

(BUDE PUBLIKOVÁNO IN: SKOPAL, PAVEL (ED.): NAPLÁNOVANÁ KINEMATOGRAFIE. PRAHA: ACADEMIA 2012)

NÁRODNÍ, MEZINÁRODNÍ, GLOBÁLNÍ

Proměny rolí filmového festivalu v Mariánských Lázních/Karlových Varech, 1946 – 1959

Jindřiška Bláhová

Filmový festival v Mariánských Lázních a Karlových Varech, který se během následujících desetiletí rozroste do filmové přehlídky mezinárodního/nadnárodního významu a jenž se od roku 1949 bude konat pouze v Karlových Varech, se zrodil překotně během pouhých šesti týdnů roku 1946.¹ Inaugurační ročník festivalu se uskutečnil od 1. do 15. srpna a přehlídka tak spadá do první poválečné vlny zakládání festivalů, která proběhla Evropou. Ve stejném roce vznikly festivaly v Cannes či Locarnu a na scénu se vrátil i nejstarší evropský festival v Benátkách (ELSAESSER 2005: 85; DE VALCK 2003: 35). Charakter zrodu československého festivalu, který poznamenala značná míra improvizace typická pro celé filmové odvětví procházejícího transformačním obdobím,² by ale neměl zastínit význam, který akci přikládali její organizátoři – ministerstvo informací, Československá filmová společnost (Čefis) a městské národní výbory obou lázeňských měst. Ambice organizátorů, které se na jedné straně úzce vztahovaly k vývoji a budoucnosti z nacistického područí teprve nedávno osvobozeného národa a k budoucnosti a poslání znárodněné kinematografie, ale přitom, na straně druhé, zároveň dalece přesahovaly státní hranice ve své snaze zasadit československou kinematografii do celoevropského, potažmo celosvětového kontextu. Festival hrál podstatnou roli i v kulturní politice Komunistické strany Československa.

¹ První plenární schůze festivalu se konala 14. června 1946 na Barrandově. Na schůzi ještě ani nebylo rozhodnuto o tom, zda se bude festival konat v obou lázeňských městech, či pouze v jednom. Rozpočet akce byl schválen 18. července a program filmů stanoven na schůzi zplnomocněnců ministra informací až 26. července, tedy pět dní před zahájením festivalu. Konečná zpráva hospodářského vedoucího Festivalu československého filmu v Mar. Lázních a Karlových Varech od 1. – 18. srpna 1946, s. 2, NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462. Srov. Věc: Filmový festival od 1. – 15. VIII. 1946 v Mariánských Lázních. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462. V roce 2010 byl pořádán již 45. ročník festivalu.

² Konečná zpráva hospodářského vedoucího Festivalu československého filmu v Mar. Lázních a Karlových Varech od 1. – 18. srpna 1946. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

Filmové festivaly se ocitly v centru zájmu filmových historiků poměrně nedávno, od poloviny 90. let. Objevily se studie zacílené exkluzivně na jednotlivé přehlídky jako součásti institucionálních a hospodářských dějin národních kinematografií a politických dějin jednotlivých národních celků (STONE 1998: 100-110; BEAUCHAMP – BEHAR 1992) či dějin nadnárodní kulturní diplomacie (FEHRENBACH 1995: 234-253). Vedle tohoto proudu historici nabízejí obecnější teoretické rámce pro chápání festivalů coby systémů, sítí, či součástí přeshraničních okruhů, v nichž cirkulují různé obchodní, geopolitické či estetické agendy (ELSAESSER 2005; DE VALCK 2007; STRINGER 2003; EVANS 2007). Filmový festival v Mariánských Lázních/Karlových Varech zůstává ovšem v důsledku ještě stále převládajícího reduktivního vnímání kinematografií států východního bloku v ideologických a propagandistických intencích víceméně na periferii zájmu a ve stínu velkých západoevropských přehlídek, přestože má své podstatné místo v „síti“ evropských festivalů, nabízí unikátní model filmového festivalu a současně specifickou případovou studii komplikující „národní“ koncept festivalů, který je akcentován v dosavadních pracích. Většina historiografických studií zdůrazňuje národní dimenzi festivalů – ať už se jedná o festival v Cannes, Benátkách či Locarnu – a jejich úzké napojení na plány jednotlivých národních vlád (STRINGER 2003; FEHRENBACH 1995). Julian Stringer například dochází k závěru, že festivaly „sloužily prosazení oficiálních státních ‚vyprávění‘, a takto napomáhaly přetrvat systému národního státu jako takového“ (STRINGER 2003: 54). „Národní“ akcent, přestože je v případě karlovarského festivalu podstatný, nicméně platí jen do určité míry a do určitého momentu. Během jeho existence se tvář, funkce, koncepce i dosah festivalu neustále proměňovaly. Odrážely se v nich na jedné straně aktuální stav, potřeby a plány československého filmového průmyslu, vlády a kulturní politiky, na straně druhé tyto změny reflektovaly širší geopolitické procesy, nadnárodní vývoj uvnitř východního bloku a globální ekonomické a politické zájmy Sovětského svazu. Po roce 1948, s narůstajícím vlivem Sovětského svazu a upevňováním politicko-ekonomicko-kulturních struktur východního bloku během rané fáze studené války postupně ustoupí národní a mezinárodní dimenze festivalu akcentu nadnárodnímu a národní zájmy globálním zájmům sovětským.

V případě Karlových Varů redukuje Thomas Elsaesser motivy založení festivalu i jeho funkci na touhu znárodněné kinematografie předvést socialistickou produkci (ELSAESSER 2005). Důvody vzniku festivalu i jeho funkce byly ale komplexnější. K pochopení historické role a kulturní a politické funkce mariánskolázeňského/karlovarského festivalu, včetně jeho role v šíření komunistické ideologie a budování globálního socialismu, i jeho pozice v síti

evropských festivalů a v dějinách evropského filmového prostoru, je třeba kombinovat analýzu národních aspektů s analýzou pozice festivalu v rámci nadnárodní politiky Sovětského svazu a jeho plánů vůči východnímu bloku i plánů globální filmové, ideologické a ekonomické expanze.³ Jako užitečný se pro pochopení vývoje a postavení karlovarského festivalu nabízí komparativní přístup Caroline Moine, který klade důraz nejen na národní, ale na mezinárodní dimenzi festivalu a způsob, jakým se nezájem ovlivňovaly, a to i napříč železnou oponou (MOINE 2007: 256-257).

Předkládaná studie se primárně zaměřuje na proměny festivalové koncepce, jeho kulturně-politické funkce a dobových diskurzů rozvíjených kolem festivalu v závislosti na národních i nadnárodních faktorech v průběhu prvních deseti let festivalu od roku 1946 do roku 1956. V závěru přitom stručně nastiňuje pro účely postihu kontinuity a diskontinuity ve vývoji i situaci na začátku 60. let. Sledování posunů v koncepčním pojetí festivalu je snahou postihnout festival jako pohyblivou kategorii, která byla produktem národních a nadnárodních mocenských zájmů v kontextu východní Evropy a východního bloku. Je třeba vykročit za rétorická klišé studené války a úsměvná či mrazivá ideologická hesla, která festival v jeho jednotlivých ročnících zaštiťovala, a posoudit festival ne jako ideologií pokřivenou akci, jež se krčila ve hvězdném stínu Benátek či Cannes, ale jako alternativní model festivalu, v němž se střetávaly národní zájmy Československa s nadnárodními zájmy Sovětského svazu. Studie tak analyzuje místo festivalu v rámci institucionálních a politicko-hospodářských dějin československé kinematografie, a zároveň se snaží postihnout pozici karlovarského festivalu uvnitř/vně celoevropské festivalové sítě, jeho kulturní a politický význam v závislosti na geografické poloze, jeho roli ve strategiích Moskvy a jeho pozici v rámci kulturně-politické dynamiky východního bloku v období studené války.

„Konfrontace běžné produkce naší s běžnou produkcí světovou“

Za festival národní

Československá filmová společnost a ministerstvo informací měly v roce 1946 eminentní zájem na uspořádání filmového festivalu v západočeských lázních. Nový festival měl pro mladou znárodněnou kinematografii, československý stát i kulturní politiku KSČ takový

³ Historické práce aplikující takovou nadnárodní perspektivu na studium dějin jednotlivých zemí východního bloku jsou prozatím ojedinělé. Ohledně globální filmové expanze sovětského filmového monopolu a role Československa v ní viz BLÁHOVÁ 2010: 157–179; dále srov. KARL 2007.

význam, že mu zodpovědné filmové a politické kruhy daly přednost před obnovením „tradice“ Filmových žní ve Zlíně ze začátku 40. let, která se nabízela jako logická možnost, pokud chtělo Československo pořádat vlastní filmovou přehlídku.⁴ Západočeské lázně v sobě bezprostředně po 2. světové válce nesly symbolický a strategický potenciál, který Zlín nemohl nabídnout – bylo možné je výhodně srovnat s Benátkami, geografická lokace se nabízela k nacionalistickým interpretacím a konstrukt „nového začátku“ byl pro znárodněnou kinematografii i pro domácí a zahraniční politiku státu klíčový z propagačního i politického hlediska.

Uspořádání *Československého filmového festivalu s mezinárodní účastí v Mariánských Lázních a Karlových Varech*, jak zněl název přehlídky v prvních dvou letech, bylo logickým vyústěním úzce propojených kulturně-ekonomických a politických faktorů. Festival byl ve svém prvním roce spíše nacionalistickým gestem než festivalem ve smyslu, jak ho známe dnes. Ostatně označit devět filmů, které se během prvního ročníku ocitly na programu, za festival, bylo víceméně zbožným přáním hlavních organizátorů, než odrazem skutečného stavu věcí.

Festival neměl sloužit ani tak coby přehlídka filmů (domácí filmová výroba se stále ještě rozbíhala a nebylo tak v podstatě nic moc co ukázat),⁵ jako spíš k propagaci a oslavě osvobozeného Československa a zároveň samotného znárodnění kinematografie, k předvedení jeho cílů, výsledků a k vysvětlení podstaty a správnosti nastoupené cesty. V tomto smyslu měl deklarovat zdravou podstatu znárodněného filmového průmyslu a jeho rodící se silnou pozici v evropském/světovém kinematografickém kontextu. Národní symbolika celé akce byla obsažená už v samotném datu, kolem něhož se první ročník festivalu strukturoval – 11. srpen, tedy den vyhlášení znárodnovacího dekretu č. 50 prezidenta Edvarda Beneše.⁶ A co je podstatné, úspěch znárodnění se měl prostřednictvím festivalu předvést jak domácímu publiku a široké politické reprezentaci, tak publiku zahraničnímu.

Na rovině politické reflektovala národní koncepce festivalu v roce 1946 velmi specifický historický moment v dějinách Československa – nově nabytou národní svobodu po 2. světové válce. Československo se nacházelo na symbolickém novém začátku, kdy se politická reprezentace soustředěná do vládní koalice snažila vytyčit program politické i ekonomické

⁴ Filmové žně se konaly v letech 1940 a 1941. K otázce obnovy tradice Filmových žní po 2. sv. válce srov. také text Lud'ka Havla v tomto sborníku, věnovaný Filmovému festivalu pracujících.

⁵ Brož, Jaroslav: „Festival – tentokrát československý“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 31 (3. 8.), s. 1.

⁶ Filmový festival od 1. – 15. VIII. 1946 v Mariánských Lázních, 11. 6. 1946. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

obrody státu, definovat jeho nové geopolitické směřování a budovat národní identitu. Tedy podnikala takové kroky, které by zaručily v budoucnosti existenci silného československého státu a přehlídka, jako speciálně vyčleněný prostor, byla pro takové účely klíčová. V srdci festivalu ležela naléhavá otázka národní identity a budování nového státu.⁷ S tím zásadně souviselo i rozhodnutí uspořádat festival v západočeských lázních a nikoliv ve Zlíně. O festivalu ve Zlíně se uvažovalo, ale ministr informací Václav Kopecký rozhodl, že se v roce 1946 bude konat festival v západních Čechách – Kopecký dal západočeskému regionu přednost, protože geografické zasazení festivalu do oblasti pohraničí historicky silně osídleného německy mluvícím obyvatelstvem mělo neocenitelný symbolický význam pro obnovení státní suverenity Československa a pozdvižení národního sebevědomí. Uspořádání festivalu v západočeských lázních bylo aktem dalekosáhlého politického významu, který se dotýkal vykořenění německého elementu a očisty národa. V pozadí Benešova znárodňovacího dekretu se tak ozývaly i Benešovy dekrety jiné. Vítězslav Nezval otevřel svůj text k zahájení festivalu protiněmeckou poznámkou: „Chceme do těchto krásných končin naší vlasti, kde až donedávna nepřítelství proti našemu národu mělo svou nejtvrďší baštu, vztyčit symbolicky prapor nové krásy a nového ducha naší i cizí současné filmové tvorby...“.⁸ Novinář Jan Ren byl ještě přímočařejší:

Karlovarské požadavky henleinovců, násilnosti vůči českým úřadům a obyvatelstvu počaly kromě jiných míst právě tady a proto je prvním úkolem republiky, aby odněmčení a odnacistování se začalo právě zde, aby se staleté tváře Karlových Varů byl seškrábán německý staletý nátěr a aby si cizinci konečně uvědomili, že sem přijíždějí do Čech a ne do německé provincie.⁹

Filmový festival v západních Čechách tak symbolizoval nový začátek. Zároveň Mariánské Lázně umožňovaly začlenit festival, přinejmenším rétoricky, mezi západoevropské festivaly. Na inspiraci festivalem v Benátkách, coby místa kosmopolitního setkávání a turistického ruchu, i na snahu pomoci vzkřísit zájem zahraniční i domácí klientely o lázně a tak pomoci

⁷ Brož, J.: „Festival – tentokrát československý“.

⁸ Nezval, Vítězslav: „Základní kámen k naší festivalové tradici“, *Filmová práce* 2, 1946, č. 31 (3. 8.), s. 1.

⁹ Ren, Jan: „Epilog poněkud místopisný“; in *Filmoví novináři o československém filmu...*, s. 27.

místní ekonomice, už poukázali v souvislosti s československým festivalem Marijke de Valck i Thomas Elsaesser (DE VALCK 2007; ELSAESSER 2005). Ve snaze navodit atmosféru panující v kosmopolitních Benátkách kladli organizátoři důraz na společenský a reprezentativní tón akce. Filmové projekce byly doplněny plesy, zahradními slavnostmi, výlety po okolí či tenisovým turnajem (radovánky tohoto typu budou v budoucích letech nemilosrdně zrušeny).

Vztahování československého festivalu k Benátkám ale mělo ještě další podstatnou funkci. O Mariánských Lázních se, jak poznamenala *Filmová práce*, jeden čas před válkou uvažovalo jako o letovisku, jež by mohlo nahradit Benátky zkompromitované fašistickým režimem.¹⁰ Tady je možné hledat částečné vysvětlení toho, proč byl československý festival zorganizován tak narychlo. V roce 1946 začalo být jasné, že Francie uspořádá festival v Cannes (na přelomu září a října) a že Benátky obnoví svoje Biennale (na konci srpna). Čefis zřejmě vycítil příležitost, či poslední šanci, nastoupit s mariánskolázeňským festivalem na místo, jež patřilo dříve Benátkám. Mariánské Lázně měly předpoklad stát se československým Biennale.¹¹ I z tohoto důvodu nelze považovat za reálné, že by ministerstvo informací uvažovalo o zrušení mariánskolázeňského festivalu, jak to v roce 1948 požadovali Zlínští, a o jeho nahrazení festivalem ve Zlíně.¹²

Pnutí mezi Mariánskými Lázněmi/Karlovy Vary a Zlínem, který se snažil prosadit obnovení Zlínských žní, přetrvávalo od roku 1946. Na žádost Zlínských Kopecký reagoval oznámením, že Československo potřebuje festivaly dva, a musel najít kompromis, který by umožnil realizaci obou přehlídek, protože obě plnily svoji funkci v kulturní politice KSČ, v hospodářských plánech Čefis i v zahraniční politice vlády. Kopecký měl zájem, aby přehlídky fungovaly rovnocenně vedle sebe, aby se našla rétorická linie, na níž by se obě akce mohly spojit. V převratovém roce 1948, kdy, jak poznamenává Jiří Knapík, dramaticky vzrostla snaha komunistů začlenit dělnickou třídu do kulturního dění a snaha učinit kulturu „prostředkem urychlení cesty k socialismu“,¹³ Kopecký odsouhlasil Filmový festival pracujících ve Zlíně, ale zároveň zachoval festival v Mariánských Lázních.¹⁴ Státní film potřeboval mariánskolázeňský festival jako reprezentativní, obchodní a zahraničně-politickou

¹⁰ Brož, J.: „Festivaly jinde a u nás“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 26–27 (29. 6.), s. 1

¹¹ Ren, J.: „Epilog poněkud místopisný“, s. 27.

¹² Kopecký, Václav: „Ministr Kopecký o našich festivalech“; *Filmové noviny* 2, 1948, č. 32 (6. 8.), s. 1.

¹³ Knapík, Jiří: „Dělnický soud nad Františkem Čápem“; *Illuminace* 14, 2002, č. 3, s. 63–81, zde s. 65–66.

¹⁴ Podrobněji k Filmovém festivalu pracujících ve Zlíně srov. text Lud'ka Havla v tomto sborníku.

platformu. V následujících letech zlínský festival navazoval na mariánskolázeňský/karlovarský v unikátním tandemu – filmy oceněné v Karlových Varech směřovaly do Zlína, kde je posuzovali pracující. Kopecký ve svém zahajovacím projevu ve Zlíně rétoricky našel spojnicí mezi oběma rivaly v boji proti filmovému kýči a v šíření pokrokové tvorby a tím i nového socialistického řádu na západ.¹⁵ Mariánskolázeňský festival, na který se občas snášely výtky ohledně jeho elitářství, byl tak ve státě, kde zesiloval třídní boj, „posvěcený“ verdiktem pracujících. Pozici Kopeckého pak přejali a aktivně obhajovali filmoví novináři, kteří význam zlínské akce spatřovali v možnosti dělníků rozhodnout, „které filmy jsou pro široké vrstvy pracujících dobré a špatné,“ zatímco výhodou západočeského festivalu bylo šíření informací o „našem kulturním pokroku a demokratisaci celého života“ za hranicemi.¹⁶

Festival měl sloužit jako demonstrace nového směřování a nové budoucnosti celého národa, s čímž úzce souvisela role festivalu jako místa, kde bylo možné předvést potenciál znárodněné kinematografie, vymezit její místo v rámci světových kinematografií, obhájit správnost samotného konceptu znárodnění a tím potažmo i valorizovat celý rodící se ekonomicko-politický systém plánovaného hospodářství a socialismu.

První ročník festivalu měli organizačně na starosti ředitel pražského kina Sevastopol Karel Slaba a ředitel tisku a propagace Čefis Jan Mikota, který vedl přípravný výbor pro pořádání festivalu¹⁷ (narozdíl od Mikoty bude Slaba za festival zodpovídat i v následujících letech.) Kromě krátkometrážních snímků bylo uvedeno 13 celovečerních filmů, z toho z domácí produkce: *Hrdinové mlčí* (Miroslav Cikán, 1946), *Nezbedný bakalář* (Otakar Vávra, 1946) a *V horách duni* (Václav Kubásek, 1946). Dále to byly tři snímky americké (*Četař York* /Howard Hawks, 1941/, *Pět Sullivanů* /Lloyd Bacon, 1944/, *Zapomenutá vesnice* /Herbert Kline, 1941/), britská komedie *Rozmarný duch* (David Lean, 1945), z Francie drama *Čáry a kouzla* (Christian – Jaque, 1945) a adaptace Dostojevského románu *Idiot* /Georges Lampin, 1946/, ze sovětské produkce *Nepokoření* (Mark Donskoj, 1945) a *Přísaha* /Michail Čaureli, 1946/, švédské *Slovo* (Gustaf Molander, 1943) a švýcarský válečný snímek *Poslední příležitost* (Leopold Lindtberg, 1945) (HÁBOVÁ 1986: 29-30). Zastoupeny byly tedy převážně zahraniční produkce, s nimiž měl československý filmový monopol uzavřené

¹⁵ Kopecký, Václav: „Ministr Kopecký o našich festivalech“.

¹⁶ Kautský, Oldřich: „Mezi dvěma festivaly“, *Kino* 3, 1948, č. 29 (3. 9.), s. 549.

¹⁷ Filmový festival od 1. – 15. VIII. 1946 v Mariánských Lázních, 11. 6. 1946. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

dovozní smlouvy nebo se kterými o dovozních smlouvách aktuálně jednal.¹⁸ Zmíněné filmy měly premiéru v Mariánských Lázních a den na to reprízu v Karlových Varech.¹⁹ Jakkoliv byly projekce jistě zajímavé pro diváky a lázeňské hosty a pomáhaly naplnit jednu z funkcí festivalu, tedy přilákat klientelu do lázní, projekce samotné nebyly v centru festivalu.

Jádrem celé akce byly série přednášek a debat, v nichž novináři, akademici a teoretici i praktici filmu vysvětlovali a analyzovali ze všech možných úhlů podstatu a smysl znárodnění, novou funkci filmu a nové směřování československé kinematografie. Filmový teoretik Jan Kučera například přednesl příspěvek o dokumentárním filmu, režisér Elmar Klos o krátkém filmu, předseda klubu filmových novinářů Antonín Matěj Brousil společně se skladateli Juliem Kalašem a Jiřím Srnkou o hudbě ve filmu. Manifestační charakter festivalu je zřejmě nejvíce patrný z festivalové brožury, která byla k dispozici návštěvníkům a obsahovala texty novinářů zkoumajících různé aspekty znárodněné kinematografie – od významu znárodnění až po roli diváka.²⁰ Festival posloužil i pro praktické záležitosti týkající se fungování znárodněné kinematografie. Na západ Čech se sjeli krajští vedoucí kin k poradě se zplnomocněncem Správy státních kin Emilem Sirotkem, aby doladili fungování distribuční sítě kin. Ředitel Čefis Lubomír Linhart debatoval s domácími filmovými novináři o roli kritiky ve znárodněném filmu. Podstatné bylo jeho setkání se západními novináři, které mělo za cíl pozitivně ovlivnit názor Západu na znárodnění a rozptýlit nedůvěru, která bránila stabilizaci a rozvoji československého filmového průmyslu. Linhart vysvětloval ideu znárodnění už početnějším zastoupení západním novinářů i o rok později.²¹

Festival tak zapadal do vize řady čelních představitelů čerstvě znárodněného československého filmového průmyslu o vůdčím postavení československého filmového modelu v rámci světových kinematografií, vize, která se přímo odvíjela od představy výjimečného postavení Československa v poválečném světě jako státu, jenž se měl podle slov šéfredaktora čtrnáctideníku Československého filmu *Filmové noviny* stát díky „kulturní a politick[é] vyspělosti našeho lidu, pro jeho pokrokové cíle, pro jeho odpovědný smysl pro skutečnou demokracii [...] důležitým střediskem kulturního a politického dění celého světa.“²²

¹⁸ Filmový festival od 1. – 15. VIII. 1946 v Mariánských Lázních, 11. 6. 1946. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

¹⁹ Anon.: „Filmový festival v Československu s mezinárodní účastí“, *Filmová práce* 2, 1946, č. 26–27 (29. 6.), s. 1.

²⁰ *Filmoví novináři o československém filmu, K I. Festivalu filmů v Československu s mezinárodní účastí.*

²¹ Anon.: „Zahraniční novináři na festivalu“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 33 (16. 8.), s. 1.

²² Patera, Rudolf: „Poslání našeho filmu“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 31 (2. 8.), s. 1.

Z unikátního sociálně-politického a kulturního československého experimentu budou ostatní státy profitovat.²³ Československý filmový monopol se měl stát inspirací pro ostatní kinematografie světa v budování národních kinematografií a jakýmsi majákem na cestě k vytvoření „lepších“ společenských systémů. V dobovém diskurzu byla znárodněná kinematografie nedílnou součástí politické koncepce budování sociálně spravedlivějšího státu, socialistického zřízení, jež se zrodilo jako „dějinná nutnost“ v momentě, kdy otřes druhé světové války vynesl do popředí selhání starých – kapitalistických – společenských řádů.

Akcentace festivalu jako akce národní, důraz, který trval pouhé první dva ročníky, nicméně také zapadala do celkové předúnorové politiky KSČ. Komunisté mobilizovali národní hodnoty, prezentovali prosazení socialismu jako logické vyústění národní historie a zastávali národní specifickou cestu k socialismu ve snaze tlumit obavy ze sovětizace a ve snaze vytvořit zdání kontinuity vlastní politiky s demokratickými československými tradicemi.²⁴ Pokud samotné znárodnění filmového průmyslu jakožto součást „etatizace“ kultury, jak poznemanává Alexej Kusák, bylo součástí ideologie specifické československé cesty k socialismu (KUSÁK 1998: 190), pak filmový festival představoval neocenitelnou a nezbytnou propagační arénu.

Stejnou měrou, jako chtěl ředitel Čefis Linhart objasnit Západu, jak se to má s filmovým monopolem, měl festival posloužit jako tribuna, z níž mohlo vedení Čefis a ministerstvo informací čelit kritice těch domácích politiků a novinářů, kteří zpochybňovali ekonomický smysl znárodnění a poukazovali na systémové, personální i obchodní problémy filmového monopolu, dezorganizaci a mezery v hospodaření.²⁵ Festival tak měl být do značné míry odpovědí domácím pochybovačům. Měl vzít vítr z plachet kritikům a ukázat, že „zdanlivé nebo skutečné potíže, jež se zdála viděti veřejnost v prvních měsících reorganizace všech věcí týkajících se znárodněného filmu, jsou překonány.“²⁶ Takový efekt festival ale nakonec tak úplně neměl, protože trpěl špatným plánováním a technickými a organizačními nedostatky a levicoví novináři museli po jeho skončení festival intenzivně obhajovat.²⁷ Redaktor *Filmové práce* Bohumil Brejcha například festival bránil tím, že jeho cílem nebylo být festivalem, ale

²³ Alexej Kusák dokonce hovoří v souvislosti se zvláštním posláním Československa o „mesianistických iluzích“ části československých kulturních elit (KUSÁK 1998: 150).

²⁴ K nacionalismu a politice KSČ srov. KUSÁK 1998: 85–96. Zevrubně o kulturní politice KSČ v období 1948–1956 viz KNAPÍK 2006.

²⁵ Expozé ministra informací Václava Kopeckého k Informačnímu výboru ÚNS 6. 11. 1947. NA – Archiv ÚV KSČ, 1945–1989, f. 100/45, svazek 6, archivní jednotka 160.

²⁶ Nezval, V.: „Základní kámen k naší festivalové tradici“.

²⁷ nhč [Noháč, Milan], „Filmový festival v západočeských lázních zahájen“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 32 (10. 8.), s. 5.

vlastně pouze ekonomicky pomoci západočeským lázním, tedy že první ročník byl jen na zkoušku.²⁸ Teprve druhý ročník v roce 1947 se měl konat jako plnohodnotná umělecká akce.

Důraz na prezentaci znárodnění naznačuje, že se festival zrodil jako akce reflektující potřeby národní kinematografie a československého státu i plány o silné národní kinematografii, jež bude předvojem a vzorem pro ostatní kinematografie. Důraz na jinou „mezinárodnost“ nicméně zároveň odrážel i snahu organizátorů festival odlišit od všech ostatních filmových přehlídek, které po válce vznikaly. O tom, že odlišení se od (především) Cannes a Benátek leželo československým filmovým činitelům na srdci, vypovídá například článek Jaroslava Brože na titulní stráně *Filmové práce* krátce před zahájením I. ročníku festivalu. „Nebude to festival, který by chtěl po příkladu Biennale předvedené filmy oficiálně posuzovat a hodnotit; nebudou zde rozdíleny poháry, plakety a čestná uznání za nejlepší filmy a individuální výkony,“ psal Brož a pokračoval, „[n]ebude to tedy v tomto smyslu ani konkurence festivalu v Cannes. Ve svých západočeských lázních chceme prostě uspořádat přehlídku vykonané práce v zestátněném československém filmu, zpestřenou předvedením ukázek vybraných filmů zahraničních a doplněnou cyklem přednášek a diskusních večerů.“²⁹ Takový program měl platit i do budoucna. Festival měl být i v následujících letech hlavně arénou pro předvedení výsledků znárodněné kinematografie.

Potřeby národní kinematografie pak příznačně vymezovaly v prvních dvou letech konání festivalu i význam slova „mezinárodní“ v jeho názvu. Ona mezinárodní účast symbolizovala aktuální dovozní i vývozní politiku československého filmového monopolu. V souladu s politikou prezidenta Beneše udržovat vztahy s USA i SSSR se Čefis nechtěl uzavřít před okolním světem, ať už východním či západním, a snažil se vybudovat si silnou exportní pozici. Festival navštívil jak Vladimír Pridoregin, zplnomocněnec Sovexportfilmu, tak Francis Harmon, viceprezident americké společnosti Motion Picture Export Association (MPEA) sdružující velká hollywoodská studia za účelem exportu filmů. Otázky ohledně dovozu hollywoodských filmů i nákupu filmů ze zahraničí a prodeje domácích filmů na zahraniční trhy ostatně patřily ke žhavým tématům festivalu. Snaha po konkurenceschopnosti byla v roce 1947 už jasně vepsaná v samotném festivalovém hesle – „Konfrontace běžné

²⁸ Brejcha, Bohumil: „Ještě k Filmovému festivalu v západočeských lázních“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 37 (14. 9.), s. 5.

²⁹ Brož, Jaroslav: „Festivaly jinde a u nás“.

produkce naší s běžnou produkcí světovou.³⁰ Koncepce festivalu, v níž se měla domácí tvorba poměřit s tvorbou ostatních států, slibovala ukázat kvalitu a vyspělost československého filmu po znárodnění a ekonomickou sílu a stabilitu filmového monopolu. Byla navíc formulována s přesvědčením, že československá tvorba časem v konkurenci bez problémů obstojí – což se pro zástupce československého filmu záhy potvrdilo úspěchem filmu *Siréna* (Karel Steklý, 1947) na festivalu v Benátkách. Od „mezinárodní účasti“ si Čefis sliboval zvýšení zájmu zahraničí o československé filmy a jejich distribuci na zahraničních trzích. Schopnost obstát v zahraniční distribuci by vedle ideologického vítězství znamenala i podstatný ekonomický přínos pro znárodněnou kinematografii a její finanční konsolidaci.³¹

Leitmotivem prvních dvou ročníků festivalu se tak vzhledem k otázce budoucí konkurenceschopnosti domácích filmů na mezinárodních trzích a vzhledem k nacionalistické agendě stala snaha o definování esence československého filmu, snaha určit, v čem spočívá jeho národní charakter a čím je a bude odlišný od ostatních produkcí. Jinými slovy, čím československá kinematografie přispěje do světové kultury a jak uplatní potenciál, který jí byl dán impulsem znárodnění. Text A. M. Brousila, předsedy klubu československých novinářů a dlouholetého předsedy festivalové komise a později poroty, je výstižným příkladem nacionalistické rétoriky a obsahuje základní koncepty a diskurzy, které se kolem festivalu rozehrávaly v jeho premiérovém roce. Zaslouží proto, aby byl citován v plné šíři:

Český a slovenský film slaví společně svou první žeň. Děje se tak ve svobodném státě – s mezinárodní účastí. To je významným předznamenáním všech našich budoucích festivalů i naší filmové tvorby. Náš film se chce vystavovat mezinárodní soutěži a chce uhájit své místo v kinematografii světa. Všichni si však musíme uvědomit, že toto místo, získané osobitými díly národními, udržíme nikoliv za cenu ústupu od národní inspirace, bažíce po bezbarvé mezinárodnosti, nýbrž pouze právě národní inspirací, přimykající se k vlastním zdrojům látkovým, dobírající se vlastních hodnot výrazových, usilující o dílo jedinečné. [...] K mezinárodnímu cíli lze dojít jen

³⁰ Konečná zpráva o organizačních a hospodářských výsledcích II. filmového festivalu v Československu s mezinárodní účastí, konaného ve dnech 2. – 17. srpna 1947 v Mariánských Lázních, 6. 12. 1947. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

³¹ -b: „Přehledka vykonané práce ve světle srovnání s cizinou“; *Filmoví novináři o československém filmu. K I. festivalu filmů v Československu s mezinárodní účastí*. Praha: Československý státní film 1946, s. 29.

národní cestou. Světový se může stát náš film jen svou českostí a slovenskostí. Aby mohl být světovým, musí být sám sebou. Potřebujeme filmová díla, která by nám ukazovala naše zkušenosti, minulé i přítomné, ale i naše naděje a touhy. Taková díla chceme a musíme vytvářet. A o taková díla bude mít zájem i cizina. Nebude se ptát po tom, co dovedeme po ní, ledaže bychom to dovedli líp, nýbrž po tom, co nikdo nesvede po nás. Proto jedině národní film český a slovenský může být smyslem naší kinematografie. [...] Ve světě budeme hodnoceni podle toho, čím dovedeme přispět k jeho lepšímu osudu. Proto se národnost nesmí stát synonymem pro malost a ohraničenost, nýbrž formou velikosti.³²

V Brousilově textu, stejně jako v řadě dalších dobových článků, vystupuje do popředí snaha o definování podstaty československého filmu, uchopení distinktivního národního charakteru, jež ho odlišuje od ostatních kinematografií a jež bude v přímém kontrastu s bezbarvým a bezpříznakovým kospomolitismem. Budoucnost československého filmu byla v jeho ukotvení v jakési dané národní specifičnosti. Ve výběru takových témat, jež budou vyjadřovat národní historii a skrze ni přítomnost a budoucnost národa. V básnivé próze předsedy V. odboru ministerstva informací Vítězslava Nezvala se měl znárodněný film stát „výrazem českého a slovenského tvůrčího ducha a genia, jeho křišťálové pravdy a slovanské jímavosti: jeho mužnosti i něhy, jeho básnivosti, jeho humoru i melancholie, jeho nesmlouvavého vlastenectví.“³³ Vlastenectví se v roce 1946 vyslovovalo jedním dechem s prací a budovatelskou zodpovědností. „Doufejme, že noví čeští a slovenští filmaři už nebudou spatřovat národnost jen ve folkloru a v historii, nýbrž především v charakteru člověka, který se v nich tají a jež nutno v nich objevovat, lépe řečeno, odhalovat, neboť národnost tkví v typičnosti jeho myšlení a cítění, v národnosti jeho činu,“ poznamenal Brousil s dodatkem, že „tohoto českého a slovenského člověka třeba však nyní hledat a nalézat nejen v koženkách a halenkách, nýbrž také v baťovkách a v kombinézách.“³⁴ Festival byl systematicky začleňován do širšího budovatelského národního programu a hospodářského rozvoje republiky.

³² Příspěvek A. M. Brousila, *Filmoví novináři o československém filmu...*, s. 5.

³³ Nezval, Vítězslav: „Základní kámen naší festivalové tradice“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 31 (3. 8.), s. 1.

³⁴ *Filmoví novináři o československém filmu...*, s. 5.

Takto vymezený koncept se měl prakticky promítnout do produkčního plánu československého filmového monopolu. Ten měl postupně vyrobit dostatečné množství „národních“ filmů, aby se udržel národní charakter festivalu. Festival tak měl pevné místo v plánované ekonomice Československa. Měl sloužit k předvedení výsledků dvouletého plánu a později pětiletky a oslavit nadřazenost plánování filmové výroby a modelu znárodněné kinematografie nad volným trhem a svobodným podnikáním. Počítalo se s tím, že se situace na festivalu po prvních několika ročnících zlepší, jakmile barrandovské a hostivařské ateliéry zvýší v rámci plánování filmovou produkci a zajistí dostatečné množství kvalitních československých filmů. Pětiletý plán, v němž se počítalo s produkcí 52 celovečerních filmů v roce 1953, by byl schopný zajistit kýžený národní charakter festivalu.³⁵ V souladu s vizí znárodněné československé kinematografie coby vzoru pro ostatní světové kinematografie stavěl tento plán na předpokladu, že je, slovy Rudolfa Patery, československá kinematografie na cestě stát se „filmovou velmocí“, jíž se bude obdivovat i Amerika.³⁶ Dlužno dodat, že Paterovým článkem, který vyšel ve *Filmových novinách* začátkem ledna 1948, už prostupoval silný prosovětský tón a podbarvovala ho rétorika soupeření mezi kapitalistickými Spojenými státy a pokrokovým, formujícím se socialistickým východním blokem v čele se SSSR, tedy, jak bude patrné dále, rysy typické pro III. ročník festivalu v roce 1948 i pro ročníky následující. Situace ve filmové výrobě byla ale v příkrém rozporu s výhledy plánovačů. V roce 1949 už začínalo být jasné, že závazky československého filmového průmyslu jsou v tomto ohledu nereálné. Krize vyvrcholila v roce 1951, kdy vzniklo pouze sedm filmů. I kdyby československá filmová výroba ale byla schopná plánům dostát, národní charakter festivalu byl od roku 1948 stejně neudržitelný v důsledku nástupu KSČ k moci a sílícímu tlaku Moskvy sledující vlastní geopolitické zájmy.

Zesílený nacionalismus tak byl jedním z charakteristických znaků mariánskolázeňského/karlovarského festivalu. Jeho druhým znakem, jenž stojí za pozornost, neboť na rozdíl od národního tónu přetrvává i do dalších ročníků a stane se základem specifického modelu festivalu, je už jeho zmiňovaný pracovní náboj. Festival byl pojímán jako festival pracovní, čímž se podstatně lišil od festivalů v Cannes nebo Benátkách. V kombinaci národního a pracovního nacházel vlastní tvář v záplavě poválečných filmových přehlídek.³⁷ Pracovní v tomto případě znamenalo, že festival neuděloval žádné ceny ani nehodnotil individuální umělecké výkony, ale chtěl být přehlídkou vykonané práce

³⁵ Pětiletý plán Československý státní film, 3. 6. 1948, NA – Archiv ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 662.

³⁶ Patera, Rudolf: „Cesta k filmové velmocí“; *Filmové noviny* 2, 1948, č. 1 (3. 1.), s. 2.

³⁷ Brož, J.: „Festivaly jinde a u nás“.

v zestátněném československém filmu.³⁸ Prostřednictvím kvalitně odvedené práce tak měl festival místo v budovatelském programu československé vlády. Úspěch festivalu i zvýšení návštěvnosti lázní byl dáván do souvislosti s celkovou konsolidací československého hospodářství.³⁹ Bezprostředně po válce tak festival sloužil k předvedení znárodnění kinematografie, k předvedení československé státnosti a k předvedení budovatelského etosu na cestě k socialismu.

Manifestace slovanské vzájemnosti

Od festivalu národního k festivalu slovanskému

Pracovní etos v kombinaci s nacionalistickým tónem charakterizoval i druhý ročník festivalu v roce 1947 (2. – 17. 8.), který se kvůli sporům o rozpočet mezi Čefis a městem Karlovy Vary tentokrát konal pouze v Mariánských Lázních.⁴⁰ Druhý ročník, na němž bylo uvedeno 13 filmů včetně dramatu Charlese Chaplina *Monsieur Verdoux* (1947) v evropské premiéře a který zahájil československý snímek *Týden v tichém domě* (Jiří Krejčík, 1947), se koncepčně víceméně nijak zásadně nelišil od ročníku prvního.

Programová prohlášení potvrdila národní charakter festivalu. „Náš festival odlišuje se výrazně od všech ostatních. Chce mít postupně na pořadu filmy z celého světa, ale nechce být světový. Zůstává národním, chtěje své národní dílo vystavit mezinárodní soutěži,” napsal A. M. Brousil.⁴¹ O něco zesílila vize vůdčího postavení československého filmového modelu. Podobně jako Československo představovalo ve vizionářské rétorice části politických a kulturních elit společensky a politicky unikátní světový experiment, novou střední cestu mezi kapitalismem a socialismem,⁴² ocitl se československý film v roli avantgardy, v roli producenta nového unikátního umění, jež zaujímá „čestný poměr k divákovi“, kterého se

³⁸ Anon.: „Krátko o zahraničních filmech Filmového festivalu v ČSR“; *Filmová práce* 2, 1946, č. 30 (27. 7.), s. 2.

³⁹ Břejcha, Bohumil: „Vytváříme tradici festivalu v Mar. Lázních“; *Filmové noviny* 1, 1947, č. 30 (26. 7.), s. 1.

⁴⁰ Patera, Rudolf: „Smysl našeho filmu“; in *II. Filmový festival v ČSR s mezinárodní účastí*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 41; Dodatek k hospodářské a organizační zprávě II. Filmového festivalu v Československu s mezinárodní účastí, Praha, 6. 12. 1947, s. 2. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, inv. č. 462, k. 227. Karlovy Vary odmítly finančně přispět na festival a uspořádaly vlastní *Filmové léto*.

⁴¹ Brousil, A. M.: „Náš festival“; in *II. Filmový festival v ČSR s mezinárodní účastí*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 5.

⁴² Štrych, Josef: „Národy velké a malé“; in *Kulturní politika* 2, 1947, č. 45 (25. 7.), s. 5.

nesnaží balamutit a zotročovat hloupými příběhy, ale kterého respektuje a osvobozuje.⁴³ Jan Kučera nastínil misi československého filmu následovně:

Musíme situaci odhadovat správně: cizina od nás neočekává, že nahradíme Ameriku. Cizina od nás neočekává, že ji ohromíme nějakým „Ben-Hurem“ neto hrůzostrašným krvákem. Cizina vůbec neočekává, že půjdeme v šlépějích běžných mezinárodních produkcí. Dokonce před takovým nerozumným počínáním varuje. Zahraniční diváci mají rádi československý film a věří v něj: v jeho čistotu a prostotu, kterou se liší od bývalého filmu německého. V jeho osobitost, která není vtíravá jako svéráznost filmu maďarského [...] Snad očekávají víc od našeho filmu, než jim dnes může dát. Ale cizina věří v náš film a cizina náš film potřebuje. Ta česká a slovenská nota doopravdy chybí v mezinárodním filmovém koncertu.⁴⁴

Festivalový program zůstal i nadále spíše skromný a vyvážený co do zastoupení jednotlivých světových produkcí ze západu i z východu, ale Čefis, který čelil po prvním ročníku kritice, plánoval celou akci o něco pečlivěji. Přípravy na festival začaly už 20. dubna, konání festivalu bylo oznámeno na všech velvyslanectvích a všem kulturním přidělcům zahraničních delegací. Festivalové plakáty byly vytištěny ve čtyřech řečech a rozeslány do cestovních kanceláří v ČSR a v cizině. V pražských tramvajích byly umístěny transparenty a festival otevřel informační kancelář v cestovní kanceláři Travema.⁴⁵ Z českých filmů se promítaly *Alena* (Miroslav Cikán, 1947) a *Poslední mahykán* (Vladimír Slavínský, 1947), ze zahraničních pak například americké snímky *Paní Miniverová* (William Wyler, 1942) a *Ztracený weekend* (Billy Wilder, 1945), britská *Otázka života a smrti* (Emerich Pressburger, 1946), francouzská *Pastorální symfonie* (Jean Delannoy, 1946), sovětské filmy *Jaro* (Grigorij Alexandrov, 1947) a *Ve jménu života* (Alexandr Zarchi – Iosif Chejfic, 1946) a švédský *Zločin a trest* (Bengt Ekerot, 1945). Festivalu předcházel Mezinárodní kongres filmových

⁴³ Kučera, Jan: „Náš film ve světě“; in *II. Filmový festival v ČSR s mezinárodní účastí*. Praha: Československé filmové nakladatelství 1947, s. 10.

⁴⁴ Kučera, J.: „Náš film ve světě“, s. 10.

⁴⁵ Dodatek k hospodářské a organizační zprávě II. filmového festivalu v Československu s mezinárodní účastí, Praha, 6. 12. 1947. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, inv. č. 462, k. 227. Srov. Filmový festival v Mariánských Lázních, 17. 5. 1947. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, inv. č. 462, k. 227.

pracovníků, z nichž někteří zůstali i na filmový festival, který nakonec navštívilo 21 tisíc diváků (HAVELKA 1973: 58), tedy o 17 tisíc více než v roce 1946.

I přesto, že festival i ve druhém roce svého konání zůstal spojený s národním programem, začal se pomalu v jeho koncepci prosazovat nový tón, jež bude mít vliv na podobu a funkci festivalu v následujícím roce. Národní rétorika se postupně začala mísit s rétorikou slovanství a panslavismu. „Vědomí sounáležitosti k slovanské kinematografii za poslední rok u nás zesílilo,“ poznamenal Brousil na začátek festivalu.⁴⁶ Mariánskolázeňský festival měl v budoucnu pomoci formování kinematografií v slovanských státech tím, že se stane přehlídkou jejich produkce. „Znárodněná kinematografie tak splní své poslání: vycházet ze života českého a slovenského lidu, tomuto lidu sloužit, být střediskem kinematografie slovanských národů a za jejich společný cíl bojovat,“ vysvětlovaly *Filmové noviny*.⁴⁷

Na festivalu se konal Den slovanské vzájemnosti, kterého se zúčastnily osobnosti ze slovanských národů. Stejně jako se staly barrandovské ateliéry „střediskem slovanských národů ve filmu“, „je [...] závazkem pro příští filmové festivaly u nás, aby také byly střediskem přehlídky filmových děl těchto národů,“⁴⁸ psaly *Filmové noviny*. Posláním znárodněného československého filmu měla být napříště „slovanská kulturní orientace“ a navazování spolupráce se slovanskými národy.⁴⁹ Československá kinematografie byla představena vedle kinematografie sovětské jako jediná, která mohla pomoci teprve se rozvíjejícím kinematografiím formujícího se východního bloku, zejména polské, bulharské, jugoslávské. Což byla idea, která opět souzněla s vizí vůdčího postavení československého monopolu. V budoucích letech už nemělo jít na festivalu o poměrování mezi československou kinematografií s kinematografiemi zahraničními, ale o soutěž slovanské kinematografie s kinematografií neslovanskou, o „manifestaci spolupráce slovanských národů na poli kinematografie“.⁵⁰ Na festival navázaly na podzim 1947 v Praze konané porady o slovanské filmové spolupráci.⁵¹ Koncept národní kinematografie, jenž určoval ráz prvního ročníku, pomalu ustupoval pojetí československé kinematografie jako součásti kulturně, umělecky a

⁴⁶ Brousil, A. M.: „Náš festival“, s. 5.

⁴⁷ Patera, Rudolf: „Poslání našeho filmu“, *Filmové noviny* 1, 1947, (2. 8.), s. 1.

⁴⁸ Anon.: „Barrandov, Slovanský Hollywood“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 34 (23. 8.), s. 3. Srov. Patera, Rudolf: „Poučení z Mariánských Lázní“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 34 (23. 8.), s. 1.

⁴⁹ Linhart, Lubomír: „50 let Československého filmu“, in *III. Mezinárodní filmový festival v Československu*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 26; Anon.: „Pro slovanskou spolupráci“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 33 (16. 8.), s. 1.

⁵⁰ Anon.: „Průzkum mínění o letošním festivalu“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 31 (2. 8.), s. 6.

⁵¹ Anon.: „Porady v Praze o slovanské filmové spolupráci“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 46 (15. 11.), s. 1.

politicky unikátního slovanského bloku.

Tato slovanská linie korespondovala s aktuální zahraniční politikou Sovětského svazu.⁵² J. V. Stalin mobilizoval v roce 1947 ideu slovanství jako koncept, jenž spojoval všechny státy východní Evropy, v jejichž čele stál bratrský Sovětský svaz. Cílem bylo upevnění pozice Moskvy v regionu. Slovanská pospolitost zastírala Stalinovy expanzivní plány, jež počítaly s naprostou podřízeností národních celků sovětským zájmům. Posun ke slovanství byl prvním signálem transformace festivalu v Mariánských Lázních ve festival de facto sovětský, nikoliv československý, k níž dojde začátkem 50. let. Posun ke slovanství tak předznamenával budoucí měnící se roli festivalu z národní platformy k akci s významem pro celý východní blok a akci klíčové pro globální plány SSSR.

Ke zdůraznění všeslovenského akcentu pozval ministr informací Kopecký k účasti na festivalu sovětského ministra kinematografie Ivana Bolšakova a režiséry Sergeje Ejzenštejna a Vsevoloda Pudovkina. Ani jeden z nich se ale nemohl festivalu zúčastnit. Do Mariánských Lázní nedorazili ani zástupci na festivalu uvedeného sovětského filmu *Jaro herečka* Ljubov Orlova a režisér Grigorij Alexandrov, kteří jeli namísto toho do Benátek.⁵³ Do Benátek jel ostatně i ministr Bolšakov.⁵⁴ Za Sověty navštívil festival nakonec jako host pověřenec Sovexportfilmu v ČSR Alexander A. Lebeděv. Sověští herci a tvůrci nebyli jediní, kdo na festivalu absentoval: ředitel akce Karel Slaba si stěžoval, že na přehlídce chyběli také českoslovenští umělci.⁵⁵

Slabá účast vypovídá mnohé o postoji, jaký zaujímal Sovětský svaz v roce 1947 v porovnání s ostatními festivaly k československé přehlídce. Zatím byly pro Moskvu důležitější festivaly západoevropské. Jednak se Kreml snažil udržet politiku koexistence, nikoliv konfrontace se západními spojenci,⁵⁶ což účast na festivalech ideálně umožňovala, jednak se snažil prosadit sovětskou kinematografii na západních trzích v jakési první etapě poměrování na kulturní frontě mezi SSSR a USA a jako základ šíření komunismu v západní Evropě.⁵⁷

Slovanský program vyhlášený v roce 1947 měl ale jen velmi krátké trvání. Rázný konec mu

⁵² Kusák, A.: *Kultura a politika v Československu...*, s. 147–153.

⁵³ Telegram do Moskvy, 19. 7. 1947. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

⁵⁴ Ruský státní archiv literatury a umění (RGALI), f. 2456 (Ministerstvo kinematografie), op. 4, ed. chr. 111, l. 11.

⁵⁵ Dodatek k hospodářské a organizační zprávě II. Filmového festivalu v Československu s mezinárodní účastí, Praha, 6. 12. 1947, s. 4. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

⁵⁶ McCormick, Thomas J.: *America's Half-Century: United States Foreign Policy in the Cold War*. London: The John Hopkins University Press 1989, s. 64–65.

⁵⁷ RGALI, f. 2456, op. 4, ed. chr. 103, Cannes, 20. 9. – 5. 10. 1946, l. 32, 42.

učinila roztržka mezi Stalinem a jugoslávským vůdcem Josipem Brozem Titem v červnu 1948. Rozkol uvnitř socialistického tábora v kombinaci s nástupem KSČ k moci se pomalu začal promítat i do tváře československého festivalu, kdy se v souvislosti s jeho programem dostával do popředí budovatelský a revoluční náboj a ideologický střet dvou systémů – socialismu a kapitalismu. Od III. ročníku festivalu už proti sobě nestály slovanské a neslovanské národy, ale dva soupeřící politicko-ideologické bloky.

„O nového člověka, o dokonalejší lidstvo“

Od festivalu slovanského k festivalu socialistickému

V souladu s doznívajícím programem oslavy spolupráce slovanských kinematografií a vůdčí role SSSR byl III. ročník festivalu v roce 1948 (17. 7. – 20. 8.) zahájen premiérou sovětského filmu *Píseň tajgy* (Ivan Pyrjev, 1947), natočeného částečně na Barrandově. Jako vyzdvižení kvalit slovanské kinematografie se v úvodu festivalu, jehož název prošel transformací z festivalu „s mezinárodní účastí“ na festival „mezinárodní“, zdůrazňoval úspěch Sovětů v Cannes a vítězství československé *Sirény* v Benátkách.⁵⁸ Poměrování slovanských kinematografií s kinematografiemi neslovanskými se zásadně radikalizovalo pod vlivem únorového převratu, který otevřel cestu nejen k plnému prosazení kulturní politiky KSČ, ale i k prosazení politicko-ekonomických plánů Sovětského svazu.

Po nástupu KSČ k moci se podoba festivalu proměnila třemi zásadními způsoby – změnily se jeho struktura a statut, centralizoval se souboj ideologií a vzrostl zájem a vliv SSSR. Střet mezi slovanským a neslovanským živlem se v kontextu radikalizace domácí scény i geopolitické situace začal podřizovat „globálnějšímu“ střetu mezi socialistickým a kapitalistickým systémem. Na půdě festivalu pak tento střet nabíral podoby konfrontace dvou pojetí filmu a filmového průmyslu. Národní charakter festivalu ve smyslu prosazování zájmů československé kinematografie a prezentování jejích výsledků ustoupil „socialistické“ kinematografii jako zastřešujícímu, nadnárodnímu fenoménu pod taktovkou SSSR.

V roce 1948 se festival konal poprvé jako festival soutěžní s hlavní cenou Křišťálovým

⁵⁸ Brousil, A. M.: „Náš přínos do mezinárodních filmových soutěží“; in *III. Mezinárodní filmový festival v Československu. Mariánské Lázně 17. VII – 2. VIII 1948*. Praha: Československý filmový ústav 1948, s. 32.

globem. Vedle standardních ocenění za režii, kameru, scénář, hudbu, herecký výkon či dokument vyhlásili organizátoři ještě další dvě specifická ocenění, v nichž se jasně odrážela ideologická rovina festivalu – Cenu práce „za film, který nejlépe ocení myšlenku práce“ a Cenu míru „za film, který nejlépe vyjádří myšlenku míru.“ Cena práce navazovala na „pracovní etos“ předchozích dvou ročníků. Cena míru odrážela pocit narůstajícího geopolitického konfliktu mezi Východem a Západem. O cenách rozhodovala (zatím stále národní) porota v čele s A. M. Brousem. Festival se konal pouze v Mariánských Lázních, s nimiž ministerstvo informací uzavřelo v rámci plánování smlouvu na pět let (1948–1952).⁵⁹ Předsedou festivalového výboru podřízeného ministerstvu informací byl jmenován filmový kritik Artuš Černík.⁶⁰ Na žádost Vítězslava Nezvala mu měla být předkládána všechna agenda týkající se ideologické stránky festivalu.⁶¹ Festival zaštitil předseda vlády Antonín Zápotocký, který také zasedl v čestném festivalovém předsednictvu vedle ministra informací Václava Kopeckého, ministra zahraničí Vlada Clementise, ministra školství Zdeňka Nejedlého, pověřence pro oblast školství Laca Novomeského a pověřence pro informace Ondřeje Pavlíka. Počet účastnických zemí vzrostl na 16 a zúčastnily se jak kapitalistické, tak lidově-demokratické země. Ameriku reprezentovaly filmy *Pošlapané květy* (Mervyn LeRoy, 1941) a *Nejlepší léta našeho života* (William Wyler, 1946), domácí kinematografii pak snímek *Bílá tma* (František Čáp, 1948). Nejpočetněji byla zastoupena sovětská kinematografie šesti filmy, mimo jiné snímky *Píseň tajgy* nebo *Ruská otázka* (Michail Romm, 1947).⁶² Hlavní cenu získal polský snímek *Osvětím* (Wanda Jakubowska, 1948).

Změna statutu korespondovala se zájmy československého filmového monopolu, jenž v roce 1948 završil svoji transformaci ustanovením Československého státního filmu (ČSF). Zvýšení statutu festivalu tak mělo důležitou propagandistickou funkci, bylo demonstrací prestiže ČSF a ohlašovalo nejen novou vývojovou etapu v dějinách československého monopolu, ale i novou vývojovou etapu v dějinách filmového umění a kultury obecně, která se začínala podrobovat dogmatům socialistického realismu. Cílem zostřené kulturní politiky KSČ, která nabrala plné obrátky v druhé polovině roku 1948, bylo vytvořit novou socialistickou kulturu,

⁵⁹ Opis: Místní národní výbor Mariánské Lázně. Věc: Filmový festival v Mar. Lázních. Nedatováno, s. 3, NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462. *III. Mezinárodní filmový festival v Československu*. Praha: Československý filmový ústav 1948.

⁶⁰ Místopředsedou festivalového výboru byl Adolf Mertl, ředitelem festivalu Karel Slaba. *III. Mezinárodní filmový festival v Československu*, s. 9.

⁶¹ Zápis: Pracovní schůze III. mezin. film. fest. 4. května 1948, s. 2. NA, f. 861 – Ministerstvo informací, k. 227, inv. č. 462.

⁶² Na festivalu byly dále zastoupeny Argentina, Bulharsko, Velká Británie, Dánsko, Francie, Itálie, Izrael, Maďarsko, Mexiko, Nizozemsko, Rumunsko, Švédsko a Švýcarsko.

jejíž hlavní cíl byl edukativní, ideologický a budovatelský. Propagandistická hodnota filmového festivalu pro nový režim byla enormní i z jiného důvodu. Ohlášením standardní soutěže, tedy prvku, který československý festival doposud odmítal ve snaze odlišit se od západoevropských festivalů, se československá přehlídka snažila udržet krok s festivaly v západní Evropě. Založení soutěžní tradice a evidentní profesionalizace festivalu naznačují, že ČSF šlo o zapojení se, byť víceméně symbolické, do evropského festivalového okruhu a o vytvoření plnohodnotného alternativního modelu festivalu k festivalům západním.

Nejen, že se měl festival stát reprezentativní akcí, jež by svým mezinárodním dosahem odrážela důležitost ČSF jako instituce, ale československá strana si i více uvědomovala význam festivalu z ekonomického hlediska mezinárodního obchodu a filmové distribuce. Československá distribuce procházela od roku 1947 radikální transformací, jejímž cílem bylo zbavit se závislosti na dovozu amerických filmů a získat kontrolu nad filmovým trhem a odtokem tvrdé měny tím, že se omezí nákup filmů od hollywoodské společnosti MPEA, což přispěje ke stabilizaci průmyslu.⁶³ Řešením bylo zvýšení nákupu filmů ze zemí východního bloku a z dalších států, a to při zachování jistých obchodních kontaktů s Američany (v otázce dovozní politiky se jasně protínaly ekonomický a ideologický diskurz). ČSR měla zájem na diverzifikaci dovozu ze zahraničí a na navazování nových obchodních kontaktů. Rozvoj spolupráce se zahraničními kinematografiemi, kterou festival umožňoval, tak měl pro československý monopol zásadní význam. Uvedením amerického filmu *Nejlepší léta našeho života* si filmový monopol nechával otevřený prostor pro případný nákup filmů od MPEA, s nímž vedlo v období před festivalem ministerstvo informací intenzivní jednání.⁶⁴ Snímek Williama Wylera získal nakonec i dvě ocenění – cenu za režii a čestné uznání za scénář. ČSF pravděpodobně v rámci zachování dobrých vztahů s Američany chtěl ocenit americký film jako gesto dobré vůle, ale zároveň nepřípadalo v úvahu, aby americký snímek získal Cenu míru či Cenu práce, ty byly „rezervovány“ pro sovětské filmy *Ruská otázka* a *Píseň tajgy*. Organizátoři tak ještě, příznačně pro sektor filmu, lavírovali mezi Východem a Západem a mezi ekonomickými zájmy a ideologickými preferencemi.

Jako součást vysvětlení změny statutu festivalu na festival mezinárodní a soutěžní se nabízí ještě jeden faktor – zájmy Sovětského svazu. SSSR, který od roku 1948 bojkotoval kvůli

⁶³ Podrobněji o situaci na trhu a jednání mezi ČSF a MPEA viz. Bláhová, Jindřiška: „Hollywood za železnou oponou: vyjednávání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů do Československa po II. Světové válce“; *Illuminace* 20, 2008, č. 4, s. 16–62.

⁶⁴ Operations of Motion Picture Export Association in Czechoslovakia. Americký charge d'affaires James K. Penfield státnímu sekretáři, Praha, 28. 12. 1948. National Archives and Records Administration, College Park II, Maryland, USA, RG59, DF1945–1949, 860F.4061 MP/12-2848.

údajné diskriminaci svých filmů a protisovětskému naladění organizátorů filmové festivaly v Cannes a v Benátkách, obratně v souvislosti s vlastní festivalovou politikou přeostřil na československou přehlídku. Jako výzvu západním festivalům a vytvoření prostoru k prezentaci sovětského filmu plánovalo sovětské ministerstvo kinematografie na polovinu srpna roku 1948 založení vlastního Mezinárodního festivalu pokrokově-demokratického filmového umění v Leningradě.⁶⁵ Cílem festivalu bylo oslabit americkou, anglickou a další západní kinematografie, které dominovaly přehlídkám v Cannes a Benátkách. Vedle politické funkce měl festival přinést sovětské kinematografii i ekonomické výhody tím, že, jak napsal ve své zprávě ministr kinematografie SSSR Bolšakov, „napomůže mnohem úspěšnějším prodeji našich filmů a položí předpoklady pro rozšíření distribuce sovětských filmů v zahraničí.“⁶⁶ Protože se nakonec festival v Leningradě nekonal, vše nasvědčuje tomu, že s únorovým převrácením v Československu se Sovětům nabídla ekonomičtější a strategičtější možnost využít pro stejné účely již existující festival v Mariánských Lázních. Aby vyhovoval mariánskolázeňský festival sovětským mocensko-ekonomickým cílům, bylo nutné změnit jeho statut z festivalu nesoutěžního na festival soutěžní a z festivalu československého na festival mezinárodní. Tím by se dostal na stejnou úroveň jako bojkotované západní festivaly a sovětská kinematografie by mohla doložit své úspěchy konkrétními cenami. Zároveň by mezinárodní orientace festivalu a soutěž znamenaly navýšení počtu zúčastněných kinematografií a tím i zvýšení šance na obchodní kontakty. Tímto způsobem budou Sověti systematicky využívat západočeský festival v první polovině 50. let. Tento argument podporuje i vývoj v roce 1949, kdy se festival v Mariánských Lázních stal jediným festivalem, kterého se sovětská kinematografie rozhodla zúčastnit.⁶⁷

V důsledku nových politických poměrů v ČSR byl festival koncipovaný jako prostor k artikulaci zradikalizované kulturní politiky KSČ. Hlavním tématem festivalu byl boj, ať už to byl boj dvou společenských a ekonomických systémů, boj za nového člověka, boj za malé národní kinematografie nebo boj proti západnímu kýči. Protože přídomek mezinárodní sdílel festival s přehlídkami v Cannes a Benátkách, vedení festivalu muselo dát jasně najevo, že se od těchto „zábav snobů“, „filmových burs“⁶⁸ a „festiválení“⁶⁹ zásadně distancuje. Nešlo přitom o pouhé nalezení unikátní tváře, která by festival odlišila od ostatních a zajistila mu tak

⁶⁵ Moskva 21. 2. 1948, Ruský státní archiv sociálně-politické historie (RGASPI), f. 17, opis 125, ed. chr. 639, l. 132.

⁶⁶ Tamtéž.

⁶⁷ Vaněk, Karel: „Sovětské filmové umění na festivalu v Mariánských Lázních“; *Rudé právo* 29, 1949 (31. 7.), s. 4.

⁶⁸ Kořán, Josef: „Festival po rubu“; *Kino* 3, 1948, č. 22 (25. 8.), s. 260–261.

⁶⁹ Anon.: „Proč filmový festival v Mariánských lázních?“; *Obrana lidu* 2, 1948 (17. 7.).

relevanci a mezinárodní zájem, ale o formulování alternativního festivalového modelu, jež by byl vhodný pro novou společnost, pro cestu k socialismu sovětského typu, na niž se Československo vydalo.

Model festivalu, jenž se začal rýsovat už v předchozích ročnících kladoucích důraz na práci, nabíral konkrétnější podoby. Práce se stala předmětem oslavy a ocitla se ve stejné pozici jako během prvních dvou ročníků koncept znárodnění. Články popisující detailně a téměř fetišizujícím způsobem práci často zaujímaly v tisku stejný prostor jako programová prohlášení.⁷⁰ Festival měl být pracovní, čímž měl zároveň usilovat o konkrétní politické cíle. Výběr filmů se měl řídit jasnými kulturně–politickými pravidly. Součástí festivalu měly být i nadále konference filmových pracovníků, politické diskuse, fóra.⁷¹

Zásadním rozlišovacím znamením mariánskolázeňského festivalu od festivalů západních se v revolučním roce stal důraz na funkci filmu ve společnosti. Jak poznamenal staronový předseda festivalové poroty A. M. Brousil, festival „vnáší do mezinárodní soutěže třídivé hledisko, jehož pokroková výraznost je dána především látkovým zaměřením. Nejvýše stavíme práci a mír. Proto nejvýše hodnotíme filmy, které jsou v přímém vztahu k těmto budovatelským hodnotám. Tento vyhraněný charakter je jeho osobitostí.“⁷² Důraz na společenskou funkci filmu nadřazoval ve vývojovém řetězci mariánsko–lázeňský festival jeho západním konkurentům. Zatímco západní festivaly ustrnuly tím, že vnímaly film pouze jako umění, které hodnotily z technického a uměleckého hlediska, festival v Československu se posunul o stupeň výše posuzováním filmů podle jejich funkční a mravní hodnoty, ve smyslu přispívání ke vzniku nového lidstva.⁷³ „A k jaké funkci filmového umění může přihlížeti český a slovenský národ se svojí humanitní, sociálně pokrokovou a hluboce demokratickou tradicí? Jaká funkce umění má smysl a význam pro Československo, které dnes svým specifickým a historicky vskutku ojedinělým způsobem řeší přechod k novému řádu – k socialismu?“ ptal se redaktor *Filmových novin* František Kout, aby si odpověděl: „Je to – všeobecně řečeno – úsilí o nového člověka a tím o dokonalejší lidstvo. Usilí o člověka, který se zbaví všech špatných vlastností, sklonů a pověr, vypěstovaných v něm předchozími společenskými řády, úsilí o lidstvo, které bude osvobozeno od všech hrůz, kterými je tak

⁷⁰ Kořán, J.: „Festival po rubu“.

⁷¹ Později se podobný alternativní formát „politického“ festivalu prosadil na festivalu v italském Pesaru (DE VALCK 2007: 28).

⁷² Brousil: „Náš přínos do mezinárodních filmových soutěží“, s. 31.

⁷³ Tamtéž, s. 29.

bohatě častoval starý svět.“⁷⁴

Implicitní součástí vymýcení neduhů a nešvarů starých společenských řádů – tedy kapitalismu – a budování nové společnosti byl i boj proti filmovému kýči západní, hlavně hollywoodské produkce. „Chceme, aby na našich filmových festivalech byl posílen ofensivní nástup proti filmovému kýči, proti úpadkovým výtvorům západní kapitalistické produkce, jimiž je filmové obecnstvo otravováno,“ deklaroval ministr informací a osvěty Kopecký a dodal „[a] chceme, aby se z našich československých filmových festivalů dala pokroková filmová tvorba na výboj a aby vítězně tam na západ, do Evropy a do světa nesla z východu ideje nového života, nové demokracie, nového socialistického řádu.“⁷⁵ Filmový kýč byl zcela v rozporu s budovatelskou, agitační a edukativní funkcí socialistické kinematografie sloužící k výstavbě socialismu zobrazováním „radostné životní zkušenosti“ a „nástupu nových sil“.⁷⁶

Do centra festivalu se posunula kinematografie sovětská a tím i zájmy SSSR. Sovětská kinematografie figurovala jako vzor, z něhož si ostatní kinematografie mohly brát příklad a od něž se mohly učit. Znárrodněná československá kinematografie tak v interpretaci vedoucích činitelů československého filmového monopolu už nebyla logickým důsledkem historického kulturního a politického vývoje Československa, jak tomu bylo v předchozích letech, ale byla derivátem kinematografie sovětské a vývoje sovětského. Podle slov ředitele ČSF Oldřicha Macháčka „sovětský film stál u kolébky Československého státního filmu a náš státní film od svého vzniku čerpá nové a nové podněty a poučení ze sovětské kinematografie, jež zůstává průkopníkem a našim učitelem na cestě, kterou jsme si zvolili.“⁷⁷

Na půdě mariánskolázeňského festivalu tak proti sobě stály dva modely kinematografie – znárrodněný a kapitalistický, sovětský a „hollywoodský“. Tato konfrontace ale nebyla jen lokálně omezeným ideologickým výbuchem, napojovala se na širší evropský kontext. Šířeji vycházela z výzvy, již čelila většina evropských kinematografií po druhé světové válce, tj. z expanze amerického filmového průmyslu a s ní spojenými obavami o osud národních kinematografií, které procházely Evropou od Velké Británie, přes Francii až po Československo.⁷⁸ Hlavním argumentem těch, kteří vnímali zvýšenou přítomnost amerického filmu na evropských trzích negativně, bylo, že americký filmový průmysl diktoval silou

⁷⁴ Kout, František: „Poslání našeho festivalu“, *Filmové noviny* 2, 1948, č. 15 (9. 4.), s. 2.

⁷⁵ Anon.: „Ministr Kopecký o našich festivalech“, *Filmové noviny* 2, 1948 č. 32 (6. 8.), s. 2.

⁷⁶ Vaněk, Karel: „Film v boji o nového člověka“, *Rudé právo* 29, 1949 (3. 7.).

⁷⁷ Macháček, Oldřich: „Československý film k třicetiletí sovětské kinematografie“, *Kino* 3, 1948, č. 22 (25. 8.), s. 248.

⁷⁸ Viz. např. ELWOOD – KROES 1994; NOWELL-SMITH – RICCI 1998.

kapitálu svoje podmínky napříč Evropou, ohrožoval národní kulturu, zaplavoval evropské trhy (a festivaly) svými filmy, často považovanými za kulturně inferiorní. Pod vlivem expanze americké kinematografie se ze západoevropských festivalů staly, jak o dva roky později poznamenal ve vyhroceném stylu jemu vlastním redaktor *Rudého práva* Karel Vaněk, „bezvýznamné filmové jarmarky, kde se kapitalističtí výrobci brakového filmového zboží hlučně překřikovali v reklamních frázích, jimiž se marně snažili zastřít hluboký úpadek a zchátralost buržoasní filmové výroby.“⁷⁹ Trh, peníze a kvantita ovlivňovaly podobu soutěže i seznam účastníků a vylučovaly z klání malé kinematografie, které podléhaly v nerovném boji s neúprosnou exportní expanzí Hollywoodu⁸⁰ a pro které se měl mariánskolázeňský festival stát jakýmsi azylem.⁸¹ V roce 1950, po vypuknutí války v Koreji, byla expanze amerického filmového průmyslu vysvětlována za železnou oponou jako součást vojenské imperialistické expanze USA.⁸²

Festival oficiálně deklaroval rovnostářský přístup – v jisté analogii k beztřídní, neelitářské společnosti –, kdy každá kinematografie měla být napříště zastoupena pouze jedním filmem a tedy žádná neměla být zvýhodněna. Tímto rovnostářským přístupem se československá přehlídka vymezovala vůči Cannes a Benátkám, které podle československého tisku diskriminovaly kinematografie malých států a upřednostňovaly velké producenty.⁸³ Ještě krátce před festivalem organizátoři mírně ustoupili ze svých pravidel, když vyhlásili, že kinematografie produkující nad 40 filmů ročně se mohou zúčastnit dvěma díly.⁸⁴ Ani to ale v praxi neplatilo. Například v roce 1948 se SSSR zúčastnil šesti filmy a v roce 1949 osmi filmy, mezi nimi byly *Setkání na Labi* (Grigorij Alexandrov, 1949), *Život v květech* (Alexander Dovženko, 1948) nebo *Stalingradská bitva* (Vladimir Petrov, 1949), která festival zahájila, zatímco Američané byli zastoupeni v témže roce filmy *Johnny Belinda* (Jean Negulesco, 1948), *Poklad v Sierra Madre* (John, Huston, 1948) a *Rodná země* (Leo Hurwitz, 1942). V roce 1950 Sověti festival obeslali pěti filmy, Čína čtyřmi, Francie a Německá demokratická republika třemi, USA byly zastoupeny dvěma snímky (HÁBOVÁ 1986: 43-44; HAVELKA 1973: 59-65). V důsledku sílící studené války a stále vyhrocenějších vztahů mezi východním a západním blokem ale na přelomu 40. a 50. let

⁷⁹ Vaněk, Karel: „Film v boji za mír“, *Rudé právo* 30, 1950, č. 166 (15. 7.), s. 4.

⁸⁰ Pfn: „Filmový svět hleděl k Mariánským Lázním“, *Haló noviny*, 1949 (14. 8.).

⁸¹ Patera, Rudolf: „Poučení z Mariánských Lázní“, *Filmové noviny* 1, 1947, č. 34 (23. 8.), s. 1; bž: [Brož, Jaroslav] „Československo a filmové festivaly“, *Filmové noviny* 2, 1948, č. 1 (3. 1.), s. 1.

⁸² Anon.: „Slavnostní udělení cen na filmovém festivalu“, *Lidová demokracie*, 1950 (1. 8.).

⁸³ bž [Brož, Jaroslav]: „Československo a filmové festivaly“.

⁸⁴ V 60. letech se pak statut upravil a každý stát se mohl zúčastnit soutěže maximálně jedním filmem. Statut XIII. Mezinárodního filmového festivalu. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, f. 1261/0/11, sv. 328, a. j. 419, b. 6.

hrál větší roli poměr mezi zastoupením „lidově-demokratických“ a „kapitalistických/západních“ kinematografií, tedy soupeření dvou bloků – i když sovětská kinematografie zůstávala i nadále kategorií sama o sobě.

Důraz na proklamovaný zájem o rozkvět malých kinematografií, který se objevil v souvislosti s koncepcí festivalu explicitně až v roce 1948, má komplexnější vysvětlení než jen snahu československého festivalu vymezit se vůči jiným evropským přehlídkám.⁸⁵ Otázky dominance Hollywoodu se v souvislosti s evropskými festivaly dotýká de Valck. Podle ní se západoevropské festivaly bránily nadvládě Hollywoodu, ale zároveň ji pomáhaly udržovat svojí závislostí na hollywoodských hvězdách a filmech (DE VALCK 2007: 15). Tento dvojjaký vztah neplatil pro mariánsko-lázeňský festival, který se čím dál tím jasněji od Hollywoodu distancoval. Svým přístupem k malým (národním) kinematografiím se chtěl programově stát jakousi baštou proti americké expanzi a výzvou americké dominanci na evropských trzích,⁸⁶ což jej činí relevantním objektem zájmu z hlediska jednoho z klíčových témat studií vztahů mezi Hollywoodem a evropskými kinematografiemi.

Studium historie festivalu ozřejmuje roli, jakou artikulace expanzivní politiky Hollywoodu sehrála v definování nejprve národní a později socialistické kinematografie. Umožňuje tak větší pochopení diskurzu, který se formoval v rámci východního bloku v souvislosti s Hollywoodem, a jeho proměnlivé logiky. Napomáhá také lépe pochopit mechanismy, jakými se kinematografie východního bloku bránily domnělé či skutečné expanzi amerického filmového průmyslu, a tím i konkrétní způsoby, jakými se formovala v kulturní sféře studenoválečná rétorika boje mezi dvěma zneprátenými tábory.⁸⁷ Uvažování o mariánskolázeňském festivalu jako o hrázi proti expanzi americké kinematografie je podepřeno logikou, že festival je jakýmsi odrazovým můstkem na západní (kapitalistické) trhy. Ocenění na festivalu s sebou neslo mezinárodní věhlas a zviditelnění konkrétního filmu i celé kinematografie, což slibovalo přilákat pozornost distributorů v západní Evropě a tím

⁸⁵ Případně, pokud bychom na celou dynamiku mezi jednotlivými festivaly a pozici toho československého pohlíželi více cynicky, je takové vymezování se téměř jakousi z nouze ctností v momentě, kdy bylo evidentní, že československý festival nemůže, co do prestiže a přitažlivosti, se svými západoevropskými konkurenty soupeřit.

⁸⁶ Anon.: „Výzva k Chaplinovi, Wylerovi, Wellesovi a dalším mlčícím umělcům“; *Mladá fronta*, 1950 (27. 7.).

⁸⁷ Podrobněji o diskurzivních konstrukcích, které kolem Hollywoodu a jeho produkce rozehrávala československá komunistická propaganda viz Bláhová, Jindřiška: “No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda”; *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, 2009, č. 3, s. 271–292.

pádem podrytí dominantního postavení Hollywoodu.⁸⁸

Rétorické vyhocení konfliktu mezi malými kinematografiemi a Hollywoodem má i klíčovou ekonomickou nadnárodní dimenzi. Moskva se systematicky snažila omezit přítomnost hollywoodských filmů na východoevropských trzích už od roku 1947.⁸⁹ Obchodní kontakty jednotlivých sovětských satelitů s americkým filmovým průmyslem byly v rozporu s plánovanou expanzí sovětské kinematografie ve jménu šíření socialismu. Tento plán zahrnoval jak úplné ovládnutí východoevropských trhů, které představovaly hlavní zdroj kapitálu, know-how i lidských zdrojů, tak i postupný výboj do dalších teritorií – v druhé polovině 40. let je to hlavně Západní Evropa a v letech padesátých pak Asie. Například v roce 1951 Sovexportfilm projevil zvláštní zájem pozvat na festival účastníky z Indie, protože v té době dlouhodobě jevil zájem o indický trh. V diskurzu kolem festivalu se tak specificky proplétaly ekonomické a ideologicko-kulturní (pokrokové umění vs. kýč) zájmy. Téma malých kinematografií, jak bude patrné u ročníků v první polovině 50. let, se proměnilo v závislosti na geopolitickém vývoji, hlavně v Asii a Latinské Americe, a s globálním záběrem festivalu. V 50. a 60. letech bude festival přispívat do expanze socialistického bloku a šíření revoluce tím, že bude poskytovat prostor mladým kinematografiím rozvojových zemí hlavně v Africe a Latinské Americe,⁹⁰ kde se filmová výroba teprve rozbíhala a kde chtěl Sovětský svaz získat politický i ekonomický vliv. Důraz na malé kinematografie, vyzdvihování jejich zájmů v boji s Hollywoodem a přisuzování role „moudrého“ vůdce sovětské kinematografii přitom odváděl pozornost od faktu, že festivalová politika upřednostňovala zájmy jiné *velké* kinematografie – sovětské.

Festivalová koncepce z roku 1948 zintenzivnila v roce následujícím, kdy se festival konal pod stejným heslem „O nového člověka, o dokonalejší lidstvo“ (24. 7. – 3. 8.). Zvyšoval se strategický význam festivalu z hlediska mocenských zájmů SSSR a Sovětský svaz festival čím dál tím úžeji začleňoval do své zahraniční i kulturní politiky.⁹¹ SSSR přitom prosazoval svůj vliv prostřednictvím sovětské ambasády a pracovníků Sovexportfilmu v Československu. Pakliže v roce 1947 byl festival zapojený do podpory oficiální zahraniční politiky SSSR

⁸⁸ Hodnocení VIII. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512.

⁸⁹ Zástupce Sovexportfilmu v ČSR Lebeděv Sakontikovi, Praha, 28. 7. 1949. RGALI, f. 2456, op. 4, a. j. 210, l. 51–52.

⁹⁰ Návrh na uspořádání XIII. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech v roce 1962. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, f. 1261/0/11, sv. 328, a. j. 419, b. 6.

⁹¹ Uspořádání VII. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, v Praze, 27. 5. 1952, NA – Archiv ÚV KSČ, Politický sekretariát 1951–1954, f. 1261/0/22, sv. 28, a. j. 99, b. 20g, l. 25.

akcentací ideje slovanství, která stavěla SSSR do pozice přirozeného lídra v regionu a dovolila mu snáze prosadit politiku vnitroblokové spolupráce vykládanou jako zájem jednotlivých národních států, během následujících dvou let přenesli Sověti na půdu festivalu ideologickou konfrontaci mezi USA a SSSR, z níž mohl SSSR ekonomicky i politicky profitovat.

Bez toho, aby na sebe bral zátěž organizování vlastního festivalu, získal SSSR v Československu prominentní prostor k předvádění výsledků vlastní kinematografie. Zároveň tím, že neprotestoval proti účasti vybraných západních filmů, včetně filmů hollywoodských, na nichž měl stále jistý vlastní ekonomický zájem československý monopol, mohl SSSR na mezinárodní scéně negovat obvinění, že izoluje východní Evropu a vyvracet obvinění Západu z připravované globální agrese.⁹² Dominantní vliv Moskvy se k velké nelibosti zástupců československého filmového monopolu naplno prosadí ke konci 50. let, kdy rozhodnutí Kremlu, že se bude v zemích socialistického tábora konat pouze jeden mezinárodní filmový festival, a že se tedy Karlovy Vary budou střídat každoročně s festivalem v Moskvě, zabrání slibně nastartované emancipaci festivalu zpátky k prosazování zájmů národní kinematografie a ke snahám začlenit festival do evropského festivalového okruhu a postavit ho na roveň západoevropským přehlídkám.

V září 1949 *Zemědělské noviny* referovaly, že sovětský ministr kinematografie Ivan Bolšakov označil IV. ročník za „nový trumf sovětské kinematografie“.⁹³ Bolšakov mohl být spokojený s výkonem československých organizátorů, kteří rozdali sovětským filmům osm cen – vedle hlavní ceny i Cenu míru, kterou získal snímek *Setkání na Labi*. Plejáda ocenění byla vlastně darem ke třicátému výročí znárodnění sovětské kinematografie. Příznačně pro dramatický nárůst vlivu SSSR na filmový festival a pro přechoťné obětování národních zájmů, z nichž festival vyrostl, zájmům sovětským, se přehlídka stala oslavou znárodnovacího dekretu sovětského. V kontrastu s prvními dvěma ročníky se tolik vyzdvihovaný znárodnovací dekret Benešův krčil bezvýznamně kdesi v pozadí. Znárodnění čs. kinematografie bylo připomenuto pouze mimochodem a jen proto, aby se legitimizovala nadvláda sovětských filmů na festivalu. Vladimír Bor poznamenal na stránkách *Kulturní politiky*:

V srpnu vzpomínáme i výročí znárodnění naší kinematografie. Je ovšem rozdíl celé společenské etapy, celé budovatelské generace, je

⁹² Oběžník zástupce ministra kinematografie SSSR N. Sakontikova zplnomocněncům Sovexportfilmu, Moskva, 18. 8. 1949. RGALI, f. 2456, opis 4, ed. chr. 210, l. 43–44.

⁹³ Anon.: „V Moskvě odevzdány ceny z našeho filmového festivalu“; *Zemědělské noviny* 5, 1949 (2. 9.).

rozdíl třiceti let mezi znárodnovacím dekretem Leninovým a postátněním filmu v Československu. Není pak divu, že ve velikém soutěžení národů jasně vítězí kinematografie, která už třicet let usiluje o výchovu nového člověka a bojuje o dokonalejší lidstvo, o myšlenku míru a ideál práce – kdežto ostatní národní kinematografie si tento cíl právě vytkly nebo teprve vytyčují. Tento rozdíl je logický, jasný a nutný. A zavazuje ovšem k vzestupu všechnu filmovou tvorbu, která jde cestou pokroku.⁹⁴

Jak zahraniční i kulturní politika ČSR pozvolna splývala se zájmy Sovětského svazu, měnil se festival v arénu sovětského filmu. Podobně jako československý stát ztrácel s postupující sovětizací vlastní autonomní zahraniční a ekonomickou politiku a suverenitu, ztrácel ji i československý filmový monopol. Primárním úkolem ČSF bylo asistovat sovětské kinematografii at' už zvýšením společné produkce filmů, či šířením sovětských filmů za hranicemi.⁹⁵ V prohlášení vlády vydané v souvislosti s festivalem v roce 1952 pak už výslovně stálo, že se festival v Československu bude konat „v souhlase s přáním sovětské kinematografie“.⁹⁶ Československý filmový monopol se dostal do područí monopolu sovětského a možná nikde jinde nebyl tento stav věci více patrný než na filmovém festivalu v Karlových Varech.

„Za mír, za nového člověka, za dokonalejší lidstvo“

Mezinárodní festival, globální ambice

Jako byl festival v letech 1948 a 1949 ovlivněn únorovým komunistickým převratem a nastupující sovětizací ČSR, tak se do jeho programové koncepce a podoby v období 1950–1952 podobným způsobem promítly radikalizace mezinárodní politiky a válečný konflikt v Koreji, který vypukl měsíc před začátkem V. ročníku v roce 1950. Zatímco čtyřicátá léta

⁹⁴ Bor, Vladimír: „Za filmovými festivaly“; *Kulturní politika* 4, 1949, č. 35 (2. 9.), s. 3.

⁹⁵ Rozbor současného stavu práce celého podniku a zjištění současných nedostatků, 8. 11. 1949, NA, f. 1261/0/26, sv. 2, a. j. 11, l. 30.

⁹⁶ Uspořádání VII. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, 30. 5. 1952, l. 25. NA – Archiv ÚV KSČ, Politický sekretariát 1951–1954, f. 1261/0/22, sv. 28, a. j. 99, b. 20g.

byla svědkem radikalizace československé kulturní politiky a posunu od festivalu národního k festivalu slovanskému a později socialistickému, potažmo „proto-sovětskému“, charakter etapy následující byl zásadně diktován událostmi daleko za hranicemi ČSR. V linii vymezování geografického dosahu je tak festival akcí s globální agendou.⁹⁷

Ve stínu války v Koreji se všechny tři ročníky proměnily v politickou manifestaci míru. V roce 1950 se festivalu poprvé účastnily Čína a Korea. K festivalovému heslu z předchozích ročníků přibýlo zásadní slovo „mír“. Na festivalu už se nebojovalo za národní zájmy či proti kýči, ale v souladu s očekáváním vojenského konfliktu mezi Východem a Západem za globální mír. Popis poslání festivalu, který nabídlo *Rudé právo*, výstižně ozřejmuje, jak pevně byl festival ukotven v geopolitickém vývoji a kontextu studené války:

Letošní karlovarský filmový festival má ještě vyšší smysl a význam než festivaly minulé. Je konán v době, kdy wallstreetští následovníci hitlerovského fašismu přešli od ‚studené války‘ a od příprav k dobrodružným pokusům o ohrožení míru do otevřené agrese, kdy surově napadli mírumilovný lid Koreje, kdy vrhají na obydlí nevinných dětí, žen a starců dělové granáty a letecké bomby. Je konán v době, kdy mysl všeho pokrokového lidu je vzbouřena proti této odporné zlotřilosti v době, kdy lid všech zemí bez rozdílu národní a náboženské příslušnosti pozdvihá své síly stále úderněji k odporu [...] Filmový festival v Karlových Varech se stává jedním z prostředků ještě hlubšího proniknutí této myšlenky do mas pracujícího lidu, ještě širšího rozvití světového mírového hnutí.⁹⁸

Samotná filmová představení měla druhořadý význam, a to i přes deklarovanou sílu filmového média v boji za nový svět. Karlovarský festival nebyl prezentován jako autonomní filmová přehlídka, ale jako „součást velké světové akce za mír“, jejímž cílem bylo, jak napsalo opět *Rudé právo*, shromáždit „pokrokové filmové pracovníky z celého světa k poradám o tom, jak se filmové umění podílí v boji za mír, jak přispívá k dorozumění a

⁹⁷ K zahájení VI. Mezinárodního filmového festivalu v Československu, Václav Kopecký, ministr informací a osvěty. NA – Archiv ÚV KSČ, f. 100/45, sv. 3, a. j. 114.

⁹⁸ Vaněk, Karel: „Film v boji za mír“; *Rudé právo* 30, 1950, č. 166 (15. 7.), s. 4.

spolupráci mezi národy.⁹⁹ Festival vyrostl kolem plenárních schůzí, zasedání a rokováání, kde „pokrokoví“ delegáti z 25 států, včetně Anglie, USA, Francie a Itálie, debatovali o strategiích, jak zastavit militantní expanzivní politiku Wall Streetu společnými silami všech pracujících,¹⁰⁰ kde se odsuzovala slyšení před Výborem pro neamerickou činnost (*House Committee on Un-American Activities*), činy americké vlády a v závěsu hollywoodské filmy jako nástroj k otupení lidstva zapojený do příprav na třetí světovou válku a sloužící vojenské agresi.¹⁰¹

Během festivalu v roce 1950 zasedal přípravný výbor pro založení mezinárodní organizace pokrokových filmových pracovníků. Výbor se zabýval dvěma otázkami: založením mezinárodní organizace pokrokových filmových pracovníků a novinářů a vydáváním mezinárodního časopisu pokrokových pracovníků. Delegáti nakonec schválili založení časopisu s ústředním sekretariátem redakce v Československu, jenž bude podporován československou vládou.¹⁰² Na konci festivalu, jehož se zúčastnil předseda vlády Antonín Zápotocký a na němž byl zástupci Sovexportfilmu v ČSR Lebeděvovi udělen řád Bílého lva III. třídy,¹⁰³ se, jak napsaly *Zemědělské noviny*,

delegáti (postavili) za stockholmskou mírovou deklaraci [...] a odsoudili imperialistickou agresi v Koreji [...] Mezinárodní festival v Karlových Varech se stal tak místem, na němž se pokrovní filmovní pracovníci celého světa nekompromisně postavili za zájmy pracujících měst i venkova, na obranu pokroku, demokracie, svobody a míru.¹⁰⁴

Filmy kapitalistických států z programu festivalu téměř zmizely. V úvahu nepřicházela účast hollywoodské produkce, tedy filmů vyprodukovaných velkými americkými studii. Stejně jako V. ročník festivalu demonstrativně odsoudil válku v Koreji a vojenskou agresi USA, odsoudil i americkou kinematografii. Jako výmluvný a nepřehlédnutelný symbol podřízenosti

⁹⁹ RP: „Před V. Mezinárodním filmovým festivalem“; *Rudé právo* 30, 1950, č. 163 (12. 7.), s. 5.

¹⁰⁰ Tichý, Josef: „Mezinárodní porady pokrokových filmových pracovníků v Československu zahájeny“; *Mladá fronta*, 1950 (20. 8.).

¹⁰¹ Anon.: „Film v kapitalistických zemích“; *Práce* 6, 1950 (25. 7.). Anon.: „Slavnostní udělení cen na filmovém festivalu“; *Lidová demokracie* 6, 1950 (1. 8.).

¹⁰² Anon.: „Závěrečná usnesení mezinárodních porad“; *Kino* 5, 1950, č. 17 (17. 8.), s. 378.

¹⁰³ Anon.: „Zakončení festivalu“; *Kino* 3, 1950, č. 17 (17. 8.), s. 379.

¹⁰⁴ Tomášek, Dušan: „Pátý filmový festival končí“; *Zemědělské noviny* 6, 1950 (30. 7.).

československé kinematografie sovětským mocenským zájmům vyprovázely účastníky z festivalu dvě národní hymny – československá a sovětská.

Boj za mír pokračoval na VI. ročníku festivalu v roce 1951 (14. – 29. 7.). Po vzoru Světového kongresu obránců míru ve Varšavě a zasedání Světové rady míru v Berlíně se ministerstvo informací a osvěty rozhodlo dát festivalu organizovanou podobu setkání filmových delegátů, jež by festival více přiblížila ke zmíněným kongresům a tím mu dala jasný politický profil.¹⁰⁵ Konkrétnější podobu dostal návrh na zřízení „světového filmového střediska, které má aktivně zapojit pokrokové filmové pracovníky do světového mírového hnutí, hledat cestu k jejich získání pro aktivní účast na světové mírové soutěži ‚Mezinárodní ceny míru‘ a na mírových soutěžích národních.“¹⁰⁶ Festival byl znovu zakončen masovou mírovou manifestací s předáváním cen – hlavní cenu získal sovětský film *Rytíř zlaté hvězdy* (Julij Rajzman, 1950).¹⁰⁷ V roce 1952 se počet udílených cen rozrostl na rekordních 32 a udílela se mimo jiné Cena boje za svobodu, Cena přátelství mezi národy a Cena boje za sociální pokrok. Umělé zvýšení počtu cen mělo za cíl doložit neustále a nezastavitelně stoupající kvalitu socialistické či pokrokové kinematografie a podpořit mladé kinematografie.

Festival, který byl opět ve znamení rokování, manifestací, diskusí a plánování mobilizace filmových pracovníků celého světa, zakončila rezoluce (pronesená česky, rusky, čínsky, německy, francouzsky, anglicky, italsky a španělsky), v níž se filmaři shodli, že „VII. MFF v Karlových Varech je článkem řetězu tohoto nejlidštějšího úsilí o zachování míru mezi národy. Film je mocnou mírovou silou. Všichni uvědomějí a poctiví filmoví pracovníci by se měli stát bojovníky za mír“ [HAVELKA 1972: 51]. Podstatným prvkem VII. ročníku byla stále rostoucí účast rozvojových kinematografií, jejichž zástupci se podobně jako kdysi země východního bloku měli na festivalu učit od sovětských kolegů, jak natáčet správné socialistické umění a zapojit se tak do budování socialistického tábora šířením idejí komunismu.¹⁰⁸

Karlovarský festival měl tak stěžejní agitační a indoktrinační význam pro šíření komunismu a socialismu mimo sféru východního bloku.¹⁰⁹ Vliv a zájem SSSR se odráží i v tom, že filmy z Asie byly na festival zasílány přes Sovexportfilm, který často fungoval jako prostředník

¹⁰⁵ K zahájení VI. Mezinárodního filmového festivalu v Československu, Václav Kopecký, ministr informací a osvěty. NA – Archiv ÚV KSČ, f. 100/45, sv. 3, a. j. 114.

¹⁰⁶ VI. Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary 1951, l. 3. NA – Archiv ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 673.

¹⁰⁷ Tamtéž.

¹⁰⁸ -s.: „Nejmilejší a nejvzácnější hosté“, *Kino 7*, 1952, č. 17 (14. 8.), s. 328.

¹⁰⁹ Anon.: „Indonéský film na Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech“, *Kino 7*, 1952, č. 14 (3. 7.), s. 275.

mezi československými úředníky a zástupci místní kinematografie.¹¹⁰ Během tří ročníků festivalu v letech 1950–1952 Sovětský svaz pokračoval v jeho využívání k rozšiřování svého vlivu na rozvojové kinematografie a k formování globálního socialistického bloku na základě „bratrské“ soudržnosti a soudržnosti pracujících – mohl navazovat spolupráci s malými kinematografiemi, nabízet přátelskou pomoc v podobě know-how, technologie či pracovníků a tím zvyšovat svůj ekonomický i politický vliv.

„Za mír, za přátelství mezi národy, za ušlechtilé snahy lidstva“

Mezinárodní festival/národní zájmy

Přestože není z archivních materiálů zcela jasné, proč československá vláda k takovému rozhodnutí došla – festival na rok 1953 se plánoval a dokumentace zahrnovala i poměrně detailní rozbor dovozu a vývozu filmů, s jasným důrazem na možnost využití festivalu jako obchodní platformy¹¹¹ – v letech 1953 a 1955 se festival nekonal. O to větší úsilí soustředili českoslovenští organizátoři do VIII. ročníku v roce 1954 (11. – 25. 7.).

Jednoletá přestávka, během níž skončila válka v Koreji, zemřeli Josif Vissarionovič Stalin a Klement Gottwald a pozvolna se začaly oteplovat vztahy mezi oběma bloky, umožnila karlovarskému festivalu nadechnout se a československému státnímu filmu přehodnotit jeho funkci. Rok 1954 signalizoval velmi zásadní posun festivalu z politické platformy v platformu více obchodní, jež by systematictěji sloužila zájmům československého filmového monopolu, kterému se v roce 1952 nepodařilo naplnit první výrobní pětiletku a jež se potýkal se stagnujícím filmovým trhem a celkovou krizí. Festival měl zlepšit bilanci ČSF na „úseku obchodních filmových styků se zahraničím.“¹¹² Zároveň započal proces jeho integrace do evropského festivalového okruhu. Tento přerod uspíší politické události roku 1955 a plně se projeví na festivalu v roce 1956.

V roce 1954 československá vláda navýšila rozpočet festivalu, organizátoři kladli důraz na

¹¹⁰ Spol. T/12 – film – VIII. MFF v Karl. Varech. Čínské a japonské filmy, 30. 6. 1954. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, inv. č. 512, k. 280.

¹¹¹ Mezinárodní filmový festival a filmové festivaly pracujících v roce 1953, 6. 1. 1953, s. 2. NA – Archiv ÚV KSČ, Politický sekretariát 1951–1954, f. 1261/0/22, sv. 50b, a. j. 135, b. 34.

¹¹² Mezinárodní filmový festival a Filmové festivaly pracujících v roce 1953, 6. ledna 1953. NA, Politický sekretariát 1951–1954, f. 1261/0/22, sv. 50b, a. j. 135, b. 34.

větší reprezentativnost, byl pozván rekordní počet 45 států.¹¹³ Tendence ke změně byla patrná už ze způsobu, jakým o karlovarském festivalu a západních festivalech referoval československý tisk. O francouzském festivalu se psalo ne už jako o kramářském jarmarku podřízeném nadvládě kapitálu, kde vládne kýč, ale jako o významné kulturní akci, jíž se československá kinematografie s úspěchem účastní. V Cannes získal nejlepší cenu za loutkový film snímek Břetislava Pojara *O skleničku víc* (1953). Československo obeslalo i festivaly v Benátkách, Montevideu či argentinský Mar del Plata a pozitivní reakce v cizině nastínily potenciál prodeje československých filmů do zahraničí i výhody neizolování se od západních trhů,¹¹⁴ tedy přesně ty zájmy, které československý film sledoval bezprostředně po válce, ale které musel opustit. Cannes, Benátky a Karlovy Vary byly v tisku zmiňovány v jakési pomyslné neutrální trojčlence jako jediné soutěžní festivaly. Zahájení festivalu se sice ještě neobešlo bez vyvolání přízraku západních imperialistů, kteří se údajně pokusili festival zablokovat a tím vnutit organizátorům nová pravidla, jež by byla v souladu s pravidly na festivalech v západní Evropě,¹¹⁵ ale obecně měla akce o poznání civilnější tvář než předchozí tři ročníky. Navzdory tvrzení týdeníku *Kino* že „pracovní charakter našeho festivalu je naprosto správný, plesy a společenské okázalosti nepotřebuje“¹¹⁶ bylo zřejmé, že se atmosféra uvolnila – herci rozdávali autogramy a méně manifestovali, režiséři a hvězdy procházející se po kolonádách přivolávali pozornost diváků.¹¹⁷ „Nechceme žádné opony,“ shrnul novou otevřenější politiku festivalu Jan Žalman na stránkách *Kina*, „chceme budovat mosty mezi národy!“¹¹⁸ V duchu alespoň symbolického otevírání se festivalu Západu se o Křišťákovy globus podělily sovětský film *Věrní přátelé* (Michail Kolotozov, 1954) a americký snímek *Sůl země* (Herbert J. Biberman, 1954).

Aktivity Československého státního filmu v souvislosti s otevřením festivalu Západu uspíšila konference čtyř mocností v Ženevě v červenci roku 1955, kde se poprvé od začátku studené války sešli zástupci USA, SSSR, Francie a Británie.¹¹⁹ Konference uvolnila napětí mezi

¹¹³ Rozpočet VIII. MFF. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512.

¹¹⁴ J. H. [Hrbas, Jiří]: „Československá kinematografie v mezinárodní soutěži“; *Kino* 9, 1954, č. 15 (15. 7.), s. 232.

¹¹⁵ Hodnocení VIII. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512, složka MFF KV 1954, 1956.

¹¹⁶ Bor, Vladimír: „Za VIII. MFF v Karlových Varech“; *Kino* 9, 1954, č. 17 (12. 8.), s. 264–267.

¹¹⁷ Hrbas, Jiří: „O hrdinech, prostředí a ději festivalových filmů“; *Kino* 9, 1954, č. 17 (12. 8.), s. 268–270.

¹¹⁸ Žalman, Jan: „Oč jde v Karlových Varech“; *Kino* 9, 1954, č. 15 (15. 7.), s. 228.

¹¹⁹ Ženevská konference (18. – 23. 7. 1955) byla prvním setkáním představitelů vítězných velmocí protifašistické koalice po Postupimské konferenci. Byla projevem přechodného zmírnění napětí na mezinárodní politické scéně a příležitostí k výměně názorů na hlavní politické problémy jako celoevropská bezpečnost a otázka Německa, odzbrojení, rozvoj vztahů mezi Východem a Západem.

Východem a Západem a otevřela prostor ke kulturní spolupráci.¹²⁰ Československo uvolnění rychle využilo. Po konzultaci se Sovětským svazem¹²¹ zažádal Československý státní film v říjnu 1955 o přijetí do Mezinárodní federace asociací filmových producentů (*Fédération Internationale des Associations de Producteurs de Film*, IFFPA).¹²² Karlovy Vary chtěly pro festival v roce 1956 získat statut kategorie „A“, tedy mezinárodně uznaného soutěžního festivalu, čímž by se dostaly do stejné skupiny jako Cannes, Benátky či nově Berlín, a festival by získal pro kapitalistické státy větší atraktivnost.¹²³ IFFPA sdružovala asociace filmových producentů a její založení odráželo obecný nárůst významu mezinárodních festivalů v 50. letech v zahraniční a kulturní politice jednotlivých států. Členství ve federaci znamenalo zvýšení prestiže festivalu i větší obchodní možnosti. V případě ČSR bylo jednou z hlavních motivací organizátorů k získání kategorie „A“ obnovení obchodních styků s americkým filmovým průmyslem, přerušených v roce 1951.¹²⁴ Podmínkou pro vstup do Federace a pro získání kategorie byl požadavek, že se karlovarský festival zbaví jakýchkoliv politických aspektů, že nebude udělovat Cenu obránců míru a boje za sociální pokrok a že se ve festivalovém hesle nebudou vyskytovat slova „za mír“, která implikují, že Cannes a Benátky jsou proti míru.¹²⁵ ČSF bez většího váhání „mír“ odstranilo – nové motto tak znělo „Za ušlechtilé vztahy mezi lidmi, za trvalé přátelství mezi národy“ – a upravilo návrh statutu festivalu.¹²⁶

Festival s žádostí u IFFPA uspěl a po intenzivních přípravách a vyjednáváních, často na nejvyšší úrovni, do nichž bylo vedle ministerstva kultury a osvěty a ČSF zapojeno i ministerstvo zahraničních věcí, se podařilo uspořádat IX. zlomový ročník festivalu (12. – 29. 7.), kterého se účastnilo 10 socialistických zemí a 33 kapitalistických zemí, včetně Spojených

¹²⁰ Anon.: „Dulles Favours Films for USSR“; *Variety*, 1955 (2. 11.), s. 2, 55.

¹²¹ Zpráva o konzultaci návrhu na IX. MFF v Karlových Varech s ministerstvem kultury Sovětského svazu. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954-1962, f. 1261/0/11, sv. 79, a. j. 97, b. 2, l. 9.

¹²² Organizace se sídlem v Římě vznikla v roce 1949 na filmovém festivalu v Benátkách. Jejím hlavním úkolem bylo bránit zájmy svých členů na mezinárodních trzích. Členy federace byly prostřednictvím svých národních asociací Anglie, Argentina, Belgie, Dánsko, Egypt, Finsko, Francie, Indie, Izrael, Itálie, Japonsko, Nizozemí, Mexiko, Pákistán, Rakousko, Španělsko, Německo, Portugalsko, Švédsko, Švýcarsko, Turecko a USA. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954-1962, f. 1261/0/11, sv. 79, a. j. 97, b. 2, l. 14.

¹²³ Uspořádání IX. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954-1962, f. 1261/0/11, sv. 79, a. j. 97, b. 2.

¹²⁴ Bláhová, J.: „Hollywood za železnou oponou“.

¹²⁵ Mezinárodní federace sdružení filmových producentů, Řím, 6. 12. 1955, l. 19. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954-1962, f. 1261/0/11, sv. 117, a. j. 143, b. 15.

¹²⁶ Návrh na uspořádání IX. mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954-1962, f. 1261/0/11, sv. 79, a. j. 97, b. 2, l. 5.

států.¹²⁷ USA byly zastoupeny cenami ověčeným snímkem *Marty* (Delbert Mann, 1955), k němuž měla distribuční práva společnost United Artists.

IX. ročník festivalu tak sliboval, že se karlovarská přehlídka v dohledné době plně integruje do evropského festivalového okruhu, kde bude na stejné úrovni jako Cannes a Benátky, a promění se v obchodní platformu, jež pomůže realizovat ambice československého filmového průmyslu, který si uvědomoval ekonomický potenciál festivalu i jeho kulturní kapitál. ČSF se cíleně snažil dostat Karlovy Vary na stejnou úroveň jako západoevropské festivaly, nejen formálně, co do statutu kategorie A, ale i po organizační stránce. Organizátoři začali přijímat stejná pravidla jako západoevropská konkurence. Protokol pozvání na festival se upravil podle vzoru Cannes a Benátek. Pozvánka šla oficiální diplomatickou cestou přes ministerstvo kultury a zahraničí na příslušná ministerstva zahraničí. Pozvání pro zástupce kapitalistické ciziny přicházela z nejvyšších vládních úrovní, nikoliv jako tomu bylo v předchozích letech pouze přes ČSF.¹²⁸ Vycházelo festivalové zpravodajství v pěti světových jazycích. Zlepšil se tiskový servis i péče o hosty, pozváno bylo 50 zahraničních novinářů a na jeden se snížil počet filmů, kterými se jednotlivé země mohly účastnit soutěže, což byl krok směrem ke zkvalitnění soutěže i programu.¹²⁹ Aby zaručilo světovou úroveň festivalu, rozhodlo ministerstvo kultury o vybudování kina pro širokoúhlou projekci a neváhalo přitom narušit existující pětiletý plán výstavby.¹³⁰

ČSF věřil, že v nově nastalé geopolitické situaci je možné přetransformovat festival nejen ve skutečně významný kulturní podnik, ale i v důležité centrum filmového obchodu, které umožní čs. filmu uzavírat výhodné obchodní smlouvy, sjednávat filmové koprodukce, nakupovat filmy ze zahraničí a do zahraničí prodávat.¹³¹ Po úspěchu IX. ročníku tak československá vláda schválila konání festivalu opět každým rokem. V následujících dvou ročnících v letech 1957 a 1958 pokračoval trend směrem k profesionalizaci festivalu a k zlepšení jeho pozice mezi evropskými přehlídkami [HAVELKA 1973: 49]. Ambiciózní

¹²⁷ Zpráva o IX. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a návrh na každoroční uspořádání mezinárodních filmových festivalů v Karlových Varech, počínaje rokem 1957. NA, – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, f. 1261/0/11, sv. 117, a. j. 143, b. 15, l. 5.

¹²⁸ Kopecký ústřednímu tajemníkovi KSČ Rudolfu Slánskému, 12. 5. 1951. NA – Archiv ÚV KSČ, f. 19/7, a. j. 673, složka 6. Mezinárodní filmový festival. Dopis zahraničního oddělení ČSF Rank Organization, 5. 3. 1956. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512, sl. Zahr. film MFF K. Vary 1954, 1956.

¹²⁹ Informativní zpráva o přípravách IX. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512.

¹³⁰ Návrh na uspořádání IX. Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech, 14. února 1956, NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953-1956, k. 280, inv. č. 512.

¹³¹ Zpráva o IX. Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech a návrh na každoroční uspořádání mezinárodních filmových festivalů v Karlových Varech, počínaje rokem 1957, l. 6. NA – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, f. 1261/0/11, sv. 117, a. j. 143, b. 15.

plány ČSF ale narušil vývoj v roce 1959, kdy se IFFPA rozhodla neobnovit festivalu statut kategorie A. Namísto Karlových Varů vytoužené posvěcení obdržely festivaly v San Sebastianu a v Moskvě. Rozhodnutí IFFPA nesli zástupci ČSF velmi těžko.¹³² Stejně těžce nesli rozhodnutí Sovětského svazu, který se v souladu s novým politickým kurzem otevření se spolupráci s kapitalistickým Západem a poměrování se na kulturní frontě s USA rozhodl v roce 1959 uspořádat festival v Moskvě. Karlovarský festival tak ztratil výsadní pozici ve východním bloku a následujících třicet let se střídal ob rok s festivalem v Moskvě. Zcela zrušit karlovarský festival by bylo pro zájmy Kremle na přelomu 50. a 60. let kontraproduktivní z několika důvodů. Z geopolitického hlediska by zaniknutí už zavedeného československého festivalu na úkor festivalu moskevského v momentě, kdy se vztahy mezi Východem a Západem uvolňovaly, nevyslalo dobrou zprávu o poměru mezi satelity a SSSR. Svou roli možná sehrálo i hledisko ekonomické, kdy SSSR rád každý druhý rok přenechal finanční i organizační břemeno konání rozsáhlé přehlídky někomu jinému – obzvláště v případě, kdy z takové situace i tak profitoval. Důležitější ale zřejmě bylo hledisko strategické, kdy by Sověti přišli o kontakty obchodní i politické tím, že by producenti a další zástupci politických i kulturních elit, pro které bylo přijatelné jet do ČSR, odmítali jezdit to Moskvy. V neposlední řadě je důležité vzít v potaz i pravděpodobně neopominutelnou roli karlovarského festivalu v aktivitách tajných služeb. Pro československou stranu znamenal rok 1959 a střídání s Moskvou zásadní zlom z jiného důvodu. Vykročení festivalu k ekonomické i kulturní emancipaci a zpod vlivu Sovětského svazu směrem k národním kořenům přehlídky a k akci skutečně světového významu bylo zásadně zabrzděno. Československo muselo svoji kulturní a obchodní politiku znovu, jako několikrát v minulosti, obětovat nadnárodním mocenským zájmům SSSR.

Závěr

Festival v Mariánských Lázních/Karlových Varech prošel v období 1946–1959 dramatickým vývojovým obloukem od festivalu národního, k festivalu slovanskému, socialistickému,

¹³² Ředitel Filmexportu Ladislav Kachtík byl bez sebe a vyhrožoval, že až se ČSR dozví, která země hlasovala proti Karlovým Varům, tak podnikne patřičné kroky. Například omezí dovoz filmů z inkriminované země a požádá ostatní lidově-demokratické státy, aby udělaly totéž. 25. února 1959, NARA, RG59, DF1955-59, 849.452/2-2559.

globálnímu a mezinárodnímu (termín mezinárodní v tomto případě přitom odpovídá tomu, jak byly chápány festivaly západoevropské). Festival, který začínal jako symbolické nacionalistické gesto s cílem předvést nadřazenost znárodněného filmového průmyslu nad modelem volného soukromého podnikání a s cílem demonstrovat nově nabytou politickou suverenitu československého státu, a který měl nedocenitelnou hodnotu pro prosazování kulturní politiky KSČ, postupně obětoval národní zájmy zájmům nadnárodních celků, ať už to byla skupina slovanských národů nebo východní blok. S eskalací studené války se festival dostal do centra ideologických i politických projektů, jež přesahovaly hranice Československa i politiku československé vlády či zájmy národního filmového průmyslu a stával se součástí nadnárodních dějin „nenárodního“ politického útvaru „východní blok“ a později „socialistický tábor“. Měl i zcela zásadní místo v globální expanzivní filmové i jiné politice Sovětského svazu, který jeho prostřednictvím prosazoval svoje mocenské zájmy.

Festival v Mariánských Lázních/Karlových Varech je tak nutné vnímat nejen v rámci dějin československé kinematografie, ale i dějin východního bloku, vztahů mezi Sovětským svazem a jeho jednotlivými satelity a dějin globálních plánů SSSR. Jen ve sledování prolínání či střetávání se jednotlivých rovin je možné postihnout proměnlivou podobu festivalu ve sledovaném období i v následujících desetiletích, vysvětlit jeho rozdílné role v ekonomických, institucionálních a politických dějinách ČSR, regionu i socialistického tábora a pochopit jeho pozici v rámci evropské festivalové sítě jak v prvním desetiletí po druhé světové válce, tak v současnosti.

Filmografie

Alena (Miroslav Cikán, 1947)

Bílá tma (František Čáp, 1948)

Ben Hur (Fred Niblo, USA, 1925)

Čáry a kouzla (*Sortilèges*; Christian – Jaque, Francie, 1945)

Četař York (*Sergeant York*; Howard Hawks, USA, 1941)

Hrdinové mlčí (Miroslav Cikán, 1946)

Idiot (L'Idiot; Georges Lampin, Francie, 1946)

Jaro (Vesna; Grigorij Alexandrov, SSSR, 1947)

Johnny Belinda (Jean Negulesco, USA, 1948)

Marty (Delbert Mann, USA, 1955)

Monsieur Verdoux (Charles Chaplin, USA, 1947)

Nejlepší léta našeho života (The Best Years of Our Lives; William Wyler, USA, 1946)

Nepokoření (Nepokorjonnie; Mark Donskoj, SSSR, 1945)

Nezbedný bakalář (Otakar Vávra, 1946)

O myších a lidech (Of Mice and Men; Lewis Milestone, USA, 1939)

O skleničku víc (Břetislav Pojar, 1953)

Osvětím (Ostatni etap; Wanda Jakubowska, Polsko, 1948)

Otázka života a smrti (A Matter of Life and Death; Emerich Pressburger, Michael Powell, Velká Británie, 1946)

Paní Miniverová (Mrs. Miniver; William Wyler, USA, 1942)

Pastorální symfonie (La Symphonie pastorale; Jean Delannoy, Francie, 1946)

Pět Sullivanů (The Sullivans; Lloyd Bacon, USA, 1944)

Píseň tajgy (Skazanije o zemlje sibirskoj; Ivan Pytjev, SSSR, 1947)

Poklad v Sierra Madre (The Treasure of the Sierra Madre; John Huston, USA, 1948)

Poslední mahykán (Vladimír Slavínský, 1947)

Poslední příležitost (Die Letzte Chance; Leopold Lindtberg, Švýcarsko, 1945)

Pošlapané květy (Blossoms in the Dust; Mervyn LeRoy, USA, 1941)

Přísaha (Kljatva; Michail Čaureli, 1946)

Rodná země (Native Land; Leo Hurwitz, Paul Strand, USA, 1942)

Rozmarný duch (*Blithe Spirit*; David Lean, Velká Británie, 1945)

Ruská otázka (*Russkij vopros*; Michail Romm, SSSR, 1947)

Rytíř Zlaté hvězdy (*Kavaler Zolotoj zvezdy*; Julij Rajzman, SSSR, 1950)

Setkání na labi (*Vstreča na Elbe*; Grigorij Alexandrov, SSSR, 1949)

Slovo (*Ordet*; Gustaf Molander, Švédsko, 1943)

Stalingradská bitva (*Stalingradskaja bitva*; Vladimir Petrov, SSSR, 1949)

Sůl země (*Salt of Earth*; Herbert J. Biberman, USA, 1954)

Týden v tichém domě (Jiří Krejčík, 1947)

Ve jménu života (*Vo imja žizni*; Alexandr Zarchi, Iosif Chejfic, SSSR, 1946)

Věrní přátelé (*Vernyje družja*; Michail Kalatozov, SSSR, 1954)

V horách duni (Václav Kubásek, 1946)

Zapomenutá vesnice (*The Forgotten Village*; Herbert Kline, 1941)

Zločin a trest (*Brott och straff*; Bengt Ekerot, Švédsko, 1945)

Ztracený weekend (*The Lost Weekend*; Billy Wilder, USA, 1945)

Život v květech (*Michurin*; Alexandr Dovženko, SSSR, 1948)

Literatura

BEAUCHAMP, Cari – BEHAR, Henri

1992 *Hollywood on the Riviera. The Inside Story of the Cannes Film Festival* (New York: William Morrow & Co.)

BLÁHOVÁ, Jindřiška

2008 „Hollywood za železnou oponou: vyjednávání o nové smlouvě o dovozu hollywoodských filmů do Československa po II. Světové válce“; *Illuminace* 20, č. 4, s. 16–62

2009 “No Place for Peace-Mongers: Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947), and Czechoslovak Communist Propaganda”; *Historical Journal of Film, Radio and Television* 29, č. 3, s. 271–292

2010 *A Tough Job for Donald Duck: Hollywood, Czechoslovakia, and Selling Films Behind the Iron Curtain, 1944–1951* (Norwich/Praha: FTV UEA/FF UK, rukopis disertační práce)

DE VALCK, Marijke

2007 *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia* (Amsterdam: Amsterdam University Press)

ELSAESSER, Thomas

2005 *European Cinema: Face to Face with Hollywood* (Amsterdam: Amsterdam University Press)

ELWOOD, David W. – KROES, Rob, edd.

1994 *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony* (Amsterdam: VU University Press)

EVANS, Owen

2007 „Border Exchanges: The Role of the European Film Festival“; *Journal of Contemporary European Studies* 15, č. 1, s. 23–33

FEHRENBACH, Heide

1995 *Cinema in Democratizing Germany: Reconstructing National Identity after Hitler* (Chapel Hill: University of North Carolina Press)

HÁBOVÁ, Milada

1986 *25 mezinárodních filmových festivalů v ČSSR. Karovy Vary 1946-1986 (faktografie)*. 1. díl (Praha: Čs. filmový ústav)

HAVELKA, Jiří

1970 *Československé filmové hospodářství 1945-1950* (Praha: ČSFÚ)

1972 *Československé filmové hospodářství 1951-1955. 1. díl* (Praha: ČSFÚ)

1973 *Československé filmové hospodářství 1956-1960* (Praha: ČSFÚ)

KARL, Lars

2007 „Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959-1971“; in *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost*, edd. Karl, Lars (Berlín: Metropol), s. 277-298

KNAPÍK, Jiří

2002 „Dělnický soud nad Františkem Čápem“; *Iluminace* 14, č. 3, s. 63-81

KNAPÍK, Jiří

2006 *V zajetí moci. Kulturní politika, její systém a aktéři, 1948-1956* (Praha: Libri)

KOPEČEK, Michal

2010 *Hledání ztraceného smyslu revoluce* (Praha: Argo)

KUSÁK, Alexej

1998 *Kultura a politika v Československu, 1945-1956* (Praha: Torst)

McCORMICK, Thomas J.

1989 *America's Half-Century: United States Foreign Policy in the Cold War* (London: The John Hopkins University Press)

MOINE, Caroline

2007 „Blicke über den Eisernen Vorhang. Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968“; in *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost*, edd. Karl, Lars (Berlin: Metropol), s. 256–257

NOWELL-SMITH, Geoffrey – RICCI, Steven, edd.

1998 *Hollywood and Europe: Economics, Culture, National Identity: 1945–95* (Lodnún: BFI)

STONE, Marla Susan

1998 *The Patron State: Culture and Politics in Fascist Italy* (Princeton: Princeton University Press)

STRINGER, Julian

2003 „Globální města a ekonomie mezinárodních filmových festivalů“; *Illuminace* 15, č. 1,

