

*Edice a materiály***Filmaři a komunistická moc v Československu***Vzrušený rok 1959*

*„Naše strana a náš stát jsou zásadně proti
administrování a reglementaci umění.“*

Ministr František Kahuda na konferenci
v Banské Bystrici

Jestliže jsme v názvu obsáhlého souboru dokumentů týkajících se dění v československé kinematografii roku 1959 vyzdvihli jednu jedinou událost tohoto roku, totiž I. festival československého filmu v Banské Bystrici, vzdali jsme tím vlastně poctu symbolům. Neboť v dějinách československé kinematografie „Banská Bystrica 1959“ skutečně jako symbol vystupuje a je tak také oběma stranami onoho bytostně politického sváru – filmaři a filmovými publicisty na jedné straně a okruhem aparátu ÚV KSČ na straně druhé – v následujících letech i desetiletích vnímána.¹⁾ Pod historikovým drobnohledem se ovšem vlastní Banská Bystrica brzy zanoří do řetězce neméně důležitých událostí, v jejichž celku dostává teprve Banská Bystrica náležitý smysl a jež také umožňují pohlédnout na tento festival v rámci jiných než jen aktuálně politických, totiž dlouhodobějších procesů.

Primárními prameny podepřený obraz roku 1959 si samozřejmě vyžádá jisté oběti v řadách legend a mýtů. Už sám fenomén Banské Bystrici trochu utrpí, když se ukáže, že šlo do jisté míry pouze o platformu pro zveřejnění výsledků dějů dávno již probíhajících či naplánovaných, ale odborné i širší veřejnosti dosud skrytých. Pohasne rovněž „hrůznost“ legendárního vystoupení ministra školství a kultury Františka Kahudy, neboť v logice historického pohybu je tak trochu jedno, s jak velkou dávkou neomalenosti vykázal tento komunistický politik filmaře do patřičných mezí ze své mocenské pozice šéfa resortu a člena ideologické komise ÚV KSČ. I kdyby se držel textu připraveného týmem jeho spolupracovníků a nedopouštěl se – řečeno s Jaroslavem Bočkem – „hysterických extempore“²⁾, i kdyby jej jen uhlazeně a třeba s vlídnou nabádavostí přečetl, proběhlo by vše nejspíš úplně stejně. Dokonce ani atmosféra pobanskobystrického existenčního strachu ve filmových a novinářských kruzích by nebyla o mnoho řidší. To by Kahudův referát nesměla provázet série zcela konkrétních represivních opatření.

Držme nejprve kurz „symbolický“ a shrňme základní fakta o festivalu. V letních měsících roku 1958 rozhodlo vedení Čs. filmu pořádat každoročně výběrovou přehlídku české a slovenské

1) Třebaže banskobystrický střet filmařů s komunistickou mocí byl a je filmovou historiografií velmi často připomínán, existují, pokud vím, vlastně jen tři texty, které se mu věnují zevrubněji: Jaroslav Boček, *Banská Bystrica. Film a doba* 15, 1969, č. 7, s. 356–359; Václav Macek – Jelena Paštéková, *Dějiny slovenskej kinematografie*. Martin : Osveta 1997, s. 157–164; Tereza Binderová, *Zpráva o Banské Bystrici. I. festival čs. filmu a jeho stopa v kulturní politice*. Diplomová práce, Katedra filmových studií FF UK, Praha 2004 (autorka zde mj rekonstruovala průběh banskobystrické konference i besed tvůrců s diváky).

2) J. Boček, c. d., s. 358.

filmové tvorby. Svůj domácí precedens měla tato idea ve dvou ročnících Filmových žní uspořádaných v letech 1940 a 1941 ve Zlíně jako demonstrativně vyznívající manifestace české kulturní vyspělosti. Když německá okupační moc opustila hru na kulturní autonomii Čechů v protektorátu, organizaci dalšího ročníku zarazila. Festival československého filmu z konce padesátých let samozřejmě žádné demonstrativní cíle nesledoval, právě naopak – měl se stát platformou pro prezentaci úspěchů státního filmu. Statut festivalu tuto funkci formuloval trochu zastřeněji, když akcentoval pracovní charakter festivalu: „Hlavním úkolem festivalu je každoroční hodnocení úrovně československé filmové tvorby a uměleckého snažení jednotlivých umělců, vyjasnění názorů mezi různými tvůrčími obory a stanovení úkolů pro další práci naší kinematografie.“³⁾

Vzhledem k organizační struktuře Čs. filmu šlo vlastně o akci tak trochu „podnikovou“, kde vedení Čs. filmu a Slovenského filmu (a nikoliv třeba nějaký relativně nezávislý, z kompetentních osob *ad hoc* sestavený subjekt) rozhodovala o tom, které filmy se budou na festivalu uvádět,⁴⁾ kteří filmoví tvůrci festival navštíví⁵⁾ a také které filmy obdrží cenu, resp. čestné diplomy⁶⁾. Na strukturách státní kinematografie tak zůstaly relativně nezávislá pouze dvě ocenění, a to cena čs. filmové kritiky udělovaná Klubem filmových novinářů a vyhlášení výsledků ankety filmového diváka organizované Ústřední půjčovnou filmů.

Festival byl koncipován jako akce putovní – každý rok se měl konat v jiném městě, konkrétně v různých významných centrech republiky. Kromě pravidelného veřejného hodnocení filmové tvorby uplynulého roku měla tato akce posílit kontakty mezi českými a slovenskými pracovníky filmového oboru, dále umožnit stykání filmařů s dělníky a rolníky místních závodů a zemědělských družstev a konečně přispět k celkovému obohacení kulturního života daného kraje.⁷⁾

3) „Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu“. Statut Festivalu československého filmu. *Filmové informace* 10, 1959, č. 4 (28. 1.), s. 17 (viz dokument č. 8).

4) Článek III, odstavec 2 statutu: „Filmy, které se na festivalu uvedou, určují ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu.“ Tamtéž.

5) Článek V, odstavec 1 statutu: „Ředitelé Ústřední správy Československého a Slovenského filmu schválí na návrh ředitelů příslušných filmových studií účast významných i některých začínajících filmových tvůrčích pracovníků a účast vybraných pracovníků z jiných úseků filmu.“ Tamtéž.

6) Článek IV, odstavec 1 statutu: „Hodnocení filmů provede předsednictvo festivalu určené jeho pořadatelem.“ Tamtéž. Předsednictvo festivalu jmenoval ředitel Ústřední správy ČSF po dohodě s ředitelem Ústřední správy Slovenského filmu. Podle zápisu z 1. zasedání tohoto předsednictva dne 22. 12. 1958 se jeho členy stali A. M. Brousil (předseda), Rudolf Mrlan (zástupce předsedy), Bořivoj Zeman, Otakar Vávra, Ludvík Aškenázy, František Vrba, Stanislav Zvoníček, Juraj Špitzer, František Kudláč, Ivan Jerábek, M. Gašpar (KNV Banská Bystrica), I. Bulla (KV KSS Banská Bystrica), dodatečně měl být ještě určen člen ÚV KSS. Na druhém zasedání organizačního štábu 7. 1. 1959 byl tlumočen návrh Jiřího Marka doplnit předsednictvo o Jiřího Sequense (vzhledem k předpokládané zaneprázdněnosti Otakara Vávry v průběhu festivalu). Na 3. zasedání organizačního štábu festivalu 16. 1. 1959 zazněla informace, že III. oddělení KV KSS navrhuje doplnit předsednictvo o vedoucího III. oddělení KV KSS O. Textorise, člena byra KV KSS Juraje Pobehu a vedoucího redaktora Smeny Jána Vrhu. V později vydaném sborníku z banskobystrické konference, kde jsou v úvodu členové předsednictva i organizačního štábu vyjmenováni, však k výchozí sestavě předsednictva žádné nové jméno nepřibýlo, naopak zde chybí Ludvík Aškenázy a namísto „B. Zemana“ tu figuruje „K. Zeman“. Zápisy ze zasedání předsednictva i organizačního štábu 1. festivalu československého filmu stejně jako cyklostylovaný sborník referátů z konference jsou uloženy ve Slovenském filmovém ústavu – Národním kinematografickém centru (dále jen SFÚ – NKC) v Bratislavě, v nezpracovaných fondech (složka Festivaly).

7) SFÚ – NKC, nezpracované fondy (složka Festivaly); návrh na pořádání Festivalu československého filmu, 31. 7. 1958 b. m. (viz dokument č. 23).

V počátečních fázích byly jako první místo konání festivalu ve hře Piešťany.⁸⁾ Lázeňské středisko však záhy vystřídal město, které posilovaly argumenty politické. Banská Bystrica si měla v roce 1959 připomenout 15. výročí Slovenského národního povstání a to byl kalibr, na který jiná slovenská města nedosahovala. Ideologický fundament festivalového projektu netvořila jen tato jubilejní symbolika místa, ale i volba posledních únorových dnů pro konání festivalu, jímž tak zestátněná kinematografie chtěla pravidelně vzdávat hold „únorovému vítězství pracujícího lidu“, jak zdůrazňuje návrh na pořádání festivalu z 31. července 1958.⁹⁾

Toto symbolické ideologické ukotvení celé akce je třeba brát vážněji než jen jako nějaké obligátní „rétorické figury“. Myšlenkou pravidelné, ideologicky koncipované přehlídky československého filmu totiž zareagovalo vedení kinematografie na závěry XI. sjezdu KSČ, který se konal 18.–21. června 1958, tedy zhruba měsíc předtím, než se zrodil oficiální návrh na pořádání festivalu. Tuto vazbu ostatně deklarují i obě hlavní hesla festivalu – jak ono navrhované ještě pro Piešťany („Za dovršení kulturní revoluce, za výstavbu socialismu!“), tak ono banskobystrické, konkretizující pro oblast filmu jednu z frází z projevu prvního tajemníka ÚV KSČ a prezidenta republiky Antonína Novotného („Za užší sepětí filmové tvorby se životem lidu“). XI. sjezd KSČ stanovil pro příští období pět základních úkolů, jež zazněly již v Novotného projevu a jež také vstoupily do usnesení sjezdu:

Soudruzi, soudružky! Úkol dovršit socialistickou výstavbu v naší vlasti dává jasný směr pro práci strany ve všech oblastech našeho života. Jeho základní obsah lze stručně vyjádřit pěti hlavními úkoly:

1. V oblasti výrobních vztahů – jelikož kapitalistický sektor byl již dříve, až na nepatrné zbytky likvidován – dosáhnout nyní rozhodujícího vítězství socialistických výrobních vztahů tam, kde má dosud určitou váhu malovýrobní způsob hospodaření. Jde tedy u nás o dosažení vítězství socialistické družstevní zemědělské velkovýroby na vesnici.

2. Odstranit zbytky antagonistických tříd, tj. postupně dospět k likvidaci kulactva jako třídy i zbytků soukromopodnikatelských živlů ve městech důsledným omezováním a zatlačováním.

3. Dále rozvíjet výrobní síly na podkladě nejvyšší techniky, zejména automatizace, mechanizace a chemizace, podstatným zvýšením společenské produktivity práce v průmyslu i rozhodným vzestupem intenzity zemědělské výroby zajistit další nepřetržitý růst životní úrovně lidu.

4. Ruku v ruce s tímto rozvojem společensko-ekonomické základny neustále všestranně prohlubovat a zdokonalovat naši socialistickou demokracii, zvyšovat aktivní účast pracujících na správě státu a řízení hospodářství.

5. Dále prohloubit morálně politickou jednotu lidu v duchu marxisticko-leninského učení a dovršit kulturní revoluci.¹⁰⁾

Výraz „dovršení“ socialistické výstavby a v jeho rámci i „dovršení“ kulturní revoluce implikuje, že cíl je již na dohled a lze k němu v krátké době jakýmsi finálními kroky dorazit. Jeho údajné dosažení také vlastně deklarovala nová ústava přijatá v červenci 1960 Národním shromážděním, což se obrazilo i v novém názvu státu – Československá **socialistická** republika. Československo s KSČ u kormidla moci se tedy na sklonku padesátých let chystalo – viděno optikou komunistické doktríny o zákonitém vývoji společnosti – završit jednu dílčí vývojovou

8) Tamtéž; návrh na uspořádání 1. festivalu československých filmů v Piešťanech, nedatováno (viz dokument č. 24).

9) Viz pozn. 7.

10) XI. sjezd Komunistické strany Československa. *Nová mysl* 1958, červen, zvláštní číslo, s. 20.

etapu na cestě ke komunismu. Následovalo tak ostatně svůj sovětský vzor: za dovršení prohlásil výstavbu socialismu v SSSR mimořádný XXI. sjezd KSSS, který se konal na přelomu ledna a února 1959 a konstatoval, že SSSR vstoupil do fáze výstavby rozvinuté komunistické společnosti. Aparát ÚV KSČ chtěl tedy nahlížet na tehdejší dění v československé kultuře jako na jakousi závěrečnou fázi kulturní revoluce, což kupříkladu odrážela i vysoká frekvence výrazů „zbytky“ či „přežitky“ v dobových projevech (např. „zbytky kapitalistického sektoru“, „zbytky antagonistických tříd“, „zbytky soukromopodnikatelských živlů“, „zbytky buržoazní ideologie“, „přežitky kapitalismu“, „individualistické přežitky“, „přežitky maloburžoazního myšlení“), jež tak lexikálními prostředky vyjadřovaly tezi o historickém dožívání starého, kapitalistického řádu. Projekt „dovršení výstavby socialismu“, tedy i „dovršení kulturní revoluce“ tvoří ideologický a politický rámec banskobystrického konfliktu.

Ovšem úkol „dovršit kulturní revoluci“ se ukázal být mimořádně neschůdný. Naivistickou představu komunistických propagandistů, že po několikaleté výchovné kúře (na níž měl mít film lví podíl) se jeden každý promění v „nového socialistického člověka“ – samozřejmě až na odepsané „zbytky“ třídních nepřátel –, se jaksi stále nedařilo naplnit. Vyjádřeno ústy „nejvyššího“, tj. Antonína Novotného: „Přerod od maloburžoazního demokratismu k socialistickým zásadám, který dnes u nás ve svém každodenním životě prodělávají dosti početné vrstvy obyvatelstva – hlavně maloburžoazie i značná část inteligence – je nesmírně složitý.“¹¹⁾ Aparát ÚV KSČ zorganizoval za účelem alespoň zdánlivého zvládnutí tohoto úkolu mohutnou kampaň spočívající zejména v sérii sjezdů, konferencí a aktivů různých kulturních organizací. Tak se například 1.–2. 12. 1958 konala v Praze konference o činoherní kritice; 17.–19. 12. 1958 následovala 1. celostátní konference o rozvoji operety v socialistické společnosti; 25.–28. 2. 1959 se sešel II. sjezd Svazu československých skladatelů; 1.–2. 3. 1959 se pak uskutečnila konference Čs. svazu spisovatelů a ve výčtu podobných akcí by se dalo pokračovat. Konference českých a slovenských filmových pracovníků probíhající po celou dobu konání banskobystrického festivalu československého filmu je z této řady. Celou kampaň pak završil okázalý Sjezd socialistické kultury, jenž se uskutečnil 9.–11. 6. 1959 v Praze za účasti velkého počtu zahraničních hostů z celého světa a nápadně připomínal obdobný Sjezd národní kultury z dubna roku 1948. Necelé dva měsíce po únorovém „vítězství pracujícího lidu“ vyzval tehdy onen sjezd kulturní frontu k vytvoření nové, socialistické kultury osvobozené od dřívějšího elitářství a k anarchii vedoucího individualismu.¹²⁾ Sjezd socialistické kultury pak měl v předvečer „dovršení“ výstavby socialismu demonstrovat, jak daleko na této cestě již kulturní fronta v Československu pokročila a jak pevně a cílevědomě je celá oblast kultury v tomto dějinném procesu stranou řízena. Ona pevnost vedení měla přirozeně i svou represivní tvář, a to nejen v oblasti filmu, ale i v jiných sférách resortu kultury (viz zastavení časopisu Květen, personální změny na vedoucích postech v nakladatelství Čs. spisovatel, v Národním divadle, v Literárních novinách atd.¹³⁾).

Od poloviny padesátých let začali funkcionáři aparátu ÚV KSČ – po XX. sjezdu KSSS značně znejistělí – registrovat v domácí umělecké tvorbě trendy, z nichž museli mít radost pramalou. Umělci projevovali velkou vůli dostat se z poúnorové kulturní izolace a vstřebat soudobé stylové i myšlenkové proudy západní kultury, což v rovině stylové provázela vlnitost k socialistickému realismu a v rovině tematické pak nezáměr o velká budovatelská témata v intencích stranických kulturních

11) Tamtéž, s. 49.

12) Srov. Sjezd národní kultury. Sbírka dokumentů. Praha : Orbis 1948 (srov. např. závěrečnou rezoluci, s. 259–261). K tomu srov.: Jiří Knápek, *Únor a kultura. Sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha : Libri 2004, s. 62–66; Alexej Kušák, *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha : Torst 1998, s. 264–267.

13) J. Boček, c. d., s. 356.

politiků. V hraném filmu měl dramaturgicky tento trend podobu výrazného přesunu pozornosti od kolektivu k individualitě, k privátnímu životu jednotlivce. Mapování každodennosti namísto historické epochálnosti pak podstatně změnilo reprezentaci skutečnosti, vzdálenou a stále se vzdalující obrazu, jež o socialistickém Československu vytvářela komunistická propaganda.

V atmosféře po XX. sjezdu KSSS navíc tvůrci daleko více tíhli k angažovanosti v občanském smyslu toho slova, takže vznikla série filmů s výrazným kritickým nábojem, které přítomnost problematizovaly – ZÁŘÍJOVÉ NOCI, ŠTĚNATA, ŠKOLA OTCŮ, TOUHA, TŘI PŘÁNÍ, rozpracovány byly filmy VELKÁ SAMOTA, PROBUZENÍ aj. V editovaných dokumentech dávají aparátští funkcionáři ÚV KSČ opakovaně tento trend do souvislosti s II. sjezdem Svazu čs. spisovatelů, který proběhl v dubnu 1956 a stal se pro veřejně demonstrováný kritický postoj ke kulturní politice KSČ noční můrou komunistických aparátčků. Bylo stále zřejmější, že jejich výchozí představa socialistického umění jako pomocníka při komunistické výchově je pro velkou a vlivnou část umělecké obce prostě neakceptovatelná a stranické útoky na alternativní koncepty společenské funkce umění jako na falešné teorie na tom vůbec nic nezměnily.

Svou představu socialistického filmu vyjádřil ÚV KSČ ve svém usnesení z dubna 1950¹⁴⁾ a v listopadu 1959 na zasedání ideologické komise ÚV KSČ její člen Zdeněk Urban platnost tohoto dokumentu potvrdil (viz dokument č. 21). Pohlédneme-li ovšem na charakter filmové tvorby z počátku padesátých let a z konce dekády, je na první pohled jasné, že zatímco v poúnorových letech se na stranické požadavky adaptovala umělecká obec, ve druhé polovině desetiletí už to byli projektanti stranické kulturní politiky, kdo se adaptoval, a to navzdory všem jejich rezolutním postojům, zákazům i personálním postihům. Kampaň po XI. sjezdu KSČ, jejíž součástí tvořila i banskobystričská konference a celé to zvýšení tlaku na kinematografické struktury, byl pokus tento poměr obrátit.

Dosáhnout tohoto cíle chtěl aparát ÚV KSČ především energickým nadřazením ideologických aspektů otázkám uměleckým. To se projevilo hlavně v personální rekonstrukci Umělecké rady jako poradního orgánu ředitele FSB (odvolané umělce nahradili převážně straničtí funkcionáři) a v názorném přejmenování orgánu na Ideově uměleckou radu, dále v odvolání umělce Eduarda Hofmana z postu ředitele FSB a v jeho nahrazení politicky spolehlivým dosavadním ředitelem Filmových laboratorí Josefem Veselým i v odvolání ředitele Ústřední správy Čs. filmu spisovatele Jiřího Marka a jeho vystřídání osvědčeným svazáckým funkcionářem Aloisem Poledňákem.¹⁵⁾ Usnesením politického byra ÚV KSČ z konce dubna 1959 došlo rovněž ke zpřísnění směrnic pro cenzory HSTD, kteří měli napříště kromě vlastního obsahu díla přihlížet i k obsazení filmu a politickému profilu autora.¹⁶⁾ Dalším prostředkem byla vyžádaná ideová prověrka dramaturgického plánu na rok 1959 a koneckonců i politická prověrka pracovníků Filmového studia Barrandov, přičemž postih hlavních provinilců měl zapůsobit jako výstraha všem jejich případným následovníkům. Tvůrci filmu TŘI PŘÁNÍ Ján Kadár a Elmar Klos dostali dvouletou distanci a tvůrčí skupina Feix – Daniel, v níž tento film vznikl (a s ním i další kritizované filmy ZDE JSOU LVI

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

15) Jiří Marek údajně hned několikrát nabízel v průběhu jara 1959 demisi, ale Jiří Hendrych jej odbyl v tom smyslu, že člověk, který se dopustil tak zavržených chyb, může být jedině odvolán. Srov. J. Boček, c. d., s. 359. Srov. též Otakar Vávra, *Podivný život režiséra. Obrazy vzpomínek*. Praha: Prostor 1995, s. 209.

16) AMV, 318-1-5; výpis z usnesení politického byra ÚV KSČ ke zprávě o činnosti HSTD, 29. 4. 1959. Srov. T. Binderová, c. d., s. 90.

a KONEC JASNOVIDCE), byla zcela zrušena s tím, že dramaturg František Daniel FSB dokonce opustil (nalezl azyl na FAMU). Čs. film rovněž pozbyl práva samostatně schvalovat hotové filmy do distribuce – po kolizi s filmem TŘI PŘÁNÍ přešla tato pravomoc na schvalovací komisi nově ustavenou při ministerstvu školství a kultury. Jde tedy o změnu, která se vlastně vrací k modelu z poúnorových let.¹⁷⁾

Tři nejvíce kritizované filmy – pohádková satira TŘI PŘÁNÍ Jána Kadára a Elmara Klose, psychologické drama ZDE JSOU LVI Václava Kršky a hudební komedie HVĚZDA JEDE NA JIH Oldřicha Lipského (spolu se středometrážní satirou Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče KONEC JASNOVIDCE) – byly zakázány (řečeno dobovou terminologií: bylo rozhodnuto neuvést je do kin) anebo byly z kin staženy. Pro aparátní úředníky ÚV KSČ i cenzory HSTD byl první z nich jasným projevem revizionismu v umění, druhý nahrával maloburžoaznímu individualismu a třetí označovali za měšťácký kýč a umělecký zmetek. Tato hodnocení jsou v editovaných dokumentech vícekrát argumentována, netřeba tedy u nich prodlévat.

Za zvláštní rozvedení ale stojí jugoslávský motiv celé aféry. Film HVĚZDA JEDE NA JIH vznikl v česko-jugoslávské koprodukci a hlavní manželský pár ve TŘECH PŘÁNÍCH ztělesnili jugoslávští herci. Oběma filmům to neobyčejně přitížilo. Projekty se rodily v době, kdy ještě doznívala etapa normalizace vztahů s Titovou Jugoslávií, ale v roce 1958 československo-jugoslávské vztahy silně ochladly, když Tito zavrhl integraci Jugoslávie do sovětského bloku po vedením Moskvy. Vůli jít vlastní cestou dal pak jasně najevo VII. sjezd Svazu komunistů Jugoslávie v Lublani v dubnu 1958, kam již také ostatní socialistické země stranické delegace nevyslaly a kde Československo jako jediné nemělo dokonce ani svého pozorovatele. Závěry VII. sjezdu SKJ označily strany a vlády SSSR a zemí sovětského bloku v koordinovaném postupu za revizionistické.¹⁸⁾ KSČ přitvrdila vůči Jugoslávii slovník a začala podnikat zcela konkrétní kroky včetně přípravy směrnice z března 1959 pro další postup vůči Jugoslávii. Ten spočíval hlavně v minimalizaci kontaktů s Jugoslávií včetně takových fines, jako bylo zamezení turistických zájezdů.¹⁹⁾

A do této atmosféry vstoupil Oldřich Lipský se svou oddechovou „jugoslávskou“ veselohrou HVĚZDA JEDE NA JIH. Třebaže se v interních stranických dokumentech politické pozadí zákazu tohoto filmu opakovaně zmiňuje, navenek představitelé ÚV KSČ i ministerstva školství a kultury argumentovali výlučně uměleckými důvody, jako by k zákazu filmu přikročili ve snaze ochránit diváky před kýčem. Z éry státní kinematografie v Československu neznám jediný případ zákazu filmu pro jeho nízkou uměleckou úroveň a že takovými filmy byla třeba sedmdesátá léta vydělávána. Kdyby Lipského Hvězda jela na sever, třeba k Baltu do NDR, docela jistě by na banskobystrickém pranýři neměla tak výsostné postavení a pravděpodobně by se na něm vůbec ocitla.

Vážnost jugoslávského motivu potvrzuje i chování cenzorů HSTD, kteří byli na obraz Jugoslávie i jakoukoliv zmínku o ní – nepochybně na základě stranických instrukcí – mimořádně citliví. Zákaz postihl kupříkladu také dokumentární filmy Emany Kaněry PÍSEŇ O JEDNÉ ZEMI a NA DVOU

17) Zpráva Lubomíra Štrougala a Jana Fojtíka pro předsednictvo ÚV KSČ o postupu konsolidace v kinematografii z března 1971 označuje represivní opatření po Banské Bystrici za neúměrná a konstatuje, že právě tato opatření „vyvolala mezi filmovými pracovníky negativní reakci a přivedla je na obranářské a opoziční pozice“. To svědčí o tom, že vedení KSČ sice o správnosti kurzu zastávaného v Banské Bystrici nepochybuje, ale použité metody k jeho prosazení zpětně hodnotí jako politicky chybné. Srov. Dokumenty z archivu ÚV KSČ. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 176.

18) Srov. *Jednotně proti soudobému revisionismu. Ohlas bratrských komunistických a dělnických stran na 7. sjezd Svazu komunistů Jugoslávie*. Praha: SNPL 1958.

19) Srov.: Karel Kaplan, *Kořeny československé reformy* [I]. Brno: Doplněk 2000, s. 45–50; Jože Pírejavec, *Jugoslávie 1918 – 1992. Vznik, vývoj a rozpad Karadjevičovy a Titovy Jugoslávie*. Praha: Argo 2000, s. 250–272. V roce 1959 neuspořádal Čedok do Jugoslávie ani jediný zájezd.

BŘEZÍCH VARDARU, které soudě dle cenzorova popisu autor natočil v dokumentaristických konvencích padesátých let.

[...] filmy „Píseň o jedné zemi“ a „Na dvou březích Vardaru“ jsou silně projugoslávské v tom, že naprosto nekriticky líčí nynější život v Jugoslávii. Filmy ukazují moderní bytovou výstavbu, růst průmyslových závodů, všude naprostý pořádek apod. Také mluvené slovo k oběma filmům je projugoslávsky obdivné a v některých částech politicky nesprávné.

Film „Píseň o jedné zemi“ (Makedonie) je širokoúhlý a byl natočen podle námětu s. E. Kaněry a Jugoslávce Slavko Janevského. Ve filmu je ukazována výstavba obytných budov, závodů aj., kterými je jednostranně a nekriticky komentován nový život v jugoslávské Makedonii.

V komentáři se mluví o svobodné republice Makedonii ve svazku Jugoslávie a o tom, jak lid jugoslávské Makedonie se nyní zbavil bídy a hladu apod.

Film „Na dvou březích Vardaru“ byl natočen také podle námětu Emany Kaněry a Slavko Janevského.

V prvé části filmu jsou zachyceny záběry staré části města Skopje v Makedonii, historické památky, budovy a život na ulicích a v dílnách. V druhé části, na pravém břehu Vardaru, je zachycena modernizující se Skopje. Novostavby činžáků, průmyslového závodu, karosárny autobusů se záběry odjezdu moderních autobusů, sklářský závod s automatizovaným provozem výroby sklenic, brusička skla aj. jsou ve filmu zachyceny tak, že jednostranně ukazují bohatý a spokojený život pracujícího lidu v Jugoslávii. Nikde ve filmech – až na jeden malý záběr, kdy vesničanky jdou bosi – není vidět špatné oblečení, nečistotu nebo otlučený dům apod. Naopak, filmy mají překrásnou barevnou fotografii, ukazují jen nejkrásnější místa; velmi působivě jsou ukazovány nové továrny, kluby, moderní činžové domy apod.

Oba filmy jsou v naprostém rozporu s tím, co o životě v Jugoslávii se píše u nás, v SSSR a ostatních státech.²⁰⁾

„Banská Bystrica“ otevřela staré rány a znovu exponovala velké téma státního filmu, jež se – vždy jako důsledek nějakého vážného politického otřesu – opakovaně vynořuje se zesílenou naléhavostí. Tím tématem je problém filmové dramaturgie, již komunistický stát jako monopolní výrobce přisuzoval zcela klíčovou roli, neboť od ní se z pohledu stranického i státního aparátu odvíjel charakter filmové tvorby. Skrže dramaturgii – zdálo se – lze řídit tvorbu. Odtud ta péče o dramaturgické orgány kinematografických struktur i dramaturgické ambice Filmové rady v poúnorovém období,²¹⁾ odtud to úsilí změnit kritéria dramaturgické práce a (nenaplněný) příslib směrnic pro tuto práci na sklonku padesátých let a odtud také ta rozsáhlá čistka, která na počátku tzv. „normalizace“ stihla především řady dramaturgů a scenáristů jakožto ideových původců „závadných“ děl (a nikoliv řady režisérů).²²⁾

Problém filmové dramaturgie jako otázka dobově reflektovaná se v dějinách české kinematografie vynořuje někdy v polovině třicátých let, kdy je výlučně spjata s ambicí kultivovat filmové řemeslo a stimulovat tak kvalitativní vzestup domácí produkce. Tehdy je spjat s působením nově

20) AMV, 318-126-2, DZ č. 1-70, 1959, denní zpráva č. 27, 6. února 1959, s. 1-2.

21) Srov.: Ivan Klimeš, Za vizí centrálního řízení filmové tvorby (Úvod k edici). *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 135-139; Kulturní rada ÚV KSČ o filmové dramaturgii 1948 - 1949. *Iluminace* 12, 2000, č. 4, s. 140-165; J. Knápek, c. d.

22) Srov. Ivan Klimeš, Modely filmové dramaturgie. In: Jan Matonoň (ed.), *Život je jinde...? Česká literatura, kultura a společnost v sedmdesátých a osmdesátých letech dvacátého století*. Praha: ÚČLAV ČR 2002, s. 377-387.

založeného Filmového poradního sboru při ministerstvu průmyslu, obchodu a živností, tedy střešního oborového orgánu, který od roku 1935 rozhodoval na základě předložených scénářů o finanční podpoře jednotlivých projektů. Od roku 1937 s FPS lektorsky spolupracovalo sdružení filmumilovných intelektuálů Československá filmová společnost i zrekonstruované Filmové studio, organizační základna profesionálních filmařů. Na počátku protektorátu již Výbor plnomocníků, na bázi dobrovolnosti koncipovaná reprezentace české filmové branže, vyjednal s FPS, že od 1. ledna 1940 se o finanční podporu budou moci u FPS ucházet pouze ti výrobci, kteří budou mít ve svém výrobním oddělení stálé místo dramaturga.²³⁾ V listopadu 1940 pak ustaví ministr obchodu při svém ministerstvu ze státního rozpočtu financovaný čtyřlenný Sbor filmových lektorů v čele s Karlem Smržem za účelem zkvalitnění literární přípravy českých filmů. Sbor posuzoval scénáře, diskutoval s autory o potřebných změnách, organizoval soutěže na původní námět pro film, snažil se vyhledávat nové filmové autory v řadách literátů atd., tedy vše, co měli v popisu práce pozdější dramaturgové státního filmu.²⁴⁾

Zestátněná kinematografie si po roce 1945 kladla za úkol vrátit domácí produkci po jejím potlačení za protektorátu do čísel adekvátních tradici zdejšího filmového průmyslu a také od základu změnit charakter filmové tvorby. Oba tyto cíle vázly právě na literární přípravě filmů, což opět akcentovalo otázku dramaturgie a také samozřejmě scenáristiky. V prvních poválečných a zároveň předúnorových letech šlo z dramaturgického hlediska hlavně o nalezení nové tváře českého filmu, která by jednak korespondovala s proměněným poválečným světem a která by se zároveň odřekla toho, k čemu z meziválečné tradice se již projektanti zestátnění oboru v žádném případě nechtěli vracet.²⁵⁾ Teprve když se v únoru 1948 dostali k moci komunisté, proměnila se sféra filmové dramaturgie v nástroj k radikální ideologizaci filmové tvorby a stala se silně závislou na politickém vývoji komunistického státu, který v monopolní pozici kinematografii provozoval. Sestoupíme-li ovšem z modelové roviny systému do roviny dramaturgické každodennosti, otevře se před námi pohled na nepřeberné množství drobných dílčích zápasů, jimiž filmaři vlastně neustále sondažovali, kde právě leží hranice možného, a zda ji nelze zase trochu posunout. A že se neměli s cenzory z HSTD při ministerstvu vnitra, kteří schvalovali scénáře i hotové filmy, vůbec v lásce, o tom svědčí návrh náměstka Václava Pelíška z ministerství školství a kultury přednesený v listopadu 1959 na ideologické komisi ÚV KSČ, aby kinematografie byla z kompetence HSTD vyňata (viz dokument č. 22).

Za pozornost stojí i úvaha Jana Drdy prezentovaná na témž zasedání téže komise, zda by neměla být státní kinematografie nějakým způsobem decentralizována, což by vytvořilo alespoň částečně konkurenční prostředí a umožnilo jednotlivým samostatným subjektům se vůči sobě profilovat. Proti principu jediného monopolního státního podniku se stavěli již nekomunističtí ministři v roce 1945 při diskusi o zestátnovacím dekretu i později při neúspěšné přípravě prováděcího nařízení. (Mimochodem právě princip decentralizace tvořil jeden z pilířů pokusu o ekonomickou reformu z roku 1958.²⁶⁾ V kinematografii se do určité míry tato představa realizovala později v šedesátých letech, kdy každá barrandovská tvůrčí skupina měla vlastní uměleckou radu i svůj rozpočet.

A konečně ještě jedno pozoruhodné téma rozkrývají editované dokumenty – postoj stranického aparátu k jednotlivým filmařským generacím. A ten je svým způsobem překvapivý – z rozpravy ideologické komise vyplývá, že k filmařům starší generace, kteří za první republiky okusili život společenských elit, stranické vedení příliš politické důvěry nechová (snad s výjimkou Otakara

23) Srov. Ivan Klimeš, Stát a filmová kultura. *Iluminace* 11, 1999, č. 2, s. 125–136.

24) Tamtéž.

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

26) Srov. K. Kaplan, c. d., s. 266–268.

Vávry), a že budoucnost spojuje především s mladou generací, jíž už nyní přičítá zásluhu, že po vlně poučovacího historismu obrátila pozornost k současným látkám. Patří k půvabným historickým paradoxům, že to byl právě aparát ÚV KSČ, který na sklonku padesátých let systematicky vytvářel příznivé podmínky pro nástup mladé, minulostí nezatížené generace, od níž si sliboval naplnění svého poučovacího ideálu socialistického filmu. Jednou z takovýchto slibných dramaturgických akvizic Filmového studia Barrandov z pobanskobystrického období se stal kupříkladu Pavel Juráček.

Ivan Klimeš

Archeografický úvod

Dokumenty shromážděné v naší edici pocházejí z Archivu ministerstva vnitra (fond 318 – HSTD, dokumenty č. 1, 4), z Národního filmového archivu (nezpracovaný fond ÚŘ ČSF, dokumenty č. 2, 3, 9, 10, 12, 13, 17), z Národního archivu (dříve Státní ústřední archiv, fond 02/2, dokument č. 5, a fond 10/5, dokumenty 21, 22), z Archivu Poslanecké sněmovny Parlamentu ČR (fond NS II, dokument č. 6 a 7), z Archivu AB Barrandov (nezpracované fondy, dokument č. 11), ze Slovenského filmového ústavu – Národního kinematografického centra (nezpracované fondy, složka Festivaly, dokument č. 15, 19, 23, 24). Dokumenty č. 8, 14 a 16 byly publikovány v interním cyklostylovaném periodiku Čs. filmu *Filmové informace*, dokument č. 18 vyšel Informačním bulletinu distribuovaném přesně vymezenému okruhu funkcionářů ÚV KSČ (uložen v NA, A ÚV KSČ) a dokument č. 20 vyšel knižně ve sborníku *Sjezd socialistické kultury* (Praha 1959). Dokumenty č. 1–5, 9–13, 17, 19, 21–24 jsou strojopisy na formátu A 4, ve zbylých případech jde s výjimkou knižně vydaného dokumentu č. 20 o cyklostyly vesměs ve formátu A 4. Dokumenty jsou řazeny chronologicky až na dokumenty č. 23 a 24 nalezené a připojené k edici až ve stadiu korektur.

Při textologickém zpracování dokumentů jsme vycházeli ze zásad pro vydávání novodobých historických pramenů. V původní podobě ponecháváme psaní cizích slov (píšeme např. *organisační* m. *organizační*, *epizoda* m. *epizoda*, *devotní* m. *devótní*, *censurní* m. *cenzurní*, *atelier* m. *ateliér* apod.), případně je, pokud v rámci téhož dokumentu kolísá, sjednocujeme (*téma*, resp. *thema*). Bez vyznačení opravujeme interpunkci, zjevné překlepy a prokazatelné pravopisné chyby (*scenárista* m. *scénárista*, *tematický* m. *tématický*) včetně chybného psaní velkých písmen (např. na *Plzeňský kraj* m. *plzeňský kraj*, *Ústřední správa Čs. filmu* m. *Ústřední správa čs. filmu*, *vedení čs. filmu* na *vedení Čs. filmu*). Podobně jsme opravovali také pravopisné chyby v psaní jmen (*Hoffmann* na *Hofman*, *Frýd* na *Fried*, *Vošmik* na *Vošmik*, *Bilák* na *Biľak*). Dle současného pravopisného úzu upravujeme ustálené zkratky (např. *apod.* m. *a pod.*, tj. m. *t. j.*). U prvního výskytu příjmení v daném dokumentu rozepisujeme iniciály či doplňujeme vlastní jméno, pokud se nám ho podařilo zjistit, v dalších výskytech již ponecháváme jméno jeho podobu uvedenou v dokumentu. V dokumentu č. 5 jsme ve vylíčení obsahu filmu *TŘI PŘÁNÍ* opravili mylně uvedené jméno postavy (v jedné větě se o Petrovi hovoří jako o Karlovi, což je postava Petrova přítele).

Edice je vybavena dvojím poznámkovým aparátem. Písmenné indexy odkazují na grafickou úpravu dokumentu, číselné na případné komentáře editora. U archivních dokumentů se snažíme respektovat grafické uspořádání editovaného dokumentu (odsazování, resp. neodsazování odstavců, oddělování odstavců širším řádkováním apod.), a to včetně nepravidelností ve smyslu nedůsledného uplatňování zvoleného principu.

I. K.

Zkratky:

AMU	Akademie múzických umění
AMV	Archiv ministerstva vnitra
CZV KSČ	celozávodní výbor KSČ
č.	číslo
Čs., čs.	československý
DZ	denní zpráva
FAB	Filmový ateliér Baťa
FAMU	Filmová a televizní fakulta Akademie múzických umění
FPS	Filmový poradní sbor
FSB	Filmové studio Barrandov
HSTD	Hlavní správa tiskového dohledu
JRD	jednotné rolnícké družstvo
JZD	jednotné zemědělské družstvo
j. ř.	jednací řád
KNV	krajský národní výbor
KSČ	Komunistická strana Československa
KSS	Komunistická strana Slovenska
KV KSS	krajský výbor Komunistické strany Slovenska
LD	lidově demokratické státy
MěNV	městský národní výbor
MěstV KSČ	městský výbor KSČ
MěV KSČ	městský výbor KSČ
MŠK	ministerstvo školství a kultury
MV KSČ	městský výbor KSČ
NA	Národní archiv v Praze
NS	Národní shromáždění
nám.	náměstek
odb.	odbor
OV KSČ	obvodní výbor KSČ
ROH	Revoluční odborové hnutí
řed.	ředitel
s., soudr.	soudruh
Sb.	Sbírka zákonů
SFÚ – NKC	Slovenský filmový ústav – Národné kinematografické centrum
ss.	soudruzi
SSSR	Svaz sovětských socialistických republik
ÚPF v Bratislavě	Ústředná půjčovna filmů v Bratislavě
ÚPF v Praze	Ústřední půjčovna filmů v Praze
ÚŘ ČSF	Ústřední ředitelství Československého filmu
ÚS ČSF	Ústřední správa Československého filmu
ÚS SF	Ústřední správa Slovenského filmu
ÚV KSČ	Ústřední výbor Komunistické strany Československa
ÚV KSS	Ústřední výbor Komunistické strany Slovenska
VK	výbor kulturní (Národního shromáždění)
VTR	vědecko-technická revoluce
VÚZORT	Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky
zák.	zákon
ZV	závodní výbor