

# Modely filmové dramaturgie

IVAN KLIMEŠ

Otázky filmové dramaturgie sehrály v „obnovování pořádku“ v kinematografii na počátku sedmdesátých let velmi významnou úlohu. Bylo tomu tak ostatně vždy, když v důsledku politického zvratu nadcházela v centrálně řízené státní kinematografii nějaká zřetelně nová etapa. V atmosféře změněné politické situace očekávaly mocenské elity adekvátní reakci filmařů, a to nejen v podobě kosmetických retuší a dodatečných implantací ideologické rétoriky. Ty snad mohly být vnímány jako více či méně horlivý projev odhodlání tvůrců spolupracovat s novým politickým establishmentem, ale v obdobích dramatických vývojových zvratů šlo vždy především o principiální změnu kurzu. Dramaturgické aspekty prorůstají proces zrodu filmu od nápadu na námět až do pozdních fází vlastní výroby<sup>1</sup>, a tak není divu, že právě tato oblast ležela exponen-tům nového pořádku snad nejvíce na srdci. Jak pravila zpráva Lubomíra Štrogala a Jana Fojtíka o situaci v kinematografii pro ÚV KSČ z 22. března 1971, „vycházelo se z toho, že rozhodujícím článkem pro další vývoj filmové tvorby je dramaturgie“<sup>2</sup>, a reorganizovat dramaturgii ve Filmovém studiu Barrandov i na Kolibě patřilo proto vedle personálních čistek a prověrky aktuálního stavu filmové výroby z ideologických hledisek ke stěžejním úkolům „konsolidačního“ projektu.<sup>3</sup>

Za symbolické datum počátku „konsolidace“ v kinematografii lze považovat 23. září 1969, kdy byl uveden do funkce ústředního ředitele Čs. filmu na dlouhých devatenáct let Dr. Jiří Purš.<sup>4</sup> Při svém inauguračním projevu řekl:

<sup>1</sup> V sedmdesátých letech zasahovaly povinnosti dramaturgů dokonce až do sféry distribuce: dramaturgové byli povinni kontaktovat Ústřední půjčovnu filmů, dohadovat plakáty a další reklamní materiály, vymýšlet reklamní slogany, vyjednávat datum premiéry i účast filmů na festivalech atd. Podle ústního sdělení Dr. Marcely Pittermannové, dramaturgyně FSB v letech 1961–1991, v rozhovoru s autorem dne 13. září 2001. Autor jí vděčí za řadu cenných podnětů a připomínek.

<sup>2</sup> Srov.: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 180.

<sup>3</sup> Tamtéž, s. 178.

<sup>4</sup> JUDr. Jiří Purš (1924) pracoval v letech 1950–1962 na ministerstvu školství (a kultury), mj. i jako vedoucí referátu pro film, rozhlas a televizi, 1962–1965 zastával funkci náměstka ředitele Čs. filmexportu, 1965–1967 působil v aparátu ÚV KSČ, 1967–1968 byl pak ředitelem sekretariátu ministra kultury a informací.

„(...) považuji za svůj hlavní úkol přispět k tomu, aby naše kinematografie opět plnila základní úkol, který jí byl dán do vínku znárodňovacím dekretem, tj. aby sloužila především našemu pracujícím lidu. Budu proto vycházet z kulturní politiky, kterou určuje nové vedení Komunistické strany Československa v čele se soudruhem Gustávem Husákem.

Znamená to zaměřit se v oblasti tvorby na ztvárňování hlavních problémů našich současníků i závažných událostí našich národů, našeho dělnického a komunistického hnutí. V oblasti distribuce odstranit nerozumná diskriminační opatření vůči socialistickému filmu a zajistit v plné míře, aby náš divák měl možnost seznámit se s nejlepšími díly světové kinematografie. V oblasti zahraničních styků plně obnovit spolupráci se sovětskou kinematografií a ostatními kinematografiemi socialistických zemí a zároveň rozvíjet kontakty se všemi pokrokovými filmovými pracovníky celého světa.

Předpokládám, že při plnění tohoto závažného úkolu najdu podporu u všech poctivých filmových pracovníků.“<sup>5</sup>

Z logické konstrukce poslední věty inauguračního projevu vyplývá, že kdo by snad nové vedení nepodpořil, nebyl by poctivý filmový pracovník. Do této kategorie osob se zařadil, resp. byl automaticky zařazen Puršův předchůdce Alois Poledňák, poslanec Národního shromáždění a předseda kulturního výboru sněmovny – záhy jej čekala několikaměsíční vazba.<sup>6</sup> Pro naše téma je druhým symbolickým datem 1. prosinec 1969, kdy Františka Břetislava Kunce vystřídal ve funkci ústředního dramaturga FSB Ludvík Toman.<sup>7</sup> K témuž datu odešel z funkce ředitele FSB Vlastimil Harnach; v tomto postu se v krátkém čase vystřídali Puršův náměstek a pozdější ředitel gottwaldovského studia Dr. Bohumil Steiner a Jaroslav Štastný, od 1. října 1970 pak nastoupil jako ředitel Dr. Miloslav Fábera (zastával tuto funkci až do roku 1977).<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Jiří Purš: *Poslání socialistického filmu. Projevy a stati z let 1969–1979*. Praha 1981, s. 10.

<sup>6</sup> Srov. Jiří Hoppe: „Normalizace a československá kinematografie“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 158.

<sup>7</sup> Curriculum vitae této klíčové postavy normalizace v kinematografii je stále plně bílých míst. Ludvík Toman (1920–1988) prodělal ve čtyřicátých letech krátké surrealistické období, kdy publikoval filmová libreta. Po válce krátce působil jako asistent režie na Barrandově u Martina Friče, od roku 1947 natáčel dokumentární filmy. Do roku 1960, kdy tuto činnost ukončil, vytvořil na čtyřicet titulů; úspěch zaznamenal zejména v oblasti filmů populárně vědeckých. Čím se zabýval v šedesátých letech, není zcela ověřeno. Srov.: Michal Bregant: „Abakadabrantní proměny“, *Iluminace* 9, 1997, č. 2, s. 161–171.

<sup>8</sup> Srov.: Jiří Havelka: *Čs. filmové hospodářství 1966–1970*. Praha 1976, s. 158. JUDr. Miloslav Fábera (1912–1988) působil jako dramaturg a scenárista v Čs. filmu bez přerušení už od roku 1947.

Nové vedení vypracovalo strategický plán konsolidačních kroků, z něhož vyplynulo těchto dvanáct hlavních úkolů:

„1) Vyloučit vliv pravicově oportunistických představitelů jejich odstraněním z vedoucích míst v podnicích jak v Praze, tak v Bratislavě (...).

2) Prověřit existující zásoby filmů a vyřadit z distribuce nevhodné filmy (...).

3) Zhodnotit filmovou tvorbu za léta 1968–1969 a rozhodnout o všech rozpracovaných filmech.

4) Obnovit přátelské vztahy se socialistickými kinematografiemi.

5) Provést reorganizaci v oblasti dramaturgie Filmového studia Barrandov a Studia na Kolibě.

6) Provést zhodnocení dosavadní organizační struktury celé čs. kinematografie a vypracovat návrh nového organizačního uspořádání.

7) Na základě signálů o nedostatecích v některých oblastech čs. kinematografie vyžádat si prověrku ÚKLK [Ústřední komise lidové kontroly – I. K.].

8) Rozhodnout o uspořádání řady domácích i zahraničních filmových přehlídek, především XVII. MFF v Karlových Varech.

9) Zajistit účast Čs. filmu na 25. výročí vzniku ČSSR, 100. výročí narození V. I. Lenina a 25. výročí znárodnění kinematografie.

10) Z hlediska současných politických potřeb provést reorganizaci a uspořádání Krátkého filmu, zvláště v oblasti Zpravodajského a Dokumentárního filmu.

11) Zajistit plynulou výrobu celovečerních filmů pro rok 1969 a 1970.<sup>9</sup>

12) Zajistit další technický a ekonomický rozvoj čs. kinematografie.<sup>10</sup>

První kroky byly cílené osobně a vedly ke generální obměně odpovědných pracovníků a k vyřazení nepohodlných osobností z kinematografie. Prověrky barrandovských tvůrčích pracovníků formou pohovorů proběhly podle zprávy ředitele FSB Miloslava Fábery z 1. prosince 1971 na základě vládního na-

<sup>9</sup> Tento bod zdá se potvrzovat tradované, byť zatím neověřené tvrzení, že jednou z variant zvažovaných v aparátu ÚV KSČ bylo úplné zastavení výroby hraných filmů na několik let.

<sup>10</sup> Ze zprávy Lubomíra Štrougala a Jana Fojtíka ze dne 22. 3. 1971. „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 178. V přílohách k této zprávě se nachází mj. seznam 48 pracovníků uvolněných po nástupu nového vedení z funkcí. Celou jednu třetinu tvoří dramaturgové, zbytek jsou ředitelé, příp. jiní vedoucí pracovníci.



řízení č. 202/70.<sup>11</sup> Sbírka zákonů a nařízení za rok 1970 končí však číslem 164; žádné vládní nařízení č. 202/70 neexistuje, muselo jít o usnesení vlády. To Fáberovo „přeeknutí“ nepostrádá jistý dobový půvab – dokument individuální správní povahy je zde vydáván za dokument povahy normativní, tj. za obecně platnou, závaznou právní normu. Vedle řídicích pracovníků postihly politicky motivované čistky především řady scenáristů a dramaturgů a širší okruh jejich spolupracovníků. Stranické materiály hovoří v jejich případech o „ideových vůdčích hlavách“, jimž nutno v další spolupráci s filmem zabránit.<sup>12</sup> Zařazení mezi zavržené samozřejmě zdaleka nevyplývalo jen z filmových aktivit postižených osob, nýbrž z jejich celkového politického angažmá v letech 1968–1969. Návrat zavržených scenáristů a dramaturgů mezi režimem akceptované tvůrčí pracovníky nebyl pravděpodobně vůbec reálný, neboť jim byl přičítán největší díl viny za zavedení filmové tvorby na ideologické scestí. Docela jinak tomu bylo v případech režisérů. Až na několik málo výjimek, jako byli Ladislav Helge, Pavel Juráček či Jan Němec, se nové vedení v zásadě nebránilo integrovat klíčové filmaře šedesátých let do nově konstituovaného kádrů tvůrčích pracovníků, ovšem za cenu veřejně deklarované podpory nového stranického vedení a samozřejmě též za cenu artikulované distance od vlastních filmů. Příklady Karla Kachyni a Jiřího Menzla, režisérů snad nejzapovězenějších děl *Ucho* a *Skřivánci na nitě*, svědčí o tom, že cesta zpátky a integrace do oficiální kultury filmovým režisérům uzavřena nebyla.<sup>13</sup> Vypovídá to mimo jiné o postoji úředníků stranického i kinematografického aparátu k profesi režiséra jako k profesi ze své podstaty umělecko-řemeslné, realizátorské. Autorský vklad režiséra jako by byl v této koncepci podceňován či přímo nivelizován. Přesto se ovšem zkušenost s autorským filmem a „novou vlnou“ šedesátých let projevila v sedmdesátých letech hlubokou nedůvěrou v mladé nastupující tvůrce, a to do té míry, že mladí ab-

<sup>11</sup> Archiv AB Barrandov, Dramaturgický plán Filmového studia Barrandov na rok 1972 a 1973 (Praha, prosinec 1971), s. V.

<sup>12</sup> Srov.: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 180. Zpráva pro ÚV KSČ konkrétně uvádí jako nežádoucí osoby Jana Procházku, Ludvíka Pacovského, Františka Pavlíčka, Sergeje Machonina, Leoše Suchařípu, Miloše Fialu, Jaroslava Opavského, Adolfa Hoffmeistra, akademika Josefa Macka, Bedřicha Kůbalu, Alenu Urbanovou, Milana Uhdeho, Ladislava Fikara, Františka Vrbu, Josefa Škvoreckého, Miloše Vacíka, Jiřího Pittermanna, Agnešu Kalinovou a Jana Němce. Jde většinou o členy tzv. ideově uměleckých rad působících při jednotlivých tvůrčích skupinách.

<sup>13</sup> K tomu srov.: Jiří Hrbas: „S Karlem Kachyňou o včerejšku a zítřku i o jeho novém filmu“, *Záběr* 4, 1971, č. 9 (29. 4.), s. 3. Výňatky z tohoto rozhovoru doplněné komentářem otisklo téhož dne i *Rudé právo* – Jan Kliment: „O angažovanosti. Nad rozhovorem s režisérem Karlem Kachyňou“, *Rudé právo* 51, 29. 4. 1971, č. 100, s. 5. Dále srov. Jiří Hrbas: „S Jiřím Menzlem o dnešku i včerejšku“, *Záběr* 7, 1974, č. 17 (16. 8.), s. 3.

solventi FAMU čekali v postech asistentů režie a pomocných režisérů na svou první příležitost zpravidla až do středního věku.<sup>14</sup> V první polovině osmdesátých let se již otevřeně hovořilo o tom, že na Barrandově chybí celá jediná generace režisérů.

Doplňme hledisko personální o zhodnocení aktuálního stavu distribuční nabídky. Pokud se týče nejnovější domácí tvorby, rozdělili posuzovatelé filmy do tří kategorií. První tvořily filmy zjevně protisocialistické, jejichž charakter bylo možno změnit žádnými úpravami a musely být tedy vyřazeny. (Zpráva Jana Fojtíka z 6. ledna 1970 jmenuje filmy *Všichni dobří rodáci*, *Devět kapitol ze starého dějepisu*, *Skřivánci na niti*, *Smuteční slavnost*, *Den sedmý, osmá noc*, *Ucho*, *Ezop*.) Zároveň byla zastavena výroba ideově „rizikových“ projektů, jako byl *Pasták* Hynka Bočana (1968/1990) či povídkový film *Návštěvy*, jímž měli debutovat Otakar Fuka, Vladimír Drha a Milan Jonáš.<sup>15</sup> Do druhé skupiny spadaly filmy, které sice obsahovaly různé invektivy a negativní stanoviska, ale jako celek nevyznívaly záporně a mohly tady po úpravách v distribuci zůstat. Překvapivě zde na počátku roku 1970 figurují mezi jmenovanými filmy ještě Jirešův *Žert*, Mášovo *Ohlédnutí* a Vihanové *Zabitá neděle*. Všechny se do roka přesunou do kategorie filmů „trezorových“. Třetí skupinu představovaly filmy, ve kterých „nejsou závažnější ideové a kulturně politické nedostatky“.<sup>16</sup> Kromě toho bylo z distribuce vyřazeno padesát osm českých a slovenských krátkých filmů a řada hraných filmů zahraničních.<sup>17</sup> Celkové přímé výrobní a distribuční ná-

<sup>14</sup> Nepsanou podmínkou pro umožnění debutu bylo členství ve straně. Pro debutanty se zavedla praxe povídkových filmů, viz např. *Profesoři za školou* (Zbyněk Brynych, Milan Muchna, Vladimír Blažek, 1975), *Jak rodí chlap* (Zdeněk Troška, Jan Ekl, Vladimír Drha, 1979), *Plaché příběhy* (Dobroslav Zborník, Zdeněk Flidr, Tomáš Tintěra, 1982), *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta, Radovan Urban, 1987), *Přítel bernadského trojúhelníku* (Václav Krístek, Jan Prokop, Petr Šícha, 1987).

<sup>15</sup> Srov. Jan Lukeš: „Slovo nevezmu zpět. Nerealizované scénáře šedesátých let“, *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 9–44.

<sup>16</sup> „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 165–166.

<sup>17</sup> Z krátkých filmů např. *Občané s erbem* (Vít Olmer, 1966), *Omša* (Dušan Hanák, 1967), *Hokejová pomlázka z Vidně* (František Papoušek, 1967), *Kdo byl vlastně Bohumír Šmeral* (Oldřich Křiž, 1968), *Carmen nejen podle Bizeta* (Evald Schorm, 1968), *Byt* (Jan Švankmajer, 1968), *Stripérka* (Ivan Soeldner, 1968), *Houslista* (Vít Olmer, 1969), *Tryzna* (Vlado Kubenko, 1969), *Ticho* (Milan Peer, 1969), *Hokej 68/69* (Milan Černák, 1969) ad. Ze zahraničních filmů byly z distribuce vyřazeny např. filmy *Morgan, případ zralý k léčení* (Karel Reisz, GB 1966), *Bonnie a Clyde* (Arthur Penn, USA 1967), *Smrt v červeném jaguáru* (Harald Reinl, NSR 1968), *Barbarella* (Roger Vadim, Francie – Itálie 1967), *Most u Remagenu* (John Guillermin, USA 1968–1969), *Miloslná dobrodružství Moll Flandersové* (Terence Young, GB 1964), *Profesionálové* (Richard Brooks, USA 1966), *Chladnokrevně* (Richard Brooks, 1967) ad. Seznam filmů zastavených ve výrobě, dokončených, ale nevedených a vyřazených či pozastavených viz: „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 194–198. V tomto seznamu ovšem chybí například debut Václava Matějky *Nahota* (1969) uvedený pro emigraci hlavní představitelky až v roce 1990.



klady vynaložené na vyřazené tituly byly vyčísleny na 81 a půl milionu korun. Tato suma ovšem nezahrnuje uplatňované nároky zahraničních partnerů v případě koprodukcí. Zahraniční producent *Skřivánků na niti* požadoval náhradu škody ve výši 500 000 dolarů, obdobné problémy vznikaly i u filmů Jakubiskových *Vtáčkovia, siroty a blázni* a *Zbehovia a pútnici*.<sup>18</sup> Stejně tak suma nevyjadřuje ušlé zisky. Čs. filmexport musel například vracet zálohy na monopolní práva ve výši 2 100 000 Kčs v devizách za filmy *Všichni dobří rodáci*, *Žert* a *Skřivánci na niti*.<sup>19</sup> (Celková ztráta se údajně vyšplhala až na 90 milionů Kčs.) Tolik jako upozornění, že konsolidační proces v kinematografii měl samozřejmě i svou ekonomickou dimenzi.

K manifestačním krokům nového vedení kinematografie patřilo systematické budování, resp. obnovování kontaktů s kinematografiemi socialistických zemí, jež mělo kontrastovat s prozápadní orientací druhé poloviny šedesátých let.<sup>20</sup> V první etapě šlo zejména o Sovětský svaz a NDR. S oběma zeměmi byly v roce 1970 uzavřeny bilaterální smlouvy o filmové spolupráci, obnovované pak každým rokem, na něž navázaly obdobné smlouvy s Polskem, Bulharskem, Rumunskem. Tyto kontakty měly i zcela konkrétní výstupy v podobě koprodukcí. Jejich předmětem ovšem vůbec nebyly nějaké angažované látky, jak bychom snad očekávali, nýbrž neideologické filmy žánrové. Tak vznikly v koprodukcí s NDR historická veselohra Erwina Stranky *Ukradená bitva* (1972) z časů Bedřicha II., *Elixíry ďábla* (1972) Ralfa Kirstena podle románu E. T. A. Hoffmanna i Vorlíčkovy *Tři oříšky pro Popelku* (1973). Z koprodukce s ruským Lenfilmem vzešla adaptace Dostojevského *Hráče* (1972) režiséra Alexeje Batalova. *Morgiana* (1972) Juraje Herze podle Alexandra Grina, která se natáčela na bulharském pobřeží Černého moře, byla zpočátku prezentována jako příklad československo-bulharské spolupráce. (V rozboru hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972 už je ale označena spolu s Brynychovou *Oázou* za „uměleckou prohru“.<sup>21</sup>) Zejména NDR se v první polovině sedmdesátých let stalo pravidelným koprodukčním partnerem českých filmařů. Ze souhrnu všech titulů bychom vyčetli, že tyto kontakty nebyly navazovány za účelem nějakého posílení ideovosti české filmové tvorby, nýbrž pro sám fakt koprodukce s „bratrskou“ zemí deklarující staronovou politickou orientaci Československa.

<sup>18</sup> Tamtéž, s. 167.

<sup>19</sup> Tamtéž, s. 194.

<sup>20</sup> Koprodukce se socialistickými zeměmi se hojně pěstovaly zejména ve druhé polovině padesátých let a počátkem let šedesátých. Tuto „sérii“ uzavřel v roce 1965 hudební film Jindřicha Poláka *Strašná žena* natočený v koprodukcí s východoněmeckou Defou.

<sup>21</sup> Archiv AB Barrandov, Rozbor hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972, s. 8.

Nové ideové profilování filmové tvorby dalo na sebe čekat dva roky. K jeho dosažení posloužily zmíněné personální čistky, ale s těmi se kinematografičtí funkcionáři nespokojili. Bylo třeba rozbít staré a vybudovat nové struktury, bylo třeba zpřetrhat dlouhodobě pěstované vazby mezi tvůrci všech uměleckých složek a založit nový pořádek na postupně utvářené síti spolehlivých či alespoň loajálních tvůrčích pracovníků.<sup>22</sup> Proto také jedno z prvních opatření nového vedení kinematografie mířilo právě do organizačních struktur filmové dramaturgie. K 1. 1. 1970 byly zrušeny tzv. ideově umělecké rady při tvůrčích skupinách, k 1. 3. 1970 pak i samotné tvůrčí skupiny. Na jejich místo bylo ustaveno jednak šest dramaturgických skupin řízených ústředním dramaturgem, tedy Ludvikem Tomanem, a čtyři tzv. výrobní skupiny, v jejichž čele stáli jednotliví produkční.<sup>23</sup> Abychom dobře porozuměli smyslu a závažnosti této změny, musíme podniknout stručný historický exkurs.

V poúnorovém období existovaly na Barrandově tzv. tvůrčí kolektivy vedené zpravidla režisérem, které zahrnovaly též dramaturgy a scenáristy. V těchto kolektivních se rozpracovávaly jednotlivé látky a také realizovaly schválené scénáře. Nad těmito realizačními strukturami existovaly dva dramaturgické orgány. Na půdě Čs. (státního) filmu to byla Ústřední dramaturgie (ÚD), resp. kolektivní vedení Ústřední dramaturgie, mimo struktury kinematografie, při ministerstvu informací, pod které film spadal, pak působila tzv. Filmová rada, řízená v některých etapách pracovníky kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ nebo přímo ministrem informací Václavem Kopeckým. Filmová rada měla podle původních představ pouze připravovat tematický plán tvorby a vlastní dramaturgické práce nechat Ústřední dramaturgii, ve skutečnosti však intenzivně a nekompetentně dramaturgovala.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> Dramaturgickým skupinám se v některých případech ovšem podařilo „propašovat“ do výroby scénáře zavržených autorů krytých „nezávadnými“ jmény. František Pavlíček je kupříkladu autorem scénáře k filmům *Bajaja* (Antonín Kachlík, 1970–1971) a *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček, 1973) stejně jako k dvoudílnému televiznímu filmu Antonína Moskalyka *Babička* (1971). Jan Procházka se jako scenárista zase podílel na filmech *Už zase skáču přes kaluže* (1969) Karla Kachyni a *Páni kluci* (1975) Věry Plíkové-Šimkové. Dle sdělení Dr. Marcely Pittermannové.

<sup>23</sup> Vedoucími dramaturgických skupin se stali Miloš Brož, Karel Cop, Ota Hofman, Zdeněk Dufek, Vojtěch Cach a Vojtěch Trapl, výrobní skupiny řídili Erich Svábík, Jiří Šebor, Bohumil Šnída a Ladislav Novotný.

<sup>24</sup> Složení Filmové rady se dosti proměňovalo, ale na počátku padesátých let ji z poloviny tvořili úředníci různých ministerstev, teprve postupně pak do ní začali pronikat i umělci – spisovatelé či režiséři. Zde je pro ilustraci výrok jednoho takového úředníka z Filmové rady zaznamenaný Elmarem Klosem: „Vy filmaři s tím dramaturgickým plánem naděláte řeči. Já bych shromáždil úkoly jednotlivých resortů, vytypoval ty nejdůležitější, sestavil z nich tematický katalog pro autory – ať si s tím oni lámou hlavu.“ Elmar Klos: *Dramaturgie je když...* *Filmový průvodce pro začátečníky i pokročilé*. Český filmový ústav, Praha 1988, s. 55. K činnosti Filmové rady srov. Ivan Klímeš: „Za vizi centrálního řízení filmové tvorby“, *Illuminace* 12, 2000, č. 4, s. 135–139.



Ve vývoji směrem k šedesátým letům nastal v institucionálním zázemí dramaturgie dvojitý pohyb. Nejprve horizontální, když se veškeré dramaturgické činnosti přesunuly ze stranicko-státních sfér do struktur kinematografických, a poté vertikální, když se dramaturgické kompetence přenesly ze střešního orgánu na úroveň jednotlivých tvůrčích skupin. U nich byly v roce 1962 zřízeny již zmíněné ideově umělecké rady, které měly za úkol posuzovat scénáře z ideového a uměleckého hlediska a hodnotit dokončené filmy. Podstatné přitom je, že skupiny si členy uměleckých rad vybíraly a jmenovaly samy.<sup>25</sup> I vývoj dramaturgických orgánů z úrovně ministerské na úroveň tvůrčích skupin tedy zrcadlí postupnou demokratizaci společnosti a oslabování role mocenského centra. Dodejme ještě, že pozici tvůrčích skupin posilovala v šedesátých letech zásluhou Vlastimila Harnacha, starého baťovce, i jistá míra ekonomické samostatnosti.

Organizační změna, s níž v roce 1970 přišli exekutoři „konsolidace“ v kinematografii, nespočívala snad v návratu dramaturgických kompetencí na úroveň vyšších orgánů neřkuli orgánů stojících dokonce mimo kinematografické struktury.<sup>26</sup> Kompetence zůstaly na půdě studia. Meritum té změny tkví v odříznutí dramaturgicko-scenáristické práce od složek realizačních. Tato institucionalizovaná separace nepochybně umožňovala důslednější kontrolu nad dramaturgií i nad ideovou orientací látek připravovaných v jednotlivých dramaturgických skupinách. Povšimněme si u složek realizačních i jazykového vyjádření onoho pohybu – z **tvůrčích** skupin se staly skupiny **výrobní**. Proces deklasování umělecké tvorby na prahu normalizační éry nemohl být pojmenován výstižněji.<sup>27</sup>

Nicméně i tak tento model zajímavě koresponduje s trendy v kinematografii pounorového období. Srovnávání let 1948–1950 s lety 1969–1971 je zcela namístě nejen kvůli analogii v energickém posílení politických pozic prosovětských komunistických elit a jejich represivního aparátu, ale pro nás především v analogické situaci architektů podoby státní kinematografie. Ti v obou případech stáli před úkolem od základu změnit charakter tvorby a nasměrovat ji tak, aby konvenovala aktuálním požadavkům mocenských špiček. V obou případech se hlavními nástroji „transformace“ staly kádrová politika a filmová dramatur-

<sup>25</sup> Podle sdělení Dr. Marcely Pittermannové.

<sup>26</sup> Tak tomu bylo ještě v roce 1959, když v rámci zásahu politických špiček proti kulturní frontě ministr školství a kultury František Kahuda vzdor nesporným úspěchům českého filmu vyňal z pravomoci ředitele Ústřední správy Čs. filmu konečné schválení každého celovečerního filmu a zřídil k tomu účelu schvalovací komisi na půdě ministerstva. Viz ministrův příkaz č. 9 z 16. 2. 1959, čj. 559/59 – sekr: Archiv AB Barrandov, složka „Závěry z politické a uměl. prověrky tvůrčích pracovníků Filmového studia Barrandov, r. 1959“.

<sup>27</sup> Na počátku osmdesátých let došlo opět k organizačnímu propojení dramaturgie a výroby a nadále pak existovaly tzv. dramaturgicko-výrobní skupiny (DVS).



gie. Pokud se týče kádrové politiky, stejně jako na přelomu šedesátých a sedmdesátých let proběhly plošné prověrky barrandovských tvůrčích pracovníků i v letech 1950–1951.<sup>28</sup>

Pro poúnorovou filmovou dramaturgii je charakteristická idea tematického plánu, tj. soupisu předem stanovených témat, jež si KSČ přeje vidět pojednána formou hraného filmu. Tematický plán zadával úkoly tvůrčím kolektivům, které se jím pak řídily a snažily se slovo učinit tělem. Jinými slovy – vyjadřoval politickou objednávku. V období normalizace se s něčím podobným v tak průzračné formě nesetkáme, ale v dramaturgické praxi existovala celá řada momentů, které tematické plánování připomínají či přímo reprezentují. Pojem „preferovaná tematika“ pochází právě z této doby. Z podnětu předsednictva ÚV KSČ začal například v roce 1972 při ústředním ředitelství Čs. filmu pracovat poradní orgán pro posuzování scénářů zpracovávajících náměty z dějin KSČ, československého státu, mezinárodního dělnického a komunistického hnutí a životopisy jeho představitelů.<sup>29</sup> Vícekrát ovšem byla formulována rámcová orientace tvorby, zde je jeden výmluvný příklad:

„(...) Naše filmy, ať budou jakéhokoliv žánru, napříště musí nejen všeobecně vycházet ze základních idejí našeho zřízení, ale současně podporovat rozvoj vlastností, potřebných pro další cestu naší společnosti.

To znamená vychovávat nejen k socialistickému myšlení, ale za samozřejmou (a nekonfliktní) součást jednání našich hrdinů považovat internacionalismus, dobrý poměr k práci, aktivní poměr ke společnosti a jejím potřebám, k rodině, k lásce jako přirozenému citu, za samozřejmou považovat úctu ke stáří. Vztah k vědě a technice, ke vzdělání považovat za přirozenou součást života současného člověka naší společnosti, stejně tak například i vztah ke sportu apod.

Zejména to znamená vytvářet vzory (hrdiny) pro našeho mladého člověka v souladu s potřebami naší politiky. Musíme divákům pomoci odmítnout jako nevhodné pro jejich jednání v životě vše, co se nám snažili vnutit s diverzními záměry jako tzv. filozofii moderního člověka – skepsi, pocity odcizení, bagatelizování úlohy jednotlivce ve společnosti a naší úlohu ve světě, negativismus k dosavadnímu socialistickému vývoji, so-

<sup>28</sup> Výsledky prověrek viz SÚA, ÚV KSČ, fond 19/7 (Ústřední kulturně propagační komise a kulturně propagační oddělení ÚV KSČ 1945–1955), 669, 2.

<sup>29</sup> Viz Rozbor hospodářské činnosti Filmového studia Barrandov za rok 1972 (cyklostyl), s. 6; Archiv AB Barrandov.

becký individualismus, desperátství, názor o ‚nemodernosti‘ citu a bezohlednou sexualitu jako sobecký cíl jednotlivce.

Jde tedy o tyto hlavní aspekty:

– vytvářet filmy, které pomáhají divákovi orientovat se v problémech současnosti;

– speciálně filmy, které pomáhají mladým chápat základy politiky našeho státu i její konkrétní cíle;

– vytvářet filmy přibližující divákovi boj naší dělnické třídy, komunistické strany a historii našeho osvobození;

– filmy zpracovávající nejprogressivnější díla naší národní kultury, životopisy vedoucích osobností naší historie, přitom však neopomíjet možnosti natáčení některých děl světové kultury tam, kde to podporuje naše cíle;

– filmy, které bojují proti vlivům antikomunismu a antisovětiismu;

– filmy, které konkrétně ukazují budoucnost (ne vždy science-fiction, spíše odhalovat problémy, související s rozvojem výroby a zabezpečováním potřeb společnosti, ne utopii, ale blízkou perspektivu).<sup>30</sup>

V letech normalizace tedy znovu dostává v plné šíři prostor utilitární pojetí umění jako nástroje výchovy socialistického člověka, resp. nástroje otevřené i latentní politické propagandy. S tím souvisí i naprostá deformace dramaturgické práce a také zavedení absurdně rozbujelého systému schvalovacího řízení. Dramaturgické skupiny předkládaly k samostatnému schvalování u každého filmu sestavu tvůrčích profesí, herecké obsazení, texty písní, titulkové listiny (včetně pořadí údajů!), dále se schvalovaly dramaturgické plány – roční i výhledové (do roku 1990, 2000). Z procesu literární přípravy filmu bylo v kompetenci dramaturgické, resp. dramaturgicko-výrobní skupiny (DVS) pouze schválení synopse, další stadia – povídka, literární scénář – už se „zkoumala“ na vyšší úrovni, přičemž se odpovědní činitelé často kryli posudky z kulturního oddělení ÚV KSČ či některého z ministerstev. Ve vlastním výrobním procesu začínal kolotoč schvalovacích řízení již hereckými zkouškami. DVS pak schvalovala hrubý stříh, sestřih před míchačkami se již vedle DVS posuzoval i na úrovni studia a film po míchačkách procházel již trojím schvalováním – v DVS, ve FSB a v Ústředním ředitelství Čs. filmu.<sup>31</sup> Opět se tu tedy setkáváme s velkou dávkou alibismu, jakou lze v modelu filmové dramaturgie a výroby pozorovat i v poúnorovém období.

<sup>30</sup> Tamtéž, s. 10–11.

<sup>31</sup> Podle svědectví Dr. Marceley Pittermannové.



Dejme závěrem slovo ústřednímu dramaturgu FSB Ludvíku Tomanovi, jedné z nejtemnějších postav tohoto období, jemuž byl za podíl na konsolidaci poměrů v kinematografii udělen v roce 1973 Řád práce. Toman artikuloval nastoupený kurs takto:

„(...) filmové dílo tak jako každé jiné umělecké dílo vzniká v určité historické situaci, kterou musí odrážet, ne však kopírovat nebo pouze zaznamenávat. Nejde jen o odraz skutečnosti, ale především o stranický a třídní pohled umělce na společnost a její problémy. Zdůrazňovali jsme odpovědnost filmových pracovníků, kterou mají, umožňujeme-li jim naše společnost, aby své záměry realizovali. Odpočátku jsme rázně odmítali jakýkoliv estetický a elitářský přístup k tvorbě a kladli důraz na to, že právě umění musí stát na straně pokroku a umělec musí všechny své tvůrčí schopnosti dát pokorně a s plnou vnitřní svobodou [sic!] do služeb společnosti.“<sup>32</sup>

„Byla zastavena výroba protisocialistických filmů a filmů, které divák nechápal, na které odmítal přijít do kina. My bychom chtěli natáčet takové filmy, které mají vysokou uměleckou úroveň, kterým však diváci porozumí, které jim mají co říci. Není to lehké.“<sup>33</sup>

<sup>32</sup> Archiv AB Barrandov, složka „Články – projevy s. Tomana“, nedatovaný strojopis, konec roku 1972.

<sup>33</sup> S ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem nad dramaturgickým plánem roku 1972. Filmové informace 23, 1972, č. 2 (12. 1.), s. 1. Zevrubný výklad své koncepce podal Toman téhož roku v obsáhlém referátu na plzeňském semináři filmových tvůrčích pracovníků, srov. Ludvík Toman: „Problematika dramaturgie českého hraného filmu“, *Film a doba* 18, 1972, č. 9, s. 452–460. Další dobové projevy kinematografických funkcionářů srov.: *Za socialistické umění. (Sborník dokumentů 1969–1974)*. Český filmový ústav, Praha 1975.