁷⁸¹ Zlínští činitelé dopis zaslali rovněž na ministerstvo informací a Revoluční odborové hnutí v Praze, které se svou písemnou odpovědí z konce září postavilo za požadavky zlínských funkcionářů.⁷⁸² Ostře zvolený tón zástupců zlínských pracujících odrážel dobové vměšování se dělnických funkcionářů do formální a ideové náplně nově vznikajících filmů, především jak jsou tyto restriktivní zásahy známy v případě filmů Františka Čápa (*Bílá tma*, 1948) a Jiřího Slavíčka (*Dvaasedmdesátka*, 1948).⁷⁸³

⁷⁷⁸ Srov. brožura Gustava Bareše *Listy o kultuře*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Svoboda 1947, 45 s.

⁷⁷⁹ Sk, cit. 767, s. 3.

⁷⁸⁰ Tamtéž.

⁷⁸¹ Tamtéž.

⁷⁸² Tamtéž.

⁷⁸³ Srov. KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra L. P. 1949 *Illuminace*, 2000, (roč. 12), č. 4 (40), s. 97-120; KNAPÍK, cit. 10, s. 176; KNAPÍK, cit. 11, s. 66-67; ŠTORKOVÁ, Pavla: *První vlna restrikcí v československém filmu po roce 1945*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP, Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého,

V případě *Botostroje* mělo jít ze strany dělnických funkcionářů o kontrolu již od prvních fází realizace námětu, jak je jasně zřetelné i z jejich požadavku, aby dvacet vyhotovených kopií filmové povídky bylo zasláno do Zlína k dalšímu kritickému připomínkování látky a na základě dělnického stanoviska měl pověřený scenárista Velínský provést úpravy. Velínský skutečně započal s dramaturgií námětu, ovšem jím zpracovaná filmová povídka byla na schůzi skupinové dramaturgie pod vedením Otakara Vávry v září vyhodnocena jako nedostačující, a tudíž byl Turkovi pravděpodobně ze strany Vávry odeslán telegram, že po zapracování nových připomínek učiněných ve skupině bude text filmové povídky zaslán do Zlína, přičemž v telegramu byl jako datum termínu uveden den 24. září 1948.

Turek společně s dalšími zlínskými činiteli povídku obdržel až v polovině listopadu, což posoudil jako neprofesionální postup, ovšem jako největší problém spatřoval to, že se autor povídky zcela odchýlil od knižní předlohy a „materiál, nashromážděný a zpracovaný v této povídce, neodpovídal onomu rušnému prostředí růstu kapitalistického gigantu“.⁷⁸⁴ Proto se Turek rozhodl, že společně s Velínským do konce roku tuto verzi filmové povídky přepracuje a odevzdá v prosincovém termínu k posouzení Ústřední dramaturgii. Podle Turkova svědectví tato verze již zahrnovala „správné“ vykreslení úlohy komunistické strany v jejím boji „proti šéfovskému teroru“, což on sám vnímal jako zcela klíčový bod v celé dramatické stavbě příběhu.⁷⁸⁵ Ke konci roku 1948 Turek dosáhl svého. Po počátečním odmítnutí prvního z lektorských sborů, využil poúnorové reorganizace filmové dramaturgie a znovu se pokusil o prosazení látky, tentokrát již vybaven s ústním dobrozdáním hlavního představitele kinematografie, ministra Kopeckého. V této fázi však Turek ne zcela jasně chápal obtíže spojené s převodem filmové adaptace. Proto do schvalovacího procesu zapojil rovněž představitele zlínského podniku. Výsledkem této aktivity byla možnost ovlivnění realizace námětu na postu spoluautora scénáře s pomyslným poradním sborem z řad dělnictva za zády.

2010. Je pozoruhodné, že jak Knapík, tak ani Štorková nezahrnují ve svých výčtech snímků postižených ať už částečně, či plně restrikcemi ze strany dělníků právě film *Botostroj*.

⁷⁸⁴ Sk: cit. 767, s. 3.

⁷⁸⁵ Tamtéž.

Spor o vyznění úlohy filmové postavy šéfa (1949–1950)

Turek považoval úlohu spoluautora jako nezpochybnitelnou a nenapadnutelnou. O to víc se cítil být zaskočen jednáním na půdě Ústřední dramaturgie, k němuž došlo o měsíc později. Především posudek Elmara Klose zadal příčinu v pořadí druhému sporu s Ústřední dramaturgií, k jehož řešení Turek opět přizval vedení zlínského podniku

V prosinci roku 1948 se naplno rozhořel spor o ideově koncepční vyznění chystané filmové adaptace *Botostroje*. Příčinou sporu a navazujícího ostrého výpadu na poli publicistickém prostřednictvím článku Svatopluka Turka ve zlínském odborovém listu *Tep svobodné práce*⁷⁸⁶ společně s článkem filmového režiséra Josefa Macha v novinách *Naše pravda* z měsíce ledna roku 1949⁷⁸⁷, byl kritický posudek první verze literárního scénáře Turka a Velínského od Elmara Klose.

Dříve než se však blížeji zaměříme na tento text a vyústění sporu, je důležité zmínit i tu skutečnost, že vedle Klosova kritického příspěvku na schůzi zazněly rovněž stejné, ne-li mnohem ostřejší a radikálnější posudky režiséra Jiřího Weisse a scenáristy Miloslava Fábery. Jiří Weiss se zaměřil na aspekty čistě technicky režijní a obecně formální. Weiss, stejně jako Fábera s Klosem, v postavě šéfa jasně spatřoval osobnost Tomáše Bati a jeho charakteristikou otevřel svůj příspěvek. Weiss v rozboru Turkova šéfa alias Bati poukázal na Turkovo nepochopení osoby podnikatele Bati, přičemž upozornil, že „Svatopluk kritizuje svého šéfa pro mnoho metod, kterých dnes užíváme. Jistě každý dnes bude vítat zavádění automatů, zrychlení a zjednodušení práce. Dnes se děje snižování mezd v celostátním měřítku. To vše, proti čemu Svatopluk bojuje, jsou maličké průvodní zjevy, které mu zakrývají podstatu zhoubnosti kapitalismu; Tomáš Baťa konal totiž vše pro sebe a jeho zásadou bylo člověk ‚člověku vlkem‘. Toto všedůležité proč (podtrhl J. Weiss – pozn. V. A. Š.) musí být v takovémto filmu naprosto pevně řečeno.“⁷⁸⁸ Weiss dále zdůraznil, že pokud bude film natáčen ve zlínských exteriérech, je nutné, aby „Tomáš nechť je Tomášem, Zlín Zlínem a Čipera – Čiperou“. Weiss taktéž navrhnul druhou alternativu, která by počítala s přenesením příběhu do zcela jiného průmyslového prostředí, „pak už ovšem celá věc se stává

⁷⁸⁶ sk: cit. 767, s. 3.

⁷⁸⁷ MACH, Josef. Začíná třetí bitva o Botostroj. Kdo má zájem na falšování nedávné kapitalistické zlínské minulosti? *Naše pravda*, číslo 2, 22. ledna 1949, s. 3

⁷⁸⁸ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek T. Svatopluk, Botostroj, literární scénář. Jiří Weiss. Ze dne 29. prosince 1948.

utopistickou a bez řádného literárně dramatického podkladu neuskutečnitelnou“.⁷⁸⁹ Ve třetím bodu Weiss uvedl, že přiložený text neshledává „zdaleka scénářem. Odhaduji zhruba 2 000 záběrů. Nekonečný sled neosobních rapidmontáží, jaké se točily a střihaly v začátcích zvukového filmu, a postavy Prokopa, Tomana atd. jsou prázdná schémata bez nejmenší lidské tváře a vlastnosti“.⁷⁹⁰ Weiss zapochyboval nad možností zfilmování takového mozaikově roztržitého příběhu, zdůraznil, že by to bylo nad síly i velmi zkušeného režiséra. Závěrem svého posudku vyjádřil velmi příkré tvrzení, že „nemá smyslu postavit plechový terčik, pojmenovat jej ‚šéf‘ a porazit jej s vítězoslavným křikem“.⁷⁹¹

Miloslav Fábera v argumentaci o nehotovosti scénáře zašel oproti Weissově umírněné a stručné kritice ještě mnohem dál. První námitku Fábera směřoval k dějové lince filmového příběhu, který po úvodní reportážně laděné sekvenci z aktuálního dění současného národního podniku Baťa právě končícího dvouletku přecházel ostrým střihem „do tříště obrazů a záběrů Botostroje za první republiky“⁷⁹², tedy od období počátku hospodářské krize v Československu až po osvobození města Zlína Rudou armádou v dubnu 1945. V návaznosti na dějovou linku Fábera vyjádřil velkou výhradu ke stavbě scénáře, již vytýkal množství dramatických situací – přijímání nezaměstnaných, propouštění starých a politicky pracujících, zřízení stavby mrakodrapu, rozehnutí tábora lidu, smrt Bati – které dle jeho názoru zcela postrádaly vnitřní dramatickou gradaci, zaviněnou „roztržitím pozornosti autora, který neví, má-li dříve sledovat vnější politické události (růst fašismu, práce komunistické strany), či hospodářské závislosti (nezaměstnanost, světová krize, podspotřeba a nadvýroba) nebo se věnovat vnitřním problémům Botostroje (výluky, kariéry jednotlivců, mechanisace, zrychlování tempa výroby) anebo konečně lidem, kteří v tom všem žijí, hrdinům filmu.“⁷⁹³ Výsledek autorova snažení o příliš široký záběr všech hlavních i vedlejších linií Fábera označil za „povrchní a neúplný“, přičemž autor zanedbal především živé vykreslení jednotlivých filmových postav. Ty na Fáberu působily dojem nezakotvenosti v příběhu, jejich jednání postrádalo dramatického vývoje a vyvrcholení, postrádal sympatického a aktivního dělníka, šéfova ideového protipólu, naopak mezi postavami z dělnického prostředí nefungovala vzájemná interakce

⁷⁸⁹ Tamtéž, s. 2.

⁷⁹⁰ Tamtéž.

⁷⁹¹ Tamtéž.

⁷⁹² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek scénář Botostroj. Miloslav Fábera. Nedatováno.

⁷⁹³ Tamtéž.

a netvořily tak zdání jednotného pevného kolektivu, navíc působily dojmem naprosté papírovosti. Pochopitelně i Fábera stejně jako jeho kolegové se neztotožnil s jednostrannou negativní charakteristikou šéfa – „hysterik, chvílemi slabomyslné zvíře, které stále něco rozbíjí kusem železa“ – a jeho syna Jakuba.⁷⁹⁴

Fábera hodnotil scénář taktéž z požadovaného ideologického, „politického“ hlediska. Z tohoto úhlu pohledu se neztotožnil s výběrem Bati pro jeho netypickou osobní a profesní dráhu ve stylu amerického selfmademanství v kontextu předválečného československého podnikatelského prostředí, odmítal autorovo líčení Bati „jako všemocného feudála“. Fábera požadoval především zobrazení mocenských praktik a politických zákulisních bojů na půdě agrární strany a v bankách. Na druhé straně považoval Fábera za zbytečné „ukazovat ve filmu, že tisíce českých dělníků vyrábělo boty a kanony pro Němce a že se našly ještě před Mnichovem stovky českých lidí tak třídně neuvědomělých, kteří se chovali hůře nebo aspoň stejně jako SS nebo SA. Tuto záležitost snad není třeba filmem generalizovat. Moravské Slovácko bylo v tomto výjimkou“. V posledním pátém bodě svého posudku uvedl čtyři konkrétní námítky k exponování dílčích scén, přičemž upozornil, že v 21. obraze scénáře šéf Fáberovi připomínal svou přehnanou gestikulací a slovním projevem nacistického politika Hermanna Göringa.⁷⁹⁵

Turek proti Weissově a Fáberově kritice nic nenamítal. Sám s dvouletým odstupem přiznal, že první scénář skutečně nebyl dobrý, „byl vskutku ubohý, nepropracovaný, dělaný dost lehkomyšlně, z Marie byla tam koketa, která hází po chlapcích očima, téměř všichni mluvili pepicky, po pražsku, pan šéf kouřil doutníky, seděl v klubovce, a hodně tam bylo, jak padá sníh, metelice, prší na okna, a pokud lidé mluvili po slovácku, valašsku, vyznělo to spíš jako urážka“.⁷⁹⁶

Turka se však dotkl, ba jej přímo popudil posudek Elmara Klose, filmaře, jenž svou dráhu začínal právě ve zlínských ateliérech, a tudíž ve svém hodnocení scénáře vycházel ze své osobní zkušenosti s předválečným Zlínem.⁷⁹⁷ Klos v úvodu rozsáhlého

⁷⁹⁴ Tamtéž.

⁷⁹⁵ Tamtéž.

⁷⁹⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 6417/1. Dopis Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950.

⁷⁹⁷ Elmar Klos nastoupil do služeb Baťova závodu na přelomu let 1934/1935 do oddělení filmové reklamy coby tzv. „libretista“. Společně s kolegy Ladislavem Koldou a Alexandrem Hackenschmiedem vytvořili tvůrčí výrobní skupinu, zaměřující se primárně na tvorbu reklamních a propagačních filmů. V roce 1939 krátce působil jako dramaturg hostivařských ateliérů, aby se roku 1940 opět vrátil do Zlína až do svého návratu do Prahy v rámci zestátnění české kinematografie jako jeden z jejich předních aktérů. Srov. ČESÁLKOVÁ Lucie: Libretista baťovského mýtu. In LUKEŠ, Jan (ed.): *Černobílý snář Elmara Klose*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2011, s. 24-43. ISBN 978-80-7004-1.

čtyřstránkového posudku přímo přešel ke konstatování, že již „po prvním jednání se zástupci závodu Baťa o realizaci Botostroje upozornil (...) na nebezpečí, která skytá tato předloha“.⁷⁹⁸ Za první nebezpečí románu Klos označil nepravdivost, a to ve smyslu, že kniha sice líčí skutečné události a osoby Baťova systému, avšak tyto události a osoby vytrhává ze zlínského prostředí do pomyslného prostředí města Botostroje a tím se nedržela vždycky skutečnosti, a i proto se filmová látka nazírána touto optikou, kterou Klos shrnuje do rčení „ani ryba, ani rak“, jevila jako vadnou, jelikož „není ani dramatickou kritikou skutečné postavy ani umělecky zažitou a postavenou látkou původní“.⁷⁹⁹ Klos se s Weissem shodl v nutnosti odmítnutí imaginárního prostředí, a pokud měl být film realizován ve Zlíně, bylo nezbytné, aby to byl film o Tomáši Baťovi. Obdobně Klos upozornil, že „Tomáš Baťa nebyl žádný obyčejný kapitalista, s jehož osobou by se bylo možno vyrovnat sociálním barvotiskem. Nezapomínejme, že dnešní organizace znárodněného průmyslu je budována na jeho principech“.⁸⁰⁰

V následujících odstavcích Klos podal svou charakteristiku osobnosti a činů Tomáše Bati, kterého označil za „dělníka (...) vyzbrojeného do života zmateným socialistickým názorem a naivním tolstojánstvím“⁸⁰¹, přičemž v podstatě předložil svou koncepci námětu filmu zabývající se fenoménem Tomáše Bati a tzv. batismu, doplněnou o vlastní vzpomínky na systém práce a hierarchie v Baťových závodech. Až v závěrečných dvou odstavcích Klos shrnul kritické připomínky k předloženému scénáři, z nichž vyplývá, že bytostně nesouhlasil s charakteristikou postavy šéfa: „Není možné, aby se šéf klackoval a rozeřvával od dílny k dílně. Tady musí být vidět, že šéf ovládá fortelnosti svého řemesla a že má jasný logický rozum, kterým ovládá své nohsledy. To, co je nám ve scénáři předváděno, je jakýsi pološílený car Pavel, který prostomyslně všem říká plantážnické důvody svých činů“.⁸⁰² Klos již nadále nepokračoval ve výčtu kritických připomínek týkajících se podle jeho vlastních slov „věcných nepřesností a neznalostí zlínských poměrů“⁸⁰³, jelikož vyhodnotil, že bude mnohem lepší, když tyto své poznámky sdělí přímo scenáristům osobně. Přesto upozornil na podle jeho názoru „typickou nesprávnost“⁸⁰⁴, která se celým scénářem prolínala, a to nutné odmítnutí teze, že Baťa podlehl v období hospodářské

⁷⁹⁸ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek T. Svatopluk, *Botostroj*, literární scénář. Elmar Klos. Ze dne 29. prosince 1948. , s. 1.

⁷⁹⁹ Tamtéž, s. 1.

⁸⁰⁰ Tamtéž.

⁸⁰¹ Tamtéž, s. 2.

⁸⁰² Tamtéž, s. 4.

⁸⁰³ Tamtéž.

⁸⁰⁴ Tamtéž.

krize neúspěchu, navzdory všeobecně známé skutečnosti, že se mu naopak podařilo katastrofu odvrátit.

Na konci schůze členové dramaturgie po dlouhé diskuzi došli k závěru, že scénář bude vrácen Vávrově tvůrčí skupině k přepracování s doporučením autorům Turkovi a Velínskému, aby se osobně setkali se zlínskými dělníky, pamětníky baťovských praktik i za účasti některých členů Ústřední dramaturgie, převážně politických zástupců a zkušených filmařů, a s nimi v plodné debatě posbírali dostatečné množství informací, které by umně pod dohledem zkušeného praktika v tvůrčí skupině zakomponovali do nové verze scénáře. Z řad filmařů členové dramaturgie vyzvali režiséra Martina Friče, aby se ujal úkolu supervize nad dalšími úpravami scénáře a odjel do Zlína i přes svůj špatný zdravotní stav a zúčastnil se plánované debaty s místním dělnictvem, která se konala v prvním lednovém týdnu nadcházejícího roku.⁸⁰⁵ Po této schůzce se coby spoluscenárista připojil Zdeněk Míka, stávající ředitel zlínského Divadla pracujících.⁸⁰⁶

Především Klosovy závěrečné poznámky o neznalosti scénáristů zlínských poměrů zřejmě vyprovokovaly v Turkovi, resp. v Machovi potřebu reagovat, a to prostřednictvím tisku. Oba autoři shodně otiskli celé znění Klosova posudku, čímž vážně porušili stanovenou zásadu, že obsah jednání na půdě Ústřední dramaturgie nebude nikdy zveřejněn a nestane se tak předmětem širší veřejné diskuse. Jak Mach, tak i Turek zvolili poněkud bojovou rétoriku a svorně dosavadní vývoj v dramaturgických orgánech a proces převodu námětu do podoby literárního scénáře označili za bitvu o *Botostroj*, a to dokonce již v pořadí třetí, neboť „první bitvu“ musel svést autor *Botostroje* v rámci soudní pře s Tomášem Baťou v rozmezí let 1933-1938 a „druhou bitvu“ především v Turkových očích znamenal vynucený zásah na předsednictvu zlínského okresního národního výboru, jehož předseda doktor Nondek nařídil zákaz předvedení dramatizace *Botostroje* v Divadle pracujících v den 28. října 1947.⁸⁰⁷

⁸⁰⁵ V diskusi o slabinách scénáře na půdě Ústřední dramaturgie kromě Klose a Weisse vystoupili dále Pujmanová, Konrád, Fábera, Mařánek, Hájek, Vávra a Galuška včetně politických pracovníků z kulturně propagačního oddělení ÚV KSČ Kúna, Rossy a Klímy. Barrandov studio a.s., sbírka Scénáře Botostroj, nedatováno.

⁸⁰⁶ Archív Barrandov Studio, a.s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*, nedatováno, koncept dopisu.

⁸⁰⁷ Srov. sk: cit. 756, s. 3.; MACH, cit. 775, s. 4.; Stejně chronologizace a charakteristice událostí Turek používá rovněž v dopise adresovaném prezidentu Gottwaldovi. Termín „bitva“ již zde Turek nepoužívá, přesto je v textu patrná bojovná rétorika, která svým vyzněním připomíná popis náročného zápasu, reportáž z bojovného klání. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, 647/1. Filmová korespondence 1948.

Především Turek – i na základě proběhnuté diskuze zástupců Ústřední dramaturgie se zlínskými dělníky – se ohradil proti idealizaci postavy šéfa, příkře vyslovil v článku svůj nesouhlas s Klosem načrtnutými poznámkami o vzájemné komunikaci na baťovských pracovištích mezi jednotlivými zaměstnanci, a to jak v sestupné hierarchii, tak vzestupné.⁸⁰⁸ Turek šel v textu tak daleko, že vyzval své spolupracovníky, aby „posoudili, zda je dost dobře možné, aby lidé s podobnými názory mohli ještě dnes mít tak rozhodující vliv na naši kinematografii“.⁸⁰⁹

Členové Ústřední dramaturgie po těchto dvou výpadech byli nuceni zaujmout k celé věci stanovisko. V dopise pro zlínskou podnikovou radu označili oba články za plně nepřesností a nepravdivých informací, ohradili se proti především Turkem implicitnímu sdělení, že by se všichni členové Ústřední dramaturgie plně ztotožnili s Klosovým posudkem, přestože zcela jednoznačně po řádné diskusi došli k jasnému závěru, že předložený scénář obsahuje jak ideové, tak především umělecké i technické slabiny, proto jej nebylo možné v této podobě schválit a doporučit vypracování technického scénáře. V závěru dopisu členové příkře odsoudili Turkovo a Machovo počínání a přirovnali jej k praktikám baťovského propagačního tisku: „Ústřední dramaturgie se domnívá, že články s. Josefa Macha a Svatopluka Turka je nutno rozhodně odmítnout, neboť věci Botostroje mohou daleko více uškodit než prospět. Způsob, jakým bylo zneužito referátu s. Klose, živě připomíná předválečné, cekotovské metody zlínského tisku“.⁸¹⁰

Koncem měsíce ledna 1949 se ve Zlíně uskutečnila druhá schůzka s dělníky, jíž se zúčastnili za Ústřední dramaturgii v první řadě proskribovaný Elmar Klos a dále vedle spisovatelů Marie Pujmanové s Konstantinem Bieblem rovněž straničtí pracovníci Bohdan Rossa a Vilém Kún a mladí komunističtí literáti Jiří Hájek a Josef Jüptner. Delegaci doplňovali ještě vedoucí tvůrčích kolektivů Jan Kloboučník, Vladimír Kabelík a Ladislav Hanuš. Součástí této schůze bylo i divadelní představení Svatoplukovy dramaturgie *Botostroje*, po jehož zhlédnutí se dělníci vyjádřili v tom smyslu, že ani tato

⁸⁰⁸ Turek v článku zvýraznil tučně celý Klosův text, přesto nejvíce jej rozezlila tato část: „Za to hrubě se u Baťů mluvilo, snad ještě hůř než je psáno. Zvláště v letech 1926 – 34. Ale hrubí byli nejen mistři na dělníky a dělnice, ale i dělníci na mistry. Hrubost byla vzájemná. Šéf řval na ředitele, ale stejně někdy tloukli ředitele pěsti před šéfem do stolu. To záleželo na tom, dovedl-li to udělat v pravý čas a správnými slovy. Byla jakási nepsaná, ale dodržovaná pravidla hry, která byla ostatně součástí propagačního systému, že mohl i dělník vynadat šéfovi bez důsledků.“ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek T. Svatopluk, *Botostroj*, literární scénář. Elmar Klos. Ze dne 29. prosince 1948, s. 3-4.

⁸⁰⁹ sk: cit, 756, s. 3.

⁸¹⁰ Archív Barrandov Studio a.s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*, nedatováno.

hra zcela nevystihuje rafinovanost baťovského systému a v doplňující diskuzi přednesli řadu dalších připomínek k filmovému námětu. Na závěr k této kauze dodejme, že Turek byl přesvědčen o správnosti svého počínání, když si dovolil zveřejnit nejen Klosův posudek v plném znění, ale rovněž popsat dosavadní vývoj ve filmové dramaturgii, ať už na úrovni skupinové dramaturgie ve tvůrčím kolektivu Otakara Vávry či na půdě Ústřední dramaturgie: „Považovali jsme to za správné. Chybou bylo, že jsme se napřed neptali, zda je to vhodné. Bylo nám to vyčítáno.“⁸¹¹ O tom, že Turek celou záležitost vnímal jako velmi osobní útok a Klosův text chápal jako snahu o svou diskreditaci, svědčí i citace z dopisu Gustavu Barešovi: „Dva zájezdy některých členů filmové dramaturgie měly být ověřením, zda mám pravdu já, anebo E. Klos.“⁸¹²

Pro úplnost dodejme svědectví Elmara Klose k případu diskuze ve Zlíně, jak si jej zaznamenal Klos do svých deníkových záznamů pro rok 1949: „Jinak v tomhle roce nejdůležitější událostí, která mne a mnou rodinu potkala, byl konflikt se Svatoplukem kvůli Botostroji. (Konflikt vyvrcholil zájezdem do Zlína, kde veřejnému diskusnímu střetnutí zabránili aparátčící, ale ozvěny se ozvaly až v sovětském tisku. Se mnou jel K. Biebl a dobrák Kabelík).“⁸¹³ Jak z uvedeného deníkového záznamu vyplývá, Klos tento Turkův útok vnímal velmi těžce, dokonce jej stáhnul na celou svou rodinu. I z následujícího textu v deníku, v němž stručně shrnul všechny události z pracovního a soukromého života, je více než patrné, že se cítil být Turkovým jednáním značně poškozen. Avšak Klosova poznámka o zákazu veřejné diskuze ze strany tzv. aparátčků – pravděpodobně zúčastněných Bohdana Rossy a Viléma Kúna – odporuje oficiálnímu vyznění dopisu Ústřední dramaturgie zlínskému vedení. Nabízí se vysvětlení, že k diskuzi byli přizváni jen někteří z vedení zlínského podniku a celé připomínkové jednání se odehrálo za zavřenými dveřmi v úzkém okruhu předem vybraných pamětníků. K ozvěnám v sovětském tisku, o nichž se zmiňuje Klos, můžeme vztáhnout článek pod názvem Boj s literární reakcí v Československu v časopise Literaturnaja gazeta⁸¹⁴, o němž psal i Turek v dopise Gustavu Barešovi a k jehož zveřejnění prý podle Turkova svědectví došlo nedopatřením a jímž si i on sám značně zkomplikoval svou

⁸¹¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j.647/1. Dopis Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950.

⁸¹² Tamtéž.

⁸¹³ Srov. LUKEŠ, cit. 785, s. 176.

⁸¹⁴ Článek vyšel při příležitosti prvního vydání Botostroje v Sovětském svazu. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1. - Filmová korespondence 1948.

situaci: „(...) Z tohoto článku jsem měl snad nejtěžší hlavu ve svém životě. Netušil jsem, že něco takového vyjde. Omluvil jsem se také ihned na všech stranách.“⁸¹⁵

Po zlínské diskuzi si museli členové Ústřední dramaturgie zodpovědět hlavní otázku, „zda-li Botostroj má být kritikou osobnosti Bati, nebo kapitalistického systému v jedné jeho odrůdě – batismu“.⁸¹⁶ Došli tak ke kompromisnímu rozhodnutí, že v první řadě půjde o odsouzení systému, jehož následkem autoři scénáře dospějí k vypořádání se s osobou Bati, jenž byl „posuzováno historicko-materialisticky produktem (ne obětí) stávajícího společenského řádu“, a tudíž by Baťova osobnost pro potřeby dramatické stavby příběhu posloužila jen jako „fabulačně dramatické pojítko“. Pro potřeby definování pojmu batismu a zodpovězení jeho podstaty si členové vypomohli citací výroků z projevu tehdejšího předsedy vlády Antonína Zápotockého, který přednesl před zlínským dělnictvem při příležitosti přejmenování města Zlína na Gottwaldov v lednu 1949: „Je tomu právě 20 let, kdy nejen v českém, ale i v zahraničním tisku byla vedena diskuse o tom, jsou-li racionalizační a výrobní metody uplatňované Baťou schopny zachránit kapitalistický systém před úpadkem, zažehnat krize a přivést zároveň prospěch pracujícím. (...) Na druhé straně je ale jisto, že nikdy nemohl rozřešit základní problém, tj. překlenout propast třídního rozdílu mezi kapitálem a prací, zabránit vykořisťování cizí práce a upravit a natrvalo zajistit zlepšenou hospodářskou a kulturní úroveň pracujících. Právě naopak, batismus jen vykořisťování dělnické práce ještě rafinovaně zvyšoval. (...) Nestačí jen zmodernizovat jeden závod, zracionalizovat výrobu a opatřit moderními vymoženostmi jedno město.“⁸¹⁷ Uvedený Zápotockého projev členové dramaturgie autorům doporučili jako zdroj možných podnětů, z nichž si měli vybrat jeden základní motiv pro další scénaristickou práci. Především závěrečná věta o modernizaci podle jejich mínění měla plně vystihovat tragiku Bati a jím zavedeného systému výroby.

Vedle hlavního požadavku, že přepracování scénáře musí vycházet ze Zápotockého tezí, členové dramaturgie připojili další připomínky k charakteristice Bati, jehož doporučili „kreslit všeobecněji, stručněji a strožeji jako typ kapitalisty“. Naprostým tabu mělo být zachycení Baťova soukromého života a podtrhnutí jeho individuality, ale taktéž vystříhání se přehnaného nahlížení na jeho osobnost

⁸¹⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j.647/1 - Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950.

⁸¹⁶ Archív Barrandov studio a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*, s. 1.

⁸¹⁷ Tamtéž, s. 1-2.

jako na „téměř nenormálního, někdy i omezeného despotu“.⁸¹⁸ V otázce vyrovnání se s batismem členové zdůraznili, že „film musí jasně ukázat, v čem se liší racionalisace, jak ji propagujeme my, od racionalisace, jak ji prováděl Baťa.“. Zásadní rozdíl mezi Baťovými pracovními metodami a socializací výroby členové spatřovali v ocenění lidské práce, nikoliv po stránce finanční, ale po stránce humánního zacházení.⁸¹⁹

Po zklidnění vyhrocené situace autoři zahájili práci na nové verzi filmové dramatizace již za úzké spolupráce Otakara Vávry, který byl uveden jako jediný autor literárního scénáře. Členové Ústřední dramaturgie se seznámili s hodnocením druhé verze začátkem prosince roku 1949, kdy předmětem projednávání byly posudky Miloslava Fábery, Jana Kloboučnicka a Vojtěcha Pavláška. Fábera se ve svém hodnocení zaměřil pouze na aktuální Vávřův scénář, po jehož přečtení nabyl dojmu, že se opět jedná o látku zachycující vývoj předválečného kapitalisty, nikoliv o metaforické zobrazení kapitalistického systému výroby, tak jak jej zachycovala literární předloha. Jako druhou zásadní námitku Fábera uvedl, že navzdory dobrému dramatickému vystavění scénáře, příběh jako takový působil chladným dojmem, což byla v případě Vávry scénáristy častá výtka, s níž se tento talentovaný a zkušený filmař potýkal již od svých tvůrčích začátků. Fábera Vávrovi vytýkal úhel pohledu, jímž chtěl zobrazit prostředí Botostroje; Vávra za ústřední postavu děje stanovil šéfa, a proto veškeré vyprávění podmiňoval hlediskem této postavy, a záměrně tak opomíjel vykreslení proletářského prostředí, čímž omezil vedlejší linie jednotlivých dělnických postav. Fábera opětovně postrádal silnou postavu dělníka, která by v příběhu fungovala jako šéfův protihráč. Na závěr Fábera konstatoval, že očekával od *Botostroje* film ve stylu sovětského snímku *Maximovo mládí* a nikoliv „náramně zvětšeného Pana Habětína“⁸²⁰. Přesto ocenil scénář jako strhující.⁸²¹

Kloboučnick – oproti spíše negativnímu, velmi obecnému Fáberovu posudku – scénář doporučil k realizaci s konkrétními poznámkami, v nichž navrhnul

⁸¹⁸ Tamtéž, s. 2.

⁸¹⁹ Tamtéž. Mezi konkrétními doporučeními byl zaznamenán požadavek, aby ve filmu nebyly uváděny konkrétní cifry prémie a platů.

⁸²⁰ Snímek Pan Habětín odchází natočil Václav Gajer jako svůj druhý celovečerní film v roce 1949. Ve filmu se zaměřil na vylíčení osudu Leopolda Habětína, který se v období hospodářské krize živil jako agent sjednávající za provizi dělníky pro práci ve francouzských dolech. Na začátku války odkoupil židovskou továrnu na výrobu chemického skla, přičemž se v rámci udržení chodu továrny v průběhu války dopustil kolaborace s nacisty. Po válce, kdy na jeho podnik byla uvalena národní správa, pokusil se získat svůj majetek zpět. Film končí zachycením únorových politických změn v Československu, díky nimž byl Habětín svými komunistickými zaměstnanci za všechna svá předchozí provinění usvědčen a zatčen.

⁸²¹ Archív Barrandov Studio, a.s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek literárního scénáře Botostroj. Miloslav Fábera. Ze dne 8. prosince 1949.

buď přeformulování jednotlivých dialogů, či případné škrtnutí některých scén, které podle jeho názoru působily náhodným dojmem. Z poznámky týkající se charakteristiky dělnických postav je jistě pozoruhodným faktem zakomponování projevu skutečné žijící postavy Gustava Bareše do scény komunistické schůze.

Čím se však Kloboučnickův příspěvek jeví mnohem zajímavějším, je především úvodní kritické sdělení, odrážející v sobě dosavadní praxi obou dramaturgických schvalovacích orgánů, z nějž můžeme vyčíst jeho snahu, aby do scénáře členové schvalovacích sborů výrazněji nezasahovali, jelikož dle jeho mínění, by každý kategorický zásah byl spíše ke škodě, nežli k užítku: „Neměli jsem v ÚD mnoho scénářů, které bylo nutno posuzovat jako přísný, nedělitelný celek, kterým, kdybychom je posuzovali podle scén a úseků, můžeme mnohé vytknout. Ukazuje se, jak je nesprávné cupovat scénáře na věty, chytat se slovíček (...). Velmi často jsme se na ÚD i na FR – tam téměř výhradně – přesvědčili s tím, že kvůli několika scénám, vytrženým z kontextu, byly pozastavovány scénáře a autoři byli nuceni k předělkám, které k hodnotě díla a sebevědomí autoru nepřispívaly.“⁸²² Kloboučnick v závěru zdůraznil, že filmová adaptace *Botostroje* je úkolem jen pro velmi zkušeného režiséra a úloha šéfa musí být přidělena jen velkému herci, aby především šéfovy řečnické scény nevyzněly příliš propagandisticky, což by vedlo k radikálním střihům v natočeném materiálu, s jehož nedostatkem se tehdejší filmová výroba potýkala.

Vojtěch Pavlásek se zaměřil ve svém referátu na jedinou scénu, s jejímž vyzněním zásadně nesouhlasil, a to scénou spálení vrácené objednávky miliónů párů vadných bot ze Spojených států amerických, jelikož celou scénu považoval za hrubě zkreslující, a tudíž nedůvěryhodnou: „Zde je však kámen úrazu. Není možno použít ve vrcholném a nejpůsobivějším obrazu něco, co nebylo, o čem nikdo nic neví. (...) Tuto scénu je nutno přepracovat, aby byla pravděpodobná a zakládala se na nějaké skutečnosti“.⁸²³ V názorové shodě s Kloboučnickem Pavlásek zdůraznil, že vedle pravdivého líčení jednotlivých scén, které se týkaly řádění Tomáše Bati a hlavně vhodných zásahů do formulací textů politických projevů především postav z dělnického prostředí, je nejdůležitějším úkolem vybrat vhodného režiséra, který by byl schopen podat scény co nejrealističtěji, spíše jen v náznacích: „V tomto filmu může náznak působit víc, než přílišné vyhrávání do všech detailů, které by tu vyvolávalo kritiku, „že přeháníme, že to tak nebylo“. (...) Zde bude záležet na režii (...) aby si

⁸²² Tamtéž. Posudek literárního scénáře *Botostroj*. Jan Kloboučnick. Ze dne 8. prosince 1949.

⁸²³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647 - Posudek s. Pavláška.

diváci na jedné tváři osvěžili své zkušenosti a znalosti o Baťovi a na základě souhlasného stanoviska byli získáni pro poznání druhé tváře Baťovy, tváře dravé, kořistnické a korupčnické“.⁸²⁴

Pavlásek ve svém posudku rovněž zahrnul poznámku o vyvrcholení příběhu, který, stejně jako v první verzi scénáře z roku 1948, končil osvobozením Zlína rudoarmějci, z čehož můžeme odvodit, že ani Vávrova verze literárního scénáře *Botostroje* se nijak neodchýlila od vypravěčské linie, líčící na sobě navazujících dílčích událostech přerod kapitalistické továrny v područí jednoho muže v závod pod národní správou podnikové rady z řad dělnictva v nově zřízeném poválečném lidově demokratickém zřízení. Posudky pak byly následně odevzdány v opisech na vědomí Otakaru Vávrovi, a to nikoliv jako autorovi literárního scénáře, ale jakožto vedoucímu tvůrčí skupiny, v němž se látka realizovala.

I toto projednávání vnímal Turek velmi zostřeně, téměř až na pokraji nervového zhroutení, jak můžeme vyčíst z dopisu Barešovi z února nadcházejícího roku, v němž věnoval podstatnou část svého sdělení právě k vyličení seběhnutých událostí během dvoudenního prosincového zasedání členů Ústřední dramaturgie. Turek svou přítomnost na schůzi označil za zbytečnou a jednání některých členů dramaturgie „za svinstvo“⁸²⁵, jelikož z původních patnácti členů, kteří se účastnili předcházejícího projednávání scénáře Marie Majerové *Pevnost*, na další jednání k *Botostroji* se dostavilo pouze osm, čímž pádem sbor nebyl usnášení schopný. Turek dále uvedl, že z tohoto jednání se předem nikdo ze členů neomluvil, přičemž Miroslav Galuška a Karel Konrád nedostali scénář k přečtení. Pro realizaci scénáře se vyslovili dle Turkova svědectví pouze Ladislav Hanuš společně s Jiřím Hájkem. Zamítavé stanovisko zaujali Miloslav Fábera s Jiřím Weissem, který měl na páteční schůzi prohlásit: „že na Botostroj je už pozdě, že se mají dělat už jen budovatelské filmy“⁸²⁶. K tomuto názoru se nejprve přiklonil i druhý z posuzovatelů Vojtěch Pavlásek, avšak na druhém projednávacím dni již své stanovisko pozměnil a Turkovi „doporučil dělat film, který prý odhaluje pozadí dravého kapitálu apod.“⁸²⁷. Rozrušený Turek, který se „ze všech těch trampot na stará kolena naučil kouřit“⁸²⁸, nabyt z výsledků posouzení druhé verze scénáře neodbytného dojmu, že se zamotává do pavučin, či že si z něj členové dramaturgie dělali legraci.

⁸²⁴ Tamtéž.

⁸²⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j.647/1 - Dopis Gustavu Barešovi ze dne 1. února 1950.

⁸²⁶ Tamtéž.

⁸²⁷ Tamtéž.

⁸²⁸ Tamtéž.

I přes tato vylíčená příkoří vyzdvihl postoj Otakara Vávry, který „Botostroj poctivě všude hájil“ a s nímž se i „přes počáteční neshody docela dobře o všem dohodl“.⁸²⁹

Upravený scénář autoři ve složení Turek, Velínský, Vávra předložili k posouzení předsednictvu Filmové rady v září roku 1950. Na základě čtyř posudků Oldřicha Macháčka, Vladimíra Kouckého, Heleny Leflerové a Miroslava Šedivého členové předsednictva tuto podobu literárního scénáře schválili a při jeho přepsání do podoby technického scénáře doporučili designovanému režisérovi, aby společně s autory námětu uvážil celkem devět konkrétních připomínek. Hlavní připomínka se týkala soustředění filmového děje do tří hlavních vypravěčských linií – linie šéfa, linie dělníka Andrése a linie šéfova ideového protihráče, mladého komunisty Josky, v tomto bodě členové předsednictva souhlasili s již navrženou koncepcí členů (již reorganizovaného) Kolektivního vedení ústřední dramaturgie. Členové předsednictva taktéž doporučili autorům látku aktualizovat, aby divák chápal, „že se nejedná o jen o naši minulost, ale aby v díle poznal formu a rysy současného amerického a vůbec západního kapitalismu“.⁸³⁰

V případě charakteristického líčení šéfovy osobnosti navrhli provést revizi scén dokumentujících šéfovu drastičnost při jednání se zaměstnanci, „které mechanickým opakováním obdobných situací by se mohly stát stereotypními a oslabily by tak dramatický účinek díla“, přičemž jej zobrazit jako „žáka amerických imperialistů, který staví před své zaměstnance jako vzor a příklad (...) americký způsob života“.⁸³¹ Z postav šéfova okolí členové předsednictva zaměřili svou pozornost na postavu Pavlici, u nějž žádali, aby režisér přesvědčivým způsobem zachytil „psychologii (...) zlomu, kdy se z něho stává konfident a vyložený zrádce a přísluhovač kapitalismu“ a „zrevidovat násilnou scénu schůze, na které mluví Jan Baťa“ (sic!) a vůbec vypustit netypickou postavu českého dělníka pomlouvajícího Sovětský svaz“.⁸³² Členové řešili taktéž formu zobrazení batismu a nabídli autorům ke zvážení, zda scény zobrazující způsob práce v Baťovce zcela vypustit, anebo „vysvětlit Baťův nelidský způsob zvyšování výroby drastickým vyčerpáním pracujících“.⁸³³ Zbývající dvě připomínky se týkaly dělnických postav, a to vylíčení Antonínovy rozkolísanosti a následného uvědomělého prozření a dále zvážení možného zabití komunisty Josky. Vzhledem

⁸²⁹ Tamtéž.

⁸³⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1.

⁸³¹ Tamtéž.

⁸³² Tamtéž.

⁸³³ Tamtéž, s. 4

k vážnému tónu díla dali členové ke zvážení, zda by pro odlehčení nebylo možné scénář obohatit o „několik lidských humorných scén, které by prospěly k životnosti filmu“.⁸³⁴

V průběhu roku 1950 projevil režisér K. M. Walló zájem o režii *Botostroje*, čímž navázal úzkou spolupráci se Svatoplukem Turkem na třetí a konečné verzi scénáře. K. M. Walló okolnosti počátku této spolupráce zaznamenal pro časopis *Film a doba*: „A nyní jsem se s ním (se Svatoplukem Turkem – pozn. V. A. Š.) poprvé setkal tváří v tvář. (...) Šli jsme k dramaturgické poradě na Barrandově a usadili se ve středu města u čtvrtky vína. Soudruh Turek je člověk málomluvný, těžké umělecké boje, které prodělával s Botostrojem, naučily ho nedůvěřivosti. A tak naše první umělecké a lidské sblížení nastalo ve chvíli, kdy jsem se rozhovořil o své představě řešení závěrečné scény. Navrhl jsem, že šéf se zabije ve chvíli, kdy vzlétá, aby v Berlíně po zapálení říšského sněmu zajistil dodávky pro svou německou filiálku u toho Hitlera, v nějž doufal a jehož nástup pomáhal připravovat. Právě na této scéně lze názorně ukázat, jakou metodou byl zpracován definitivně scénář. Jako román, ani film není a nechce být přesným popisem osudů továrníka Tomáše Bati, jeho bratra J. A. Bati či syna Tommyho. Román byl inspirován zlínskou skutečností, vyjádřil ji však uměleckou formou (...).“⁸³⁵

V druhé fázi prosazování *Botostroje* k realizaci Svatopluk Turek po Kopeckého „dobrozdání“ postupně přecházel do ofenzivy; po zaštitění „shora“ neváhal při prvních kolizích s jednotlivými představiteli dramaturgických orgánů získat si podporu i „zdola“ prostřednictvím zástupců národního podniku z řad zlínského dělnictva a vzápětí přenést uzavřená jednání na širší platformu prostřednictvím závodního tisku a poškodit veřejně jednoho ze svých oponentů. Turek, povzbuzen překladem svého románu v Sovětském svazu, se utvrdil ve správnosti vlastního přesvědčení o nutnosti filmové adaptace *Botostroje* do té míry, že začal překračovat meze, které mu byly vytyčeny jako autorovi filmového námětu ve vztahu k dramaturgickým orgánům, a po dalším projednávání druhé verze literárního scénáře začal pravidelně o své „kauze“ informovat přední stranické představitele a zároveň hledat spojence i mezi filmaři k prosazení svého záměru, navzdory zřetelné neudržitelnosti pojetí filmové látky, a to jak po stránce obsahové, tak formální.

Na druhé straně se členové Ústřední dramaturgie potýkali s vyzněním ústřední postavy filmového šéfa a hledali ve vzájemné diskuzi vhodná řešení k jeho zobrazení,

⁸³⁴ Tamtéž.

⁸³⁵ WALLÓ, K. M. O práci na filmu *Botostroj*. *Film a doba* 3/6, 1954, č. 3, s. 401.

ačkoliv nezávisle na sobě docházeli k opakujícím se závěrům, že látka nesplňuje aktuální požadovaná tematická kritéria a tudíž jako nejvhodnější řešení spatřovali tu možnost, aby se od realizace námětu upustilo. Tyto první neshody však v následujících dvou letech měly přerůst v sérii konfliktů a Turkovi dosavadní spolupracovníci se měli záhy ocitnout na „pomyslném“ pranýři jeho frustrací z průběžného vývoje v dramaturgii, na jejichž počínání si neváhal Turek stěžovat nejvyššímu státnímu představiteli Klementu Gottwaldovi, informovat o dosavadním vývoji ve filmové dramaturgii a společně s režisérem K. M. Walló obrátit se pro odbornou pomoc k předním sovětským scenáristům a režisérům.

Botostroj „projevem zesíleného třídního boje na poli kulturním“
(1951-1952)

Navzdory nevyřešeným dramaturgickým otázkám bylo nutné plnit tematický plán. V lednu 1951 výroba uměleckých filmů zahrnuje filmovou látku *Botostroj* již do svých výrobních plánů filmů v přípravných pracích. Svatopluk Turek společně s K. M. Walló předložili členům Kolektivnímu vedení ústřední dramaturgie svou třetí verzi literárního scénáře dne 10. března, kteří scénář opět vrátili k přepracování a znovu jej posoudili v polovině dubna téhož roku. Členové ve zprávě konstatovali, že autoři neuposlechli doporučených opatření a neprovedli požadované podstatné zkrácení počtu obrazů a rovněž dostatečně nepozměnili šéfovy dialogy, jelikož stále tato postava vyznívala „jako by byla ve stavu trvalého rozčilení, které jen občas překrývá chladný, nasládlý úsměv“.⁸³⁶ Shledali, že jedinou péčí autoři věnovali postavě komunisty Josky, především ve scénách Joskova setkání s jeho matkou a dělnicí Marií na nádraží, díky jejichž přepracování nyní tato postava působila dobrosrdečným, chlapecky prostým dojmem. Dle výčtu dílčích připomínek autoři taktéž ignorovali návrhy na propracování postavy Pavlicy a především jeho motivu zrady dělnického hnutí v továrně.⁸³⁷

Předsednictvo Filmové rady upravenou verzi literárního scénáře schválilo k přepisu do technického scénáře až s tříměsíčním odstupem v červenci téhož roku s poznámkami o nezbytnosti zkrácení příliš rozsáhlé expozice filmu a propracování politických dialogů. V charakteristikách jednotlivých postav členové opět nařídili

⁸³⁶ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Posudek. *Botostroj* – lit. scénář, opravený podle připomínek KV ÚD z 10. 3. 1951.

⁸³⁷ Tamtéž.

autorům v návaznosti na dřívější připomínku Kolektivního vedení propracovat Pavlicovu zradu a ještě výrazněji propojit Josku s jeho soukromým životem především ve vztahu k dělnici Marii, s čímž souvisela i další připomínka k hlubšímu objasnění důvodů Mariina rozchodu s Antonínem. Členové předsednictva navrhli vypuštění montáže šéfovy cesty a zaznění státní hymny ve scénách rozbíjení dělnické demonstrace v konečné části filmu. Závěrem vyjádřili svůj souhlas, aby K. M. Walló natočil zkušební film.⁸³⁸

Měsíc poté předložil Walló členům Kolektivnímu vedení technický scénář, ti jej zcela odmítli pro jeho přílišnou délku obsahující složitou a roztříštěnou expozici, navíc s nevyhovující závěrečnou koncepcí scénáře. Následně se Walló společně s Turkem spojili s významným sovětským režisérem Leonidem Lukovem, který tou dobou pobýval v Karlových Varech v rámci probíhajícího filmového festivalu. Dle Wallóova svědectví Lukov scénář s oběma muži pročetl, prodebatoval a poskytl několik podnětů.⁸³⁹ O Lukovově nadšení z *Botostroje* referoval i Turek, který Wallóovu vzpomínku doplnil informací, že Lukovovi se líbilo především široké pojetí scénáře zahrnující Hitlerův nástup k moci v sousedním Německu, „byl jím nadšen a jen litoval, že tento film nemůže dělat sám“.⁸⁴⁰ Lukov posléze nabídl režiséru Walló odbornou pomoc včetně supervize nad filmem a možnost technických konzultací především při závěrečném sestřihu a montáži přímo v moskevských filmových ateliérech.⁸⁴¹ Autoři scénář skutečně opravili podle Lukovových podnětů a předložili jej počátkem září Kolektivnímu vedení. Členové Kolektivního vedení po zkontrolování dílčích úprav technický scénář schválili a dne 11. září jej odevzdali do výroby.⁸⁴² Koncem září ministr

⁸³⁸ Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Kolektivní vedení Studia – Botostroj – technický scénář – S. Turek, K. M. Walló. Ze dne 30. dubna 1953.

⁸³⁹ WALLÓ: cit. 823, s. 402.

⁸⁴⁰ NA, ÚV KSČ, F. 19/7, A. J. 649/1. Filmová korespondence 1951. Vysvětlení k situaci filmu Botostroj, s. 2. Ze dne 31. 10. 1951.

⁸⁴¹ Tamtéž. O setkání s Lukovem Turek informoval rovněž Klementa Gottwalda svým dopisem ze dne 7. listopadu 1951: „V té době se mu nadto dostává vzácné pomoci a posily v osobě sovětského filmového režiséra D. L. Lukova, laureáta Stalinovy ceny. D. L. Lukov svými dodatečnými připomínkami pomáhá jen ještě zlepšit filmovou dramaturgii Botostroje. Současně slibuje režiséru Walló veškerou pomoc a připomíná, že se v Botostroji ujal jednoho z nejtěžších a nejčestnějších úkolů, natočit film o boji dělnické třídy. Zve režiséra Walló do Moskvy, radou, aby mu zde, spolu se svými druhy, sovětskými režiséry, pomohl při realizaci filmu, radou, při sestřihu, montáži.“. NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1. Filmová korespondence 1948. Osudy Botostroje.

⁸⁴² Archiv Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Kolektivní vedení Studia – Botostroj – technický scénář – S. Turek, K. M. Walló. Ze dne 30. dubna 1953. .

informací a osvěty Kopecký schválil předběžný rozpočet na přípravné práce ve výši 3. 714. 444,- korun československých.⁸⁴³

K dalšímu zásadnímu střetu došlo mezi Turkem a zástupci Kolektivního vedení při schvalování hereckých zkoušek dne 20. října 1951. Původně oslovení známí herci převážně z pražských divadel odmítli nadále na filmu spolupracovat. Turek v korespondenci Gustavu Barešovi za všechny oslovené herce uvedl případ se Zdeňkem Štěpánkem, který se prý sám přihlásil o roli šéfa, načež si i dopředu vybral peněžitou zálohu svého hereckého honoráře. Na podzim 1951 Štěpánek ovšem změnil názor s odůvodněním, „že se mu to nelíbí, že je to černobílé“.⁸⁴⁴ Štěpánek podle Turkova svědectví prohlásil, „že je zvyklý hrát jen v uměleckých filmech, měl připomínky k dnešním poměrům v Gottwaldově, že se tam nic nezměnilo“.⁸⁴⁵ Když režisér Walló projevil zájem si se Štěpánkem o celé věci ještě jednou pohovořit, položil mu herec telefonní sluchátko. Mezi dalšími vytipovanými herci odmítli své role přijmout taktéž Bedřich Karen, Miloš Nedbal, Jindřich Plachý, František Kreuzmann, Jaroslav Vojta, František Smolík a Vlasta Fabiánová s odkazem na nedostatek času, ačkoliv řada z nich přijala malé úlohy v *Haškových povídkách ze starého mocnářství* v režii Miroslava Hubáčka.⁸⁴⁶ Ze zbývajících oslovených herců souhlasili se svou účastí jen Ladislav Boháč a Otto Rubík, kteří v novém hereckém obsazení již nefigurovali, a herec Vítězslav Vejražka, jemuž připadlo za úkol zhostit se hlavní role šéfa.⁸⁴⁷

Turek společně s Walló proto navrhli do obsazení méně známé herce především z oblastních divadel, jež „s plnou odpovědností označili za dobré“,⁸⁴⁸ avšak členové Kolektivního vedení měli na věc jiný názor a schválili pouze tři herce pro menší úlohy, přičemž požádali generálního ředitele Oldřicha Macháčka o poradu v záležitosti zdárného vyřešení hereckého obsazení filmu.⁸⁴⁹ Při této příležitosti opět otevřeli členové Kolektivního vedení debatu nad vyzněním jednotlivých postav v nalezení vhodného

⁸⁴³ Tamtéž. Návrh na generální rozpočet filmu *Botostroj*. Ze dne 24. 5. 1952. Barrandov studio a. s., sbírka Scénáře *Botostroj*.

⁸⁴⁴ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Filmová korespondence 1951. Vysvětlení k situaci filmu *Botostroj*, s. 2. Ze dne 31. 10. 1951.

⁸⁴⁵ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Filmová korespondence 1951. Dopis Gustavu Barešovi od Svatopluka Turka, ze dne 18. 11. 1951, s. 2.

⁸⁴⁶ V Hubáčkově filmu pak skutečně hráli herci Smolík, Vojta, Kreuzmann a Plachý.

⁸⁴⁷ Tamtéž. Turek posléze v tisku vyhodnotil situaci odmítnutí známých hereckých osobností naopak jako zisk, jelikož právě obsazením nových tváří snímek nabyl na dalších kladných hodnotách. Srov. T, Svatopluk, Práce na filmu *Botostroj*. *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 445.

⁸⁴⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Filmová korespondence 1951. Vysvětlení k situaci filmu *Botostroj*, s. 1. Ze dne 31. 10. 1951.

⁸⁴⁹ Archív Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Kolektivní vedení Studia – *Botostroj* – technický scénář – S. Turek, K. M. Walló. Ze dne 30. dubna 1953.

klíče pro herecké uchopení především role šéfa tak, aby nepůsobil jako „nacista“, ale spíše jako „Moravan“, či jeho syna Jakuba, za jehož předobraz posloužil Jan A. Baťa, který by měl stejně jako jeho „historická inspirace“ oplývat vysokým intelektem, ne-li vyšším, s čímž především Turek vyjádřil kategorický nesouhlas.⁸⁵⁰

Celá debata především otrávila režiséra Walló a i z tohoto důvodu se Turek rozhodl opět informovat o celé záležitosti Gustava Bareše. Předmětem jeho stížnosti tak bylo nové pojetí vedení dramaturgie, „které přešlo vlastně na s. Vávru“⁸⁵¹, jemuž především Turek přičítal k odpovědnosti stagnující situaci realizace *Botostroje* a znovuotevírání diskuzí nad pojetím zobrazení postavy šéfa a již vynechaných pasáží schváleného technického scénáře. Právě Otakar Vávra společně s Martinem Fričem patřili mezi nejvíce kritické posuzovatele: „Není bez zajímavosti, že nejvíce připomínek mají dnes režiséři Vávra a Frič (...), režiséři, z nichž jeden se vymlouval, že na Botostroj nemá čas a druhý pak přímo odmítl tento film dělat, i přesto, že byl o to svého času s. Hendrychem požádán (Frič).“⁸⁵² Turek toto připomínkování vnímal jako neschválení režijní koncepce Walló ze strany Vávry a tím pádem i celé nově jmenované Filmové rady po odchodu exponovaných osobností typu Jiřího Hájka: „mohu jen potvrdit, že s. Hájek věnoval Botostrojovi skutečně poctivou stranickou péči, stejně jako v poslední době i s. Nečásek a další soudruzi“⁸⁵³.

Turek dramaturgickou práci vnímal ryze stranickou optikou, o čemž svědčí jeho hodnocení schopností režiséra Walló: „s. Walló, jak jsem se přesvědčil je komunistou vysoce uvědomělým, daleko více uvědomělým a opravdovým soudruhem, než kdokoli tam z těch filmových hvězd Barrandova.“⁸⁵⁴ Závěrem Turek poukázal na to, že „je Botostroj poznovu na vedlejší koleji, zbaven dokonce naděje, že se s tímto filmem v dohledné době začne, zvláště, když kameramana Botostroje zaměstnali v jiném filmu. Spíš to vypadá na chuť odpoutat se od jakéhokoliv vlivu KSČ. (...) Jsem pevně přesvědčen, že tento film, při tak opravdovém zájmu v SSSR by tam byl už dávno hotov“⁸⁵⁵.

Turek následně s odstupem jednoho týdne Barešovi zaslal kopii dopisu, který adresoval Klementu Gottwaldovi jako „závažnou prosbu o pomoc“ a již odeslal

⁸⁵⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Filmová korespondence 1951. Vysvětlení k situaci filmu Botostroj, s. 1. Ze dne 31. 10. 1951.

⁸⁵¹ Tamtéž, s. 1.

⁸⁵² Tamtéž, s. 2.

⁸⁵³ Tamtéž.

⁸⁵⁴ Tamtéž.

⁸⁵⁵ Tamtéž, s. 2-3.

i Václavu Kopeckému, jemuž do obálky připojil krátký vzkaz s žádostí o přijetí režiséra Walló u něj na ministerstvu, aby mu Walló mohl osobně poreferovat o momentální situaci na Barrandově, „který nerespektuje jeho příkaz z roku 1948, aby byl *Botostroj* zfilmován.“⁸⁵⁶ Turek v dopise informoval prezidenta republiky o „nepravostech závažného politického a uměleckého rázu“, které se páchali na půdě filmové dramaturgie, kde obdobně jako s jeho scénářem *Botostroje* členové dramaturgických sborů zacházeli s náměty Marie Majerové *Pevnost* a Ivana Olbrachta *Anna Proletářka* a o celkovém neutěšeném stavu filmové tvorby, k jejíž nápravě „mohl-li by alespoň formou tohoto dopisu přispět, pokládal by si to za čest“.⁸⁵⁷ K úvodnímu slovu Turek připojil elaborát *Osudy Botostroje*, v němž shrnul celkový průběh filmové adaptace románu, přičemž neopomněl připomenout konflikt s Elmarem Klosem, ačkoliv jeho jméno přímo neuvedl. Na řečnickou otázku, jaké jsou osudy jeho díla, si pisatel odpověděl, že osudem *Botostroje* jako „románu, hry, filmu, je, že mu část naší umělecké veřejnosti odírá přístup do slušné společnosti“.⁸⁵⁸

V posledním odstavci se Turek dokonce pasoval do role pomyslného „tribuna lidu“ a ústy gottwaldovských dělníků položil otázku československému státnímu filmu, resp. všem jeho uměleckým, technickým i administrativním pracovníkům: „Soudruzi, žijeme v údobí zesilujícího třídního boje. Případ *Botostroje* je jistě jedním z jeho projevů na poli kulturním. Nejen svým jednáním, ale i svým vnitřním postojem k dílu můžete si prověřit, stojíte-li plně a bezvýhradně na straně naší, čtete-li pravdu *Botostroje* tak, jak ji čte sovětský čtenář, jak ji vidí sovětský režisér – anebo vidíte-li ji jinak.“⁸⁵⁹ O Gottwaldově reakci na Turkův dopis se bohužel nedochovalo žádných zpráv.

Ministr Kopecký vyslyšel v polovině listopadu prosebné Turkovy žádosti a pozval si jak Turka, tak i režiséra Walló k sobě na ministerstvo, aby zde objasnili celou situaci. Turek ministra informoval o stavu, v němž se s Walló ocitli: bez kameramana, bez architekta, bez již nasmlouvaných herců „zvučných jmen“⁸⁶⁰. Turek za zdroj všeho zla označil „záluďného“⁸⁶¹ Otakara Vávru, kterého nazval faktickým diktátorem Barrandova a jeho spolupracovníka Františka A. Dvořáka

⁸⁵⁶ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1 - Filmová korespondence 1948. Ze dne 7. listopadu 1951.

⁸⁵⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1 - Filmová korespondence 1948. Dopis Klementu Gottwaldovi od Svatopluka Turka. Ze dne 7. listopadu 1951.

⁸⁵⁸ Tamtéž, s. 2.

⁸⁵⁹ Tamtéž, s. 3.

⁸⁶⁰ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1 - Filmová korespondence 1951, s. 1.

⁸⁶¹ Tamtéž.

– předsedu Kolektivního vedení – za slabocha, „který obskakuje Vávru, aby, jak se na Barrandově mluví, nepřišel o pomeje“⁸⁶². Na tuto poznámku Kopecký reagoval nefalšovaným zhrožením nad ztrátou Turkovy a Wallóovy důvěry ve Vávrovy dramaturgické schopnosti, potažmo ztráty důvěry ve vedení filmu. Turek posléze Kopeckému přečetl úryvek z Vávrova dopisu, v němž se Vávra stavěl proti socialistickému realismu s tím, že to nikam nevede, čímž podtrhnul svůj názor, že z tohoto Vávrova výroku vyplýval „onen závažný rozpor na správnost pojetí Botostroje filmu.“⁸⁶³ Kopecký se s oběma muži rozloučil s tím, že osobně převzal vrchní dozor nad další realizací filmu a jmenoval Turka uměleckým poradcem filmu.

Po schůzce u ministra Kopeckého došlo k dalšímu jednání na Barrandově, jehož se zúčastnili taktéž generální ředitel Oldřich Macháček s Otakarem Vávrou a dalšími členy nového Kolektivního vedení Studia. Náplní tohoto několikahodinového setkání byla především projekce hereckých zkoušek a debata nad událostmi uplynulých dnů. Výsledkem jednání bylo schválení dosavadního postupu režijní koncepce a projevení důvěry v tvůrčí schopnosti režiséra Walló nejprve Kopeckým a následně i dalšími přítomnými a odsouhlasení výběru herců tak, jak jej provedli Turek s Walló. Podle Turkova svědectví se členové Kolektivního vedení s Vávrou „nezmohli na podstatnější odpor a úplně obrátili, docela jako by se nic nestalo“.⁸⁶⁴ Následně dne 3. prosince Kolektivní vedení oficiálně schválilo herecké obsazení zkušebního filmu a dalo souhlas k jeho natočení.⁸⁶⁵ Pro jeho realizaci schválili dne 5. března 1952 ústřední ředitelé rozpočet ve výši 1.225.824,- korun.⁸⁶⁶ Před natáčením zkušebního filmu věnoval režisér Walló veškerou péči konzultacím s jednotlivými vybranými herci a ve svém bytě a následně v ateliéru organizoval herecké zkoušky, během nichž docházelo i k „politickému rozboru jednotlivých úloh.“⁸⁶⁷

V březnu 1952 byl zkušební film hotový a rozjelo se další kolo schvalování. Jako první se k filmu vyjádřili členové Kolektivního vedení Studia, kteří podali návrhy k režijní koncepci některých úloh a doporučili několik dramaturgických úprav, přičemž ve zprávě konstatovali, že „realisační pojetí nedostihuje hodnoty literární

⁸⁶² Tamtéž.

⁸⁶³ Tamtéž.

⁸⁶⁴ Tamtéž.

⁸⁶⁵ Archív Barrandov studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Kolektivní vedení Studia – Botostroj – technický scénář – S. Turek, K. M. Walló. Ze dne 30. dubna 1953. Barrandov studio a. s., sbírka scénáře Botostroj.

⁸⁶⁶ Archív Barrandov studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Návrh na generální rozpočet filmu Botostroj. Ze dne 24. 5. 1952.

⁸⁶⁷ Viz T. Svatopluk, Práce na filmu Botostroj. *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 443.

předlohy“.⁸⁶⁸ Pár dní nato zkušební film zhlédli i zástupci Filmové rady, kteří ponechali rozhodnutí o hereckém obsazení na režiséru Walló za názorové účasti členů Kolektivního vedení Studia a zároveň schválili neprodlené zahájení realizace „ostrého“ filmu.⁸⁶⁹ V květnu pak produkční Bohumil Šmída a Jiří Šebor vypracovali *Návrh na generální rozpočet filmu Botostroj ve výši 24.729.100,- korun československých* a postoupili jej nejprve ke schválení výrobnímu odboru Kolektivního vedení Studia a následně ke schválení ministru informací a osvěty. Podle tohoto návrhu měl Walló začít s natáčením již v polovině června a film odevzdat v první kopii koncem ledna 1953. K tomu však nedošlo, jelikož konečný rozpočet v dané výši výrobní odbor schválil až dne 2. června, načež jej podepsal i ministr o dva týdny později, dne 19. června 1952.⁸⁷⁰ V druhé polovině roku 1952 Václav Kopecký z pozice vládního náměstka rozhodl, aby před vlastním zahájením filmového natáčení byly dosavadní přípravy a poslední verze technického scénáře podrobeny kritice ze strany sovětských filmařů v Moskvě. Účastí sovětských filmařů, i když jen v podobě odborných poradců, poprvé česká kinematografie navázala úzkou spoluprací s kinematografií, jejíž produkční a dramaturgické vzory se pokoušela aplikovat již od prvních dnů zestátněného filmového průmyslu.

Sovětská spolupráce a poslední fáze realizace Botostroje (1953-1954)

Walló s Turkem odletěli do Moskvy v lednu roku 1953 a strávili zde celkem dva měsíce. S sebou odváželi vedle ruského překladu technického scénáře a dokončeného zkušebního filmu i nákresy dekorací, kostýmů, masek a snímky představitelů rolí. Během moskevského pobytu se autoři pravidelně setkávali na odborných diskuzích s řadou sovětských pracovníků ministerstva kinematografie a studia Mosfilm, jichž se účastnili jako hlavní konzultanti režiséři Michail Kalatozov a Vladimír Petrov. Současně se na těchto setkáních vedle *Botostroje* projednával i další Turkův literární scénář *Bez šéfa*.⁸⁷¹ Závěrečnou poradu na konci února na ministerstvu kinematografie

⁸⁶⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 649/1. Filmová korespondence 1951, s. 2.

⁸⁶⁹ Tamtéž.

⁸⁷⁰ Archív Barrandov studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Opis. *Botostroj – konečný rozpočet*.

⁸⁷¹ Scénář opět natočil K. M. Walló v roce 1956. Jedná se o velmi volné pokračování *Botostroje*, zachycující přerod národního podniku Baťa do gottwaldovského závodu Svit.

řídil náměstek ministra N. K. Semanov za účasti československého vyslance v Sovětském svazu Josefa Urbana.⁸⁷²

Michail Katozov technický scénář odmítl pro jeho obsáhlost a doporučil především první polovinu odlehčit vypuštěním nepodstatných scén tak, aby scénář nepůsobil pod „vlivem americké školy“ roztržštěně. Dále sovětský režisér zdůraznil, že nejdůležitější linií celého příběhu je šéfovo očekávání Hitlerova příchodu moci a jeho střetnutí s komunisty na závodě a této „velké zásadní koncepci“ bylo tedy nutné přizpůsobit tok vyprávění. Po těchto připomínkách Turek s Walló vypracovali bodový scénosled, který opět předložili Kalatozovovi k posouzení. Ten po podrobné diskuzi určil maximální délku filmu 2.400 metrů a společně s Walló vypracovali závěr scénáře.⁸⁷³

Po svém návratu do Prahy autoři provedli Sověty doporučené úpravy, zkrátili scénář na úměrnou délku podstatným omezením počtu obrazů z původních sto desíti na šedesát osm a předložili jej Kolektivnímu vedení Studia dne 10. dubna. Zástupci Kolektivního vedení po dvou drobných úpravách scénář schválili a podstoupili jej předsednictvu Filmové rady. To nemělo námitek. Zároveň zástupci dramaturgie schválili i pracovní plán pod vedením produkčního Františka Sandra, který čítal celkem šedesát šest natáčecích dnů v ateliéru (Barrandov a Hostivař) a čtyřicet dnů v exteriéru (Beskydy, Kladno, Mirošovice, Praha – Ruzyně, spalovna ve Vysočanech a spalovna ve Zlíně).⁸⁷⁴ První filmovací den byl stanoven na 16. května a poslední den na 13. října, dodání první kopie bylo určeno na 31. prosince 1953.⁸⁷⁵

Do hlavní role šéfa byl obsazen Vítězslav Vejražka a jeho syna Jakuba hrál Petr Skála, pro nějž stejně jako pro představitele introvertního intelektuála Antonína Zdeňka Řehoře to byla první velká herecká filmová příležitost. Mladého komunistu Josku hrál začínající Vilém Besser, pro nějž tato role byla první a zároveň poslední výraznou filmovou šancí. Vedle již známých či zavedených tváří Rudolfa Hrušínského v úloze účetního a boxera Šrama, Marie Vášové coby sociální pracovnice Elsy a Jarmily Kurandové, představitelky Joskovy maminky, byl *Botostoj* další hereckou příležitostí pro teprve začínající Evu Kubešovou v roli Marie, Oty Sklenčky, představitele ředitele

⁸⁷² Pomoc sovětských tvůrčích filmových pracovníků autorům *Botostroje*. *Filmové informace* 4, 1953, č. 17 (30. 4.), s. 8.

⁸⁷³ Archív Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Kolektivní vedení Studia – Botostroj – technický scénář – S. Turek, K. M. Walló. Ze dne 30. dubna 1953, s. 3.

⁸⁷⁴ Český hraný film III, cit. 19, s. 13.

⁸⁷⁵ Archív Barrandov studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj*. Rozpočet (předkalkulace) Botostroj.

Orta, i Oldřicha Lukeše, kterému připadla úloha agitátora Nikodýma, včetně Oldřicha Vykytěla, který hrál dělníka Andrése.⁸⁷⁶ Svatopluk Turek neopomněl na stranické hledisko ani při hodnocení hereckého obsazení; jako „soudruhy herce“ jmenoval Vejražku, Vášovou a Řehoře, snad z úcty k pokročilejšímu věku si dovolil označit titulem „paní“ pouze Jarmilu Kurandovou, zatímco ostatní herce Vykytěla, Skálu, Sklenčku, Hrušínského, Böhmovou i Lukeše ponechal bez jakéhokoliv oslovení. Až úsměvně působí jeho poznámka u jména mladé herečky Evy Kubešové, coby představitelky svazačky ve filmu *Zítřka se bude tančit všude*.⁸⁷⁷ Hereckého uplatnění našli i mnozí zlíňští dělníci v komparsových scénách.⁸⁷⁸ Turek bojové rétoriky nezanechal také v případě sdělení svých dojmů z výsledků práce technického štábu: „(...) lidé pracovního štábu jsou neobyčejně obětaví (...). Připadá mi to zde někdy jako na nějaké frontě, kde jde o umělecky závažnou bojovou záležitost“.⁸⁷⁹

Kopii hotového filmu zhlédli členové vedení Studia uměleckých filmů v květnu roku 1954 a po projekci Bohumil Šmída podepsal usnesení, které následně zaslal na ředitelství filmové tvorby do rukou Oldřichu Macháčkovi. Členové vyhodnotili snímek *Botostroj* „za zdařilý obraz metody nejvyššího stupně kapitalistického systému v předválečném Československu“, přičemž nejvyšší hodnotu spatřovali „jak věrně historicky zachycuje situaci Baťova Zlína“. Ve svém dobrozdání pokračovali konstatováním, „že film dovedl politické problémy ukázat na střetnutí vyhraněných lidských charakterů a přímo v životních lidských příbězích dosáhl přesvědčivosti, zajímavosti a dramatického napětí (...). Základem tohoto úspěchu je nejen dobrý a spolehlivý scénář, ale i rozsáhlá příprava dramaturgická a realizační, které přinesly jak autorům, tak i režisérovi užitek“.⁸⁸⁰ Z dalších kladů Šmída vyzdvihl Vejražkův herecký výkon v úloze šéfa, kameru Julia Vergrichta a stříhovou skladbu Jiřiny Lukešové. Za přímo vynikající Šmída označil hudbu Jana Kapra, o níž se vyjádřil jako o jedné „z nejlepších našich filmových skladeb“.⁸⁸¹ Filmová premiéra *Botostroje* se konala dne 24. září 1954.

⁸⁷⁷ T. Svatopluk, cit. 855, s. 445.

⁸⁷⁸ *Botostroj* před dokončením. *Filmové informace* 5, 1954, č. 3 (21. 1.), s. 7.

⁸⁷⁹ T. Svatopluk: cit. 855, s. 444.

⁸⁸⁰ Archív Barrandov Studio, a. s., Sbirka scénáře, Dokumenty k filmu *Botostroj* – kopie, rež. K. M. Walló. Ze dne 20. 5. 1954. Podepsán Bohumil Šmída.

⁸⁸¹ Tamtéž, s. 2. Nad hudební kompozicí, kterou skladatel Kapr komponoval během své hospitalizace v sanatoriu, se dojímal i Walló: „Možná, že mnozí by se vzdali, být na místě soudruha Kapra, musí napsat filmovou hudbu mezi dvěma operacemi, v osamění nemocničního pokojíku, bez klavíru. Jan Kapr se nevzdal a zdá se mi, jako by kus revolučního motivu, doprovázejícím Joskův boj, jako by milostné

Závěr

Projednávání celkového počtu tří literárních a technických scénářů v případě *Botostroje* nebylo neobvyklým jevem. Naopak lze hovořit o standardním počtu verzí. Celý připomínkový proces není v kontextu s dalšími náměty výjimečný. Co však činí tento případ pozoruhodným, je způsob a míra, kterým Turek coby autor literární předlohy a spoluscenárista vstupoval a za pomoci jakých prostředků zasahoval do podob dílčích verzí. Po počátečním odmítnutí *Botostroje* do realizace přešel Turek do ofenzivy. Po zaštitění „shora“ prostřednictvím prohlášení ministra Kopeckého o nutnosti zfilmování románu, neváhal při prvních kolizích s jednotlivými představiteli dramaturgických orgánů získat si podporu i „zdola“ prostřednictvím zástupců z řad zlínského dělnictva a vzápětí přenést uzavřená jednání na širší platformu prostřednictvím závodního tisku a poškodit veřejně jednoho ze svých oponentů. *Botostroj* je tak dosud prvním známým případem, kdy se zájem o jeho ideovou a formální podobu řešil i na jiných úrovních. V další fázi Turek začal překračovat meze, které mu byly vytyčeny jako autorovi filmového námětu ve vztahu k dramaturgickým orgánům. Z uvedených rozborů jednotlivých posudků tak zcela jasně vyplývá, že problém prodloužení realizace námětu na osm let byl dán důvody čistě dramaturgickými, nikoli produkčními.

motivy Mariiných procházek zněly tím krásněji a čistěji, že je psal komponista ve chvíli, kdy se jít do vozu a zajet na Barrandov bylo pro něj neuskutečnitelnou touhou“. Srov. K. M. Walló: cit.. 823, s. 406.

3.9.3 Dětské filmy a filmové pohádky – potěšení pro duši „nové směny“

Dětské filmy a filmové pohádky byly dalšími žánry, které výraznou měrou obohatily rejstřík československé zestátněné kinematografie. Dětský a mládežnický film byl filmaři až na pár výjimek před rokem 1945 opomíjen. Tento neutěšený stav se pokusili filmaři změnit několika filmy, v nichž především převažovala didaktická funkce, mnohdy na úkor filmového příběhu. Z válečných a poválečných dětí měla vyrůst tzv. „nová směna“, plně chápající a aplikující význam marxismu-leninismu na všech bojových frontách socialismu – v boji za mír, v boji za práci, v boji proti imperialismu atd. Do poloviny 50. let vzniklo několik dětských filmů, z nichž nejatraktivnějším se stal první celovečerní hraný snímek kombinovaný s animací *Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955).

Dětské filmy většinou vyzdvihovaly rysy dobrodružství a napětí, spjaté s chlapeckou řevnivostí, hrdinstvím a statečností. Proto se příběhy těchto filmů nejčastěji odehrávaly na poli detektivního žánru, jako v případě snímků *Zelená knížka* (Josef Mach, 1948), *Na dobré stopě* a *Křížová trojka* (oba filmy natočil Václav Gajer, 1948). Osobní statečnost musely děti leckdy projevit v době okupace, o čemž shodně vyprávěly filmy *Malý partyzán* (Pavel Blumenfeld, 1948) či *Jurášek* (Miroslav Cikán, 1956). Mnoho neobvyklých příhod mohl malý chlapec společně se svými vrstevníky prožít na venkově u svých starých příbuzných, ať už v zemědělském družstvu ve filmu *Honzíkova cesta* (Milan Vošmik, 1956), nebo v povodí jihočeských řek v *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955). Dívčí hrdinky se objevily ve filmech Jaromíra Pleskota *Na stříbrném zrcadle* (1954) a *Robinsonka* (1956). K pionýrské tematice se vztahovala dramata *Konec strašidel* (Jiří Slavíček – Jan Matějovský, 1952) a již výše zmíněný *Olověný chléb* Jiřího Sequense či *Partyzánská stezka* (Emanuel Kaněra, 1959). K mládežnickému filmu lze vztáhnout i retro příběh *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956) z prostředí automobilových závodů na počátku 20. století. Příběhy ze sportovního prostředí zachycovaly filmy *Na stříbrném zrcadle* a *Brankář bydlí v naší ulici* (Čeněk Duba, 1957).

Dětský film sice zaznamenal zásadní nárůst zájmu ze strany filmařů, přičemž někteří se mu ve své tvorbě věnovali zcela programově (Milan Vošmik a Jan Valášek), pravidelně se zabydloval ve výčtu výrobních plánů, po stránce námětové pestrosti překročil omezující mantinely ideologického pojetí účelnosti příběhu na bázi schématu „dítě-pionýr“ či „dítě-malý budovatel socialismu“, přesto však ještě nepronikl

k hlubší dramaturgické propracovanosti postav, neobrátil pozornost ke sledování vnitřních světů dětí, vyhýbal se problematickým sociopatologickým jevům spojeným především s dospívající mládeží vyprávěné v přijatelné formě pro toto cílové publikum, nevyužil dalších možností žánrového rozptylu směrem ke komediálním, hudebním, fantastickým a dalším formám filmového vyprávění.

Ovšem ani tomuto žánru se nevyhnul přísný ideologický dohled. Poprvé se projevil v případě právě *Zelené knížky*, natočené na motivy populární dětské knížky Václava Řezáče *Poplach v kovářské uličce*. Film líčil události roku 1931, kdy vrcholila světová hospodářská krize, která taktéž jako mnohé další postihla i obyvatele jednoho pražského předměstí. Tito momentálně nesolventní byli nuceni nakupovat u místního hokynáře Bočana. Bočan vlastnil zelenou knížku, do níž si zapisoval veškeré dluhy svých zákazníků, ovšem pravidelně k těmto částkám přirážel až nekřesťanský úrok. Tyto jeho praktiky odhalil malý Frantík, který u něj přes léto vypomáhal, a udal jej místnímu strážníkovi Brejchovi, který už delší dobu měl na Bočana podezření.

Tolik děj filmu. Vše na první pohled bylo zcela v pořádku – hospodářská krize mučí chudé nemajetné dělnictvo prostřednictvím vykořisťujícího maloměšťáka Bočana a poctivý malý chlapec bojující všemi svými prostředky proti sociální nespravedlnosti a odhalující zločinnost zástupce kapitalistického systému v místní čtvrti. Ale co ten Brejcha? Podle nepsaných pravidel byly veškeré prvorepublikové policejní složky a orgány přece prodlouženou rukou prohnilého buržoazního státu. Byly to „chodící pendreky“, ochotné vždy rychle zakročit na všelijakých dělnických manifestacích a demonstracích. Jak to, že nyní příslušník této nepřátelské třídy sám od sebe podezírá svého „třídního přítele“ z nekalých finančních praktik? Jak to, že pomáhá chudému dělnickému chlapci?

Z nevinného příběhu se tak stalo ožehavé politické téma, další variace na ideologickou bouři ve sklenici vody. Gustav Bareš si nad touto nešťastnou postavou stýskal ve svém dopise z 26. prosince 1948: „S tím policajtem by to nemuselo být tak tragické, kdyby to film přímo křečovitě (podtrhl G. B.) nezdůrazňoval: zákon na ochranu nájemníků, zastavárenská koncese, zákon o lichvě – t. j. policajt v boji proti zlodějskému obchodníkovi se opírá domněle o celý tehdejší systém! Kdyby aspoň ten policajt se ukázal jak náhodně lidský člověk mezi policajty, který odsuzuje pronásledování nezaměstnaných a který straní chudým lidem, pak by se to dalo lehčeji strávit. (...) Film zachraňují děti. Kdybychom si při natáčení filmu dali aspoň trochu

pozor, mohl to být nenáročný střední film. Vývody: musíme hlídat filmy během natáčení“.⁸⁸²

Forma ideologického dohledu se vyskytla i u dalšího snímku určeného dětským divákům, a to v případě filmu Jiřího Slavíčka a Jana Matějovského *Konec strašidel* z roku 1952, tematizujícího založení a rozvíjení pionýrského hnutí v Československu. Na jednoduchém dobrodružném příběhu dvou chlapců z pohraničí, Jirky a Frantíka, kteří za pomoci ostatních dětí, již zapojených v pionýrském hnutí, pomohou místním příslušníkům SNB odhalit bývalého majitele továrny na sklo Lorenze, který mezitím tajně přešel hranici a společně se svým komplicem, továrním zřízencem Soukupem, se pokouší odcizit důležité materiály na výrobu ocelového skla, chtěli autoři literárního scénáře Miloslav Drtílek a Jan Matějovský vést současnou mládež k „iniciativě, statečnosti, lásce k vlasti a k nenávisti k nepřátelům lidové demokratické republiky“.⁸⁸³

Filmová rada literární scénář projednala počátkem července roku 1951 a ve shodě s posudkem KV ÚD jej vyhodnotila „jako svědomitě vypracovanou předlohu“, schválila k převedení do podoby technického scénáře a režii snímku pověřila Jiřího Slavíčka.⁸⁸⁴ Vzápětí byl sestaven výrobní štáb pod vedením Bohuslava Kubáska, který se dle *Zprávy o průběhu realizace* filmu *Konec strašidel* skládal spíše z průměrných pracovníků, především v čele s nezkušeným kameramanem Jindřichem Novotným. Původně první asistent režiséra Viktor Karásek odešel na přání režiséra Slavíčka koncem roku a nahradil jej dosavadní asistent architekta Kovač. Ředitel výroby Karel Kohout již v počátcích realizace upozornil tento štáb, že je nutné, aby film byl dokončen ještě v roce 1951, což štáb nedodržel a film byl dokončen navzdory své realizační nenáročnosti se značným zpožděním až v lednu roku 1953.⁸⁸⁵

Technický scénář schválila Filmová rada koncem září roku 1951, přičemž podle plánu mělo započít ve stejné době natáčení, čítající celkem 22 plných natáčecích dnů, v exteriéru, a poté od měsíce listopadu pokračovat natáčení v ateliéru tak, aby byl film v první kopii hotov do konce roku. Zpráva Kolektivního vedení Studia

⁸⁸² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 647/1 – Korespondence 1948 Na besedu o filmu si vzpomenu i Miloš Fiala: „Film narazil u referentů závodních rad na rozhořčený odpor pro postavu strážníka (...). Stačilo, že policajt neodpovídá tezi „policie byla mocenským nástrojem vládnoucí třídy, a proto musí být zobrazována negativně“, aby byl vznesen kategorický požadavek zákazu díla jako politicky nebezpečného“. Srov. FIALA, Miloš. Československý film po Únoru. *Film a doba* 14, 1968, s. 91.

⁸⁸³ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/2. Zápisy Filmové rady – 1950-1951.

⁸⁸⁴ Tamtéž.

⁸⁸⁵ Archiv Barrandov Studio, a.s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Konec strašidel*.

uměleckých filmů zpětně v roce 1953 vyhodnotila tento předpoklad za nelogický, jelikož jakékoliv natáčení v podzimních měsících v exteriéru by bylo technicky nemožné a zahrnovala konstatování nesmyslnosti takovýchto předpokladů jak ze strany dramaturgických orgánů, tak ze strany výrobního štábu.

Zahájení realizace snímku bylo navíc dva měsíce odkládáno i z důvodu nepříznivého posudku scénáře ministerstvem školství, věd a umění. V tomto posudku ze dne 27. října 1951, který vyhotovila referentka V. Záleská, ministerstvo po přečtení scénáře zasláno ČSF ze dne 19. září, došlo k názoru, „že film podle tohoto námětu realizovaný by byl nedostatečným přínosem pro výchovu nové socialistické mládeže. Proto bylo Čs. filmu dne 29. září sděleno, že ministerstvo (...) nesouhlasí s natočením filmu a že je ochotno spolupracovat. Poté se zástupci Čs. filmu dostavili dne 11. října na ministerstvo (...), kde jim byly sděleny za přítomnosti zástupců ČSM připomínky ke scénáři a po diskusi bylo dojednáno, že zástupci ministerstva, ČSM a Čs. filmu na společné poradě scénář upraví. K poradě došlo dne 20. října. Zjistilo se však, že ministerstvo (...) nemůže uplatnit svoje připomínky, protože podle sdělení zástupců Čs. filmu nelze zasahovat do scénáře již schváleného Filmovou radou a ani do dialogů, upravených s. Pujmanovou. Zástupci Čs. filmu nebyli kompetentní něco zásadního změnit a ani režisér – jak bylo tlumočeno – změnu nedoporučoval. Proto bylo sjednáno, že ministerstvo (...) zašle Čs. filmu připomínky písemně.“⁸⁸⁶

Úvodem písemné zprávy ministerstvo opětovně upozornilo, že pro nedostatečnou spolupráci ze strany ČSF nemělo možnost sdělit své stanovisko k námětu a scénáři filmů *Malý partyzán* a *Perníková chaloupka*, čímž by zajisté nedošlo „u filmu *Malý partyzán* k závažným nedostatkům a (...) místo natáčení *Perníkové chaloupky* by byl realizován film nezávadný a vhodnější pro výchovu socialistické generace. Ministerstvo (...) doufá, že k obdobné situaci nedojde u filmu *Konec strašidel*. Při této příležitosti se znovu žádá o zaslání scénáře filmu o pyšné princezně.“⁸⁸⁷ K samotnému scénáři se ministerstvo vyjádřilo, že vítá film s pionýrskou tematikou. Avšak po přečtení došlo k závěru, že: „Jasný výchovný přínos je povážlivě zatlačen dobrodružnými, sensačními motivy, které jsou rozvedeny do scén příliš a zbytečně vzrušujících a napínavých pro děti tohoto věku. Příběh, který měl patrně mít za ústřední motiv výchovu k ostražitosti a bdělosti, se stal filmem, který bude u dětí především navozovat prolézání kdejakého sklepa a rozvaliny a který povede

⁸⁸⁶ Tamtéž. *Konec strašidel*. Připomínky ke scénáři, s. 1.

⁸⁸⁷ Tamtéž.

k očekávání překvapujících střelbyplných situací. Ostražitost a bdělost je jistě žádoucí motiv, ale musí mít jasnou vlasteneckou, budovatelskou a mírovou motivaci“.⁸⁸⁸

Dílčí připomínky se týkaly vyznění konkrétních postav a jednotlivých situací, odehrávajících se především ve školním prostředí. Ministerstvu vadila charakteristika učitele, jehož funkce „je ve filmu snížena na rozdávání vysvědčení, použití žákovské knížky jen jako kárného prostředku a na působení na děti ve smyslu učitele starého typu. (...) Složení 4. tř. i výběr hlavních postav působí dojmem, že třída je jen chlapecká. (...) V příběhu není (...) ani spolupráce učitele s rodiči při výchově dětí, náznak jeho zájmu o prostředí, v němž dítě vyrůstá, náznak jeho odpovědnosti za práci pionýrů.“⁸⁸⁹

Pionýrská tematika se tak podle mínění ministerstva nepřekrývala s otázkou fungování nové socialistické školy, ve scénáři se údajně zcela oddělovala od školního života, i tak podle mínění ministerstva byla značně zploštěna opět na spíše dobrodružnější polohu: „Je jistě správné, že se dětem ve filmu dává za vzor sovětský pionýr Timur. Je pravda, že děti, pokud Timura a jeho partu znají, velmi upoutá skrýš.(...) Je třeba využít příležitosti a ukázat, čeho si mají všimnout a v čem Timura následovat. Je to iniciativa Timurova a jeho party při hledání příležitosti, kde a jak být prospěšný celku i v době prázdnin. Příležitost v té části pohraničí, kam je příběh umístěn, se najde třeba při boji proti americkému brouku, kde jde nejen pomoc při ničení, ale i o příležitost ukázat ve fabuli zcela organicky kdo, jak a proč ohrožuje naše hospodářství. Takovýto motiv by mohl na př. nahradit sběr papíru z úvodu filmu, měl-li by motiv sběru zůstat.“⁸⁹⁰ V závěru písemných připomínek si ministerstvo od ČSF vyžádalo stanovisko k tomuto posudku, aby mohlo případně vyřídit žádost ČSF o uvolnění dvaadvaceti dětí z pražských škol po dobu třítydenního natáčení.⁸⁹¹ I přes tyto uvedené výhrady ministerstvo udělilo souhlas s realizací technického scénáře a výrobní štáb pokračoval v přípravných pracích, trvajících až do druhé poloviny dubna roku následujícího.

Samotné natáčení v ateliéru zahájil režisér Slaviček 7. května 1952, avšak v předcházejících hereckých zkouškách odmítl natáčet zkoušky dětí s tím, „že v exteriéru bude s dětmi zkoušet a podle výsledku teprve určí role a přímo s nimi

⁸⁸⁸ Tamtéž, s. 2.

⁸⁸⁹ Tamtéž.

⁸⁹⁰ Tamtéž, s. 3. Motiv sběru ve scénáři zůstal, nebyl však nahrazen sběrem mandelinky bramborové, ale sběrem surovin – pozn. V. A. Š.

⁸⁹¹ Tamtéž.

začne točit.⁸⁹² Po prvním předvedení denních prací Kolektivní vedení konstatovalo závady ve fotografii, zejména v osvětlení, které byly dávány za vinu ostřiči a nikoliv kameramanu Novotnému. Po poradě s výrobním štábem a za přítomnosti zkušeného kameramana Rudolfa Stallicha doporučilo přetočení dosavadních prací. Při kontrole dalších denních prací Kolektivní vedení zaznamenalo jisté zlepšení, přesto neoznačilo fotografii ani za průměrně dobrou.

Na dalších předváděních se naopak zaměřilo na chybné obsazení v několika rolích a špatné vedení zejména dětských herců. Kolektivní vedení proto navrhlo Slavíčkově, aby před zbouráním dekorací natočil znovu scénu dětí ve sklepě, která, ačkoliv se odehrává podle scénáře ve tmě, byla zalita denním světlem, Slavíček to však kategoricky zamítl. Za zcela nevyhovující označilo taktéž scénu v kuchyni, v níž účinkovala herečka Antonie Hegerlíková v roli pohraničnickovy ženy Vránové. Po dohodě s generálním ředitelem Macháčkem Kolektivní vedení nabídlo Hegerlíkové, aby scénu přetočila znovu před odjezdem do exteriéru, ta tuto možnost po návratu z exteriérů však po zhlédnutí dalšího natočeného materiálu odmítla s poukazem, že nechce působit ČSF zbytečné škody.⁸⁹³

V červenci Kolektivní vedení doporučilo, aby dosavadní práce byly převedeny generálnímu řediteli Macháčkově k zásadnímu posouzení. Během tohoto jednání požádal režisér Matějovský Kolektivní vedení, aby směl z filmu odejít z důvodu špatné pracovní atmosféry, čemuž přispíval i vzájemný vztah s režisérem Slavíčkem, který Matějovský popsal jako nesnesitelný. Jeho žádosti však Kolektivní vedení nevyhovělo. Macháček po projekci svolal schůzku Kolektivního vedení s hlavními pracovníky filmu a upozornil je na dosavadní vážné závady, zejména soustavné opíjení se režiséra Slavíčka během natáčení. Ze strany filmařů byla přislíbena náprava stávajících poměrů, které panovaly ve štábu.

Následně štáb odjel natáčet exteriéry, kde je koncem července navštívil provozní vedoucí výrobního odboru Bohumil Šmída především proto, že hlavnímu výboru stranické organizace neustále docházely stížnosti v záznamech stranické skupiny na opíjení se režiséra Slavíčka. Členové štábu dosvědčili, že Slavíček skutečně požívá v hojné míře alkoholické nápoje, nikoli však v pracovní době a jeho stav se zhoršuje spíše v důsledku dlouhotrvajícího nepříznivého počasí. Rovněž upozornili, že vybraný

⁸⁹² Archiv, Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Konec strašidel*. Zpráva o průběhu realizace filmu *Konec strašidel*, s. 1.

⁸⁹³ Tamtéž, s. 2.

exteriér libereckého údolí sv. Kryštofa pro potřeby natáčení nevyhovuje i proto, že většinou zde bylo počasí nepříznivé i za normálních okolností, což Šmídovi přisvědčili rovněž místní občané. Druhý den navštívili natáčení taktéž členové závodní rady Studia Barrandov v čele s Jaroslavem Maršálkem za doprovodu Miloslava Fábery a Šmídy, aby zde znovu prodiskutovali veškeré dosud se vyskytující realizační potíže, k nimž se přidalo i onemocnění obsazených dětí. Počasí znemožňovalo natáčení téměř po celý měsíc srpen až do první poloviny září, což mělo za následek, že z předpokládaného natočení 365 záběrů bylo hotových pouze 150. Navíc dětem již započal školní rok, pro nějž nebyly uvolněny.⁸⁹⁴

V druhé polovině září navštívil natáčení v zastoupení Kolektivního vedení produkční Ladislav Hanuš. Setkal se však s odmítnutím ze strany režiséra a vedoucího výroby možnosti, že by se exteriérové scény natáčely nadále v pražském ateliéru. Hanuš vyhodnotil za problematické i místní ubytovací a stravovací podmínky, které měly vliv na špatnou pracovní morálku. O týden později jej následoval opět provozní vedoucí výroby Šmída, aby zkontroloval dosavadní práce a mimo jiné vyšetřil případ úmrtí poradce pro film pana Dědka. Šmída s sebou přivezl návrh Kolektivního vedení programu natáčení, který by zaručoval brzké dokončení natáčení v exteriéru a přeložení zbývajících 180 exteriérových scén do ateliéru.

Tento požadavek vůči oběma režisérům a vedoucímu výroby filmu vznášel již delší dobou vedoucí výrobního odboru Otakar Vávra, což režiséři s vedoucím výroby odmítali s poukazem, na to, že nyní již půjde práce mnohem rychleji. Toto stanovisko zopakovali i členové štábu v průběhu Šmídovy návštěvy, jelikož prohlásili, že považují pracovní morálku za velmi dobrou, a vyjádřili přesvědčení, že při navrhované dvousměnné organizaci natáčení se jim podaří plán splnit. Během porady výrobního štábu členové konstatovali, že považují za nemožné, aby v tomto okamžiku byl režisér Slavíček nahrazen jiným režisérem, protože nepřicházel do úvahy návrh, aby Matějovský sám film dokončil, neboť by na to profesně nestačil. Z Vávrova příkazu se však štáb alespoň přestěhoval z údolí sv. Kryštofa do Liberce.⁸⁹⁵

Přesto se nepodařilo štábu navrhovaný dvousměnný plán dodržet a režisér Slavíček se dotázal výrobního odboru, zda by směl dokončit exteriéry až na jaře roku 1953. Slavíčkův dotaz výrobní odbor zamítl, načež Vávra osobně označil ve scénáři zbývajících záběrů, které bylo možné přenést do ateliéru, zbývajících proškrtal tak, aby film

⁸⁹⁴ Tamtéž, s. 3.

⁸⁹⁵ Tamtéž.

mohl být dokončen ještě v roce 1952. Na poradě Kolektivního vedení se po dohodě s generálním ředitelem Macháčkem vydalo rozhodnutí film dotočit i za těchto podmínek, neboť jeho nedokončením by vznikly velké ztráty.⁸⁹⁶ Exteriér byl definitivně zrušen 22. října 1952, načež byl film bez obtíží dokončen v ateliéru v lednu 1953. Výrobní odbor při projednávání celého případu neshledal pochybení na straně vedoucího výroby filmu Kubáska, vinil jej však z přílišné nesamostatnosti při vyhodnocení kritické situace během natáčení v exteriéru.⁸⁹⁷

Kolektivní vedení Studia po projekci první kopie filmu dne 18. února 1953 zaslalo Filmové radě dost kritický posudek. V úvodu členové vedení František Dvořák, Miloslav Fábera, Jiří Síla, Otakar Vávra a Ján Svikruha konstatovali, že režiséri „dostali jednoduchý scénář dobrodružného filmu, který nezvládli ani po stránce vedení herců ani dětských představitelů ani po stránce filmově řemeslné. (...) Na chybném výsledku má částečně vinu i autor M. Drtílek, který ačkoli převážně se účastnil natáčení v exteriéru, neprovedl v dialozích některé drobné úpravy, které snižují úroveň filmu“.⁸⁹⁸ Ve Slavíčkově režijní práci členové Kolektivního vedení seznali hrubé chyby, „které jsme (...) před tím nikdy neviděli. Vysvětlujeme si to tím, že rež. Slavíček nepracoval na filmu s plným zájmem a příliš ponechával práci na scéně druhému režisérovi s. Matějovskému, který v tomto filmu neprojevil umělecký talent a potřebné znalosti.“⁸⁹⁹ Kolektivní vedení Slavíčkově vytykalo i volbu kameramana Jindřicha Novotného, jehož především snímání ateliérových scén vyhodnotilo za podprůměrné. Před touto volbou Kolektivní vedení Slavíčka varovalo, ten si jej přesto obhájil s tím, za jeho práci přebírá plnou odpovědnost. Výtky se snesly i na hlavu architekta Ferdinanda Fialy, jehož stavby taktéž „odpovídají průměru jeho práce“⁹⁰⁰. V celkovém hodnocení se proto členové Kolektivního vedení usnesli, že se jedná o film podprůměrný, nikoli však škodlivý, a proto mohl být promítán v kinech.⁹⁰¹ Premiéra se odehrála v období letních prázdnin, dne 14. srpna téhož roku.

K filmům určeným pro dětského diváka, i když nejen pro něj, patřily taktéž filmové pohádky. Přestože i v tomto případě se jednalo o značně ideologizované pojetí základního konceptu boje dobra se zlem se zřetelnou agitační funkcí, podařilo se

⁸⁹⁶ Tamtéž, s. 4.

⁸⁹⁷ Tamtéž.

⁸⁹⁸ Archiv, Barrandov Studio, a. s., Sběrka scénáře, Dokumenty k filmu *Konec strašidel*. Posudek filmu *Konec strašidel*, s. 1.

⁸⁹⁹ Tamtéž.

⁹⁰⁰ Tamtéž, s. 2.

⁹⁰¹ Tamtéž.

tvůrcům proměnit tuto spíše žánrovou „popelku“ vzhledem k dosavadnímu vývoji domácí kinematografie v nejrozmanitější oblast tehdejší filmové tvorby, a to nejen díky uvážené volbě námětů, ale především uměleckým a technickým zpracováním jednotlivých titulů, převyšující nastavené standardy dobové produkce (míra stylizace využívající především orientální motivy, kombinace herce s animací, využití trikových scén, bohatá výpravnost spojená s velkými davovými scénami). Vedle volně adaptovaných pohádek klasiků Boženy Němcové (*Pyšná princezna*, Bořivoj Zeman, 1952; *Byl jednou jeden král*, Bořivoj Zeman, 1954; *Princezna se zlatou hvězdou*, Martin Frič, 1959) a Karla Jaromíra Erbena (*Obušku, z pytle ven!*, Jaromír Pleskot, 1955), obohatil tento žánr režisér Václav Krška v rámci česko-bulharských koprodukcí (*Labakan*, 1956; *Legenda o lásce*, 1957) o tituly vymykající se národní pohádkové tradici. Opomíjeny nezůstaly ani látky soudobé v případě zfilmování pohádek Jana Drdy (*Hrátky s čertem*, Josef Mach, 1956; *Dařbuján a Pandrhola*, Martin Frič, 1960).

Avšak i pohádky byly podrobeny přísné kontrole, což je patrné třeba v případě snímku *Byl jednou jeden král* na motivy pohádky *Soli nad zlato*. Důkaz o hlídacích psech v průběhu filmových realizací podal jeden z pracovníků filmového štábu. Zřejmě volnější tón literárního scénáře a především kontroverzní herecké obsazení Jana Wericha a Vlasty Buriana zbystřilo pozornost všech dohlížitelů a vynutilo si detailnější zprávy z průběhu natáčení. Té se skutečně vedoucím ideologům dostalo – zde konkrétně se jednalo o soudruha Hendrycha a soudruha Pelíška – prostřednictvím členské chůze VI. organizace KSČ tvůrčích pracovníků konané 12. ledna 1955. Soudruh Jiráček z MV KSČ informoval straníky o neutěšené morální a stranické situaci při vzniku pohádky *Byl jednou jeden král*.

Veškerý hněv se snesl na hlavu režiséra Zemana, kterému bylo spíláno za to, že při natáčení docházelo k nadměrnému pití alkoholu u Wericha, Buriana a u něj samého, a že společně tato trojice neustále mezi záběry provozovala hazardní hry. Zeman pod jejich špatným vlivem dokonce ztropil výtržnost v místním hostinci, kde se porval s produkčním Jaroslavem Jílovcem. Jiráček dále prohlásil, že: „Burian a Werich způsobili, že Zeman, dosud dobrý straník, během své práce na filmu nenavštívil ani jednou členskou schůzi a začal vést bohémský život“.⁹⁰²

Agilní Jiří Sequens vzápětí upozornil na to, že se Zeman své počínání pokusil omluvit tím, že: „při režii filmu trpěl vůči Werichovi jako zkušenému filmovému

⁹⁰² NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

pracovníkovi velkými komplexy méněcennosti, a aby vyšel s Werichem a Burianem, dal se do jejich party“.⁹⁰³ Soudruh Jiráček příspěvek uzavřel slovy, že se stranická organizace bude nadále tímto případem zabývat. Tyto všechny vypočtené faktory pak mohly přispět do určité míry k hromadnému odsouzení pohádky jako pro dětského diváka nesrozumitelné a nejasné.

Filmová pohádka se jako jediná v průběhu 50. let vymknula omezenému schematickému pojetí a jednotlivé tituly víceméně úspěšně kombinovaly prvky různých žánrů (konverzační komedie, drama, hudební film doplněný o taneční čísla přesahující časoprostorové vymezení příběhu). Zřejmě nejvyšší kvalitou, kterou všechny pohádky vykazovaly bez ohledu na problematiku schvalovací řízení a ne vždy přívětivá hodnocení v tisku, byla komika v nich užitá, resp. humor v různých podobách. Pohádky přinášely únikovost a oddech, přebíraly tak mnohdy funkci filmů, jež byly k tomuto účelu primárně určeny, což se projevilo především v jejich divácké oblibě. Ovšem i pohádkové příběhy v sobě obsahovaly ideologické konstrukty, ale vzhledem k formě působivého uměleckého zpracování nebyly tak zřetelné a lze si jich detailněji povšimnout až při komparaci s původními literárními předlohami.

3.9.4 Doplnkové filmy, aneb s úsměvem budovat světlé zítřky

Poslední velkou kategorií tvořily tzv. doplnkové látky, jejichž primární funkcí bylo dopřát divákům plnohodnotnou zábavu. Zastoupeny zde byly především filmy veseloherní, hudební, detektivní, sportovní, špionážní a dobrodružné.

Žánrová skladba filmové komedie byla námětově nejrozmanitější, ale rovněž nejkomplicovanější. Zatímco na jedné straně musela plnit úlohu vysmíváče v rámci ostré ideové kritiky v budovatelských agitkách, na druhé straně byla povinna dopřát dostatek oddechu a uvolnění publiku při sledování tzv. rekreačních veseloher typu *Anděl na horách* (*Dovolená s Andělem, Nezlob, Kristino!* či *Kudy kam?*). Její dosud omezený rejstřík se poněkud rozšířil po direktivnímu příklonu k variacím komediálního žánru – a to k veselohrám hudebním (*Slovo dělá ženu, Písnička za groš, Hudba z Marsu*), vojenským (*Návštěva z oblak*) či estrádním (*Cirkus bude!*), k nimž v polovině 50. let přibyly krotké komunální satiry (*Zaostřit, prosím! Nejlepší člověk*), doplněné o filmové adaptace haškovských povídek (*Haškovy povídky ze starého*

⁹⁰³ Tamtéž.

mocnářství, Vzorný kinematograf Haška Jaroslava) či dvoudílné zpracování románů o osudech dobrého vojáka Švejka (*Dobryj voják Švejk a Poslušně hlásím*). Kvalitní komika se paradoxně nejvíce vyskytovala v pohádkách, především pak v pohádce *Byl jednou jeden král*, která společně s *Císařovým pekařem* odkazovala k prvorepublikové a protektorátní tradici filmové veselohry.

Žánr hudebního film prošel snad nejvýraznější proměnou. Zapomenuty byly prvorepublikové filmové operety, záměr Martina Friče natočit muzikál či jazzovou veselohru rovněž v nových podmínkách nenalezl uplatnění.⁹⁰⁴ Pod souslovím hudební film bylo možné nalézt pouze dvojí charakteristiku. V prvním případě se jednalo o zfilmované operní dílo (*Dalibor*)⁹⁰⁵, v druhém pak příběh ze současnosti s obsáhlým hudebním partem, nejlépe z průmyslového prostředí, v němž by hudba plnila dorozumivací prostředek mezi mládeží a sloužila k efektivnímu plnění plánu a překračování pracovních norem (*Písnička za groš, Hudba z Marsu*). Hudba měla být napříště spojena pouze s lidovou písní, s folklórem, s oslavným hymnem na socialistický dnešek, měla představovat jednoznačnou dorozumivací spojnici mezi pokrokovými národy a zároveň vyjádření politického protestu proti politickému nepříteli (*Zítřka se bude tančit všude*). Čestnou výjimku z nastoleného trendu tvořila Radokova filmová adaptace divadelní hry *Divotvorný klobouk*, jejíž výsledná podoba byla ovšem silně poznamenána dramaturgickými zásahy.⁹⁰⁶ Film byl rovněž v době svého uvedení do kin vedením ČSF ve zprávě pro potřeby ÚV KSČ vyhodnocen jako snímek čítající značných nedostatků, s převažující tendencí zaměření ke kosmopolitismu, „a to v době, kdy celá kulturní fronta je zaměřena na boj proti němu jako ideologii buržoasní, třídně nepřátelské a cizí našemu pracujícímu lidu.“ Hlavní díl viny byl přiřčen opět režiséru filmu krédu Radokovi, jenž „místo aby ukázal na díle Klicpery, jedné z nejlidovějších postav naší kulturní minulosti, jeho sepjetí s naší zemí a lidem a přispěl tak k posílení pocitu naší národní hrdosti, rozmělnuje jeho dílo tím, že zasazuje děj do cizího prostředí a vytváří podivné, cizí, nečeské postavy.“⁹⁰⁷

Mezi žánry, jejichž zastoupení se vyskytovalo jen velmi zřídka v položkách tematických plánů, patřila filmová detektivka. Za prvního zástupce tohoto žánru lze

⁹⁰⁴ Podle deníku *Svobodné slovo* Frič uvažoval o natočení hudební komedie s převládajícími prvky v té době módního jazzu a boogie-woogie. Srov. TAUSSIG, cit. 64, s. 123

⁹⁰⁵ Filmová dramaturgie uvažovala o zfilmování oper *Braniboři v Čechách, Rusalka* či *V studni*.

⁹⁰⁶ Srov. CIESLAR, Jiří. *Divotvorný klobouk*, s. 95-109. In STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: NFA; AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-101-8; 978-80-7004-134-5.

⁹⁰⁷ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2 - Zpráva o Československém státním filmu, ze dne 1. 3. 1953, s. 3-4.

označit kriminální drama Jiřího Slavíčka *Dnes o půl jedenácté* z roku 1949 vyrovnávajícího se s poválečnou hospodářskou kriminalitou. O rok později následoval další pokus o nové pojetí socialistické detektivky – snímek Miroslava Hubáčka *V trestném území*, natočený podle scénáře Jiřího Beneše a Miroslava Königsmarka, vyprávějící o úplatkářské aféře ve fotbalovém prostředí. S jeho realizací bylo započato ještě v předúnorovém období, na což opakovaně upozorňovaly oba dramaturgické orgány během schvalovacího řízení. V březnu roku 1950 byl film ještě stále v přípravných pracích, a ačkoliv režisér Hubáček natočil povinný zkušební film, ČSF teprve předložil technický scénář ke schválení ministerstvu vnitra. To se naštěstí vyjádřilo ve svém posudku kladně a poskytlo filmovému štábu své dva poradce.⁹⁰⁸

Krátce nato zástupci KV ÚD podali usnesení o úpravách technického scénáře výrobě na základě rozhodnutí ministra informací a osvěty z počátku března 1950, jenž schválil realizaci filmu. Ideologický posun v charakteristice dílčích filmových postav, který byl nutný vzhledem k tomu, že námět autoři napsali ještě před únorovým převratem, se nejvíce projevil v expozici filmu, která neměla zachycovat scénu zločinu, ale podle připomínek KV ÚD začínala v prostředí rodiny nadporučíka SNB Kalouska, čímž se „film odlišil od obvyklého detektivního schématu“.⁹⁰⁹ Zdůraznění Kalouska coby uvědomělého představitele lidově demokratické bezpečnosti se mělo projevit především „v jeho oceňování jednotlivých lidí, s nimiž se setká (...) a v celém způsobu jeho jednání“. V případě vrátneho Vošahlíka, manipulátora výsledků utkání, nařídili zástupci KV ÚD exponování této záporné postavy, „že bude ukázán jasně jeho třídní původ“.⁹¹⁰

Filmová rada však i po zakomponování uvedených doporučení ze strany autorů v konečném posudku první kopie filmu vytýkala především „patrné stopy dramaturgických starých schvalovacích orgánů i dramaturgické praxe tvůrčích kolektivů“.⁹¹¹ Za základní nedostatek Filmová rada označila námět a způsob jeho zpracování: „Záměrem filmu bylo postihnout obecně známé zjevy zkomercializovaného profesionálního prostředí fotbalových klubů a na druhé straně ukázat reálnou praxi kriminální policie, která měla být ukázána bez obvyklé ‚filmové geniality‘ filmových detektivek. Vleklé jednání o tomto námětu ve schvalovacích

⁹⁰⁸ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a.j. 669/2 – Zápisy KVÚD – 1950-1951. Zpráva o činnosti Kolektivního vedení ústřední dramaturgie v době od 4. do 17. března 1950 včetně.

⁹⁰⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 775/5. Připomínky k filmovým scénářům 1950.

⁹¹⁰ Tamtéž.

⁹¹¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/2. Zápisy Filmové rady – 1950-1951.

orgánech, jež jej v různých fázích literárního zpracování přijímaly a zase zamítaly, dovedly námět do literárního scénáře v době, kdy problém přestal být bezprostředně aktuální, ale pro nedostatek jiných, lepších scénářů byl z podnětu výrobních činitelů schválen k realizaci.⁹¹² Oba současné dramaturgické orgány se shodly na tom, že tematika filmu včetně jejího ideologického zpracování je zastaralou a navzdory snaze tvůrců o kritický postoj ke korupci ve sportu takto zaujímané hledisko nestačí a „celý problém by musel být ideově zcela jinak pojat a to v širší souvislosti s celkovou situací politickou a zejména musil by být vybudován na kladných postavách našeho sportovního života, nikoliv na kriminálních úřednících.“⁹¹³

Filmová rada pochválila Hubáčkovu režii, přesto mu vytkla pojetí, které stále ještě vycházelo ze starého typu vyprávění detektivních příběhů, což bylo nejvíce patrné na hereckém vedení představitelů kriminální policie: „Jsou chladní a strozí (...) a zcela jistě nepředstavují správné typy dnešních členů Sboru národní bezpečnosti.“ Velmi kladně byly hodnoceny herecké výkony, i když i zde padla výtko o lepším hereckém uchopení představitelů starých „sensačních typů“, které byly hercům přece jenom bližší, než současné reálné, typické postavy. I přes výše uvedené výhrady Filmová rada schválila uvedení filmu do distribuce s odůvodněním, že „film i dnes splní poslání ukázat našemu diváku poměry v našem sportovním životě v době, kdy byl ovládán kapitalistickými makléři a tím pomůže ozřejmit, proč musilo dojít a co znamená sjednocení naší tělovýchovy.“⁹¹⁴

Detektivní žánr zastoupily v první polovině 50. let v návaznosti na politickou situaci tzv. špionážní filmy řešící problematiku odhalování průmyslových špionáží, maření záškodnických akcí či odkrytí činnosti nepřátelských agentů operujících na území Československa (*Případ Z-8*, *Expres z Norimberka*, *Dnes večer všechno skončí*, *Severní přístav*). Tvůrci však využívali pro svá vyprávění právě detektivního schématu, za což byli kritizováni. Detektivní schéma bylo odmítnuto, jelikož se jednalo o literární tvar, kterému byl podle dobového výkladu cizí vztah k „realistickému uchopení života“.⁹¹⁵

Tyto snímky měly především vychovávat filmové publikum k bdělosti, ostražitosti a bezpečnosti v závodech, jak je to patrné například v případě využití

⁹¹² Tamtéž.

⁹¹³ Tamtéž.

⁹¹⁴ Tamtéž, s. 5.

⁹¹⁵ SÍLA, Jiří. „Dramaturgický plán Čs. státní výroby filmu v I. čtvrtletí 1952“; *Film a doba 1952*, č. 1, s. 18-19.

špionážního dramatu *Případ Z-8* režiséra Miroslava Cikána z roku 1948 v jedné z obdobně tematicky řízených kampaní probíhajících v národních podnicích vůči pokusům o průmyslovou špionáž a záškodnictví pod heslem „Dělníci, braňte závody před záškodníky!“. Kampaň, jejíž provedení měly na starosti orgány Revolučního odborového hnutí ve spolupráci s orgány ministerstva průmyslu a ministerstva informací a osvěty, počítala v první etapě svého průběhu s pořízením 35mm kopií filmu, které by byly nasazeny v celkovém počtu dvou set čtyřiceti závodních biografů. V druhé etapě měly být zhotoveny 16mm kopie, které by byly nasazeny v dalších pěti stech závodech, jež měly k dispozici pouze projekční přístroj. V souběhu s oběma etapami měla probíhat zároveň i etapa třetí, která předpokládala nasazení filmu pro závodní zaměstnance ve státních biografech. Před každou filmovou projekcí měl pronést vedoucí politický pracovník úvodní slovo a po projekci měla následovat diskuze o zajištění bezpečnosti v závodech.⁹¹⁶

Tuto akci měla rovněž souběžně doprovázet tisková kampaň, zvláště v periodikách *Rudé právo*, *Práce* a ve všech svazových časopisech. Výsledky kampaně z jednotlivých plošných projekcí a diskuzí měl být otištěny ve *Funkcionáři KSC* a v *Odboráři*. Financování této kampaně mělo připadnout na starost závodům, či generálním ředitelstvím.⁹¹⁷

Obdobně jako u jiných žánrů měli autoři detektivních či kriminálních příběhů nejprve nalézt nový typ filmového zobrazování zločinných deliktů, které by byly v souladu se „zákony životní pravdy“. Nejtěžším zločinem bylo rozuměno zpronevření se myšlenkám socialismu, odcizení se druhům v třídním boji, zrada systému. preferovanými kategoriemi tematických plánů se ocitly právě náměty vyrovnávající se s politickým zločinem vlastizrady, tendující k myšlence zachycení politických procesů v poutavě vystaveném dramatu, ačkoliv zfilmování případu Milady Horákové se jevílo z politického hlediska jako již zastaralé a naopak případ Rudolfa Slánského ještě příliš čerstvým a těžce interpretovatelným.

Do určité míry se výše uvedenými politickými otázkami zabývalo drama *Únos* režiséřského tandemu Jána Kadára a Elmara Klose, námětově čerpající ze skutečné události únosu tří letadel Dakota DC-3, startujících v Bratislavě, v Brně a v Ostravě v březnu 1950, které však v průběhu letu změnily svůj kurz a namísto v Praze přistály

⁹¹⁶ NA, ÚV KSC, f. 19/7, a. j. 447/5 – připomínky k filmovým scénářům 1950. Návrh využití filmu *Případ Z-8* „ke kampani za zvýšení bdělosti, ostražitosti a bezpečnosti v závodech“, s. 1.

⁹¹⁷ Tamtéž, s. 2.

v Erdingu poblíž Mnichova v západním Německu.⁹¹⁸ Povídka *Erding* autorů Břetislava Kunce a Jána Kadára se objevila v tematickém plánu výroby uměleckých filmů pro rok 1951⁹¹⁹ s určením Kadára jako režiséra.⁹²⁰

Začátkem prosince 1950 Filmová rada projednávala literární scénář a na základě trojice posudků Oldřicha Macháčka, Jiřího Pelikána a Vacka došlo předsednictvo Filmové rady k závěrům, že tento scénář dosud nespĺňuje požadavky, kladené na „politicky důležité umělecké dílo“, jelikož scénář „je příliš závislý na t. zv. Erdinském únosu, z něhož fabulačně vychází. Tato skutečnost dala celému scénáři popisný ráz reportáže a zabránila autorům, aby směleji, politicky útočněji a umělecky hlouběji zachytili konflikt mezi oběma světovými tábory. (...) Závislost na Erdingu se projevuje ve scénáři i ve velkém počtu osob, které ději ubírají srozumitelnost a dramatickou účinnost.“⁹²¹ V obecné tematické rovině předsednictvo autorům doporučilo, aby především řešili tyto hlavní problémy: „boj imperialistů o ovládnutí Československa, rušení (...) mírové výstavby, remilitarizace západního Německa, jasné vysvětlení základu amerického způsobu života, (...) názorovou nejednotnost v táboře imperialistů, politický bankrot české a slovenské zrádcovské emigrace a nesmírnou morální sílu a vlastenectví našeho lidově-demokratického občana“.⁹²² V konkrétní fabulační rovině doporučila Filmová rada soustředění se na postavu bezpartajního odborníka Ing. Pateru, který v další verzi byl již přejmenován na inženýra Prokopa. Zároveň uložila autorům za úkol, aby v co nejkratší době předložili předsednictvu Filmové rady náčrt dějové kostry, a pověřila tajemníka rady Karla Maršálka dozorem nad dalším zpracováním scénáře.

Bodový scénosled, nazvaný *Přestavba dějové osnovy a dotažení myšlenkové linie první verze lit. scénáře*, předložili Kunc s Kadárem a nově příbyvším Elmarem Klosem 13. března 1951. Předsednictvo Filmové rady autory pochválilo, že se autorům přestavba dějové koncepce zdařila, přesto žádalo prohloubení a zpřesnění otázky remilitarizace západního Německa, propracování expozice a především zvrát inženýra Pateru/Prokopa, a kladlo ke zvážení, zdali by nebylo vhodnější vypustit sekvenci

⁹¹⁸ Srov. MACEK, cit. 6, s. 54.

⁹¹⁹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 671/2 – Tematický plán výroby uměleckých filmů (dlouhý hraný film) na rok 1951, s. 11

⁹²⁰ Tamtéž, s. 15. Václav Macek ve své monografii, že: „Na téme od začiatku pracoval aj Jindřich Polák. Z jeho spomienok sa dá usúdiť, že námet na film se objavil v tvořivej skupine už v roku 1950.“ Srov. MACEK, cit. 6, s. 56

⁹²¹ NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 – Zápisy Filmové rady – 1950-1951. B. Kunc, J. Kadár – Únos – lit. scénář, s. 1.

⁹²² Tamtéž.

projednávání v OSN, jelikož „zatím ubírá příběhu historické věrohodnosti“. Zároveň předsednictvo vyjádřilo souhlas, aby autorům při psaní technického scénáře byla poskytnuta konzultace designovaného kameramana a architekta.⁹²³

Koncem července téhož roku předsednictvo Filmové rady projednalo technický scénář, který v posudku ocenilo jako „pečlivě vypracované dílo, které (...) má vysokou uměleckou úroveň“. Ocenilo konečné odstranění reportážnosti, čímž vzrostla dramatická příběhu. Přesto doporučilo „odstranit dramatickou roztěkanost scénáře“ zaviněnou „popisným figurkářstvím u českých postav a vede k zdouhávým, převážně dialogovým scénám“.⁹²⁴ V ideologické rovině vyznění snímku předsednictvo požadovalo ukázání práce „západo – německého záškodnického centra, které připravuje sabotážní akce a organisuje vysílání agentů do naší republiky“. Po dohodě s autory požádalo předsednictvo, aby písemně vyjádřili svůj názor na splnění těchto připomínek do desíti dnů.⁹²⁵ Vyjádření autoři dodali, předsednictvo Filmové rady projevilo souhlas s tímto návrhem úprav technického scénáře a rovněž souhlasilo s realizací filmu. Opakovaně doporučilo autorům, „aby v práci na scénáři bylo ještě více odstraněno hlavní ideové nebezpečí scénáře, (aby vrácení do vlasti nemohlo být vykládáno jako hrdinství), s čímž také souvisí omezení českých negativních postav“ a „aby znovu uvážili možnost náhrady za jednání v OSN a případně natočili obě dvě eventuality“ se závěrečnou poznámkou, že konečný technický scénář posoudí Jiří Pelikán, Jiří Síla a Karel Maršálek.⁹²⁶

Konečnou verzi opraveného technického scénáře Filmová rada schválila 6. srpna 1951. Samotné natáčení zahájili Kadár s Klosem v exteriérech ještě v říjnu téhož roku a po nutném navýšení stanoveného rozpočtu v rámci mimořádných nákladů, které se nakonec vyšplhaly na částku 26. 656.893.80 Kčs, čímž se hned po filmu *Císařův pekař* řadily mezi druhý finančně nejdražší snímek zestátněné kinematografie, byl film dokončen v červenci roku 1952 a první kopie filmu schválena Filmovou radou 18 prosince 1952. Snímek měl premiéru krátce na to, a to dne 30. ledna 1953.⁹²⁷ I přes značné potíže v rámci schvalovacího řízení, kdy oba tvůrci hledali zastání

⁹²³ NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 – Zápisy Filmové rady – 1950-1951. B. Kunc, J. Kadár, E. Klos: Únos – bodový scénosled.

⁹²⁴ NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/2 – Zápisy Filmové rady – 1950-1951. J. Kadár, E. Klos – Únos – technický scénář.

⁹²⁵ Tamtéž.

⁹²⁶ NA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 670/1 – Zápisy Filmové rady – 1950-1951. J. Kadár, E. Klos: Únos – návrh úprav techn. scénáře.

⁹²⁷ Archív Barrandov Studio, a. s., Sbírká scénáře, Dokumenty k filmu *Únos*.

i u Vsevoloda Pudovkina⁹²⁸, byla nakonec udělena filmovému kolektivu udělena státní cena II. stupně za rok 1953 včetně uměleckých premií kameramanu Rudolfu Milíčoví, scenáristovi Františku Břetislavu Kuncovi, asistentovi režie Jindřichu Polákovi, architektu Karlu Lierovi a hudebnímu skladateli Jiřímu Šustovi.⁹²⁹ V konečném hodnocení *Zprávy o Československém státním filmu* byl snímek zařazen mezi tvorbu, která předznamenala obrat v dosavadním vývoji zestátněné filmové tvorby, směřujícím k „nové, vyšší etapě ve vývoji našeho filmu.“⁹³⁰

⁹²⁸ Srov. MACEK: V: cit. 6, s. 61, 262.

⁹²⁹ *Český hraný film III*, cit. 19, s. 327-328.

⁹³⁰ Zpráva o Československém státním filmu, ze dne 1. 3. 1953, s. 4. - NA, ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 652/2.

4. Závěr

Obecným cílem této dizertační práce bylo zmapování procesu utváření, vývoje a dílčích proměn mechanismu schvalovacích orgánů v zestátněné české filmové dramaturgii v letech 1945-1955. Vzhledem k faktu, že v posledních letech se v českém akademickém prostředí na období 50. let soustřeďuje stále větší zájem badatelů, kteří se postupně zaměřují ve svých dílčích pracích na konkrétní témata z různých oblastí zestátněné československé, respektive pouze české kinematografie, bylo potřebné přijít se základním textem, shrnujícím zásadní a klíčové údaje vážící se k filmové tvorbě. Tato práce si stanovila ambici se podobným textem stát, přičemž za hlavní oblast výzkumu zvolila základní část každé kinematografie, a to její dramaturgii. V případě sledovaného časového období první dekády fungování státního filmového podnikání, jsem si položila celou řadu otázek, z nichž vyvstával jako prvořadý problém, do jaké míry se dramaturgie skutečností transformace ze soukromého podnikání ve státní filmový průmysl sama změnila oproti předchozímu způsobu fungování: jaká byla její tematická proměna, kdo se na ní podílel, za jakých okolností a kdy, zdali byla na úrovni jednotlivých rozhodování ovlivňována vnějšími faktory různého charakteru, jak se utvářela, jak se nadále vyvíjela, jaké okolnosti ovlivňovaly její dílčí proměny apod.

Pro nalezení uspokojivých odpovědí jevílo se zcela zásadním přesně si vymezit předmět výzkumu a zvolit adekvátní metodologický přístup. Vzhledem k obsáhlosti a především nedostatečnému zmapování zvolené problematiky v dosavadní odborné literatuře, se ukázalo nezbytným práci definovat jako filmově historický výkladový text, s volbou hlavního tématu poznání mechanismů schvalovacích dramaturgických orgánů na pozadí filmové tvorby, směřující k popisu procesu vývoje institucí, které se podílely na dramaturgii. Z takto definovaného předmětu vyplynula struktura práce: od obecné roviny pojmenování historického, politického a kulturně politického pozadí včetně postžení hlavních rysů transformace filmového průmyslu po konkrétní úroveň dramaturgickou. V rámci ní pak postihnout celou její složitost od struktury, náplně, funkčnosti a každodenního chodu až po nalezení, objasnění a vyzdvižení dílčích atypičností, které se v takovém procesu nacházely. Metodologický přístup, vycházející z teoretického směru nové filmové historie, především využívající metodiku blízkou oblasti sociokulturní historie filmu, byl následně dán již samotným charakterem textu, který nakonec celou širší výše uvedených otázek omezil na tři ústřední: *Kdo dělal filmy a proč?*, *Jak byly filmy hodnoceny, kým a proč?* a *Jaké byly vztahy mezi kinematografií*

jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi? Po důkladném prostudování všech dostupných materiálů, využitelných pro zadaný předmět výzkumu, jsem postupně docházela ke zjištění, že nelze striktně výše uvedené otázky od sebe oddělit, naopak je spojit dohromady, jelikož se často vzájemně tematicky prolínaly.

Ačkoliv za výchozí téma jsem zvolila popis institucí, navíc v období, které cíleně směřovalo k totální industrializaci, mechanizaci, programovatelnosti a odlidštění, bylo nutné uvědomit si zásadní skutečnost, že za vším je nutné hledat v první řadě lidský faktor, něčí konkrétní rozhodnutí a jeho následné naplnění. V souvislosti s řešenou problematikou se mi pojmenování a zodpovězení, kdo všechno byli oněmi hybateli tohoto procesu a strůjci mechanismu, rozčlenilo do několika kategorií, v nichž opět u uvedených osob dochází k fúzi všech výše uvedených rolí: tvůrce, posuzovatel, představitel instituce.

První kategorii představují zástupci „ideologie“, tedy političtí činitelé. Jejich výčet můžeme započít již od představitele státu, prezidenta republiky. Z uvedené případové studie vážící se k snímku *Botostroj* vyplývá, že jeden ze spoluvůrců filmu, spisovatel Svatopluk Turek žádal o pomoc při vleklém se projednávání a schvalování tohoto filmu Klementa Gottwalda, přičemž jej informoval o aktuálním stavu ve filmové dramaturgii a očekával od něj nápravu tohoto stavu. O možném Gottwaldově zásahu do jednání na dramaturgické půdě však nemáme zpráv. Nepřímé informace o aktivních zásazích do realizace jiných filmových látek se však dochovaly v případě Gottwaldova nástupce, Antonína Zápotockého. Práce dokladuje Zápotockého zájem na případech realizace filmové adaptace jeho románu *Rudá záře nad Kladnem* a taktéž na případě údajných vynucených zásahů při konečném sestřihu psychologického dramatu *Můj přítel Fabián*. Zápotocký tím, že byl ochoten přijmout jednotlivé filmové tvůrce a diskutovat s nimi jejich tvůrčí problémy a následně vydat nezpochybnitelná rozhodnutí o dalším dramaturgicko-výrobním vývoji zmíněných látek, se tak stává jedním z hybatelů daného procesu. Na další úrovni se vyskytují členové vlády, v našem případě ministr informací a osvěty, respektive ministr kultury Václav Kopecký, pod jehož resorty kinematografie spadala již od aktu zestátnění. Kopecký v různých případech překračoval vytyčenou pracovní náplň, plně využíval svých kompetencí a aktivně se zapojoval do jednání i ve fázích realizace konkrétních filmových děl, která mu nepříslušela, jak je patrné z případové studie líčící činnost VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka, či především opět v případě vzniku filmu *Botostroj*. Neomezoval se tedy jen na pouhé schvalování a signování filmových děl, doporučených poradním sborem

Filmovou radou, ale rovněž přebíral kompetence dramaturgických orgánů, když jmenoval odborné poradce pro dokončení některých exponovaných snímků. Pro Kopeckého byla oblast kinematografie klíčovou, přesně v duchu Leninova hesla o filmu coby nejdůležitějším umění, a proto byl ve stálém styku s filmovými tvůrci. Některé z nich považoval za své osobní rádce a v podstatě i za zasvěcené informátory, jako tomu bylo v případě jeho přátelských debat s Janem Werichem. Na úrovni resortní uvádím rovněž i dílčí referenty různých ministerstev, kteří byli pověřeni vyjádřit se z pozic odborného poradce k předkládaným scénářům, pokud se dotýkaly obsahově problematikou, jež spadaly do gesce ministerstva, zaujmout stanovisko, sdělit doporučení či připomínky a udělit souhlas. Resortní zaměstnanci směli jednat s vedením ČSF, s tvůrci a konzultovat své případné námitky a podněty se zástupci různých sociálních institucí. V práci tento aspekt připomínám na procesu realizace saského snímku *Konec strašidel*.

Mezi představitele „ideologie“ počítám také stranické pracovníky sekretariátu ÚV KSČ, v první řadě předního ideologa Gustava Bareše, který především v letech 1948-1951 se stává šedou eminencí filmové dramaturgie prostřednictvím svých zástupců. Jak ukázal historik Jiří Knapík ve své monografii *Únor a kultura*, Bareš představoval názorový protipól Vítězslava Nezvala, zástupce filmového odboru, potažmo filmového referátu při ministerstvu informací. Jak z práce vyplývá, Bareš byl pravidelně informován o stavu v dramaturgii nejen svými zástupci Bohdanem Rossou, Vilém Kúnem, Jiřím Hájkem, Jiřím Hendrychem či Zdeňkem Míkou, ale taktéž i některými filmovými tvůrci, kteří se na něj obraceli zcela dobrovolně se žádostí o pomoc při prosazení či získání určité filmové látky v rámci dramaturgických orgánů a jejího prosazení do realizace či s prosbou o radu, jak správně postupovat nejen na úrovni vedení tvůrčího kolektivu, ale i na úrovni správného ideologického pohledu na problematiku, jíž se právě zabývali. Bareš aktivně působil a ovlivňoval dramaturgii hned na několika pozicích. Za první spolurozhodoval a v prvních letech úspěšně prosazoval do čelných míst v dramaturgických sborech své lidi, zastávajících tzv. stanovisko strany. Za druhé skutečnost, že někteří zkušení filmoví tvůrci, jako Jiří Weiss či Václav Wasserman, ale i méně zkušení jako Miloslav Fábera či Sergej Machonin se na něj obraceli s žádostí o připomínkování filmových povídek či scénářů, z něj činilo v podstatě skrytého ústředního dramaturga, jehož názory byly tlumočeny na jednotlivých zasedáních dramaturgických sborů, ale i na úrovni vrcholného poradního orgánu, jaký představovala Kulturní rada. Při pokusu o konečné zhodnocení

Barešova působení v kinematografii dochází ke konstatování určitého Pyrrhova vítězství; navzdory faktu, že Bareš sice po jistou dobu ovládal personální stránku dramaturgie, nedokázal však přimět své zástupce, aby přeměnili ideové směřování filmové tvorby směrem k větší politické angažovanosti filmové tvorby. Teorii ideologie nakonec vystřídala praxe filmové zkušenosti, a to ve chvíli další vynucené reorganizace dramaturgie roku 1952 vznikem Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů s rozdělením na scenáristický, výrobní a technicko-hospodářský odbor se čtyřmi, respektive pěti tvůrčími skupinami namísto zrušených tvůrčích kolektivů. Z řad stranického aparátu byli ke spolupráci ve filmové dramaturgii pravidelně oslovováni i další jeho pracovníci. Nejvýrazněji v dramaturgii působil Jiří Pelikán, jehož posudky ve Filmové radě často se stávaly předmětem ostrých diskuzí, jak je patrné například z projednávání snímku *Nástup* v kapitole zabývajícími se historickými filmy.

Pokud stranické aparáty představovaly jednu z pák prosazení komunistické kulturní politiky, pak svazové organizace zosobňovaly druhý nástroj a zároveň pro mne představují druhou kategorii „tzv. expertů“. V našem případě výraznou měrou k formování dramaturgie přispíval Svaz československých spisovatelů. Především kapitola týkající se prověrek z roku 1951 zachytila ve svém celistvém výčtu velmi neutěšený vztah, který filmová dramaturgie se Svazem pěstovala. Již před vydáním rezoluce z dubna 1950 o otázkách filmu zaznívala pravidelně formulace o výchově tzv. nových kádrů z řad mladých začínajících spisovatelů, kteří by se pod zkušeným vedením především politických pracovníků z řad filmařů stali schopnými filmovými scenáristy. Tento požadavek se nedařilo opakovaně naplňovat, jak ukázala podzimní krize roku 1949 a problém přes nové nastavení vzájemných smluvních vztahů pokračoval nadále, až vyvrcholil počátkem roku 1956. Přestože dramaturgie vypisovala filmové soutěže s cílem objevit nové scenáristické talenty a po roce 1948 prováděla nábor mladých adeptů scénáře dramaturgie, nezabránila dalšímu velkému propadu počátkem roku 1951. Tematické plány byly sice naplněny námětovými oblastmi, žánrovými kategoriemi, preferovanými scenáristickými úkoly, neměl je však kdo plnit. Nastavením a především s vyjádřeným požadavkem aktuálnosti se musely současníkům jevit jako nereálný utopistický program, kterému nebylo při tehdejších personálním a technickém obsazení možné se přiblížit, natož jej splnit.

Mladí komunističtí literáti se po svém příchodu na Barrandov setkávali s nevráživostí starších zkušených kolegů, neovládali filmové řemeslo, neodhadovali své tvůrčí síly, propadali frustracím, chodili se radit do dílčích svazových institucí

či na politické sekretariáty, v některých případech se obrátili i na dělnické složky. Látky, které dramaturgii předkládali, byly plné dokumentárních detailů postrádající jakoukoli dramaturgickou stavbu. Jejich autoři, po zamítavých jednáních stagnovali, až nakonec setrvali v nečinnosti vedoucí k jejich propuštění na základě provedených prověrek. Jedinými zástupci svazu, kteří se pokusili psát scénáře, byli tak členové dramaturgických orgánů z řad spisovatelů, jako Marie Majerová či Jan Drda. Ve spojitosti s těmito literáty však lze vysledovat působení jistého syndromu „národního umělectví“, který nedovolal látky těchto autorům přímo vetovat, ale nutil zástupce dramaturgie k vyhledávání vhodných spolupracovníků z řad praktiků, kteří by byli schopni dovést námět do konečné realizace, jako tomu bylo v případě téměř pětileté realizace Majerové námětu *Výstraha*, či čtyřletá literární příprava filmové povídky *Velký Purkyně* za spolupráce s A. M. Tilschovou, která nakonec nebyla realizována. Závěrečným shrnutím horních části struktury exponovaných složek v dramaturgickém procesu tak částečně zodpovídám třetí stanovenou otázku: *Jaké byly vztahy mezi kinematografií jako sociální institucí a jinými sociálními institucemi*. Vzhledem k tomu, že téma práce jsem omezila výhradně na oblast dramaturgickou, přičemž oblasti filmové výroby, distribuce nebo recepce jsem se dotkla jen ve velmi omezené míře, komplexní zodpovězení této otázky ustupovalo do pozadí a na základě předloženého textu nelze dojít k jednoznačným platným závěrům.

Poslední kategorii tvoří nejširší část struktury, a to samotní filmoví pracovníci. Tvůrci typu Otakara Vávry, Martina Friče, Elmara Klose se pravidelně – i přes veškeré turbulentní změny dané sérií neustálých reorganizací filmové tvorby v prvním desetiletí zestátněné kinematografie – zastávali různé, mnohdy protichůdné pozice. Plnili funkci jak autora, tak posuzovatele či odborného poradce. Není tedy divu, že v krizových situacích, docházelo mnohdy k schizoidním situacím, kdy poměrně lehce přecházeli z angažované pozice do pasivity a obráceně. Mohli uvádět věci do pohybu a zároveň se ocitnout kvůli vleklosti a složitosti schvalovacího dramaturgického řízení v pozici stagnujícího, trpně vyčkávajícího na konečné rozhodnutí, na jehož podobu měli omezený vliv. Zažívali situace, kdy ve funkci uměleckých šéfů plně odpovídali za svá rozhodnutí, ale také procházeli obdobím, kdy i přes vedoucí pozici lavírovali mezi direktivními příkazy osobností, majících minimální zkušenosti s filmovou tvorbou. Bývali často označováni za vzorné pracovníky, ochotné pomoci méně zkušeným kolegům, ale taktéž se dočkali nelichotivých přídomek despotických vládců Barrandova, starých rutinérů, zajatců formalismu a kosmopolitismu. Jejich tvorba

v průběhu jednoho roku v případě jednoho filmu byla označena za ideově pochybnou a v případě druhého filmu vyzdvihována za vzor socialistického realismu. Pro svou profesionalitu byli nasazováni do nových úkolů v rámci záchrany filmové výroby až na samou hranici, fyzického a duševního vyčerpání, vzápětí však mohli být zcela odstaveni od tvůrčí práce, postupně degradováni až po rozvázání pracovního poměru. Jejich jména vzbuzovala značku kvality, rovněž však mohla posloužit k vytvoření nového nelichotivého označení vyjadřujícím co nejvíce negativní stanovisko k chápání ideového směřování současné filmové tvorby. Věnovali se aktivně výchově nových filmařů, přesto se setkali s odsouzením za to, že sami neměli akademického vzdělání v oblasti filmu. Jejich kastace probíhala vždy podle momentálního rozložení politických či odborných sil.

Touto permanentní, někdy bolestivou proměnou, procházeli i ostatní filmoví tvůrci. Tlak, který byl na ně vytvářen, ale který také sami spoluvytvářeli každým svým rozhodnutím, vedl v některých případech až k nepřátelskému ovzduší, přesahující míru zdravé soutěživosti. Není tedy nikterak překvapivým faktem, že navazovali dílčí krátkodobá spojení s těmi, co byli v dané situaci ještě ve vlivnější pozici, přestože se z dnešního úhlu pohledu tato spojení mohou jevit velmi překvapivými. Jak v práci postupně objasňuji, nelze u některých osobností tuto skutečnost přikládat jejich morálnímu selhání; vždy je nutné si uvědomit, v jakých obtížných podmínkách tvořili a jaké pracovní návyky byli nuceni si osvojovat. Nemohu tedy jednoznačně označit studované období za éru jednoho muže, jednoho seskupení. V práci jasně dokládám, že bude nutné přehodnotit na základě zjištěných skutečností dosavadní nahlížení a hodnocení činů všech aktérů. Svou složitostí a mnohoznačností tato zakladatelská éra stvrzuje předpoklad zrodu nových věcí ve smyslu nutných obětí při hledání jak modu operandi, tak samotného modu vivendi nové filmové dramaturgie.

5. Seznam pramenů a literatury

Archivní prameny

Archiv Barrandov Studio, a. s.

Národní archiv

Národní filmový archiv

Literatura

IV. celostátní aktiv filmových tvůrčích spolupracovníků. Literární noviny 2, 1953, č. 48, s. 5.

ALLEN, Robert C., GOMERY, Douglas: Film History. Theory and Practice. 1st edition, New York: McGraw – Hill, 1985, ISBN 0-07-554871-2.

AŠKENAZY, Ludvík. *Sto ohňů a jiné povídky*. 1. vyd. Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1953, s. 170.

AŠKENAZY, Ludvík. *Sto ohňů a Sedm povídek o dobrých lidech*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Mír, 1952, s. 138.

BAREŠ, Gustav. *Listy o kultuře*. 1. vyd. Praha: nakladatelství Svoboda, 1947.

BOR, Vladimír. Jaká bude česká filmová veselohra. *Filmová práce* 2, 1946, č. 8, s. 3.

Botostroj před dokončením. *Filmové informace* 5, 1954, č. 3 (21. 1.), s. 7.

CIESLAR, Jiří.: Divotvorný klobouk, s. 95-109. In STEHLÍKOVÁ, Eva (ed.): *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. 1. vyd. Praha: NFA; AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-101-8; 978-80-7004-134-5.

ČERNÝ, Václav. *Skutečnost svoboda*. 1. vyd. Praha: Český spisovatel 1995, s. 182-189. ISBN 80-202-0529-2.

ČESÁLKOVÁ, Lucie. Libretista baťovského mýtu. In LUKEŠ, Jan (ed.): *Černobílý snář Elmara Klose*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv 2011, s. 24–43. ISBN 978-80-7004-145-1.

Český hraný film II: 1930-1945. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 1998. ISBN 80-7004-090-4.

Český hraný film III: 1945-1960. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001. ISBN 80-7004-102-1.

DVOŘÁKOVÁ, Tereza. Elmar Klos a zestátnění československé kinematografie. In LUKEŠ, Jan (ed.). *Černobílý snář Elmara Klose*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2011, s. 51-67; ISBN 978-80-7004-145-1.

- EISMAN, ŠIMON: Osudy spolkových biografů v poválečném Československu. *Illuminace* 11, 1999, č. 4 (36), s. 53-86. ISSN 0862-397X.
- FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2012 ISBN 978-80-87292-15-0 (Casablanca); ISBN 978-80-87211-58-8 (Ústav pro studiu totalitních režimů).
- F. K. Film týdne. *Obzory* 2, 1946, č. 17, s. 272.
- FIALA, Miloš. Československý film po Únoru. *Film a doba* 14, 1968, s. 91.
- Filmový umělecký sbor: FIUS na obranu své činnosti. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 48, s. 4.
- HAVELKA, Jiří: *Československé filmové hospodářství 1945-1946*. 1. vyd. Praha: Československé filmové nakladatelství, 1947.
- HAVELKA, Jiří. Čs. filmové hospodářství 1945-1950. 1. vyd. Praha: Český filmový ústav, 1970.
- HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1951-1955*. 1. vyd. Praha: Československý filmový ústav, 1972.
- HAVELKA, Jiří: *Kronika našeho filmu*. 1. vyd. Praha: Filmový ústav, 1967.
- HLAVÁČEK, Luboš. Umělecko-historický pohled na filmové Psohlavce. *Film a doba* 2/4. 1954, č. 5, s. 808-812.
- Hledají se filmové náměty. *Kino* 1, 1945, č. 2, s. 22.
- HOLUBEC, Stanislav: Silní milují život. Utopie, ideologie a biopolitika Zlína. *Kuděj* 2, 2009, s. 34-54. ISSN 1211-8109.
- HRBAS, Jiří. Nad našimi novými filmy. Na okraj filmů: „Nejlepší člověk“, „Můj přítel Fabián“ a „Byl jednou jeden král“. *Film a doba* 1, 1955, č. 3-4, s. 157.
- HRBAS, Jiří. Psohlavci. Nové filmové zpracování Jiráskova díla. *Kino* 10, 1955, č. 8, s. 120-121.
- HRBAS, Jiří: Boj o životnost a pravdivost hrdinů. Vývoj našich budovatelských filmů. *Kino* 8, 1953, č. 11, s. 164.
- JECH, Karel, KAPLAN, Karel: *Dekrety prezidenta republiky 1940-1945*. Dokumenty. 2. vyd. Brno: Doplněk: Ústav pro soudobé dějiny Akademie věd České republiky, 2002. ISBN 80-7239-115-1.
- KAPLAN, Karel. *Československo v letech 1948-1953*. 1. část. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1991, s. 15. ISBN 80-04-25699-6.
- KAPLAN, Karel. *Kronika komunistického Československa. Doba tání 1953-1956*. 1. vyd. Brno: Barrister & Principal, 2005, s. 16. ISBN 80-86598-98-5.

- KAPLAN, Karel: Několik dokumentů o kultuře (1949-1952). *Proglas, revue pro politiku a kulturu* 9, 1998, č. 9-10, s. 52.
- KAŠPAR, Lukáš: *Český hraný film a filmaři za protektorátu: propaganda, kolaborace, rezistence*. 1. vyd. Praha: Libri, 2007, s. 338, 344. ISBN 978-80-7277-347-3.
- KAUTSKÝ, Oldřich. Potíže s českou veselohrou. *Kino* 2, 1947, č. 11, s. 212-213.
- KIRCHNER, Otakar. Proč natáčíme Psohlavce. *Film a doba* 2/4, 1954, č. 4, s. 613-617.
- KLIMEŠ, Ivan: Edice a materiály. Za vizí centrálního řízení filmové výroby. *Illuminace*, 2000, č. 4, s. 135-165. ISSN 0862-397X.
- KLOS, Elmar: 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (I). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, s. 75.
- KLOS, Elmar: Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé. Určeno pro posl. fak. Filmové a televizní. Praha: SPN, 1991.
- KLOS, Elmar: Černobílý snář aneb Jak se snadno a rychle stát filmovým režisérem. In LUKEŠ, Jan (ed.). *Černobílý snář Elmara Klose*. 1 vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2011. ISBN 978-80-7004-145-1.
- KNAPÍK Jiří. Film a ideologie. Bída filmové politiky KSČ 50. let. *Proglas, revue pro politiku a kulturu* 9, 1998, č. 7, s. 34. ISSN 0862-6731.
- KNAPÍK, Jiří. Filmová aféra L. P. 1949. *Illuminace*, 2000, 12, č. 4 (40), s. 97-120. ISSN 0862-397X.
- KNAPÍK, Jiří. *Kdo spoutal naši kulturu. Portrét stalinisty Gustava Bareše*. 1. vyd. Přerov: Šárka, 2000, s. 45. ISBN 80-901755-6-2.
- KNAPÍK, Jiří: K počátkům tání v české kultuře 1951-1952. In DENEMARKOVÁ Radka (ed.): *Zlatá šedesátá. Česká literatura a společnost v letech tání, kolotání a ...zklamání*. 1. vyd. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2000, s. 47-48. ISBN 80-85778-27-0.
- KNAPÍK, Jiří: *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948-1953*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002. ISBN 80-7277-093-4.
- KNAPÍK, Jiří. *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948-1950*. 1. vyd. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-212-0.
- KUSÁK, Alexej: *Kultura a politika v Československu 1945-1956*. Kapitola 1945-1948: Kultura a komunisté. 1. vyd. Praha: Torst 1998, s. 145. ISBN 80-7215-055-3.
- LIEHM, Antonín: *Ostře sledované filmy. Československá zkušenost*. 1. vyd. Praha: Národní filmový archiv, 2001, s. 82. ISBN 80-7004-1.

- LINHART, Lubomír. 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (I). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 132.
- LINHART, Lubomír: 20 let čs. filmu: Jak byl znárodněn čs. film. Svědectví a dokumenty (II). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 3, s. 128.
- MACEK, Václav. *Ján Kadár*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský filmový ústav 2008. ISBN 978-80-85187-52-6.
- MACH, Josef. Začíná třetí bitva o Botostroj. Kdo má zájem na falšování nedávné kapitalistické zlínské minulosti? *Naše pravda*, číslo 2, 22. ledna 1949, s. 3
- MACHÁČEK, Oldřich. Československý film v roce 1953, jeho výhledy a možnosti. *Film a doba*, 1953, ročník 2, číslo 2, s. 125-129.
- Májové poselství kulturních pracovníků českému lidu*. 1. vyd. Kolín: Krajské vedení V. kraje KSČ 1946.
- MAREK, Jiří. O spolupráci s režisérem na filmu Nad námi svítá. *Film a doba* 2/5, 1953, č. 2, s. 170.
- MAŘÁNEK, Jiří. Dramaturgické záběry. O vhodnosti a účinnosti různých námětů. *Filmová práce* 2, 1946, č. 5, s. 2.
- MAŘÁNEK, Jiří. Jak filmovat Jirásků. *Kino* 4, 1949, č. 11, s. 147.
- MAŘÁNEK, Jiří. Jiráskovská tematika v československém filmu. *Film a doba* 2/4, 1954, č. 2, s. 195-197.
- MOTL, Stanislav. *Mraky nad Barrandovem*. Praha: Rybka, 2006. ISBN 80-86182-51-7.
- Můj poměr ke KSČ: projevy z řad pracujících inteligence*. Praha: Komunistická strana Československa 1946.
- NHČ. Český a slovenský film v současné době. Dr. B. Vančo a Ing. L. Linhart v aktuálních otázkách filmu. *Filmová práce* 2, 1946, č. 11, s. 1.
- NOHÁČ, Milan: Mluvili jsme s předsedou FIUSu min. radou Jiřím Mařánkem. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 27, s. 3.
- NOVÝ, Karel. *Chceme žít*. 1. vyd. Praha: Melantrich, 1933, 206 s.
- Od května do prosince 1945. Přehled událostí, které změnilы tvář našeho filmovnictví. *Filmová práce* 2, 1946, č. 1, s. 7.
- PASÁK, Tomáš: *Český fašismus 1922-1945 a kolaborace 1939-1945*. Praha: Práh, 1999. ISBN 80-7252-017-2.
- PATERA, Rudolf. První československý barevný film. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 13, s. 1.
- Pět nových českých filmů do výroby. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 29, s. 1.

- PILÁT, František: Jak byl znárodněn československý film II. Svědectví a dokumenty (II). „Spontánní historický materiál“. *Film a doba* 11, 1965, č. 2, s. 73.
- Pomoc sovětských tvůrčích filmových pracovníků autorům Botostroje. *Filmové informace* 4, 1953, č. 17 (30. 4.), s. 8.
- Proč nebude film Botostroj hotov do festivalu? *Tep svobodné práce*, č. 3, 25. ledna 1949, s. 3.
- Program tvorby uměleckých filmů. *Věstník Československého státního filmu*, 1951, ročník V., č. 9, s. 45.
- Program výroby českých filmů v roce 1947. *Filmové noviny*, 1, 1947, č. 1, s. 8.
- RUPNIK, Jacques: *Dějiny Komunistické strany Československa: od počátků do převzetí moci*. 1. vyd. Praha: Academia, 2002, s. 197. ISBN 80-200-0957-4.
- SADOUL, Georges. Básník, přítel Francie, v čele české kinematografie. *Filmová práce* 2, 1946, č. 34, s. 6.
- SCHMARZ, Vít: Kdo tančí, věří. Ideologické apely ve filmu Zítřka se bude tančit všude. In FEIGELSON, Kristian, KOPAL, Petr (eds.). *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. 1. vyd. Praha: Casablanca, 2012 ISBN 978-80-87292-15-0 (Casablanca); ISBN 978-80-87211-58-8 (Ústav pro studiu totalitních režimů)
- SCHMITT, Julius. Vycházet z potřeby dneška! *Filmová práce* 2, 1946, č. 11, s. 5.
- SÍLA, Jiří. Dramaturgický plán čs. státní výroby filmu v I. čtvrtletí 1952. *Film a doba* 1, 1952, č. 1, s. 12-22.
- SÍLA, Jiří.: Za krásná, radostná, přesvědčující díla našeho filmu. *Kino* 8, 1952, č. 2, s. 28-29.
- SKOPAL, Pavel (ed.). *Naplánovaná kinematografie. Český filmový průmysl 1945 až 1960*. 1. vyd. Praha: Academia, 2012. ISBN 978-80-200-2096-3.
- Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2.
- Směrnice a pracovní program filmové dramaturgie. Dramaturgický program pro nejbližší dobu. *Filmová práce* 1, 1945, č. 10, s. 2.
- SMRŽ, Karel. Přinese soutěž českému filmu nové náměty? *Filmová práce* 2, 1946, č. 9, s. 2.
- SZCZEPANIK, Petr, Historie, filmový historik a vynalézání vlastního archivu. Rozhovor s Michele Lagnyovou. *Iluminace* 16, 2004, č. 1 (53), s. 85-95. ISSN 0862-397X.
- SZCZEPANIK, Petr (ed.). *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Herrmann & synové 2004, s. 15. ISBN 80-239-4107-0.

- ŠMÍDA, Bohumil. *Organisace a výroba uměleckého filmu*. 1. vyd. Praha: Československý státní film, 1954.
- ŠMÍDA, Bohumil: *Organizace československého filmového podnikání a filmové tvorby*. 1. vyd. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966.
- ŠTÁBLA Zdeněk, TAUSSIG, Pavel. *KSČ a československá kinematografie*. 1. vyd. Praha: Čs. filmový ústav, 1980.
- ŠTORKOVÁ, Pavla: *První vlna restrikcí v československém filmu po roce 1945*. Diplomová práce, Filozofická fakulta UP Olomouc. Olomouc: Univerzita Palackého, 2010.
- T. Svatopluk. *Botostroj*. 1. vyd. Praha: Sfinx, B. Janda, 1933, 310 s.
- T., Svatopluk, *Práce na filmu Botostroj*. *Film a doba* 2, 1953, č. 4, s. 443-445.
- T., Svatopluk, *Jak vznikl román Botostroj?* *Filmové informace* 4, 1953, č. 24, (18. 6.), s. 10-11.
- TAUSSIG, Pavel: *Dějiny čs. kinematografie v letech a číslech 1945-1948*. Praha, 1980.
- Thematické plány. *Věstník československého filmu*, 1949, ročník III., č. 10-11, s. 52-53.
- Tematický program studií uměleckého filmu. *Věstník Československého státního filmu*, 1952, ročník VI., č. 11, s. 62.
- Tvůrčí pracovníci ohlašují své plány. *Věstník Československého státního filmu*, 1952, ročník VI., č. 2, s. 7.
- Ústava 9. května, kap. I., oddíl Svoboda projevu a ochrana kulturních statků, § 22.1.
- Ústavní zákon ze dne 9. května 1948. Ústava Československé republiky, 150/1948 Sb.
- VACEK, Václav. Mé dojmy z natáčení filmu *Anna proletářka*. *Kino* 8, 1953, č. 5, s. 76.
- VLČEK, Vladimír. K natáčení *Rudé záře* nad Kladnem. *Film a doba* 1, 1955, č. 1-2, s. 37.
- Výsledky soutěže na filmovou veselohru. *Filmové noviny* 1, 1947, č. 20, s. 8.
- Výsledky soutěže na filmový námět. Nové hodnotné náměty pro české i slovenské filmy. *Filmová práce* 2, 1946, č. 25, s. 1-2.
- WALLÓ, K. M. O práci na filmu *Botostroj*. *Film a doba* 3/6, 1954, č. 3, s. 401.
- WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing, 1995. ISBN 80-7187-061-7.
- ŽALMAN, Jan. *Umlčený film*. 1. dopln. vyd. Praha: Levné knihy, 2008, s. 280. ISBN 978-80-7309-573-4.
- ŽALMAN, Jan.: *Zkouška dospělosti Karhanovy party*. *Kino* 6, 1951, č. 5, s. 104-105.

6. Seznam vyobrazení

Obrazová příloha – fotografie

- 1: E. F. Burian (uprostřed) při natáčení filmu *Chceme žít*.
- 2: Scéna demonstrace u Národního divadla, kterou nakonec nařídila Kulturní rada z filmu vystříhnout – *Chceme žít*.
- 3: Botostroj a Šéf v podání Vítězslava Vejražky (uprostřed).
- 4: Záběr z natáčení *Botostroje*, režisér K. M. Walló v pozadí za kameramanem.
- 5: Svatopluk Turek během natáčení *Botostroje*.
- 6: Svatopluk Turek odborně dohlíží na natáčení
- 7+8: Záběry z nerealizovaného filmu Jaromíra Pleskota *Výlet pana Broučka do zlatých časů*.
- 9+10: pracovní záběry z natáčení filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů*.

Reprodukce textových dokumentů

- 10: Vzor spisu Ústřední filmové dramaturgie – zde posudek na scénář *Dítě 1945* K. J. Beneše, J. A. Holmana a F. Peroutky.
- 11+12: Typy posudků a zápisů dramaturgických orgánů v letech 1947-1955.
- 13: Jiří Weiss píše Gustavu Barešovi.
- 14: Dobová anekdota ke sporům Lubomíra Linharta a Vítězslava Nezvala, které soudcuje Václav Kopecký z roku 1948.

7. Fotografická příloha



1: E. F. Burian (uprostřed) při natáčení filmu *Chceme žít*.



2: Scéna demonstrace u Národního divadla, kterou nakonec nařídila Kulturní rada z filmu vystříhnout – *Chceme žít*.



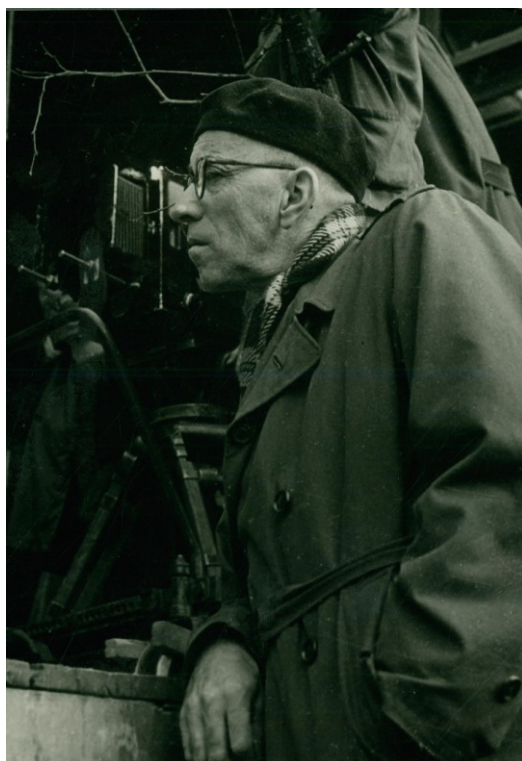
3: *Botostroj* a Šéf v podání Vítězslava Vejražky (uprostřed).



4: Záběr z natáčení *Botostroje*, režisér K. M. Wallo v pozadí za kameramanem.



5: Svatopluk Turek během natáčení *Botostroje*.



6: Svatopluk Turek odborně dohlíží na natáčení.



7+8: Záběry z nerealizovaného filmu Jaromíra Pleskota Výleta pana Broučka do zlatých časů.



9+10: pracovní záběry z natáčení filmu *Výlet pana Broučka do zlatých časů*.



1947
1448

Posudek vyžádán dne 9. III. 1946
od dr. J. Sajíce
Odevzdán dne 12. III. 1946

~~Námět - filmová povídka - scénář~~
D Ě T Ě 1 9 4 5

Autor námětu: K. J. Beneš, J. A. Holman, F. Peroutka
Autor film. povídky:
Autor scénáře:

Přijal k posouzení
dne 9. III. 1946
J. Sajice

Doporučuji tvůrčí spolupracovníky:

scénárista:
režisér:
hudební skladatel:
představitelé hlavních úloh:

Poznámky:

J. Sajice
předseda

Doporučujete filmovou realizaci látky?
Zásadně látku doporučuji.

Návrhy na úpravy a změny:

Důvody:

Varuňující příběh z osvazující koncentrační, kde mezi dospělými muži žije v skrytu dítě-ochlapec, zachráněné před zplynováním, uvádí diváka do té lidsky otřesné i zárovně jímavé sféry, ve které se dá zvědit přehledný život a výsostně obřadnost českých vězňů. Účinná odvaha uprostřed pekelných hrůz je vyvíjena něhou citu k nevinnému stvoření, které proměňuje tvrdý osud galejnů v osvobozující moc naší na zachráně. Divák bude prožívati chvíle nejvyššího napětí spolu s hrdinou příběhu, uvědomí si všechno krajní utrpení, jemuž byli vydáni naši lidé a že byli ochotni podstoupiti za cenu příští svobody lidské i národní. Mámť ovšem vyřaduje v dalším podrobnějším zpracování neobyčejně jemných rukou, aby se vskutku povzněl k básnickému účinnu a nestal se jenom jakousi reportážní záležitostí. Vedle drásavých scén jsou tu obsažena místa velké lidské čistoty a úlevného jsou, které bude nutno prokomponovati tak, aby tvořila opravdový vnitřně rytmický celek ve své vážnosti i v něžné humoristické propletkování. Souhlasím s celkovým námětem látky, jenom se mi nezdá vhodným trechu pompánosti a hlouzný závěr zničení koncentrační. Nevím sice jak, ale cítím potřebu nějaké méně aranžované, zato hlubší a k příběhu dítěte těsněji inoucí motivace, jež by konec rozepela do prostředí slavnostnosti osvobozujícího života. Ať tu právě promluví básnické jasnozření místo režisérské efektčnosti.

10: Vzor spisu Ústřední filmové dramaturgie – zde posudek na scénář *Dítě 1945* K. J. Beneše, J. A. Holmana a F. Peroutky.

FILMOVÝ UMĚLECKÝ SBOR

Praha II, Klimentská ul. č. 6 — Sekretariát dramaturgie: telefon 64454 linka 10

C. s. 10/a-157-H/Kr

Věk: **DÍTĚ 1945** V Praze dne **17.3.1947.**

Číslo (značka) Vašeho dopisu:

STÁTNÍ PŘÍRUKA FILMŮ

21. III. 1947

2513

Produkt

K. F. a. s.

Tižl.
Výrobní skupině p. řed.
K. F e i x e ,
P r a h a .

Filmový umělecký sbor, podrobný scénář **DÍTĚ 1945** posouzení svých členů, dospěl k tomuto výsledku:

Po první přístupu české celovečerní film k tématice pro nás zvláště pečlivé, totiž k pohledu na život za ostatním drátem. Má-li pak někdo právo na umělecké zpracování této látky, jsou to především političtí vězni, kteří na vlastní těle zakusili projevy německého nadvlády.

Scénář je napsán velmi vkusně a citlivě, přesvědčivost reportážní se spojuje s básnickým propracováním postavami v dílo nevědní urovně.

Bohužel závěr filmu není ani kompozičně, ani psychologicky žádoucí navržením díla tak pozoruhodného a je nutno jej znova řádně propracovat. Nemí dobře připustné, aby celé pasáže byly napsány německy. I Němci mohou mluvit česky (viz "Člověk 217"), jejich němectví musí být ale vyjádřeno h e r o e k y . Charakter pohádky není správný a vyloučení z linie filmu, je tedy nutno ji přepracovat. Bude-li filmována barevně, nesmí v ní být použito ostrých barev, ale musí být tlumena do takových tónů, které se nebudou ostře odrážet od normálního filmu. Díla, které je hlavní dějovou osou, by se mělo více zakřívovat, mělo by být víc neklišné, aby se tak ještě víc usocila dramatické působivosti filmu.

Po provedení těchto úprav FIUS doporučuje scénář "Dítě 1945" k realizaci, při čemž znovu podtrhuje umělecké klady i společenskou potřebnost tohoto filmu.

FILMOVÝ UMĚLECKÝ SBOR
Za: Praha II, Klimentská 6.
Mařínek v. r.

1

187

Kolektivní vedení Studia.
K r / b a .

Barrandov 5. března 1950.

Vážený soudruhu
Jiří Marek a Jiří Kratochvíl,
Praha - B a r r a n d o v .

Našl jsem váš scénář - technický scénář - J. Marek, J. Kratochvíl.
Projednám kolektivním vedením Studia dne 22. února 1950.

Kolektivní vedení Studia projednálo dne 27. února 1950 se členy sněhu Jiřího Marka, rež. Jiřího Kratochvíla a dramaturgi Vladimíra Kubelky a Jana Libery technický scénář "Dítě našeho světa" a učinilo toto

uznesení: Předloženy technický scénář, vypracovaný v době sněhu a realizován s o dramaturgiem režírovaným Vl. Kubelkou, vypracovaný v rámci asociace pohádky a připomínky kolektivního vedení a filmové rady a lze jej pokládat za dokončenou a plně vyhovující předlohu filmu.

Kolektivní vedení Studia schvaluje tento technický scénář bez dalších připomínek.

Ze Kolektivního vedení Studia:

dr. J. F a b i a n
za předsedu KV

Karel P r a u s
za tajemníka KV

Miloslav V. Kratochvíl - Otakar Vávra :

Kde je náš boží bojovník.

Druhý díl husitské trilogie má v literárním scénáři celkem 69 obrazů. Obrazy jsou místně rozdělány takto : 13 obrazů v atelieru a 41 obrazů v exteriuru.

V atelieru je jedna dekorace "ekspozice" se 3 obrazy, a dvě dekorace se dvěma obrazy. Zbytek dekorací, tj. 10, je po jednom obrazu. V exteriuru v motivu "před vraty Novoměstské radnice" je 5 obrazů, "před Novoměstskou radnicí" 3 obrazy, v ostatních exteriurních scénách, tj. ve zbývajících 33 je vždy jeden motiv-jeden obraz. V exteriuru je 18 obrazů v noci a hlavně 5 obrazů v soumraku.

Náklady - 1 převládající - má řídit vyředit, protože hospodářské náklady záleží hlavně na režijní koncepci a na požadavcích režiséra.

Zásadní srovnání v hospodářsko-technického hlediska je možné srovnání všech 3 - 4 filmů, pro které se buduje společně dílna jak dekorace tak také kostýmy a ostatní výprava.

Exteriur:	39. Vozová hračka na hrsti-soumrak
1. Otevřená jihohorská krajina-večer	40. Běh ležení nad vyhaslými rybníky-soumrak
2. Za vln u obrůzné pastevy	41. Kdoš není rybníky-soumrak
3. Rozcestí k dubem	42. Měrovská hračka s krajinou před Měrovem
4. Les	43.
5. Malá lesní myš	44. Hrátky
6. Les	45. Hrátky
7. Hluboká dřevná cesta	1. Vesnická kovárna s ovetř. dílnou-noc
8. Krajina s vesnickou mlýnem	2. Hrátky stávkou-noc
9. Mlýnský	3. Klepání - noc
10. Otevřená krajina s horou Měrov-soumrak	4. Hrátky Batonské kaple
11. Úpatí Měrovské hory-soumrak	5. Hrátky u Pytláka /
12. Před stavením v Sezimově Ústí - noc	6. Sín. Mariánské kláštera
13. Na ostrohu hory - mámi šerávkou	7. Sín. Novoměstské radnice
14. Před Bazilikou sv. Mikuláše	8. Měrovské klepání pod radnicí //
15. Měrovská krajina s Marií Štěpánou	9. Radniční světlík
16. Pražské ulice	10. Sín. na pražském hradi /
17. Jina pražské ulice	11. Sín. v Kralovic
18. Před Novoměstskou radnicí //	12. Sín. na Staroměstské radnici
19. Před vraty Novoměstské radnice	13. Sín. Mariánské kláštera /
20. Před radnicí se strach Dobrotěho trna	
21. Zalesněný kraj u Konopiště	
22. Úsvit u Konopiště	Medal Prahy XV. století
23. Cesta v otevřeném kraji	
24. Okraj lesa na Konopišti	
25. Cesta v otevřeném kraji	
26. Vyšehradské hrady-večer	
27. Hrátky pod Vyšehradem-večer	
28. Část hradeb, ohozu na Vyšehradě-noc	
29. U Vyšehradské hrady-noc	
30. Pod Vyšehradem na novoměstské straně-noc	
31. Před vstupem do nádvoří kláštera p. M. Šne-večer	
32. Polna hory Měrov s hrady-sín. -světlo	
33. Otevřená jihohorská krajina	
34. Polní ležení u lesa-večer	
35. Jihohorská sílečná krajina	
36. u automobek rybníků	
37. Volná sílečná krajina	
38. Jina sílečná krajina-večer	

187

Zápis z dramaturgické porady vedoucího scénáristického oddělení a dramaturga a autora o liter. scénáři "DVA KLÁŠTERI", která se konala dne 30. května 1952 ve Filmovém klubu.

Přítomni: ss. sfla, Krásná
škrábáček, Weiss
Feulová /sdpia/

s. sfla:

KV se rozhodlo v následku nepřítomnosti většiny svých členů udělat pouze interní uznesení a já vám mám sdělit připomínky. Látka se schvaluje jako povídka s tím, že bude zpracována malou na literární scénář. Jeho psaní:

Látka má nesmírně vážný především proto, že je v ní takový lidský teplý pohled na člověka. To se týká především hlavních postav - staré a mladé dámy. Scénář postavky na těchto figurách může mít nesmírnou působivost. Je třeba ovšem vědět, že tento scénář není ještě v hotové tváře, že je v některých pasážích silněšší, že potřebuje řadu obrazů probrat a zhuštit. Velkým kladem tohoto scénáře je jeho trochu jako takový literární pohled na věc, který je nesmírně zajímavý a nevykládá v naší dramaturgii, že totiž ta látka má svůj styl na rozdíl od řady jiných látek.

Postavy:

Krášná domnívala jsem se, že Krásná je kult-prop na stavbu. Myslí, že je to takový intelektuální aneb. Vidíte tam jeho postřik věd. Mluví: "Já se zabývám jen velkými věmi" - to je intelektuální a ambiciózní postřik k věci. Je to hezká a zajímavá figura, ale nepokoušel bych se tu figuru dělat vedoucí stavby. Pošla adno mluví by takový vedoucí stavby musel natěšit skracovat. Zpracovával bych, aby neměl tak významné postavení aby to byl kult-prop nebo něco takového. On se posmívá své ženě takovým intelektuálním způsobem a to by nebylo hezké u vedoucí stavby.

Krášná, tato užitelka na mě dala dojem, že je to nepropracovaný ženský, že je poněkud, která si s nepropracovaností, že bude mít silný. Jen tak jako se sportu. V důsledku těchto věcí a také proto, že bez jakéhokoliv svědčícího nátlaku jde se svým míním na návštěvu ke generálnímu řediteli, člověk jí nevadí, že takle a opravdovský proboje-ová škol. Bylo by třeba, aby se nedala přepracovat

11+12: Typy posudků a zápisů dramaturgických orgánů v letech 1947-1955.

33

Jiří Weiss,
umělecký šéf VI. výrobní skupiny
Výroby dlouhých hraných filmů.

Praha, dne 8. března 1948.

Zalost

Milý soudruhu Bareši,

děkuji Ti za Tvá povzbuzující slova.
Bylo jich velmi zapotřebí, protože jsem dostal instrukce,
abych namísto filmů s dnešními tématy natáčel české klasiky.
Nechtěl jsem věřit, že by to bylo i přání strany. Jsem rád,
že směr, kterým se naše skupina dala odpovídá Vaším intencím.

Za důvěru jakost.

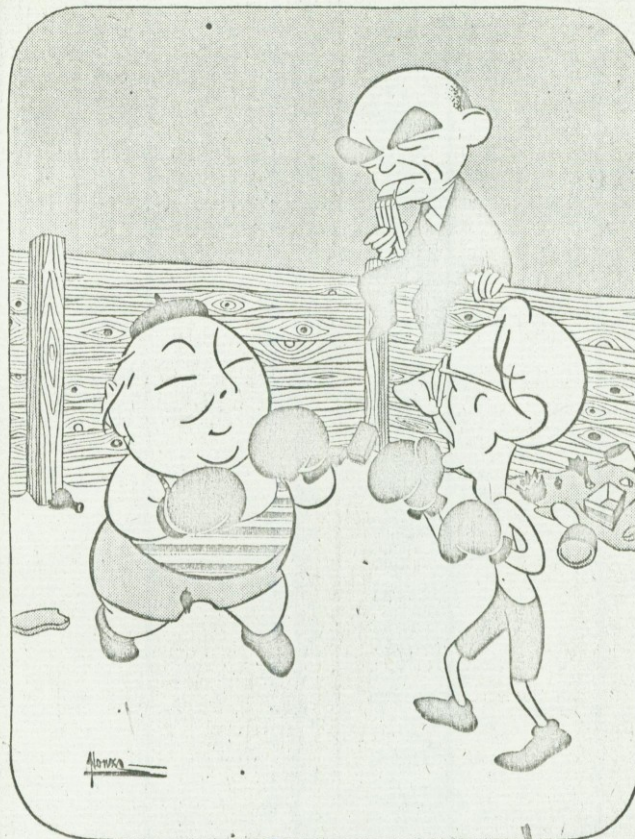
S přátelským stiskem ruky

Tvůj

Jiří Weiss

Pan
Gustav Bareš
KSC
P r a h a I.,
Na příkopě 33

13: Jiří Weiss píše Gustavu Barešovi.



O tom znárodněném filmu

CAMIL FAUT:

(Zpívá se jako: »Radujte se, Přibramáci...«)

1. Zaplesal lid v oné chvíli,
když jsme náš film znárodnili,
nebude mu vládnout dál
jedinec a kapitál.
2. Vzpomeň, jaká byla sláva,
ministr se styšet dává:
„Zatnu džungli ve mžiku
žilu až u pytlíku.“
3. Kulturní to byla střeja,
sekčního když vybral šéfa.
Námět každý, toť se ví,
básník Nezval opraví.
4. Vedle něj má náš film v čele
centrálního ředitěle,
Linhart zovc se ten muž,
kdysi k filmu přičich' už.
5. Pak nabrali úředníkã
z KSC a bez cavikã
první měli v programu
neónovou reklamu.
6. Zádalo se být všecko v suchu,
lid se zaraďoval v duchu:
„Už se to aspoň hýbã.“
Ouvej ach — lãvky chyba!
7. Pan ministr totiž v kvãitu
kompetenci nenechal tu
a tak teď by vládnout chtěl
sekční šéf i ředitel.
8. Tak se perou na truc vládě
jako kluci ve vohradě,
pan ministr jim pískã,
tím film tuze vyzískã.
9. Když maj' zrovna pauzu v práci,
svorně kazí filmy páni,
FIUS s nimi dovãdí,
vždyť stát škodu nahradí.
10. A lid platí ze svých daní,
aby se prãt mohli páni,
ale jak mu rozum dá,
vyrãbí se ostuda.
11. Doufãme, že film si změní
tyhle pány ve vãení,
brãní se jen KSC,
z cizího krev neteče.
12. Pan ministr plot' se chvíli,
když hlãsal, že řezã žily.
Na tu svou propagandu
zatím si užiz' kãandu.

14: Dobová anekdota ke sporům Lubomíra Linharta a Vítězslava Nezvala, které soudcuje Václav Kopecký z roku 1948.

8. Přílohy

8.1 Jmenný seznam exponentů filmové dramaturgie

BAREŠ GUSTAV: vl. jm. Gustav Breitenfeld; (1910-1979); komunistický politik a ideolog.

V září 1945 zvolen členem KV KSČ Praha, od září 1945 člen lektorské rady ÚV KSČ, v letech 1945-1946 šéfredaktor *Rudého práva*, Od července 1946-1949 vedoucí Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, v letech 1947-1952 šéfredaktor *Tvorby*, 1946 - listopad 1952 člen ÚV KSČ (rezignoval), v letech 1948-1954 poslanec NS (červen 1948 - říjen 1952 člen předsednictva; od června 1948 člen kulturního výboru, od července 1951 člen a předseda zahraničního výboru). 1948-52 člen ÚAV NF (předseda její tiskové komise), od dubna 1948 člen kulturní komise ÚAV NF, od března 1948 člen předsednictva přípravného výboru SNK, od června 1948 člen církevní komise ÚV KSČ, od září 1948 člen a od dubna 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1950 jmenován MŠVU členem redakční rady pro osnovy nových učebnic; v letech 1949-1952 člen předsednictva ÚV KSČ, v letech 1949-1951 zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ, v letech 1951-1952 tajemník ÚV KSČ a člen organizačního sekretariátu ÚV KSČ (zodpovídal za Oddělení propagandy a agitace, Oddělení škol, věd a umění, Oddělení mezinárodní). V lednu 1952 odvolán z politických funkcí. V letech 1952-1953 redaktor *Rudého práva* (bez možnosti podpisu článků). V letech 1953-1954 propagační pracovník zemědělského odboru KNV Praha. V letech 1955-1963 pracovník Ústavu dějin KSČ, 1963 zastupující profesor na Fakultě osvěty a novinářství UK, v letech 1966-1970 řádný profesor filozofie a děkan této fakulty. Od roku 1970 vyloučen z KSČ a odňato právo přednášet.

BENEŠ JIŘÍ: spisovatel, filmový dramaturg a novinář.
Od listopadu 1948 člen II. tvůrčího kolektivu J. Weisse.

BENEŠ KAREL JOSEF: (1896-1969): spisovatel.
Dramaturg ČSF.

BIEBL KONSTANTIN: (1898-1951): básník.
Po roce 1945 pracovník MIO, září 1946-listopad 1948 člen FIUS, od listopadu 1948 člen Ústřední dramaturgie, od dubna 1950 stálý umělecký expert Ústřední dramaturgie.

BLAŽEK VRATISLAV: (1925-1973): satirik, prozaik, dramaturg a scenárista.
V letech 1949-1968 dramaturg a scenárista ČSF.

BLOCH HENRYK: filmový pracovník.
Od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny; od května 1948 VII. B skupiny R. Hlaváče), od 1949 člen tvůrčího kolektivu M. Fábery.

BOR VLADIMÍR: (1915-2007): filmový dramaturg a kritik.
V letech 1940-1943 hudební a filmový kritik, v letech 1945-1950 hudební a filmový redaktor deníku *Mladá fronta*, od roku redaktor 1950 *Práce*, od roku 1950 redaktor *Lidových novin*, v letech 1948-1949 redaktorem týdeníku Kulturní politika. Od roku 1947 vedoucí dramaturg ČSF, od listopadu 1948 člen V. tvůrčího kolektivu M. Galušky (zástupce vedoucího), od roku 1952 člen Scenáristického oddělení SUF. Od roku 1959 vedoucí tvůrčí skupiny Šebor-Bor. Od roku 1990 profesor na FAMU.

BORSKÝ VLADIMÍR: vl.jm. Vladimír Fuchs, (1904-1962): herec, scenárista a režisér.

Od června 1947 umělecký šéf I. výrobní skupiny.

BRANALD ADOLF: (1910-2008): prozaik.

Po válce pracoval jako tiskový referent na ministerstvu dopravy, poté v letech 1952-1959 redaktorem nakladatelství *Československý spisovatel*. Od roku 1960 se věnoval jen své spisovatelské práci. V roce 1970 mu bylo zakázáno publikovat.

BRDEČKA JIŘÍ: vl.jm. Jiří Brnečka; (1917-1982): filmový scenárista a režisér.

V letech 1949-1959 scenárista, dramaturg a režisér ČSF.

BREJCHA BOHUMIL: pracovník ČSF.

V letech 1953-1954 tajemník Filmové rady.

BROUSIL ANTONÍN MARTIN: (1907-1896): filmový teoretik a pedagog.

V letech 1945-46 spolu zakládal FAMU (od roku 1948 profesor filmové dramaturgie, v letech 1948-1949 děkan, v letech 1949-1970 rektor AMU). Od února 1948 pověřen AV Československé filmové společnosti vypracováním návrhu na provedení očisty mezi filmovými novináři (byl pověřen spolu s K. Vaňkem; před předložením návrhu Svazu českých novinářů jej muselo schválit předsednictvo AV Československé filmové společnosti), od března 1948 člen kulturní komise ÚAV NF pro film, od března 1948 člen pléna přípravného výboru SNK, v letech 1946-1948 člen FIUS, od dubna 1948 člen kulturní komise ÚAV NF, od ledna 1949 člen Filmové rady a v letech 1950-1955 člen předsednictva Filmové rady.

BRUNNER JIŘÍ: filmový pracovník.

Od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny, od května 1948 VII. B skupiny R. Hlaváče.

BŘEZINA J.: filmový pracovník.

Od listopadu 1948 člen III. tvůrčího kolektivu M. Fábery.

BŘEZOVSKÝ BOHUSLAV: (1912-1976): novinář, dramatik a prozaik.

V letech 1945-1948 vedl kulturní rubriku *Národního osvobození*, v letech 1947-1951 pracovník ČSF; od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny, od května 1948 VII. A skupiny J. Hájka, od listopadu 1948 člen VI. Tvůrčího kolektivu J. Hájka.

CACH Vojtěch: (1914-1980): dramatik a prozaik.

CIRKL JIŘÍ: (1920-1996): filmový scenárista.

V letech 1946-1948 lektor a šéfredaktor nakladatelství *Mladá fronta* a externí dramaturg Filmového studia Barrandov v Praze, od roku 1949 dramaturg a scenárista ČSF, od listopadu 1948 člen VII. tvůrčího kolektivu J. Kloboučnicka. V roce 1953 se podílel na založení vysílání pro děti ČST.

ČIVRNÝ LUMÍR: (1915-2001): básník, kulturní a politický pracovník.

V květnu 1945 člen ČNR, v letech 1945-1946 poslanec Prozatímního NS (člen výboru informačního, dále výborů kulturního a rozpočtového), v letech 1945-1947 pracovník Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, v letech 1948-1949 přednosta odboru

MIO, v letech 1949-1952 náměstek ministra informací a osvěty, v roce 1952 náměstek ministra školství, věd a umění, v letech 1953-1954 náměstek ministra kultury.

DANIEL FRANTIŠEK: (1926-1996): filmový scenárista, režisér, dramaturg a teoretik. V letech 1946-1949 studium dramaturgie na FAMU, v letech 1949-1953 studium Všesvazového filmového institutu v Moskvě, v letech 1953-1955 dramaturg a později vedoucí literárně-dramatického vysílání ČST, v letech 1955-1960 dramaturg tvůrčí skupiny Feix-Daniel ČSF. Od roku 1960 dramaturg ČSF, v letech 1956-1969 docent a v letech 1967-68 děkan FAMU.

DRDA JIŘÍ: (1915-1970): spisovatel.

V letech 1942-1945 scenárista Lucernafilmu, v letech 1948-1953 člen předsednictva ÚAV NF (předseda jeho kulturní komise), v letech 1948-1960 poslanec NS, v letech 1953-1955 člen pléna Filmové rady, v letech 1949-1952 náhradník ÚV KSČ, v letech 1952-1962 člen ÚV KSČ.

DRVOTA MOJMÍR: filmový pracovník.

Od listopadu 1948 člen III. tvůrčího kolektivu M. Fábery.

DUBOVSKÝ PAVEL: (1922): filmový pracovník.

Od dubna 1952 náměstek generálního ředitele Československého státního filmu pro slovenskou oblast.

DVOŘÁK FRANTIŠEK A: (1908-1972): filmový scenárista a dramaturg.

V letech 1947-1956 pracovník ČSF: od listopadu 1948 člen II. tvůrčího kolektivu J. Weisse, od listopadu 1948 člen Ústřední dramaturgie, od března 1950 člen a v letech 1950-1952 předseda KV ÚD, od února 1952 předseda SUF, v letech 1952-1953 člen Komise pro hodnocení práce herců ve filmu při Hlavní správě ČSF – za SZUKS – 21. Svaz ROH byli dále delegováni O. Krejča, J. Marvan, D. Medřická, Z. Štěpánek, F. Vnouček, B. Záhorský; v letech 1950-1952 profesor a v letech 1958-1960 děkan a od roku 1960 vedoucí katedry FAMU Praha. V letech 1948 a 1951 udělena Státní cena.

FÁBERA MILOSLAV: (1912-1988): spisovatel a filmový scenárista.

V letech 1942-1947 samostatný spisovatel, v letech 1947-1970 filmový scenárista a dramaturg ČSF: od listopadu 1948 člen Ústřední dramaturgie a vedoucí III. tvůrčího kolektivu, od dubna 1950 umělecký expert Ústřední dramaturgie pro konkrétní pracovní úkoly, v letech 1951-1952 člen KV ÚD, od února 1952 člen SUF, v letech 1948-1954 člen revizní komise a předseda filmové komise SČSS.

FEIX KAREL: (1903-1972): scenárista.

V letech 1935-1945 ředitel National-filmu Praha, od roku 1945 vedoucí tvůrčí skupiny a tvůrčího kolektivu: od června 1947 člen V. výrobní skupiny, od listopadu 1948 člen I. tvůrčího kolektivu O. Vávry.

FENCL OTAKAR: (1920): dramaturg a překladatel.

V letech 1948-1949 dramaturg ČSF (od listopadu 1948 člen VII. tvůrčího kolektivu J. Kloboučnicka).

FENCL R.: filmový pracovník.

Od roku 1949 – hospodářský vedoucí ČSF (mj. hospodářský vedoucí nerealizovaného filmu Výlet pana Broučka do první republiky).

FISCHL B.: filmový pracovník.

Od listopadu 1948 člen I. tvůrčího kolektivu O. Vávry.

FRIČ MARTIN: (1902-1968): režisér.

Pracovník ČSF: září - listopad. 1948 člen FIUS (na členství rezignoval před zrušením sboru), od června 1947 umělecký šéf III. výrobní skupiny, duben 1950-jaro 1953 člen předsednictva Filmové rady, duben 1951-únor 1952 člen KV ÚD, v letech 1952-53 člen Komise pro hodnocení práce herců ve filmu při Hlavní správě ČSF, od 1955 člen Umělecké rady ČSF.

FRIED JIŘÍ: (1923- 1999): básník, prozaik a filmový scénárista.

1945-49 studium dějin umění, 1945-49 lektor filmové dramaturgie (FIUS, ÚD) a scenárista, od listopadu 1948 člen II. tvůrčího kolektivu J. Weisse.

GALUŠKA MIROSLAV (1922): novinář a kulturní pracovník.

1948 - redaktor Rudého práva – filmový kritik, v letech 1948-1951 vedoucí redaktor Tvorby, listopad 1948-podzim 1951 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu – na podnět Marie Pujmanové.

HÁJEK JIŘÍ: (1919 – 1994): literární a divadelní kritik, novinář.

Studium FF UK – čeština a francouzština, vězněn v KT, 1945-48 kulturní redaktor Tvorby a Rudého práva, od léta 1946 člen divadelní komise při Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ, březen 1948 člen výboru pro ustavení odboru mladých spisovatelů při Syndikátu českých spisovatelů, listopad. 1948-podzim 1951 pracovník ČSF: od podzimu 1947 umělecký šéf VII. výrobní skupiny – od května. 1948 7. A skupiny), listopad 1948-podzim 1951 člen ÚD, listopad 1948-prosinec 1949 vedoucí VI. tvůrčího kolektivu, březen 1950- září 1951 člen KV ÚD, 1951 z ČSF z politických důvodů propuštěn, pak literát a šéfredaktor, od 1969 poslanec ČNR – člen předsednictva, profesor estetiky na FF UK.

HANUŠ LADISLAV: filmový pracovník.

Od června 1947 člen IV. výrobní skupiny, listopad 1948 - květen 1949 tajemník ÚD, září 1951-1952 tajemník Filmové rady, 1952 tajemník SUF.

HANUŠ PAVEL: (1928 – 1991): kulturní pracovník.

V letech 1947-1950 pracovník Kulturního oddělení sekretariátu ČSM, politický pracovník ÚV ČSM, redigoval mládežnický kulturní časopis Směna, do 1949 člen vedení Kulturního káдру ČSM, 1949-duben 1950 člen ÚD a vedoucí XII. tvůrčího kolektivu – tvořený z tzv.členů Kulturního káдру ČSM, v letech 1950-52 scenárista a člen ÚD, v letech 1952-55 referent pro literaturu Ústředního domu lidové tvořivosti.

HARNACH VLASTIMIL: (1916-1997): filmový pracovník.

V letech 1936-39 pracovník filmového ateliéru BAPOZ, v letech 1939-1942 vedoucí ekonom FAB-filmové ateliéry Praha, v letech 1942-1945 vedoucí ekonom BMS-film

ateliéry Zlín, v letech 1945-1948 náměstek ústředního ředitele, 28.9. 1948-52 ústřední správní ředitel ČSF, pak Československé gramofonové závody – generální ředitel, v letech 1962-1963 náměstek ústředního ředitele ČSF, od 1963 ředitel Filmového studia Barrandov.

HENDRYCH JIŘÍ: (1913 – 1979): komunistický politik.

Vyloučen ze studií na FF UK. Od 1934 člen KSČ, v letech 1946-1971 člen ÚV KSČ, 1945-listopad 1951 pracovník Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ. Od září 1948 člen a od dubna 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, polovina 1947-listopad 1948 člen FIUS, duben. 1950 až 10.9. 1951 předseda Filmové rady.

HLAVÁČ ROMAN: (1925- 1985): scenárista a dramaturg.

Studium estetiky na FF UK, od podzimu 1947 umělecký šéf VII. výrobní skupiny (od května 1948 VII..B skupiny), od listopadu 1948 člen VII. tvůrčího kolektivu J. Kloboučníka, 1947-I.5. 1948 tajemník FIUS, 1948-50 dramaturg a scenárista ČSF. Vojenskou prezenční službu absolvoval v Čs. armádním filmu, kde pak 1951 až 1968 působil.

HRBAS JIŘÍ: (1914- 1976): dramaturg a novinář, autor operetních libret.

V letech 1940-1944 dramaturg, režisér a herec Moderní činohry, v letech 1944-1945 dramaturg Lucerna-filmu, od prosince 1948 člen Celostátního klubu československých filmových novinářů, v letech 1949-1951 redaktor Zemědělských novin, v letech 1952-1953 dramaturg ČSF, v letech 1953-1961 šéfredaktor časopisu Film a doba, v letech 1961-1967 vedoucí kulturního úseku Filmového ústavu, od 1968 šéfredaktor Záběru.

HRDLIČKA GUSTAV: od května 1948 člen filmové komise SZUKS.

HUBÁČEK MIROSLAV: (1921-1986): režisér a scenárista.

Absolvent grafické školy, v letech 1942-1945 animátor, scenárista kreslených filmů v Baťových filmových ateliérech ve Zlíně. V letech 1945-1948 režisér Krátkého filmu, od 1949 režisér Filmového studia Barrandov, od roku 1949 člen tvůrčího kolektivu M. Fábery- v letech 1952-1961 externí pedagog FAMU.

JABLONSKÝ JAROSLAV: filmový pracovník.

Od 11.11. 1952 hlavní účetní ČSF – náměstek generálního ředitele ČSF pro početnické složky a ústřední kontrolní oddělení, nahradil V. Harnacha.

JUNGWIRTHOVÁ ANNA: (1901- 1954).

V letech 1945-1948 poslankyně Prozatímního NS a ÚNS, v letech 1948-1954 poslankyně NS – členka kulturního výboru a výboru zásobovacího; do června. 1948 členka sociální demokracie, pak v KSČ), duben 1950 až jaro 1953 členka pléna Filmové rady.

JÜPTNER JOSEF: filmový pracovník.

15. 1. 1949-únor 1950 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu – tzv. dělnický tvůrčí kolektiv.

KABELÍK VLADIMÍR ML.: (1924-2000): filmový režisér, scenárista.

Od června 1947 člen VI. výrobní skupiny, od listopadu 1948 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu, od 1952 člen Scenáristického oddělení SUF, v letech 1953-1991 režisér Krátkého filmu.

KABELÍK VLADIMÍR ST.: (1894-1963): filmový dokumentarista.

V letech 1943-1953 ve zlínských filmových ateliérech (s přerušením), od května 1945 prozatímní správce filmových výroben. V letech 1945-1948 zmocněnec MIO – výroba dlouhometrážních filmů.

KADLEC VÁCLAV: filmový pracovník.

Duben 1946-listopad 1948 člen FIUS.

KACHLÍK ANTONÍN: (1923): divadelní a filmový režisér.

Od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny – od května 1948 VII. B skupiny R. Hlaváče), od listopadu 1948 člen VII. tvůrčího kolektivu J. Kloboučnicka, 1950 vystudoval FAMU, 1950 až 1956 režisér Divadla pracujících ve Zlíně, v letech 1956-1961 asistent režie a v letech 1961-1991 režisér Filmového studia Barrandov.

KIRCHNER OTAKAR: (1923): filmový scenárista a dramaturg.

Od listopadu 1948 člen V. tvůrčího kolektivu M. Galušky.

KIRCHNER VÁCLAV: (1919): tajemník KOR Praha.

Od prosince 1949 člen ÚV SZUKS a člen poradního sboru pro film SZUKS.

KLEMENT JAN: filmový pracovník.

Od března 1948 vedoucí zahraničního oddělení při náměstkovi ústředního ředitele ČSF pro hospodářské a finanční věci (dovoz a vývoz filmů).

KLÍMA ARNOŠT: (1916- 2000): historik.

1947 studium, v letech 1945-1947 pracovník odboru propagandy Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ, od září 1945 člen Lektorské rady ÚV KSČ, polovina 1947-listopad 1948 člen FIUS, od listopadu 1948 člen ÚD, od dubna 1950 stálý umělecký expert ÚD.

KLOBOUČNÍK JAN: (1919 - . 1974) : spisovatel a scenárista.

Od prosince 1949 člen poradního sboru pro film SZUKS. Od listopadu 1948 člen ÚD a vedoucí VII. tvůrčího kolektivu, září 1951 propuštěn ze Scenáristického oddělení ČSF, do září 1951 předseda VIII. dílčí organizace KSČ na Barrandově.

KOCOUREK VÍTĚZSLAV: (1920- 1995): spisovatel a novinář.

Po 1945 kulturní redaktor Rudého práva; v letech 1948-1952 dramaturg ČSF: od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny – VII. A J. Hájka, od listopadu 1948 člen VI. tvůrčího kolektivu J. Hájka, od dubna 1950 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu. Od 1952 redaktorem v nakladatelstvích.

KOUHOUT KAREL: pracovník ČSF.

Březen 1948-51 – ředitel výroby uměleckých filmů, červen 1951-únor 1952 člen KV ÚD – jako provozní ředitel výroby, II. 1952-53 člen SUF – nahradil jej J. Svikruha.

KOKEŠ ŠTĚPÁN – odborový pracovník.

V letech 1949-1950 člen Filmové rady, od prosince 1949 člen předsednictva ÚRO za Svaz zaměstnanců v distribuci ROH.

KONRÁD KAREL: (1899-1971): prozaik a novinář.

V letech 1945-1958 redaktor Rudého práva. Od listopadu 1952 člen redakční rady měsíčníku Nový život. září 1946- listopad 1948 člen FIUS, od dubna. 1950 stálý umělecký expert ÚD, od 1952 expert Scenáristického oddělení SUF, v letech 1955-1957 člen Filmové rady, působil též ve Filmovém ústavu v Praze.

KOUCKÝ VLADIMÍR: (1920-1979): novinář a politik.

V letech 1945-1946 poslanec Prozatímního NS, v letech 1945-1948 člen ÚV KSČ, od 1948 člen a od dubna 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ, 1953-71 člen ÚV KSČ, v letech 1945-1949 zástupce šéfredaktora Rudého práva, poté šéfredaktor do 1958; od ledna. 1949 člen Filmové rady a od dubna. 1950-jaro 1953 člen předsednictva Filmové rady.

KRATOCHVÍL MILOŠ VÁCLAV: (1904-1988): prozaik a filmový scenárista.

V letech 1929-1944 pracovník v městském archivu v Praze, v letech 1945-1947 pracovník MIO, únor. 1947-září 1948 v dovozní komisi ústředního ředitelství ČSF, v letech 1947-1950 dramaturg ČSF, od listopadu 1948 člen I. tvůrčího kolektivu O. Vávry, od 1950 profesor dramaturgie a scenáristiky FAMU.

KROH MIROSLAV: (1923): redaktor, divadelní a filmový kritik.

Od listopadu. 1948 člen III. tvůrčího kolektivu M. Fábery, krátce redaktor kulturní rubriky deníku Mladá fronta, do května 1949 redaktor týdeníku Tvorba.

KRŠKA VÁCLAV: režisér.

V letech 1952-1953 člen Komise pro hodnocení práce herců ve filmu při Hlavní správě ČSF.

KRYŠTOFEK OLDŘICH: (1922- 1985): básník a publicista.

V letech 1945-1949 kulturní redaktor deníku Mladá fronta, od podzimu člen VII. výrobní skupiny – od května 1948 VII. A skupiny J. Hájka, od listopadu 1948 člen VI. tvůrčího kolektivu J. Hájka, od roku 1949 odstaven jako pomocný dělník kvůli pamfletu na Nezvala.

KUBIŠTA IVAN: filmový herec a režisér.

Únor -listopad. 1949 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu – poté tento kolektiv zrušen a změněn na tvůrčí kolektiv pro hudební a jiné filmy.

KUBOVSKÝ JAN – filmový pracovník.

1948 vedoucí Ústředního plánování při ústředním ředitelství ČSF – pro potřeby I. pětiletky – plánování všech úseků ČSF i v dramaturgických orgánech.

KUČERA JIŘÍ – 1952-listopad 1955 člen pléna Filmové rady za ÚRO; nahradil M. Šedivého.

KÚN VILÉM: (1917-2000): propagandista a novinář.

1945 politický pracovník ÚV KSČ: v letech 1945-1947 zástupce vedoucího odboru agitace Kapodu, po únoru 1948 tajemníkem R. Slánského ve věcech kultury, v lednu 1953 propuštěn z vazby. Polovina roku 1947-listopad 1948 člen FIUS, listopad 1948-listopad 1949 člen ÚD. Koncem 1949 odvolán jako představitel tzv..levicové úchyly z hraného filmu. V létě 1949 člen delegace filmových pracovníků v SSSR, červen 1950 –září 1951 člen a předseda redakční rady Dokumentárního filmu, na podzim 1951 redaktor Rudého práva.

KUPKA JIŘÍ SVETOZÁR: (1921): spisovatel.

Do 1949 člen vedení Kulturního kádru ČSM, 1949 debut v Tvorbě, 1949-50 redaktor měsíčníku Směna – redigoval s P. Hanušem, 1950-59 dramaturg ČSF – z toho 1952-1953 brigádník na stavbě Slapské hydrocentrály.

LEDVINKA DOMINIK: (1914- 1979): školský pracovník.

Leden 1949 - duben 1950 člen Filmové rady.

LEFLEROVÁ HELENA: pracovnice ženského hnutí.

1948-54 poslankyně NS – členka rozpočtového výboru; KSČ), duben 1950 až jaro 1953 členka pléna Filmové rady.

LEHOVEC JIŘÍ: (1909-1995): filmový dokumentarista a režisér.

Ve 30. letech novinář, 1945 jeden ze zakladatelů FAMU, září 1946 - listopad 1948 člen FIUS.

LINHART LUBOMÍR: (1906-1980):teoretik a historik filmu a fotografie, kritik a publicista.

Od května 1945 místopředseda NV českých filmových pracovníků, od 3.3. 1948 člen kulturní komise ÚAV NF pro film, 1945-únor 1946 zástupce vedoucího filmového odboru MIO, únor 1946-duben 1948 ústřední ředitel Československé filmové společnosti. duben.-18.7. 1948 ústřední ředitel ČSF, III. 1948 člen pléna přípravného výboru SNK, září 1948-květen 1951 velvyslanec v Rumunsku.

MACH JOSEF: (1909- 1987): režisér.

1931-1938 novinář a divadelní herec, od 1945 samostatný filmový režisér, od listopadu 1948 člen V. tvůrčího kolektivu M. Galušky – zástupce vedoucího.

MACHÁČEK OLDŘICH: (1900-?): filmový pracovník.

Od 1921 člen KSČ, do října 1946 úředník Okresní nemocenské pojišťovny v Brně. 29.10 1946 - 28.9.1948 náměstek ústředního ředitele Československé filmové společnosti pro hospodářské a finanční věci – od dubna 1947 pověřen ministrem informací výkonem funkce ústředního ředitele po dobu nemoci L. Linharta, od 28.9. 1948 ústřední ředitel ČSF, dubna 1950-53 člen předsednictva Filmové rady, 1952-jaro 1953 předseda Filmové rady, 1951 člen sekretariátu ministra informací a osvěty. Po odvolání z místa generálního ředitele ČSF 1953 vyloučen z KSČ. Poté až do důchodu úředník sociální pojišťovny v Praze.

MACHONIN SERGEJ: (1918- 1995): divadelní a literární kritik.

V letech 1945-1947 redaktor nakladatelství Mladá fronta, v letech 1947-1951 tajemník odboru pro kulturní styky se zahraničím na MIO, 1948 až 1949 dramaturg ČSF od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny – od května 1948 7. A J. Hájka, od listopadu 1948 člen VI. tvůrčího kolektivu J. Hájka, od února 1952 člen vedení sekce dramatiků při SČSS, 1966-69 dramaturg a scenárista Filmového studia Barrandov.

MAKOVEC MILOŠ: (1919- 2000): režisér a scenárista.

Od 1949 člen tvůrčího kolektivu M. Fábery, v letech 1950-1959 pedagog FAMU.

MÁLEK JAROSLAV: (1900-?): filmový pracovník.

Od března 1948 náměstek ústředního ředitele ČSF pro distribuci, od září 1948 ústřední ředitel distribuce ČSF.

MANDÁK OLDŘICH: (?-?)

Leden 1949 – duben 1950 člen Filmové rady.

MARŠÁLEK KAREL: (?-?) pracovník aparátu KSČ.

V letech 1945-1947 – pracovník odboru propagandy Kultpropu-vedoucí knihovny ÚV KSČ, v letech 1950-1951 tajemník Filmové rady.

MARVAN KAREL: (?-?) filmový pracovník.

Od září 1952 náměstek generálního ředitelství ČSF pro distribuci.

MAŘÁNEK JIŘÍ: (1891- 1959): prozaik a libretista.

1945-48 pracovník filmového odboru MIO, externě spolupracoval s filmem do 1955. Od září 1945 přednosta dramaturgického oddělení filmového odboru MIO s úkolem zastupovat jeho zájmy ve styku s dramaturgickým oddělením Státní výroby filmů. září 1946-listopad 1948 předseda FIUS, od listopadu 1948 člen ÚD, od dubna 1950 umělecký expert ÚD pro konkrétní pracovní úkoly, od 1952 expert Scenáristického oddělení SUF. 1949 člen komise pro udělení státní filmové ceny a kulturní patron Českého Krumlova.

MERTL ADOLF: (?-?): filmový pracovník.

Únor 1947-říjen 1948 člen dovozní komise ústředního ředitelství ČSF, 1950 předseda Filmového aprobačního sboru – nahradil FICES; v letech 1945-1948 řídil referát dovozu a vývozu filmů při filmovém odboru MIO, od února 1949 vedl filmový referát MIO.

MÍKA ZDENĚK: (1919-?): režisér a dramatik.

V letech 1946-1949 režisér a od 1948 umělecký ředitel Divadla pracujících ve Zlíně, 1.3.-29.10. 1949 prozatímní ústřední dramaturg – řídil činnost ÚD, III. 1951-I. 1953 člen české sekce DDR, v letech 1950-1955 ředitel Státního divadla v Brně, v letech 1955-1959 MD v Kolíně, 60-70 v Českých Budějovicích, v letech 1970-1988 na Vinohradech, v letech 1978-1982 člen předsednictva Svazu českých dramatických umělců, v letech 1982-1988 1. Místopředseda Svazu československých dramatických umělců.

NEČÁSEK FRANTIŠEK: (?-?): novinář a politický pracovník.

1949-53 přednosta kulturního a tiskového odboru Kanceláře prezidenta republiky, dubna 1950 - listopadu 1955 člen předsednictva Filmové rady, od dubna 1950 člen předsednictva Kulturní rady ÚV KSČ.

NOVOTNÝ JOSEF ALOIS : (1918-2005): scenárista,
Od listopadu 1948 člen III. tvůrčího kolektivu M. Fábery.

OSVALD IVAN: (1916-1989): filmový scenárista, dramaturg a novinář.

1945-50 redaktor deníku Mladá fronta, 1949-64 scenárista ČSF, od listopadu 1948 člen I. tvůrčího kolektivu O. Vávry, od 1952 člen Scenáristického oddělení SUF. Od 1950 pedagog FAMU.

POŠ JAN: (1920-1996): filmový scenárista a teoretik animovaného filmu.

V letech 1947-1969 člen KSČ – vyloučen. V letech 1948-1956 dramaturg a scenárista ČSF, 1.5.-listopad.1948 tajemník FIUS, v letech 1957-1973 dramaturg Krátkého filmu Praha.

PROCHÁZKA ANTONÍN: (?-?): filmový pracovník.

Od června 1947 člen II. výrobní skupiny.

RADOK EMIL: vl. Jménam Emil Karel (1919-1994): filmový režisér.

Do září 1951 pracovník ČSF – propuštěn: od podzimu 1947 člen VII. výrobní skupiny - od května 1948 7. A J. Hájka – od února 1948 člen AV Klubu filmových novinářů, od listopadu 1948 člen VI. tvůrčího kolektivu J. Hájka. 1952-53 dramaturg Krajského oblastního divadla v Olomouci, 1960 -1969 režisér Laterny magiky. Od 1968 žil v Kanadě.

REIMANN ZDENĚK: (1955-?): filmový pracovník.

Od června 1947 člen III. výrobní skupiny ČSF.

ROSSA BOHDAN: (?-?): pracovník aparátu ÚV KSČ.

Během okupace vězněn jako jeden z vysokoškolských studentů. V letech 1947-1948 tajemník filmové komise Kultpropu, polovina roku 1947-listopad 1948 člen FIUS, listopad 1948 až prosinec 1949 člen ÚD, leden-listopad 1949 předseda Filmové rady.

SEKYRA V. (?-?).

1949 - duben 1950 člen XII. tvůrčího kolektivu tvořeného členy Kulturního kádru ČSM.

SEQUENS JIŘÍ: (1922-2008): filmový režisér.

V letech 1946-1947 studium režie v Moskvě, 1948 až 1949 studium v Paříži, poté začal natáčet samostatné filmy, od listopadu 1948 člen VII. tvůrčího kolektivu J. Kloboučnicka.

SÍLA JIŘÍ: (1911-1960): novinář a filmový scenárista.

V letech 1945-září 1950 šéfredaktor deníku Práce, v letech 1947-1948 člen Ústřední propagační komise ÚRO, od února 1948 člen ÚAV NF, od prosince 1949 člen předsednictva ÚRO. Od 1950 pracovník ČSF: od listopadu 1950 řídil lektorát ÚD, duben 1951-únor 1952 člen KV ÚD, od února 1952 člen SUF (za Scenáristické

oddělení), od června 1951 vedoucí Scenáristického oddělení ČSF, 1952-53 člen Komise pro hodnocení práce herců ve filmu při Hlavní správě ČSF.

SINNREICH JAN: (?-?): filmový pracovník.

Od června 1945 zmocněnec MIO – ateliéry a laboratoře, od června 1947 člen I. výrobní skupiny.

SKALA MIROSLAV: (?-?): spisovatel.

Od listopadu 1948 člen V. tvůrčího kolektivu M. Galušky.

SMRŽ KAREL: (?-?): dramaturg.

Od 1946 pedagog FAMU, 1949 až listopad 1950 řídil lektorát ÚD.

SVOBODA MIROSLAV: (?-?): filmový pracovník.

Od května 1946 tajemník Československé filmové společnosti, od května 1949 tajemník ÚD.

ŠTĚPÁNEK BOHUMIL: (1902-1985): filmový scenárista.

Září 1946-listopad 1948 člen FIUS na členství rezignoval před zrušením sboru, od května 1948 člen filmové komise SZUKS, od dubna 1950 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu.

VÁCLAVÍK VLADIMÍR: (?-?): filmový pracovník.

Od 5. 3. 1948 náměstek ústředního ředitele ČSF pro výrobu, od 28.9. 1948-1951 ústřední ředitel výroby ČSF – poté se funkce zrušila a odešel mimo film, od ledna 1949 člen Filmové rady a duben 1950-51 člen pléna Filmové rady, listopad 1950-1951 člen zvláštní ÚD pro kreslený a loutkový film.

VALENTA VLADIMÍR: (1923-2001): filmový pracovník.

Od listopadu 1948 člen II. tvůrčího kolektivu J. Weisse.

VÁVRA OTAKAR: (1911-2011): filmový scenárista a režisér.

Květen 1945 místopředseda NV českých filmových pracovníků, od května 1948 předseda filmové komise SZUKS, od prosince 1949 člen ÚV SZUKS a člen poradního sboru pro film SZUKS, od června 1947 umělecký šéf V. výrobní skupiny, září 1946-listopad 1948 člen FIUS, od listopadu. 1948 člen ÚD a vedoucí tvůrčího kolektivu, duben 1950-listopad 1955 člen předsednictva Filmové rady, červen 1951-únor 1952 člen KV ÚD, od února. 1952 člen a poté vedoucí Komise pro hodnocení práce herců ve filmu.

VELÍNSKÝ MILOŠ. Rozhlasový a filmový dramaturg a scenárista.

Od listopadu 1948 člen I. tvůrčího kolektivu O. Vávry.

ZGURIŠKA ZUZKA: (?-?) vlastním jménem Ludmila Dvořáková.

Listopad 1948-1951 členka V. tvůrčího kolektivu M. Galušky.

Zdroj: KNAPÍK, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948-1953*. 1. vyd. Praha: Libri, 2002, 278 s. ISBN 80-7277-093-4.

8.2 Přehled personálního složení vybraných dramaturgických orgánů (1946-1955)

ČLENOVÉ FILMOVÉHO UMĚLECKÉHO SBORU IX. 1946-XI. 1948

Předseda: Jiří Mařánek; **Tajemník:** Roman Hlaváč: 1947-1. V. 1948, Jan Poš: 1.V.-XI. 1948;

Členové: Konstantin Biebl, Antonín M. Brousil, Martin Frič, Václav Hanuš, Jiří Hendrych: polovina 1947-XI. 1948, František Hrubín – rezignoval před XI. 1948, Václav Kadlec, Julius Kalaš, Arnošt Klíma: polovina 1947-XI. 1948, Jan Stanislav Kolár: do XI. 1948, Karel Konrád, Vilém Kún: polovina 1947-XI. 1948, Jiří Lehovec, Marie Majerová, Antonín M. Píša : rezignoval před XI. 1948, Jaroslav Průcha, Jindřich Plachta: rezignoval před XI. 1948, Marie Pujmanová: do XI. 1948, Bohdan Rossa: polovina 1947-XI. 1948, Jiří Srnka, Vladimír Šmeral : do XI. 1948, Bohumil Štěpánek: rezignoval před XI. 1948, Ladislav Štoll: polovina 1947-XI. 1948, Otakar Vávra, Jan Zázvorka ml.;

ČLENOVÉ FILMOVÉ RADY 1949-1950

Funkční období od 18. 1. 1949 do 17. 4. 1950; v prosinci 1949 činnost pozastavena.

Předseda: Bohdan Rossa: koncem listopadu 1949 odvolán, **Tajemnice:** Taťána Navrátilová;

Členové: Antonín M. Brousil, Alois Jedlička, Václav Kejval, Štěpán Kokeš, Vladimír Koucký, Dominik Ledvinka, Oldřich Mandák, František Nedvěd, Vítězslav Nezval, Otakar Pohl, Bedřich Pokorný, Čestmír Potůček, Karel Šimon, Ladislav Štoll, Vojtěch Trapl, František Vacek, Vladimír Václavík, Josef Vozovský;

ČLENOVÉ FILMOVÉ RADY IV. 1950- JARO 1953 (ČEŠI)

Předseda: Jiří Hendrych předseda do IX. 1951: odvolán; Václav Kopecký IX. 1951-1952,

Oldřich Macháček předseda 1952-jaro 1953; Tajemníci: Karel Maršálek: do IX. 1951 odvolán, 1951-1953: Ladislav Hanuš, Bohumil Šmída, Václav Šefrna, Bohumil Brejcha;

Předsednictvo: Antonín M. Brousil, Martin Frič, Vladimír Koucký, Oldřich Macháček, František Nečásek, Jiří Pelikán, Otakar Vávra;

Plénium: Alena Jungwirthová, Jiří Kořátko, Helena Leflerová, Jaroslav Kučera, Jiří Kučera: od 1952, Marie Pujmanová, Jindřich Spurný, Miloslav Šedivý: do 1952, Vladimír Šmeral, František Vacek, Vladimír Václavík: do 1951, M. Žaloudek;

ČLENOVÉ FILMOVÉ RADY JARO 1953-XI. 1955 (ČEŠI)

Předseda: Oldřich Macháček: do 1953;

Plénium: Antonín M. Brousil, Jan Drda, Václav Hanuš, Jan Kapr, Jiří Marek, Jiří Kořátko, Oldřich Macháček, Jaroslav Kučera, Jiří Kučera, František Nečásek, Josef V. Pleva, Jiří Pelikán, Marie Pujmanová, Jindřich Spurný, František Vacek, Otakar Vávra, M. Žaloudek;

Prameny:

HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1945-1950*. 1.vyd. Praha: Český filmový ústav, 1970;

HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1951-1955*. 1.vyd. Praha: Český filmový ústav, 1972;

8.3 Seznam citovaných filmů

- 13. revír* (Martin Frič, 1946)
- Akce B* (Josef Mach, 1951)
- Alena* (Miroslav Cikán, 1947)
- Anna proletářka* (Karel Steklý, 1952)
- Až se vrátíš* (Václav Krška, 1947)
- Bílá tma* (František Čáp, 1948)
- Botostroj* (K. M. Walló, 1954)
- Brankář bydlí v naší ulici* (Čeněk Duba, 1957)
- Byl jednou jeden král...* (Bořivoj Zeman, 1954)
- Bylo to v máji* (Martin Frič, Václav Berdych, 1950)
- Cesta do pravěku* (Karel Zeman, 1955)
- Cesta do života* (Putyovka v zhizn; Nikolai Ekk; SSSR, 1931)
- Cesta ke štěstí* (Jiří Sequens, 1951)
- Cirkus bude!* (Oldřich Lipský, 1954)
- Císařův pekař – Pekařův císař* (Martin Frič, 1951)
- Čapkovy povídky* (Martin Frič, 1947)
- Červená ještěrka* (František Sádek, 1948)
- Člověk 217* (Chelovek No. 217; Michail Romm; SSSR, 1945)
- Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1949)
- Dalibor* (Václav Krška, 1956)
- Dařbuján a Pandrhola* (Martin Frič, 1959)
- Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956)
- Deset dnů, které otřásly světem* (Oktyabr; Grigorij Alexandrov, Sergej M. Ejzenštejn; SSSR, 1928)
- Divá Bára* (Vladimír Čech, 1949)
- Divotvorný klobouk* (Alfréd Radok) !
- Dnes neordinuji* (Vladimír Slavínský, 1948)
- Dnes o půl jedenácté* (Jiří Slavíček, 1949)
- Dnes večer všechno skončí* (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, 1954)

Dobrodružství na Zlaté zátoce (Břetislav Pojar, 1955)

Dobrý voják Švejk (Karel Steklý, 1956)

Dovolená s Andělem (Bořivoj Zeman, 1952)

Dravci (Jiří Weiss, 1948)

DS-70 nevyjíždí (Vladimír Slavínský, 1949)

Dva ohně (Václav Kubásek, 1949)

Dvaasedesátka (Jiří Slaviček, 1948)

Expres z Norimberka (Vladimír Čech, 1953)

Frona (Jiří Krejčík, 1954)

Haškovy povídky ze starého mocnářství (Miroslav Hubáček, 1952)

Honzikova cesta (Milan Vošmik, 1956)

Hostinec „U kamenného stolu“ (Josef Gruss, 1948)

Housle a sen (Václav Krška, 1946)

Hrátky s čertem (Josef Mach, 1956)

Hrdinové mlčí (Miroslav Cikán, 1946)

Hudba z Marsu (Ján Kadár, Elmar Klos, 1955)

Chceme žít (E. F. Burian, 1949)

Chléb náš vezdejší (City Girl; Friedrich W. Murnau; USA, 1930)

Ivan Hrozný (Ivan Groznyj; Sergej M. Ejzenštejn; SSSR, 1944)

Jan Hus (Otakar Vávra, 1954)

Jan Roháč z Dubé (Vladimír Borský, 1947)

Jan Žižka (Otakar Vávra, 1955)

Jestřáb kontra Hrdlička (Vladimír Borský, 1953)

Ještě svatba nebyla (Jaroslav Mach, 1954)

Jurášek (Miroslav Cikán, 1956)

Kam s ním? (Jaromír Pleskot, 1955)

Karhanova parta (Zdeněk Hofbauer, 1950)

Kariéra (Karel Steklý, 1948)

Kavárna na Hlavní třídě (Miroslav Hubáček, 1953)

Komedianti (Vladimír Vlček, 1953)

Konec strašidel (Jan Matějovský, Jiří Slavíček, 1952)

Kouzelný míč (Karel Baroch, 1949)

Krakatit (Otakar Vávra, 1948)

Král králů (King of Kings, The; Cecil B. DeMille, USA, 1927)

Kráska a zvíře (Belle et la bête, La; Jean, Cocteau, René Clément; Francie, 1946)

Krejčovská povídka (Jindřich Puš, 1953)

Křížová trojka (Václav Gajer, 1948)

Kudy kam? (Vladimír Borský, 1956)

Labakan (Václav Krška, 1956)

Lavina (Miroslav Cikán, 1946)

Legenda o lásce (Václav Krška, 1956)

Léto (K.M.Walló, 1948)

Malý partyzán (Pavel Blumenfeld, 1950)

Měsíc nad řekou (Václav Krška, 1953)

Mikoláš Aleš (Václav Krška, 1951)

Milujeme (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný, 1951)

Mladá léta (Václav Krška, 1952)

Mordová rokle (Jiří Slavíček, 1951)

Mrtvý mezi živými (Bořivoj Zeman, 1946)

Můj přítel Fabián (Jiří Weiss, 1953)

Muzikant (František Čáp, 1947)

Muž v povětrí (Miroslav Cikán, 1955)

Muži bez křídel (František Čáp, 1946)

Na dobré stopě (Josef Mach, 1948)

Na konci města (Miroslav Cikán, 1954)

Nad námi svítá (Jiří Krejčík, 1952)

Nadlidé (Václav Wasserman, 1946)

Na stříbrném zrcadle (Jaromír Pleskot, 1954)

Nástup (Otakar Vávra, 1952)

Návrat domů (Martin Frič, 1948)

Návštěva z oblak (Miloš Makovec, 1955)
Nechte to na mně (Martin Frič, 1955)
Nejlepší člověk (Václav Wasserman, 1954)
Nevíte o bytě? (Bořivoj Zeman, 1947)
Němá barikáda (Otakar Vávra, 1949)
Nezapomenutelný rok 1919 (Nezabyvaemyj god 1919; Michail Čiaureli; SSSR, 1952)
Nezbedný bakalář (Otakar Vávra, 1946)
Nikdo nic neví (Josef Mach, 1947)
Nikola Šuhaj (Miroslav J. Krňanský, 1947)
O ševci Matoušovi (Miroslav Cikán, 1948)
Obušku, z pytle ven! (Jaromír Pleskot, 1955)
Odsouzená vesnice (Verurteilte Dorf, Das; Martin Hellberg; NDR, 1952)
Olověný chléb (Jiří Sequens, 1953)
Osudy žen (Frauenshickale, Die; Slatan Dudow; NDR, 1952)
Pan Habětín odchází (Václav Gajer, 1949)
Pan Novák (Bořivoj Zeman, 1949)
Pancho se žení (Rudolf Hrušínský, František Salzer, 1946)
Partyzánská stezka (Emanuel Kaněra, 1959)
Pára nad hrncem (Miroslav Cikán, 1950)
Past (Martin Frič, 1950)
Pětistovka (Martin Frič, 1949)
Písnička za groš (Rudolf Myzet, 1952)
Plavecký mariáš (Václav Wasserman, 1952)
Po noci den (Jaroslav Mach, 1955)
Podobizna (Jiří Slaviček, 1947)
Polibek ze stadionu (Martin Frič, 1947)
Portáši (Václav Kubásek, 1947)
Posel úsvitu (Václav Krška, 1950)
Poslední mohykán (Vladimír Slavínský, 1947)
Poslední výstřel (Jiří Weiss, 1950)

Poslušně hlásím (Karel Steklý, 1957)
Právě začínáme (Vladimír Slavínský, 1946)
Princezna se zlatou hvězdou (Martin Frič, 1959)
Průlom (Karel Steklý, 1946)
Předtucha (Otakar Vávra, 1947)
Přicházejí z tmy (Václav Gajer, 1953)
Případ Dr. Kováře (Miloš Makovec, 1950)
Případ Z-8 (Miroslav Cikán, 1948)
Přiznání (Jiří Lehovec, 1950)
Psohlavci (Martin Frič, 1955)
Puntá a čtyřlístek (Jiří Weiss, 1955)
Pyšná princezna (Bořivoj Zeman, 1952)
Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář (Martin Frič, 1949)
Racek má zpoždění (Josef Mach, 1950)
Revoluční rok 1848 (Václav Krška, 1949)
Robinsonka (Jaromír Pleskot, 1956)
Rodinné trampoty oficiála Trášky (Josef Mach, 1949)
Rozina sebranec (Otakar Vávra, 1945)
Rudá záře nad Kladnem (Vladimír Vlček, 1955)
Řeka čaruje (Václav Krška, 1945)
Severní přístav (Miloš Makovec, 1954)
Sířena (Karel Steklý, 1947)
Slepice a kostelník (Oldřich Lipský, Jan Střejček, 1950)
Slovo dělá ženu (Jaroslav Mach, 1952)
Soudný den (Karel Steklý, 1948)
Strakonický dudák (Karel Steklý, 1955)
Stříbrný vítr (Václav Krška, 1954)
Suvorov (Suvorov; Vsevolod Pudovkin; SSSR, 1941)
Svědomy (Jiří Krejčík, 1948)
Štika v rybníce (Vladimír Čech, 1951)

Tajemství krve (Martin Frič, 1953)

Tanková brigáda (Ivo Toman, 1955)

Temno (Karel Steklý, 1950)

Tři kamarádi (Václav Wasserman, 1947)

Tři schůzky (Tri vstrechy; Sergej Jutkovič, Vsevolod Pudovkin, Alexandr Ptuško; SSSR, 1948)

Týden v tichém domě (Jiří Krejčík, 1947)

Uloupená hranice (Jiří Weiss, 1947)

Únos (Ján Kadár, Elmar Klos, 1952)

Usměvavá zem (Václav Gajer, 1952)

Úžasná událost (Mr. Deeds Goes to Town; Frank Capra; USA, 1936)

V horách duni (Václav Kubásek, 1946)

V trestném území (Miroslav Hubáček, 1950)

Veliká příležitost (K. M. Walló, 1949)

Velké dobrodružství (Miloš Makovec, 1952)

Velké naděje (Great Expectations; David Lean; Velká Británie, 1946)

Velký případ (Václav Kubásek, Josef Mach, 1946)

Ves v pohraničí : (Jiří Krejčík, 1948)

Veselý souboj (Miloš Makovec, 1950)

Větrná hora (Jiří Sequens, 1955)

Vítězná křídla (Čeněk Duba, 1950)

Vstanou noví bojovníci (Jiří Weiss, 1950)

Výstraha (Miroslav Cikán, 1953)

Vzbouření na vsi (Josef Mach, 1949)

Vzorný kinematograf Haška Jaroslava (Oldřich Lipský, 1955)

Zaostřit prosím! (Martin Frič, 1956)

Z mého života (Václav Krška, 1955)

Zelená knížka (Josef Mach, 1948)

Zítřka se bude tančit všude (Vladimír Vlček, 1952)

Znamení kotvy (František Čáp, 1947)

Zocelení (Martin Frič, 1950)

Zrzek (Poil de carotte; Julien Duvivier; Francie, 1932)

Ztracená stopa (Karel Kachyňa, 1955)

Zvony z rákosu (Václav Kubásek, 1950)

Železný dědek (Václav Kubásek, 1948)

Žízeň (Václav Kubásek, 1949)

8.4 Seznam realizovaných látek včetně dramaturgicko-výrobního zařazení (1945-1955)

1945:

Rozina sebranec (Otakar Vávra): vedoucí Karel Feix
Řeka čaruje (Václav Krška): vedoucí Zdeněk Reimann

1946:

Housle a sen (Václav Krška): vedoucí Zdeněk Reimann
Hrdinové mlčí (Miroslav Cikán): vedoucí Zdeněk Reimann
Lavina (Miroslav Cikán): vedoucí Zdeněk Reimann
Mrtvý mezi živými (Bořivoj Zeman): vedoucí Karel Feix
Muži bez křídel (František Čáp): vedoucí Karel Feix
Nadlidé (Václav Wasserman): vedoucí Karel Feix
Nezbedný bakalář (Otakar Vávra): vedoucí Karel Feix
Pancho se žení (Rudolf Hrušínský, František Salzer): vedoucí Karel Feix
Právě začínáme (Vladimír Slavínský): vedoucí Zdeněk Reimann
Průlom (Karel Steklý): vedoucí Zdeněk Reimann
13. revír (Martin Frič): vedoucí Zdeněk Reimann
V horách duni (Václav Kubásek): vedoucí Zdeněk Reimann
Velký případ (Václav Kubásek, Josef Mach): vedoucí Zdeněk Reimann

1947:

Alena (Miroslav Cikán): vedoucí Zdeněk Reimann
Až se vrátíš (Václav Krška): skupina Vávra-Feix
Čapkovy povídky (Martin Frič): skupina Frič-Reimann
Jan Roháč z Dubé (Vladimír Borský): vedoucí Karel Feix
Muzikant (František Čáp): skupina Vávra-Feix
Nevíte o bytě? (Bořivoj Zeman): skupina Weiss-Kabelík
Nikdo nic neví (Josef Mach): vedoucí Karel Feix
Nikola Šuhaj (Miroslav J. Krňanský): vedoucí Karel Feix
Podobizna (Jiří Slavíček): skupina Frič-Reimann
Polibek ze stadionu (Martin Frič): skupina Frič-Reimann
Portáši (Václav Kubásek): vedoucí Zdeněk Reimann
Poslední mohykán (Vladimír Slavínský): vedoucí Karel Feix
Předtucha (Otakar Vávra): skupina Vávra-Feix
Sířena (Karel Steklý): vedoucí Zdeněk Reimann
Tři kamarádi (Václav Wasserman): skupina Čáp-Procházka
Týden v tichém domě (Jiří Krejčík): vedoucí Vladimír Kabelík
Uloupená hranice (Jiří Weiss): vedoucí Karel Feix
Znamení kotvy (František Čáp): vedoucí Antonín Procházka

1948:

Bílá tma (František Čáp): skupina Vávra-Feix
Červená ještěrka (František Sádek): vedoucí Ladislav Kolda
Dnes neordinuji (Vladimír Slavínský): skupina Čáp-Procházka
Dravci (Jiří Weiss): skupina Vávra-Feix
Dvaasedesátka (Jiří Slavíček): skupina Čáp-Procházka-Reimann
Hostinec „U kamenného stolu“ (Josef Gruss): skupina Vávra-Feix
Kariéra (Karel Steklý): skupina Steklý-Hanuš
Krakatit (Otakar Vávra): skupina Vávra-Feix
Křížová trojka (Václav Gajer): skupina Weiss-Kabelík
Léto (K. M. Walló): skupina Borský-Sinnreich
Na dobré stopě (Josef Mach): skupina Vávra-Feix
Návrat domů (Martin Frič): skupina Frič-Reimann
O ševci Matoušovi (Miroslav Cikán): skupina Weiss-Kabelík
Případ Z-8 (Miroslav Cikán): skupina Steklý-Hanuš
Soudný den (Karel Steklý): skupina Steklý-Hanuš
Svědění (Jiří Krejčík): skupina Weiss-Kabelík

Ves v pohraničí : (Jiří Krejčík): skupina Weiss-Kabelík
Zelená knížka (Josef Mach): skupina Řezáč-Fábera-Šmída
Železný dědek (Václav Kubásek): skupina Steklý-Hanuš

1949:

Daleká cesta (Alfréd Radok): skupina Řezáč-Fábera-Šmída
Divá Bára (Vladimír Čech): skupina Borský-Sinnreich
Dnes o půl jedenácté (Jiří Slavíček): vedoucí Vladimír Kabelík
DS-70 nevyjíždí: (Vladimír Slavínský): skupina Borský-Sinnreich
Dva ohně (Václav Kubásek): Vávra-Feix
Chceme žít (E. F. Burian): vedoucí Jiří Hájek
Kouzelný míč (Karel Baroch): nedohledáno
Němá barikáda (Otakar Vávra): skupina Vávra-Feix
Pan Habětín odchází (Václav Gajer): vedoucí Jiří Weiss
Pan Novák (Bořivoj Zeman): vedoucí Jiří Hájek
Pětistovka (Martin Frič): vedoucí Vladimír Kabelík
Pytláková schovanka aneb Šlechtný milionář (Martin Frič): skupina Frič-Reimann
Revoluční rok 1848 (Václav Krška): skupina Vávra-Feix
Rodinné trampoty oficiála Tříšky (Josef Mach): vedoucí Otakar Vávra
Veliká příležitost (K. M. Walló): vedoucí Miroslav Galuška
Vzbouření na vsi (Josef Mach): skupina Vávra-Feix
Žizeň (Václav Kubásek): vedoucí Jan Kloboučník

1950:

Bylo to v máji (Martin Frič, Václav Berdych): vedoucí Vladimír Kabelík
Karhanova parta (Zdeněk Hofbauer): vedoucí Vítězslav Kocourek
Malý partyzán (Pavel Blumenfeld): vedoucí Jan Kloboučník
Pára nad hrncem (Miroslav Cikán): vedoucí Jiří Hájek
Past (Martin Frič): vedoucí Vladimír Kabelík
Posel úsvitu (Václav Krška): vedoucí Otakar Vávra
Poslední výstřel (Jiří Weiss): vedoucí Jiří Weiss
Případ Dr. Kováře (Miloš Makovec): vedoucí Jiří Hájek
Příznání (Jiří Lehovec): vedoucí Vladimír Kabelík
Racek má zpoždění (Josef Mach): vedoucí Otakar Vávra
Slepice a kostelník (Oldřich Lipský, Jan Strejček): vedoucí Miroslav Galuška
Temno (Karel Steklý): vedoucí Jan Kloboučník
V tresném území (Miroslav Hubáček): vedoucí Jiří Weiss
Veselý soubor (Miloš Makovec): vedoucí Vladimír Kabelík
Vítězná křídla (Čeněk Duba): vedoucí Miroslav Galuška
Vstanou noví bojovníci (Jiří Weiss): vedoucí Jiří Weiss
Zocelení (Martin Frič): vedoucí Miroslav Galuška
Zvony z rákosu (Václav Kubásek): vedoucí Josef Juptner

1951:

Akce B (Josef Mach): původně vedoucí Miroslav Galuška
Cesta ke štěstí (Jiří Sequens): vedoucí Jan Kloboučník
Cisářův pekař – Pekařův císař (Martin Frič): vedoucí Jan Werich
Mikoláš Aleš (Václav Krška): vedoucí Vladimír Kabelík
Milujeme (Václav Kubásek, Jaroslav Novotný): vedoucí Vítězslav Kocourek
Mordová rokle (Jiří Slavíček): původně vedoucí Jiří Hájek; poté vedoucí Vítězslav Kocourek
Štika v rybníce (Vladimír Čech): vedoucí Oldřich Nový

1952:

Anna proletárka (Karel Steklý): původně vedoucí Jan Kloboučník
Divotvorný klobouk (Alfréd Radok): původně vedoucí Oldřich Nový
Dovolená s Andělem (Bořivoj Zeman): dramaturgická rada Vladimíra Kabelíka
Haškovy povídky ze starého mocnářství (Miroslav Hubáček): původně vedoucí Otakar Vávra
Konec strašidel (Jan Matějovský, Jiří Slavíček): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Mladá léta (Václav Krška): původně vedoucí Jan Werich; III. dramaturgická rada J. Kubala
Nad námi svítá (Jiří Krejčík): dramaturgická rada Vladimíra Kabelíka

Nástup (Otakar Vávra): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Písnička za groš (Rudolf Myzet): původně vedoucí Oldřich Nový
Plavecký mariáš (Václav Wasserman): I. dramaturgická rada Vladimíra Kabelíka
Pyšná princezna (Bořivoj Zeman): původně vedoucí Jan Kloboučník
Slovo dělá ženu (Jaroslav Mach): původně vedoucí Oldřich Nový
Únos (Ján Kadár, Elmar Klos): původně vedoucí Jan Kloboučník
Usměvavá zem (Václav Gajer): původně vedoucí Vladimír Kabelík; I. dramaturgická rada
Vladimíra Kabelíka
Velké dobrodružství (Miloš Makovec): původně vedoucí Jan Werich
Zítřka se bude tančit všude (Vladimír Vlček): původně vedoucí Vladimír Vlček

1953:

Expres z Norimberka (Vladimír Čech): dramaturgie Vladimíra Bora
Jestřáb kontra Hrdlička (Vladimír Borský): nedohledáno
Kavárna na Hlavní třídě (Miroslav Hubáček): dramaturgie Vladimíra Bora
Komedianti (Vladimír Vlček): původně vedoucí Vladimír Vlček
Krejčovská povídka (Jindřich Puš): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Měsíc nad řekou (Václav Krška): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Můj přítel Fabián (Jiří Weiss): pracovní skupina Jiřího Weisse
Olověný chléb (Jiří Sequens): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Přicházejí z tmy (Václav Gajer): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Tajemství krve (Martin Frič): původně skupina Frič-Reimann
Výstraha (Miroslav Cikán): původně vedoucí Otakar Vávra

1954:

Botostroj (K. M. Walló): původně vedoucí Otakar Vávra
Byl jednou jeden král... (Bořivoj Zeman): nedohledáno
Cirkus bude! (Oldřich Lipský): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Dnes večer všechno skončí (Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa): nedohledáno
Frona (Jiří Krejčík): dramaturgie Vladimíra Bora
Jan Hus (Otakar Vávra): původně vedoucí Karel Feix; vedoucí Otakar Vávra
Ještě svatba nebyla (Jaroslav Mach): nedohledáno
Na konci města (Miroslav Cikán): pracovní skupina Jiřího Weisse
Na stříbrném zrcadle (Jaromír Pleskot): nedohledáno
Nejlepší člověk (Václav Wasserman, Ivo Novák): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Severní přístav (Miloš Makovec): dramaturg Ivan Osvald
Stříbrný vítr (Václav Krška): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího

1955:

Anděl na horách (Bořivoj Zeman): tvůrčí skupina Reimann-Kabelík
Cesta do pravěku (Karel Zeman): Gottwaldov – ČSF, loutkový film
Dobrodružství na Zlaté zátoce (Břetislav Pojar): nedohledáno
Hudba z Marsu (Ján Kadár, Elmar Klos): původně vedoucí Jan Werich
Jan Žižka (Otakar Vávra): původně vedoucí Otakar Vávra
Kam s ním? (Jaromír Pleskot): Studio dětského filmu
Muž v povětří (Miroslav Cikán): nedohledáno
Návštěva z oblak (Miloš Makovec): dramaturgická skupina Vladimíra Kabelka a Jana Libory
Nechte to na mně (Martin Frič): nedohledáno
Obušku, z pytle ven! (Jaromír Pleskot): nedohledáno
Po noci den (Jaroslav Mach): původně dramaturg Ivan Osvald; tvůrčí skupina Otakara Vávry
Psohlavci (Martin Frič): původně vedoucí Jan Kloboučník
Puntá a čtyřlístek (Jiří Weiss): pracovní skupina Jiřího Weisse
Rudá záře nad Kladnem (Vladimír Vlček): původně vedoucí Vladimír Vlček
Strakonický dudák (Karel Steklý): skupina Karla Steklého
Tanková brigáda (Ivo Toman): nedohledáno
Větrná hora (Jiří Sequens): tvůrčí skupina Otakara Vávry
Vzorný kinematograf Haška Jaroslava (Oldřich Lipský): tvůrčí skupina Karel Feix-Jiří Síla
Z mého života (Václav Krška): ČSF – bez označení skupiny či vedoucího
Ztracená stopa (Karel Kachyňa): Československý armádní film

**PROVĚRKY SCENÁRISTŮ - ZPRACOVANÉ LÁTKY
ABECEDNĚ**

NÁZEV	AUTOR	STAV	TK
15.III	Jariš Milan	Ideový náčrt dle vlastní divadelní hry. Rozpracováno.	4
5 dní	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	2
6 žen Jindřicha Čipery	Drvota Mojmir	Spolupráce na synopsi.	2
A kdo je víc	Jelínek Václav	Práce na synopsi.	2
Akce B	Fiker Eduard	Spolupráce na všech fázích vlastního námětu. Realizováno.	6
Akce B	Kirchner Otakar	Spolupráce na povídce. Zamítnuto.	3
Anglická mise	Jariš Milan	FP. Ve schvalovacím řízení.	3
Bez cymbála nejsou hody	Vaďura Jaroslav	Zpracoval do povídky vlastní námět. Bylo vráceno s připomínkami.	3
Bez názvu	Kratochvíl Miloš	Synopse. Zamítnuto.	4
Bílá vrána	Kautský Oldřich	Spolupráce na všech fázích. Zamítnuto.	4
Bojovnice za mír	Würterlová Eva	Zamítnuto.	4
Bojovník se smrtí	Pilař František	FP. Zamítnuto.	4
Botostroj	Velínský Miloš	Spolupráce na povídce a LS.V realizaci.	4
Bouřlivý rok 1905	Velínský Miloš	Práce na LS. V rozpracování.	4
Božena Němcová	Fried Jiří	Pracuje na LS.	6
Budeme milá a milý	Drtílek Miloslav	Nedokončil.	6
Budík	Novák J. Z.	Přepsal námět J. V. Plevy do FP. Nerealizováno.	6
Bylo to v máji	Neuberg Josef	Spolupráce na všech fázích svého námětu. Zamítnuto.	6
Bylo to v máji	Vlček František	Spolupráce na všech fázích svého námětu. Zamítnuto.	6
Byly ztráty na mrtvých	Švarc Václav	spolupráce na scénosledu.	6
Byty jen úderníkům	Sedláček F. K.	Synopse a povídka. Zamítnuto.	5
Cesta do ráje	Treybalová Eva	Všechny fáze až po LS. Vráceno k přepracování se zásadními připomínkami.	5
Cesta úsměvů	Treybalová Eva	Povídka. Zamítnuto.	5
Cigánov	Cirkl Jiří	spolupráce na synopsi, pokračování na látce	5
Císařův pekař	Brdečka Jiří	pracoval na všech fázích - v realizaci	5
Červené svítání	Svitáček Vladimír	Neuspěl.	5
Český Honza	Ryska Jan	Povídka. Zamítnuto.	3

Člověk Kubala	Kafka Jiří	Přepočoval povídku J.Prokopa	3
Člověk Kubala	Prokop Jaroslav	Vlastní námět až do LS. Bylo předáno Dokumentárnímu filmu.	3
Dcera národa	Pilař František	Spolupráce na synopsi. Zamítnuto.	3
Dítě - hlava rodiny	Fiker Eduard	Spolupráce na všech fázích vlastního námětu. Zamítnuto KV ÚD.	4
Divotvorný klobouk	Radok Alfréd	Všechny fáze až po TS. V realizaci.	4
Divý rod	Prokop Jaroslav	FP. Zamítnuto.	4
Dlouhý, Široký a Maděra	Hulák Jaroslav	Spolupráce na námětu a všech verzích. Zamítnuto.	4
Dnes není včera (Darmochlebáci)	Neuberg Josef	LS dle vlastního námětu. Ve schvalovacím řízení.	4
Dnes není včera (Darmochlebáci)	Vlček František	LS dle vlastního námětu. Ve schvalovacím řízení.	4
Dnes o půl jedenácté	Drtílek Miloslav	Spolupráce na námětu a všech zprac.fázích. Realizováno.	4
Dnes o půl jedenácté	Možný Lubomír	Spolupráce na námětu a všech fázích. Realizováno.	5
Do zatáčky opatrně	Feix Karel	Rozpracovaná povídka dle vlastního námětu.	5
Dobyvatel	Mucha Jiří	Náčrt. Zamítnuto.	5
Domov spokojenosti	Jelínek Václav	Práce na synopsi.	7
Don Juan na brigádě	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	7
DS 70 nevyjíždí	Kirchner Otakar	Spolupráce na scénáři. Realizováno.	7
Dům	Slavíčková-Bílková Helena	Synopse. Zamítnuto.	7
Dva ohně	Sedláček F. K.	Spolupráce na LS dle vlastního námětu. Realizováno.	7
Dva ohně	Velínský Miloš	Úprava scénáře. Realizováno.	7
Dvojí tvář	Brejcha Bohumil	autor námětu a všech fází až po LS. Zamítnuto ÚD z důvodů ideových.	O.N.
Falešný den	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	O.N.
Farma u rybníka	Hrbas Jiří	Spolupráce na povídce. Zamítnuto.	O.N.
Film je život	Klos Elmar	Práce na synopsi.	O.N.
Filmová detektivka	Dolejší Lubomír	Spolupráce na námětu a synopsi. Odloženo.	O.N.
Gero	Novák J. Z.	Synopse. Zamítnuto.	O.N.
Gigant	Černocho Otakar	Vypracoval povídku. Zamítnuto.	1
Haškovy povídky o dobročinnosti	Feix Karel	Rozpracovaná LS spolu s I. Osvaldem.	1
Haškovy povídky o dobročinnosti	Osvald Ivan	Spolupráce s K. Feixem na LS.	1
Haškův kabaret	Gerstl Jan	FP. Zamítnuto.	1

Hledá se pachatel	Kafka Jiří	Povídka.	1
Honzík	Drtílek Miloslav	FP. Zamítnuto.	4
Honzovo království	Šváb Rudolf	Spolupráce FP.	4
Hory jsou naše	Kramář Otakar	Adept, spolupráce na látce	4
Hory jsou naše	Šustr Vladimír	Adept, spolupráce na látce	2
Hory jsou naše	Mottl Jaroslav	Spolupráce na LS.	2
Hrátky s čertem	Brdečka Jiří	pracuje na filmové povídce	2
Hrdinové z Traktorie	Svatá Jarmila	Spolupráce na všech fázích. Rozpracováno.	2
Hrdinové z Traktorie	Švarc Václav	spolupráce na scénosledu.	
Hříšník	Pašek Vladimír	Námět. Zamítnuto.	8
Hudba z Marsu	Blažek Vratislav	spolupráce na filmové povídce	3
Chceme žít	Březovský Bohuslav	spolupráce na LS a TS	3
I čest i sláva	Velínský Miloš	Práce na povídce.	3
J. C. Kampilík	Pašek Vladimír	Povídka. Zamítnuto.	3
Jabloňový sad	Sedloň Michal	Synopse z venkovského prostředí.	O.N.
Jako v pohádce	Klos Elmar	Spolupráce na synopsi.	O.N.
Jan Hus	Kratochvíl Miloš	Spolupráce na všech fázích, dle vlastního románu. Vraceno FR k přepracování.	O.N.
Jdou vojáci jdou	Karásek Jiří	Spolupráce na synopsi. Zamítnuto.	
Jeden ze štafety	Kožík František	Spolupráce na LS. Realizováno.	
Jediná cesta	Hlaváč Roman	Spolupráce na FP. Odloženo.	1
Jediná cesta	Sedloň Michal	Spolupráce na FP.	1
Jeďte do Prachova	Kafka Jiří	Vypracoval povídku. Zamítnuto.	1
Ještě před jarním osevem	Bor-Strejček Vladimír	povídka pro krátký film. Zamítnuto.	1
Jsou mezi námi	Kupka Jiří Svetozar	Spolupráce na LS. Zamítnuto.	1
K cíli	Hulák Jaroslav	Spoluautor námětu a povídky. Zamítnut.	5
Karhanova parta	Hulák Jaroslav	Spolupráce na obou verzích LS. Realizováno.	5
Kariéra Ed. Žáka	Osvald Ivan	Všechny fáze. Zamítnuto.	5
Kolébka mým údělem	Höfferová Jindra	Spolupráce s R. Myzetem. Zamítnuto.	5
Komediant Hermelín	Slavíčková-Bílková Helena	LS.	5
Komorník Jan	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	5
Konec strašidel	Drtílek Miloslav	Zpracovává LS dle vlastního námětu	3
Konec strašidel	Možný Lubomír	Spolupráce na LS.	3

Kronika Waltrovky	Vaněček Arnošt	Práce na synopsi.	3
Lékařův zápisník	Svitáček Vladimír	Neuspěl.	3
Libella II	Karásek Jiří	LS v spolupráci	3
Libella II	Treybalová Eva	Spolupráce na LS.	3
Lidé kolem nás	Kubala Bedřich	Synopse. Zamítnuto.	3
Lidé mezi námi	Prokop Jaroslav	Vlastní námět, FP. Zamítnuto	3
Lidové kursy ruštiny	Pařava Miroslav	Povídka. Vráceno.	3
Londýnská spirála	Kubišta Ivan	Práce na povídce a scénáři. Zamítnuto.	3
Londýnská spirála	Švarc Václav	Spolupráce na povídce.	4
Lučenská pozdvížka	Vaněček Arnošt	Ideová črta. Zamítnuto.	4
Malý partyzán	Cirkl Jiří	vypracoval povídku a LS. Realizováno.	
Měsíční kámen	Švarc Václav	Spolupráce na FP.	4
Mikoláš Aleš	Poš Jan	Všechny fáze námětu. V realizaci.	4
Milujeme	Březovský Bohuslav	spoluautor námětu a všech zpracovatelských fází. Realizuje se.	8
Mladá léta	Mareš Jiří	Povídka. Rozpracováno.	8
Mnichov	Pařava Miroslav	Práce na synopsi.	8
Mordová rokle	Drvota Mojmir	Spolupráce na TS. Realizováno.	8
Morzakor	Neuberg Josef	Námět zamítnut ÚD.	8
Morzakor	Vlček František	Námět zamítnut ÚD.	8
Mrouk	Hrabák Radomír	Vypracoval synopsi.	8
Na 56 hoří	Sedláček F. K.	Synopse a povídka vlastního námětu. Zamítnuto.	
Na dvoře vévodském	Bor-Strejček Vladimír	LS - schválen 27.6.1949, realizace pozastavena kvůli finančním nákladům	
Nahoru a dolů	Hulák Jaroslav	Spoluautor námětu a povídky. Zamítnut.	
Námět z vojenského života	Vařura Jaroslav	Odloženo.	
Národní třída 15	Černoch Otakar	Přepřacovaná verze do LS, za spolupráce s E. Fikerem. Současně rozpracováno.	O.N.
Národní třída 15	Fiker Eduard	Spolupráce na vlastním námětu. LS scénář vrácen k přepracování.	O.N.
Naše parta	Beneš Jiří	od synopse po scénář; s schválen ÚD, nenašel režiséra, tematicky zastaralý	O.N.
Největší zázrak	Švaříšková-Pokorná Libuše	Náčrt. Zamítnuto.	O.N.
Nepřátel se nelekejte	Březovský Bohuslav	zamítnuto v synopsi	4
Nepřítel platí v dolarech	Možný Lubomír	Vlastní povídka až do LS. Zamítnuto.	4

Nesmysl života	Neuberg Josef	FP.Zamítnuto.	4
Nesmysl života	Vlček František	FP.Zamítnuto.	4
Neznámý vojín	Osvald Ivan	Synopse. Zamítnuto.	4
Noc se mění v den	Kožík František	Autor FP. Odloženo.	4
O dvou bratřích	Velínský Miloš	Práce na povídce. Práce byla zastavena.	3
O pyšné princezně	Bloch Hendryk	spolupráce na všech fázích až do TS	3
O pyšné princezně	Kautský Oldřich	Spolupráce na všech fázích. Realizováno.	3
Obsadte průchod 7	Feix Karel	Spolupráce s I. Osvaldem na vlastním námětu, vrácen KVÚD se zásadními připomínkami.	3
Obsadte průchod 7	Osvald Ivan	Spolupráce s K. Feixem na náčrtu, který byl vrácen se zásadními připomínkami.	3
Obyčejný člověk	Kratochvíl Miloš	Práce na synopsi. Zamítnuto.	3
Ogaři	Bor-Strejček Vladimír	spolupráce na LS	2
Oldřich Štanel	Vaněček Arnošt	Práce na synopsi.	2
Orlí cestou	Treybalová Eva	Námět. Zamítnuto.	2
Osudová symfonie	Hulák Jaroslav	Spolupráce na námětu a synopsi. Zamítnuto.	2
Osvoboditelé	Vaněček Arnošt	Spolupráce na úpravě. Zamítnuto.	O.N.
Oživlý stín	Novák J. Z.	Spolupráce na FP. LS. Zamítnuto.	O.N.
Oživlý stín	Svitáček Vladimír	Spolupráce na úpravě povídky.	O.N.
Pan Butterfly	Radok Alfréd	Synopse. Zamítnuto.	O.N.
Pařeniště	Švaříšková-Pokorná Libuše	Náčrt. Zamítnuto.	O.N.
Past	Drtílek Miloslav	Zpracoval FP a LS. Realizováno.	2
Pension pro umělce	Drvota Mojmir	Námět. Zamítnuto.	2
Perutě míru	Švaříšková-Pokorná Libuše	Náčrt. Zamítnuto.	1
Pětistovka	Neuberg Josef	LS a TS. Realizováno.	1
Pětistovka	Vlček František	LS a TS. Realizováno.	1
Petr zbláznil město	Hulák Jaroslav	Spolupráce na povídce. Odloženo.	1
Petr zbláznil město	Radok Alfréd	Spolupráce na povídce. Odloženo.	1
Pevnost	Velínský Miloš	Spolupráce na scénosledu. V realizačních přípravách.	1
Písek	Mucha Jiří	Všechny fáze vlastního námětu. V přípravě do realizace.	1
Písnička o lásce	Vaďura Jaroslav	Synopse - sám zastavil.	1
Písnička za groš	Horáková Olga	Spolupráce na všech fázích. Látka vrácena v LS se zásadními připomínkami.	1

Písnička za groš	Kožík František	LS vrácen KV se zásadními připomínkami.	1
Plameny	Beneš Jiří	vlastní námět, vypracován až po LS, přepracovává J. Zrotal	8
Podzemní vlast	Valja Jiří, Bubeník	Povídka v rozpracování.	8
Policejní hodina	Kubala Bedřich	Práce na scénosledu. Zamítnuto.	8
Posel úsvitu	Kubala Bedřich	Vypracoval všechny fáze. Relazováno.	
Poslední bohém	Treybalová Eva	Námět. Zamítnuto.	
Poslední noc	Cirkl Jiří	spolupráce na povídce. Zamítnuto.	
Posvátné přátelství	Černoch Otakar	Náčrt. Zamítnuto.	
Potom	Hulák Jaroslav	Spolupráce na všech fázích. Zamítnuto.	
Povinnost (Případ Dr. Kováře)	Drvota Mojmir	Spolupráce na TS. Realizováno.	8
Pozor v záběhu	Klos Elmar	Spolupráce na TS.	8
Praha - Varšava	Pašek Vladimír	Povídka.	8
Praha Mozartova	Höfferová Jindra	Spolupráce s R. Myzetem až do TS. Odloženo.	6
Primarius rebelantů	Kubišta Ivan	Spolupráce na námětu. Zamítnuto.	6
Primarius rebelantů	Švarc Václav	Spolupráce na námětu. Zamítnuto ÚD.	6
Proč bychom se netěšili	Drtílek Miloslav	Zamítnuto.	O.N.
Prodaná země	Balk Theodor	spolupráce na vlastním námětu	O.N.
Prodaná země	Kubala Bedřich	Práce na povídce s T. Balkem	7
Proti všem	Kratochvíl Miloš	Spolupráce od povídky až po LS. Připraven k posouzení.	7
Překročený práh	Sedláček F. K.	Synopse. Zamítnuto.	7
Příhody pana Pinpipána	Radok Alfréd	Synopse. Zamítnuto.	7
Případ Dr. Kováře	Hulák Jaroslav	Spolupráce na všech fázích. Realizováno.	7
Přistání v Austrálii	Bor-Strejček Vladimír	spolupráce na LS	1
Přistání v Austrálii	Kirchner Otakar	Práce na povídce.	1
Přistání v Austrálii	Koenigsmark Miloslav	Práce na povídce.	1
Přišel z hor	Sedloň Michal	LS.	7
Přiznání	Neuberg Josef	Spolupráce na všech fázích svého námětu. Realizováno.	7
Přiznání	Vlček František	Spolupráce na všech fázích svého námětu. Realizováno.	7
Psohlavci	Kirchner Otakar	Spolupráce na LS.	7
Racek má zpoždění	Feix Karel	Spolupráce na všech fázíchvlastního námětu. Realizováno.	7
Racek má zpoždění	Osvald Ivan	Spolupráce na všech fázích. Realizováno.	7
Ročník 1924	Kratochvíl Miloš	Spolupráce na povídce. Zamítnuto.	7
Sedmá četa vítězí	Tardyová Jiřina	Povídka.	7

Sedmkrát neřekla ne	Horáková Olga	Zamítnuto.	7
Setkání pod vodou	Dolejší Lubomír	Spolupráce na obou verzích TS.	7
Setkání pod vodou	Drvota Mojmir	Spolupráce na obou verzích TS. Zamítnuto.	7
Setkání pod vodou	Hulák Jaroslav	Spolupráce na LS. Odloženo.	7
Setkání pod vodou	Karásek Jiří	Všechny fáze až po LS dle vlastního námětu. Přerabovává.	7
Severní nádraží	Bloch Hendryk	filmový přepis Branaldova románu	7
Severní ulice	Hlaváč Roman	Spolupráce na LS. Zamítnuto.	7
Silnice míru	Tardyová Jiřina	Prozatím odloženo.	7
Skaláci	Feix Karel	Práce na všech fázích. Připraveno k realizaci.	7
Slepice a kostelník	Bor-Strejček Vladimír	spolupráce na LS	7
Služka	Kautský Oldřich	Synopse dle vlastního námětu. Zamítnuto.	7
Smolař	Radok Alfréd	Synopse. Zamítnuto.	7
Snobi táhnou	Osvald Ivan	Všechny fáze. Zamítnuto.	6
Soudce z lidu	Hrabák Radomír	Vypracoval synopsi.	6
Spací vůz	Pašek Vladimír	Námět. Zamítnuto.	1
Spravedlnosti se meze nekladly	Osvald Ivan	Všechny fáze. Zamítnuto.	1
Statistický úřad	Drvota Mojmir	Námět. Zamítnuto.	1
Strakonický dudák	Novák J. Z.	Všechny fáze až po TS. Nerealizováno.	1
Student	Klos Elmar	Práce na námětu.	1
Sudťe Bohuslavského	Černocho Otakar	Náčrt. Zamítnuto.	1
Svárov	Kubišta Ivan	Spolupráce na námětu. Zamítnuto.	1
Svárov	Švarc Václav	Spolupráce na námětu. Zamítnuto ÚD.	1
Svatba v bílém	Horáková Olga	Odloženo.	1
Svatební cesta ve třech	Sedloň Michal	Synopse.	
Svatební noc v tanku	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	
Svědomy	Fried Jiří	LS. Realizováno.	
Svět, kde se zpívá	Hanuš Pavel	Povídka. Vlastní námět ve stadiu rozpracování.	
Světlo	Cirkl Jiří	povídka pro krátký film. Zamítnuto.	
Svítání - Lenin v Praze	Mareš Jiří	Synopse. Zamítnuto.	
Syrová země	Sedláček F. K.	Úprava povídky. Zamítnuto.	V.V.
Šach mat	Hulák Jaroslav	Spolupráce na námětu a povídce. Odloženo.	V.V.
Škola a rodina	Valja Jiří, Bubeník	Povídka v rozpracování.	2
Špáta	Novák J. Z.	Synopse. Zamítnuto.	2

Šťastná žena	Bloch Hendryk	synopse filmu o B. Němcové - spolupráce s O. Kautským, ÚD zastavilo pro kolizi s povídkou A. M. Tilschové	2
Šťastná žena	Kautský Oldřich	Spolupráce na povídce. Zamítnuto pro kolizi s povídkou A. M. Tilschovou.	7
Šťastná žena	Klos Elmar	Spolupráce na povídce.	5
Šťastná žena	Kubínek Radoslav	Práce na povídce.	5
Šťastný domov	Černoch Otakar	Vypracoval povídku. Zamítnuto.	5
Šťastný věk	Kubala Bedřich	Vypracoval povídku svého námětu. Zamítnuto.	5
Štika v rybníce	Kafka Jiří	Práce na povídce. Realizováno.	5
Štika v rybníce	Mottl Jaroslav	Spolupráce na LS a TS.	O.N.
Tajemný hrad Svojanov	Březovský Bohuslav	zamítnuto	O.N.
Tajemství krve	Neff Vladimír	Povídka. Zamítnuto.	O.N.
Tajemství zámku Romadour	Neuberg Josef	Vypracoval vlastní povídku. Zastaveno.	O.N.
Tajemství zámku Romadour	Vlček František	Vypracoval vlastní povídku. Zastaveno.	O.N.
Talent	Hrbas Jiří	Spolupráce na všech fázích, nyní LS.	V.V.
Tatranská romance	Černoch Otakar	Náčrt. Zamítnuto.	1
Tobogan	Brdečka Jiří	pracuje na synopsi	1
Tobogan	Jaroš Rudolf	Námět s J. Brdečkou.	1
Traktoristé z úvozu	Prokop Jaroslav	Práce na synopsi.	1
Traktoristka	Hlaváč Roman	Vlastní námět, práce na všech fázích. Realizuje se.	1
Trampoty oficiála Tříšky	Osvald Ivan	Scénář. Realizováno.	3
Trať družby	Švaříšková-Pokorná Libuše	Synopse.	3
Trvale jasno	Kupka Jiří Svetozar	Spolupráce na LS dle vlastního námětu.	3
Tržiště číslo 15	Černoch Otakar	LS vrácen k přepracování.	3
Tržiště číslo 15	Koenigsmark Miloslav	Spolupráce na povídce.	3
Tři Zavadové	Prokop Jaroslav	Práce na synopsi vlastního námětu.	3
Ulička	Hrbas Jiří	Práce na povídce. Zamítnuto.	O.N.
Únos	Klos Elmar	Spolupráce na LS a TS.	O.N.
Úsvit	Březovský Bohuslav	spolupráce na LS a TS. Zamítnuto.	O.N.
Úsvit	Hrbas Jiří	spolupráce na povídce a LS. Zamítnuto.	O.N.
Útěk	Kubínek Radoslav	Zamítnuto v náčrtu.	O.N.
Už to prasklo	Kubínek Radoslav	Zamítnuto v náčrtu.	O.N.
V trestném území	Beneš Jiří	vlastní námět a scénář, spolupráce s M. Königsmarkem	O.N.

V trestném území	Koenigsmark Miloslav	Spolupráce na LS a FP. Realizováno.	7
V. Suk	Vaněček Arnošt	Synopse. Zamítnuto.	7
Václav Thám	Neff Vladimír	Náčrt. Zamítnuto.	7
Veliká bitva	Kafka Jiří	Povídka.	7
Veliká zahrada	Hlaváč Roman	Pracuje na povídce vlastního námětu.	I.K.
Veliké dobrodružství	Mareš Jiří	Autor námětu, spolupráce na povídce a LS. Realizováno.	I.K.
Veliký Purkyně	Kubišta Ivan	Rozpracování. Spolupráce na námětu.	I.K.
Veliký Purkyně	Šváb Rudolf	Spolupráce na sběr materiálu.	I.K.
Veliký Purkyně	Švarc Václav	Spolupráce na námětu a sběru materiálu.	I.K.
Velké dobrodružství	Brdečka Jiří	pracoval na všech fázích - v realizaci	I.K.
Velké jeviště	Kafka Jiří	Vypracoval scénosled. Zamítnuto.	I.K.
Velké jeviště	Kubišta Ivan	Práce na vlastním námětu. Zamítnuto.	I.K.
Venkovský lékař	Koenigsmark Miloslav	Spolupráce na povídce a LS.	I.K.
Venkovský lékař	Pilař František	Spolupráce na povídce a LS. Vraceno k přepracování.	V.V.
Veselohra ze státních statků	Karásek Jiří	LS v spolupráci	V.V.
Veselý souboj TOZ	Treybalová Eva	Všechny fáze až po LS. Realizováno.	V.V.
Vesnice	Vaňura Jaroslav	FP dle vlastního námětu.	V.V.
Vesnická horečka	Dolejší Lubomír	Vlastní námět. Zpracoval synopsi, které vrátilo KV se zásadními připomínkami.	8
Vila Lukrecie	Fried Jiří	Vlastní námět až do LS. Zamítnuto.	8
Vítězný boj	Brejcha Bohumil	pracuje na synopsi podle vlastního námětu	7
Vítězství	Valja Jiří, Bubeník	Povídka. Zamítnuto.	7
Vstanou noví bojovníci	Fried Jiří	LS. Realizováno	7
Všední dny	Březovský Bohuslav	vypracoval vlastní námět až do LS. Zamítnuto	7
Vůz do Warnemünde	Pašek Vladimír	Povídka. Zamítnuto.	7
Vyděrač	Možný Lubomír	Povídka dle vlastního námětu.	7
Výlet pana Broučka	Hrabák Radomír	práce s M. Velínským na povídce.	7
Výlet pana Broučka	Hrbas Jiří	Spolupráce na povídce a LS. Realizace zastavena.	8
Výlet pana Broučka do XV.stol.	Velínský Miloš	Práce na povídce.	8
Za čest klubu	Kafka Jiří	Povídka.	8
Záhořanský hon	Kožík František	Zamítnuto.	8
Zakletá vesnice	Osvald Ivan	LS.	4
Západní zóna	Bor-Strejček Vladimír	povídka	4

Zastrčená vesnice	Hrabák Radomír	Práce na LS podle vlastního námětu.	4
Zbýječka	Kupka Jiří Svetozar	Vypracoval externě povídku. Zamítnuto.	V.V.
Ze země vyrostli lidé	Kirchner Otakar	Spolupráce na povídce. Zamítnuto.	V.V.
Země bez žebráků	Svatá Jarmila	Zamítnuto.	V.V.
Zimní rekreace	Pašek Vladimír	Povídka. Zamítnuto.	V.V.
Zlatý déšť	Mucha Jiří	Náčrt. Zamítnuto.	V.V.
Zocelení	Kirchner Otakar	Spolupráce na scénáři. Realizováno.	1
Zrání	Hrbas Jiří	Práce na synopsi.	1
Zrcadlo splněných přání	Novák J. Z.	Spolupráce na synopsi. Zamítnuto.	1
Zrcadlo splněných přání	Svitáček Vladimír	Neuspěl.	1
Zuzana versus Franta	Treybalová Eva	LS. Od realizace upuštěno.	1
Že jejich sňatku	Kožík František	Zamítnuto v synopsi.	1
Živé svědomí	Hrabák Radomír	Vypracoval synopsi.	1
Život není židle	Možný Lubomír	Vlastní povídka. Zamítnuto.	1

ZAMÍTNUTO
REALIZOVÁNO
ZASTAVENO/UPUŠTĚNO
K PŘEPRACOVÁNÍ
VRÁCENO

CELKEM:109

CELKEM:63

CELKEM:11

CELKEM:12

CELKEM:65

CELKEM: 260

Název práce: Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945-1955.

Title: Czech Film Dramaturgy Under the Oversight of Ideology 1945-1955

Abstrakt: Tato práce se zaměřuje na institucionální dějiny filmu, konkrétně na českou zestátněnou kinematografii. Přednostně zkoumá instituce Československého státního filmu, v nichž filmy vznikaly, ve vymezeném období let 1945–1955. Zvolenou problematiku rozebírá prizmatem těchto institucí, samotná česká filmová celovečerní tvorba zde slouží pouze jako téma, které dovoluje osvětlit široké informace vážící se k dané problematice vývoje a činnosti dramaturgických orgánů v české kinematografii. Práce představuje statuty, struktury a funkce filmové dramaturgie tak, jak se vytvářela od prvních poválečných týdnů postupně až do roku 1955. Popisuje činnost a vztah k dalším kulturně politickým orgánům a rozděluje ji do jednotlivých etap. Metodologicky práce vychází z postupů nové filmové historie, které kombinuje s metodikou genetického studia různých druhů materiálů vážících se k filmové tvorbě. Text otevírá úvodní oddíl, který postihuje na základě obecně historických prací, jak se formoval nový lidovědemokratický stát, jeho kulturní politiky a jak se transformoval filmový průmysl. Druhý oddíl věnovaný období 1948–1955, konkrétně popisuje proces utváření schvalovacích dramaturgických orgánů se zohledněním interaktivních vztahů mezi institucí Československého státního filmu a orgány aparátu komunistické kulturní politiky. Na podkladě dochovaných archivních pramenů se postupně odkrývá chod a funkčnost jednotlivých dramaturgických orgánů, objasňují jejich statuty a směrnice, podle nichž se řídily při vykonávání svých pracovních povinností. Pro schůdnější pochopení této obtížné problematiky byl zvolen spíše postup tematického řetězení dílčích souvislostí, než přímý lineární chronologický výklad, který by sváděl k přílišnému zjednodušení a zobecnění jednotlivých faktů. Důraz je tedy kladen na zmapování celého procesu fungování filmové dramaturgie, dále zodpovězení jak a za jakých okolností se dění v dramaturgii odráželo v oblasti výrobní, přiblížení, proč vlastně docházelo k turbulentním změnám v pojetí propojenosti či naopak odloučenosti těchto dvou nedílných složek filmové tvorby a v neposlední řadě vyzdvižení atypických rysů narušující na první pohled homogenní, neměnný systém realizace filmových látek.

Klíčová slova: filmová dramaturgie, schvalování, filmové látky, scénáře, ideologie

Abstract: The thesis focuses on the film's institutional history with the emphasis on the Czech state-owned cinematography. It primarily examines the Czechoslovakian State Film's institutions under which the movies of 1945-1955 era were made. It explores the subject in perspective of the period institutions while the topic of Czech feature film production of the time provides a wider frame to convey information related to development and policy-making of the dramaturgy board of Czech cinematography. The thesis refers to the change of position, structure and function of the film dramaturgy from the first post-war weeks to 1955. It depicts connections and interactions to other cultural-political institutions and associates them with specific periods. The thesis draws on methodology approach of the new film history combining it with genetic methodology research of various materials associated with film production. The text opens with preamble based on general historical works, which formulates how the new people's democratic state, its cultural policy and film industry were established. The subsequent part of the thesis dedicated to the period of 1948-1955 describes in detail the establishment process of the dramaturgical appraisal authority, taking into account interactions between the Czechoslovakian State Film institution and the communist cultural-policy administration. Based on the available period archive sources it reveals progressively the operation and agenda of the particular dramaturgical boards clarifying the statuses and directives under which they carried out their mission. To work around comprehension difficulties a segmented approach to thematic context was adopted rather than straightforward linear chronological listing. The conclusion was made in order to avoid oversimplification and needless generalization of the independent fact findings. The emphasis was thus made on mapping the process of film dramaturgy as a whole, providing an explanation of how and under what circumstance the particular dramaturgy affairs affected the film production. The thesis also describes why turbulent changes of connection and dispartion between dramaturgy and production constituents of the film-making were actually taking place. Last but not least the work highlights peculiar characteristics, which were distorting the otherwise homogeneous and seemingly rigid systém of film genre implementation.

Keywords: Film Dramaturgy, Appraisal Procedure, Film Genre, Scripts, Ideology

Počet příloh: 1 fotografická příloha (14 obrázků; fotografie zpřístupněny Archiv Barrandov Studio, a. s.) 4 přílohy, 1 tabulka,

Rozsah práce: 725 029 včetně textových polí, poznámek pod čarou a vysvětlivek (bez seznamů pramenů a literatury, příloh a tabulky)

Jazyk práce: česky

