

Články

FILMOVÁ AFÉRA
L. P. 1949

Jiří Knapík

I. Specifika kulturní politiky KSČ
v letech 1948 – 1952 ve filmové tvorbě

KSČ v nových podmínkách plynule navazovala na své předúnorové pojetí kulturní politiky¹⁾ a budování mechanismu řízení kultury (stranického, státního a svazového článku) zaměřovala výlučně na zajištění *politických* funkcí kultury. Oblast kultury, chápána jako nedílná součást politického vývoje, se tedy stávala do budoucna i dějištěm možných střetů různých kulturně-politických proudů v KSČ.

Předpoklady pro tyto střety utvořila existence dvou koncepcí kulturní politiky zformovaných poměrně záhy po únoru 1948. Dělicí čára mezi nimi probíhala zjednodušeně řečeno mezi „stranickým“ a „státním“ řízením kultury, mezi reprezentanty obou linií – Gustavem Barešem a Václavem Kopeckým. Spory se promítaly v letech 1948 – 1952 s různou intenzitou do různých odvětví umělecké tvorby, jejich intenzita ovšem obecně stoupala. U obou skupin šlo rozlišit rozdílné názory v chápání socialisticko-realistické estetiky, přijímání kulturního dědictví apod., přičemž Kopeckého linie se jevila oproti pojetí pracovníků ústředního stranického aparátu jako relativně liberálnější, přístupnější imaginativnímu umění a méně „sektářská“.²⁾ Nejvíce napětí pronikalo do oblasti literatury a filmu. Zde také v roce 1949 propukla námi sledovaná aféra s tzv. levicovými úchylkami.

1) Jana Neumannová, *K poúnorovým proměnám kulturní politiky*. „Revue dějin socialismu“ 8, 1968, č. 6, s. 817 a 819.

2) Ke sporům v kulturní politice KSČ let 1948 – 1952 se poprvé zasvěceně vyslovili autoři interní studie pro potřeby stranických rehabilitací z let 1968 – 1969 K. Jechová a J. Šimůnek (SÚA, A ÚV KSČ, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968 – 1969. Studie č. 15, Jaroslav Šimůnek – Květa Jechová, *Kulturní politika v období procesu*). V poslední době se této problematice věnuje časopis *Soudobé dějiny*; práce M. Drápaly se soustřeďuje na politické postoje významné postavy rozepří kulturně-politických skupin, Vítězslava Nezvala. (Milan Drápala, *Iluze jako osud*. „Soudobé dějiny“ 3, 1996, č. 2 – 3, s. 175 – 218.) Spory v kulturní politice 1948 – 1952 dále tvoří ústřední téma knihy A. Kusáka. (Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Praha 1998.) Postoje a chování těchto skupin jsem se pokusil shrnout a dokumentovat na příkladech kritiky Jaroslava Seiferta v roce 1950 studií *Verše v nemilosti*. („Soudobé dějiny“ 5, 1998, č. 1, s. 25 – 46.) Působení Gustava Bareše se pak podrobněji věnuji v knize *Kdo spoutal naši kulturu (Portrét stalinisty Gustava Bareše)*. Přerov 2000.

1. Situace ve filmu³⁾

Všimněme si nyní dopadu poúnorového nastolení mocenského monopolu na oblast filmové tvorby a zvláště některých specifických rysů prosazovaných ve filmové politice KSČ. Lze říci, že bezprostřední dopad „února 1948“ na filmovou oblast měl poněkud ambivalentní charakter, daný především předchozím vývojem v letech 1945 – 1947.

Nejdříve se to projevilo během čistek, které zasáhly celou českou kulturu, avšak ve filmu probíhaly celkově mírně.⁴⁾ Dominantní vliv KSČ zde v letech 1945 – 1947 jako by předběhl vývoj a způsobil, že ještě před převzetím moci pracovali (či mohli pracovat) ve filmu pro ni přijatelní tvůrci produkující v zásadě „nezávadná“ díla. Zjišťujeme také, že žádný film záhy po únoru nepostihl zákaz a platí to vesměs i o činnosti uměleckých filmových pracovníků: režisérů, scenáristů, herců apod.⁵⁾ Situace zde se nedala srovnat se zásahem v písemnictví; akční výbor Syndikátu československých spisovatelů vyloučil řadu významných spisovatelů, jejichž knihy putovaly do stoupy apod. „Únor 1948“ neznamenal z tohoto pohledu pro filmovou tvorbu tak dramatický zlom a předchozí vývoj zde proto umožnil plynulejší přechod.

V protikladu s tímto stavem se však vyvíjela situace v otázce ideových požadavků KSČ vůči poúnorové filmové tvorbě. Ta byla s mocenským monopolem konfrontována již citelněji, neboť vládnoucí strana považovala hraný film pro svůj masový charakter za „nejdůležitější umění“. Litera ždanovovské doktríny vymezovala úzký okruh preferovaných témat.

-
- 3) Poúnorová kulturní politika v oblasti hrané filmové tvorby byla zatím sledována převážně z estetických a obecně politických hledisek. Z tohoto pohledu jsou významné průkopnická stať M. Fialy (Miloš F i a l a, *Československý film po Únoru*. „Film a doba“ 14, 1968, č. 2, s. 88 – 91; č. 3, s. 137 – 139) a práce J. Bočka (Jaroslav B o č e k, *Kapitoly o filmu*. Praha 1968). Z faktografického hlediska jsou přínosné monografie J. Havelky, obsahující velké množství údajů o vývoji ČSF tohoto období. (Jiří H a v e l k a, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. Praha 1970; T ý ž: *Čs. filmové hospodářství 1951 – 1955*. Praha 1972; a souhrnně T ý ž: *Kronika našeho filmu (1898 – 1965)*. Praha 1967.) Ještě před rokem 1989 se konala konference k 90. výročí naší kinematografie. Z několika příspěvků věnovaných období 1948 – 1952 jsou cenné práce J. Bernarda a I. Klimeše (Jan B e r n a r d, *Diskuse k pojetí rozvoje našeho filmu v první polovině roku 1948 ve filmovém tisku*. In: *Filmový sborník historický 2*. Praha 1991, s. 75 – 80; Ivan K l i m e š, *K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období*. Tamtéž, s. 81 – 86.) Z nových prací upozorňují na monografii o Alfrédu Radokovi (Zdeněk H e d v á b n ý, *Alfréd Radok (Zpráva o jednom osudu)*. Praha 1994) a estetický rozbor filmové tvorby poúnorových let obsažený v knize J. Žalmana (Jan Ž a l m a n, *Umlčený film*. Praha 1993). V 90. letech se studie opírají stále více o archivní prameny. Zmiňuji zde např. příspěvek I. Klimeše (Ivan K l i m e š, *Matka a dítě. Čtyřicet pět sekund dialogu v Usměvavé zemi (1952)*. „Iluminace“ 6, 1994, č. 4, s. 47 – 73.) Ke kulturně-politickým sporům ve filmové oblasti se věnuje také autor tohoto článku; okolnostmi vzniku slavného Werichova–Fričova filmu se zabývám ve studii *Trampoty „Císařova pekaře“*. „Dějiny a současnost“ 20, 1998, č. 6, s. 28 – 32 a zmapování let 1948 – 1952 z tohoto pohledu je obsaženo v práci *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp., Opava 1998, 87 s. (Uloženo na FPF Slezské university v Opavě a v Ústavu pro soudobé dějiny AV ČR.) Vývoji filmové politiky let 1945 – 1952 obecně věnoval svou diplomovou práci Š. Eismann (Šimon E i s m a n n, *Film a kulturní politika 1945 – 1952*. Rkp., Praha 1999, 180 s. (Uloženo v Národním filmovém archivu v Praze).
- 4) Zajímavé prameny k činnosti podnikového akčního výboru Čs. filmové společnosti se nalézají ve Všeodborovém archivu ČMKOS. Viz dále VOA, f. Svaz zaměstnanců umělecké a kulturní služby, kart. 7.)
- 5) Srov. např. Š. E i s m a n n, *Film a kulturní politika 1945 – 1952*. (Rkp. Praha 1999, s. 90.) Tzv. očista ve filmu se „omezila“ spíše na technický personál.

Sledujeme-li kořeny a souvislosti aféry s tzv. levicovými úchylkami ve filmu z roku 1949, je třeba se především zmínit o dalším a důležitém specifiku střetávajícím se (alespoň do jisté míry) s příkrými ideologickými požadavky komunistického vedení na filmové dílo. Tuto zvláštnost představovaly jakési „ekonomické ohledy“ dané zde průnikem ekonomických a ideologických zájmů, protože KSČ si uvědomovala nejen velký propagandistický potenciál celovečerního hraného filmu, ale také jeho schopnost vydělávat. Základním předpokladem komerčního úspěchu daného filmu však byla jeho divácká atraktivita. Ukázalo se to například již během čistek, při nichž se projevil odlišný přístup právě k filmovému umění oproti literatuře. Zatímco velké množství knih čekala likvidace, české filmy nevyhovující komunistické straně tento osud minul; strana si mj. byla vědoma nesrovnatelně vyšších výrobních nákladů u filmu v porovnání s knižním dílem. Jsme proto např. svědky dotáčení filmů, které byly započaty před únorem 1948, a jejich uvádění v kinech, i když jejich „zaostalost“ za vývojem byla zjevná. Dokladem těchto „ekonomických ohledů“ může být nejen osud tzv. salonních komedií, ale např. film *NA DOBRÉ STOPE*, u nějž režisér Josef Mach dokončoval sestřih právě v únorových dnech.⁶⁾ Přestože došlo k posunutí premiéry z května na prosinec 1948 (pravděpodobně se „upravoval“) byl tento film pozitivně propagující junáctví promítán již v době, kdy faktická likvidace Junáka probíhala v plném proudu a zhlédlo jej přes jeden milion diváků. Nehledě na to však byl jako součást ideologické kampaně veden „boj proti komercionalismu“ ve filmovém umění, což však můžeme mnohdy zařadit do kategorie ideologického klišé. V jiné podobě se tento trend projevil při nakládání s filmy vysloveně režimu ideologicky nepřijatelnými (vzniklymi již po únoru): zatímco v ČSR nemohly být promítány, distribuovaly se do zahraničí – na Západ, kde vydělávaly tolik potřebné valuty (např. *DALEKÁ CESTA*); současně měly za hranicemi demonstrovat existenci svobody uměleckého projevu.⁷⁾

Rozpor mezi filmem-průmyslem a filmem-propagandou byl přitom ve své podstatě modifikací v zásadě legitimního rozporného vztahu mezi filmem-průmyslem a filmem-uměním, který kinematografii provázal od jejího vzniku.⁸⁾ Po znárodnění se změnila pouze forma tohoto neustálého sváru; roli a zájmy soukromého producenta převzal stát, jehož zájmy se po roce 1948 spojily s ideologií komunistické strany. Problémy vztahu filmové tvorby a filmové výroby nebyly tedy nic neznámého, pouze se promítly do nových podmínek novým způsobem.

„Ekonomický prvek“ filmové politiky hrál rovněž jistou roli v již zmíněných kulturně-politických sporech ideologických špiček KSČ. Václav Kopecký, jehož vládní resort za ekonomický přínos kinematografie státu odpovídal (Československý státní film byl např. zapojen do 1. pětiletého plánu)⁹⁾, vnímal nutnost jisté dávky divácké atraktivity na úkor ideové přepjatosti. Byl si současně vědom toho, že vliv kulturně-propagačního aparátu ÚV KSČ na ideologickou úroveň filmů způsobil u mnohých titulů naprostou „nekoukatelnost“ pro širší diváckou obec. Spor dvou kulturně-politických skupin KSČ (Bareše

6) *Skautský film Na dobré stopě*. „Junák“ 30, 1947 – 1948, č. 25, s. 392n.

7) Z. Hedvábný, c. d., s. 152 a 196.

8) J. Boček, c. d., s. 74n.

9) J. Havelka, *Kronika našeho filmu (1898 – 1965)*. Praha 1967, s. 22.

a Kopeckého) lze tedy v případě filmové tvorby – s úmyslným zjednodušením – převést do této podoby: zatímco ústřední stranický aparát akcentoval u filmu především jeho možný vysoký propagandistický účinek (někdy i bez ohledu na hospodářské ztráty a s poukazem na „výchovný“ smysl filmů s tzv. novou tematikou), „realističtější“ státní linie preferovala zajištění finančního efektu tím, že dbala více na přijatelné skloubení nutných ideologických požadavků s atraktivitou díla.¹⁰⁾ Přirozeně, Kopeckého skupina se nezříkala ideologických nároků na filmové dílo. Její „ekonomické zábrany“ se pohybovaly pouze v rámci tehdejších ideologických mantinelů a soustředily se jen na *snesitelnější* uplatňování ideologie ve filmu. Odlišné akcenty obou skupin však můžeme rozpoznat zřetelně.

2. Postavení Vítězslava Nezvala a snahy o jeho odvolání

Václav Kopecký se ve svém pojetí filmu mohl opřít o svého chráněnce, vedoucího filmového odboru Ministerstva informací, Vítězslava Nezvala. Jeho pozice byla natolik významná a specifická, že jej můžeme označit za Kopeckého exponenta ve filmu.

Václav Kopecký Nezvalova prostřednictvím využíval již od osvobození k posílení vlivu KSČ i svého mezi umělci. Nezval se měl stát po roce 1945 příkladem nového postavení tvůrčí inteligence v lidově demokratickém státě, pro niž KSČ prosazovala podíl na správě věcí veřejných. Jeho osobnost byla pro tuto roli vhodná nejen pro jeho zvláštní pozice mezi předními levicovými umělci, ale také s ohledem na jeho kulturně-politické postoje z třicátých let.¹¹⁾ Ministr Kopecký byl také významným Nezvalovým ochráncem vůči odpůrcům jeho prominentního postavení na Ministerstvu informací. Významná část kritiků se přitom rekrutovala z řad pracovníků aparátu KSČ. Ti mu již v letech 1945 – 1948 vyčítali, že brání reorganizaci filmu a snaží se z něj vybudovat prostřednictvím „svých lidí“ základnu osobního vlivu. Ortodoxní komunisté též nelibě nesli přátelské styky s bývalým majitelem barrandovských ateliérů Milošem Havlem. Gustav Bareš se na jaře 1946 pokusil podkopat Nezvalovu pozici na ministerstvu zprávou *Poznámky k situaci v zestátněném filmu*, adresovanou Rudolfu Slánskému, v níž právě kontakty s Havlem tvořily důležitý prvek sdělení.¹²⁾ O Nezvalovo odstranění usilovala mimo jiné i Aloisie Urxová, vdova po funkcionáři Eduardu Urxovi. Ta navrhovala „povýšení“ sekčního šéfa na místo kulturního atašé v Paříži. Protože Kopecký tento návrh odmítl, obrátila se Urxová přímo na Slánského a Gottwalda. Bezvýsledně.¹³⁾ Jelikož po únoru 1948 hlasy volající

10) Podrobně se vztahem řídicích struktur filmu a jeho dopadem na filmovou výrobu zabývám v práci *Kulturní politika KSČ v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp. Opava 1998.

11) M. Drápala, c. d., s. 208.

12) SÚA (Státní ústřední archiv), A ÚV KSČ, f. 100/1 (Generální sekretariát), sv. 190, a. j. 1202. Bareš nejmenoval Havla přímo. Napsal, že za špatnou situaci ve filmu „stojí zásahy reakčních živlů“, a že „řada lidí, kteří Nezvala ovlivňují činí z něho často nevědomý nástroj nepřátelského vlivu v zestátněném filmu“.

13) M. Drápala, c. d., s. 196. Milan Drápala cituje z dokumentu zajímavou charakteristiku Nezvala v podání autorky: „Soudruh Nezval se vymyká jakékoli stranické kontrole a disciplíně, nastavuje pouze částečně sluch soudruhu Kopeckému, a to proto, aby se udržel jako dominant ve filmu. Straně jako celku se vyhýbá, vysmívá, uniká, nechce platiti příspěvky a vystupuje někdy téměř jako protistraník.“ [!]

po Nezvalově odvolání postupně sílily, zvyšovala se tudíž i protektorská role Kopeckého. To ovšem logicky posilovalo básníkovu závislost na ministrovi.

Komunistickému vedení nikdy nešlo o uskutečnění „jednoty všech pokrokových kulturních pracovníků“. Na jaře 1948 se pouze pokusilo vytvořit iluzi této snahy. Jeho zájem se obracel pouze k poslušným a ideologii loajálním tvůrcům. Tento trend se prosazoval již od únorových dní, zpočátku však zůstával skryt v kancelářích stranických sekretariátů.

Příznačné je v tomto směru jednání organizačního sekretariátu ÚV KSČ z 12. března 1948, který projednával otázku Sjezdu národní kultury. Hlavní návrhy na něm podával Gustav Bareš. Byl přesvědčen o tom, že únorové události již poskytly dostatečný prostor k tomu, aby komunistické vedení na sjezdu prosadilo socialistický realismus jako závazný umělecký směr. S tímto radikálním postojem však nesouhlasil ani Rudolf Slánský, který s ohledem na blížící se parlamentní volby nabádal k mírnosti. Sjezdovému jednání se měl v tomto ohledu „nechat volný průchod, hlavní je vítězství ve volbách. Po volbách můžeme vzít nový kurz“.¹⁴⁾ Bareš se na zmíněné schůzi pokusil prosadit i další důležitý požadavek ve prospěch socialistického realismu. Pokládal za nutné prezentovat konkrétní příklady tzv. nové tematiky v umění, proto zde informoval o záměru vydávat revue Socialistický realismus, která by se stala vodítkem umělcům. Aby se však tento záměr neminul účinkem, žádal Bareš dostatek aktivních tvůrců. Dal najevo, že v nové situaci, jaká po únoru nastala, se exponovaní komunističtí umělci na Ministerstvu informací stali zbytečnými: „Hlavní věcí je, aby tito lidé začali psát a něco dělat. Po volbách vyhážíme sekční šéfy a nechat je psát: Nezval, Halas, tak jak to je, není normální.“

Barešův návrh je zajímavý i z jiného hlediska: v podstatě jím obnovil svůj starý požadavek z roku 1946 na odstranění Nezvala z vedení filmového odboru. Je nepochybné, že Bareš pokládal Nezvala za povahově a ideologicky nedostatečně uzpůsobeného k takto významné pozici ve filmu. Snažil se proto zřejmě využít nové situace k prosazení staršího záměru – dosadit do vedení filmu na Ministerstvo informací spolehlivější (patrně stranické) pracovníky. Napětí mezi Nezvaletm a „stranickou skupinou“ se tedy přenášelo i do poúnorového období a trvale do roku 1951 poznamenávalo kulturně-politickou oblast.

Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ, v jehož čele Bareš od roku 1946 stál a které řídilo kulturní politiku po stranické linii, prosazovalo své pracovníky do uměleckých orgánů filmové výroby, kde tito „političtí experti“ měli zajistit přímé směřování k socialistickému realismu. Týkalo se to především hlavního státně-dramaturgického orgánu – Filmového uměleckého sboru (FIUS).¹⁵⁾ Vznikl v roce 1946 jako poradní orgán ministra informací při filmovém odboru. Jeho členové byli především významní literáti a filmoví režiséři, kteří vykonávali dramaturgický dohled nad vznikajícími filmy a určovali základní tematický profil poválečné kinematografie. Již v polovině roku 1947 byl FIUS

14) SÚA, A ÚV KSČ, f. 02/3 (Organizační sekretariát), sv. 1, a. j. 52. Zápis schůze organizačního sekretariátu ÚV KSČ z 12. 3. 1948.

15) Koncem roku 1946 FIUS v podstatě absorboval poslání a náplň ne příliš funkční státní dramaturgie při Ministerstvu informací, která od roku 1945 vykonávala politický dohled nad filmovou tvorbou. Dramaturgická dvoukolejnost tím v podstatě zanikla. Srov. Š. E i s m a n n, c. d., s. 80.

doplněn čtyřmi významnými členy ústředního stranického aparátu; Jiřího Hendrycha (Barešův zástupce ve vedení Kulturního a propagačního oddělení a vedoucí odboru agitace), Viléma Kúna (zástupce odboru agitace a později tajemník Rudolfa Slánského pro oblast kultury), Bohdana Rossu (referent filmové komise Kulturního a propagačního oddělení) a dr. Arnošta Klímu. Po únoru 1948 význam těchto členů značně vzrostl a FIUS se začal namísto poradního sboru projevovat stále více jako schvalovací komise scénářů a filmových povídek, která kladla důraz na „ideologickou vyspělost“ díla. Přítomnost tohoto dohledu se odrážela i v činnosti členů-umělců, kteří se i přes svá odlišná stanoviska často podřizovali těmto politickým pracovníkům, v nichž spatřovali „autoritu strany“.¹⁶⁾

Barešovi (potažmo sekretariátu ÚV KSČ) se však nepodařilo dosáhnout odvolání Nezvala. Jeho postavení ve filmu spíše posílilo: díky vlivu u Kopeckého prosadil odvolání svého soka, generálního ředitele ČSF Lubomíra Linharta, na jehož místo Nezval dosadil svého známého, Oldřicha Macháčka. Ke změně došlo v září 1948 a Linhart byl odstaven na místo vyslance v Rumunsku.¹⁷⁾

II. Řízení filmové výroby

1. Budování nového řízení kultury

Příklon vedení KSČ k politice „ostrého kurzu“ v září 1948 s sebou přinesl i obrat ve formě prosazování mocenského monopolu. Došlo k zavedení praxe tzv. přímého stranického řízení, která vyvrcholila v roce 1951. Tato nová role stranických orgánů se odrazila ve vlně náhlých reorganizací struktur řídicích jednotlivé oblasti umělecké tvorby.¹⁸⁾

V ovzduší změn vznikl ve sféře kulturní politiky nový stranický orgán – Kulturní rada ÚV KSČ. Mělo-li Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ kulturní politiku uskutečňovat v praxi, smysl utvoření Kulturní rady byl spatřován v řízení a koordinaci ideového monopolu KSČ. Tento orgán měl tedy funkci zastřešující a mnohostranně uchopoval kulturní oblast, aby došlo k maximálnímu využití možností, jež monopol poskytoval. Vznik Kulturní rady odstartoval sérii dalších organizačních změn v kulturních institucích dotýkajících se mj. i řízení filmové politiky. Proto bylo její ustavení chápáno jako věc mimořádného významu.¹⁹⁾ O Kulturní radě jednalo předsednictvo ÚV KSČ 20. září 1948 na Slánského návrh, přičemž došlo současně k vymezení kompetencí mezi ní a Kulturním a propagačním oddělením ÚV KSČ. Slánský ve svém návrhu výslovně uvedl, že Kulturní

16) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7 (Kulturní a propagační oddělení), a. j. 664; srov. Otakar Vávr a, *Podivný osud režiséra*. Praha 1994, s. 157.

17) Tamtéž, f. MIO (Ministerstvo informací a osvěty), kart. 239, inv. č. 588 (pís. L-M).

18) Karel Kaplan, *Československo v letech 1948 – 1953*. Praha 1991, s. 64n. „Přímé stranické řízení“ prosazované Slánským a sekretariátem ÚV KSČ nelibě nesli mnozí komunisté – vedoucí funkcionáři mimostranických institucí. Vznikaly konflikty, napětí, osobní nepřátelství, z nichž většina byla mocenského charakteru. V roce 1951 spory zesílily natolik, že se v podstatě utvořily dvě fronty stranického (Slánský, Bareš) a státního (Čepička, Kopecký, Zápotocký) aparátu. Až do pádu Slánského se nadvláda stranických institucí upevňovala a rozšiřovala, poté byla zlomena, ale jen krátce.

19) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/1, sv. 181, a. j. 1127.

rada *není* nadřízeným orgánem Kulturnímu a propagačnímu oddělení, proto oddělení pracovalo *bez přímé závislosti* na ní. V čele Kulturní rady zasedli přední funkcionáři řídící kulturní a ideologickou oblast (Václav Kopecký – předseda, Gustav Bareš, Jiří Hendrych, Ladislav Štoll ad.).²⁰⁾

Podmínky přímého stranického řízení se přirozeně odrazily i v reorganizaci Kulturního a propagačního oddělení k 1. říjnu 1948. Nejenže bylo početně rozšířeno, ale hlavně nově strukturováno tak, aby jednotlivé odbory odpovídaly potřebě a možnostem direktivního řízení všech úseků kulturní politiky. Vedení zůstalo nezměněno.²¹⁾

Přímý vliv vyvíjený Barešem na kulturní, tedy i filmovou oblast byl náhle přerušen. Bareš trpěl plicní chorobou, proto se musel koncem roku 1948 podrobit dlouhodobému léčení v sanatoriu na Krnovsku. Během jeho nepřítomnosti zodpovídali za práci Kulturního a propagačního oddělení Jiří Hendrych a Bruno Köhler.²²⁾ Doba léčení se protáhla na jeden rok (do ledna 1950). Bareš si uvědomoval, že tím ztrácel přímý vliv na kulturní dění, snažil se však tuto skutečnost vyrovnat korespondencí se stranickými pracovníky (Hendrych, Rossa) i s pracovníky filmovými. (Ve filmu to byl zvláště Jiří Hájek, dále Miroslav Galuška, odpovědný redaktor Tvorby).

2. Reorganizace filmové výroby

Právě v této době však došlo k důležité proměně schvalovacího procesu filmové tvorby. Reorganizace vrcholových stranických orgánů se v listopadu 1948 přelila do samotných kulturních institucí, z nichž první přišel na řadu právě film.

Koncepce FIUS, jeho pravomoce a systém výrobních skupin dlouhých hraných filmů již přestala odpovídat pouťorové situaci. K jeho rozpuštění²³⁾ vedly v zásadě tři hlavní důvody: 1. nemohl zaručit splnění nových požadavků na vznik tématického plánu výroby; 2. nezabezpečoval účinný a trvalý ideologický dohled v celém schvalovacím procesu. Absence dohledu pak měla za následek schvalování „ideově pochybených“ filmů, které dokonce nemohly být uváděny (DVAASEDMDESÁTKA, DALEKÁ CESTA). 3. FIUS negarantoval obrat v prosazování tzv. nové tematiky (o budování socialismu), která tvořila klíčový prvek ve filmové politice KSČ počátku padesátých let. Tento stav vedl až k pociťování „dramaturgické krize“, kdy ateliéry neměly na čem pracovat, a proto se raději (k zamezení ztrát) dávaly do výroby ideově neodpovídající filmy, což nelibě nesl zvláště ústřední stranický aparát.²⁴⁾ Listopadová reorganizace přinesla tedy i změny v dramaturgických plánech v tomto směru.²⁵⁾

Provizorium FIUS nahradily dva schvalovací sbory: Filmová rada a Ústřední dramaturgie. V nových podmínkách se tím obnovovala dvoukolejnost filmové dramaturgie. Na zrodu systému, který měl zajistit důsledné plánování filmové výroby, se podílela

20) Tamtéž, f. 02/1 (Předsednictvo ÚV KSČ), sv. 3, a. j. 133. Zápis zasedání širšího předsednictva ÚV KSČ z 20. 9. 1948.

21) Tamtéž, Rehabilitační komise ÚV KSČ 1968 – 1969, J. Š i m ů m e k – K. J e c h o v á, c. d., s. 18.

22) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 5. Činnost Bruno Köhlera v této oblasti zůstává zatím velkou neznámou.

23) Spolu s ním zanikla i skomírající státní dramaturgie při Ministerstvu informací.

24) Tamtéž, f. 07/2 (Gustav Bareš), sv. 2, a. j. 11. O „dramaturgické krizi“ hovořil Jiří Hájek.

25) Srov. J. B e r n a r d, c. d., s. 79.

všechna hlavní centra filmové politiky KSČ: Ministerstvo informací, generální ředitelství ČSF (Oldřich Macháček) a Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ. *Filmová rada* měla oficiálně status poradního orgánu ministra informací pro kulturně-politické otázky filmu a šlo v zásadě o politický orgán. Jejím hlavními úkoly bylo vypracovat podrobný tematický plán filmů a kontrolovat výrobu v ideovém a politickém smyslu. Bez jejího schválení nesmělo být započato s výrobou žádného filmu. Orgánem umělecké výroby se stala *Ústřední dramaturgie* s cílem zabezpečit plynulou výrobu dostatečným počtem vhodných scénářů. Její činnost se odvíjela od tematického plánu Filmové rady, která jí byla jako politický orgán nadřazenou institucí. Formou posudků se podílela na podobě filmových povídek a scénářů a rozhodovala o konkrétních úpravách v uměleckém smyslu. Ústřední dramaturgie byla součástí podniku ČSF a její členy jmenoval generální ředitel.²⁶⁾

Nejnižší články filmové výroby představovaly tvůrčí kolektivy. Skládaly se z filmových spisovatelů a režisérů a staly se vlastní dílnou filmové práce. Měly za úkol psát povídky a scénáře podle zadání tematického plánu. Byla jim zprvu ponechána i vlastní iniciativa ve vyhledávání námětů, aby se všemožně podporoval přísun tzv. nové tematiky. Vedoucí tvůrčích kolektivů získávali automaticky členství v Ústřední dramaturgii. Tvůrčí kolektivy nahradily původní výrobní skupiny a systém uměleckých šéfů vzniklý v roce 1945. Podstatnou novinkou oproti dřívějšímu stavu byla větší závislost tvůrčích kolektivů na státně-dramaturgických orgánech. Předchozí výrobní skupiny představovaly „vyšší tvar“ a poskytovaly tvůrcům větší samostatnost v umělecké práci.²⁷⁾

3. Napětí ve filmové politice a rozložení sil

Děj filmu a ideologie byly spojitými nádobami. Významnou skutečností pro další vývoj proto představovalo překrývání kompetencí Ústřední dramaturgie a Filmové rady v *umělecké* oblasti, neboť směrnice obou orgánů přesně nestanovovaly hranice připomínek k této věci při schvalování scénářů. Proto Filmová rada, skládající se spíše z politických pracovníků, z pozice nadřazeného orgánu tendovala v nemalé míře k zasahování do dramaturgické podoby scénářů. Jelikož tyto zásahy prováděli převážně pracovníci stranického aparátu, staly se vzniklé třecí plochy jedním z projevů sporu Kopecký – Bareš. Koncem roku 1949 vyústily v aféru s tzv. levicovými úchylkami ve filmu.

Jisté napětí mezi oběma kulturně-politickými skupinami se kumulovalo i kolem obsazování vedoucích funkcí v nových schvalovacích sborech. Budoucí složení Filmové rady projednávala v polovině prosince 1948 Kulturní rada, kde vykryštovala na jedné straně kandidatura Bohdana Rossy, podporovaného stranickým aparátem a na straně druhé na předsednictví aspiroval sám Vítězslav Nezval. Bohdan Rossa (bývalý člen FIUS) působil současně na Kulturním a propagačním oddělení ÚV KSČ jako referent pro film a jeho kandidaturu podporoval i Jiří Hendrych. Rossa měl pověst mírného a uvážlivého člověka, „až se skoro nehodil do politického aparátu“²⁸⁾, jak jej v pamětech

26) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/1, sv. 190, a.j. 1202. Směrnice Filmové rady a Ústřední dramaturgie.

27) Vzpomínka Otakara Vávry (nar. 1911). V majetku autora – dopis z března 1998.

28) Viz Čestmír Císar, *Člověk a politik*. Praha 1998, s. 88.

charakterizoval Čestmír Císař. S tímto názorem souzní i tvrzení dalšího tehdejšího ideologického pracovníka ÚV KSČ Jindřicha Filipce: „Hendrych považoval Rossu za relativně méně průraznou osobnost.“²⁹⁾ Podporovalo by to domněnku, že se sekretariát ÚV KSČ snažil do předsednictví Filmové rady dosadit sice svého zástupce, ale současně osobnost akceptovatelnou, nekonfliktní, jíž Rossa zřejmě byl. Snad šlo z pohledu sekretariátu o volbu „menšího zla“ v porovnání s Nezvaletem. Bohdan Rossa o aspiraci na tuto funkci informoval dopisem do Žárů dne 10. prosince 1948 i Bareše a dodal: „Pod dojmem toho, že s. Slánský v rozhovoru s Kúnem prohlásil, že musíme film hlídat, budu o tuto funkci s Nezvaletem bojovat.“³⁰⁾

Potíže nastaly i s hledáním ústředního dramaturga. Ze sekretariátu ÚV KSČ se vhodnou osobu marně několik týdnů pokoušel zajistit Rossa. Uvažovalo se např. o spisovateli Petru Jilemnickém. Jilemnický však působil od roku 1946 jako kulturní přidělenec při velvyslanectví v Moskvě, proto bylo od této varianty nakonec upuštěno; jeho náhlý odchod mohl být vnímán ze sovětské strany negativně.³¹⁾ Věc se pohnula až s návrhem Slánského tajemníka Viléma Kúna. Ten doporučil uměleckého ředitele Divadla pracujících v Gottwaldově Zdeňka Míky. I k jeho prosazení však ústřední aparát musel vyvinout jistý tlak na generální ředitelství ČSF, přestože tam jiného adepta zatím neměli.³²⁾

Stranickému aparátu se tedy zdařilo prosadit do vedení Filmové rady i Ústředí dramaturgie oba své kandidáty. Ministr Kopecký jmenoval 14. ledna 1949 předsedou Filmové rady Bohdana Rossu, jejími členy se stali političtí pracovníci, např. Vladimír Koucký, Ladislav Štoll, František Nedvěd. Zdeněk Míka byl pověřen až 1. března 1949 (pouze prozatímním) řízením Ústřední dramaturgie. Vedle vedoucích tvůrčích kolektivů v ní zasedli i spisovatelé Marie Majerová, Marie Pujmanová, Jiří Mařánek, Konstantin Biebl, Karel Konrád, političtí pracovníci Arnošt Klíma, Bohdan Rossa a Vilém Kún.

V souvislosti s celkovou reorganizací řízení se změny dotkly v lednu 1949 i Ministerstva informací, které rovněž přebudovalo svou strukturu a změnilo název (od října 1948) na Ministerstvo informací a osvěty. V nové situaci ztratil na významu původně klíčový filmový odbor a v podstatě zanikl.³³⁾ Zůstal pouze filmový referát, jež neodpovídal Nezvalovu postavení. Sekretariát ÚV KSČ se zřejmě po jeho neúspěšné kandidatuře na předsednictví Filmové rady pokusil opět o jeho odstranění z filmu. Naznačuje to dopis Jiřího Hendrycha Barešovi z 19. prosince 1948, v němž jej informuje o představách sekretariátu na nové personální obsazení Ministerstva informací. Po rozmluvě se Slánským zde Hendrych komentoval neochotu Kopeckého přijmout do vedení filmového odboru jimi

29) Vzpomínka Jindřicha Filipce (nar. 1926). V majetku autora – dopis z července 1998.

30) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 56. Dopis B. Rossy G. Barešovi z 10. 12. 1948. Rossa zde připsal: „Dávat tam pro forma nějaké jméno, stejně nikoho ve filmu nemáme, nemá myslím smyslu.“ Mimoděk nám tak jeho dopis prozrazuje, že ústřední stranický aparát disponoval ve filmové oblasti jen málo spolehlivými pracovníky, o něž by se při prosazování „ideovosti ve filmu“ mohl opřít.

31) A NM (Archiv Národního muzea), Pozůstalost Gustava Bareše, kart. 45. Dopis P. Jilemnického G. Barešovi do Žárů z 22. 12. 1948.

32) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva V. Kúna z března (?) 1950 pro G. Bareše. Text je nepodepsán, autorství Kúna však vyplývá ze souvislostí. Také svědectví Vávrovo naznačuje protěžování Míky sekretariátem ÚV KSČ. (O. V á v r a, c. d., s. 157.)

33) Tamtéž, a. j. 744. Personální obsazení MIO (1945 – 1951).

navrhovaného generálního ředitele ČSF: „Problematický je Macháček pro film, kterého soudr. Kopecký nechce akceptovat.“³⁴⁾ Hendrych v dopise žádal Bareše o vyjádření, mají-li na Macháčkovu trvat. Přestože si Nezval své postavení ve vedení filmu podržel, neboť jej Kopecký jmenoval svým osobním poradcem pro věci filmu, ukazuje to na velký tlak ústředního stranického aparátu na oslabení Nezvalova vlivu³⁵⁾ a na celkové posílení pozic sekretariátu ÚV KSČ ve vedení filmu po reorganizaci filmové výroby. Vznikalo tak do budoucna riziko střetu.

Úspěch reorganizace filmové výroby negarantovalo jen posílení stranického řízení schvalovacích orgánů komunistickými funkcionáři a jejich exponenty. Podle vyjádření Otakara Vávry „s nimi vtrhlo na Barrandov sto mladých scenáristů a dramaturgů, kteří měli napsat nové náměty s novým myšlením“.³⁶⁾ Tyto posily se zformovaly rovněž do tvůrčích kolektivů a měly zajistit obrat k socialisticko-realistické tvorbě přísunem tzv. nové tematiky. Nejagilněji na těchto látkách pracovaly tři tvůrčí kolektivy vedené předními mladými komunistickými žurnalisty Jiřím Hájkem, Janem Kloboučnickem a Miroslavem Galušskou. Také jejich působení sehrálo klíčovou úlohu v aféře s levicovými úchyly. Mladé scenáristy vázaly současně povinnosti v redakcích časopisů. Jiří Hájek spolupracoval s Tvorbou a časopisem *Nový život*. Miroslav Galuška, který jako filmový kritik nastoupil ihned po válce do redakce *Rudého práva*, přešel na jaře 1948 jako odpovědný redaktor do Tvorby. Po reorganizaci ve filmu převzal z popudu Marie Pujmanové koncem roku 1948 vedení tvůrčího kolektivu. Obdobně jako Jiří Hájek přizval Galuška ke spolupráci ve filmu kolegy novináře. Vzhledem ke stále náročnější práci v redakci Tvorby (nedostatek redaktorů) se věnoval působení ve filmu jen na „částečný úvazek“ – tj. po večerech a víkendech.³⁷⁾ Přesto mu však zpočátku nechyběl elán, s nímž mladí tvůrci chtěli prospět českému filmu a o své prospěšnosti byli přesvědčeni. Počátkem roku 1949 informoval nadšeně Bareše: „Já už jsem se, myslím, dost slušně zapracoval. Doufám, že můj kolektiv vyhraje soutěž; jsme, myslím, zatím nejúspěšnější.“³⁸⁾

Příchod mladých tvůrců vyvolával na Barrandově napětí s generací starších, zkušených filmařů. Kořeny spočívaly nejenom v profesní oblasti, ale odvíjely se též z poněkud prominentní pozice „mladých“, kteří měli úzké kontakty na stranické funkcionáře. Na sklonku roku 1949 Jiří Hájek dokládá, že tyto tři tvůrčí kolektivy byly od počátku na Barrandově přijaty s rezervou ze strany bývalých uměleckých šéfů. Prý proto, že se zcela jednoznačně postavily za reorganizaci ve filmu.³⁹⁾ V říjnu téhož roku bilancoval

34) Tamtéž, a. j. 56. Dopis J. Hendrycha G. Barešovi z 19. 12. 1948 V polovině prosince 1948 se ještě uvažovalo o zachování jednotlivých odborů.

35) Situace byla na podzim 1948 dosti v pohybu. Když počátkem října 1948 nastolil Kopecký na schůzi Kulturní rady otázku budoucího postavení Nezvala ve filmu, prosadil se názor Bareše nechat jej na původním místě a „učiniti všechno závislé na jeho chování. Nedávati iniciativu ke konfliktu s ním. Jeho funkci budeme neutralisovati. Všechny filmy musí předkládati ministru informací k podpisu.“ (SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 758. Zápis ze zasedání schůze Kulturní rady z 4. 10. 1948.)

36) Viz O. Vávra, c. d., s. 157. Vávra naznačuje, že někteří také měli zřejmě za úkol hlídat ideologicky nespolehlivé filmaře.

37) Vzpomínka Miroslava Galušky (nar. 1922). V majetku autora – dopis z února 1998.

38) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 57. Dopis M. Galušky G. Barešovi z 11. 1. 1949.

39) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11.

působení „mladých“ v dopise Gustavu Barešovi: „Začali jsme spolu s Galuškou a Kloboučnickem boj za novou filmovou tematiku. Teď máme pár hotových scénářů, ale ztroskotáváme mnohdy na tom, že není režisérů, kteří by měli a chtěli tuto novou tematiku filmově realizovat.“⁴⁰⁾ Také Miroslav Galuška po letech vzpomíná, že Otakar Vávra měl jako zkušený profesionál k „mladým tvůrcům“ kritický poměr.⁴¹⁾

Pro vedoucí těchto tří tvůrčích kolektivů představovali straniční funkcionáři důležitou oporu, s nimiž nezřídka konzultovali aktuální situaci filmu i konkrétní podobu svých připravovaných scénářů. Ty předkládali nejen členům Filmové rady (Vladimír Koucký), ale i těm, kteří nebyli členy žádného přímého schvalovacího orgánu (Jiří Hendrych, Gustav Bareš). Z dopisů Hájka je však zjevné, že nejcitelněji scházela možnost osobní konzultace s Barešem léčícím se po celý rok 1949. Bareš pro ně představoval přirozenou autoritu. „Tobě prostě můžeme bezpodmínečně v kulturní politice a ve všem věřit,“ psal Hájek.⁴²⁾ Z místa léčení instruoval prostřednictvím Hendrycha také politické pracovníky. Koncem roku 1948 vyzýval Bareš ke zefektivnění „filmové práce“: navrhoval také, aby se po každé premiéře svolala porada zástupců Filmové rady, Ústřední dramaturgie a tvůrčího kolektivu, v němž film vznikal. Na ní se měl provádět rozbor filmu, stanovit možné drobné nedostatky, aby se tak zamezilo opakování stejných chyb v budoucnu. – „Musíme hlídat filmy během natáčení.“⁴³⁾

III. Aféra ve filmu

1. Kulturně-politické příčiny konfliktu

Na přelomu let 1948/1949 došlo na kulturně-politické scéně ke dvěma závažným výstřelkům levicových radikálů, které bezprostředně předznamenávaly námi sledovanou filmovou aféru. Současně tyto události vedly k takovým posunům, o nichž lze říci, že uvedly v první polovině roku 1949 vztahy mezi dvěma kulturně-politickými uskupeními do nové etapy. Již vývoj v roce 1948 postupně ukazoval, že uvnitř KSČ existují na různých úrovních v zásadě dva odlišné výklady a představy o podobě socialistického realismu a jeho funkci v podmínkách „budování socialismu“. Na vrcholku se oba ideové proudy projevovaly mocenským soupeřením dvou kulturně-politických skupin. Ideové rozdíly ve své podstatě aktualizovaly spor kulturní levice třicátých let u nás i v Sovětském svazu.⁴⁴⁾ Polohy výkladu socialistického realismu se vychylovaly v rozmezí představ vcelku respektujících meziválečné kulturní tradice české avantgardy⁴⁵⁾

40) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 648. Dopis J. Hájka G. Barešovi z 20. 10. 1949.

41) Vzpomínka Miroslava Galušky (nar. 1922) – dopis z února 1998.

42) SÚA, A ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka G. Barešovi z 16. 1. 1950. Píše zde, že po dobu Barešovy nepřítomnosti se opíral „ve všech důležitých věcech o názor a rady s. Hendrycha a Vládi Kouckého“. V říjnu 1949 též psal: „[...] věř, že za ty měsíce, co jsi v sanatoriu, byl bych už tisíckrát potřeboval Tvé rady nejen pro svou práci ve filmu, ale i v divadle a literatuře.“

43) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 57, 647, 648.

44) Srov. Ivan P f a f f, *Česká levice proti Moskvě 1936 – 1938*. Praha 1993, s. 87n. a dále A. K u s á k, c. d.

45) Pojem avantgardy je zde značně široký. V tomto případě je třeba zúžit jeho chápání na okruh starší generace umělců, kteří po roce 1948 zůstali na pozicích politiky KSČ. Srov. M. D r á p a l a, c. d., s. 177.

až po dogmatické názory levicových radikálů. Zatímco první skupina hodlala do socialistické kultury vtělit v jisté míře i tvorbu meziválečné avantgardy, byl jako překonanou vývojovou etapu (skupina kolem Vítězslava Nezvala), druhý tábor toto dědictví odmítal jako cizorodou přítěž. Mladí radikálové z Tvorby a Rudého práva (částečně z Mladé fronty a Kulturní politiky), kteří tento druhý směr reprezentovali a vůči Nezvalovi měli vážné výhrady, cítili současně určitou podporu ideologů ze sekretariátu ÚV KSČ. Spor byl podmíněn i generačně. Zároveň nelze říci, že by tvořili jakousi ucelenou, sourodou skupinu.

Koncem roku 1948 vzrušil ideologické špičky KSČ případ filmu DVAASEDMDESÁTKA,⁴⁶⁾ který v roce 1948 natočil na motivy hry Františka Langra Jiří Slavíček. V rozdílném přijetí filmu se promítly (zatím poněkud zastřené) odlišné kulturně-politické proudy v KSČ, různá pojetí estetiky socialistického realismu. Osud filmu současně dokumentuje radikální nálady v nižších patrech členské základny KSČ na přelomu let 1948 a 1949, na něž ideologové nebyli připraveni. Ještě před uvedením do kin byl film dne 30. listopadu 1948 promítnut kulturním referentům ROH na pravidelném promítání pracujícím v pražském Kině mladých. Referenti měli v předpremiéře hotové dílo posoudit. Vzbudil ale u nich bouři nevole a doslova jej „popravili“ jako typický produkt buržoazní kinematografie. Straničtí ideologové byli tímto vývojem zaskočení, neboť film předtím doporučili do kin (byť s výhradami) Bohdan Rossa, Ladislav Štoll a Jiří Hendrych. Záležitost se navíc stala předmětem tiskové kampaně Práce a Mladé fronty.⁴⁷⁾ Ta napadla film jako formalistický s „ideově bezobsažným“ tvůrčím záměrem. Současně uveřejnila stanoviska dělnických referentů k situaci ve filmu a vedení ČSF. Referenti žádali, aby byli napříště respektováni v názorech na filmová díla (dosud se tak prý nedělo a vedení ČSF i přes jejich kritiku uvádělo filmy do distribuce). Obvinili vedení ČSF z vyhýbání se „dělnické kritice“. Kromě zákazu DVAASEDMDESÁTKY se usnesli o napsání „výstražných poučení“ v tisku. „Tyto požadavky byly aklamovány celým shromážděním, takže nebudou moci být dále přehlíženy.“⁴⁸⁾ Filmaři spolu s deníkem Práce žádali přímo ministra Václava Kopeckého o vyhledání viníka a zastavení filmu. Nepřijetí filmu popudilo nejvíce Nezvala, který „soptil, že mu tlak stoupl na 240“ a snažil se u Kopeckého intervenovat ve prospěch díla; „Tentokrát byl s. Kopecký neoblomný,“ informoval Bareše v prosinci 1948 Bohdan Rossa.⁴⁹⁾ Došlo k dalšímu promítání za přítomnosti Rudolfa Slánského, Marie Švermové, Jiřího Hendrycha a Ladislava Kopřivy, přičemž se diskuse rozšířila dokonce do rozhlasu a ústřední stranické školy.

Film byl znovu předveden kulturním referentům ROH v březnu 1949, podnikové vedení ČSF se patrně snažilo znovu film prosadit do kin. Projekce se ještě mimo některých

46) Vycházím zde z příspěvku *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“* (*Osudy filmového zpracování hry Františka Langra*), který jsem přednesl na konferenci *František Langer na zlomu století*. Pořádal Nadační fond Františka Langra a Památník národního písemnictví v Praze dne 12. 5. 2000 v Praze.

47) Viz –gy, *Pracující odsoudili „Dvaasedmdesátku“*. „Práce“ 4, 1. 12. 1948, č. 280, s. 6; vbr. [V. Bor], „Dvaasedmdesátka“. „Mladá fronta“ 4, 2. 12. 1948, č. 281, s. 3; vbr., *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“*. Tamtéž.

48) vbr. [V. Bor], *Dělníci proti „Dvaasedmdesátce“*. „Mladá fronta“ 4, 2. 12. 1948, č. 281, s. 3. – Vladimír Bor působil na Barrandově v rámci V. tvůrčího kolektivu jako zástupce vedoucího Miroslava Galušky.

49) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 56. Dopis B. Rossy G. Barešovi z poloviny prosince 1948.

novinářů zúčastnili Václav Kopecký a Vítězslav Nezval. Došlo však k opětovné konfrontaci. Protože film představitelé ČSF obhajovali, označili to referenti za „ekonomistickou úchylku“. Konstatovali, že „ČSF je součástí kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ“ a měl by se podle toho chovat, přičemž vedoucího ateliérů Karla Kohouta obvinili, že „nepravdivě a zkresleně“ interpretoval Lenina, jen aby odůvodnil znovunasazení DVAASEDMDESÁTKY. S velkou nevolí se také setkal záměr přítomného Nezvala prodat film do zahraničí.(!) Odboráři dali dokonce najevo, že pokud by se DVAASEDMDESÁTKA přeci jen promítala, utrpělo by u nich jméno a důvěra v ministra Kopeckého.⁵⁰⁾ Film byl tedy dán do trezoru a premiéra se uskutečnila až v říjnu 1953. Obdobná kontroverze s kulturními referenty provázela i film Jiřího Krejčíka SVĚDOMÍ.

Na jaře 1949 zasáhla do ideových rozepří v KSČ další významná událost. V dubnu 1949 vydal Vítězslav Nezval sbírku *Veliký orloj*. Vzápětí byla v tisku napadnuta zleva. Podle jedné z kritik se Nezval stal svou sbírkou „přímo mluvčím dekadentní buržoazie“!⁵¹⁾ Autory článků byli posluchači filosofické fakulty UK Jiří Honzík, Zdeněk Pachovský a redaktor Mladé fronty Oldřich Kryštofek. Články vzbudily vzhledem k Nezvalově pozici velký rozruch až na nejvyšších místech. Jejich význam jako by zdůraznila i skutečnost, že dva autoři měli názorově blízko k mladým básníkům z Tvůrby, což mohlo budit jisté souvislosti. Jan Štern na to po letech vzpomíná: „Mou jedinou sbírku vynesli do nebes Pachovský a Honzík a ještě mě dávali za příklad Nezvalovi, což mi Nezval nikdy neodpustil.“⁵²⁾

Toto rozdělení kulturně-politických front dokumentuje i dopis Miroslava Galušky Gustavu Barešovi po uveřejnění kritik Nezvala: „Za Nezvala se staví s. Kopecký, [...] Štoll a Taufer, odmítají ho v podstatě Nečásek a mladí kritici [...]. Štoll označuje kritiky Nezvala ‚vzpourou antitalentů‘ [...]. Spolu se s. Kopeckým naznačují, že si to s mladými (kde hází do jednoho pytle Kryštofka s Pachovským, Šternem, Skálou aj.) [...] vyřídí, že jde o trockistickou úchylku.“⁵³⁾ Dopis dále obsahuje náznaky toho, že Bareš chtěl vzniklé situace využít alespoň k otřesení Nezvalovy pozice: „Chtěl jsem – podle Tvé směrnice – psát [o Nezvalově sbírce] hodně kriticky, při tom ovšem nezůstat pochyby o tom, že Nezval básník je – na rozdíl od Kryštofků a jiných, kteří píšou paskvil na poesii.“ Galuška zde rovněž trefně popsal postoje Nezvala, který mu „škodolibě označoval: ‚Tak tomu vašemu směru už je odzvoněno.‘ Na můj nechápavý dotaz odpověděl, že má na mysli socialistický realismus. Myslím, že není pochyb o tom, že Nezval dělá ze svého odporu proti socrealismu program, při čemž jej – zajisté proti své vůli – podporují soudruzi svým pochlebováním a tím, že ho berou v ochranu nejen proti radikálům druhu Kryštofkova, ale i proti mládencům, kteří jsou oddaní straně, kteří mají talent, kteří představují naděje naší teprve se rodící kritiky. [...] Nevím, mám-li za těchto okolností o ‚Velikém orloji‘ psát. Je-li mezi soudruhy, kteří udávají tón v kulturní

50) Tamtéž, a. j. 652. Zpráva J. Reicha z 23. 3. 1949. Podle zprávy se do komplikované situace dostal i kulturní redaktor Rudého práva Karel Vaněk, který „musel vyjádřit souhlas s kulturními referenty, a poběží-li tento film, stojí Rudé právo před těžkou otázkou: buďto Státní film ostře kritizovat anebo by se soudruhům jevilo Rudé právo tak, že je v ideologických otázkách kompromisní“.

51) Cit. dle M. Drápal a, c. d., s. 199.

52) Vzpomínka Jana Šterna (nar. 1924). Jedná se o sbírku *Volnost* (1949).

53) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 57. Dopis M. Galušky G. Barešovi z 13. 5. 1949.

politice, nejasno a jsou-li mezi nimi rozpory, je pro Tvorbu těžké zaujmout stanovisko [...].⁵⁴⁾

Případ v podstatě navázal na kritiku filmu DVAASEMDDESÁTKA, měl však dramatičtější dohru. Postaral se o to výskyt tzv. protistranického pamfletu na Nezvala, básně parodující styl jeho tvorby. Text, jenž vznikl v okruhu zmíněných mladých kritiků (Pachovský), koloval po různých redakcích i v ústním podání až dorazil na sekretariát ÚV KSČ. Pak už se z celé věci stala vážná politická aféra. Jelikož obě kulturně-politické skupiny přes názorové rozpory nemohly tolerovat podobné jevy – v záležitosti pamfletu na Nezvala byli zapleteni studenti filosofické fakulty UK a především redakce Kulturní politiky, Mladé fronty, Lidových novin – začalo vyšetřování se značnými důsledky. Nebyly to jen personální postihy (včetně některých redaktorů Tvorby i Rudého práva). Došlo k faktickému znemožnění veřejné kritiky Nezvala,⁵⁵⁾ což vedlo k upevnění jeho pozice a přimělo dogmatiky z kulturně-propagačního aparátu k poznání, že k „neutralizaci“ Nezvala bude třeba dospět jinými metodami.

2. Aféra s tzv. levicovými úchylkami

Na podzim roku 1949 došlo v oblasti filmu k prudkému střetu mezi „státním“ a podnikovým vedením ČSF se stranickými pracovníky prosazující zájmy sekretariátu ÚV KSČ. Zřetelně se při tom oddělily obě kulturně-politické skupiny. Příčiny konfliktu mezi řídicími orgány ve filmu vznikaly z odlišného přístupu k filmovému dílu a byly v podstatě dvojediné; neúnosná míra zasahování politických pracovníků ÚV KSČ do činnosti Ústřední dramaturgie skrze např. Filmovou radu vedla nejen ke zvyšování „ideologické zátěže“ filmů, ale často i k prodlužování délky procesu jejich výroby.⁵⁶⁾ Zmíněné jevy se pak mohly citelně odrážet v prodražování výroby za současného snižování divácké atraktivity. Tento trend nelibě neslo podnikové vedení ČSF i ministerstvo informací. Přitom např. Tvorba psala proti těm pracovníkům ČSF, kteří „se ještě nedovedli zcela oprostít od měšťáckých a estétských měřítek, ještě považují za ideální stav jakési „umělecké výlučnosti“, ještě se domnívají, že „politikové“ nemají do filmu co mluvit, že „umělci“ bez ohledu na politiku zcela autonomně si musejí stanovit normy a sudidla, ještě se dívají jako na vetřelce na nové lidi, kteří do filmu přišli probouvat nový, socialistický názor na umění“.⁵⁷⁾ Dále zdůrazňovala naopak vysokou političnost a ideovost na úkor finančního zisku: „Tito lidé ještě hodnotí filmy nikoliv s hlediska jejich prospěšnosti boji dělnické třídy za socialismus, nýbrž s hlediska jejich komerčního efektu.“⁵⁸⁾ V této souvislosti Kopeckého skupina s Nezvalem a podnikovým vedením využila i neúspěchů a omylů

54) Tamtéž.

55) Tamtéž, f. 100/45 (Václav Kopecký), sv. 5, a. j. 154. Zpráva o vyšetřování protistranického pamfletu z června 1949. Je příznačné, že „teoretické“ pasáže, „zdůvodňující“ příčiny výskytu pamfletu, formuloval Ladislav Štoll, člověk z okruhu Václava Kopeckého.

56) J. K n a p í k, *Kulturní politika v oblasti filmové tvorby v letech 1948 – 1952*. Rkp., Opava 1998, s. 70 – 73. Napětí se odráželo do reorganizací schvalovacích orgánů, revizí výrobních plánů, což v konečném důsledku brzdilo výrobu filmů.

57) Miroslav G a l u š k a, *O některých otázkách filmové dramaturgie*. „Tvorba“ 18, 1949, č. 10, s. 233.

58) Tamtéž.

VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka (práce na filmech KARHANOVA PARTA, CHCEME ŽÍT, *Výlet pana Broučka do první republiky*), jehož činnost mnohdy rovněž prodražovala výrobu.⁵⁹⁾

K nezakreslenému pochopení pozadí vzniku diskuse o tzv. levicové úchylce ve filmu je nutné uvědomit si souvislost právě s tzv. protistranickým pamfletem na Nezvala. U obou případů můžeme vysledovat objektivní styčné body, které nám ukazují na jejich stejné kořeny. Společným jmenovatelem zde byla snaha při vhodné příležitosti omezit dogmatické výstřelky v umělecké tvorbě. V pozadí i nyní stál Vítězslav Nezval (potažmo okruh lidí z MIO) a dokonce i zde došlo ke kritice jeho tvorby. Případ také spojuje obvinění z vytváření „mládežnické frakce“ ve filmu, což do jisté míry kopírovalo generační vymezení v „pamfletiadě“. Političtí pracovníci však přirozeně (či lépe: právě proto) jakoukoli souvislost odmítali. Bohdan Rossa napsal: „Mechanické přenášení nedávného případu v literatuře je zcela falešné a záměrné.“⁶⁰⁾ Obdobně reagoval i Vilém Kún.

Bezprostřední „roznětkou“ diskuse se staly zmatky kolem natáčení filmu PÁRA NAD HRNCEM na podzim 1949. Již zahájení jeho výroby proběhlo nestandardním způsobem; v srpnu 1949 byl film podle scénáře Vladimíra Slavínského dán do výroby, aniž by předtím prošel schvalovacími orgány (!). Obešel je osobně generální ředitel Macháček, který film nechal schválit přímo Václavem Kopeckým. (Jednalo se o výchovnou komedii o napraveném alkoholikovi, který se z lásky stane šťastným novomanželem a budovatelem.) Hned první natáčecí den (15. srpna) však režisér Slavínský zemřel a bylo rozhodnuto o zastavení filmu včetně zbourání staveb. V září 1949 ovšem došlo z iniciativy podnikového vedení ČSF k obnovení prací na filmu PÁRA NAD HRNCEM s pro něj příznačným odůvodněním: mohl pomoci *splnit výrobní plán*. Režii přijal Miroslav Cikán; původní scénář upravil a měl projít již běžnou schvalovací procedurou. Ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík ale naléhal na její maximální *urychlení*, proto ústřední dramaturg Míka předložil upravený scénář současně Ústřední dramaturgii i Filmové radě. Oba sbory schválily námět, scénář však vrátily s připomínkami.

Zhruba za měsíc, dne 19. října 1949, byl již filmový scénář znovu předložen Filmové radě. Stalo se však něco neočekávaného: Filmová rada tento scénář posudkem Vladimíra Kouckého velmi ostře *zamítla* jako ideově pochybený, neboť podle Filmové rady změny zcela zkreslily i původně schválený námět!⁶¹⁾ Situace se o to více komplikovala, že *anonymním autorem dialogů* původního Slavínského scénáře *byl Vítězslav Nezval*, který se musel cítit osobně dotčen. Posudek politických pracovníků, vůči nimž měl navíc averzi, z něj vlastně učinil neschopného a ideově neujasněného literáta. V jeho očích tak zřejmě jejich zásahy do umělecké tvorby dosáhly vrcholu.⁶²⁾

O razanci připomínek politických pracovníků k tomuto filmu si můžeme učinit představu z poznámek Viléma Kúna, jimiž své postoje dodatečně obhajoval; scénář hodnotil jako „banální, měšťáckou komedii, tím horší, že je zanesena do dnešního prostředí“.

59) J. Knapík, c. d. v pozn. 56, s. 45n.

60) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 648.

61) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva Z. Míky z listopadu 1949.

62) Z archivního materiálu není zcela jasné, byla-li Filmová rada informována o Nezvalově autorství. Nelze tedy rozhodnout, byl-li její posudek veden touto neznalostí, či se jednalo o provokaci.

Scénář prý dále obsahoval prvky hanící životní úroveň v ČSR.⁶³⁾ Bohdan Rossa se později o chybě Filmové rady vyjádřil v tom smyslu, že již při prvním projednávání měla námět odepsat, neboť „hlavním hrdinou, byť veselohry, v novém českém filmu nemůže být opilec, i když prodělává všelijaké změny“.⁶⁴⁾ Podle Nezvala však měl film být naopak „příkladem konkrétního postupu proti schematičnosti a frázovitosti“ prosazované politickými pracovníky.⁶⁵⁾

Po zamítnutí Filmovou radou vznikla složitá situace. Přestože ústřední ředitel výroby Václavík, který se na jednání rady později dostavil a informoval přítomné, že již v ateliérech stojí stavby v hodnotě jeden milion korun, „Filmová rada [...] nabyla přesvědčení, že natočením tohoto filmu by vzešla daleko větší škoda,“ (B. Rossa) a trvala na svém rozhodnutí. Měly se tedy – již podruhé – zbourat! To ovšem vyvolalo pobouření barrandovských dělníků, kteří dosáhli svolání podnikové schůze k označení viníků. Zúčastnil se jí i ministr Kopecký. Kopecký se zde pod vlivem Nezvala nakonec přiklonil ke stanovisku, že vinny jsou oba schvalovací orgány (jmenovitě nejvíce Zdeněk Míka nehájící prý dostatečně scénář před Filmovou radou) a ne ředitel Václavík, který vlastně (držíme-li se striktně regulí schvalovacího postupu) nechal stavby postavit „na černo“. Nezval dosáhl u Kopeckého i pokračování realizace opraveného scénáře.

Celý případ, v němž se mimo Nezvala silně angažoval i ředitel ČSF Macháček, rozhýbal diskusi o funkčnosti celé reorganizace filmové výroby z listopadu 1948. Ta na sebe nabalovala další problémy, a tím uvedla do nevýhodného postavení ne tak Ústřední dramaturgii a Filmovou radu jako celek, ale členy – politické pracovníky sekretariátu ÚV KSČ a jejich exponenty.

Dne 28. října 1949 se na Barrandově sešla porada členů Ústřední dramaturgie s vedoucím ČSF. Oldřich Macháček informoval o výtce dvoukolejnosti Ústřední dramaturgie a Filmové rady, s tím, že pro přezkoumání činnosti obou sborů se vyslovil již i ministr Kopecký. Dvoukolejností se rozuměly zásahy stranických pracovníků ve Filmové radě do dramaturgické podoby scénářů. Ke vztahu Ústřední dramaturgie a Filmové rady se vyslovili všichni přítomní. Lze zřetelně vysledovat, že na obhajobu reorganizace vystoupili především „mladí“ Jiří Hájek, Miroslav Galuška, Jan Kloboučník a Pavel Hanuš. O poznání kritičtější byli již zkušení tvůrci Otakar Vávra, Elmar Klos, Jiří Weiss, Miroslav Fábera (a částečně i Jan Werich), zvláště se to týkalo praktik Filmové rady. Kritizovali skutečnost, že na zásah Filmové rady musely být scénáře filmů i několikrát

63) SÚA, A ÚV KSČ, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Tyto prvky Kún rozvedl: např. a) kdy milenecká dvojice využila odchodu číšníka k útěku z hospody bez placení; b) číšník si stěžuje, že když někdo přijde, uteče bez placení; c) mladý manželský pár pronáší: „Zapomínáš, že nás spojila nouze o byt“; d) ženich říká nastávající: „Dám si obrátit svrchník, vyžehlit kravatu, koupím ti kytici a obě svatby uspořádáme najednou. Přijde to napolovic i s fotografováním.“ Kún napsal: „Aby vtipně rozvedli něco z vymožeností, které náš stát poskytuje novomanželům, to ovšem autory nenapadne.“ Podle něj film postrádá výchovný účel: „Náš nový život, skutečnost, že se mladí lidé nemusí bát uzavírat manželství a zakládat rodinu, že náš stát jim i jinak poskytuje řadu vymožeností a výhod, radostné, optimistické vyústění – to vše ve filmu naprosto chybí.“

64) Tamtéž.

65) Tamtéž. Na jiném místě Kún interpretuje Nezvalův výrok jako „příklad roztomilosti a konkrétnosti proti schematičnosti našich námětů“. Kún zde však opět film odsoudil jako „banální měšťácký kýč, nemající nic společného s ideovostí“.

přepracovávány i po schválení. „Mladí“ tvůrci hájili její oprávněnost v systému filmové výroby a snažili se tupit výtky na její adresu. Miroslav Galuška uvedl: „Pokud jde o právo zasahovat do uměleckých děl, myslím, že toto právo ta tělesa mají, a že jim je nelze upírat [...]. V Sovětském svazu, když takový Ehrenburg nebo Šolochov napíše umělecké dílo, přijde do Filmové rady, kde je přečtou, podrobí kritice a na základě kritiky pak je autor přepracuje [...]. Stejně tak je to v Sovětském svazu s divadelními hrami [...]. Myslím, že je to systém jediné správný, je to vývoj socialistické cesty ke kolektivní práci, pomoci autorům.“⁶⁶⁾

Macháčkem zahájená kritika metod práce ústředního dramaturga Zdeňka Míky představovala další důležitý bod schůze, která měla vést k jeho odvolání. V centru kritiky generálního ředitele ČSF se ocitl především Míkův návrh na rozdělení Ústřední dramaturgie na dvě části. Šlo o podnět, který vznikl v srpnu 1949 z Míkovy vlastní iniciativy; ten řediteli Macháčkovi navrhl, aby se Ústřední dramaturgie rozštěpila na dvě nezávislé skupiny v čele s politickými pracovníky. V první skupině by pracovali Konstantin Biebl, Karel Konrád, Jiří Mařánek, Jiří Weiss, Otakar Vávra, Bohdan Rossa a Arnošt Klíma, v druhé Miroslav Galuška, Jan Kloboučník, Jiří Hájek, Pavel Hanuš, Jan Werich, Miloslav Fábera a Vilém Kún. Přestože je v tomto rozčlenění generační měřítko patrné, Míka tento motiv na schůzi důrazně odmítl. Podle jeho slov jej vedla snaha ulehčit práci příliš velkého a neoperativního sboru, neboť Ústřední dramaturgie týdně projednávala tři až sedm námětů, jejich posuzování bylo často povrchní, členové je nestačili číst a nedocházeli pravidelně na schůze. Podle Míkova návrhu by tak každá část Ústřední dramaturgie pracovala pouze na polovině scénářů, čímž se měl ušetřit čas. Jeho návrh však zůstal u vedení ČSF bez odezvy, otevřel jej až na této schůzi Oldřich Macháček jako přímou záminku k odvolání Míky, protože tím údajně prováděl „frakcionářskou politiku“.⁶⁷⁾ V souvislosti s Míkou stočil Macháček kritiku i na „problém ‚mladých‘“ na Barrandově (mezi něž však zahrnoval i politické pracovníky) s tím, že právě oni vnášeli rozkol do filmové výroby.

Barrandovská porada vyústila v odvolání Míky z funkce prozatímního ústředního dramaturga, které oznámil přítomným Oldřich Macháček jako pokyn ministra Kopeckého. Prozatímním výkonem ústředního dramaturga byl pověřen ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík.

Do víru těchto událostí se dostala i výroba zmíněného problematičtějšího satirického filmu *Výlet pana Broučka do první republiky* připravovaného VI. tvůrčím kolektivem Jiřího Hájka. Jednalo se o film, jehož realizace předpokládala nákladné ateliérové scény. Svými kladnými posudky jej prosadili do výroby straničtí pracovníci, včetně Jiřího Hendrycha, protože film podle nich představoval jednu z forem tzv. nové tematiky. Již v polovině roku 1949 však ředitelství ČSF Hájka nabádalo, aby scénář přepsal a dbal tím na hospodářskou únosnost realizace. Ten to odmítl s příznačným odůvodněním, že „nutnost dekorací je dána základní ideou filmu“. Film proto posléze kritikům aparátníků

66) Tamtéž. Záznam porady na Barrandově z 28. 10. 1949.

67) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva Z. Míky z listopadu 1949. Z průběhu schůze vyplynulo, že odvolání Míky bylo již rozhodnuto „výš“, diskuse tento krok měla pouze potvrdit. Podle pozdějšího vyjádření V. Kúna vedení ČSF účelově Míkův návrh využilo, aby jej obvinilo z „frakční a levé úchytky“.

posloužil jako důkaz dvoukolejnosti schvalovacích orgánů a nepatřičných zásahů politických pracovníků do filmové výroby.⁶⁸⁾ Počátkem listopadu 1949 zhlédla natočený zkušební film Kulturní rada ÚV KSČ, která na základě rozhodnutí Václava Kopeckého přidělila tvůrcům odborného poradce (Ladislava Štolla) s poukazem na ideovou obtížnost díla. Štoll měl zaručit výstižné zachycení ovzduší první republiky. Protože produkce získala Štollovou přítomností dostatečnou záruku, byl film dne 10. listopadu 1949 oficiálně dán do výroby.

Zvýšené napětí provázející tento film se přeneslo se i na schůzku ministra Kopeckého a části Kulturní rady s režisérem a autory dne 5. prosince 1949. Po zhlédnutí dosavadních natočených scén Kulturní rada film silně kritizovala a znovu se otevřela otázka jeho úprav. Václav Kopecký, zřejmě přístupný kompromisu, navrhl část nevyhovujících scén vypustit a zbytek přetočit. Vystoupil však Vítězslav Nezval a několikrát zdůraznil, že scénář zná dlouho, považuje jej za naprosto špatný, jakož dokonce celou ideu filmu. Svým postojem a temperamentním vystupováním ovlivnil i Štolla. Mezi Nezvalem a Kúnem hájícím film došlo přímo k hádce. Kopecký tedy zřídil zvláštní komisi Kulturní rady (ve složení Vítězslav Nezval, Ladislav Štoll, Jiří Pelikán, Vilém Kún ad.) s úkolem scénář zrevidovat. Poté, co ze schůze odešli členové VI. tvůrčího kolektivu, Nezval opět obnovil ostrou kritiku celého filmu a rozšířil ji i na práci Ústřední dramaturgie a Filmové rady, neboť tyto sbory nesly odpovědnost za jeho schválení.

Komise Kulturní rady se sešla 7. prosince 1949 a Nezval v útocích nejen pokračoval, ale je i stupňoval. Schválení námětu *Výlet pana Broučka do první republiky* označil za dílo machinací Zdeňka Míky, Viléma Kúna a Bohdana Rossy. K němu se přidal Štoll, který prohlásil, že scénář působí dojmem, jako by jej psali „lidé třídně cizí“ a označil ho za typický projev levičácké úchylny. Bylo tedy vyloučeno, aby komise rozhodla jinak než návrhem na zastavení filmu. Nezvalovi se zdařilo do závěrečného usnesení zakomponovat i formulace, žádající nahradit Ústřední dramaturgii a Filmovou radu jen jedním orgánem a argumenty o vině VI. tvůrčího kolektivu spolu s Rossou a Míkou. Proto také dne 10. prosince 1949 ministr Kopecký výrobu filmu zastavil.⁶⁹⁾

Jak na tyto alarmující události reagoval ústřední stranický aparát? Máme k dispozici málo přímých zpráv. Záznam barrandovské porady z 28. října 1949 byl zaslán Gustavu Barešovi do sanatoria v Žárech na Krnovsku. Ten si některé pasáže projevů podtrhl a označil vykřičníky. Zvláště se jeho pozornosti „těšily“ kritické názory režisérů Elmara Klose a Otakara Vávry, týkající se činnosti Filmové rady a zásahů do umělecké práce. Zcela např. odmítl názor, že „Filmové radě by se měl ponechat pouze úkol stanovení tematického plánu“.⁷⁰⁾

Bareš zaslal 7. listopadu 1949 Jiřímu Hendrychovi dopis, v němž se ke sporům ve filmu vyjádřil. Za společného jmenovatele střetu ve filmu označil „snahu o apolitičnost filmů,

68) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva J. Hájka z ledna 1950. Následující skutečnosti k filmu *Výlet pana Broučka* jsou čerpány z tohoto pramene. Jelikož jsem v archivu ÚV KSČ neobjevil zprávy o tomto případě z „druhé“ strany, strany kritiků, mohou být přirozeně mnohé údaje v této zprávě zkresleny. Přesto se domnívám, že lze vyvodit věrohodně sled událostí i na základě dostupných pramenů.

69) Tamtéž, f. 100/1, sv. 182, a. j. 142.

70) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Záznam porady na Barrandově z 28. 10. 1949.

honbu za levným obchodním úspěchem“.⁷¹⁾ Za její nositele označil tři skupiny. První z nich mělo být generální ředitelství ČSF, které „couvá před obtížemi, projevuje sklon k apolitičnosti a k přizpůsobení se vkusu maloměstského publika a vykonává tlak na tzv. standardní nepolitickou produkci“. Druhou skupinou chápal umělce formátu Otakara Vávry, kteří „se domnívají, že už jsou dost chytrí a že už nepotřebují žádné podpory strany při točení filmu. Staví se proti „vměšování“ politiků.“ Nakonec zmínil „vysloveně nepřátelské živly“ jako Elmara Klose. Za stranický aparát Bareš několikrát zdůraznil, že „zásadního politického vedení filmu se strana vzdát nemůže a nesmí“. K vyřešení situace ve filmu navrhl několik opatření, která postoupil Hendrychovi pro chystané jednání Kulturní rady 21. listopadu 1949. Jeho návrhům nelze upřít jistou racionalitu, ale také snahu omezit vliv Ministerstva informací a osvěty. Bareš v podstatě přistoupil na požadavek snížit plánovaný počet filmů na rok 1950 z třiceti sedmi na dvacet. Dále chtěl reorganizovat a zeštíhlit Ústřední dramaturgii: jejími členy měli být napříště pouze členové tvůrčích kolektivů v čele s ústředním dramaturgem. Vzhledem k tomu, že žádal pro práci v Ústřední dramaturgii „plně uvolnit“ Slánského tajemníka Viléma Kúna, lze se domnívat, že jej navrhoval do čela tohoto sboru. Současně ale vůbec nepočítal s účastí „starých“ spisovatelů, kteří měli důvěru Kopeckého! Změny se měly týkat i Filmové rady – doporučoval pro větší autoritu získat do funkce předsedy A. M. Broušila, přičemž Bohdan Rossa by se stal jeho tajemníkem. Její existenci ale považoval za naprosto nutnou, mj. proto, že kopírovala obdobný sovětský systém. „Bez souhlasu Filmové rady a bez podpisu ministra nemělo by být započato s natáčením žádného filmu.“ Rada se napříště neměla vyjadřovat k jednotlivým epizodám filmu a naopak posuzovat jej jako celek. Tuto skutečnost měl však kompenzovat nový orgán, jež by posílil schvalování již hotových filmů. „Je ironií, že dosud je výroba filmů kontrolována v počátečních stadiích, ale hotové filmové dílo vlastně není nikým kompetentně přebíráno.“ Vzhledem k tomu, že Gustav Bareš zcela reálně (začátkem listopadu 1949) počítal s další účastí zmíněných politických pracovníků ve filmu, je patrné, že buď netušil, jak dramaticky se krize ve filmu vyhrotí, nebo během léčení ztrácel do jisté míry kontakt s politickou realitou.

3. Dohra

Vyhrocený konflikt byl řešen „na nejvyšší úrovni“ schůzí Kulturní rady ÚV KSČ dne 21. listopadu 1949.⁷²⁾ V roli kritiků zde vystoupili nejen Vítězslav Nezval, Oldřich Macháček a ředitel výroby Vladimír Václavík, ale již také ministr Václav Kopecký. Proti Vilému Kúnovi, Bohdanu Rossovi a také Jiřímu Hájkovi vznesli řadu vážných obvinění. I zde došlo na kritiku Zdeňka Míky. Tyto pracovníky obvinil Kopecký na základě informací ostatních kritiků z ultralevičácké úchylny a vytváření mládežnické frakce ve filmu. Z vedoucí účasti na této frakční činnosti se měl zodpovídat Kún, o němž Nezval tvrdil, že zaváděl v Ústřední dramaturgii nepřipustné metody a že umělci a členové Ústřední dramaturgie chápali jeho posudky jako diktát, jemuž bylo třeba se podříditi. Nezval

71) Tamtéž, f. 100/1, sv. 190, a. j. 1202. Dopis G. Bareše J. Hendrychovi z 7. 11. 1949.

72) Viz kritickou edici zápisu této schůze v tomto čísle *Iluminace*, s. 149 – 164.

přímo uvedl, že se umělci cítili „přestraseni“.⁷³⁾ Proti Rossovi uvedl Oldřich Macháček, že se Filmová rada pod jeho vedením začala chovat jako rozhodující a nikoli poradní orgán. Jako doklad jeho frakční činnosti a intrik sloužilo tvrzení, že údajně aspiroval na místo generálního ředitele ČSF. Další bod kritiky všech těchto pracovníků představovaly jejich styky se členy sekretariátu ÚV KSČ, především s Gustavem Barešem, s nímž se radili o filmových záležitostech nebo scénářích. Bylo to kvalifikováno jako obcházení orgánů Ministerstva informací a osvěty a zvláště Václava Kopeckého, neboť jej o těchto kontaktech neuvědomovali. Kopecký způsobem sobě vlastním charakterizoval vzniklou situaci: „Stalo se, že do dramaturgie vnikly cizí elementy neznající uměleckou práci filmu. [...] Prostě se to zvrhlo a nakonec se z toho stal mocenský zápas.“⁷⁴⁾

Důsledky tohoto jednání Kulturní rady ÚV KSČ se daly snadno odhadnout. V průběhu následujícího období byla provedena následující opatření: Vilém Kún byl zbaven práce v ústřední dramaturgii hraného filmu, Bohdan Rossa předsednictví Filmové rady i členství v Ústřední dramaturgii. Došlo ke zrušení VI. tvůrčího kolektivu Jiřího Hájka, přičemž ale neprošel Nezvalův návrh zrušit i V. tvůrčí kolektiv Miroslava Galušky. Nezval však prosadil dočasné pozastavení činnosti Filmové rady (!) a sám začal provádět revizi filmových námětů. Na adresu politických pracovníků pronesl, že lidé ze sekretariátu ÚV KSČ „nemají ve filmu co dělat“.⁷⁵⁾ Nejbližší období pak mělo rozhodnout o systémových změnách, především tedy o redefinici poměru mezi Filmovou radou a Ústřední dramaturgií. Uvažovalo se také o vytvoření filmové subkomise při Kulturní radě, kterou navrhl Jiří Hendrych. Hendrych rovněž – ne bez úspěchu – ventiloval Barešovu myšlenku o nutnosti zřídit kontrolní orgán, jež by přebíral již hotové filmové dílo.

Všichni čtyři odvolaní filmoví pracovníci sepsali o svém působení podrobné zprávy. Měly shodné dva rysy: odmítali veškerá vznesená obvinění a současně více či méně útočili na Vítězslava Nezvala. Zvláště se to projevilo u politických pracovníků Kúna a Rossy. Přesto však o Nezvalovi psali jako o „nevědomém“ nástroji „nepřátelských živlů“.

Jiří Hájek se soustředil na činnost svého tvůrčího kolektivu. Za krizi ve filmu, vzniklou po projednávání PÁRY NAD HRNCEM, činil odpovědné vedení ČSF. Diskuse otevřená vedením ČSF nabyla podle něj „ráz generální ofensivy proti všem zásadám, prosazeným stranou, na nichž byla celá reorganisace v roce 1948 vybudována“.⁷⁶⁾ Plnou zodpovědnost za ni prý nesli i zkušenější režiséři jako Otakar Vávra. Hájek si také všiml Vítězslava Nezvala, jehož však označil za „nevědomý nástroj nepřátel ideovosti a stranickeho v umění, kteří se od začátku stavěli proti reorganisaci ve filmu.“ Mezi tyto nepřátele řadil především Elmaru Klose. V souvislosti s ním uvedl, že filmu hrozí především pravičácké úchytky v Ústřední dramaturgii, neboť většina filmových pracovníků vyrostla

73) SÚA, A ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 760. Zápis ze zasedání 36. schůze Kulturní rady z 21. 11. 1949; viz dále tamtéž, a. j. 664. Zpráva V. Kúna „Poznámky k událostem ve filmu“. Je důležité, že Nezval svou kritiku na schůzi zaštlil referátem Václava Kopeckého na IX. sjezdu KSČ v květnu 1949: „Do té doby se snad mohl někdo mýlit. Od té doby musí býti pro každého závazné to, co řekl s. Kopecký o socialistickém realismu. Zdůraznil, že socialistický realismus jako metoda musí vytvořit umění hluboce ideové, ale zároveň životné. Ve filmu jest ta aplikace správná ještě více než kde jinde.“

74) Tamtéž.

75) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11.

76) Tamtéž, Zpráva J. Hájka.

na zásadách komerčního filmu (zde míní zvl. Elmara Klose a Otakara Vávru). „Nebezpečí těchto pravičáckých úchylek se otevřeně projevilo teprve po oficiálním zahájení diskuse o ‚levičáckých úchylnkách‘, jež vyústila dnes v naprostém ideovém chaosu a zmatku a v rozvrácení dramaturgické práce i výroby.“

Bohdan Rossa vyhotovil dvě zprávy pro Gustava Bareše. V první (z 5. ledna 1950) celou akci „proti neexistující mládežnické frakci“ zhodnotil jako „boj o linii strany ve filmu, boj o stranickost v umění [...]“. Jeho výsledkem je posílení tábora zastánců buržoasních názorů na filmové umění, nemluvě o skrytých nepřítelích naší republiky, kteří pod pláštěm boje proti ultralevičáctví potírají všechny zdravé snahy o stranickost v umění.“⁷⁷⁾

Míní tím zde Elmara Klose. Shrnu dále argumenty „nepřítel stranickosti“: obecnost nemá rádo tendenční filmy a nebude na ně chodit a „odbornický“ argument o „nefilmovosti a nedramatičnosti“ těchto látek. Pokusil se vysvětlit i postoje Vítězslava Nezvala: „...on prostě nesnáší zásahy stranických funkcionářů do umění a jeho, mírně řečeno, nechutí k agitpropu [Kulturního a propagačního oddělení], vyjádřená větou, že už viděl 15 agitpropčků u svých nohou, ještě vzrostla po odmítnutí jím vypracovaného scénáře ‚Něžná‘ podle Dostojevského novely.“ Averzi vůči Rossovi měl demonstrovat i Nezvalův antisemitismus („zájem o mé předky“). Bareš si poté vyžádal doplňující zprávu z 20. ledna 1950, v níž se Rossa vyjádřil k Nezvalově osobě otevřeněji. Konstatoval o něm, že od začátku byl proti reorganizaci filmové výroby a pomlouval ji s tím, že „umělec sám nejlépe ví, co a jak tvořit“. Nezval tak údajně bránil i prosazování tzv. nové tematiky. O linii naopak Nezvalem prosazované prý svědčí jeho zmíněná obhajoba filmu DVAASEMDESÁTKA před kulturními referenty ROH, návrh na odměnění Vávrova KRAKATITU státní cenou, obhajoba Krejčíkova SVĚDOMÍ a účast v případě filmu PÁRA NAD HRNCEM. Vzhledem k tomu, že i Rossa poslední události hodnotil jako „ohrožení kulturně-politické linie“ filmu, navrhl některá opatření k nápravě. „V první řadě však je třeba vrátit s. Nezvala literatuře, aby při svých výbojích nechtě neusnadňoval práci skrytým nepřítelům našeho filmu a republiky.“⁷⁸⁾

Jako poslední se k celé záležitosti v březnu (?) 1950 vyjádřil Vilém Kún. Ve svém hodnocení se nijak nelišil od Rossy. Podle něj události film vtáhly „programově zpět k bezideovosti“. Odmítl důrazně kritiku, že se spolčovali s Míkou, Rossou a Barešem za zády Václava Kopeckého: „Čeho jsme tu svědky? Ústřední ředitel tu vědomě staví proti sobě na jedné straně soudruha Kopeckého, na druhé straně s. Bareše [...]. Člen strany [...] by nemohl na takovou myšlenku, postavit proti sobě dva vynikající představitele naší strany, vůbec přijít.“⁷⁹⁾

Závěr

Aféra s tzv. levicovými úchylnkami ve filmu, která vyvrcholila v prosinci 1949, byla jen jednou z mnoha potyček dvou kulturně-politických skupin v období počátku padesátých let⁸⁰⁾,

77) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 648. Zpráva B. Rossy z 5. 1. 1950.

78) Tamtéž, f. 07/2, sv. 2, a. j. 11. Zpráva B. Rossy z 20. 1. 1950.

79) Tamtéž, f. 19/7, a. j. 664. Zpráva V. Kúna „Poznámky k událostem ve filmu“

80) Srov. J. Knapík, *Trampoty „Císařova pekaře“*. „Dějiny a současnost“ 20, 1998, č. 6, s. 28 – 32.

i když potyčkou dosti výraznou. Vedle zmíněných personálních opatření vyústila na jaře 1950 v novou reorganizaci schvalovacích orgánů filmové výroby. Co se týče dopadu na ideologickou zátěž filmové tvorby ji však můžeme označit za *kosmetickou*; právě v letech 1950 – 1951 mocenská pozice stranického aparátu vrcholila a počátkem roku 1950 přednesl Ladislav Štoll svůj známý referát, který akceleroval v české kultuře všeobecnou kampaň proti formalismu.⁸¹⁾

Přesto však zaznamenáváme jistý posun: zatímco Gustav Bareš koncem roku 1948 hovořil o nutnosti „hlídat film *během* natáčení“, a myslel tím zásahy stranických pracovníků, pak koncem roku 1949 již vyzvedával posuzování filmu jako *celku*. Přes tuto změnu akcentu se vliv Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ přirozeně nezmenšil, jeho zásahy však změnilu formu, nebyly již tak provokativní.

Neztenčený vliv „stranického“ řízení se projevil i při personálních změnách nové Filmové rady a Ústřední dramaturgie; „zdiskreditované“ politické pracovníky pouze nahradili noví, „spolehlivější“ a „vyspělejší“: do čela Filmové rady zasedl osobně Jiří Hendrych a s ním přišli další aparátníci. Je pozoruhodné, že se ve Filmové radě objevili i členové podnikového vedení ČSF Oldřich Macháček a Vladimír Václavík. Vznikl tím sbor na „vyšší úrovni“; nelze se však jednoznačně vyjádřit k tomu, mělo-li toto složení Filmové rady již v zárodku konfliktům zamezovat (pro zabezpečení plynulé výroby), či naopak střety vyvolávat.

Hodnotíme-li aféru s tzv. levicovými úchylkami ve filmu z hlediska ideologických rozporů, jsou její výsledky, domnívám se, výraznější a hmatatelnější. Tento případ poskytl prostor pro vyhraněnější prezentaci metod a chápání kulturní politiky obou kulturně-politických uskupení. Zvláště zaráží tvrdá a agresivní rétorika, jež byla vůči odvolaným pracovníkům uplatněna. Postavíme-li vedle filmové aféry předchozí kampaň proti tzv. pamfletu na Nezvala, vidíme, že v roce 1949 došlo k *jasnému vyhranění* obou ideově nesusoudných táborů. Živelný nástup levicového radikalismu, tak jak jej známe z přelomu let 1948 – 1949, byl otupen. Udrželi se pouze ti, kteří měli užší kontakt na pracovníky stranického aparátu.

Vývoj tedy šel ke konečné konfrontaci, která vyvrcholila v bouřlivých událostech koncem roku 1951 po odvolání Slánského. Tehdy již „aparátníci“ neváhali k záchraně své kulturně-politické koncepce obětovat pro režim důležitou postavu Vítězslava Nezvala. V jejich podání už Nezval nebyl pouhým „nevědomým nástrojem nepřátelských živlů“, ale naopak „živel“ sám.⁸²⁾ Bareš se dokonce pokusil obvinít i Václava Kopeckého, politický vývoj ale mířil proti němu samému. Ve své sebekritice z prosince 1951 uznal Bareš Kopeckého linii v kultuře za „správnou“ a počátkem roku 1952 byl zbaven všech funkcí on i jeho blízcí spolupracovníci.

81) J. K n a p í k, *Problémy tzv. kulturní fronty 1948 – 1952 (Příspěvek ke studiu levicového radikalismu)*. In: *Návraty k velkým (Sborník referátů z literární konference 42. Bezručovy Opavy 14. – 15. 9. 1999)*. Praha – Opava 2000, s. 38n. K hodnocení Štollůva referátu v kontextu ideového soupeření viz dále A. K u s á k, c. d., 298 – 312 a 322.

82) SÚA, A ÚV KSČ, f. 100/24 (Klement Gottwald), sv. 103, a. j. 1168. Dopis G. Bareše K. Gottwaldovi z 16. 10. 1951.

PhDr. Jiří Knapík (1975)

Působí jako odborný asistent Ústavu historie a muzeologie Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské university v Opavě. Zabývá se problematikou kulturní politiky po roce 1945, resp. 1948. Zaměřuje se zvláště na problematiku výstavby struktur řídicích kulturní oblast a mocensko-ideové napětí v KSČ v letech 1948 – 1952. Je autorem monografie o Gustavu Barešovi.

(Adresa: Ústav historie a muzeologie FPF SU, Masarykova tř. 37, 746 01 Opava 1;
e-mail: jiri.knapik@fpf.slu.cz)

Citované filmy:

Daleká cesta (Alfréd Radok, 1949), *Dvaasedmdesátka* (Jiří Slavíček, 1948), *Chceme žít* (E. F. Burian, 1949), *Karhanova parta* (Václav Wasserman, Zdeněk Hofbauer, 1951), *Krakatit* (Otakar Vávra, 1948), *Na dobré stopě* (Josef Mach, 1948), *Pára nad hrncem* (Miroslav Cikán, 1950), *Svědomy* (Jiří Krejčík, 1948).

SUMMARY

EVENTS IN THE FILM INDUSTRY IN 1949

Jiří Knapík

Ideological conflicts in approaches to film-making had their own specific form. While Bareš' group, represented in particular by workers of the central Party apparat, regarded films simply as another form of direct propaganda, Kopecký's "liberal" line (motivated partly by economic considerations) aimed at a more acceptable combination of the necessary ideological elements with features that would attract spectators. Kopecký relied mainly on his follower Vítězslav Nezval in this area. The apparatchiks occupied an important position in the bodies that approved films, where they monitored their ideological level. The changes they made to the artistic form of films created constant tension. The concepts of the apparatchiks were projected into the films mainly by three groups of young film-makers, who aimed at a direct presentation of the "new themes".

Left-wing radicalism was already to be seen at work in the case of the film *DVAASEDMDESÁTKA* (Seventy-two), and to a still greater extent in the "anti-party" pamphlet directed at Nezval in the spring of 1949. The ideological differences between the two groups lay in their understanding of the aesthetics of socialist realism and its function during the period of the "victory of socialism". This was connected to their attitude to the pre-war avantgarde movement, which the left-wing radicals rejected as a heterogeneous encumbrance, while Kopecký's supporters wanted to incorporate it into socialist culture to some extent, even though they regarded it as an outdated stage in artistic development.

The affair of the "left-wing deviations" in the autumn of 1949 represented a major conflict between the two groups. Events were sparked off by the confusion surrounding the shooting of the film *PÁRA NAD HRNCEM* (Steam above the Pot). The Film Council refused to allow the film to be completed, although sets had already been constructed at considerable cost. Kopecký's Ministry of Information refused to accept the financial losses that this would lead to. The Film Council justified its stance in a typical way, basing itself on ideological arguments: it believed that the screenplay was extremely suspect, and so the financial losses would be less serious than the potential "ideological losses". But the anonymous author was none other than Nezval, who felt that he was being slighted as an artist by the apparatchiks. He made an issue of it, using his influence with Kopecký, and the case grew into an affair of major dimensions. A meeting of the Central Script Editing Board attempted to resolve the problems raised by differences of approach between itself and the Film Council, i.e. interventions by the apparatchiks in the artistic side of films. The whole affair culminated in a meeting of the Cultural Council of the Central Committee of the Communist Party of Czechoslovakia, at which Kopecký and Nezval accused two leading political workers in the film industry of left-wing deviation and factionalism. The two men in question were Slánský's secretary Vilém Kún, a member of the Central Script Editing Board, and Bohdan Rossa, president of the Film Council. The affair finally resulted in the dismissal of both men and of the central script editor, and the dissolution of one of the groups of young film-makers.

The affair did not of course mean the end of the influence the apparatchiks had on film-making, but it did persuade them to tone down its more provocative manifestations. The end for Bareš' approach in the field of culture did not come until the crisis in the Communist Party of Czechoslovakia that followed the dismissal of Slánský in September 1951. At that time the apparatchiks did try to remove Nezval and Kopecký from the scene by means of an open denunciation of them for taking an "anti-Gottwald" line in culture, but events turned against the apparatchiks, and they were then stripped of all their functions.

Translated by Karolina Vočadlo