

*Edice a materiály***Za vizí centrálního řízení filmové tvorby***(Úvod k edici)*

Tři zápisy ze schůzí Kulturní rady, jednoho z vrcholných orgánů ÚV KSČ, nás stříhem posouvají první fází poúnorového období, kdy se utvářely a také neustále přetvářely střešní řídicí orgány všech kulturních oborů. Tato institucionalizačně kvasná etapa měla jasný cíl – důslednou centralizaci řízení, která mocenskému centru v ÚV KSČ zajistila dokonalou kontrolu veškerého kulturního života i zásadní vliv na jeho vývoj a směřování. K tomuto účelu byla v září 1948 ustavena při předsednictvu ÚV KSČ Kulturní rada, jejímž úkolem bylo projednávat a rozhodovat „všechny zásadní otázky v oboru ideologie a kultury, výchovy strany a osvěty, legislativní zásahy a opatření v oboru školství, tisku, filmu, rozhlasu, tělovýchovy atd., zásadní rozhodnutí v politice min. školství a min. informací“ a která byla zároveň „odpovědná za celkovou kádrovou politiku v těchto oborech“.¹⁾ Kulturní radě předsedal ministr informací Václav Kopecký, do jehož resortu mimo jiné spadala již od roku 1945 také zestátněná kinematografie. Uvážíme-li, že se rada, mezi jejíž členy patřili dva čeští ministři, dva slovenští „poverenci“ a několik předních funkcionářů aparátu ÚV KSČ a ÚV KSS, scházela jednou týdně (!), vyplne okamžitě, o jak závažný a vlivný orgán šlo.

Otázky kinematografie se dostaly na pořad jednání hned na druhé schůzi Kulturní rady 4. října 1948. To není nijak překvapivé. Na kinematografii měly komunistické špičky zcela zvláštní zájem. Už od osvobození náležela do resortu řízeného komunistickým ministrem a jako vůbec první zestátněné odvětví národního hospodářství také symbolizovala nastoupený socialistický kurs. Její úspěchy i neúspěchy se okamžitě stávaly argumenty v probíhajícím politickém zápase. Státní monopol na filmové podnikání zavedený Benešovým dekretem č. 50/1945 ovšem zdaleka neznamenal plnou centralizaci oboru. Ta se rodila postupně a byla dovršena teprve a bezprostředně po komunistickém převratu – Kopeckého ministerský výnos o zrušení funkcí devíti zmocněnců pro jednotlivé úseky kinematografického průmyslu nese datum 26. února 1948. Vládním nařízením č. 72 ze dne 13. dubna 1948 byl pak ustaven státní podnik s názvem Čs. státní film, který již zahrnoval veškeré oblasti kinematografického odvětví.²⁾ Tímto krokem byl dovršen proces centralizace z hlediska institucionálního a na řadu přišla otázka vlastní filmové výroby, resp. tvorby, od níž komunistická elita očekávala a požadovala nejen naprostou loajalitu vůči nové politické realitě, ale přímo energické angažmá v propagandistickém působení na veřejnost. Film se měl zásadním způsobem podílet na výchově nového socialistického člověka. Tak se do centra pozornosti dostal problém filmové dramaturgie.

Prakticky již od poloviny třicátých let můžeme pozorovat, jak záležitosti filmové dramaturgie – zpočátku potichu a nenápadně – vstupují na scénu a jak zvolna nabývají na významu. Funkci této specifické složky si kinematografické kruhy začaly náležitě uvědomovat teprve od okamžiku, kdy

1) Ze statutu Kulturní rady; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945 – 1955), 758, 1-2.

2) Srov. Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1945 – 1950*. ČFÚ, Praha 1970, s. 28 – 29.

začaly být jejich filmové projekty vystavovány relativně řádnému schvalovacímu řízení, tedy po ustavení Filmového poradního sboru (FPS) při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností v roce 1934. FPS totiž vázal přidělení dotací jednotlivým projektům na schválení scénáře. Další výraznou pobídkou k etablování filmové dramaturgie jako standardní kinematografické profese byl veřejný zájem na uměleckém růstu domácí filmové tvorby. Ten pak neobyčejně zesílil v letech protektorátu, kdy česká veřejnost vnímala každý jen trochu zdařilý film jako demonstraci národní kulturní vyspělosti a filmové kruhy se za podpory českých úřadů snažily kompenzovat vynucené snižování roční domácí produkce větší péčí o její úroveň.³⁾ Váha dramaturgické (a scénaristické) složky dramaticky stoupla po zestátnění kinematografie v srpnu 1945. Strůjci tohoto radikálního zvratu ve vývoji české kinematografie pociťovali potřebu transparentně odlišit „nové“ od „starého“, ale po stránce dramaturgické měli jasno jen v tom, co všechno už nechtějí.⁴⁾ Tvorba se rozhodně měla ubírat nějakými jinými, novými cestami, měla korespondovat s realitou proměněného poválečného světa, ale jak – to bylo třeba teprve objevit.

Situaci komplikovala i ryze hospodářská dimenze věci. Koncentrace veškerých prostředků do rukou státu znamenala mimo jiné také závazek, že stát zabezpečí chod celého odvětví a postará se o obnovení a rozvoj produkce. Management zestátněné kinematografie si byl velmi dobře vědom, že předpokladem úspěšné a plynulé filmové výroby je kvalitní literární příprava, a proto se snažil získat ke spolupráci s filmem přední spisovatele a básníky. Zároveň pro tuto přípravnou fázi filmové tvorby budoval institucionální mechanismy a platformy. Tak vznikl na podzim 1946 poradní orgán ministra informací Filmový umělecký sbor (FIUS), relativně nezávislé dramaturgické těleso vybavené pravomocemi vydávat závazná stanoviska ke scénářům a rozhodovat o výrobě. Předsedou FIUS se stal spisovatel Jiří Mařánek, přednosta dramaturgického oddělení V. filmového odboru ministerstva informací.⁵⁾ V jeho osobě se zde propojovaly struktury kinematografické se státními. FIUS posuzoval scénáře po stránce umělecké, aspekty kulturně politické mělo na starosti Mařánkovu dramaturgické oddělení na ministerstvu (tzv. státní dramaturgie). Rozšíření sboru v polovině roku 1947 o spolehlivé stranické kádry (Štoll, Kún, Rossa, Hendrych, Klíma) dokládá, jak komunisté v kinematografii postupně posilovali své pozice. Došlo k tomu ostatně v téže době, kdy ministerstvo informací jmenovalo do čela nově zřízených výrobních skupin jako umělecké šéfy režiséry-komunisty. (Na podzim roku 1948 kvalifikuje ministr Václav Kopecký na půdě Kulturní rady tento strategický krok dokonce jako politický převrat, „neboť se tím výroba dostala do rukou soudruhů“.⁶⁾) Po převzetí moci komunisty v únoru 1948 se tlak na FIUS podstatně zvýšil – FIUS to byl, kdo měl nyní zařadit zásadní (a co nejrychlejší) proměnu filmové tvorby v duchu nové politické orientace a prosadit ve filmu dominanci politicko-výchovné funkce umění.

Charakteristická setrvačnost kinematografické výrobní mašinérie komunistického vedení zneklidňovala. Stranickým funkcionářům se zdálo, že film dostatečně nereaguje na únorové události, že stále

3) Srov. Ivan Klimeš, *Stát a filmová kultura*. „Illuminace“ 11, 1999, č. 2, s. 125 – 136 (s edicí stenografického záznamu ze schůzky filmových pracovníků s ministrem Jaroslavem Kratochvílem v červenci 1941, s. 138 – 153).

4) Srov. Jindřich Elbl, *Patnáct let filmové politiky 1933 – 1948*. „Film a doba“ 11, 1965, č. 8, s. 398 – 399.

5) Členy byli Konstantin Biebl, A. M. Brousil, Martin Frič (rezignoval), Václav Hanuš, František Hrubín (rezignoval), Václav Kadlec, Julius Kalaš, Karel Konrád, Jiří Lhovec, Marie Majerová, A. M. Píša (rezignoval), Jindřich Plachta (rezignoval), Jaroslav Průcha, Jiří Srnka, Bohumil Štěpánek (rezignoval), Otakar Vávra, Jan Zázvorka. Rezignacemi průběžně uvolňovaná místa obsadili Marie Pujmanová, Jan S. Kolár, Vladimír Šmeral. V polovině roku 1947 do FIUS dále přišli Ladislav Štoll, Jiří Hendrych, Vilém Kún, Arnošt Klíma a Bohdan Rossa. Tajemníkem byl Roman Hlaváč, od 1. 5. 1948 pak Jan Poš. Srov. J. Havelka, c. d., s. 47.

6) Zápis ze schůze Kulturní rady 4. 10. 1948; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 758. (Viz též naši edici, s. 141.)

vznikají filmy, které svým duchem náleží již překonané minulosti. Během jarních a letních měsíců roku 1948 uzrálo proto v prostředí aparátu ÚV KSČ přesvědčení, že se musí od základu změnit koncepce dramaturgické práce. Už nestačilo opřipomínkovat a po přepracování schválit scénář a pak jej pustit do výroby, to izolované „dozorování“ jednotlivých projektů nemohlo zaručit kýženou proměnu filmové tvorby jako celku. Tak se zákonitě vynořila idea tematického plánu jako základu, od něhož se bude odvíjet literární příprava filmové výroby. Nadále tedy neměl být regulován jen způsob zpracování tématu, předmětem plánované regulace se měla stát již sama volba tématu. To je svým způsobem historicky nejvýznamnější a také nejcharakterističtější novum, které přineslo poúnorové období. Umělecké dílo tak mělo v oblasti filmu vlastně vznikat jen na politickou objednávku, jejíž podstata spočívala v požadavku „umělecko-řemeslného“ opracování předložené politické teze.

Na říjnových schůzích Kulturní rady zastihujeme její členy a přizvané představitele Čs. státního filmu ve chvíli, kdy už je o koncepčních změnách ve filmové dramaturgii víceméně rozhodnuto, hledá se jen konkrétní forma nově nasměrovaného orgánu a konkrétní model, jak budou dramaturgické práce reálně probíhat. Namísto starého FIUS rodí se zde Filmová rada (začala pracovat v lednu 1949) jako vrcholný dramaturgický, kontrolní a *de facto* i cenzurní orgán stojící ovšem mimo kinematografickou strukturu. Jeho předsedou se příznačně stal pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ (Bohdan Rossa).⁷⁾ Jistou analogii lze spatřovat v Divadelní a dramaturgické radě působící již od dubna 1948 a řídící české poúnorové divadelnictví direktivně a tvrdou rukou.⁸⁾ Úkoly zadané Filmovou radou měla pak na půdě ČSF rozpracovávat tzv. Ústřední dramaturgie (ÚD), kterou tvořili vedoucí tvůrčích kolektivů, skupina přizvaných literátů a dva pracovníci aparátu ÚV KSČ (Vilém Kún a opět Bohdan Rossa).⁹⁾

Jak se tento model osvědčil, to až strašlivě odkrývá zápis ze schůze Kulturní rady z doby o rok pozdější, z 21. listopadu 1949. Dává nahlédnout i do stranického zákulisí, do spleti vyhocených osobních vztahů, dílčích šarvátek i závažných mocenských střetů.¹⁰⁾ Centralizovaná filmová dramaturgie zde opět dostává – a nikoliv naposled – novou podobu, ovšem při zachování dvoukolejného modelu. Konkrétní dramaturgická práce se vykonává a je posuzována i schvalována na půdě Čs. státního filmu, ovšem mimo tuto půdu bdí nad Ústřední dramaturgií Filmová rada s právem veta, která zároveň vypracovává tematický plán. Oba orgány budou transformovány analogickým způsobem: v rámci Filmové rady se vyčlení předsednictvo určené k soustavné práci, zatímco plenum má být svoláváno pouze příležitostně, a podobně je Ústřední dramaturgii postaveno do čela tzv. kolektivní vedení.¹¹⁾ Kritizovaného Bohdana Rossu vystřídá ve funkci předsedy Filmové rady

7) Členové Filmové rady: A. M. Brousil, Alois Jedlička, Václav Kejval, Štěpán Kokeš, Vladimír Koucký, Dominik Ledvinka, dr. Oldřich Mandák, František Nedvěd, Vítězslav Nezval, dr. Otakar Pohl, Bedřich Pokorný, Čestmír Potůček, Karel Šimon, prof. Ladislav Štoll, dr. Vojtěch Trapl, František Vacek, dr. Vladimír Václavík, plk. Josef Vozovský, tajemnice Tařana Navrátilová. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 32.

8) Analogie je případná i v pojetí dramaturgické práce a v ambici stanovit divadlům tematické plány. Ostatně přítomnost předsedy Divadelní a dramaturgické rady (DDR) Miroslava Kouřila na zasedání Kulturní rady věnovaném filmové dramaturgii jistě nebyla náhodná. Obecně k DDR srov. Alexej K u s á k, *Kultura a politika v Československu 1945 – 1956*. Praha 1998, s. 339 – 341.

9) V první etapě bezprostředně po vzniku ÚD to konkrétně byli: Otakar Vávra, Jiří Weiss, Miloslav Fáběra, Elmar Klos, Miroslav Galuška, Jiří Hájek, Jan Kloboučník, Vladimír Kabelík, Konstantin Biebl, dr. Arnošt Klíma, Karel Konrád, Vilém Kún, Marie Majerová, Jiří Mařánek, Marie Pujmanová, Bohdan Rossa, tajemník Ladislav Hanus. Ústředním dramaturgem se stal Zdeněk Míka. Při ÚD byl zřízen rovněž lektorát vedený zpočátku Karlem Smržem. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 84 – 85.

10) Tuto dimenzi zde necháváme stranou, neboť se jí v tomto čísle *Iluminace* podrobně věnuje Jiří Knapík ve studii *Filmová aféra L. P. 1949* (s. 97 – 119).

11) První kolektivní vedení ÚD tvořili František A. Dvořák (předseda), Jiří Hájek, Václav Wasserman a Jaroslav Zrotal. Srov. J. H a v e l k a, c. d., s. 86.

jen další pracovník kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Jiří Hendrych. Snad vedla tato „reforma“ dramaturgických orgánů k byrokraticky funkčnější variantě celého modelu, ale princip zůstal nezměněn. Nešlo ostatně o to, jej měnit, nýbrž učinit tento model z pohledu stranického aparátu životaschopnějším. Jestliže snad některé pasáže zápisu (zejména vystoupení Nezvalova) vzbuzují pocit, že zde byl vůči stranickým dogmatikům probíhán prostor pro autonomnější uměleckou tvorbu, pak jde o zcela klamné zdání. Naopak, právě nyní nadchází čas uskutečňování komunistické představy o státní filmové tvorbě na objednávku vládnoucí politické strany. V dubnu 1950 vyjde Kulturní radou připravené usnesení předsednictva ÚV KSČ obsahující směrnice pro československý film, mimo jiné též výčet preferovaných témat.¹²⁾ Ve snaze dostat těmito směrnici a díky přesložitým připomínkovým a schvalovacím procedurám filmová výroba téměř zkolabuje – v roce 1951 klesne objem roční produkce hraných filmů na pouhých osm titulů. (Pětiletý plán kalkuloval s 52 filmy ročně.)

Pokusme se závěrem pojmenovat některé charakteristické znaky celého tohoto mocenského přístupu k filmové dramaturgii. Předně po celou dobu vlastně hovoříme o hraném filmu. Ne že by Kulturní rada dokumentární a animovaný film zcela ignorovala, ale hlavní její pozornost jednoznačně poutal film hraný. To především vypovídá o jejím velmi vysokém ocenění propagandistických možností umělecké filmové fikce, i když ve hře byl jistě i kalkul s tradičními preferencemi divácké obce. Právě tento zájem stranického aparátu o hraný film jako nástroj politické propagandy přivodil vpád ideologicky zaujatých diletantů do řídicích kinematografických orgánů (viz Nezvalovy komentáře na schůzi Kulturní rady 21. listopadu 1949). Někdejší představy filmových pracovníků, že zestátněnou kinematografii budou řídit odborníci, rozhodně vzaly po únoru 1948 definitivně za své. Elmar Klos vzpomíná, že v roce 1951 tvořili Filmovou radu téměř z poloviny úředníci různých zainteresovaných ministerstev.¹³⁾

Pro celé toto období je rovněž symptomatická bezmezná důvěra v autoritativní kolektivní posuzování individuálního výtvaru. Mnohohlavé sbory dávaly pocítit autoru-individuu svou všestrannou převahu, s vědomím mocenské nadřazenosti oznamovaly jednotlivci, co udělal špatně, co musí předělat, co musí změnit, aby u nich uspěl. Autor zde byl degradován do role řemeslníka, který toliko vykonává pokyny jiných, a jeho dílo – beztak již iniciované politickou objednávkou – bylo obráběno nejen alespoň částečně kompetentními lidmi z Ústřední dramaturgie, ale i naprostými laiky z Filmové rady. Byrokratizace tvůrčího procesu dosáhla právě v poúnorových letech nejvyššího bodu. Původní záměr, že Filmová rada pouze stanoví tematický plán, ale na konkrétní dramaturgické práci se podílet nebude, ukázal se jako naivní. Ambice „dramaturgovat“ Filmovou radu nikdy neopustila, a tak každá filmová povídka i dokončený scénář musel projít několikanásobným připomínkovým a schvalovacím řízením, což činilo z literární přípravy nekonečně dlouhý proces bez jistého konce.¹⁴⁾ (Některé konkrétní případy se dokonce řešily ještě na půdě Kulturní rady.) Výrobě pak zákonitě chyběly připravené a schválené scénáře.

12) *Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu.* „Rudé právo“ 30, 19. 4. 1950, č. 92, s. 1 a 3. Přetištěno in: *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980).* ČSFÚ, Praha 1981, s. 67 – 71.

13) Klos uvádí rovněž památný výrok jednoho z nich: „Vy filmaři s tím dramaturgickým plánem naděláte řečí. Já bych shromáždil úkoly jednotlivých resortů, vytipoval ty nejdůležitější, sestavil z nich tematický katalog pro autory – ať si s tím oni lámou hlavu.“ Elmar K l o s, *Dramaturgie je když... Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé.* ČSFÚ, Praha 1987, s. 55.

14) Příklady z připomínkové praxe srov. 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.

Ale ani dokončený film to neměl nijak lehké. Byl samozřejmě posouzen v prostředí ČSF, ale to nestačilo, musela jej schválit také Filmová rada. Na její úsudek se však již zjevně neodvažovala spolehnout Kulturní rada, která ze svých řad pro jistotu utvoří subkomisi pro věci filmu o 7 až 8 členech a na své 36. schůzi v listopadu 1949 rozhodne, že „Kulturní rada bude sledovati filmy ve výrobě a budou jí předváděny všechny hotové filmy. Bude učiněno opatření, aby žádný film nebyl veřejně promítán, dokud jej neshlédne Kulturní rada...“¹⁵⁾ Ale ani to ještě nestačí, i názor Kulturní rady je třeba raději pojistit a dovršit tak tu schvalovací odyseu po dostředivé centralizační spirále až na její samotný vrchol: Kulturní rada „též určí, které filmy bude třeba předvésti soudruhu prezidentovi“.¹⁶⁾ Teprve teď měli konečně všichni alibi.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Editované dokumenty jsou uloženy ve Státním ústředním archivu, ve fondu 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945 – 1955), který je součástí archivu ÚV KSČ. Usnesení měla ve všech třech případech formu dvojice cyklostylovaných stran, u vlastních zápisů ze schůze jde o strojopisné kopie na průklepovém papíru (7, 4 a 16 stran) formátu A 4.

Při editorském zpracování textu jsme bez vyznačení opravovali překlady a doplňovali chybějící interpunkci. Nekodifikované zkratky jsme rozepisovali, ustálené zkratky píšeme podle dnešního úzu (*apod.* m. a *pod.*, *např.* m. *na př.*). Sjednotili jsme kolísající pravopisné tvary cizích slov ve prospěch převažující modernější varianty (*téma*, *tematický* m. *théma*, *thematický*, *metoda* m. *methoda*). Opravili jsme chybně psané jméno *Šafránek* na správné *Šefránek*, stejně jako jméno *Mika* na správné *Míka*. Dvojí pravopisnou verzi jména *Rossa*, resp. *Rosa*, jsme sjednotili na *Rossa* (jak se také dotýčný podepisoval). Kolísání mezi *dr.* a *Dr.* jsme vyřešili ve prospěch převažujícího tvaru *Dr.* Zachovali jsme ojedinělý výskyt archaického plurálu *účele* (m. *účely*), akceptovali jsme rovněž pro editované dokumenty typické skloňování zkratk včetně jejich pravopisného řešení (např. *FIUSu*). Opravili jsme ve všech výskytech chybné *scénarista* na *scenárista*. Z grafické podoby dokumentů jsme do naší edice převzali formu členění textu a způsob zvýraznění (podtrhávání). Názvy filmů píšeme v souladu s převažující variantou v uvozovkách, doplňovali jsme je tedy i tam, kde byl název původně bez uvozovek.

I. K.

15) Usnesení z 36. schůze Kulturní rady 21. 11. 1949; SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7, 760, 1. (Viz též naši edici, s. 150.)

16) Tamtéž.