

Rozhovor

KNIHU DŽUNGLÍ
JSEM NENAPSAL

Rozhovor se Svetozařem Vítkem

Eva Strusková

Šest let v Československém státním filmu na přelomu čtyřicátých a padesátých let představuje jen epizodu v životě divadelního ředitele a pedagoga **JUDr. Svetozara Vítka**. Narodil se 15. října 1916 v Brně a ještě před zavřením vysokých škol promoval na právnické fakultě Masarykovy university v Brně. V letech 1938 až 1948 pracoval v právním oddělení Okresní nemocenské pojišťovny v Brně. Do Prahy přišel na doporučení ústředního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka a stal se vedoucím jeho kanceláře. Krátce pak řídil Správu studií dětského, kresleného a loutkového filmu (do roku 1954). Po odvolání Oldřicha Macháčka z funkce generálního ředitele ČSF rozvázal pracovní poměr a nastoupil jako provozní ředitel do Krajského oblastního divadla v Olomouci (později Divadlo Oldřicha Stibora, nyní Moravské divadlo). V období 1958 až 1976 byl uměleckým ředitelem divadla, které se stalo díky průbojné dramaturgii a spolupráci s významnými umělci jednou z předních scén v republice. Svě životní poznatky a zkušenosti zpracoval v pojednání *Organizace divadelního provozu* (Divadelní ústav, Praha 1972). Od sedmdesátých let působil také jako pedagog na DAMU v Praze a na katedře teorie kultury University Palackého v Olomouci, kde vyšla jeho skripta *Úvod do ekonomiky kultury* (1979). Napsal také skripta *Řízení a organizace divadla* (AMU, Praha 1986) a *Dramatická umění – úvod do studia* (FAMU, Praha 1988). Po odchodu do důchodu byl v pracovním poměru na AMU v Praze. V letech 1976 až 1981 byl ředitelem školní scény DISK – scénu přebudoval tak, aby odpovídala požadavkům moderního divadelního prostoru a vyprovodil z ní do světa mnohé mladé nadějně divadelní umělce a manažery. Bylo to, jak vzpomíná Svetozar Vítka, „krásné a plodné zakončení celoživotního trmácení dravými peřejemi kultury“. – I v současné době se zúčastňuje Svetozar Vítka jako publicista diskusí k aktuálním otázkám kulturní politiky.

Rozhovor byl natočen dne 19. dubna 2000 v Brně, v rámci projektu *Oral History NFA – Osobnosti české kinematografie*. Pro otištění v *Iluminaci* byl text záznamu zkrácen a autorizován.

* * *

Od října roku 1948 do září roku 1953 jste vedl kancelář generálního ředitele ČSF. Jaké bylo vaše předchozí působení a jak jste přišel k filmu?

Vystudoval jsem práva na Masarykově universitě v Brně, ale mým celoživotním zájmem byla aktivita kulturní. Od mládí jsem byl činný v ochotnickém divadle v Brně-Židenicích,

kde jsem hrál na klavír, vystupoval v představeních a kulturních pořadech a později také režíroval hlavně hry Osvobozeného divadla. Pro mou životní dráhu se stalo určující přesvědčení pana presidenta Masaryka, že pro život národa má rozvíjení jeho kultury význam podstatnější než politika. Tím jsem se řídil. Po studiích jsem přijal zaměstnání v Okresní nemocenské pojišťovně v Brně, kde pracoval také vedoucí statistického a kontrolního oddělení Oldřich Macháček. Když byl v roce 1948 jmenován generálním ředitelem Československého státního filmu, požádal mě, abych se ujal funkce vedoucího jeho kanceláře. Tu funkci jsem pak vykonával až do roku 1953, kdy jsem převzal vedení Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu. Bohumil Hrabal napsal, že jeho universitou byla Poldinka. Mou universitou se stal ČSF.

Jaká byla situace ve filmu při vašem nástupu?

Oldřich Macháček byl povolán do vedení zestátněného filmu na doporučení kádrového odboru ÚV KSČ již v roce 1947, aby jako ekonomický náměstek ústředního ředitele ing. Lubomíra Linhartu uvedl do pořádku neuspořádané poměry, které tam vládly. Před ním působil v té funkci bývalý spolužák ministra Václava Kopeckého, zubař MUDr. Karel Dvořák, který na ten úkol zřejmě nestačil. Znárodněné filmové podnikání představovalo kolos s více než třemi tisíci organizačních jednotek a asi osmnácti tisíci zaměstnanců. Dát to všechno dohromady tak, aby to fungovalo, nebyl pochopitelně nikterak snadný úkol. Situace nově vytvářeného státního podniku byla nadto také ztížena po stránce hospodářské tím, že nebyla povolena valorizace vstupného do kin, takže podnik měl při Macháčkově příchodu dluh u několik bank ve výši asi čtvrt miliardy korun a vláda měla se znárodněnou kinematografií velké starosti, umocněné zákulisními rozpory. Jmenování Oldřicha Macháčka bylo odpůrci znevažováno, že má v této situaci pomoci „úředník nemocenské pojišťovny“. Jenže Macháček nebyl „úředník“, ale velmi vzdělaný a všestranně poučený organizátor: Vedl v Brně-Juliánově čilé kulturní zařízení Dělnický dům a okresní organizaci KSČ, byl ale také členem zastupitelstva města Brna, členem vedení České spořitelny v Brně a představenstva Obchodní a živnostenské komory. Byl to tedy všestranně připravený organizátor, schopný zvládnout ten náročný úkol, což se mu také podařilo. Zajistil pro ČSF výhodný konverzní úvěr u Zemědělské banky a dosáhl schválení valorizace vstupného „příspěvkem na obnovu“ a docílil ve spolupráci s Vlastimilem Harnachem zásadní nápravy v hospodaření zestátněného filmového podnikání, které pak až do jeho odchodu nikdy nepotřebovalo dotací od státu. Václav Kopecký mu písemně vřele poděkoval, že „zachránil československý film“. Ztroskotal však v kalných vodách stranického vývoje padesátých let.

Já jsem se nejdříve podrobně seznámil se všemi složkami filmu a pak jsem se věnoval hlavně úkolům organizačním. Státní filmové podnikání mělo zpočátku zvláštní zmocnění pro filmovou výrobu, distribuci, techniku a hospodářství, kteří fungovali každý podle svých představ a hospodařili na vlastním písku – a podle toho to vypadalo. Ředitel Macháček zavedl důsledné komplexní řízení a mým úkolem v něm byla smysluplná koordinace všech složek. Zavedli jsme závazná pravidla, jimiž bylo stanoveno, co musí být rozhodováno na pravidelně konaných poradách ústředního ředitelství, co se navrhuje, proč, co to bude stát, do kdy se rozhodnutí musí uskutečnit, kdo za to odpovídá, kdo a kdy



*Ústřední ředitel ČSF Oldřich Macháček s Janem Werichem (nalevo),
Jiřím Trnkou a fotografem Karlem Hájem (napravo)
Foto archiv S. Vítka*

bude jeho plnění kontrolovat. A tak to také fungovalo. Já jsem v souvislosti s tím redigoval také Věstník ČSF, základní informační bulletin s posláním, aby každý ve filmu věděl o jeho úkolech, na čem se pracuje a s jakými výsledky. Podle Wienera je každá organizace účinná jen tak dalece, kam dosahuje její informační systém.

Po válce – v letech 1946 a 1947 – vyšly v redakci Jiřího Havelky dva ročníky Věstníku Československého filmu. Třetí ročník se objevil až po roční pauze, v lednu 1949. Nevzpomínáte si na okolnosti, za nichž jste přebíral redakci tohoto periodika?

S Jiřím Havelkou jsem se osobně nikdy nesetkal, vydávání Věstníku bylo přerušeno patrně v souvislosti se změnami ve vedení ČSF. Obnovení jeho vydávání jsem považoval za nutné z důvodů organizačních pro utváření cílevědomého kolektivu a kooperace všech složek. Věstník obsahoval ovšem jen sběrné údaje a s nimi spojovaná oficiální stanoviska. Nemohl pochopitelně odrážet proudy a dění probíhající pod hladinou, které k vykazovaným výsledkům vedly. Každá oficiální publikace z té doby je podobně jen jakýmsi odrazem prostředí na hladině vody, nezachycuje záměry neuskutečněné ani utajované

zásahy a zápasy probíhající v hlubinách. Jako historička tento problém jistě dobře znáte. K charakteristice Oldřicha Macháčka je nutno dodat, že se přátelsky stýkal se známými levicově orientovanými umělci té doby, nejen s Vítězslavem Nezvallem, ale také s Františkem Halasem, Josefem Věromírem Plevou, Jiřím Tauferem, Košťou Bieblem – který spáchal sebevraždu –, Marií Pujmanovou, Karlem Konrádem a jinými, jejichž názory přejímal. Karel Konrád mně při setkání na Národní třídě řekl: „Člověče, kdybych věděl jistě, že je na onom světě opravdu líp, hned bych to tady zabalil.“ Sebevraždu spáchal později i Jiří Frejka a také osobní tajemník Václava Kopeckého Libor Kosař. O těchto širších souvislostech se ovšem ve Věstníku psát nemohlo.

Jaké byly Vaše kompetence?

Řídil jsem práci sekretariátu ústředního ředitelství ČSF a činnost tzv. štábních útvarů, odboru plánování, financování, oddělení právního a kontrolního, aktivity školské, publikační a také sbírky, do nichž patřil i váš nynější Národní filmový archiv. Nepodléhalo mně oddělení kádrové a personální, kde se prosazoval dál řídící vliv ministerstva a ÚV KSČ. Mým hlavním úkolem bylo koordinovat činnost všech složek k optimálním výstupům, jak se to dnes nazývá. V první době šlo především o zvládnutí chaosu a o zavedení řádu, což se myslím podařilo.

Jaké byly vztahy mezi jednotlivými lidmi, např. mezi ředitelem Macháčkem, ministrem Kopeckým a dalšími?

Právo zasahovat do řízení filmu si osoboval pod vlivem Leninova výroku, že „nejdůležitějším uměním je pro nás film“, kdekdo, nejen odpovědný ministr, ale i ústřední orgány KSČ a jejich samovládný aparát, z čehož vznikaly někdy až absurdní situace. Např. bylo rozhodnuto, že dramaturgický plán výroby hraných filmů má schvalovat samo politbyro, a to nejen navržené tituly, ale i širší výběr. Představte si tu horu scénářů, které tam nikdo nedokázal ani přečíst!

Proti sektářsky dogmatickým názorům, které tyto kruhy prosazovaly, čelili ve Filmové radě, jejímž předsedou byl Jiří Hendrych. Do Rady ovšem tajemník ÚV KSČ pro ideologii Gustav Bareš dosadil aparátníky, např. osobního tajemníka Rudolfa Slánského Bohdana Rosu, Viléma Kúna a další, kteří zavrhováním hodnotných předloh někdy až pod nesmyslnými záminkami tlačili filmovou tvorbu k vyrábění duchaprázdných plakátů. Kopecký a Macháček v tom lavírovali, jak se dalo. Něco se uhádalo, něco ne – a podle toho to dopadalo: S výsledky nebyli spokojeni ani ti nahoře, ani lid dole.

Ty poměry ilustruje nejlépe dokumentární film, který se natáčel k oslavě padesátin Rudolfa Slánského na příkaz a pod permanentním dohledem Václava Kopeckého. Než byl dokončen, došlo k politickým procesům a Rudolf Slánský byl jako velezrádce odsouzen a popraven. Ministr Kopecký musel toto své těžké pochybení ve vztahu ke gottwaldovskému vedení rychle napravit tak, aby po něm nezůstalo stopy. Dostali jsme příkaz, aby všechny podklady k němu a filmové materiály byly zaslány na ministerstvo, kde byly skartovány jistě tak, že z toho filmu nezůstalo ani okénko. Tak zanikl zajímavý doklad o tom, jak se v té době vytvářely politické dokumenty. Podobné to bylo i s doporučením

generála Reicina jako odborného poradce pro tehdy nerealizovaný film *Sokolovo* a v jiných případech. Podléhání „druhému centru“ musel ovšem někdo odpykat – a tak Václav Kopecký přesunul všechnu odpovědnost na ústředního ředitele, který tak musel snímat jeho hříchy, ačkoliv se proti mnohému, co mu bylo shora nařizováno bránil, jak mohl.

V této souvislosti je vhodné připomenout, že vedle aparátnického „druhého centra“ existovalo ve filmu a mělo značný vliv i jakési „třetí“ centrum, které tvořili respektovaní umělci, jejichž postoje utvářely obrannou linii proti němu. Patřili k němu vedle Nezvala také nerozluční přátelé Jan Werich a Jiří Trnka s okruhem svých spolupracovníků. Když se připomínal význam kavárny Slavie v souvislosti s jejím zašantročením po roce 1990, vybavovaly se mně živé vzpomínky na stůl, který tam měl rezervován Jan Werich a kde se pravidelně scházeli s Jiřím Trnkou a uměleckými přáteli. Když jsem tam přišel s Oldřichem Macháčkem poprvé, zvedl Werich hlavu k lampě zavěšené nad jeho sedadlem a řekl velmi hlasitě: „Tak to můžete zapnout, už jsme tu všichni.“ Z rozhovorů s Václavem Kopeckým zřejmě poznal, že stůl je odposloucháván Státní bezpečností, a využíval toho, aby touto cestou říkal věci, které jinak nebylo možno nahlas projevovat. Kopecký si zase mohl tím tajným sledováním vytvářet obrázek o tom, jak smýšlí umělci, bez jejichž součinnosti by se nemohl nadít ve filmové tvorbě dobrých výsledků. Tito respektovaní umělci tak tvořili v autoritativním režimu jakýsi svérázný ostrůvek svobody.

Jednou jsem Jana Wericha potkal na Barrandově a povídá: „Když říkám nahlas lidem hesla, která tu máte na plakátech, všichni se smějí. Ale proč se – pane doktore – nesmějí, když si je sami čtou?“

Můžete si vzpomenout na tu podivnou záležitost zadání výroby na katafalk Klementa Gottwalda?

O tomto kuriózním úkolu jsem nebyl přímo informován, celou záležitost vyřizoval náměstek pro techniku František Pilát. Po smrti Klementa Gottwalda rozhodla vládní komise vedená jeho zetěm doktorem Alexejem Čepičkou, že jeho tělesné pozůstatky mají být po vzoru Vladimíra Iljiče Lenina nabalzamovány a uloženy v Národním památníku na Vítkově. Projektem úpravy památníku byl pověřen prof. ing. arch. Jan Zázvorka, který domluvil se svým synem, známým filmovým architektem Janem Zázvorkou, zhotovení makety katafalku na Barrandově. Komise návrh schválila s tím, že výroba posmrtné schránky má být zajištěna také ČSF, což byl úkol z technologického hlediska nesmírně náročný, neboť šlo vlastně o chladicí zařízení s odpovídajícím příslušenstvím. Vystalo proto mnoho obtíží, při nichž nechybělo podezírání ze sabotáže. Zadaný úkol byl nakonec jaksi splněn a mumie státníka, zhotovená s pomocí sovětských odborníků, zaujala určené místo v Památníku. Vlivem následujících událostí v Sovětském svazu byl později katafalk zrušen a Gottwaldovy pozůstatky byly zpopelněny. Je to jistě zajímavý příklad, jak těžké je budovat národní Památník pro děravou paměť historie.

Jaký byl odchod Oldřicha Macháčka z filmu a jaké vůbec byly příčiny jeho odvolání?

Macháčkův odchod nebyl pěkný, jak už to při odstranění činitele v tak vysoké funkci bývá. Myslím, že byl především odvetou za označování Jiřího Hendrycha za představitele

„druhého“ centra ve filmu. Ministr Kopecký chtěl eliminovat vliv Jiří Hendrycha jako svého protihráče řízeného sekretariátem ÚV KSČ a Macháček jednal v jeho linii. Hendrych však obdivuhodně přestál všechny čistky padesátých let a zachoval si velmi vlivné postavení ve straně. Ředitel Macháček si musel toto pochybení odpykat. Aby byl zbaven možnosti se bránit, musel být také vyloučen z KSČ, jejímž členem byl od založení strany v roce 1921. O podrobnostech tohoto řízení mne neinformoval. Vím, že mu byly mj. vytýkány dobré styky s lidmi jiného smýšlení a „maloměstšácké způsoby“, oslovování „pane“. Pravda je, že po celou dobu, co jsme se znali, mně říkal „pane doktore“, ačkoliv jsem byl po sloučení sociální demokracie s KSČ také členem strany, ale tak mě oslovoval i Václav Kopecký. Macháček byl tedy stranicky zhanoben a bylo mu nabídnuto podřadné místo v Ústřední sociální pojišťovně v Praze, které zastával až do odchodu do důchodu. Mnozí filmoví tvůrci oceňovali jeho vynikající organizační schopnosti, tolerantnost a citlivý vztah k umělcům a zůstali jeho upřímnými přáteli až do smrti. Utonul v síti intrik stejně jako mnozí jiní schopní lidé před ním a po něm.

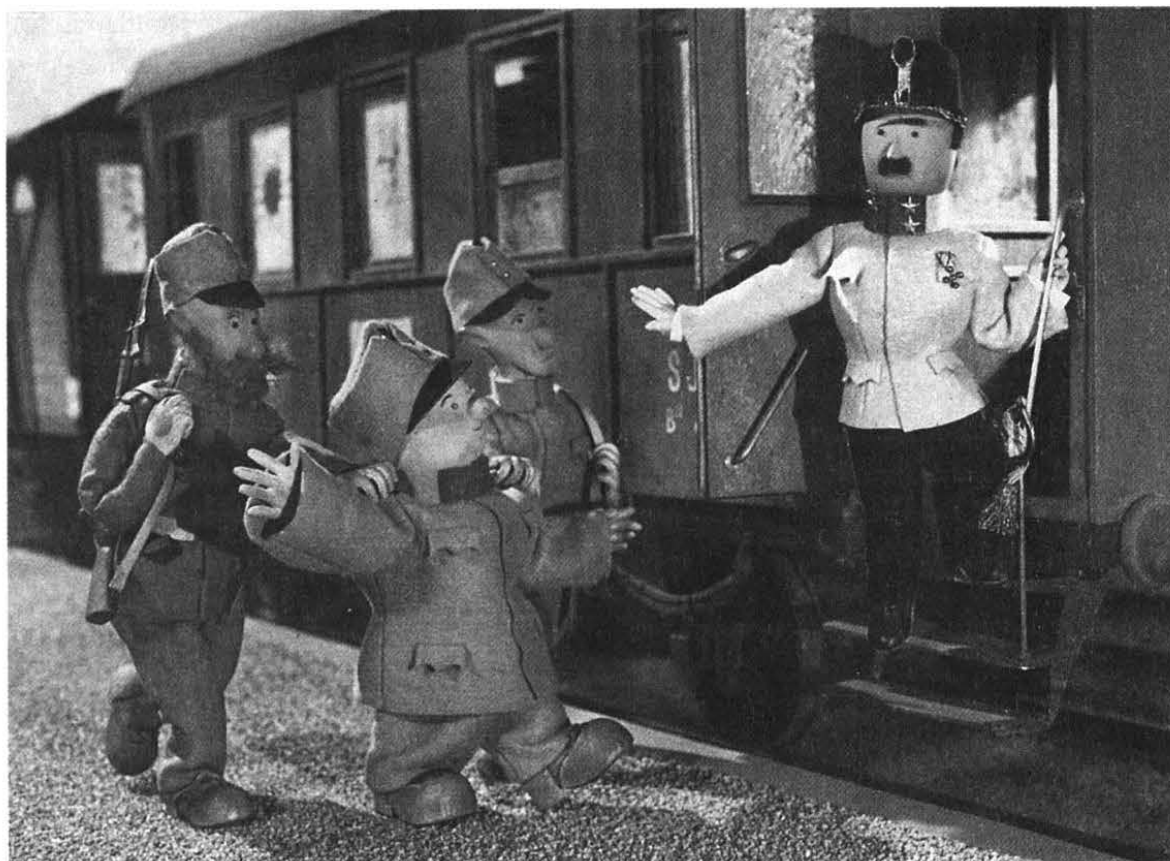
Při studiu dobových materiálů je těžké si představit básníka Vítězslava Nezvala ve funkci úředníka. Jak si ho pamatujete vy?

Vítězslava Nezvala jsem poznal jako blízkého a oddaného přítele Oldřicha Macháčka, věnoval mu svou báseň Na břehu řeky Svatky. Plnil svou funkci zvláštního poradce pro věci filmu s ohromným zaujetím a měl pro ni také všechny předpoklady. Protože ve vztahu k vedení KSČ byl vždycky „v linii“, požíval nejen u Kopeckého, ale i u Gottwalda velký respekt. (Václav Kopecký vydal v Moskvě sbírku básní pod pseudonymem Matýsek a byl si dobře vědom, že umění není jen jakási nenáročná hříčka.) Nezval nezneužil nikdy svého výsadního postavení k tomu, aby někomu škodil. Stavěl se energicky proti sektářským tažením proti jinak smýšlejícím umělcům a jejich pronásledování a pomáhal, kde mohl. Nebyl zdaleka tak zaslepený, jak se mu přisuzuje: Když mně předával čerstvý výtisk svého Zpěvu míru, poznamenal jakoby mimochodem: „Ta strofa o Stalinovi se může vypustit, aniž by tím hodnota básně utrpěla.“

Svou funkci nepovažoval za nějakou sinekuru. Měl kancelář na ústředním ředitelství ČSF na Jindřišské ulici v Praze, kterou jsem mu dal zařídit vedle své, naše sekretářky byly ve společné místnosti. Docházel do služby denně, byl dobře informován o všem, co se dělo a pracoval s velkou vervou. Vyřizoval jsem pro něho i mnohé osobní záležitosti a myslím, že jsem si získal i jeho upřímné přátelství. Nemohl zabránit všem ideologickým deformacím vnucovaným filmové tvorbě, ale byl nepochybně vlivnou oporou všech umělců, kteří usilovali o tvorbu vpravdě hodnotnou.

Do vašeho okruhu činností v rámci filmu bylo zařazeno také Karlínské divadlo. Můžete přiblížit tuto kapitolu?

Velká budova karlínského varieté byla původně přidělena Umění lidu, organizaci, která měla naplňovat skutky toto ideální heslo, v praxi však tonula v nesnázích a s Karlínem si nevěděla rady. Podezřívám Nezvala, že v té situaci právě od něho vzešel podnět, aby se karlínské scény ujal ČSF, protože ten záměr mohl spojit s vyhlídkou, že se tam budou inscenovat pod jeho přímým vlivem také jeho hry.



*Při tvorbě výtvarné podoby nadporučíka Lukáše z Osudů dobrého vojáka Švejka
si Jiří Trnka „vypůjčil“ tehdejší podobu Svetozara Vítka*

Foto archiv

Tak k těm kompetencím, o nichž jsem vám říkal, přibyla ještě péče o Hudební divadlo v Karlíně. Do divadla jsme začlenili jako stálé hudební těleso celý orchestr Karla Vlacha, jako šéfredaktora jsem přijal Jiřího Frejku, který byl v té době také v nemilosti a našli tam útočiště i jiní „problematičtí“ umělci, jako Vlasta Burian nebo Soňa Červená. Snažili jsme se vytvořit z karlínské scény moderní, soudobé české hudební divadlo a dosáhli jsme v tom směru některých pěkných výsledků. Například Frejkova adaptace Tylovy *Paní Marjánky, matky pluku* s hudbou Václava Trojana patří nepochybně ke klasickým inscenacím tohoto žánru.

Karlínské divadlo zasáhlo pak do Nezvalova života hluboce i jinak. Hrála se tam jeho půvabná adaptace *Tří mušketýrů*. Při této příležitosti se seznámil s Olgou Jungovou, s níž pak měl syna Roberta. Nezval také vášnivě rád maloval. Získal po Rudolfovi Kremličkově ateliér v Pařížské ulici. Fáfinka, Nezvalova oddaná celoživotní družka, mně věnovala po Nezvalově smrti v upomínku jeho malířský stojan, který mám dodnes.

Za jakých okolností jste se stal vedoucím Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu?

Co se mě týče, Oldřich Macháček, když tušil, jaká pohroma se na něj hrne, chtěl uchránit své nejbližší spolupracovníky, aby nebyli postiženi spolu s ním, a proto zorganizoval

přesun na jiná pracoviště nejen mě, ale i doktora Milana Tučka a Vlastimila Harnacha. Z hlediska organizačního nešlo o nějaký účelově vytvořený orgán: Založení studia dětského filmu bylo ČSF uloženo usnesením ÚV KSČ, studia animovaného filmu byla stále jaksi bezprizorná a nebylo řešeno distribuční uplatnění jejich produkce. Ve společné správě těchto studií šlo především o to, aby se jejich vedoucí umělci domluvili, na čem budou pracovat, a aby na tomto základě byla také vytvářena koncepce uplatnění této tvorby v kinech. Ta se uskutečňovala sestavováním pásem filmů pro děti, která měla pochopitelně široké uplatnění. Správa studií měla kolektivní vedení složené z jejich vedoucích umělců. Jeho členem jsem byl také já jako vedoucí správy zajišťující jejich provoz.

Spolupráce tam byla vynikající, protože všichni vítali smysluplnou orientaci jejich jinak zcela svobodné umělecké tvorby. Proto mně při mém odchodu zaslali to lichotivé ocenění, jehož xerox jsem Vám předal, a které podepsali doktor Josef Träger, Eduard Hofman, Jiří Trnka, Josef Menzel, Karel Zeman i Hermína Týrlová. Proti mému odchodu protestovala i odborová organizace.

S doktorem Trägrem mě seznámil osobně Jan Werich a od prvního setkání jsme si výborně rozuměli. Činnost Správy studií za dobu mého působení může být názorným příkladem dění, při němž se pod obalem krycích frází vytvářely skutečné hodnoty. Ačkoliv výchozí motivací bylo ideologicky výchovné působení na mládež, doktor Träger, pověřený vedením dětského filmu, nebyl naprosto teoretikem ochotným naplňovat takovou tendenci. Žádný z filmů z té doby nenese její rysy a všechny jsou dodnes uváděny pro svou trvalou hodnotu.

Nabídl jsem tehdy příležitost talentovaným umělcům, kteří jí se zdarem využili: Požádal jsem spisovatele Františka Kožíka, aby napsal scénář „na tělo“ nadějně dívky Jindře Kramperové, která slavila úspěchy jako klavíristka i jako krasobruslařka. Jaromír Pleskot podle Kožíkova scénáře pak natočil film pod názvem NA STŘÍBRNÉM ZRCADLE. Blízký Trnkův spolupracovník Břetislav Pojar byl pověřen natočením hraného chlapeckého filmu podle povídky mého brněnského přítele, spisovatele Vladimíra Pazourka, DOBRODRUŽSTVÍ NA ZLATÉ ZÁTOCE. Další Trnkův spolupracovník Stanislav Látal natočil první půvabný hraný film se zvířátky PSÍ STAROSTI. Karel Zeman natáčel v hostivařském ateliéru svou nesmrtelnou CESTU DO PRAVĚKU, ve studiu loutkového filmu v Praze vznikali DVA MRAZÍCI, jejichž postavy namlouvali Jan Werich a Vlasta Burian. Začalo se pracovat na loutkovém ztvárnění *Osudů dobrého vojáka Švejka* s Werichovým komentářem. Jiří Brdečka napsal scénář pohádky OBUŠKU, Z PYTLE VEN!, který natočil Jaromír Pleskot (dnes neméně aktuální). Všichni jsme si v tak vzniklém kolektivu moc dobře rozuměli a umělci oceňovali, myslím, mou schopnost zařazovat účelně výsledky jejich svobodné tvorby do existujícího systému. Proto asi si Jiří Trnka vypůjčil mou tehdejší podobu pro postavu nadporučíka Lukáše.

Studio Bratři v triku, Jiří Trnka, Jiří Brdečka, Jan Werich, Václav Trojan, Eduard Hofman, Josef Menzel a jejich spolupracovníci tvořili i v padesátých letech jakýsi ostrov svobodné umělecké tvorby, dělali, co je napadlo, k čemu je vedl jejich talent, a já jsem to zajišťoval. To postavení měli díky četným zahraničním úspěchům, jimiž se znárodněná kinematografie mohla právem chlubit. Osobní přátelství se všemi těmito umělci, stejně jako s doktorem Trägrem, jsem si uchoval až do jejich smrti.

ILUMINACE

Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozařem Vítkem

ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM
SPRÁVA STUDIÍ DĚTSKÉHO,
KRESLENÉHO A LOUTKOVÉHO FILMU

V Praze, dne 28. července 1954

Vážený a milý soudruhu,

těžce a neradi přivýkáme myšlence, že jste opravdu přestal s námi pracovat. Rozcházelí jsme se v nejistotě a starostech, a nepodařilo se nám v těch dnech Vám v klidu a podle pravdy říci, jak na nás tento rozchod zapůsobil. Rádi bychom se tedy s Vámi rozloučili espon takto dodatečně.

Vy víte - a Vaše chování nám to stále potvrzovalo - , že mezi Vámi a námi nebyla jen spolupracovnická dobrá vůle a že nás nespojoval jen společný zájem při společném úkolu. Za těch několik měsíců jsme Ve Vás poznali především dobrého člověka a upřímného přítele. Pracovat s Vámi bylo nám opravdu radostí. Vaše neotřesitelná důvěra v dobrou vůči, Váš jasně odůvodněný a hluboko tkvící optimismus v těžkých chvílích první etapy naší práce, Vaše všudypřítomná energie, s jako jste vedl a také sám perně pracoval - to všechno bylo i pro každého z nás zdrojem důvěry a pobídkou k většímu napětí sil, když toho bylo třeba.

A toho všeho jsme najednou zbaveni. Ano, těžce přivýkáme a pochybujeme, zda budeme vůbec kdy moci zcela přivyknout. Je pravda, nikdo není nenahraditelný. Ale my všichni budeme vzpomínat na Vás a budeme si představovat, jak byste kdy jednal a pracoval a vedl nás Vy.

Nepochybujeme, že i v příštím svém povolání získáte úctu a důvěru svých spolupracovníků. Přejeme Vám, aby Vás všichni měli vždycky tak rádi, jak rádi Vás máme my, a abyste i ve své nové práci našel pokud možno takovou radost a takový zdroj nadšení, jaké Vám přinášela práce pro dětský film.

Řekli jsme, že se loučíme. Ne, nechceme se loučit, ale vřele si přejeme: Na shledanou!

Josef Kengel *Fr. Lofman* *Fr. Lofman*
A. Týžlová *teman*

Reg. F. 2512/53 XI-1m - Pmt 01 - 5626 - 53

Faksimile dopisu spolupracovníků Svetozaře Vítky

Setkal jste se vy osobně se zásahy sovětských poradců?

V duchu hesla Sovětský svaz náš vzor se ve veškeré politice ÚV KSČ prosazovala někdy až zaslepená podřízenost Moskvě. V padesátých letech v tom směru působil nepochybně už i strach o život. Sovětští režiséři natáčeli na Barrandově (Michail Čiaureli: PÁD BERLÍNA s idealizovanou postavou Stalina!), sovětské delegace přijížděly často na ústřední ředitelství a s velkým zájmem si dávaly promítat západní filmy z Filmového archivu. Já jsem se při té příležitosti setkal např. s Iljou Erenburgem, který chtěl vidět Chaplinův film MONSIEUR VERDOUX, který byl u nás uváděn pod záminkou, že jde o film

protiválečný. Erenburg film po projekci odsoudil, protože z hlediska etického prý nelze obhajovat hanebnost „humánních“ vražd opuštěných žen tím, že válka je společensky organizovaným vražděním ve velkém.

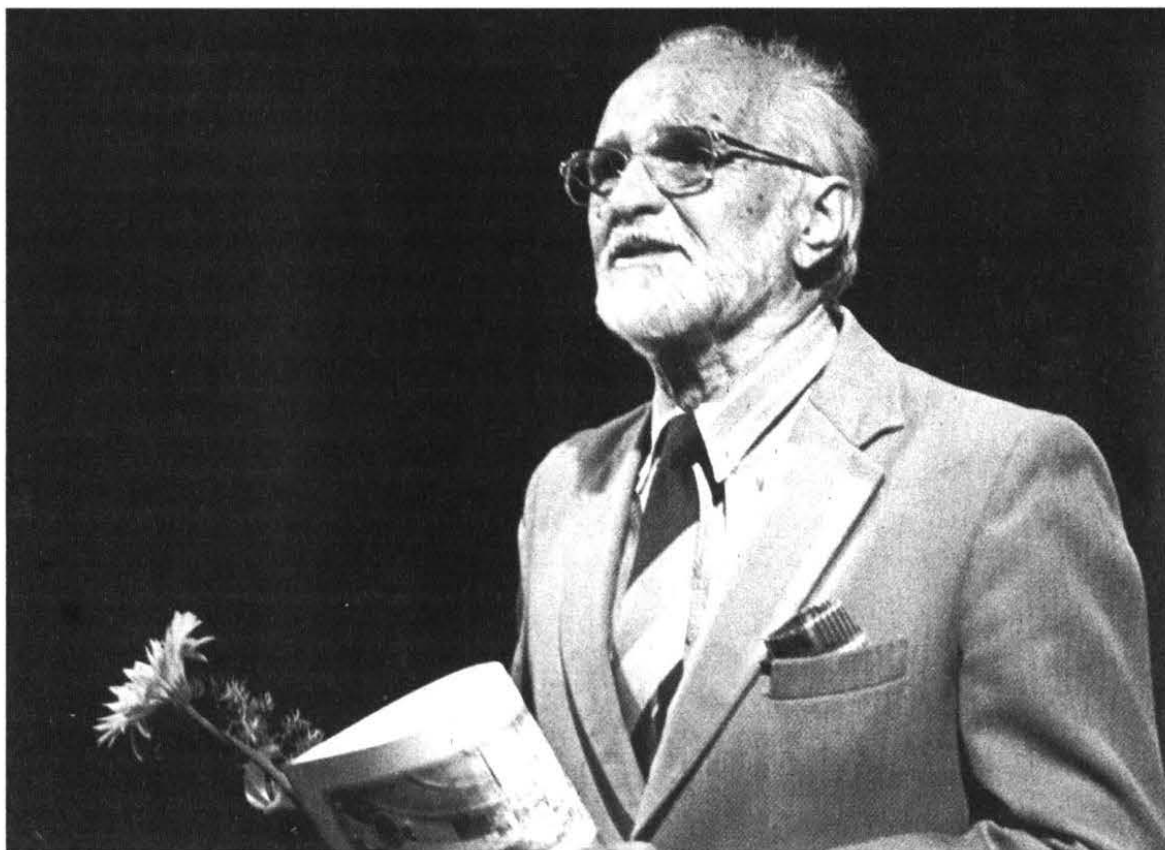
Při jedné takové návštěvě došlo také k rehabilitaci Vlasty Buriana. Vysoká sovětská delegace, unavená dlouhým předváděním budovatelských filmů, si přála vidět nějakou dobrou veselohru. Doktor Milan Tuček jí dal promítnout LELÍČKA VE SLUŽBÁCH SHERLOCKA HOLMESE. Ten film byl tehdy „trezorový“ nejen kvůli Burianovi, ale i proto, že scénář napsal dědeček nynějšího presidenta Václava Havla Hugo Vavrečka, ředitel Baťových závodů. Filmaři se přirozeně výborně bavili a ptali se, co nového Burian natáčí. Po sdělení, že je pro své jednání za okupace v nemilosti, prohlásil vedoucí delegace: „Takoví, kteří se provinili, byli u nás taky, odpykali si uložený trest – a mohou dělat dál.“ To byl signál, který vedl k odvolání zákazu Burianova vystupování. Ten pak v Karlíně vytvořil nezapomenutelnou postavu Sekáčka, v již zmiňované Tylově hře *Paní Marjánka, matka pluku*.

Já jsem se osobně setkal se sovětským poradcem jen jednou, když jsem nesouhlasil s dodanou předlohou pro sestavení plánu ČSF, v níž byla rubrika pro „kořistní“ filmy, jimiž jsme nedisponovali, ale nebylo tam místo pro filmy loutkové, které jsme produkovali. Doktorka Mouralová ze SÚP nechtěla mým námitkám vyhovět, a když jsem byl neústupný, odkázala mě na sovětského poradce, jehož dispozice zřejmě nemohla překročit. Ten mně vyložil, že nesmím směšovat plánování s tím, co se skutečně dělá, protože „plán – éto drugoje“. Tím mně ozřejmil otažitost sovětského plánovacího systému, která – jak známo – měla pak v jiných souvislostech mnohem závažnější důsledky.

Připomínám-li Filmový archiv ČSF, myslím, že stojí za zmínku, že ředitel Macháček dal k dispozici všem členům politbyra a jiným odpovědným činitelům na ÚV KSČ 16mm promítací přístroje s tím, že si mohou bezplatně vypůjčovat filmové kopie všech filmů, aby měli jakousi představu o oblasti, o níž chtějí rozhodovat. Jejich žádanky nejsou patrně v archivu zachovány. Od doktora Tučka jsem se však dozvěděl, že jediný činitel, který si vypůjčoval k domácímu promítání jen sovětské filmy, byl Rudolf Slánský.

Údobí, o němž hovoříme, bylo velmi kontroverzní a složité. Jak se to projevovalo v řízení filmu a ve vaší práci?

Když jsem opouštěl ČSF a Prahu, napsal mně spisovatel Josef Kopta, že bych měl napsat novou Knihu džunglí. Ono to tak skutečně vypadalo, ale my jsme se snažili čelit těm neprůhledným vztahům, intrikám a střetům zájmů cílevědomou organizací a snahou umožňovat lidem talentovaným, aby dělali, co umí. Věřili jsme, že tím nejlépe sloužíme skutečným zájmům zestátněné kinematografie. Hemingway napsal, že umění potřebuje nejen křídla, ale také plochu, z níž může vzlétnout. Snažili jsme se toto poslání naplňovat – a já jsem je považoval za svůj celoživotní úkol. Myslím, že mí umělci přátelé právě to oceňovali. Problém, jak lze spojit řád se svobodou umělecké tvorby, zajímal Jana Wericha celý život. Jeho úvahy na toto téma shrnuje jeho shakespearovská adaptace *Falstaffovo babí léto*. Myslím, že se zájmem sledoval, jak jsem to někdy dokázal. V daných poměrech nebylo možno vytvářet podmínky vzletu pro všechny, myslím však, že bylo těmito postupy dosaženo také výsledků, které mají hodnotu trvalou.



*JUDr. Svetozař Vítka při příležitosti oslav
80. výročí divadla v Olomouci v roce 2000
Foto archiv S. Vítka*

Když byla vaše spolupráce ve společné Správě studií dětského, kresleného a loutkového filmu tak dobrá, proč jste po úspěšném zahájení práce odešel?

Když byl ředitel Macháček odvolán z funkce a vyloučen z KSČ za okolností a z příčin, o nichž jsem věděl víc, než bylo žádoucí, pozval si mě náměstek ministra Václava Kopeckého Horák a řekl mně: „Soudruhu Vítka, když to tak se soudruhem Macháčkem dopadlo, a tys byl jeho nejbližším spolupracovníkem, myslíš, že by bylo vhodné, abys v ČSF dál setrval?“ Byl jsem na tuto otázku připraven a již předem rozhodnut, že odejdu. Zeptal jsem se jen: „Jsou nějaké výhrady vůči mé práci? Dělal jsem něco špatně?“ Odpověď zněla: „Vůbec ne, dostaneš nejlepší vysvědčení.“ Pochopil jsem, že mám odejít a mlčet – a to jsem také dodržel.

Knihu džunglí jsem nenapsal – mohla by se ostatně psát na pokračování až do současnosti. Jiří Havelka kdesi později napsal, že Správa studií dětského, kresleného a loutkového filmu byla zrušena, protože se neosvědčila. To plyne zřejmě z jeho neinformovanosti: Eduard Hofman, který převzal mou funkci, mně napsal, že chce pokračovat ve vedení studií v tom duchu a zaměření, jak jsem je vedl já. Jenže ono je snazší věnovat se jen své práci a nekomplikovat si život starostmi jiných a o jiné. Proto se vrátil jen ke svému kreslenému filmu a zřejmě se nenašel nikdo, kdo by se chtěl zabývat žádoucí společnou koncepcí a zajišťovat ji jako já.

Dostal jsem dobrý posudek a byla mně nabídnuta různá místa v Praze, já jsem však dal přednost odchodu z Prahy do Krajského oblastního divadla v Olomouci, kde jsem pak po dvě desítky let uplatňoval principy řízení kulturní umělecké organizace, které jsem si v ČSF osvojil a které se ve výsledcích osvědčily. Myslím, že se mně to dařilo, protože i dnes je připomínána doba mého působení s pochvalou jako „Vítková éra“.

Můžete ještě vzpomenout na Vlastimila Harnacha? A jak s odstupem let vnímáte dění v českém filmu?

Vlastimil Harnach byl vysoce kvalifikovaný ekonom a manažer, byl baťovec. Macháček jej jmenoval svým ekonomickým náměstkem a spolu tvořili tandem, jemuž se dařilo úspěšně řešit četné složité problémy té ohromné organizace. Také já jsem si s ním velmi dobře rozuměl a naše spolupráce fungovala bezvadně. Divil se, proč ředitel Macháček zorganizoval jeho přechod na jiné pracoviště, a ptal se mě na můj názor ještě na Macháčkově pohřbu (Oldřich Macháček zemřel 5. srpna 1990). Řekl jsem mu, že jsem přesvědčen, že i jej chtěl Macháček zavčas „uklidit“.

Harnach později prokázal své vynikající schopnosti i jako ředitel výroby uměleckých hraných filmů na Barrandově. Má nepochybně významnou zásluhu na vzniku slavných filmů nové vlny české filmové tvorby z šedesátých let. V době jejich výroby musel čelit kritice, jak mohl připustit vytvoření filmů, jejichž uvádění v kinech pak nebylo povoleno. Později ho zase kritizovali za to, že jako člen KSČ sloužil odsouzenému režimu, přičemž se přehlíželo, že právě on to byl, kdo výrobu těchto „trezorových“ filmů vůbec umožnil. Ostatně, podobné odhlížení od reality se objevuje i v posuzování tzv. malých scén, které sice musely překonávat mnohé obtíže, ale v základu byly financovány státem. Naše rozvinutá divadelní síť, jež patří k neodmyslitelné skladbě kulturní ekologie našeho životního prostoru, existuje dál jen díky tomu, že se nikdo dosud neodvážil zrušit divadelní zákon z doby socialismu, který stanoví, že divadelní činnost zajišťuje stát.

ČSF byl zrušen, Barrandov zašantročen – a důsledky jsou očividné. Když prezident Beneš podpisoval dekret o zestátnění filmu, řekl: „Podepsal jsem dekret rád a s dobrým přesvědčením. Je to po mém soudu správné. Film v takovém malém národě, jako jsme my, je věcí především veřejného zájmu. Za druhé je to otázka veřejného podnikání, protože bude vždy vyžadovat ohromných kapitálů, a konečně je to věc národní výchovy. To jsou tři hlavní důvody, proč jsem to beze všeho a rád udělal.“ Snažili jsme se tomuto poslání sloužit, jak jsme dovedli – a ovšem jak jsme mohli.

Myšlenky vyslovené prezidentem Benešem nejsou za současného stavu naplňovány. Netvrdím, že není možné uskutečňovat filmovou tvorbu i jinak a vím velmi dobře, k jakým chybám docházelo vlivem stranicky státního řízení. Setrvávám však v přesvědčení, že národ a stát, který si chce uchovat svébytnost své kultury, musí ji také náležitě zajišťovat společenskou péčí i ekonomikou. Základní principy organizace a řízení umělecké produkce platí stejně za všech okolností. Nahradí-li veřejný zájem a chyby státního řízení jen zájem o zisk, nemůže to také vést k dobrým výsledkům.

Děkuji vám za rozhovor.

Citované filmy:

Cesta do pravěku (Karel Zeman, 1955), *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (Břetislav Pojar, 1955), *Dva mrazíci* (Jiří Trnka, 1954), *Lelíček ve službách Sherlocka Holmese* (Karel Lamač, 1932), *Monsieur Verdoux* (Charles Chaplin, 1947), *Na stříbrném zrcadle* (Jaromír Pleskot, 1954), *Obušku, z pytle ven!* (Jaromír Pleskot, 1955), *Pád Berlína* (Michail Čiaureli, 1950), *Psí starosti* (Stanislav Látal, 1954).