

Vztahy Československé televize a Československého státního filmu v oblasti produkce v letech 1953–1972

Úvod

Československá televize (ČST) zahájila vysílání 1. května 1953. Od tohoto okamžiku se začalo podstatně rozšiřovat pole československé audiovizuální tvorby, jež doposud ovládal výhradně filmový průmysl. Zavádění televizního vysílání v Československu byl však náročný proces, během něhož bylo třeba překonat řadu technologických, administrativních, legislativních a organizačních překážek, které často nebyla vznikající televize schopna překlenout samostatně, a tak byla odkázána na spolupráci s již zavedenými institucemi. Zahájením televizního vysílání se tak v tehdejším veřejném kulturním prostoru objevil zárodek nové instituce, jejíž další vývoj poznamenal prakticky všechny sféry společnosti. Obdobným způsobem se naopak řada v té době již zavedených organizací a úřadů významným způsobem podílela na formování tohoto nového média a od počátku ovlivňovala podobu televizního vysílání, technickou infrastrukturu ČST a organizaci televizních studií. Nejdůležitější úlohu zde sehrál především Československý rozhlas, do jehož struktur bylo vznikající televizní studio začleněno a od něhož také přebralo vnitřní organizační strukturu,¹⁾ a Československý státní film (ČSF), který měl pomáhat svými možnostmi při rozvoji televizního vysílání.

Nově vzniklé televizní studio ve správě Československého rozhlasu od počátku trpělo vážnými technickými nedostatky. Tehdejší ministr informací a pozdější ministr kultury Václav Kopecký televizi přidělil v roce 1953 prostor v Měšťanské besedě v Praze ve Vodičkově ulici 20, kde kromě televize sídlilo také 27 nájemníků. Studio bylo vybaveno 35mm filmovým snímáčem a dvěma prototypovými kamerami.²⁾ Takové vybavení umožňovalo tvořit televizní program pouze dvěma způsoby. Buď se vysílalo živě přímo ze studia, nebo se na 35mm filmovém snímáči pustil již hotový film. Studio ovšem nedisponovalo žádnou technikou, která by umožňovala natočit televizní pořady na filmový materiál, a chyběl také technický personál, který by se produkci věnoval. Zde tedy muselo televizní studio ve všech sférách velmi těsně spolupracovat s Československým státním filmem. Využívalo odborný personál, techniku, prostory, filmovou surovinu, služby filmových laboratoří, ale i hotové kinematografické produkty. Vlastní produkce dle představ televizních pracovníků se rozvíjela jen velmi pomalu, a tak podstatnou část raného vysílání tvořilo uvádění kinematografických filmů. Těsné sepjetí spolupracující televize a filmového průmyslu bylo navíc horlivě podporováno dobovým politickým diskursem, který se tak vymezoval vůči „kapitalismu“ zemí Západu, kde byly televize a filmový

1) Televizní studio v závislosti na rozvoji programové skladby postupně vytvářelo také tematicky zaměřené skupiny, které se staraly o odpovídající programovou náplň. Např. skupina politicko-zpravodajských pořadů, filmových pořadů, literárně-dramatických apod. Spolu s rozvojem televizní infrastruktury a se zaváděním dalších televizních studií se později organizace změnila v redakční systém, s hlavními redakcemi organizovanými pod pražským studiem.

2) Jarmila C y s a ř o v á , Československá televize a politická moc 1953–1989. *Soudobé dějiny* 9, 2002, č. 3–4, s. 521.

průmysl dlouhou dobu chápány jako rivalové.

Politická vize spolupráce filmového průmyslu a televize tak našla praktické odůvodnění právě v nuzném technickém vybavení televizního studia, které by bez podpory ČSF mohlo jen stěží fungovat. Ministerská výzva, aby se ČSF podílel na úkolech rozvoje televizního vysílání v Československu, pak zajistila, aby se spolupráci dostatečně věnoval také ČSF. Takto nastavené podmínky vytvořily unikátní situaci, která zásadním způsobem formovala vývoj audiovizuální kultury v Československu. Ústřední orgány totiž vzájemnou spolupráci dále neřešily, pouze jednou za čas upravily struktury jedné či druhé organizace, čímž ale mnohdy vzájemnou kooperaci jen komplikovaly. Organizace se musely dohodnout na vzájemné spolupráci samostatně, což znamenalo vyvinout značné administrativní úsilí a překlenující řadu sporů v různých oblastech. Jak již ukázal výzkum k magisterské práci,³⁾ dramatickým vývojem procházely zejména vztahy v oblasti distribuce, které poznamenávaly technické nedostatky kinematografických celovečerních filmů uváděných v televizním vysílání, rostoucí penzum kinematografických filmů v navyšující se kapacitě vysílání, rychle se množící počty koncesionářů, úbytek diváků v kinech a limity a sazby upravující poskytování kinematografických filmů k televiznímu uvádění, jimiž se filmový průmysl snažil uhájit své výsadní postavení tváří v tvář dramaticky se rozvíjejícímu televiznímu vysílání.

Řada problémů se vyskytovala také v oblasti produkce. Bylo nutné systematizovat pravidla pro sdílení zázemí a pracovníků produkce, přičemž spolu s rozvojem televize se zvyšovaly také nároky na jejich využití. Zajímavé problémy však nastaly především ve využívání služeb odborného personálu ČSF pro úkoly televizního vysílání. Práce pro televizní studio představovala možnost, jak si zajistit dodatečný příjem. V praxi si však zaměstnanci ČSF vzali placenou dovolenou, kterou

využili k placené práci pro televizní studio. Toto „fuškaření“ bylo v zásadním rozporu s idejemi socialismu, a proto bylo následně omezeno nařízením, podle kterého se zaměstnanci ČSF mohli na úkolech televizního studia podílet pouze v době osobního volna, přičemž inkasovali mzdu za poloviční úvazek, bez ohledu na to, kolik času prací pro televizi strávili. Potřeba minimalizovat časovou náročnost televizní produkce vyhovovala požadavkům televizního vysílání, které pořady vyžadovalo často akutně. Zmíněným nařízením podpořen se tak ve výsledku do audiovizuální kultury dostal nový druh filmového produktu určeného pro televizi, který byl vyroben nejen rychle, ale také s podstatně nižšími náklady, než jaké byl zvyklý vydávat ČSF.

Z tohoto hlediska pak práce pro televizi představovala jinou výzvu pro technický personál a vedoucí organizační pracovníky a jinou výzvu pro takzvané tvůrčí pracovníky a herce,⁴⁾ před kterými se otevírala nová sada esteticko-funkčních kritérií. Základna, z níž by bylo možné angažovat technický a tvůrčí personál v dostatečné míře pro obě organizace, však nebyla dlouhou dobu po zahájení televizního vysílání dostačující. FAMU rozšířilo osnovy s ohledem na specifika televizní tvorby ve druhé polovině 50. let, avšak ateliér s odpovídající technikou vznikl až v polovině 60. let. Televizní zaměření nebylo odděleno od filmového, a proto byli absolventi svorně připraveni na práci v obou organizacích, což jim také umožňovalo mezi nimi migrovat. Jaké tedy byly zákonitosti migrace tvůrčích a technických pracovníků? Co podmiňovalo jejich rozhodnutí? Ve sdíleném systému produkce mohla mezi pracovníky bujet rivalita podmíněná nejen četnými kompetenčními spory, ale i jinou povahou a náplní práce, dobovým diskursem o roli televize ve společnosti a konflikty v oblasti distribučních vztahů. Techničtí a tvůrčí pracovníci mohli zastávat odlišné postoje, které se proměňovaly v rů-

3) Šimon Bauer, *Televize jako prostředek subvencování kinematografie: Analýza smluvních vztahů Československé televize a Československého státního filmu v období 1953–1965*. Brno: Ústav filmu a audiovizuální kultury 2011 (Magisterská diplomová práce, vedoucí Mgr. Pavel Skopal, Ph.D.).

4) Zúčastněných profesních skupin byla celá škála: úředníci, vedoucí funkcionáři, techničtí a tvůrčí pracovníci, herci ad. Pro všechny skupiny a profese používám z úsporných důvodů a pro potřeby tohoto projektu souhrnné označení „profesní komunita“.

ných obdobích spolu s vývojem a institucionalizací televize. Již v září 1959 se stala ČST samostatnou ústřední organizací a o necelý rok později její roli ve společnosti posvětila také vláda v „Usnesení Ústředního výboru KSČ o stavu a nových úkolech Československé televize k ostatním kulturním institucím“, v němž přisoudila televizi úlohu důležitého prostředku výchovy lidu a začlenila ČST do přímé působnosti ÚV KSČ. Když pak o deset let později 2. září 1970 Jiří Zelenka jakožto ředitel ČST nařídil komplexní kádrovou prověrku mezi televizními zaměstnanci, hovořil již o ČST jako o „centrální mocensko politické instituci“.⁵ Právě tyto institucionální a politické změny byly zdrojem rozdílů vnitřní politiky obou institucí, a tak také podmiňovaly možnosti a rozhodování profesní komunity.

Klíčové otázky

Disertační práce se zaměří na srovnání vlastností organizace produkce obou médií a na otázku, jakým způsobem tyto vlastnosti, styčné plochy a rozdíly poznamenaly vzájemné vztahy obou médií v produkční kultuře, především v oblasti migrace tvůrčích pracovníků, herců a technického personálu mezi oběma organizacemi. Důvodem, proč se práce vydá právě tímto směrem, je skutečnost, že kulturní politika tehdejšího socialistického Československa navzdory jejich rozdílnému charakteru⁶ vyžadovala symbiózu obou médií. V západních „kapitalistických“ zemích, kde vztahy televize a filmového průmyslu nebyly státem nijak upravovány, se obě odvětví ocitla v konkurenčním vztahu. Nucená symbióza, v níž musela obě média v Československu existovat, tak mohla na jedné straně zastírat možnou rivalitu, na druhé straně mohla podstatně rozšířit pole působnosti filmových a později i televizních pra-

covníků. Právě analýza vztahu produkčních kultur obou organizací může odhalit, do jaké míry se kulturně politickým požadavkům dařilo eliminovat konkurenční prostředí, jakým způsobem byl tento přístup reflektován profesní komunitou a jak podmínil její migraci mezi organizacemi.

ČST, která se zpočátku vyvíjela pod institucionálním vlivem Československého rozhlasu, postupně adaptovala rozhlasový organizační model založený na tematicky vytvořených programových skupinách a později na systému redakcí. Vznikala tak organizační struktura postavená na jiných základech a řídicí se jinými pravidly, než tomu bylo v případě ČSF. V podmínkách vnitřního uspořádání obou médií se ustavily odlišné systémy organizace a dělby práce, které ovlivňovaly jejich produkční kulturu. Formující se televize oslovovala filmovou profesní komunitu nejen novými pracovními nabídkami,⁷ ale také rozšířením pole působnosti určitých profesí. Profesionálové zvyklí na dělbu práce ve filmovém průmyslu zde mohli využít příležitosti k tvůrčím a kariérním přesahům.⁸ Proto bude nutné v práci zodpovědět otázky spojené s organizací, dělbou a hierarchií pracovních pozic obou produkčních systémů, a ozřejmit tak, jakým způsobem pracovní podmínky ovlivňovaly přelévání pracovníků mezi oběma organizacemi.

S vývojem televize docházelo k řadě změn v její organizační struktuře a spolu s nimi také k řadě transformací v organizaci produkce. Reorganizací procházel i ČSF. Tyto posuny často poznamenávaly vzájemné vztahy obou médií a zpětně ovlivňovaly nejen pracovní podmínky příslušné pro danou organizaci, ale také způsob, jakým byly ČST a ČSF v očích profesní komunity vnímány. Proto práce bude rovněž sledovat, jak se na migraci profesní komunity mezi oběma médii podepsaly jednotlivé transformace během procesu institucionalizace ČST v souvislosti se změnami

5) Rozhodnutí ústředního ředitele č. 13 ze dne 2. září 1970. Praha, 2. 9. 1970. Spisový archiv České televize (SA ČT), f. VE_2, k. 172, inv. č. 1169.

6) Je třeba mít na paměti, že organizační struktura ČST se utvářela dle rozhlasového modelu, nikoli podle modelu ČSF. Z hlediska organizace se tak v podstatě střetávaly organizační struktury rozhlasu se strukturami ČSF. Pro profesní komunitu tak mohly odlišné struktury znamenat dílčí posuny v profesním zaměření.

7) Například pozice dramaturga zodpovědného za programovou skladbu atd.

8) Například tvůrčím pracovníkům krátkého filmu nabízela vznikající televize specifické možnosti uplatnění prakticky ve všech typech programových skupin.

v organizaci ČSF. Důležitou otázkou při sledování vývoje produkční kultury představují také kulturně-politické a mocenské zásahy do struktur té či oné organizace a jejich dopady na profesní komunitu v jednotlivých etapách vývoje ČST. S ohledem na tyto cíle je také stanoven časový rámec záběru práce.

Období, které bude práce pokrývat, začíná v roce 1953, kdy Televizní studio Praha zahájilo televizní vysílání. Horní hranice vymezená rokem 1972 je pak motivována především snahou zachytit projevy řady událostí, které se odehrály již v roce 1970. Televize v onom roce prošla důkladnými normalizačními kádrovými čistkami, což vedlo k odchodu mnoha zkušených pracovníků. Aby tento deficit kompenzovala, uspořádala ČST masivní nábor nových pracovníků. Z počtu asi 1400 uchazečů vybrala po několika kolech necelou jednu setinu — deset pracovníků, které do nového zaměstnání ale vpustila až po absolvování dvouměsíčního politického a odborného školení. V témže roce bylo spuštěno také vysílání II. programu a na sklonku roku byl do provozu uveden první studiový blok v novém televizním studiu na Kavčích horách v Praze, čímž se podstatně rozšířily možnosti produkčního systému ČST. Proto bude nutné popsat, jakým způsobem tyto institucionální změny ovlivňovaly kulturu produkce a samotnou profesní komunitu.

Metody a prameny

Jelikož se práce bude zabývat prostředím, v němž se produkční systémy ČSF a ČST střetávaly, je předně nutné vyjasnit, z jaké optiky bude problematika nahlížena. Protože vývoj ČST probíhal se značnou rychlostí a transformaci nového média v plnohodnotnou instituci doprovázela řada dílčích proměn, které poznamenávaly kooperaci televize a filmového průmyslu, budou tyto milníky institucionalizace ČST v práci připomenuty. Proto se hledisko práce bude pohybovat spíše na straně ČST. Výchozím předpokladem zde je, že studium československého filmového průmyslu

je v pokročilejším stádiu, než je tomu v případě studia průmyslu televizního. Ve výsledku budeme sledovat, jak se formovala a vyvíjela produkční kultura ČST ve spojitosti s procesem její institucionalizace, jakou úlohu v tom sehrával ČSF a co tyto souvislosti znamenaly pro profesní komunitu filmových a televizních pracovníků.

Základní pilíře práce budou postaveny na archivním výzkumu. Jako dominantní zdroj dobové dokumentace poslouží Spisový archiv České televize. Protože cílem práce je prozkoumat, jakým způsobem reagovala profesní komunita filmových a televizních pracovníků na vznik a vývoj televize, a co podmiňovalo pracovní migraci mezi ČST a ČSF, nabízí se dva přístupy, jak toto téma uchopit. Buď by dominantním přístupem mohlo být historické studium produkční kultury, s vedlejším produktem v podobě dílčích bodů institucionální historie ČST, nebo by se práce naopak mohla soustředit nejprve na institucionální historii ČST, přičemž by se v této otázce zaměřila právě na úsek produkce a jeho prostřednictvím na produkční kulturu. Celkový rámec a ústřední linie práce budou vycházet především ze série recipročně uzavíraných vzájemných smluv mezi ČST a ČSF, v nichž obě organizace stanovovaly podmínky vzájemné spolupráce jak v oblasti produkce, tak v oblasti distribuce. Proto se práce zaměří spíše na institucionální historii ČST v oblasti produkce, která poslouží jako výchozí rámec pro hlubší prozkoumání produkční kultury.

Helen Wheatleyová navrhuje jako jeden ze základních principů svého kritického přístupu k institucionální historii televize a televizního vysílání nejen propojení minimálně dvou institucionálních historií v daném geopolitickém kontextu, ale rovněž doplnění těchto institucionálních historií o „jinou historiografii“, a to v co největší míře.⁹⁾ V práci bude tento přístup reflektován zapojením historie produkční kultury. Styčné plochy mezi těmito historiemi, které byly již naznačeny výše, spočívají především v častých změnách organizačního schématu ČST, které z hlediska jejího vývoje reagovaly na expanzi vysílání, nové druhy pořadů, institucionální, legis-

9) Srov. Helen Wheatley (ed.), *Re-viewing Television History. Critical Issues in Television Historiography*. London: I. B. Tauris 2007, s. 8–10, 97–98.

lativní i politické okolnosti. Obdobně lze vnímat i situaci v ČSF, který se byl nucen především v šedesátých letech vyrovnávat se stále větší popularitou televizního vysílání a s úbytkem diváků v kinech. Tyto dílčí změny v obou organizacích ovlivnily pracovní podmínky profesní komunity, a skrze ně se různými způsoby projeví i v produkční kultuře. Proto práce bude čerpat především z analýz pracovních řádů, směrnic, příkazů, příruček a jiných pramenů dokumentujících dělbu, náplň a podmínky práce, stejně jako jejich dílčí reorganizace týkající se spolupráce obou organizací. Důležitými zdroji také budou dokumenty ke konkrétním produkčním kauzám.

Produkční kulturu není možné pochopit pouze pohledem „shora“, prostřednictvím oficiálních nařízení, a proto bude nutné konfrontovat jej se způsoby, jak svou práci vnímali sami členové profesní komunity. K tomuto účelu bude sloužit analýza publikovaných rozhovorů, (auto)biografií, kádrových posudků, protokolů z prověrek, osobních pozůstalostí a orálněhistorických pramenů. Takovéto zdroje pomohou mimo jiné odhalit pozici a povahu té či oné organizace v očích jednotlivých pracovníků i jejich skupin. Rekonstrukce celkového diskursu o filmu a televizi pak bude navíc podpořena analýzou dobového periodického tisku a raných pokusů o teorii televizní tvorby.¹⁰⁾ Důležitým materiálem se mohou stát také instruktážní, dokumentární a populárněvědecké filmové snímky věnující se televizní či filmové produkci v daném období.

Výše popsáný přístup by tak mohl pomoci zrekonstruovat obraz české audiovizuální produkční kultury v souvislosti s dynamicky se rozvíjejícím televizním médiem a ukázat, jakým způsobem se profesní komunita vyrovnávala s výzvami, které před ní nové médium v průběhu svého vývoje stavělo.

Š i m o n B a u e r

(Vedoucí disertační práce: doc. Mgr. Petr Szczepanik, Ph.D., Ústav filmu a audiovizuální kultury FF MU, 1. rok řešení; simon.bauer@gmail.com)

10) Např. Jan Kučera, *Setkání s televizí*. Praha: Orbis 1965.