

**Univerzita Palackého v Olomouci**  
**Filozofická fakulta**

Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

**RECEPCE POLSKÉ FILMOVÉ ŠKOLY V ČASOPISE FILM A**  
**DOBA V LETECH 1955-1970**

Reception of Polish film school in magazine Film and Time in 1955-1970

Bakalářská diplomová práce

**Autor:** Jiří Slavík (obor Česká filologie – Filmová věda)

**Vedoucí práce:** Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

Olomouc 2011

**Prohlášení autora:**

Tímto prohlašuji, že jsem bakalářskou diplomovou práci na téma *Recepce Polské filmové školy v časopise Film a doba v letech 1955-1970* vypracoval samostatně a s použitím pramenů a literatury uvedených v práci.

V Olomouci dne 26. dubna 2011.

**Poděkování:**

Děkuji Mgr. Janu Křipačovi Ph.D. za vedení práce a cenné poznámky a rady a PhDr. et Mgr. Janu Svobodovi, Ph.D. za ochotu k osobnímu setkání a poskytnutí krátkého rozhovoru. Děkuji také Petru Slavíkovi za pomoc při sběru materiálu v Praze.

## 1. Obsah

1. Obsah	3
2. Úvod	4
3. Kulturně-politická situace v Polsku a Československu	7
4. Polská filmová škola	9
5. Vznik časopisu Film a doba	11
6. Film a doba v letech 1955-1959	12
7.1. Články v roce 1955	12
7.2. Články v roce 1956	13
7.3. Články v roce 1957	15
7.4. Články v roce 1958	16
7. Festival v Banské Bystrici 1959	19
8. Polské filmy v ČSSR	22
9. Film a doba v letech 1959-1961	24
10.1. Články v roce 1959	24
10.2. Jan Svoboda – polský film	25
10.3. Články v roce 1961	30
10. Výměna šéfredaktorů v roce 1962	31
11. Film a doba v letech 1962-1963	32
12.1. Články v roce 1962	32
12. Duben 1963 - uvolňování filmů	36
13. Film a doba v letech 1963-1968	37
14.1. Recenze filmů Andrzeje Wajdy 1961-1965	37
14.2. Články z let 1963-1968	38
14. Film a doba po Pražském jaru 1968	44
15.1. Odchod Antonína Nováka	44
15.2. Články po roce 1968	45
15. Závěr	46
16. Anotace	48
17. Prameny	49
18. Literatura	52
17.1. Monografie a sborníky	52
17.2. Články v periodickém tisku	53
17.3. Elektronické zdroje	54
18. Přílohy	54

## 2. Úvod

Ve své bakalářské práci se budu věnovat recepci fenoménu Polské filmové školy (dále buď ‚polská škola‘ nebo ‚polská filmová škola‘) v časopise *Film a doba* na pozadí kulturně-politického vývoje ve druhé polovině 50. let a ‚uvolněnějších‘ 60. let až do příchodu Pražského jara a odvolání Antonína Nováka z pozice šéfredaktora časopisu v roce 1970, jímž byl započat faktický nástup normalizace. Impulsem ke zpracování zvoleného tématu mi byla diskuse v semináři o polské filmové škole, ze které bylo patrné, že některé snímky byly u nás reflektovány poněkud odlišným způsobem než v Polsku a v zahraničí. Podnětem byl také můj zájem o zhlédnutí těchto filmů.

*Film a doba* byl zvolen z toho důvodu, že představoval v daném období zřejmě nejerudovanější periodický tisk věnující se soustavně filmové kritice a teorii. Od prvního čísla z roku 1955 mapoval širokou oblast filmového umění, zabýval se nejen recenzováním snímků, ale částečně také výrobou filmů, otázkami distribuce, recepce diváky apod. Informoval o dění ve světě filmu, přinášel zprávy z filmových festivalů atd. Hovořím zde v minulém čase, ale jelikož je *Film a doba* vydáván dodnes, věnuje se těmto oblastem stále. Možnosti psaní a publikování o filmu se proměňovaly společně s dobou. Soudobé myšlenky a ideové tendence měly podstatný dopad na recepci filmů nebo přinejmenším na psaní o nich. V neposlední řadě mělo na způsob psaní a recepci filmů vliv obsazení pozice šéfredaktora (ale samozřejmě i dalších pozic), které se s dobou měnilo.

Při rozborech článků se držím recepční teorie Barbary Klingerové. Klingerová vymezuje dvě oblasti výzkumu – synchronní a diachronní. Mezi synchronní oblast výzkumu řadí recenzentskou žurnalistiku, kterou míní *„filmovou kritiku, která se objevuje v novinách, časopisech, rozhlasu a televizi. Takováto kritika, jak poznamenávají Robert Allen a Douglas Gomery, pomáhá utvářet podmínky, ve kterých bude veřejnost o filmech diskutovat a také je hodnotit. Analýza recenzentské žurnalistiky osvětluje kritické normy a vkus spadající do rámce estetických ideologií a společenských zájmů v daném historickém okamžiku, a tím prozrazuje velmi mnoho o podmínkách, které určují kulturní oběh filmu.“*<sup>1</sup> Recenzentská žurnalistika patří mezi tzv. intertextuální zóny, kam Klingerová dále řadí jiná obchodní a průmyslová odvětví, další média a umělecké druhy, žurnalistiku zabývající se hvězdami a kulturu fanoušků.

---

<sup>1</sup> KLINGER, Barbara. *Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. IN: Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury. Praha: Herrmann a synové, 2004. s. 99.

Do diachronní oblasti výzkumu spadají obnovená uvedení a retrospektivy, televizní (a jiná) vysílání, reprodukce snímků, životopisná legenda a interkulturní recepce. Pro mou práci jsou důležité především recenze a případně akademická kritika, kterou Klingerová považuje za důležitou především pro možnost přehodnocování významů souběžně s kulturně-politickými změnami a obnoveným uvedením snímků. *„Akademická kritika patří k nejproduktivnějším oblastem, pokud jde o nové motivování významu filmu prostřednictvím soudobých institucí a hledisek. Jak vyčerpávajícím způsobem ukazuje David Bordwell, akademická interpretace používá vlastního souboru pravidel, zvyklostí a konvencí, na základě kterých přiděluje filmům význam (Bordwell). Akademické prostředí, stejně jako obnovená uvedení a retrospektivy, formuluje hodnocení, jež se výrazně odlišují od těch, které mohl příslušný film získat ve svém původním kontextu. Lze pozorovat, jak změny v zavedených akademických interpretačních postupech, jakož i takové vývojové trendy teorie a kritiky, jakými jsou např. auterismus, sémiotika, psychoanalýza, feminismus a nová filmová historie, ovlivňují proměny filmového významu v čase, a to v rámci instituce samotné.“*<sup>2</sup>

Recenze řadí Klingerová mezi diachronní oblast, která sleduje proměny a vývojové tendence v dějinách, v čase. Má tím na mysli recenze obnovených filmů, které mohou ovlivňovat významy filmů po určité době. *„Recenzenti se k znovuuváděným filmům přímo vyjadřují, hodnotí je na pozadí estetických kánonů, které v dané době v žurnalistice převládají, a obnovují tak jejich přitažlivost pro nová publika v rámci existujících systémů profesionálního vkusu a společenských i estetických ideologií.“*<sup>3</sup> V práci využívám jak synchronního pohledu tak diachronního.

Základem pro mou práci jsou studie, recenze, glosy, rozhovory, reportáže a další texty z Filmu a doby z let 1955-1970 (s jednou výjimkou), které se v menší či větší míře zabývaly fenoménem polské filmové školy, jejími filmy, tvůrci či stavem polské kinematografie obecně. Cílem bylo tyto texty a kritiky zmapovat a zjistit, jak se proměňovala recepce hnutí a polského filmu paralelně s ideovými tendencemi diktovanými stranickými funkcionáři. Snažil jsem se všimnout si, jak byly u nás hodnoceny filmy polské školy, jenž byly úspěšné jak v Polsku, tak i v zahraničí. Dílčími cíly bylo prozkoumat, jaký vliv na recepci měla cenzura či soudobá ideová přesvědčení. Zkoumán byl především vliv stranického zásahu na konferenci v Banské Bystrici a v letech po festivalu a následné přehodnocení jejích závěrů v letech 1962

---

<sup>2</sup> KLINGER, Barbara. *Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. IN: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004. s. 105.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 105.

a 1963. Také jsem se chtěl pokusit alespoň částečně postihnout, za jakých podmínek autoři do Filmu a doby psali a jaké možnosti k setkání s polskou kinematografií měli.

Pro potřeby práce jsem využil osobního setkání a rozhovoru s panem Janem Svobodou, pamětníkem oné doby, které proběhlo na jaře 2011 v pražském kině Ponrepo. Svoboda studoval obor filmové a televizní dramaturgie a vědy a byl spolužákem řady pozdějších tvůrců československé nové vlny, se kterými také spolupracoval na jejich školních filmech (např. s Jiřím Menzelem). Kolem roku 1959 začal publikovat své první články a práce v periodickém tisku, např. v časopisech Květen, Kultura či Mladá tvorba. Především však v tomto roce poprvé publikoval ve Filmu a době a tato spolupráce vydržela až do současnosti, tedy více než 50 let. Oblast jeho zájmu byla poměrně široká, zabýval se různými druhy a styly kinematografie, co ho však neopustilo ani po desetiletích, je zájem o polskou kinematografií. Právě pro schopnost poskytnout vhled do tehdejší situace polské kinematografie a její recepce u nás, pro množství článků o polském filmu vycházejících ve Filmu a době, a pro vynikající paměť na události staré téměř půl století, bylo setkání s panem Svobodou více než podnětnou zkušeností a pomocným prvkem při psaní této práce.

Kromě zmíněných pramenů, recepční teorie a rozhovoru jsem pracoval se sekundární literaturou, která mi rozšiřovala obzory a vědomosti k danému tématu. K problematice důsledků filmového festivalu v Banské Bystrici jsem využil dvou zásadních prací na toto téma – článek Jaroslava Bočka z Filmu a doby roku 1969 a práci Ivana Klimeše, která vyšla v roce 2004 v Iluminaci a kromě autorovy odborné eseje obsahuje také množství dokumentů, které se kontextuálně k festivalu vztahují. Pro úvodní kapitoly o kulturní a politické situaci a o polské škole posloužily publikace Miloše Řezníka, respektive Bolesława Michalka a Blaženy Urgošíkové. Podstatným zdrojem informací k vývoji časopisu Film a doba od nástupu Antonína Nováka do funkce šéfredaktora byl článek Jana Svobody *Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a doznívání Pražského jara 1968*, který byl původně přednesen jako referát na konferenci „Pražské jaro 1968: Literatura – Film – Média“ v roce 2008. Pro informace o kinopremiérách polských filmů ve sledovaném období jsem pravidelně nahlížel do ročníků Filmového přehledu. Pro základní údaje o množství postav a osob, na které jsem při zpracovávání tématu narazil, a pro snadnější utvoření souvislostí mezi nimi, posloužily některé internetové databáze.

### 3. Kulturně-politická situace v Polsku a Československu

K tomu, abychom mohli přistoupit k problematice recepce polské školy, je třeba se alespoň ve stručnosti seznámit s odlišným vývojem obou socialistických republik po druhé světové válce a zejména po roce 1956. I tyto odlišnosti se ve velké míře projeví ve vývoji kulturním a pro náš účel především ve vývoji filmovém. Důležité změny v politickém vedení a přehodnocování předchozích myšlenek měly také podstatný efekt na vytvoření živné půdy pro polské filmaře v 50. letech a pro české a slovenské v 60. letech.

K tématu práce nás zajímá především situace po roce 1956. Podobně jako v ostatních socialistických zemích byl poválečný vývoj spojen s perzekvováním opozice, odstraňováním politicky nevhodných a nepohodlných osob. Stalinův kult osobnosti ještě výrazně působil. Stalin zemřel v roce 1953 a v březnu roku 1956 odsoudil jeho kult Nikita Chruščev na XX. Sjezdu Komunistické strany sovětského svazu. Následná ‚destalinizace‘ oficiální sovětské ideologie a její kritika uvedla polské zastánce stalinismu do obtížné situace a způsobila částečné uvolnění totalitárního systému. Ve stejném měsíci, kdy pronesl Chruščev svůj tajný referát, začaly nepokoje a mezi intelektuály a dělníky východního bloku se objevila touha po reformách a změnách. Březnová smrt generálního tajemníka Bolesława Bieruta ještě více napomohla existujícímu štěpení mezi členy Polské sjednocené dělnické strany<sup>4</sup>. V červnu 1956 začali stávkovat dělníci industriálního města Poznaň a tyto stávky se proměnily v nepokoje, při nichž bylo zabito 80 lidí.

Ve stejném roce se dostal do pozice 1. tajemníka PSDS Władysław Gomułka<sup>5</sup>, který vyhlásil program reform. Gomułka byl předsedou neformální frakce Natolin<sup>6</sup>, která se skládala převážně z etnických Poláků rolnického původu a u kterých převládalo mimořádné nacionalisticko-komunistické přesvědčení. Ve druhé frakci působili převážně židovští komunisté a starší komunistická inteligence, která stála na straně Sovětského svazu. I když se Gomułka nejprve dostal do sporu se sovětskými představiteli, kteří hrozili ozbrojeným konfliktem, nakonec se situace vyřešila a Polsko zahájilo reformy, které dostaly pojmenování Gomułkovo tání.

Došlo k jistému uvolnění poměrů: *„Uvolnění bylo v Polsku o to dalekosáhlejší (byť v mnoha politických ohledech dočasné), že na rozdíl od jiných komunistických zemí přineslo faktický konec takových jevů, jako byla závaznost marxisticko-leninského učení coby základu*

---

<sup>4</sup> Polska Zjednoczona Partia Robotnicza (PSDS).

<sup>5</sup> V čele PSDS stál v letech 1956 až 1970.

<sup>6</sup> Pojmenované podle Paláce Natolin nedaleko Varšavy, druhou byla frakce Pulawy, jménem podle Pulawské ulice ve Varšavě.



*vědeckého bádání a socialistického realismu jako obligátního směru v kultuře a umění, ale i kolektivizace zemědělství, kde se tak soukromý sektor s rolnickými hospodářstvími stal dlouhodobě i nadále charakteristickým rysem.*“<sup>7</sup>

Přestože kulturní a umělecká oblast zůstala nadále pod vlivem kontrolních úřadů vedoucí strany, stal se polský socialismus ve srovnání s ostatními zeměmi socialistického bloku mnohem více otevřen mezinárodním kontaktům a spolupráci a byl tak relativně nejliberálnější, což se pozitivně projevilo také na situaci v polské kinematografii, která v následujících letech začala dosahovat svou kvalitou jak domácích, tak mezinárodních úspěchů, které v dosavadní historii jejich kinematografie neměly obdobu.

Hospodářská situace se však následně zhoršovala v 60. letech: *„Ekonomický vývoj byl však zásadně poznamenán také politickými změnami, v jejichž souvislosti došlo k přechodu na plánovanou ekonomiku, k likvidaci soukromého sektoru, zapojení do ekonomických vztahů v rámci tzv. sovětského bloku atd. Zejména zatlačování soukromé sféry s sebou v 50. letech přineslo rozsáhlé zásobovací potíže a lístkový systém. Snahy státu o stabilizaci ekonomiky cestou snižování životní úrovně (zvýšování cen a pracovních norem či snižování reálných mezd) vedly spolu se zásobovacími výpadky k výbuchům masové nespokojenosti, takže revolty vůči komunistické vládě vycházely vesměs z dělnického prostředí velkých továren a podniků.*“<sup>8</sup>

Tyto polské kroky byly ovšem odlišně vnímány v Československu, kde se s obdobím po odhalení kultu osobnosti vyrovnávali pomaleji a – použiji-li podobného pojmu – doba tání nastala až o několik let později. Ve stejném roce jako Stalin zemřel tehdejší prezident ČSSR Klement Gottwald, za jehož vlády probíhal v zemi politický teror, kdy byli občané odsuzováni k doživotí, mnohaletým žalářům a v nejhorším případě i k smrti. Na jeho místo nastoupil Antonín Zápotocký. Za jeho úřadování byla v roce 1953 provedena měnová reforma, která mnoha lidem zničila celoživotní úspory a byla podnětem ke stávkám a demonstracím, které však vždy byly rozeznány a účastníci potrestáni. Ještě za doby Zápotockého došlo k odsouzení Stalinova kultu. Zápotockého snahy o zlepšení poměrů narážely na odpor stranického vedení v čele s prvním tajemníkem strany Antonínem Novotným. Ten se také po Zápotockého smrti v roce 1957 dostal na prezidentskou pozici. *„Ještě za života Zápotockého je odvolán pod vnitrostranickým tlakem po XX. sjezdu silný muž ve vedení Alexej Čepička a zároveň je otrěseno mocenské postavení Václava Kopeckého. Po Zápotockého smrti zřejmě tedy už nestálo nic v cestě režimu osobní moci Antonína*

<sup>7</sup> ŘEZNÍK, Miloš. *Dějiny Polska v datech*. Praha: Libri, 2010. s. 408.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 409.

*Novotného. Ten svěří ideologii do správy Jiřímu Hendrychovi a tak se zformuje mocenský tandem, v jehož rukou bude jedenáct let centrum státní a stranické moci.“<sup>9</sup>*

Ve filmu a obecně v umění zazníval častěji kritický tón, např. po druhém sjezdu spisovatelů. Filmaři u nás byli otevřenější a dovolili si kritiku vyslovovat (např. **Škola otců** (1957, r. Ladislav Helge), **Zářijové noci** (1957, r. Vojtěch Jasný)). Nové vedení proto muselo přistoupit k ‚utažení opasků‘. *„Jakmile je nová mocenská koalice utvořena a oficiálně potvrzena sjezdem, a ve chvíli, kdy kritika hrozí přerůst od kritiky jednotlivostí ke kritice celého mocenského systému a kdy by se pochybnosti o jednotlivcích mohly proměnit v pochybnosti o mocenskopolitické struktuře, je čas proti kritice zasáhnout.“<sup>10</sup>*

Příkladem vnímání polských kroků budiž komentář Jana Svobody k polské situaci padesátého šestého roku, ve kterém s povděkem přijímá pokus o nápravu socialismu, na druhou stranu probuzení ‚reakčních živlů‘ znamenalo odklon od socialistického realismu, s čímž se komunisté u nás vyrovnávali odlišně a konkrétně v kinematografii proto plánovali zásah, který také provedli zejména v roce 1959 na festivalu v Banské Bystrici: *„Teze VIII. Pléna ÚV PSDS z října 1956 shrnuly dosavadní situaci a upřesnily perspektivu výstavby řadou konkrétních opatření. Ale teprve zkušenosti při řešení nově vzniklých nebo znovu otevřených problémů umožnily správně analyzovat síly, které v tomto procesu působí. Zdravého úsilí strany o prověrku a nápravu metod socialistické výstavby se pokusily revizionistické živly zneužít k znevažování dosavadních úspěchů a hlásání ideologie „národního komunismu“. Spolu s nimi se aktivizovaly i některé buržoazní kruhy.“<sup>11</sup>*

## 4. Polská filmová škola

Pro práci s pojmem polské filmové školy je třeba pokusit se jej vymezit a charakterizovat. Důležité je též upřesnit filmy a autory, kteří do polské filmové školy patří nebo jsou takto posuzováni, aby bylo zřejmé, že ostatní patřili buď mezi tvůrce proudu socialistického realismu, nebo nepatřili do žádného směru.

Polská filmová škola byla neoficiální skupinou filmařů, která se nejčastěji datuje přibližně mezi roky 1955 až 1963. Toto časové rozpětí je i dnes stále zdrojem diskusí o jeho určení. Podobně dnes neexistuje ani obecná shoda v tom, které autory a filmy do polské školy řadit či jakými společnými charakteristikami ji definovat. Důvody těchto nejasností jsou různé, často zmiňovaným je například fakt, že i přes množství společných prvků mezi filmaři

<sup>9</sup> BOČEK, Jaroslav. Banská Bystrica. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, s. 356.

<sup>10</sup> Tamtéž, s. 356.

<sup>11</sup> SVOBODA, Jan: *Polský film v letech 1956 – 1958. Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 595 – 601.

panovaly v generaci docela podstatné rozdíly ve volbě témat, způsobech zpracování, rozdíly formalistické apod.

Za spojovací prvek mezi předcházející etapou socialistického realismu a novým pojetím polské školy se považuje neorealismus. I z tohoto důvodu je za počátek polské filmové školy nejčastěji pokládán první film Andrzeje Wajdy **Nezvaní hosté** (*Pokolenie*) z roku 1955, který tvoří můstek mezi těmito dvěma proudy. Na jedné straně snímek obsahuje některé stylistické postupy, jaké se objevují v jeho pozdějších filmech, na straně druhé z hlediska ideologického patří film ještě do epochy předchozí.

Polská filmová škola bylo první ‚hnutí‘, které zdůrazňovalo národní charakter Poláků a také jedno z prvních uměleckých hnutí ve střední Evropě, které otevřeně čelilo oficiální linii socialistického realismu. Jejimi členy byla především mladá generace, která do kinematografie vstoupila právě v poválečných letech.

Po liberálních změnách v zemi v roce 1956 se filmaři pokoušeli o portréty polské historie především za druhé světové války a v období německé okupace. Dostali příležitost podmíněnou společenským klimatem, které se vyznačuje vůlí odstranit negativní stránky poválečného vývoje poznamenaného kultem osobnosti. Jejich válečné zkušenosti byly jedním ze společných prvků, které je spojovaly. Členové hnutí měli sklon ke zdůrazňování role individualit. Do popředí se dostal hrdina vystavený tlaku historických sil a procházející krutými životními zkouškami. Toto velké téma války a poválečného zápasu vypověděl polský film právě s důrazem na tragické a hořké stránky národní zkušenosti silným a vzrušujícím způsobem. Orientace na tragické, drsné konflikty ve společnosti i v člověku, na černé stránky historie, byla reakcí na předchozí období.

Polská filmová škola byla také předním zdrojem pravých talentů, kreativních osobností a individualit, kteří hledali svou vlastní cestu. Podle Blaženy Urgošíkové v nich lze rozeznat tři proudy: návrat k událostem okupace a odboje (to byla hlavní linie reprezentovaná v první řadě Andrzejem Wajdou), kritický pohled na současnost (Andrzej Munk) a téma „ztraceného“ jedince neschopného čelit společenským a osudovým silám, které pociťuje jako ohrožení (Wojciech Jerzy Has). Nejvýznamnějším představitelem této školy je Andrzej Wajda, který filmy **Kanály** (*Kanal*)<sup>12</sup> a **Popel a dým** (*Popiół i diament*) položil její základy. Pro diváky objevil herce Zbigniewa Cybulského, jenž se po **Popelu a dýmu** nadlouho stal idolem mladých. O nové pohledy na druhou světovou válku a na současnost i o svěží filmový jazyk obohatili polský film také další příslušníci školy: např. Stanisław

---

<sup>12</sup> V některých článcích Filmu a doby měl snímek název v singuláru **Kanál**. Jeho plurálová varianta se však používá častěji, proto i v této práci budu používat název **Kanály**.

Lenartowicz, Jerzy Kawalerowicz a především Andrzej Munk, který je jakýmsi antipodem Andrzeje Wajdy. Zatímco Wajdův styl charakterizuje emocionální přístup k historii, romantická koncepce lidského osudu, bohaté smyslové vidění a výtvarná exprese ve vyjádření, Munk je označován jako racionalista se střízlivým zkoumavým pohledem na lidi a události. [URGOŠÍKOVÁ:1990]

To jsou nejprominentnější reprezentanti školy, které doplňovali další. Slibné debuty (jako např. debut Stanisława Lenartowicze) znamenaly rozšíření tohoto vlivu i mezi další tvůrce. Bylo to poprvé, kdy se polská kinematografie dokázala v těchto hodnotách vyrovnat dalším uměleckým odvětvím a činnostem, ba co víc – stala se tím nejdůležitějším a nejvýznamnějším hlasem národního diskursu o polské víře. Povaha, významnost a vliv polské školy byly diskutovány především na úrovni ideologické, intelektuální a morální, které posouvaly autorskou podstatu do pozadí.

Zpracovávali řadu nejdůležitějších témat – generace vojáků tzv. Zemské armády a jejich role v poválečném Polsku, dále témata koncentračních táborů a varšavského povstání. Politické změny umožnily filmařům mluvit o nedávné historii mnohem otevřeněji, ačkoliv role cenzury byla stále velmi silná a pouze malé množství filmů se věnovalo současným tématům. Absence současné tematiky je také hlavním rozdílem mezi tvůrci polské školy a italskými neorealisty a stala se podnětem kritik polských i českých kritiků po roce 1960, kdy již vliv polské školy oslaboval.

Při pokusu o dataci konce polské školy vznikají možná ještě větší otazníky než při určování jejího úsvitu. Obecně se předpokládá, že konec polské školy přišel společně s filmy Wojciecha Hase – nejdříve s filmem **Jak být milována** (*Jak byc kochana*, 1963), poté **Šifry** (*Szyfry*, 1966) - respektive Wajdovým filmem **Popely** (*Popioly*, 1965). Ovšem tyto snímky jsou považovány spíše za dozvuky než za reprezentativní díla poněkud dohasínající školy.

Jedno je ale jisté - nikdy předtím a nikdy poté se neseskupilo tolik vynikajících autorů ve stejné době, nepoznalo světlo světa tolik význačných filmů, nikdy předtím filmy nedosáhly tak prominentní pozice v národní kultuře a nedokázaly tak silným způsobem oslovit polské publikum.

## 5. Vznik časopisu *Film a doba*

Co se týče začátku vydávání časopisu *Film a doba*, setkal jsem se s různými údaji. Např. Petr Bilík uvádí v *Panoramě českého filmu*, že časopis začal vycházet s měsíční

periodicitou v roce 1954<sup>13</sup>. Jako relevantnější zdroj se mi jeví katalogy Národní knihovny ČR<sup>14</sup>, Vědecké knihovny v Olomouci<sup>15</sup> a katalog knihovny Národního filmového archivu<sup>16</sup>. Podle nich vycházel časopis v letech 1952 - 1954 pod názvem *Film a doba: otázky a problémy československé a světové kinematografie* a vydával ho Československý státní film. Počínaje rokem 1955 začalo časopis vydávat s novým počítáním ročníků Sdružení přátel odborného a filmového tisku se změněným podtitulem *Měsíčník pro filmovou kulturu*.

Pro recepci článků důležitých pro téma mé práce jsou však podstatné ročníky od roku 1955, neboť tímto rokem je nejčastěji uváděn počátek polské filmové školy a články či statě předchozích let nejsou tudíž relevantní. Od prvního čísla stál v čele časopisu šéfredaktor Jiří Hrbas, filmový novinář, který v předchozích letech (1952-1953) působil jako dramaturg Filmového studia Barrandov, načež se vrátil k novinářské profesi. Na pozici šéfredaktora jej v roce 1962 nahradil Antonín Novák. S touto změnou se časopis stal důležitým prostorem názorové plurality. Antonín Novák působil na místě až do roku 1970, kdy byl zbaven funkce a na místo se znovu vrátil Jiří Hrbas.

## 6. Film a doba v letech 1955 – 1959

### 6.1. Články v roce 1955

Již v prvním ročníku byl otištěn informativní článek spolupracovníka Filmu a doby Jana Soukupa *Několik dat o polské kinematografii*<sup>17</sup>, který rozšiřoval sérii statí o zahraničních národních kinematografiích. Soukup ve stručnosti zachycuje historický vývoj polského filmu od začátků jeho znárodnění. To vzhledem ke směru postupu sovětských vojsk o jeden rok předcházelo znárodnění filmového podnikání u nás. Ve stručnosti popisuje historii předválečného filmu a vývoj znovuzrození polské kinematografie po druhé světové válce (v roce 1945 byl založen Film Polski). Větší prostor pak věnuje také výstavbě a rozšíření kin a postupnému zvyšování jejich návštěvnosti (v roce 1953 již 150 miliónů osob). V další části

<sup>13</sup> PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 121.

<sup>14</sup> Odkaz na katalog NK ČR:

[http://aleph.nkp.cz/F/E8P4CD9L4NP463GMVV8UUXMECFI1L35XY4A9AQAK2SHAGLXJKP-54724?func=full-set-set&set\\_number=032903&set\\_entry=000006&format=99](http://aleph.nkp.cz/F/E8P4CD9L4NP463GMVV8UUXMECFI1L35XY4A9AQAK2SHAGLXJKP-54724?func=full-set-set&set_number=032903&set_entry=000006&format=99) (ke dni 19. 4. 2011)

<sup>15</sup> Odkaz na katalog VKOL:

[http://aleph.vkol.cz/F/H4JFRQ3IGBYAKXSVIMMUSSUFM3NRF3M31VAISC4BJSJLQ6J3J-59779?func=find-b&request=film+a+doba&find\\_code=WRD&adjacent=N&local\\_base=SVK01&x=16&y=4&filter\\_code\\_1=WL&filter\\_request\\_1=&filter\\_code\\_4=WBS&filter\\_request\\_4=&filter\\_code\\_2=WYR&filter\\_code\\_3=WYR&filter\\_request\\_2=&filter\\_request\\_3=](http://aleph.vkol.cz/F/H4JFRQ3IGBYAKXSVIMMUSSUFM3NRF3M31VAISC4BJSJLQ6J3J-59779?func=find-b&request=film+a+doba&find_code=WRD&adjacent=N&local_base=SVK01&x=16&y=4&filter_code_1=WL&filter_request_1=&filter_code_4=WBS&filter_request_4=&filter_code_2=WYR&filter_code_3=WYR&filter_request_2=&filter_request_3=) (ke dni 19. 4. 2011)

<sup>16</sup> Odkaz na katalog NFA: <http://ar1.nfa.cz:8080/i2/i2.search.cls?ictx=nfa&iset=5> (ke dni 19. 4. 2011)

<sup>17</sup> SOUKUP, Jan. *Několik dat o polské kinematografii*. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1955. roč. 1. s. 267 – 268.

textu informuje o postupném vznikání filmových studií v Lodži, Wroclavi a Varšavě, založení Vysoké filmové školy v Lodži, ale také vznikání nových filmových přístrojů a aparatur.

Další faktografický text vyšel v následujícím ročníku pod titulem *Polská bilance*. Autor pod iniciály O. V. v něm na krátkém rozsahu sumarizuje počty natočených filmů včetně průměrné délky trvání jednoho natáčení.<sup>18</sup>

## 6.2. Články v roce 1956

Nejen změny politické, ale také rozsáhlé změny organizační struktury a způsobů distribuce či výroby filmů, sehrály důležitou roli v ovzduší, jež pomohlo polským tvůrcům natáčet úspěšné a svěží filmy. Utvoření samostatných tvůrčích skupin na přelomu let 1956/1957 umožnilo snadnější spolupráci mezi filmaři. I tomuto tématu se věnoval Albert Nesveda v článku s názvem *Několik poznámek o polské kinematografii*, který vyšel v roce 1956.

Nesveda byl šéfem ekonomického úseku Ústřední půjčovny filmů. V té době ještě o Polské filmové škole či novém období v polské kinematografii v podstatě nemohla být řeč, nicméně tento informativní text o fungování zázemí polského filmu, a také srovnáním s československou kinematografií, v mnohém naznačoval vývoj u našich severních sousedů a jisté předpoklady pro nástup filmů polské školy. Nesveda se ze své pracovní pozice zabýval jednotlivými složkami organizačních struktur polské kinematografie. Rozvedl fungování distribučního systému, popsal hierarchii jednotlivých podniků, které měly distribuci filmů na starost, a v neposlední řadě tento systém porovnal se systémem československým. Hodnotil a srovnával také počty pracovníků, kteří v těchto institucích pracují, s počty pracovníků v podobných podnicích československých, přičemž došel k několika závěrům, které podle něj svědčí „jednak o nesporně vysoké kvalitě naší organizační soustavy – na druhé straně jsme však museli uznat i některé přednosti, jimiž se právě v důsledku dostatečného počtu pracovníků může honosit distribuce polská.“<sup>19</sup>

V další části informoval o provádění decentralizace distribuce filmů a provozu kin, jejíž postup považoval za daleko klidnější a uváženější, než jaký probíhal u nás. Podobně nacházel některé výhody také u systému prodeje vstupenek v polských kinech; naproti tomu přinesl informaci o poměrně malém počtu varšavských kin ve srovnání s počtem kin pražských na zhruba stejný počet obyvatel obou měst, v čemž však viděl i výhody, neboť

---

<sup>18</sup> V., O.. *Polská bilance. Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 138.

<sup>19</sup> NESVEDA, Albert. *Několik poznámek o polské kinematografii. Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2, s. 852.

kromě toho, že varšavská kina byla z důvodu poptávky nucena hrát prakticky od rána do večera, ve varšavských kinech „*neexistuje předprodej vstupenek do kin a každý návštěvník bez rozdílu musí si požitky zhlédnutí filmu zasloužit tím, že stojí ve frontě na lístek. Z toho vyplývá, že si návštěvníci kin daleko více váží filmových představení než tam, kde se vstupenka dostane volně.*“<sup>20</sup>

Autor se zabíral i konkrétními filmovými představeními určitého časového úseku a také srovnáním úrovně polských filmových plakátů s plakáty československými. Z tohoto srovnání vychází vítězně jednoznačně plakát polský, protože „*každý je nový, jiný, každý má zcela osobitou myšlenku, původní nápad.*“<sup>21</sup> Nesveda shledal nižší úroveň československých filmových plakátů nejen ve slabých výkonech našich výtvarníků, kteří je tvořili, ale také mezi schvalovacími orgány, které „*od tvůrců dost důrazně nežádají lepší a hlavně umělecky náročnější práci.*“<sup>22</sup> To jistě svědčí i o větší uvolněnosti a svobodě v možnostech výtvarného řešení u polských výtvarných umělců a naopak o částečné stereotypnosti a jisté omezenosti tvůrčího klimatu v Československu. Nesveda dále dodává: „*U nás naopak zaměstnáváme ve filmové distribuci stále několik grafiků, kteří ani při svých vysokých kvalitách, dobré snaze a pohotovosti nemohou, zvláště pokud se týká obsahu a myšlenky, splnit a plnit stále nejvyšší požadavky.*“<sup>23</sup>

V posledním oddíle se Nesveda zaměřil na samotnou tvorbu filmů a její organizaci a informoval o důležité změně v administraci, která měla podstatný účinek na tvorbu režisérů polské školy v tom, že jim umožnila sdružit se do tzv. Zespolů, samostatných tvůrčích skupin. Tato nová organizace vstoupila v platnost k 1. lednu 1957, ovšem již v době psaní tohoto článku běžel v Polsku zmíněný nový proces na zkoušku (ve II. pololetí 1956). Nesveda si všiml důležitého výsledku, kterému tato změna napomohla, a to, že mezi jednotlivými Zespoli vznikne „*zdravá konkurence a zesílí se snahy po dosažení lepších hospodářských výsledků na obou stranách.*“<sup>24</sup> Tento pozitivní účinek komentuje s mírným povzdechem nad stavem u nás: „*Mám za to, že i to bychom u nás chtěli, ale co jsme pro to udělali?*“<sup>25</sup>

Nesveda došel k závěru, že polská kinematografie se pozitivně zdokonaluje. Je nesporné, že toto zázemí bylo taktéž důležitým krokem k umožnění nové generaci filmařů

---

<sup>20</sup> NESVEDA, Albert. Několik poznámek o polské kinematografii. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2, s. 853.

<sup>21</sup> Tamtéž, s. 854.

<sup>22</sup> Tamtéž, s. 854.

<sup>23</sup> Tamtéž, s. 854.

<sup>24</sup> Tamtéž, s. 854.

<sup>25</sup> Tamtéž, s. 854.

natáčet nové a progresivnější snímky, které se již brzy proslavily nejen doma, ale i v zahraničí.

### 6.3. Články v roce 1957

V lednu 1957 měl u nás premiéru film Andrzeje Munka **Člověk na kolejích** (*Człowiek na torze*) a v návaznosti na ni vyšla ve *Filmu a době* recenze z pera Ludvíka Veselého. O dva roky dříve debutoval v československých kinech také první Munkův celovečerní film **Modrý kříž** (*Blekitny krzyz*), na který tenkrát ve stejném časopise také vyšla recenze Vlastimila Vrabce.

Vrabec řadí snímek **Modrý kříž** do žánru polodokumentárního filmu, který kombinuje dokumentární postupy s dramatisací obsahu. **Modrý kříž** se podle něj může směle zařadit do první linie nejlepších filmů roku a v Munkovi odhaduje silný potenciál a talent. Recenze hodnotí film kladně, ačkoliv některé kritiky mu právě polodokumentární formu a nepřesvědčivé vedení neherců vytýkaly. Jenže jak sám Vrabec poznamenává, snímek není věrným zachycením skutečných událostí, nýbrž použitím těchto událostí v kombinaci s dopsanými situacemi, které částečně posouvají charakter filmu do klasické hrané tvorby a především mají za cíl vyjádření objektivnější myšlenky.

Munkovu schopnost hledat nové cesty ve způsobu filmového vyjádření Vrabec vnímá pozitivně: „*Dílo mladého a temperamentního režiséra je třeba přijmout sympaticky už proto, že se nebojí hledat a experimentovat v pohledu na skutečnost.*“<sup>26</sup> Nejen proto považuje Munka za velkou naději polské kinematografie podobně jako Ludvík Veselý v recenzi na jeho další film **Člověk na kolejích**.

Veselý v recenzi nejdříve hodnotí práci polské filmové skupiny KADR, kterou se po osmnáctiměsíčním sledování pokouší charakterizovat. Vyzdvihuje práci Jerzyho Kawalerowicze, který byl o něco zkušenější než jeho souputníci<sup>27</sup>, a proto jim šel částečně příkladem. Novátorství těchto tvůrců ještě v roce 1957 nepopisuje Veselý jako škodné či scestné, ale naopak uznává nové způsoby tvorby: „*Dovednost a cit najít výraz a míru zpracování a nepodlehout přitom lákání výjimečného podání (k čemuž jimi zvolené látky bytostně vybízejí), to je jedním z hlavních znaků členů KADRu.*“<sup>28</sup> Z filmů, které splňují tuto charakteristiku, jmenuje **Člověka na kolejích**, **Kanály** (r. Andrzej Wajda) a **Kdo zrazuje** (*Cień*, 1956, r. Jerzy Kawalerowicz).

<sup>26</sup> VRABEC, Vlastimil: Hory a lidé (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 586.

<sup>27</sup> Na konci roku 1957 měl na kontě již 5 celovečerních filmů, narozdíl od Wajdy (2) a Munka (2).

<sup>28</sup> VESELÝ, Ludvík. Teprve smrt... (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1957. roč. 3. s. 627.



Nestrannost postav a zobrazování palčivých problémů vnímá jako jedny z hlavních ideových principů celé skupiny. Veselý na jednu stranu přiznává osobitost a originalnost tvůrců ze skupiny: „*KADR jde na umělecké kolbiště socialistické kultury bez okovů jakýchkoliv ismů, bez růžových brýlí romantismu, černých naturalismu i šedivých popisného realismu.*“<sup>29</sup> Vzápětí si však neváhá trochu protirečit a označit tvůrce za umělce socialistické.

Jeho recenze je spíše pokusem o popis děje a rozebrání jednotlivých charakterů (strojvůdce Ořechowského a dalších postav, které postupně svým pohledem vykládají danou událost). Ač se snaží podat motivace postav věrohodným způsobem, jeho vysvětlení je značně subjektivním pohledem na dílo, které se pokouší srovnat ve světle socialistické etiky. Recenze na film vyznívá kladně a Veselý kvituje zobrazování podobných problémů v umění a odvahu je řešit.

#### 6.4. Články v roce 1958

V roce 1958 byl ve *Filmu a době* otištěn převzatý a přeložený článek Wandy Jakubowské - její *Zamyšlení nad polským filmem* z lednového čísla *Trybuny Literacke*. Pro časopis jej přeložila Alena Karešová, pedagožka FAMU a dlouholetá překladatelka polsky psaných textů, které byly v následujících letech v časopise častěji publikovány. Režisérka Wanda Jakubowska byla o generaci starší než např. Wajda či Munk. Debutovala již ve 30. letech, od té doby patřila mezi nejvýraznější filmové tvůrce v Polsku. Stála u zrodu sdružení *START* v roce 1929<sup>30</sup>, byla profesorkou na filmové škole v Lodži. Za války si prožila své v koncentračním táboře Osvětim. Tyto zážitky zpracovala ve stejnojmenném filmu **Osvětim** (*Ostatni etap*) z roku 1948, jehož úspěchy byly vyzdvihovány jak v Polské republice, tak také v Československu a západních zemích. Jakubowské patřila ve filmových kruzích vysoká pozice a její slovo mělo váhu.

Autorka si pokládá základní otázku, zda polští filmaři natáčejí své filmy levně nebo draze. K této otázce ji vedly jistě i změny v organizačních strukturách, kdy již filmaři pracují v Kolektivech filmových autorů (neboli Zespolech). Tyto Kolektivy způsobily, že se filmy natáčely mnohem rychleji a úsporněji. Jakubowska nikomu nic v záležitosti financování snímků nevytýká, spíše sepisuje své názory a myšlenky do obecnějších rad a seznamuje laiky s finanční stránkou natáčení filmů. Zmiňuje, že první období práce Kolektivů je charakterizováno množstvím debutů. Výsledky této práce hodnotí jako výjimečně dobré a

---

<sup>29</sup> VESELÝ, Ludvík. Teprve smrt... (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1957. roč. 3. s. 627.

<sup>30</sup> Stowarzyszenia Miłośników Filmu Artystycznego (volně přeloženo Společnost milovníků uměleckého filmu).

považuje tento jev za „v jiných kinematografiích zřídka zaznamenaný.“<sup>31</sup> Zmiňuje i jména nových tvůrců, kteří ji v nedávné době potěšili, přičemž silnou pozici má především Andrzej Munk (považován za nejsilnější polskou režisérskou individualitu), ale také Andrzej Wajda, Tadeusz Chmielewski, Wojciech Has, Stanislaw Lenartowicz a Tadeusz Rózewicz. Jakubovská tvrdí, že díky těmto nadějným mladým tvůrcům má polská kinematografie všechny předpoklady pro to, aby přinesla prospěch široké veřejnosti.

Její hlavní výtky jsou však směřovány jiným směrem. Kritizuje především situaci mezinárodních koprodukcí Polska s dalšími zeměmi, a to jak socialistického bloku, tak i zemí západních. Jednotlivé tvůrčí kolektivy se prý pod vlivem tvůrčí samostatnosti vrhají do okázalých plánů při natáčení filmů v koprodukcii, aniž by na to polská kinematografie byla připravena především z hlediska technického zázemí a po stránce organizační. Ve výsledku tak vlastně apeluje na filmaře, aby omezili své velké plány, neboť jim úspěchy na mezinárodním poli možná trochu zamlžily cíl a úkoly, které Jakubovská považuje za hlavní – natáčet více filmů a natáčet lepší filmy pokud možno nejekonomičtějším způsobem: „A my, plně pociťující vinu za tyto nedostatky a nedokonalosti, jim možná zapomínáme říci, že jsou v zemi, kde vláda vložila všechna práva a všechny prostředky do rukou filmových umělců, a že jim bezmezně důvěřuje. Že jsme v této zemi dosáhli takového stupně svobody a tvůrčí samostatnosti, o jakém se žádnému z nich ani nesnilo.“<sup>32</sup>

Zajímavostí je k článku připojené doprovodné foto, na němž je fotka Józefa Kosteckého z Munkova filmu **Eroica**, ve kterém hrál roli polského důstojníka v zajateckém táboře. Rozhodující činitelé pravděpodobně snímek viděli až na konci roku 1958 na I. konferenci socialistických zemí, proto mohla být fotoska z filmu v časopise ještě publikována.

V souvislosti s textem Wandy Jakubovské je třeba stručně zmínit také recenzi Jaroslava Bočka na její film **Atlantická povídka** (*Opowieść atlantycka*, 1955). Boček se v intencích tehdejšího psaní o filmu soustředil především na děj, příběh a postavy. Jakubovská však mezi filmaře polské školy nepatřila, proto se k recenzi nebudu více vyjadřovat. Za zmínku však stojí poslední slova Jaroslava Bočka. Již v roce 1955 v podstatě předeslal budoucí vývoj: „Zadíváme-li se trošku na polský film a vzpomeneme-li si na **Věk k vyřízení**, také jeden experiment, neubráníme se dojmu, že v Lodži je víc odvahy a víc

---

<sup>31</sup> JAKUBOWSKÁ, Wanda. Zamyšlení nad polským filmem. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1958. roč. 4. s. 270.

<sup>32</sup> Tamtéž, s. 272.

*opravdu tvůrčí vůle než na Barrandově. A není to snad trochu příčinou toho, že jsme zůstali v poslední době za Poláky hezký kus pozadu?*<sup>33</sup>

Během X. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech byl pod předsednictvím tehdejšího ředitele Hlavní správy čs. filmu Jiřího Marka ustaven přípravný výbor I. tvůrčí konference socialistických zemí. Tato konference měla být v roce 1957 svolána do Prahy, kde se nakonec v polovině prosince uskutečnila. Jejím cílem bylo zintenzivnění spolupráce socialistických kinematografií a myšlenkový styk jejich filmařů za účelem ujasnění si teoretických a ideových problémů. V neposlední řadě šlo o vytvoření jakési názorové opozice kapitalistickým západním zemím, které možnosti vzájemné spolupráce diskutovaly ve větší míře.

Vytvoření podobné diskusní platformy bylo důležitým krokem také vzhledem k nedávným politickým změnám a v této souvislosti volal přípravný výbor po vzájemné spolupráci při stanovení nových úkolů rozvoje socialistického filmu. O zápis z tohoto setkání a o výsledcích konference informoval v roce 1958 ve *Filmu a době* Jan Chotek v článku *Za těsnější spolupráci kinematografií socialistických zemí*. Konference se zúčastnily delegace většiny socialistických zemí<sup>34</sup> kromě Jugoslávie<sup>35</sup>, která vyslala jen pozorovatele.

Za polskou delegaci zde vystoupil např. Aleksandr Ford, který se ve svém referátu „*pokusil o nový výklad otázky socialistického realismu, jemuž upíral výlučnou platnost, což prý dokazují výsledky některých tvůrčích experimentů v současné polské kinematografii*.“<sup>36</sup> Jan Chotek zmiňuje, že právě názory polské delegace byly zdrojem velmi živých polemik. Kromě Forda na konferenci promluvil také zástupce filmové kritiky Jerzy Toeplitz a režisér Jerzy Kawalerowicz, zúčastnili se také Jerzy Bossak a Andrzej Munk. Součástí setkání bylo promítnutí nového snímku Andrzeje Munka **Eroica**, který je podle Chotka „*v pojetí i zpracováním nikoliv právě zdařilý film*.“<sup>37</sup> Autor se však dále nevyjadřuje ke konkrétním problémům ve zpracování **Eroicy** či k současnému vývoji filmového umění v Polsku, neboť se tyto problémy prý nedají „*vyjádřit útržkovitými citáty*.“<sup>38</sup>

---

<sup>33</sup> BOČEK, Jaroslav. Atlantická povídka (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 27.

<sup>34</sup> Za československou delegaci přednesli referáty Elmar Klos, A. M. Brousil (tehdejší rektor AMU), Otakar Vávra a František Daniel (dramaturg Studia uměleckého filmu na Barrandově).

<sup>35</sup> Československé vztahy s Jugoslávií nebyly tehdy nejlepší, což mělo důsledky i později na festivalu v Banské Bystrici.

<sup>36</sup> CHOTEK, Jan. Za těsnější spolupráci kinematografií socialistických zemí. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1958. roč. 4. s. 75.

<sup>37</sup> CHOTEK, Jan. Za těsnější spolupráci kinematografií socialistických zemí. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1958. roč. 4. s. 75.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 75.

Závěrečným konstatováním naprosté většiny tvůrců bylo prý vyjádření podpory metodě ideově uměleckého rozvoje, která spočívá v socialistickém realismu. Jedním z důležitých bodů ze závěrečného resumé bylo rozhodnutí věnovat zvýšenou pozornost filmové teorii a vzájemné spolupráci socialistických žurnalistů. Téměř souběžně s touto ideologickou konferencí se v Praze konala také konference pracovníků vývozních a dovozních filmových organizací socialistických zemí.

## 7. Festival v Banské Bystrici 1959

Již během výše zmiňované konference měli komunističtí funkcionáři jasno o uspořádání I. festivalu československého filmu, který se uskutečnil ve dnech 22. – 28. února roku 1959 v Banské Bystrici. Jak dokazuje Ivan Klimeš ve své studii v časopise *Illuminace*, „otřesy“ během a po skončení festivalu byly krokem připravovaným již dříve a průběžně. [KLIMEŠ: 2004]

V 50. letech probíhala kulturní revoluce, vývojová etapa k dosáhnutí socialismu, a komunisté tehdy pokládali za nutné zajistit potřebná konečná opatření ve všech oblastech, tedy i v kinematografii. Začaly sem pronikat pro stranické orgány nežádoucí tendence – proudy západní kultury a nezáměr o budovatelská témata. Filmaři se pokoušeli vymanit ze schematismu a vznikly tak první snímky se sociálně kritickým obsahem.

Atmosféra se v druhé polovině 50. let měnila, a zatímco politici mluvili o tomto období jako o dovršení stavby socialismu, na straně filmařů docházelo k nezáměru o tato velká témata socialismu a v hraném filmu se pozornost přesunovala spíše k individualismu. „*Umělci projevovali velkou vůli dostat se z poúnorové kulturní izolace a vstřebat soudobé stylové i myšlenkové proudy západní kultury, což v rovině stylové provázela vlašnost k socialistickému realismu a v rovině tematické pak nezáměr o velká budovatelská témata v intencích stranických kulturních politiků. V hraném filmu měl dramaturgicky tento trend podobu výrazného přesunu pozornosti od kolektivu k individualitě, k privátnímu životu jednotlivce. Mapování každodennosti namísto historické epochálnosti pak podstatně změnilo reprezentaci skutečnosti, vzdálenou a stále se vzdalující obrazu, jež o socialistickém Československu vytvářela komunistická propaganda.*“<sup>39</sup>

Podle Klimeše dávali straničtí funkcionáři tento trend do souvislosti především s II. sjezdem Svazu čs. spisovatelů, který proběhl v dubnu 1956. Na sjezdu vystoupili ve známých projevech Jaroslav Seifert, který se veřejně zastal vězněných spisovatelů, nebo František

---

<sup>39</sup> KLIMEŠ, Ivan. Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 132 – 133.

Hrubín. Demonstrováný kritický postoj ke kulturní politice KSČ se stal noční můrou komunistů. [KLIMEŠ: 2004]

V listopadu 1957 zemřel tehdejší prezident Antonín Zápotocký a do čela se docela překvapivě dostal Antonín Novotný, který svěřil správu ideologie do rukou Jiřímu Hendrychovi. Filmová konference v Banské Bystrici nebyla ojedinělá, neboť v průběhu roku probíhala celá řada podobných akcí pro různá umělecká odvětví, které vyvrcholily velkým Sjezdem socialistické kultury v červnu 1959. Akce byly doprovázeny také změnami ve vedení mnoha institucí, např. v Národním divadle, v Československém spisovateli, v Literárních novinách, v červnu 1959 byl zrušen časopis Květen<sup>40</sup> nebo byla pozastavena distribuce Škvoreckého Zbabělců. [BOČEK: 1968]

Ještě před festivalem podrobil první tajemník ÚV KSČ a prezident republiky Antonín Novotný film ostré kritice, kterou se vyznačoval na festivalu i referát ministra kultury Františka Kahudy. V této práci není prostor věnovat se důvodům zákazu jednotlivých snímků. Nicméně důvody, které byly vytýkány československým filmům, vztahují se logicky na jakékoliv filmy socialistické (a samozřejmě kapitalistické), a tedy i na přední filmy polské školy. Za zmínku stojí citace z publikovaného referátu ministra kultury Františka Kahudy: *„Tyto teorie jsou namířeny proti marxistickému pohledu na umění a především proti zásadě stranickosti kultury. Ve svých důsledcích jsou zjevnou revizí základních principů leninského pojetí úlohy umění ve společnosti. Jejich politickým výrazem je snaha stavět umění proti ideologii, vydávat umění za oblast nezávislou na politickém boji a rozvíjející se mimo jeho určující vliv. (...) Příznačným jevem těchto snah je např. silné pronikání naturalismu do uměleckých děl, oprašování starých a překonaných uměleckých mód, soustředění na výraz životního pocitu lidí stojících stranou současného života, maloměšťácká s hlubokou životní skepsí, překážejících zdravému revolučnímu proudu. Takové tendence mohou snadno přerůst v otevřeně revizionistický projev.“*<sup>41</sup>

Pojem revizionismu hrál v rétorice strany důležitou úlohu. Označovaly se jím všechny myšlenky, které odporovaly marxisticko-leninskému proudu. Vinu na tom měla také nedostatečně politická výchova studentů FAMU, jejíž posílení bylo jedním z vytyčených úkolů. [KOHOUTEK: 2007]

---

<sup>40</sup> Časopis Květen byl zakázán v červnu roku 1959, ale ještě v květnovém předposledním čísle byla Janu Svobodovi otištěna práce s názvem *Tragik polského filmu* pojednávající o Andrzej Wajdovi. Práci si prý dovolil tehdejší vedoucí časopisu Jiří Šotola po doporučení Jaroslava Bočka otisknout i s vědomím toho, *„že už to má Květen stejně za pár“*. Citováno z rozhovoru s Janem Svobodou vedeného J. S. v březnu 2011 v Praze.

<sup>41</sup> Publikovaná verze referátu ministra školství a kultury Františka Kahudy na konferenci konané v rámci I. festivalu československého filmu v Banské Bystrici. IN KLIMEŠ, Ivan. Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 179.

Po bansko-bystrickém festivalu následovaly postihy tvůrců, zákazy filmů a organizační a personální změny v řídicích strukturách kinematografie. Zákazy postihly československé filmy **Tři přání** (zákaz výroby kopií, promítání, distribuce), **Zde jsou lvi** (stažení z kin), **Záříjové noci** a **Škola otců** (stažení z distribuce), **Hvězda jede na jih** a **Konec jasnovidce** (zastavení distribuce). Režisérský tandem Kadár-Klos dostal dvouletý zákaz natáčení hraných filmů, tvůrčí skupina Feix-Daniel byla rozpuštěna. Rozpuštěna byla také Umělecká rada, kterou nahradila nová Ideově umělecká rada. V neposlední řadě byl odvolán Jiří Marek a také ředitel studia Barrandov Eduard Hofman.

Převážná většina filmů, které po posouzení nesměly být do distribuce uvedeny, k nám přicházela ze západních kapitalistických zemí, ale zákazu neunikly ani některé filmy zemí socialistických. Tak dopadly např. jugoslávské dokumenty Emany Kaněry **Píseň o jedné zemi** a **Na dvou březích Vardaru**, kterým byla zamítnuta distribuce ihned po festivalu.<sup>42</sup>

Jelikož se jednalo o festival československých filmů a o diskuse o budoucím směřování čs. socialistické kinematografie, polským filmům zde pozornost věnována nebyla, kromě toho, že byly vyjádřeny a nastoleny teze, podle kterých neměly některé snímky šanci projít do distribuce. Avšak např. Pavel Kohout ve svém referátu „*odsoudil některé nesprávné tendence, jež si zvláště uvědomil za své návštěvy v Polsku.*“<sup>43</sup>

Výsledky festivalu a uplatňování přísnějších ideových pravidel však měly dopad na zakázání některých polských filmů, které se do československé distribuce dostaly až zhruba po 5 letech. Jedná se především o snímky Andrzeje Wajdy **Kanály**, **Popel a démant** a **Lotna** (*Lotna*, 1959) a Andrzeje Munka **Eroica** a **Šilhavé štěstí** (*Zezowate szczescie*, 1960).

Tato situace přesto nemohla trvat věčně, neboť tlak filmařů byl silný a nástup nové generace FAMU jej podporoval: "*Z hlediska vývoje filmové tvorby může být Banská Bystrica charakterizována jako epizoda, která pozastavila, ale nemohla zadržet vývoj.*"<sup>44</sup>

---

<sup>42</sup> Důvody zákazu však u jugoslávských filmů byly poněkud odlišné. V roce 1958 československé vztahy s Jugoslávií značně ochladly. Kaněrovy filmy byly podle posuzovatelů projugoslávské a nekriticky zobrazovaly životní podmínky jugoslávského lidu, neboť se soustředily na zobrazení nově se rodících měst a záměrně se prý vyhýbaly chudíně a bídě. Tímto ostře kontrastovaly se situací, která se v Jugoslávii odehrávala podle našeho a sovětského tisku. Také zakázané československé filmy měly k Jugoslávii blízko - **Hvězda jede na jih** vznikl v česko-jugoslávské koprodukcí a ve **Třech přáních** ztvárnili hlavní manželský pár jugoslávští herci. [KLIMEŠ: 2004]

<sup>43</sup> Zpráva pracovníka oddělení školství, vědy a kultury ÚV KSČ Lud'ka Pulcmana o festivalu v Banské Bystrici. IN KLIMEŠ, Ivan. Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. *Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 189.

<sup>44</sup> BOČEK, Jaroslav. Banská Bystrica. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1969, roč. 15, s. 359.

## 8. Polské film v ČSSR

Do československé distribuce se každý rok dostávalo poměrně velké množství polských filmů. V rozhovoru pro *Film a dobu* v roce 1957 uvádí tehdejší ředitel Československého filmexportu František Polák dvě hlavní zásady při dovozu filmů ze zahraničí: „*Při dovozu filmů je hlavním činitelem umělecká hodnota toho kterého filmu. Naším úkolem je vybrat z celosvětové produkce nejzajímavější a nejhodnotnější filmová díla. Tak jako vše v našem státě, je plánován i dovoz filmů. Nejde jen o počet filmů, ale jde také o devisy. Film není totiž lacinou záležitostí. Abychom mohli dovést co nejvíce filmů, musí být naší snahou, abychom dosáhli co možná největší reciprocity, t.j. abychom vývozem našich filmů uhradili pokud možno největší díl potřebných devis na dovoz filmů. Zásadou tedy je za prvé hodnota filmu, za druhé nejvyšší devisová hospodárnost.*“<sup>45</sup>

Předběžný výběr byl prováděn podle odborného zahraničního tisku, doporučení jednotlivých zastupitelských úřadů nebo podle ohlasů filmů na mezinárodních festivalech. V případě, že byl film předběžně vybrán, poslali nejdřív ukázkovou kopii do Prahy, kde byl předložen výběrové komisi, která rozhodla o tom, zda bude film doporučen k přijetí nebo k zamítnutí. Konečné rozhodnutí příslušelo řediteli Hlavní správy československého filmu (v době rozhovoru Jiří Marek<sup>46</sup>). Hlavní oblastí dovozu, ale i vývozu našich filmů, byly samozřejmě především země socialistického bloku - SSSR, Bulharsko, Maďarsko, NDR, Polsko, Rumunsko, Čína a Albánie.

Následující roky 1959-1962 byly velmi těžce poznamenány banskobystriickou kritikou. Ideologičtí i cenzurní pracovníci okamžitě odsoudili jakýkoliv náznak liberalismu či snahu vyslovit kritický názor. Bylo nutné určit nesprávné tendence ve filmové tvorbě, aby bylo jasno v rozhodování, které filmy zakázat či vznést proti nim námitky. O tom pojednala správa o současné situaci v hraném filmu koncem roku 1959, která byla určena pro 3. Schůzi ideologické komise ÚV KSČ.<sup>47</sup> Tyto tendence vycházely z koncepce stranické kritiky, které byly v referátech předneseny v Banské Bystrici a podle nich byly závadné filmy rozčleněny do typologických skupin. Ideovou odpovědnost za snímky, které se objevily v distribuci, mělo nyní Ministerstvo školství a kultury, jehož komise přijímala dokončené filmy. [KOHOUTEK: 2007]

<sup>45</sup> POLÁK, František. *Náš filmový dovoz a vývoz. Film a doba*. Praha: Orbis, 1957, roč. 3, s. 73.

<sup>46</sup> Po bansko-bystrickém festivalu v roce 1959 nahradil Jiřího Marka ve vedoucí pozici Alois Poledňák.

<sup>47</sup> KLIMEŠ, Ivan. *Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu. Illuminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 210-215.

Zakázané filmy polské školy však přesto bylo možno u nás vidět. Zásadní možností ke zhlédnutí zakázaných polských snímků byla pro zájemce v tehdejší Polském kulturním a informačním středisku, které sídlilo na rohu Václavského náměstí v Praze. Středisko bylo v podstatě polskou diplomatickou půdou, na které v omezené míře platily restriktce ze strany českých funkcionářů, respektive za ně odpovídala polská strana. Zde probíhaly pravidelné projekce, a to včetně filmů, které se k nám do distribuce nedostaly. Podle Jana Svobody probíhala o vstupenky „dračka“ a o projekce byl nebývalý zájem, proto sál pravidelně „praskal ve švech“. Ve středisku byly také dostupné některé polské i zahraniční časopisy, které si mohli zájemci chodit pročítat. Svoboda zmiňuje především polský časopis Ekran, který byl důležitým zdrojem informací o polském i světovém filmu.<sup>48</sup>

Druhou možností jak zhlédnout zakázané filmy bývaly pravidelné páteční projekce pro studenty FAMU. Jednalo se o projekce z Výběrové komise, které se promítaly bez ohledu na to, jestli byly povoleny. Tyto projekce zajišťoval rektor FAMU A. M. Brousil, který poté po promítání vedl se studenty až dlouho do nočních hodin debaty. Svoboda vzpomíná, že i zde se občas živě debatovalo o ideové spornosti. Tyto diskuse byly A. M. Brousilovi zdůvodněním pro půjčení filmů a jejich projekce.<sup>49</sup> I zde tak byla možnost zhlédnout snímky, které u nás byly povoleny až po roce 1963 či později. Nejen díky tomu patřila filmová fakulta toho času k nejkvalitnějším vůbec, kde vyrůstala nová generace filmařů, ale také filmových teoretiků: „*Diskusní duch vládnoucí FAMU, požadavek všeobecné umělecké erudice a řemeslné perfekce a kreativity učinil z FAMU těchto let jednu z nejkvalitnějších filmových škol na světě. Studenti se zde mohli přiučit od takových mistrů oboru, jakými byli Otakar Vávra či Elmar Klos. Absolventské filmy ročníků 1960-1963 jasně signalizovaly, že se československý film dále v nejbližších letech nebude ubírat zavedenými cestami, ale vyjádří nový životní pocit zcela odlišnými způsoby.*“<sup>50</sup>

Nejdříve se však filmová kritika musela vyrovnávat se změnami po roce 1959. Po bansko-bystrickém festivalu bylo rozhodnuto, které snímky patří mezi ideově sporné. V následující době tak nemohly nejslavnější filmy polské školy sklízet ve Filmu a době nikterak nadšené ohlasy, naopak se někteří filmoví publicisté museli vyrovnávat s tím, jak o těchto filmech psát (pokud to vůbec bylo možné).

---

<sup>48</sup> Rozhovor s Janem Svobodou vedený J. S. v březnu 2011 v Praze.

<sup>49</sup> Tamtéž.

<sup>50</sup> PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 121.



## 9. Film a doba v letech 1959 – 1962

### 9.1. Články z roku 1959

Ve shodě s požadavky na ideovost filmového umění po festivalu se v tomtéž roce vyjadřovali autoři k polským problémům. V krátkém textu pojmenovaném *Hlavní problém polské tvorby: současnost* byl publikován pohled na poslední vývoj v polském filmu.

Přestože autor textu je neznámý, vyjadřuje se často v první osobě. V textu zmiňuje, že i přes kvantitativní nárůst filmů za poslední rok, nevyhnuli se filmaři námětové jednostrannosti. Dochází tak k prvním zmíncekám o absenci současných příběhů a nízké kvalitě polských scénářů. „*Cesta polského filmu v posledních letech byla složitá a problematická. O uměleckých hodnotách není sporu, ale je jisté, že se nadání tvůrců, zejména mladých, vybijelo někdy na formálních experimentech a na příliš černém, zkráceném pohledu na skutečnost. Mám na mysli vývojovou cestu, která vedla od Kanálů přes Eroicu až k filmu Popel a dýmant. S tím souvisí i námětové zaměření polské produkce: převaha okupačních příběhů nad současností, jejíž hlavní a nejtypičtější rysy se ve filmech neobrážely.*“<sup>51</sup>

Autor v textu cituje článek Szymona Bojka a Ryszarda Koniczka, který vyšel v Trybuně ludu, jež zmíním v dalších odstavcích, neboť stejný článek byl rozebírán také v následujícím ročníku Filmu a doby. Svoji noticku uzavírá postavením snímků polské školy do kontrastu s obdobím socialistického realismu, který byl v této době požadován také u našich filmařů: „*Zdá se, že polští filmoví tvůrci sami poznali, že cesta, jejímž nejzazším mezníkem byl dosud Wajdův Popel a dýmant, vede do slepé uličky. Zdá se, že si v pravý čas uvědomili, jak poslední údobí tří let zeslabovalo kontakt s předcházející etapou, kdy za mnohem těžších technických podmínek a za nízkého početního stavu produkce vznikla díla jako Osvětím, Hraniční ulička, Pětka z Barské ulice, Šťastný Bída, Pod frygickou hvězdou aj.*“<sup>52</sup>

V roce 1960 vyšla v časopise krátká glosa autora skrývajícího se pod zkratkou -lim-. V textu se zabývá polskou filmovou kritikou nedávné doby. Neváhá nazvat vystoupení polského teoretika Aleksandra Jackiewicze na moskevském festivalu (v roce 1959) za scestné. Proti tomu vyzvedává článek kritiků S. Bojka a R. Koniczka (Trybuna Ludu), jelikož se

<sup>51</sup> Hlavní problém polské filmové tvorby: Současnost. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1959, roč. 5, s. 503.

<sup>52</sup> Tamtéž, s. 503.

v něm projevuje důsledná stranická kritika, která „nese i na kulturní frontě aspoň náznaky vyjasnění.“<sup>53</sup>

Polští autoři v článku posuzují hodnotu filmových scénářů posledních let. V těch se projevila ideologická krize, a to konkrétně v „*nakupení pesimistických scénářů a scénářů účtujících s chybami a nedostatky*.“<sup>54</sup> To pokládají za zneklidňující zejména pro tvůrce a politické činitele, neboť považují filmovou tvorbu za důležitou úlohu výuky, vzdělávání a především ve vytváření nálad veřejnosti, které se „*systematicky nabízí těžká a zoufalá duševní potrava*.“<sup>55</sup> Polští autoři jsou dále citováni názorem, že největší překážkou pro současný polský film je impresivní pohled, který se nedostatečně zabývá významnými vrstvami společnosti a neproniká do důležitých společenských prostředí, tedy hlavně do sféry rolnictva a dělnictva. To autor článku kvituje a uvádí, že se v polské kritice blýská na lepší časy.

Cituje dále scenáristu Jerzyho Stefana Stawińskiego (**Člověk na kolejích, Kanály, Eroica**), jehož zamyšlení nad budoucností polských scénářů je podle něj nejasnou teorií. Tuto citaci, těžko říct nakolik vytrženou z kontextu, nazývá přívlastky ‚demobilizující‘ a ‚nebezpečná‘ (ač slovo uvádí v uvozovkách). Seznamuje čtenáře s živou diskusí na stránkách polských filmových časopisů o kvalitě a kvantitě současných polských scénářů, cituje několikero teoretiků (Bolesław Michalek, C. Michalski, I. Merzová). Osočuje polského kritika S. D. za názor, že klady Jasného **Touhy** (1958) se dají vysvětlit vlivem polské filmové školy. To je podle autora „*neuvážený a neodůvodněný soud*.“<sup>56</sup> V závěru konstatuje, že i polská kritika má své starosti, a proto jí občas v rámci moderní a světové teorie uniká pravda při pohledu na konkrétní filmy.

## 9.2. Jan Svoboda – polský film

Jednou z prvních důležitých statí o polské kinematografii ve *Filmu a době* bylo obsáhlé zhodnocení vývoje polského filmu od jeho počátků až do roku 1958. Jejím autorem byl tehdy 19letý Jan Svoboda. Jednalo se o jeho první velkou práci a psal ji ještě jako student oboru filmové a televizní dramaturgie a vědy na FAMU, kde studoval v letech 1957–1961. Tato stať byla psána vcelku jako jeden článek, ale ve *Filmu a době* byla otištěna odděleně na dvě části a s odstupem dvou let. První část nazvaná *Vývojové tendence polského filmu* byla publikována v roce 1959, zatímco část druhá, která nese název *Polský film v letech 1956-1958*, byla uvolněna pro tisk až v roce 1961.

---

<sup>53</sup> Starosti polských kritiků. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1960. roč. 6., s. 137.

<sup>54</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>55</sup> Tamtéž, s. 137.

<sup>56</sup> Tamtéž, s. 137.

Důvodem, proč musel být článek publikován rozděleně, bylo opoždění vydání druhé části z důvodu nařízení tehdejšího šéfredaktora Jiřího Hrbase. Ten nazval filmy polské filmové školy údajně za ideově sporné, o kterých není vhodné informovat, neboť se u nás ani neuvádějí do kin.<sup>57</sup> Proto Svobodovi povolil nejdříve publikovat pouze první část, která se tématicky věnuje polskému filmu do roku 1956. Článek končí filmy **Nezvaní hosté** Andrzeje Wajdy a **Kdo zrazuje** Jerzyho Kawalerowicze.

V této první části podává Svoboda hrubý přehled o počátcích polské kinematografie symbolizované v předválečných letech zejména buržoazní plytkostí veseloher v kombinaci s avantgardou komunistického založení. Podrobnějšího rozboru se dočkají až filmy poválečné - první série děl s okupační tematikou do roku 1950 (především **Zakázané písničky** (*Zakazane piosenki*, 1947), **Osvětim, Hraniční ulička** (*Ulica Graniczna*, 1948)). Zmiňuje zde schůzku pracovníků složek kinematografie v roce 1949, na které podle něj vyjádřili nutnost revize tvůrčí metody ve smyslu principů socialistického realismu, opřených o marxistický světový názor. V krátkosti se vyjadřuje o dokumentárních filmech Andrzeje Munka a také o jeho **Modrém kříži**; tuší v Munkovi vyzrávající filmařský talent. Ve Wajdových **Nezvaných hostech** rozpoznává režisérovo poučení na dílech italské školy a filmového expresionismu. Stať nemá žádné závěrečné resumé, jako je u podobně rozsáhlých prací ve Filmu a době zvykem.

Druhá část článku byla tedy po některých úpravách uvedena až po dvou letech. V úvodním odstavci tohoto pokračování informuje autor pod zkratkou Red. (dá se předpokládat, že se jedná o samotného šéfredaktora Hrbase, kterého Svoboda jinde nazývá grafomanem<sup>58</sup>) o pokračování článku z roku 1959. V období, kterým se druhá část zabývá, podle úvodu „*vrcholily a dosahovaly vyhraněnosti určité tendence, jejichž vliv byl vcelku záporný a škodlivý. Tyto tendence, i když se dosud projevuje jejich vliv, jsou už na ústupu před kladnějšími silami.*“<sup>59</sup> Po tomto zhodnocení však přesto přiznává, že „*si toto krátké, avšak významné údobí z nedávné minulosti zaslouží zvláštní pozornosti.*“<sup>60</sup>

Ještě než Svoboda přistoupí k samotným filmům, snaží se poskytnout vhled do nové situace, která nastala v Polsku politickém a posléze v Polsku filmovém po Chruščovově referátu. Informuje o VIII. sjezdu ÚV PSDS, který proběhl v roce 1956, a na kterém byla upřesněna perspektiva z hlediska politického, ideologického, ale i kulturního. Podle Svobody

---

<sup>57</sup> Rozhovor s Janem Svobodou vedený J. S. v březnu 2011 v Praze.

<sup>58</sup> SVOBODA, Jan. Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a dozrání Pražského jara 1968. IN *Pražské jaro* 1968. Praha: Literární akademie, 2009. 385 s.

<sup>59</sup> SVOBODA, Jan. *Polský film v letech 1956 – 1958. Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 595.

<sup>60</sup> Tamtéž, s. 595.

se v tomto čase „aktivizovaly i některé buržoazní kruhy“<sup>61</sup>, jejichž ideologický zápas se projevil také na kulturní frontě. K tomu reaguje na přednášku profesora J. Kotta ve Výboru pro kulturu a umění, ve které prý byly přehodnocujícím způsobem zavrženy a znehodnoceny snímky minulých let, tedy snímky, které se ztotožňují s metodou socialistického realismu. Naopak zde byla obhajována „anarchisticky pojímaná tvůrčí svoboda.“<sup>62</sup> Zatímco dříve byly organizační změny v polské kinematografii a především vznik tvůrčích skupin brány jako pozitivní krok hodný následování, podle Svobody se jedná o „soupeření překotně vznikajících uměleckých skupinek, které často končilo v originalitě za každou cenu, ve schválnostech formalistických experimentů.“<sup>63</sup> Svoboda níže v textu přiznává, že vznikem těchto tvůrčích kolektivů je dán předpoklad pro zvýšení výroby, zdravou tvůrčí soutěž a sdružování umělců příbuzného zaměření. Zároveň však tím, že byl omezen schvalovací proces při posuzování snímků, vzniká riziko experimentů a do filmové tvorby pronikají nežádoucí prvky živelnosti.

Tam, kde Wanda Jakubovská posuzuje mezinárodní spolupráci při natáčení filmů především v problémech technického a ekonomického rázu než v problémech ideologických, podle Svobody se jedná rovnou o invazi západní kultury, která byla horečně a nekriticky přijímána a při této kulturní výměně hrál roli ‚škodlivý‘ liberalismus. Proto přiřazuje těmto filmům přívlastky jako „produkty rozkladu, naplněné reakčním determinismem, intelektuálskou nevírou v síly člověka.“<sup>64</sup> Tyto nálady tak připisuje těm, kteří ještě mají abstraktní iluze a kteří nevidí práci a velikost budovatelských změn, kterými poválečné Polsko prošlo: „Z této atmosféry skepse a pochybování vyrostla i některá díla, která líčila skutečnost v temných barvách a svým zkruslováním napomáhala nepřátelským tendencím.“<sup>65</sup>

Po tomto úvodu se Svoboda již zaměřuje na konkrétní snímky, které v daném období vznikly. Mezi první autory, kteří začali natáčet po změně poměrů, řadí polské dokumentaristy, jejichž snímky si vzhledem k zájmu především o negativní a problémové jevy ve společnosti vysloužily označení ‚černá série‘. Svoboda zde vidí problém, protože jestliže režiséři těmito filmy protestují proti negativním jevům, měli by na druhou stranu být přesvědčeni, že je dokáže „zdravá základna společnosti“<sup>66</sup> také řešit. Takové by bylo „umění kvalitativně socialistické“<sup>67</sup>, avšak není. Ovšem po zhodnocení dochází k názoru, že i takové snímky mohou pozitivně přispět sociální přestavbě, neboť se na tyto pozůstatky minulosti v prudkém

---

<sup>61</sup> SVOBODA, Jan. *Polský film v letech 1956 – 1958. Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 595.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 595.

<sup>63</sup> Tamtéž, s. 595.

<sup>64</sup> Tamtéž, s. 595.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 595.

<sup>66</sup> Tamtéž, s. 596.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 596.

procesu vývoje docela jednoduše zapomnělo a upozornění na ně může vést k větší společenské aktivitě při vypořádání se s těmito problémy.

Problém mezi celou řadou nových hraných filmů je podle Svobody ve velké míře subjektivismu. Subjektivním zaujetím a nerespektováním společensko-historických souvislostí umění „zamlžuje objektivní společenskou pravdu, místo aby ji prověřovalo a umocňovalo.“<sup>68</sup> Tento obecný problém připisuje i Munkovi a Kawalerowiczovi, ale začíná rozbořem Wajdových **Kanálů**. Ačkoliv Svoboda zmiňuje Wajdův často používaný citát k filmu („*Nešlo mi o povstání, ale o to, abych zachytil proces umírání.*“), přesto vytýká neurčitost individuálního přístupu jednotlivých postav k varšavskému povstání. Wajdův přístup komentuje jako „*bludnou fatalistickou koncepci*“<sup>69</sup>, která měla úspěch na Západě, kde snímek získal Zvláštní cenu poroty X. MFF v Cannes. V kapitalistických zemích chápali snímek jako ústup od realismu a revoluční stranickosti a jako příznak dezerce, což prý mělo za důsledek vzestup ‚buržoazního‘ umění v samotném Polsku. V závěru Svoboda svůj názor shrnuje: „*(...) je třeba hodnotit Kanály jako ideově umělecký ústup při pronikání k pravdě velkého národního dramatu, rozpoutaného buržoazním vedením navzdory plánu Sovětské armády.*“<sup>70</sup> Ve stejném duchu je veden také titulěk k fotosce z filmu **Kanály**, který je „*myšlenkově scestný*“ a který „*pro patologický rozbor jedinců a vnější efekty dochází k bezvýhodnému pesimismu a zkreslení nedávné historie.*“<sup>71</sup>

Také v případě Munkova filmu **Eroica** vytýká Svoboda snímku neschopnost zobrazit skutečné hodnoty hrdinství, což film sblížuje s **Kanály**. Oproti **Kanálům** však vyniká **Eroica** předností v zobrazení rozdílných reakcí na povstání. Proto, že polská filmová kritika vyzdvihovala oba snímky kvůli „*hlubokému odhalení zákonitostí polského charakteru*“<sup>72</sup>, zaktivizovaly se prý některé kruhy polské inteligence (myšleny ty ‚revizionistické‘), pro které to byla živná půda.

Také Jerzy Kawalerowicz byl prý v této době zasažen determinismem a především jeho film **Pravdivý konec velké války** (*Prawdziwy koniec wielkiej wojny*, 1957) je řazen mezi tato ‚falešná díla fatalistického přesvědčení‘. Snahy polských filmařů o vyrovnání se s minulostí označuje Svoboda za pochybné, v polské kinematografii však podle něj existují také pokusy o vystižení lidského údělu „*užitečně a zdravě.*“<sup>73</sup> K takovým uměleckým dílům řadí filmy **Byly jsme tři** (*Trzy kobiety*, 1957, r. Stanislaw Różewicz), **Svobodné město**

---

<sup>68</sup> SVOBODA, Jan. *Polský film v letech 1956 – 1958. Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 596.

<sup>69</sup> Tamtéž, s. 596.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 596.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 600.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 597.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 597.

(*Wolne miasto*, 1958, r. S. Rózewicz) a **Válečný kříž** (*Krzyz walecznych*, 1959, r. Kazimierz Kutz). Tvůrci těchto filmů „*nazírají své životní příběhy bez falešného patosu, ale také bez zatrpklosti.*“<sup>74</sup>

Další Wajdův film **Popel a dým** oslovil Svobodu kvůli výraznému zachycení typologií, pulsující atmosféře města či symbolickými scénami. Ovšem na druhé straně zde vnímá podobný ‚třídní problém‘ jako v předchozím snímku: „*Avšak stejně jako v **Kanálu** se tvůrce nedobral právě společenské a třídní podstaty dění, jeho vývojové logiky. Nastupující lidové zřízení je tu reprezentováno jen ozbrojenou mocí a několika úředními figurami včetně stranického sekretáře, ale nikoli přesvědčující lidskou kvalitou.*“<sup>75</sup>

Obsahují-li snímky postavy, které se určitým způsobem izolují od ‚nové skutečnosti‘, nebo jsou-li filmy o věcech a situacích beznadějných, nemůžou být považovány za společensky úspěšné, neboť jsou zkreslující. Jedná se o případ **Smyčky** (*Petla*, 1957, r. Wojciech Has), **Vlaku** (*Pociąg*, 1959, r. Jerzy Kawalerowicz) či zakázaného Fordova filmu **Osmý den v týdnu** stejného scenáristy jako u **Smyčky** (Marka Hlaska). Pouze výlučný Konwického film **Poslední den léta** (*Ostatni dzien lata*, 1958) vzhledem k příběhu a lokaci nemusí nic zkreslovat. Také Munkův film **Člověk na kolejích** vychází z rozboru kladně.

Po krátkých rozborech nedávných filmů dochází Svoboda k závěrům nad polskou filmovou tvorbou. „*Naše charakteristika dramát z polské současnosti prokazuje, že se polští filmaři omezovali na zachycování izolovaných jevů. Tyto zjevy, většinou negativní, se zveličovaly a často docházelo k falešné interpretaci. (...) Velmi nedostatečně vyjádřili polští filmaři základní konflikt své doby a země, rozmach a vítězství nových poměrů. Neučinili hodnoty rozvíjejícího se života základnou svého uměleckého nazírání.*“<sup>76</sup>

Z hlediska uměleckého výrazu dělí filmy do dvou kategorií. První spojuje především se subjektivním zobrazením citového zaujetí a s vědomím jistého zjednodušení přejímá označení polských kritiků – ‚film emocionální‘. To je případ především Andrzeje Wajdy a jeho učitele Aleksandra Forda. Druhá kategorie se vyznačuje pronikavější analýzou, je zde posílena racionální složka – jde o ‚film intelektuální‘. Jeho představitelem je Andrzej Munk, následovník tradice rozvíjené Wandou Jakubowskou. V kinematografii Jerzyho Kawalerowicze se objevují obě tyto tendence.

V kulturně-politickém pohledu shrnuje dosavadní myšlenky a vyzdvihuje některé filmy z první statě, které splnily dostatečně kritéria socialistického realismu. Vyjadřuje

<sup>74</sup> SVOBODA, Jan. *Polský film v letech 1956 – 1958. Film a doba.* Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 598.

<sup>75</sup> Tamtéž, s. 598.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 600.

přesvědčení, že se mladí filmaři v budoucnu poučí a budou znovu točit filmy pro lid a pro myšlenku socialismu. „*Právem byly vzneseny námitky proti anarchistickému pojmání svobody umělce, proti subjektivistickému zkrusování, proti chmurně laděným a bezvýhledným obrazům polského života.*“<sup>77</sup>

### 9.3. Články v roce 1961

V rubrice Filmový život v zahraničí se Ljubomír Oliva vyjadřuje ke dvěma aktualitám z polského filmového prostředí. Nejprve rozebírá článek generálního ředitele Ústředního úřadu kinematografie Jerzyho Tyrowicze o současném stavu filmové produkce, který přinesl polský filmový časopis Ekran. V druhé části informuje o smrti Andrzeje Munka.

Tyrowiczův článek se znovu zabývá palčivým problémem kvality polských scénářů. Nedostatek kvalitních scenáristů je podle něj důvodem diskusí o založení katedry scenáristiky při Státní vysoké škole filmové. Oliva cituje jeho názory a doplňuje je vlastními myšlenkami. Především polemizuje nad odhadem polského ředitele, že se v roce 1961 bude již takřka polovina ohlášených filmů odehrávat v současnosti. Podle Olivy se zde „*projevuje sklon k jednoduchým aritmetickým úkonům.*“<sup>78</sup> Pokouší se Tyrowiczův odhad vyvrátit nebo přinejmenším zkorrigovat myšlenkou, že otázka současnosti ve filmu není tak jednoznačně rozhodnutelná a nedají se mezi snímky o přítomnosti řadit ty, ve kterých se tato současnost „*omezuje na nápisy na obchodech a televizní antény na střechách.*“<sup>79</sup> Přesto dochází k závěru, že se polské filmy již začínají odklánět od válečné tematiky a vyjmenovává přehled aktuálních polských filmů, které se více či méně současným tématům věnují.

V druhé glose oznamuje nedávnou smrt Andrzeje Munka, což mu dává prostor pro pokus o krátké zhodnocení jeho filmové kariéry. Oliva jej považuje za tvůrce velkého nadání, který měl „*mysl pro nuance filmové řeči, odvahu k experimentování nejen s výrazovými prostředky, ale především s neutřelým obsahem.*“<sup>80</sup> Tuto charakteristiku měl podle něj Munk společnou s Wajdou i Kawalerowiczem.

Důvodem, proč se Munk neodchýlil od reality tak, jako jiní režiséři jeho generace, spočívá podle Olivy v jeho dokumentaristickém založení. Článek pak obsahuje výčet Munkových děl od počátků v podobě krátkých dokumentů, první dlouhometrážní film **Modrý kříž**, přes **Muže na kolejích** až po jeho poslední ještě dokončené filmy **Eroica** a **Šilhavé**

<sup>77</sup> SVOBODA, Jan. Polský film v letech 1956 – 1958. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 601.

<sup>78</sup> OLIVA, Ljubomír. Filmový život v zahraničí: Situace v Polsku. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 718.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 718.

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 719.

**šťestí.** Oliva si cení zejména **Muže na kolejích.** Ten je podle něj poctivou snahou o zobrazení vztahu mezi jedincem a kolektivem, kde Munk prokázal velkou talentovanost. Co se týče dalších dvou snímků, dá se z jejich krátkých popisků vycítit, že je Oliva neměl možnost vidět. Přesto je však neosočuje z žádných ideologických chyb, pouze konstatuje, že filmem **Eroica** začíná Munkova ‚černá série‘.

## 10. Výměna šéfredaktorů v roce 1962

V roce 1962 nastupuje do vedení časopisu Film a doba nový šéfredaktor Antonín Novák alias Jan Žalman<sup>81</sup>, kterého namísto Jiřího Hrbase prosadilo předsednictvo Filmové složky Svazu československých divadelních a filmových umělců<sup>82</sup> a tím započala nová éra časopisu. Pod vedením Antonína Nováka se časopis stal v průběhu 60. let prostorem pro odbornější filmologickou diskusi. *„Časopis Film a doba přešel do ideové sféry svazu, i když jej stále vydávalo nakladatelství Orbis. (...) V úvodu prvního čísla ročníku 1962 čteme Žalmanova slova: „První věc, která dělá časopis časopisem, je jeho charakter, a druhá jeho tvář.“ Namísto dosavadní všehochuti požaduje vyhraněná stanoviska k naléhavým problémům. Skutečná umělecká kritika je mu – jako byla třeba Šaldovi – součástí a projevem kritiky společenské.“*<sup>83</sup>

S nástupem Antonína Nováka začala obrana časopisu před nátlaky z různých stran. Brzy po šéfredaktorské výměně se 9. – 10. února 1962 konala I. konference o hraném filmu, na které se filmaři pokusili pojmenovat důsledky cenzury a mocenské kritiky vzešlé z banskobystrického festivalu jako dočasné přervání vývoje československého filmu. *„Novák/Žalman jako předseda svazové sekce filmové teorie a kritiky se rozhodným způsobem účastnil na přípravě referátu, který též přednesl na I. konferenci o problémech hraného filmu v únoru 1962. V něm uvažoval o modernosti myšlení a tvaru, zejména vyslovil potřebu vrátit se k traumatizujícím závěrům vyhlášeným na festivalu v Bánské Bystrici 1959.“*<sup>84</sup>

Na konci roku 1962 se konal XII. Sjezd KSČ, na kterém byly posouzeny některé závěry minulých let, a byla znovu uvolněna cesta společenskokritickým tématům. Umělci

---

<sup>81</sup> Antonín Novák, pseudonymem Jan Žalman (1911–1990), český filmový kritik a teoretik, v roce 1970 mu po odvolání z pozice šéfredaktora bylo zakázáno publikovat a byl vyřazen z oficiální kultury.

<sup>82</sup> Svaz československých divadelních a filmových umělců (SČDFU) vznikl dualistickým rozdělením Svazu českých divadelních umělců (SČDU) v roce 1961, čemuž předcházela dvouletá intenzivní práce v jednotlivých komisích (režisérů, scenáristů, dramaturgů, teorie a kritiky, ediční), jednání s řediteli filmu a televize, pořádání projekcí, seminářů, projednávání mzdových otázek, připomínek ke kolektivním smlouvám. Rozdělením SČDFU v listopadu 1965 vznikl samostatný Svaz československých filmových a televizních umělců FITES.

<sup>83</sup> SVOBODA, Jan. Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a dozrívání Pražského jara 1968. IN *Pražské jaro 1968*. Praha: Literární akademie, 2009. 383 s.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 383.



volali po změně a byla dále kritizována neadekvátní kritika banskobystriického festivalu. V prvním čísle *Filmu a doby* roku 1963 informoval o sjezdu Miloš Fiala v článku, kde se mimo jiné vyjádřil k uměleckým požadavkům: „*Téma je pro nás velké tím, jak hluboko dovede proniknout k významným vývojovým rozporům, jak aktuální obraz a významnou myšlenku přináší. Má-li být naše doba postižena ve všech svých aspektech, pak přímo vyžaduje od umělců nejrůznější přístupy, nejrůznější umělecké pohledy, které by z různých konců pronikaly k jejímu jádru a ukázaly ji v celém bohatství, šíři a rozmanitosti životních jevů.*“<sup>85</sup>

Splnění těchto požadavků znamenalo změnu recepce nejen československých kritických snímků zakázaných v roce 1959 ale i ‚ideově sporných‘ filmů polské školy. Určité liberálnější změny tedy nastaly jak v kinematografii, tak obdobně také ve filmové kritice a žurnalistice. „*Také filmová kritika, půldruhého desetiletí požadující po díle socialistický obsah a realistickou formu, s patentem na výklad těchto termínů, se postupně dostávala ze stagnace, která byla o to hlubší, oč více reflexe filmu, vnímaného dosud jako masové medium s osvětovým posláním, postrádala filozofický přesah či celistvou teoretickou základnu.*“<sup>86</sup> Pro *Film a dobu* to znamenalo také větší možnosti ve spolupráci se zahraničními kritiky a dopisovateli, což se promítlo zvýšeným množstvím přeložených publikací ze zahraničních periodik a také cizojazyčných textů psaných přímo pro časopis.

Přehodnocování dřívějších ideových požadavků strany a stanovení nových úkolů pokračovalo v průběhu roku 1963.

## 11. Film a doba v letech 1962 – 1963

### 11.1. Články v roce 1962

Nad nejnovějším filmem Jerzyho Kawalerowicze **Matka Johana od Andělů** (*Matka Joanna od aniolów*, 1961) se v roce 1962 pozastavil Jan Hořejší. Souběžně s tím se zamýšlel také nad zajímavým a složitým tvůrčím vývojem samotného režiséra, jak naznačuje již název jeho stati – *Kawalerowiczova cesta k „Matce Johaně od Andělů“*. Jeho poslední film považuje za prozatímní vyvrcholení režisérovy tvůrčí kariéry.

V úvodu Hořejší konstatuje, že k pochopení tohoto filmu je nutné zamýšlet se a pochopit specifický vývoj polské kinematografie, natolik odlišný od toho našeho, a to

---

<sup>85</sup> FIALA, Miloš. XXII. Sjezd KSSS a některé otázky našeho filmového umění. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963, roč. 9.

<sup>86</sup> PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 120.

v konfrontaci s uměleckými kritérii a názory polských kritiků a umělců. V souvislosti s tím vidí první výrazný problém již v určení a popisu označení ‚polské školy‘. Složitost a náročnost ve výkladu charakteristik polské školy, neschopnost stvořit nějakou obsáhlejší definici, ohrazení množiny tvůrců konkrétními uměleckými znaky, které určují náležitost toho kterého režiséra do daného hnutí – to vše je způsobeno také tím, že se těžko vměšťují do jednoho směru tvůrci tak protikladných snímků. Hořejší se zaměřuje především na Kawalerowicze, který se sám do polské školy řadil a rozlišoval ji na tři různé slohy, jejichž charakteristika je více méně dána filmařským stylem a způsoby konkrétních režisérů, které k nim přiřazuje.<sup>87</sup> Postupným výčtem a ohlédnutím za úspěchy dosavadních filmů Jerzyho Kawalerowicze se v jeho díle Hořejší snaží najít inspirační zdroje a popsat typické filmové prostředky, kterými režisér dosahuje svého cíle – „*psychologické a citové plnosti člověka.*“<sup>88</sup> Společně s citovaným vyjádřením samotného režiséra, všímá si Hořejší tendencí ve zkratkovitosti a náznakovosti jeho posledních děl. Vyústění tohoto vývoje je pak podle něj zcela logickým vyvrcholením v **Matce Johaně od Andělů**.

Zajímavý a ve filmu a době do té doby relativně originální pohled nabízí na následujících řádcích, kde se úspěchy polské filmové školy snaží spojit s exportními úspěchy těchto a dalších filmů v ostatních zemích a na velkých filmových festivalech.<sup>89</sup> Adjektivum ‚exportní‘ považuje Hořejší za takřka synonymum se slovem ‚vrcholný‘ (vrcholná díla polských tvůrců). Právo polských filmařů na možnost experimentování, hlásané po roce 1956, spojuje s jejich vidinou exportu do zahraničí. I proto mohla největší díla polské školy uspět na mezinárodním poli. Svou tezi dokládá i konkrétními čísly prodeje filmů do zahraničí, avšak vzápětí již nad těmito kladnými výsledky polemizuje. Považuje je za relativně ošidné a přiklání se k názoru citované Ireny Merzové, že pozitivní ohlasy u buržoazní kritiky měly i jiné příčiny než jen ty estetické. Slovy Merzové z nich ‚vypichuje‘ za první důvody politické a za druhé charakter snímků, „*kde nejen nebylo administrativních požadavků a okamžitých propagačních úkolů, kde ale ani nebyla rozhodně vyslovena programová socialistická myšlenka.*“<sup>90</sup>

---

<sup>87</sup> Kawalerowicz dělí polskou školu na sloh první („*epicky barokní, reprezentovaný Wajdou, vychází především ze scénérie. Člověka objektivizuje, ukazuje z vnější strany; podstatnější jsou situace, ve kterých se ocitá, než jeho nitro*“), sloh druhý („*psychologický, kam bych zařadil i sebe – je naprosto popřením směru prvního. V prvním plánu je člověk, jeho psychika, nitro.*“) a sloh třetí („*jakýsi dokumentární směr s velkou dávkou intelektu. Jeho představitelem je Munk.*“). [HOŘEJŠÍ: 1962]

<sup>88</sup> HOŘEJŠÍ, Jan. Kawalerowiczova cesta k Matce Johaně od Andělů. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 147 – 150.

<sup>89</sup> Také Matka Johana od Andělů sklízela úspěchy na mezinárodních festivalech a ve filmových distribucích – i díky zisku Zvláštní ceny poroty na festivalu v Cannes v roce 1961.

<sup>90</sup> HOŘEJŠÍ, Jan. Kawalerowiczova cesta k Matce Johaně od Andělů. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 149.

Úspěch **Matky Johany od Andělů** v Cannes jednoznačně uznává. Polemizuje však nad příčinami tohoto úspěchu, jak je pojmenovali polští kritikové. Zmíněná náznakovitost a nedořečenost Kawalerowiczova díla umožňuje podle Hořejšího do jisté míry libovolný výklad. S vědomím této myšlenky se pouští do určitého subjektivního rozboru, avšak stále si je vědom možného odlišného výkladu.

Hořejší také informuje o nově připravovaném Kawalerowiczově filmu **Faraón** (*Faraon*, 1966). Důvodem pro zpracování další historické látky je mu znovu vidina možného výrazného exportu filmu do zahraničí. Nad náměty těchto filmů se pokouší dobrat hlavních předností i záporů soudobého polského filmu – hluboké námětové krize – jež podporuje také závěrečnou citací Mieczysława Walaska.

Ve stejném čísle byla také otištěna ukázka z literárního scénáře k filmu **Matka Johana od Andělů**, který přeložila Alena Karešová.

V rubrice *Ze zahraničí* byl v roce 1962 otištěn článek polského teoretika Jerzyho Płażewského *Polský film na prahu nového období (1960-1962)*. V článku není uvedeno, zdá se jedná o překlad jinde publikované práce nebo textu psaného přímo pro *Film a dobu*, jak tomu občas bývalo.<sup>91</sup>

To, že byl tento článek otištěn, indikuje postupnou proměnu ve vnímání některých snímků polské školy, neboť Płażewski tato díla vnímá jako vynikající filmy období. Jeho článek je pokusem o sumarizaci výbojného období po roce 1955 do současnosti, kdy už přední linie polské školy doznívá a v polské kinematografii nastupuje nové období.

Płażewski upozorňuje, že hodnocení úspěchů jakékoliv kinematografie je záležitostí subjektivní, a tak i jeho pokus je především jeho osobním pohledem na dané období. Ovšem některá objektivní fakta se přehlédnout nedají. Změna polské kinematografie od předválečného období je velmi výrazná a v prvním období po válce sice spatřilo světlo světa několik úspěšných snímků (jmenuje **Osvětím**, **Hraniční uličku** a **Město nepokořené** (*Miasto nieujarzmione*, 1950, r. Jerzy Zarzycki). Rozkvět nastal podle autora až od roku 1955, což dokládá především zvýšenou návštěvností polských kin, větším zájmem diváků o domácí filmy než o zahraniční, a také řadou úspěchů na mezinárodních filmových festivalech.<sup>92</sup> Płażewski nepopisuje tuto změnu v kinematografii výkladem předností a charakteristik

---

<sup>91</sup> Například ve stejné rubrice téhož roku velké shrnutí o tendencích v polském dokumentárním filmu Jerzyho Giżyckiho přeložené Alenou Karešovou.

<sup>92</sup> V roce 1961 tak dokonce export pouhých 26 filmů natočených v Polsku dokázal pokrýt výlohy na import 200 zahraničních titulů, a to dokonce s přebytkem. Statistika je důkazem, jaký důraz kladli polští filmaři na možnosti exportu snímku do zahraničí.

nových filmů, ale naopak popisem toho, co tyto snímky oproti předešlým rokům postrádají – schematismus, jednotvárnost, normativní estetickou doktrínu apod. Vzestup po roce 1955 souvisí s „*překonáním schematismu v dramatické tvorbě a zjednodušováním v teorii estetiky*.“<sup>93</sup> Tím, že se rozšířilo pole přístupné tematiky, tvůrci se nebáli sáhnout k progresivnějším látkám, které byly před skončováním normativní estetiky socialistického realismu zamlčovány. Měli větší svobodu při volbě příběhu či formálních prostředků.

Plażewski považuje za důležité, že nové filmy zůstaly „společensky zaangažované“ a mohly tak mít i velký úspěch u domácího publika. Zmiňuje také záporné jevy, kterými se zabývalo usnesení sekretariátu ÚV strany o otázkách kinematografie, především povrchní schémata a křečovitě úsilí o experiment za každou cenu. „*Určitá růžově zbarvená schémata byla potírána schématy černými, umělecky právě tak nepřesvědčivými*.“<sup>94</sup> Tyto jevy však řadí na druhou kolej, neboť se ztrácí v sérii úspěchů.

Z období jmenuje Munka, Wajdu, Lesiewiczze, Kutze a Hase, které řadí do proudu, jenž byl „*na míle vzdálen od komerční kinematografie*.“<sup>95</sup> Filmy těchto režisérů (jmenovitě **Popel a dýmáček**, **Člověk na kolejích**, **Kanály**, **Stín**, **Rozloučení** (*Pozegnania*, 1958, r. Wojciech Has), **Eroica**, **Eva chce spát** (*Ewa chce spac*, 1958, r. Tadeusz Chmielewski) jsou podle něj vynikající a také „společensky angažovaná“ díla.

Po tomto shrnutí se již věnuje snímkům natočeným v letech 1960–1962, jak předeslal v titulu článku. Znovu se objevuje reakce na porovnávání kvantity filmů s válečnou tematikou s filmy o současnosti, přičemž Plażewski vyvrací názory kritiků, kteří kritizují snímky z války a považují toto téma za již vyčerpané. Podle autora svědčí údaje o návštěvnosti o opaku, důležité je zejména neopakovat se. Prochází postupně nově natočené filmy, komentuje je, hodnotí a srovnává s díly předchozími.

Spory o podobu současnosti ve filmu znovu Plażewski mírně napadá příkladem **Matky Johany od Andělů**, jejíž děj se sice odehrává v 17. století, ale množství myšlenek je aktuálních a současných. V posledním odstavci s výmluvným titulem *Perspektivy budoucnosti* přece jen vyslovuje lehké obavy z budoucnosti polského filmu. Právě současná témata jsou očekávána v „období stabilizace“ a Plażewski svůj článek končí v očekávání, jak se tato témata povede filmařům zpracovat.

Právě k nové knize *Język filmu* teoretika Jerzyho Plażewského se vyjádřil ve své recenzi Zdeněk Smejkal. Knihu s názvem *Polská práce o filmové řeči* (1962) nahlíží

---

<sup>93</sup> PŁAŻEWSKI, Jerzy. *Polský film na prahu nového období (1960 - 1962)*. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 642.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 642.

<sup>95</sup> Tamtéž, s. 642.

z hlediska teoretického, srovnává autorovy teze s ostatními světovými, ale i českými (Jan Kučera) kritickými pracemi. Fenoménu polské filmové školy či současnému stavu polské kinematografie pozornost nevěnuje.

## 12. Duben 1963 – uvolňování filmů

V roce 1962 došlo k přehodnocení některých československých, ale i zahraničních snímků z dřívějšího období. V roce 1963 pak relativní uvolňování poměrů nejen v kinematografii, ale i v ostatních uměleckých odvětvích pokračovalo. Zesílilo se kritické vyjadřování k otázkám současnosti či člověka. Kulturní ovzduší se poměrně uvolnilo a to umožnilo rozkvet československé kinematografie. „*Na stranách kulturních periodik (Host do domu, Literární noviny, Světová literatura, Divadlo, Tvář) publikovali spisovatelé, filosofové a teoretikové umění, kteří se nemínili smířit se současným stavem společnosti (Kundera, Klíma, Vaculík, Kosík, Sviták, Grossman, Havel), množily se nonkonformní divadelní scény (Divadlo Na Zábradlí, Semafor, Večerní Brno, Studio Y), v Redutě a Viole se hrál jazz a recitovala se soudobá poezie. Paralelně s přesměřováním moderního marxistického uvažování k humanismu a existenciálním otázkám a s obnovou náboženského myšlení docházelo i k prohloubení pohledu na umění.*“<sup>96</sup>

V dubnu 1963 předložil nový tajemník komunistické strany Čestmír Císař Předsednictvu ÚV KSČ návrh usnesení *Řešení otevřených otázek ve filmu a přehodnocení některých sporných jevů v literatuře a divadle, jež je nutno uzavřít v souvislosti s konferencí Svazu čs. divadelních a filmových umělců a s přípravou III. sjezdu spisovatelů*. Postoje tvůrčích svazů včetně filmové složky SČDFU přispěly k uvolňující se politické atmosféře. Došlo k revizi banskobystřických postojů a filmy **Tři přání**, **Zde jsou lvi**, **Konec jasnovidce**, **Hvězda jede na jih** a také některé zahraniční filmy, mezi něž patří i díla polské školy, mohly být uvolněny do kin.

Přelomovou byla také liblická konference o díle Franze Kafky, která proběhla v květnu roku 1963 u příležitosti Kafkových nedožitých 80. narozenin. V literárněvědné debatě o dávno zemřelém autorovi se zostřil duch politické revolty. Konference byla příznačná pro všeobecný kulturní vývoj, který lze vysledovat až k událostem Pražského jara. Do tohoto kulturní vývoje přispívali také lidé kolem Filmu a doby. „*Profil a osudy měsíčníku Film a doba v letech 1962–1970 přesvědčivě potvrzují, že takzvané Pražské jaro bylo vyústěním a vrcholem kontinuálního procesu. V něm se společnost – řečeno s Václavem*

<sup>96</sup> PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 120.

*Havlem z Dálkového výsledku – také sebeuvědomovala a emancipovala prostřednictvím kultury. (...) Novákova redakce Filmu a doby důsledně uskutečňovala předsevzatý program. Bylo jí na předním místě sledování a reflexe vývojově progresivních tendencí ve filmové tvorbě. Trvalou zásadou bylo „chodit na všechny strany“, znát a být svůj. Proto byla budována síť kvalitních zahraničních dopisovatelů, která doplňovala další převzaté texty. Časopis obsáhle referoval o mezinárodních festivalech. Věnoval soustavnou pozornost autorským osobnostem, jež dnes patří do moderní klasiky, a stejně tak mnohotvárným hnutím „nového filmu“, nových vln, filmu-pravdy apod. (...) Její profil se stal inspirací pro další odborná periodika – polský měsíčník Kino a maďarský dvouměsíčník Filmkultúra.“<sup>97</sup>*

## 13. Film a doba v letech 1963–1968

### 13.1. Recenze filmů Andrzeje Wajdy 1961-1965

V rozmezí let 1961 – 1965 byly ve Filmu a době recenzovány čtyři filmy Andrzeje Wajdy, z toho dva s válečnou tematikou – **Lotna** (1959) a **Samson** (1961), jeden film ze současnosti - **Nevinní čarodějové** (*Niewinni czarodzieje*, 1960) , a jugoslávská **Lady MacBeth z Mcenského Újezdu** (*Sibirska Ledi Magbet*, 1961). **Lotna** a **Lady MacBeth** se do kin dostaly až po šesti, respektive čtyřech letech od jejich natočení.<sup>98</sup> **Lady MacBeth** kvůli koprodukcí z Jugoslávií a **Lotna** ze stejných důvodů jako Wajdovy nejlepší filmy z první dekády jeho filmové kariéry **Kanály** a **Popel a dýmant**. Tyto filmy se recenze na stránkách Filmu a doby nedočkaly, i když také měly v jarních a letních měsících roku 1964 po letech premiéry v československých kinech.<sup>99</sup> V lednu 1965 udělili členové Klubu filmových novinářů **Popelu a dýmantu** Cenu československé filmové kritiky za nejlepší zahraniční film uvedený v čs. distribuci v roce 1964.<sup>100</sup>

Drahomíra Novotná v recenzi filmu **Nevinní čarodějové** s povděkem kvituje, že se Wajda po svých prvních dílech vracejících se do válečné minulosti pustil do současné tematiky. Tázavě se však ptá, jestli Wajda nenachází v současném Polsku obecnější témata než jen individualismus člověka, který se stal výchozím zdrojem příběhu také jeho dalších snímků **Samson** a **Lotna**. Podle Novotné se již autoři polské školy relativně odchyľují od

<sup>97</sup> SVOBODA, Jan. Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a doznívání Pražského jara 1968. IN *Pražské jaro 1968*. Praha: Literární akademie, 2009. s. 374.

<sup>98</sup> Premiéry Wajdových filmů: **Nezvaní hosté** (září 1955), **Samson** (červen 1961), **Nevinní čarodějové** (srpen 1961), **Láska ve dvaceti letech** (leden 1963), **Kanály** (březen 1964), **Popel a dýmant** (duben 1964), **Lotna** (červenec 1965), **Lady Macbeth** (srpen 1965).

<sup>99</sup> V souvislosti s premiérou vyšla recenze na snímky ve 12. čísle týdeníku Kulturní tvorba 1964, ve které Jan Svoboda zve diváky do kina, avšak jen mírnějším tónem zopakoval slova o filmech ze své dřívější práce.

<sup>100</sup> Filmový přehled, roč. 1965, č. 7 (1. 3. 1965).

série „černých“ pesimisticky laděných snímků, nicméně hrdinové filmů jsou tak poněkud nečitelní a nezařazení. Wajda a celá polská škola jejími slovy „*příliš úzkostlivě lpí na svém právu na uměleckou nezaangažovanost, na požadavku jedinečnosti postav, která se tak bojí zobrazení normálního života, že ji její strach ze „schematické všednosti“ zahání dál, než by chtěla.*“<sup>101</sup>

Ivanu Soeldnerovi v recenzi na snímek **Samson** Wajdův pesimismus nevádí. Ačkoliv mnozí Wajdovi jeho skeptický pohled vytýkají, podle Soeldnera přece o válce točit optimisticky nejde. Proto Wajda „*nikdy neoslavuje patos, ale demaskuje jej.*“<sup>102</sup> A to jak v **Popelu a démantu**, tak v **Kánalech** i v **Nevinných čarodějích**. Soeldnerova recenze tak vyznívá překvapivě velmi příznivě.

Obě Svobodovy recenze jsou poněkud kritičtější. Realizaci **Lotny** považuje za umělecké nedorozumění, a to i při nejlepších autorových úmyslech. „*Wajda zřetelně patetizuje, ale také idealizuje a idylizuje. Ovšem především výtvarným řešením dokázal dát svému barevnému filmu tvar hodný nejlepších tradic polského umění.*“<sup>103</sup>

Snímek **Lady MacBeth z Mcenského Újezdu** natáčel Wajda v Jugoslávii. Již titul recenze je výmluvný – *Slepá odbočka?* Svoboda si všímá, že Wajda nedostatečně rozpracoval předlohu, kvůli čemuž „*není schopen vzbudit opravdovou katarzi.*“<sup>104</sup> Důvodem neúspěchu je také zasazení typických ruských reálií do jugoslávských exteriérů. Přes všechnu snahu se tak divák zdráhá příběhu uvěřit. Naopak vyzdvihuje herecké výkony a v závěru konstatuje, že tato Wajdova ‚slepá odbočka‘ nemusí být pro Wajdu ‚bez užitku‘ vzhledem k jeho další tvorbě.

## 13.2. Články z let 1963-1968

S odstupem dvou let byly ve Filmu a době publikovány dvě původní práce věnující se polskému dokumentárnímu filmu.<sup>105</sup> Jerzy Giżycki<sup>106</sup> představuje v článku psaném přímo pro časopis současné tendence polské dokumentaristiky a širěji se věnuje filmům Kazimierze Karabasze, Jana Lomnického, dvojice Jerzy Hoffman-Edward Skórzewski a Tadeusze Makarczynského. Jan Žalman tato jména opakuje a přidává jedno navíc – Tadeusz Jaworski, jehož dosavadní snímky představuje svým zkušeným pohledem.

---

<sup>101</sup> NOVOTNÁ, Drahomíra. Nevinní čarodějové (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 382.

<sup>102</sup> SOELDNER, Ivan. Ať zahyne má duše s Filištíny (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 597.

<sup>103</sup> SVOBODA, Jan. Šipka (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 440.

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 440.

<sup>105</sup> Jerzy Giżycki – *O některých tendencích v polském dokumentárním filmu* (1961), Jan Žalman – *Nová jména na nebi polské dokumentaristiky* (1963).

<sup>106</sup> Jerzy Giżycki (1919–2009) – polský filmový kritik, vášnivý šachista.

K diskutovaným problémům polských scenáristů přispěl ve *Filmu a době* také rozhovor Stanisława Ostrowského s předním autorem scénářů Józefem Henem<sup>107</sup> a přiblížil tak situaci právě očima autorů-spisovatelů. V textu není uvedeno, zda se jedná o rozhovor převzatý, ale podle určitých znaků lze vytušit, že rozhovor vznikl přímo pro *Film a dobu*. Především proto, že rozhovor byl veden právě s Józefem Henem, který je autorem scénáře k československému filmu **Boxer a smrt** (1962, r. Peter Solan), což je zmíněno v úvodním slově. O překlad rozhovoru se znovu postarala Alena Karešová. Dalšími scenáristy, o nichž je v textu řeč, jsou kromě Hena Tadeusz Konwicki, Jerzy Stefan Stawiński a Aleksander Ścibor-Rylski.<sup>108</sup>

Hen se v úvodu pokouší postihnout specifika autorského filmu. Na Ostrowského narážku, zda tzv. ‚vzpouza scenáristů‘ neměla svůj základ a inspiraci ve francouzské nové vlně, vyjadřuje se Hen negativně. Podle něj nebyly první filmy nové vlny přijaty v Polsku kladně (např. Konwicki proti nim dokonce ostře vystoupil), důvody vidí především v poměrně dost odlišné válečné zkušenosti Poláků a Francouzů.

Hlavní linie rozhovoru se však vede nad rozdíly mezi autory scenáristy a autory režiséry. Hen vyjadřuje povzdech nad tím, že ačkoliv za filmy polské školy stojí z velké části scenáristé, kritikou jsou úspěchy snímků takřka výlučně připisovány jejich režisérům. Kritika tak mluví o vývoji a ‚světonázoru‘ filmaře a autor scénáře zůstává v pozadí. Jako příklad uvádí snímky **Eroica** a **Kanály**, za jejichž vyzněním a myšlenkou podle něj stojí hlavně osobní prožitky Jerzyho Stawińskiego. Spisovatelé předloh jsou po dopsání odsunuti na druhou kolej a případné úspěchy náleží především tomu, kdo předlohu převede na plátno.

To je důvodem, proč se tito autoři postupně dostali k natáčení vlastních filmů, aby svoji práci na filmu vedli od prvního kroku k poslednímu. Zdá se však, že si Hen neuvědomuje specifické problémy režisérské práce, přestože uvádí příklady problémů z jeho vlastní praxe. V závěru vyslovuje společně s Ostrowským důležitou myšlenku – jestliže se první linie polských scenáristů začala více věnovat režii a režírování vlastních textů, nezbyvá zavedeným autorům, než se obávat o dostatek nových a kvalitních scénářů.

Vladimír Remeš ve své glose *Tři proudy v současném filmu (1965)* pokouší vyznačit

---

<sup>107</sup> OSTROWSKI, Stanisław. Autorský film v Polsku: Rozhovor s Józefem Henem. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 510.

<sup>108</sup> Józef Hen (autor scénářů k filmům **Válečný kříž**, **Nikdo nevolá**, **Duben**, **Bitva o Kozí dvůr**, **Boxer a smrt**, **Dvě Adamova žebra**), Tadeusz Konwicki (**Matka Johana od Andělů**), Aleksander Ścibor-Rylski (**Stín**, **Poslední výstřel**, **Pilulky pro Aurelii**, **Dotek noci**, **První rok**, **Dům bez oken**), Jerzy Stefan Stawiński (**Člověk na kolejích**, **Kanály**, **Eroica**, **Atentát**, **Šilhavé štěstí**).



tří hlavní tendence v polské kinematografii. První z nich jsou filmy pro televizi, jejichž množství se zvyšuje současně s nárůstem polské populace a rozšiřováním televizní zábavy mezi obyvateli. Za druhou tendenci považuje Remeš autorský film. V souladu s názory Józefa Hena z výše zmiňovaného rozhovoru označuje současnou situaci filmových scénářů za tristní, což je dáno především nedostatkem schopných textů. Souvisí to také s úbytkem prací silných scenáristických osobností z období ‚vzpoury scenáristů‘. Renomovaní režiséři – jmenovitě Wajda, Ford, Kawalerowicz aj. – se tak utíkají ke zpracovávání historických látek a k adaptacím klasických literárních děl. Třetím proudem je podle Remeše tzv. ‚malý realismus‘, dramata, které „ukazují všední život Poláka, jeho starosti, radosti i plány do budoucna.“<sup>109</sup>

Remeš dále parafrázuje ředitele filmových studií Antoni Kupiece a všímá si proměny v polské kultuře a zejména filmovém odvětví. Zatímco na konci padesátých let Polsko setřásl škodlivý vliv dogmatického myšlení, v současné době se situace vrací před tuto dobu. Než se scénář dostane ke svojí realizaci, musí projít dlouhou cestou schvalování a oprav, které z něj na konci udělají docela odlišné dílo. Glosu končí konstatováním nejasného vývoje polské kinematografie, která „stojí před novou skutečností.“<sup>110</sup>

Jerzy Giżycki v textu *Poslední dílo Andrzeje Munka* (1963) zpravil čtenáře o posledním Munkově snímku **Pasažerka** (*Pasažerka*, 1963) a zároveň o jeho nečekané smrti, kvůli níž film nestihl dokončit. Text má informativní charakter, seznamuje s příběhem **Pasažerky** a zejména pak se stavem natáčecích prací po režisérově smrti.<sup>111</sup> Jelikož Munk film nedokončil, pokusili se o to jeho přítel a režisér Witold Lesiewicz a Wiktor Woroszylski. Jejich práci Giżycki hodnotí jako kvalitní a ohleduplnou záměrům autora.

V neposlední řadě vnímá snímek jako pokračování výjimečného talentu Andrzeje Munka, který prokázal již svými předchozími díly. Zároveň ale vnímá proměnu Munka satirika a sarkastika v člověka projevujícího „svůj strašný hněv a demaskující patos.“<sup>112</sup> Po kladném zhodnocení hereckých výkonů obou představitelk dochází k závěrečným slovům, které staví Munka do role nekompromisního, ale citlivého tvůrce, který měl divákům jeho filmů co nabídnout a částečně je tak napravena jeho reputaci, kterou mu na čas u nás trochu zakalilo odmítání jeho snímků **Eroica** a **Šilhavé štěstí** o několik let dříve.

---

<sup>109</sup> REMEŠ, Vladimír. Tři proudy v současném polském filmu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1965. roč. 11. s. 555.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 556.

<sup>111</sup> Andrzej Munk zemřel po autonehodě 20. září 1961.

<sup>112</sup> GIŻYCKI, Jerzy. Poslední dílo Andrzeje Munka. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 647.

V roce 1964 přichází Miloš Fiala s velmi podnětným srovnáním polské kinematografie s českou vlnou. Odrazovým můstkem v této stati jsou mu ohlasy polských kritiků, kteří v té době často píšou o úpadku polské kinematografie, zatímco obdivují současnou situaci u nás a mluví o obrození českého filmu. Na následujících řádcích se snaží postihnout důvody, které vedly k tomu, že polská škola „ztratila svůj elán“<sup>113</sup> a že byla v progresivnosti nahrazena českou vlnou. Bere k tomu v potaz článek K. T. Toeplitze *Divná sezóna*, ve kterém se polský kritik vyjadřuje k současnému stavu polského filmu.

Zatímco změn po roce 1956 dokázali filmaři využít a přistupovat novým způsobem k tématu minulosti, nedokázali již tolik vytěžit z období soudobého a zachytit tento vývoj. Filmařská reakce na válečné období byla vnímána za „*v lecčems možná extrémní, ale přitom v zásadě zcela zákonitou*.“<sup>114</sup> Fiala v zásadě souhlasí s Toeplitzem, který vyjadřuje domněnky, že k zúčtování s minulostí je třeba náhled s určitým časovým odstupem. Proto předpokládají, že jakýsi předěl po filmech polské školy je nutný k tomu, aby se vytvořil delší časový odstup a filmaři se mohli více věnovat tématice poválečného budování socialismu. Jelikož dle polských kritiků ještě tento odstup nenastal, vidí v tomto jeden z důvodů nízké kvality soudobé polské kinematografie, jejíž stav je tak až na výjimky podrobován převážně ostré kritice.

Miloš Fiala píše ještě o druhé stránce věci, která tkví ve „*vůli uvědomit si vliv těchto sil, vůli, která v souvislosti s řadou druhých podmínek může působit na zkracování této etapy odstupu*.“<sup>115</sup> Polský film tak podle něj v období polské školy vytvořil významnou éru, ale nedokázal již plynule navázat na soudobý vývoj a procesy, neumožnil plynule navázat od jednoho tématu k druhému.

Fiala píše, že se hlavní témata polské školy začala v podstatě jen variovat a chyběly jiné náměty a myšlenky. Byly však natočeny výjimky, které patří do vysoké kultury a za něž jmenuje hlavně **Matku Johanu od Andělů**. Posuzuje také snímky **Nečekané setkání** (*Spotkanie w „Bajce“*, 1962, r. Jan Rybkowski) a **Jak být milována**, ve kterých vidí dozvuky polské školy, nebo lépe řečeno dozvuky tématických návratů do minulosti. Tak i dodnes se při obecné charakteristice polské školy uvažuje právě o těchto snímcích jako o jejích posledních zástupcích nebo právě dozvucích.

---

<sup>113</sup> FIALA, Miloš. *Polská kritika obdivuje českou vlnu. Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 113.

<sup>114</sup> Tamtéž, s. 114.

<sup>115</sup> Tamtéž, s. 115.

Ohlasy polské kritiky pak shrnuje v závěrečné resumé, ze kterého vyplývá, že místo velkých současných témat se v polské kinematografii uplatňují především témata malá, která slovy Bolesława Michałka „nepostihují ani základní podobu polské země a lidí, kteří v ní žijí.“<sup>116</sup> Po tomto náhledu na situaci polské kritiky se Fiala přesouvá k situaci u nás, věnuje se stavu po banskobystřickém festivalu a dále rozvádí důvody a možnosti vzniku nových hrdinů a nových témat v našem filmu, v naší nové vlně, nicméně to se již dotýká tématu mé práce jen okrajově.

Galina Kopaněvová recenzovala v roce 1964 film **Jak být milována** režiséra Wojciecha Hase. Kopaněvová považuje film společně s předchozí **Smyčkou** za dva výrazné body v Hasově díle. V textu nikde explicitně nepíše o vztahu tohoto filmu k polské škole (**Jak být milována** jako závěr či dozvuk polské školy). Avšak určitých znaků si všímá: „*I v této herecké kreaci cítíme zázemí polské filmové školy, která se prý vyžívala v líčení trapností a nechutností. K čemu to bylo dobré, vidíme právě na Hasově filmu, na tom, jak podává takzvané trapné situace.*“<sup>117</sup>

Podle Kopaněvové film odhaluje poslední vrstvu zážitků spojených válkou. Vrstvu zmarněných citů, pokřivených osudů a navždy ztracených příležitostí.

V článku *Zahraniční propagace u nás a v Polsku* z roku 1964 se pokouší Jaroslav Brož porovnat distribuční taktiky obou zemí. Propagace domácích filmů je u nás podle Brože na velmi slabé úrovni, zvláště v době rozmachu československého filmu a tento stav dokazuje srovnáním s distribuční a propagační politikou západních zemí a ve větší míře s Polskem.

Z polských kolegů by si prý měla naše kinematografie vzít příklad, neboť na světové úspěchy polského filmu druhé poloviny 50. let dokázali navázat také účinnou propagací svých snímků a spojením se zahraničními časopisy, ve kterých se tak pravidelně objevovaly články o polské kinematografii od předních kritiků a publicistů. Tuto snahu dokládá dále vydáváním konkrétních publikací, které byly přeloženy z polštiny a zaslány zahraničním odborným zájemcům, v neposlední řadě kvituje také vydávání statistických přehledů a informací.

Naše filmová propagace podle Brože za tou polskou značně pokulhává. Bere sice v potaz vydávání ilustrovaných bulletinů překládaných do cizích jazyků, ale zároveň si uvědomuje jejich klesající kvalitu. Podobně komentuje navazování spojení s redakcemi zahraničních časopisů (jak to dělá Článeková služba zahraničního tiskového oddělení Čs.

---

<sup>116</sup> FIALA, Miloš. Polská kritika obdivuje českou vlnu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 115.

<sup>117</sup> KOPANĚVOVÁ, Galina. Očima vzpomínek (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 268.

filmu), jehož výsledkem je však pouze dodávání informativních textových podkladů, které postrádají jakékoliv kritické rozlišování. Vývoj naší kinematografie, jak konstatuje Brož, by měl propagaci výrazně zlepšit, neboť je to při současné kvalitě československého filmu takřka povinnost.

Další z textů věnujících se situaci v polské kinematografii po vlně filmů polské školy, *Polský film: Zamlženo* (1964), je pohled šéfredaktora Filmu a doby Antonína Nováka, který publikoval pod pseudonymem Jan Žalman. Novák navštívil předváděcí síň Centraly Wynajmu Filmów ve Varšavě, aby zhlédl výsledky polského filmového snažení za poslední dobu. Aktuální problémy polské kinematografie se snaží Novák pochopit a spekuluje nad příčinami toho, proč polská škola ztratila dech. Nabídne nejdříve soupis příčin, o kterých nad touto „ztrátou dechu“ diskutuje polská kritika a poté se snaží vyjádřit svůj vlastní názor, opřený o právě zhlédnutou sérii současných snímků. Staví sám sebe do pozice pozorovatele zvenčí a dochází k podobnému závěru, jako polská kritika; problém zobrazování minulých/současných témat. Novák tvrdí, že přesto že k minulosti je možno se vrátet kontinuálně, dříve či později se přece jen musejí filmaři obrátit k současnosti. Po tomto obecnějším úvodu, rozebírá Novák ve stručnosti 17 filmů, které měl možnost vidět, přičemž tvrdí, že „jeden den ve Varšavě ti o polské současnosti řekne víc než 17 filmů.“<sup>118</sup> Ze všech těchto filmů se pouhých šest z nich<sup>119</sup> věnuje přítomné tématice, z nichž se více vyjádří k pěti. Naopak snímků vracejících se do minulosti a obzvláště do doby válečné, byl dobrý dvojnásobek<sup>120</sup>. Za přední film co se týče kvalit, označuje poslední dílo Andrzeje Munka **Pasažérku**, a to přesto, že ji Munk nemohl dokončit. Srovnává ji s filmem Wandy Jakubowské: „K jakým myslitelským vrcholům se dopjal Andrzej Munk svým posledním dílem, stojícím na principu nedělitelnosti lidského svědomí, uvědomili jsme si mimoděk na jeho polském protějšku – na novém díle Wandy Jakubowské **Konec našeho světa**. (...) i když **Konci našeho světa** neupřeme uznání, zákony uměleckého vývoje jsou neúprosné: Munk (a před ním Gatti) nemilosrdně odsunují **Konec našeho světa** do druhé řady.“<sup>121</sup> Dojmy ze zbylých ostatních filmů pak sděluje v poslední části, kde každému z nich věnuje zhruba jednu či dvě věty.

---

<sup>118</sup> ŽALMAN, Jan. *Polský film: Zamlženo. Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 165.

<sup>119</sup> Jsou to filmy **Dvě Adamova žebra** (r. Janusz Morgenstern), **Rozvody nebudou** (r. Jerzy Stawinski), **Opravdu včera** (r. Jan Rybkowski), **Spoléhám na vaše hřichy** (r. Jerzy Zarzycki), **Věno** (Tadeusz Lomnicki) a **Žena pro Australce** (r. Stanislaw Bareja).

<sup>120</sup> Kromě **Pasažérky** a **Konce našeho světa** dále film **Nadháněč** (r. Eva a Czeslaw Petelští) a **Mlčení** (r. Kazimierz Kutz).

<sup>121</sup> ŽALMAN, Jan. *Polský film: Zamlženo. Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 166.

V roce 1963 věnovali ve Filmu a době několik stran filmovým portrétům polské fotografky Zofie Nasierowské (absolventky filmové školy v Lodži). Objevují se zde fotografie hereček Wieslawy Kwasniewské, Barbary Kwiatkowské, Lucyny Winnické, Beaty Tyszkiewiczové, Krystyny Stypulkowské a Aleksandry Slaské.

## 14. Film a doba po Pražském jaru 1968

### 14.1. Odchod Antonína Nováka

V lednu 1968 nastoupil do pozice prvního tajemníka ÚV KSČ Alexandr Dubček a začalo tak období, známé pod pojmem Pražské jaro. V březnu 1968 rezignoval Antonín Novotný na prezidentskou funkci a byl nahrazen Ludvíkem Svobodou. Pražské jaro bylo potlačeno a na vedoucí pozici ve straně nastoupil Gustav Husák. Spolu s ním se do vedení dostal v roce 1969 také Jiří Purš v Československém filmu. Ihned po svém nástupu „zásadním způsobem změnil dramaturgii, ačkoliv některé projekty let minulých zarazit již nestačil.“<sup>122</sup>

S těmito změnami se chýlila ke konci také kariéra Antonína Nováka na pozici šéfredaktora Filmu a doby. Jeho počínání bylo hodnoceno jako antisocialistické a Novák byl vyřazen z oficiální kultury. Detailněji o jeho odvolání píše Jan Svoboda: „Novák neměl důvěru nového Puršova vedení filmu, které nastoupilo na podzim 1969. Jako tzv. představitel pravicových a antisocialistických sil byl při výměně členských legitimací vyloučen z komunistické strany. Vedení Orbisu 7. srpna 1970 oznámilo ČÚTI, že neschválilo návrh na redakční radu Filmu a doby a projednalo vše s ústředním ředitelem Československého filmu Jiřím Puršem. 9. září 1970 pak ředitel Orbisu Miroslav Pastyřík a vedoucí vydavatelství časopisů Štěpán Engel sdělili dopisem ČÚTI, že „po dohodě s ústředním ředitelem dr. Puršem a podle výsledku stranických pohovorů byl dr. Antonín Novák zbaven funkce vedoucího redaktora.“ Od 1. září byl vedením redakce prozatímně pověřen Jiří Hrbas.“<sup>123</sup>

Po roce 1971 a XIV. Sjezdu KSČ došlo k zavedení tvrdé cenzury a filmy Nové vlny byly označeny za nežádoucí.

---

<sup>122</sup> PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. s. 120.

<sup>123</sup> SVOBODA, Jan. Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a doznívání Pražského jara 1968. IN *Pražské jaro 1968*. Praha: Literární akademie, 2009. s. 378.

## 14.2. Články po roce 1968

Po roce 1968 se již k problematice polské školy kritici vraceli spíše výjimečně, nová doba přinesla nové filmy a nová jména na poli kinematografie. Přesto je třeba zmínit se ještě o dvou (respektive třech) článcích, které shrnují dosavadní události v polském filmu za uplynulých 25 let.

Ještě pod vedením Antonína Nováka recenzoval v roce 1970 Jan Svoboda knihu teoretika Jerzyho Toeplitze *25 let filmu v lidovém Polsku* z roku 1969. V článku *Bilance polského čtvrtstoletí* provádí čtenáře touto knihou a zároveň historií a vývojem poválečného filmu, v době kdy se již poměrně ustálily spory ohledně polské školy a hnutí se mohlo s odstupem času hodnotit objektivněji. Toeplitz člení poválečný vývoj na čtyři období, z nichž nás zajímají především dvě z nich: 1950–1954, léta nadvlády administrativních metod a receptu socialistického realismu a 1955–1960, změna společensko-politického klimatu i podmínek tvorby, nástup nové generace, zrod a rozmach polské školy. Období polské školy zasazuje do let 1955 až 1963. Tyto hranice odpovídají snímkům **Nezvaní hosté** respektive **Jak být milována**, souhlasí tedy s názory většiny kritiků a teoretiků.

„Významným organizačním předpokladem procesu umělecké obnovy se stala v létě 1955 decentralizace řízení a ustavení dramaturgicky i produkčně autonomních tvůrčích skupin jako dobrovolných sdružení a průkopnických orgánů samosprávy tvůrčích pracovníků.“<sup>124</sup> Mezi další rozhodující faktory vzniku školy patří podle Toeplitze 1. skupina tvůrců, 2. program školy a 3. společné stylistické prvky i tématické okruhy. Svoboda slovy Toeplitze dělí generaci na dva póly – tradici vycházející z romantismu v kombinaci s emocionálním vyprávěním až barokní stylizací, kterou zosobňoval Andrzej Wajda, a na druhé straně skeptický a racionalistický přístup doplněný ironií a parodií Andrzeje Munka. Toeplitz opakuje myšlenky o první vlně v polském filmu, která „definitivně získala individualitu před tváří domova i světa.“<sup>125</sup> Článek pak pokračuje pokusem o hodnocení období po roce 1964.

Posledním článkem, který v práci zmíním, je velká stať Aleksandra Jackiewicze<sup>126</sup>, která vyšla v roce 1971 rozdělená na části ve dvou po sobě jdoucích číslech. Jeho obsáhlá bilanční práce nese název *Čtvrtstoletí polského filmu* a Jackiewicz v ní zasvěceně sumarizuje vývoj polské kinematografie od prvních poválečných let až do roku 1970. Především první stať je důsledným zpracováním historie filmařů první ‚Generace 1910‘, která pracovala

<sup>124</sup> SVOBODA, Jan. *Bilance polského čtvrtstoletí. Film a doba*. Praha: Orbis, 1970. roč. 16. s. 332.

<sup>125</sup> Tamtéž, s. 333.

<sup>126</sup> Aleksander Jackiewicz (1915–1988) byl polský filmový kritik a teoretik, který dlouhá léta přednášel na PWSF v Lodži.

v kinematografii již před válkou a po válce se velká většina z nich stala učiteli na filmových školách, kde předávala praktické poznatky nastupující generaci. Jackiewicz se celkem podrobně zabývá genezí školy, jejím tendencemi a plodnými roky 1958 a 1959, které považuje za vrcholné. Pozornost věnuje po kapitolách také jejímu odumírání a nastupujícímu období stabilizace po roce 1960, tzv. ‚vzpouře scenáristů‘, a hlavním problémům polské školy.

Druhá část je již přehledem o polském filmu druhé poloviny 60. let.

## 15. Závěr

V závěru práce se pokusím shrnout výsledky, ke kterým jsem došel. Ukázalo se, že recepce filmů polské školy se opravdu proměňovala souběžně s kulturně-politickým vývojem a událostmi v rozmezí sledovaných 15 let.

V polské kinematografii podobně jako v československé převládala v prvních 10 letech po válce metoda socialistického realismu a v přebírání snímků do distribuce nebyl proto až na výjimky (snímky, které byly zakázány již v Polsku) problém. Od roku 1955 přicházelo do československých kin poměrně velké množství polských filmů. Do tohoto roku se také datuje počátek polské filmové školy. Její první filmy a první filmy režisérů Andrzeje Munka (**Modrý kříž**, **Člověk na kolejích**), Andrzeje Wajdy (**Nezvaní hosté**) stejně jako snímky Jerzyho Kawalerowicze (**Kdo zrazuje**, **Pravdivý konec velké války**) se dostaly normálně do distribuce a proběhly v československých kinech. To již neplatí o dalších snímcích tohoto období – Munkových dílech **Eroica** a **Šilhavé štěstí** a Wajdových filmech **Kanály**, **Popel a démant** a **Lotna**. Ty neprošly výběrovou komisí a byly promítány až s několikaletým zpožděním po relativním uvolnění poměrů.

Důvody zákazu těchto snímků souvisely s politickou a kulturní situací v Československu po roce 1956. Její vývoj probíhal u nás odlišně než v Polsku, podstatně méně liberálnějším způsobem. V československé kinematografii došlo v druhé polovině 50. let k opačné situaci než u našich severních sousedů. Nárůst filmů se sociálně kritickými tématy a kritické ohlasy z jiných kulturních odvětví zmobilizovaly politické síly kolem tehdejšího prezidenta Antonína Novotného, které se s úspěchem pokusily tyto tendence omezit a zavést tvrdší ideové restriktce. To se jim v kinematografii podařilo během filmového festivalu v Banské Bystrici, kde byly předneseny referáty kritizující tyto snímky. Byly zakázány československé filmy **Zde jsou lvi**, **Konec jasnovidce**, **Třetí přání**, **Hvězda jede**

**na jih, Záříjové noci a Škola otců** a v následujících dvou letech se pokračovalo v potírání jimi nastolených tendencí. Z těchto ideologických a kritických důvodů nemohly do distribuce projít ani jmenované filmy polské školy, ač natočené v tehdejší socialistickém bloku.

Souběžně s tímto vývojem probíhaly také změny recepce filmů ve Filmu a době. V prvních číslech do roku 1959 se za šéfredaktorování Jiřího Hrbase o filmech polské školy psalo spíše stručně, nejznámější filmy v kinech neběžely, nicméně občas se nějaké poznámky objevily. Po roce 1959 se recepce těchto filmů změnila, psát se o nich mohlo (viz Jan Svoboda), ale nemohly v kritických rozbořech pro svůj ‚revizionistický‘ původ uspět. I když se filmy nedostaly do distribuce, zájemci a šťastlivci je mohli vidět např. v Polském kulturním a informačním středisku nebo na FAMU.

Obrat nastal po změně na pozici šéfredaktora, když Jiřího Hrbase vystřídal Antonín Novák, v roce 1962. V dalším roce došlo k přehodnocení závěrů z Banské Bystrice a jak československé, tak polské filmy byly v následujících letech znovu posouzeny a uvolněny s několikaletým zpožděním do kin. Z Filmu a doby se v letech za vedení Antonína Nováka stal odborný filmový časopis hodný následování (byl inspirací pro jiné zahraniční časopisy socialistického bloku) a platformou pro objektivní kritiku. Zlepšila se také spolupráce s cizojazyčnými časopisy, jejichž texty byly po překladu publikovány ve Filmu a době. To platí také o polských textech, které byly buď přejímány anebo psány přímo pro časopis. Nejen v těchto textech, ale i v textech českých kritiků pak lze znovu poznat změnu ve vnímání dříve zakázaných filmů. V tomto období se již polská filmová škola chýlila ke konci a přicházel postupně čas na hodnocení jejích výsledků s odstupem času objektivněji. Společně s problematikou pokračování polské kinematografie po svém prozatím nejlepším období bylo hodnocení polské školy nejčastějším tématem publikovaných článků až do roku 1970, kdy byly publikovány shrnující stati.

Právě v roce 1970 došlo k další výměně na pozici šéfredaktora. Antonín Novák byl vyloučen ze strany a odvolán z funkce, na jeho místo se vrátil po letech znovu Jiří Hrbas, nastalo období normalizace a prozatím nejlepší éra časopisu byla minulostí.

Věřím, že má práce pomohla zmapovat dané téma a odpovědět na otázku, která byla ve svém počátku nastolena již v semináři o polské škole.



## 16. Anotace

*Autor:* Jiří Slavík

*Katedra:* Katedra divadelních, filmových a mediálních studií, Filozofická fakulta UP

*Název:* Recepce Polské filmové školy v časopise Film a doba v letech 1955-1970

*Vedoucí práce:* Mgr. Jan Křipač, Ph.D.

*Počet znaků:* 117 333 (včetně mezer, včetně poznámek pod čarou)

*Počet příloh:* 1

*Počet titulů použité literatury:* monografie a sborníky – 11, články v tisku – 3

*Klíčová slova:* polská filmová škola, polská kinematografie, recepce, Film a doba, Antonín Novák, recepční teorie, Barbara Klinger

*Key words:* polish film school, polish cinematography, reception, Film and time, Antonín Novák, reception theory, Barbara Klinger

*Anotace:* V bakalářské práci se zabývám recepcí Polské filmové školy a polské kinematografie v časopise Film a doba v období let 1955-1970. Práce vychází z rozboru článků, recenzí a dalších textů z Filmu a doby a na podkladu zvolené recepční teorie zjišťuje proměny v recepci problematických filmů. Zároveň sleduje kulturně-politický vývoj v Československu ve zvoleném období a na jeho pozadí zkoumá situaci snímků polské školy v jednotlivých časových úsecích. Jako důležité časové body v proměně recepce jsou vnímány festival v Banské Bystrici v roce 1959, změna na pozici šéfredaktora v časopise v roce 1962, přehodnocení závěrů festivalu a znovuuvedení polských snímků v kinech po roce 1963, a vyloučení Antonína Nováka z Filmu a doby v roce 1970.

*English summary:*

In this work I focus on reception of Polish film school in czech periodical Film and time in years 1955-1970 and against background of political and cultural progress. Periodical Film and time was chosen because of fact that it was probably the most erudite journal in Czechoslovakia since its first copy. The main goal of my work is to analyse articles and essays that were published at that time and which are focused on polish cinematography. These analysis results from chosen reception theory of Barbara Klinger. Reception of these articles is observed in relation to particular periods which I traced for purpose of my work. These are periods from 1955 to prohibition of movies at Banska Bystrica film festival in 1959, then the period till year 1962, when was made the exchange of the position of editor in

chief in Film and time. Jiří Hrbas was replaced by Antonín Novák. Next period is from 1962 to 1963, when the movies were revalued and relieved to cinemas. And the last period is from 1963 to 1970 when was Antonín Novák withdrawn from his position and replaced by Jiří Hrbas again. The normalization started after year 1970 and factually it was the end of the ‚golden era‘ of magazine Film and time.

My attention is also applied to ways of presentation of then prohibited films and important baseline of FAMU in Prague where were teached directors but also film theoreticians and critics. For the purpose of work I also exploited the possibility of making an interview with Jan Svoboda who started his carrier in Film and Time in 1959. The main areas of his interest were quite wide and extensive but his interest in polish cinematography was the thing that lasted for him for more than 50 years. His experiences with polish film and his great memory that captures things with admirable accuracy were important and incentive moments that helped me to finish this work. I hope this work answer the questions that were introduced in prologue and will help to map chosen subject.

## 17. Prameny

- BOČEK, Jaroslav. Atlantická povídka (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 27 – 28.
- BOČEK, Jaroslav. Festival v Krakově. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1967. roč. 13. s. 503.
- BROŽ, Jaroslav. Zahraniční propagace u nás a v Polsku. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 166 – 167.
- FIALA, Miloš. Polská kritika obdivuje českou vlnu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 113 – 118.
- FIALA, Miloš. XXII. Sjezd KSSS a některé otázky našeho filmového umění. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963, roč. 9.
- GIŻYCKI, Jerzy. O některých tendencích v polském dokumentárním filmu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 191 - 195
- GIŻYCKI, Jerzy. Poslední dílo Andrzeje Munka. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 646 – 648.

- Hlavní problém polské filmové tvorby: Současnost. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1959, roč. 5, s. 503.
- HOŘEJŠÍ, Jan. Kawalerowiczova cesta k Matce Johaně od Andělů. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 146 – 153.
- HOŘEJŠÍ, Jan. Tragédie bez gest. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 649 – 650.
- CHOTEK, Jan. Za těsnější spolupráci kinematografií socialistických zemí. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1958. roč. 4. s. 73 – 76.
- JACKIEWICZ, Aleksander. Čtvrtstoletí polského filmu I. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, s.129 – 136.
- JACKIEWICZ, Aleksander. Čtvrtstoletí polského filmu II. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1971, roč. 17, s. 208 – 213.
- JAKUBOWSKÁ, Wanda. Zamyšlení nad polským filmem. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1958. roč. 4. s. 250 – 252.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Návštěva ze snů (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 270.
- KOPANĚVOVÁ, Galina. Očima vzpomínek (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 268 – 269.
- Starosti polských kritiků. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1960. roč. 6., s. 137
- MALINA, Antonín. Rozhodnutí pilota Mareše (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 826 – 827.
- NAVRÁTIL, Antonín. Festivaly: Krakov. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1966. roč. 12. s. 500.
- NESVEDA, Albert. Několik poznámek o polské kinematografii. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2, s. 852 – 854.
- NOVOTNÁ, Drahomíra. Krakovské zahájení. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 413.
- NOVOTNÁ, Drahomíra. Neklasický trojúhelník (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 330 – 331.
- NOVOTNÁ, Drahomíra. Nevinní čarodějové (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 382 – 383.
- OLIVA, Ljubomír. Filmový život v zahraničí: Situace v Polsku. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 718 – 719.

- PILÁTOVÁ, Agáta. Rozsudek vyneste sami (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 386 – 387.
- PŁAŻEWSKI, Jerzy. Polský film na prahu nového období (1960 - 1962). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 642 – 645.
- POLÁK, František. Náš filmový dovoz a vývoz. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1957, roč. 3, s. 73 – 74.
- REMEŠ, Vladimír. Tři proudy v současném polském filmu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1965. roč. 11. s. 555 – 556.
- OSTROWSKI, Stanisław. Autorský film v Polsku: Rozhovor s Józefem Henem. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 509 – 512.
- SMEJKAL, Zdeněk. Polská práce o filmové řeči. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 539 – 540.
- SOELDNER, Ivan. Ať zahyne má duše s Filištiny (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 597 – 598.
- SOELDNER, Ivan. Dante po Polsku (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1962. roč. 8. s. 384 – 385.
- SOELDNER, Ivan. Podívaná nebo myšlenky. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1965. roč. 11. s. 202 – 208.
- SOUKUP, Jan. Několik dat o polské kinematografii. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1955. roč. 1. s. 267 – 268.
- SVOBODA, Jan. Bilance polského čtvrtstoletí. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1970. roč. 16. s. 332 – 333.
- SVOBODA, Jan. Polské kino. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1966. roč. 12. s. 275.
- SVOBODA, Jan. Polský film v letech 1956 – 1958. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1961. roč. 7. s. 595 – 601.
- SVOBODA, Jan. Skolimowski a polská mytologie. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1967. roč. 13. s. 238 – 240.
- SVOBODA, Jan. Slepá odbočka (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1965. roč. 11. s. 494.
- SVOBODA, Jan. Studie šarlatána (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 610.
- SVOBODA, Jan. Šipka (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 440.

- SVOBODA, Jan. Úvod do zkoumání filmového díla. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1966. roč. 12. s. 557.
- SVOBODA, Jan. Vývojové tendence polského filmu. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1959. roč. 5. s. 824 – 832.
- V., O.. Polská bilance. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 138.
- VESELÝ, Ludvík. Teprve smrt... (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1957. roč. 3. s. 627 – 628.
- VRABEC, Vlastimil. Hory a lidé (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1956. roč. 2. s. 586 – 587.
- ZIÓŁKOWSKI, Bohdan. Rozhovor s Jerzym Skolimowským. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1967. roč. 13. s. 582 – 588.
- ŽALMAN, Jan. Lidé z vlaku (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 162.
- ŽALMAN, Jan. Nová jména na nebi polské dokumentaristiky. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 429 – 430.
- ŽALMAN, Jan. Polský film: Zamlženo. *Film a doba*. Praha: Orbis, 1964. roč. 10. s. 165.
- ŽALMAN, Jan. Spor o vojáka Anklewicze (recenze). *Film a doba*. Praha: Orbis, 1963. roč. 9. s. 384.

## 18. Literatura

Citace podle normy ISO 690.

### 18.1. Monografie a sborníky

- ALLEN, Robert C. – GOMERY, Douglas. *Film History: Theory and Practise*. New York: Knopf, 1985.
- BARTOŠEK, Luboš. *Filmový kalendář 1974*. Praha: Československý filmový ústav, 1973. 138 s.
- KLINGER, Barbara: *Konečná a nekonečná historie filmu. Rekonstruování minulosti v recepčních studiích*. IN: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o*

*dějínách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004. 528 s. ed. Petr Szczepanik

- KOHOUTEK, Jan. *Ideologická komise ÚV KSČ a československá kinematografie v liberalizačním procesu 60. let: Příspěvek k dějinám cenzury*. Brno: Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Ústav filmu a audiovizuální kultury, 2007. 70 s. Vedoucí práce doc. PhDr. Jiří Voráč, Ph.D. Dostupné na webu: [http://is.muni.cz/th/146053/ff\\_b/Jan\\_Kohoutek\\_-\\_Bakalarska\\_prace.pdf](http://is.muni.cz/th/146053/ff_b/Jan_Kohoutek_-_Bakalarska_prace.pdf) (ke dni 20. dubna 2011)
- MICHAŁEK, Bolesław: *Poznámky o polském filmu*. Praha: Orbis, 1964. 201 s.
- PTÁČEK, Luboš, BILÍK, Petr, HUDEC, Zdeněk [et al.]. *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico, 2000. 514 s.
- ŘEZNÍK, Miloš. *Dějiny Polska v datech*. Praha: Libri, 2010. 578 s.
- SVOBODA, Jan. *Časopis Film a doba v přípravě, průběhu a doznívání Pražského jara 1968*. IN *Pražské jaro 1968*. Praha: Literární akademie, 2009. 382 s.
- SVOBODA, Jan. *Skladba a řád: Český teoretik filmu a televize Jan Kučera*. Praha: Národní filmový archiv, 2007. 405 s.
- SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann a synové, 2004. 528 s.
- URGOŠÍKOVÁ, Blažena. *Polská kinematografie 1908 – 1988*. Praha: Český filmový ústav, 1990. 106 s.

## 18.2. Články v periodickém tisku

- BOČEK, Jaroslav. *Bánská Bystrica. Film a doba*. Praha: Orbis, 1969. roč. 15, s. 356 – 359.
- KLIMEŠ, Ivan. *Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu*. *Iluminace*, 2004, roč. 16, č. 4, s. 139 – 222.
- KOLEKTIV AUTORŮ. *Filmový přehled*, Praha: Národní filmový archiv, 1965. č. 7 (1. 3. 1965).

### 18.3. Elektronické zdroje

- SEIDL, Tomáš. 2009. Všechny ty Umlčené filmy bystrých mužů a žen Československé Nové vlny [online]. *iHned.cz*. Dostupné na: [http://kultura.ihned.cz/c4-10104050-32105620-005000\\_d-vsechny-ty-umlcene-filmy-bystrych-muzu-a-zen-ceskoslovenske-nove-vlny](http://kultura.ihned.cz/c4-10104050-32105620-005000_d-vsechny-ty-umlcene-filmy-bystrych-muzu-a-zen-ceskoslovenske-nove-vlny) [ke dni 26. dubna 2011]
- Slovník české literatury po roce 1945 [online]. 2006-2011. ÚČL AV ČR, inSophy, Studio Vémola. Dostupné na: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/>
- FITES – Český filmový a televizní svaz. Dostupné na: <http://www.fites.cz/>
- 50 lat Polskiej Szkoły Filmowej. Dostupné na: <http://www.polskaszkołafilmowa.pl/>
- Katalog Vědecké knihovny Olomouc [online]. Dostupné na: <http://www.vkol.cz/cs/katalog/>
- Katalog Národní knihovny ČR [online]. Dostupné na: [http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file\\_name=find-b&local\\_base=nkc](http://aleph.nkp.cz/F/?func=file&file_name=find-b&local_base=nkc)
- Katalog Knihovny Národního filmového archivu [online]. Dostupné na: <http://arl.nfa.cz:8080/i2/i2.entry.cls?ictx=nfa&language=2>
- Internetová databáze IMDB: [www.imdb.com](http://www.imdb.com)

## 19. Přílohy

Příloha č. 1:

Rozhovor s Janem Svobodou vedený Jiřím Slavíkem v březnu 2011 v kině Ponrepo, Praha.  
Zaznamenaný v audionahrávce přiložené na CD.