

Lukáš Skupa

Film pro děti mezi vědou, uměním a průmyslem

Počátky dětského žánru v české kinematografii 1945–1955

1. ÚVOD

1. 1 „Experimentální“ etapa dětského filmu 1945–1955

V publikacích, zabývajících se historií zestátněné československé kinematografie, často najdeme oddíl věnovaný filmu pro děti a mládež. V knize *Cesta československého filmu z roku 1950* čteme, že československý film čeká úkol „[...] vychovávat naši mládež [...]“. V měšťácké éře škola filmu nepřála. O vlivu filmu na mládež tenkrát nebylo mluveno ve škole, ale bylo jej vidět často u soudu pro mladistvé. Náš film se navždy vzdal úlohy svůdce mládeže, náš film chce mládež vést a povede pro příští velké úkoly na budování socialistického a komunistického života u nás“ [Pleva, 1950: 80]. Citát obsahuje některé z častých znaků tradovaného obrazu filmové produkce pro děti: její výsadní postavení v kontextu československé filmové výroby, výchovný aspekt ve smyslu přímého vlivu na chování publika, soustavná konfrontace s odkazem meziválečné a protektorátní minulosti a také roli filmu ve škole. Dosavadní práce o dětském filmu, z nichž většina vznikla před rokem 1989, přejímaly tradovaný obraz bez pokusů o hlubší revizi [srov. např. Katalog hraných filmů pro děti, 1965; Benešová – Boček, 1979; Hábová – Smejkal, 1986]. Nedostatečně přitom zohledňovaly úlohu kinematografické instituce, kde probíhala nejdůležitější vyjednávání o podobách žánru.

Tato studie pojednává o „experimentální“ etapě utváření dětského žánru v letech 1945–1955 a sleduje vývoj od ideálních postulátů k výrobní a distribuční praxi. Úvodní vymezení rokem 1945 se překrývá se zestátněním československé kinematografie. V roce 1955 pak po dvouletém fungování zaniklo Studio dětského, kresleného a loutkového filmu, které znamenalo poslední pokus o sdruženou platformu pro výrobu snímků pro děti. Po zrušení Studia následovala definitivní standardizace výroby dětských snímků. Ve Filmovém studiu Barrandov se na dětskou hranou tvorbu trvale soustředily speciální výrobní skupiny a animované filmy pro děti se dál vyráběly na pracovištích Krátkého filmu. Desetileté období rozděluje rok 1948. Bude nutné zjistit, nakolik se tento politický předěl odrazil v produkci či distribuci dětského filmu, který právě v padesátých letech zaznamená rozhodující rozvoj. Cílem práce přitom není zprostředkovat výklad od primitivních začátků

po zlatý věk domácího dětského filmu, ale spíš zhodnotit zdroje a počátky organizace kinematografie pro děti a stanovit moment její standardizace. Budu se proto zabývat i nerealizovanými ideálními koncepty a reflexí ve filmovém tisku, které nabídnou srovnání s reálnými produkčními a distribučními postupy státního filmu.

Ve studii čerpám především z dokumentů státního filmu, vztahujících se ke studiím Krátkého filmu a Filmového studia Barrandov. Tyto materiály pocházejí z fondů Ministerstva informací, Ministerstva školství a osvěty a fondu ÚV KSČ z Národního archivu v Praze a z Archivu Filmového studia Barrandov. Chybějící archivní zdroje nahrazuji informacemi z pramenů publikovaných. Ke zvolenému tématu nabízí poměrně rozsáhlý studijní materiál také dobový tisk (recenze a úvahy nad stavem tohoto odvětví v Československu a v zahraničí, ale i otázky dětského filmu ve vztahu ke škole). Posledním typem jsou pak orální prameny, které doplní a ověří poznatky ze zmiňovaných pramenů.

1. 2 Film pro děti jako žánr

Při výzkumu dětského filmu jako žánru se nelze zaštitit jakoukoli plně aplikovatelnou metodologií. Žánrové studie, vztahující se k východoevropským kinematografiím, jsou v tomto ohledu těžko upotřebitelné.¹ Z hlediska metodologie mohou být inspirativnější texty o žánrech v západních studiových systémech. Současné studie o žánrech se pak často odvolávají na práci Ricka Altmana *Film/Genre*. Altmanův sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup opouští tradiční textuální definice žánru, založené na hledání konstantních motivů napříč díly. Podle Altmanova výzkumu hollywoodské studiové produkce vyžaduje existence žánru, aby bylo mnoho textů produkováno, distribuováno a recipováno širokým publikem homogenním způsobem [Altman, 2000: 84]. V nahlížení žánru jako „komplexní situace“ proto věnuje zvýšenou pozornost úloze diváků, producentů, distributorů a žurnalistů, kteří zásadně spoluurčují vznik žánru. Altman zároveň přiznává, že utváření žánrů ve státem řízené filmové výrobě se značně liší od analogických procesů v západních studiových systémech [Altman, 2000: 94]. Zatímco některými z Altmanových konceptů se lze inspirovat, jiné se ukazují nepoužitelné.

1 Výzkum žánrů se stal význačnou součástí například sovětské filmové historiografie. Zpětně se však jedná spíše o historicky překonané teze, silně podmíněné politickou ideologií [srov. např. Alexandrov, 1950; Vajsfeld, 1951]. Novodobější práce o dějinách sovětské kinematografie pak tvorbu pro děti prozatím ignorují [Taylor & Christie, 1991; Lawton, 1992]. Jiné publikace se zabývaly dětskou filmovou produkcí východoněmeckého studia DEFA. Platí pro ně většinou totéž, co pro české texty – vznikaly bez náležitého odstupu v dobách státního filmového monopolu, případně se rovněž soustředily na estetiku snímků [Häntzsche, 1980; Giera, 1987]. Další pojednání o historii dětského filmu zmiňují evropské kinematografie často pouze okrajově [Wojcik-Andrews, 2000; Shary, 2007].

Už samo pojetí dětského filmu jako žánru se zdá na první pohled problematické. Dětský film totiž operuje na poli několika různých žánrů (pohádka, detektivní film či komedie). Altman ovšem zmiňuje podobný příklad „ženského filmu“, který rovněž slučuje několik filmových žánrů a vymezuje ho cílová skupina diváků. „Ženský film“ navíc definoval až zpětně okruh feministicky orientovaných kritiček [Altman, 2000: 72–77]. Dobový publicistický diskurz i dramaturgické plány navíc film pro děti od počátku rozlišovaly jako samostatnou žánrovou kategorii.

Stmelující hledisko pak dodává dětskému žánru především jeho divácké zacílení, i když s aktivitou dětských diváků lze počítat jen omezeně. Jak se ukáže v následující kapitole, podléhal dětský vkus, výběr a recepce uměleckých děl přísné kontrole. Klíčovou roli v procesu této tzv. výchovy uměním sehrály instituce rodiny, školy a mládežnických organizací, které rozhodovaly tom, co k dítěti pronikne a co nikoliv.

Na domácí dětský film nepůjde automaticky vztáhnout ani proces „substantivizace“ a „žánrovění“, kdy se na základě produkčních cyklů studií utvářejí žánrové konvence [Altman, 2000: 50–62]. Ve sledovaném časovém rozmezí vzniklo osmnáct hraných a na padesát animovaných filmů pro děti, které se liší náměty, formou nebo metráží. Ve svém důsledném vymezení je navíc dětský žánr příliš široký. Pokud ho nahlédneme z perspektivy dětského recipienta a produkční kategorie, zahrne v sobě nejen díla hrané a animované tvorby. K fikčnímu filmu se přičlení například film školní. Ani ve fikčních filmech, na něž se studie soustředí, nenajdeme zárodky syntaktických a sémantických žánrových bloků. Namísto analýzy filmových textů proto nastíním s využitím publicistické reflexe spíše požadovaný model estetiky dětského žánru.

Zásadní část textu věnuji popisu praktického formování dětského filmu, jemuž odpovídá pragmatická dimenze Altmanova modelu. Představíme si jednak ideální koncepcí produkce, distribuce a recepce dětského filmového žánru, připravované těsně po roce 1945 na ministerstvu školství. Vědecky koncipovaný model žánru posléze porovnáme s plány státního filmového monopolu, kde reálný vývoj dětského žánru poznamenala série průmyslovo-hospodářských a umělecko-ideologických zásahů. Ty měly na reálný vývoj dětského žánru zásadní vliv a místy popíraly jeho výchovné tendence. Studie tedy naznačí vztahy mezi ideálním výchovným modelem ministerstva školství, představami šířenými filmovou publicistikou a praktickým počínáním Československého státního filmu. Právě z interakce všech těchto složek, kde se různě setkávaly předpoklady vědy, umění a průmyslu, vyplynou závěry o způsobech utváření a standardizaci dětského žánru v Československu.

2. VYCHOVÁVAT UMĚNÍM

2.1 Pozice dětí a mládeže v československé kulturní politice po roce 1945

Péče o děti a mládež se po roce 1945 stala jedním z cílových úkolů československého státu. Na výchovné otázky mládeže se zaměřila zesílená politická i kulturní reflexe. Instituce školy a rodiny, které měly nést hlavní zodpovědnost za péči a výchovu, procházely novými zákonnými úpravami. Péči o rodinu a dorůstající generaci prohlásily za rozhodující státní zájem ústavy z roku 1945 i 1948 [Chlup, 1950: 4–12]. Především ministerstvo školství a ministerstvo sociální péče pak realizovalo ústavní preference řadou pokvětnových a poúnorových vládních výnosů. Pro nutnost přehodnocení systému výchovy a péče se hojně argumentovalo stagnací a úpadkem z předválečného a především protektorátního období. Šest let okupace zapříčinilo „nemožnost pokrokové politické výchovy, mezery ve školním vzdělání zvýšily nepřípravenost mladých na nové úkoly poválečného období“ [Görlich, 1947: 3–4]. Rok 1945 tedy znamenal počátek hledání nových metod a přístupů k výchově a péči o mládež a stupňující se politický vliv a kontrolu státu nad organizací výchovy a péče o dítě.

Do učebních osnov se brzy zařadila tzv. politická výchova, jež měla žákům poskytovat všeobecnou orientaci, aniž by se dopustila ovlivňování ve prospěch kteréhokoli politického směru [Procházka, 1946: 3]. Dvouletý plán už ukládal škole vyučovat a vychovávat v lidově-demokratickém duchu s uplatněním nové tematiky pro podporu budovatelského úsilí [Kujal, 1946: 1]. Rozšiřující se intervence státu dovršil koncept československé jednotné školy, prosazený 21. dubna 1948. Podle něj školy vedou mládež k „[...] účasti na životě školy a budovatelském díle republiky. Vychovávají [...] oddané zastánce pracujícího lidu a socialismu“ [Výchova dětí, 1950: 8–9]. Jednotná školská soustava se stala jediným přípustným modelem s vyloučením jakýchkoli alternativ. S rokem 1948 například definitivně zanikly školy církevní [Hillová, 1952: 24].

Od roku 1945 nastalo také plánovité zřizování organizací a institucí se zaměřením na mládež. Kromě mládežnických svazů se rozvinula struktura státem řízených středisek s lokální působností (Okresní a Zemské péče o mládež). Mládež se vyzývala k zapojení do veřejného a politického života. Naskytla se jí příležitost účastnit se tzv. budovatelského úsilí (stavby mládeže, sběry odpadových surovin apod.), úprava volebního práva umožnila projevat politické preference už od osmnácti let. Jiným typem manifestace významu nejmladších generací bylo pořádání různých oslavných akcí (Dny mládeže, Týdny dětské

radosti).

Veškeré zásahy do systému péče a výchovy o mládež se však měly provádět na základě analýzy současného stavu. Výzkumy dětí se proto staly předním úkolem státních institucí. Rozličná šetření mládeže prováděl od svého založení v roce 1945 Výzkumný ústav pedagogický J. A. Komenského v Praze a jeho pobočka v Brně. V Ústavu existoval speciální odbor „Výchova uměním“, kam směřovaly výzkumy mediálního působení na mládež [Organizační statut, 1947: 251–254]. Výsadní pozici zde zaujímaly zejména rozhlas a film, chápané jako potenciální prostředky moderní výuky. O kontrolu obsahu a dosažení správného vlivu filmu na mládež usiloval také Ústav pro film a diapozitiv, jehož založení iniciovalo v roce 1946 ministerstvo školství a osvěty [Ústav pro film, 1947: 3–4]. Ústav se sídlem v Praze a pobočkou v Brně ale zanikl už v roce 1949, neboť se podle vyjádření ministerstva školství ve své činnosti neosvědčil [Ústav pro film, 1949: 97].

K programovým strategiím pokvětnové i poúnorové kulturní politiky náleželo masové šíření médií za účelem „výchovy uměním“, kam kromě kinematografie patřil také rozhlas, literatura a divadlo. I v náplni tohoto pojmu nalezneme zřetelné vymezení vůči předválečné a protektorátní etapě. Proces měl totiž zasáhnout veškerou mládež, a to nejen srozumitelnosti umělecké formy, ale i širokou dostupností produkce. „Výchova uměním“ se tak vzdalovala obsahu termínu „umělecká výchova“, který vyvolával negativní konotace historicky překonaného pojetí, kdy umění bylo výsadou pouze vyvolených jedinců [Bulánek, 1949: 6]. Doslovně pak „výchova uměním“ obnášela odstranění kýče z nejbližšího okolí dítěte. Z nabídky knihoven měl zmizet „literární škvár“, z rozhlasu hudební „limonádové sladkosti“, ze stěn učeben a dětských pokojů „křiklavý nevkus“. Nahradit je měly hodnotná kniha, píseň a reprodukce [Vodák, 1946: 33].

Rok 1948 přinesl další změny v pojetí školní a mimoškolní výchovy. Nastalo ještě patrnější sepětí politiky s výchovou, která nabývala jasně socialistického usměrnění. Komunistická strana započala i s proměnou osvětové politiky, která fungovala jako forma mimoškolní výuky. Původní pokvětnová mládežnická sdružení nahradil jednotný Československý svaz mládeže, jehož slučovací konference se uskutečnila v dubnu 1949. Po sovětském vzoru současně došlo k ustavení Pionýrské organizace, doprovázené likvidací všech nekomunistických dětských organizací, jakou byl například Junák [Knapík, 2004: 162–163].

„Výchova uměním“ se dobře přizpůsobila konceptu československé jednotné školy. Pedagogům a osvětovým pracovníkům připadl úkol „[...] vychovávat děti v uvědomělé občany socialistického státu a vést je ke správnému chápání umění, rozvíjet jejich

umělecký vkus [...] jednak tím, že děti seznamujeme s uměleckými díly, jednak vlastní dětskou uměleckou tvořivostí“ [Brčáková, 1954: 6]. Náplň dětské umělecké produkce se měla podříditi normám socialistického realismu, který nechce „děti udržovat ve falešných, romantických představách o světě“, ale „[...] aby dítě co nejdříve a nejjasněji pochopilo pravdivou skutečnost, podle níž by se mohlo řídit“ [Skalník, 1952: 26].

Kvalita tedy měla být přítomná už v samotném mediálním obsahu. Avšak definitivní záruku, že k dítěti nepronikne cokoli závadného, představovaly rodina, škola a mládežnické svazy. Od předškolního věku měly pozitivně působit na tělesný, rozumový, mravní a estetický vývoj dítěte. V případě pokřivení dětského vkusu vlivem rodinného prostředí měla nastoupit zvýznamnělá funkce školy a volnočasových organizací [Výchova dětí, 1950: 24]. Následující oddíl naznačí vývoj jednotlivých mediálních disciplín, které podléhaly stále výraznější kontrole státu.

2. 2 Mediální kontrola od knihy po gramofonovou desku

Revize mediální sféry se podobně revize výchovy a péče o dítě odvolávala na negativní zkušenosti z předválečné a protektorátní éry.² Film, rozhlas, literatura a divadlo nesměly být napříště zprostředkovateli nenáročné zábavy s cílem dosáhnout ekonomického zisku, ale nástroji kultivace dětské osobnosti. K utužení této funkce v komunistickém duchu přispěla po roce 1948 série konsolidačních zásahů do správy jednotlivých médií: zavedení povinného poslechu rozhlasu ve školách, postupné vymizení většiny západních snímků z distribuce nebo vznik centralizovaného nakladatelství knih pro děti.

Vedle požadavku na novou náplň umělecké produkce se prosazovaly i nové metody její konzumpce. Ty obecně vyplývaly z pasivní pozice dětského recipienta a měly představovat další výztuž kontroly. Sovětský pedagog Anton Makarenko řadil film mezi nejúčinnější prostředky výchovy dítěte, ale varoval před pasivní zábavou a povrchním vstřebáváním dojmů z plátna [Film a jeho nejmenší diváci, 1951: 39]. Publikování podobných názorů na dopad mediálního obsahu nebo přejímání teorií o významu příkladu ve výchově naznačují, že umělecké produkci se přiznával účinek přímého působení na dětského diváka. Takové pojetí odkazuje k teoriím „injekční jehly“, podle nichž mají média moc ovlivňovat chování publika [srov. Volek, 1999]. U dětské produkce posilovala tuto

2 Současně je ovšem třeba alespoň připomenout kontinuitu kvalitativního korigování některých disciplín. Po roce 1945 se prakticky i teoreticky navazovalo především na snahy pozvednout úroveň literatury pro děti [srov. Chaloupka – Voráček, 1984: 105–122].

domněnku osoba recipienta, kterého jeho věkové a mentální predispozice činily více náchylným osvojovat si škodlivé podněty. Hledaly se tedy metody, jak vytrhnout dítě z pasivního přijímání významů a stimulovat je k patřičné percepční aktivitě. Než přistoupím k popisu situace v kinematografii, nabídnu stručný přehled organizace dalších medií, která vykazuje některé shodné rysy.

2. 2. 1 Rozhlas

Ačkoliv rozhlas podléhal stejně jako kinematografie správě ministerstva informací, došlo k jeho zestátnění až v roce 1948 [Knapík, 2004: 49]. Stejně tak zůstaly pořady oddělení školského rozhlasu do roku 1948 pouze doporučeným doplňkem vyučování [Školský rozhlas, 1945: 89]. Povinný poslech na mateřských školách a školách prvního a druhého stupně se podařilo prosadit až od školního roku 1948/1949. Československý rozhlas pak připravoval školní a pionýrská vysílání spolu s dalšími pořady pro individuální a skupinový poslech dětí, které měly pravidelné rozložení v průběhu týdne. O nových úkolech vysílání svědčí výzva, kterou Československý rozhlas adresoval počátkem školního roku 1948/1949 ministerstvu školství. Povinný poslech doporučoval zavést také na školách třetího stupně, neboť „právě mládež tohoto věku, politicky narušená údobím protektorátu, měla by být nejvíce ovlivňována státně výchovnými tendencemi.“³

Dramaturgie školního rozhlasu sdílela některé shodné rysy s výběrem filmů, nabízených pro promítání ve školách. Vedle kulturního zpravodajství tvořily programovou součást také fikční žánry. Pro mateřské školy a nižší stupně obecných škol se vysílala rozhlasová zpracování pohádek, pro vyšší stupně divadelní hry nebo literární pásma [srov. např. gram školského rozhlasu, 1946: 45–46]. Pro dosažení edukačního účinku existoval konkrétní popis, jak správně při poslechu postupovat. Pedagog měl žáky na poslech řádně připravit – před začátkem relace navodit odpovídající atmosféru a po jejím skončení formou debaty analyzovat obsah, doplnit informace a začlenit je do probírané látky. Zábavná a rekreační dimenze poslechu tedy byla prakticky vyloučená.

Na zahájení nové etapy školní i mimoškolní výchovy se měla podílet také gramofonová deska. Pro rozšiřování hudební a slovesné kultury se školám doporučovalo zřizovat vlastní diskotéky a zajistit potřebné zázemí pro kvalitní poslech nahrávek. Pro tyto účely fungovala v Praze Kulturní služba Gramofonových závodů. Sestavovala pořady z

3 NA, fond MI, k. 45, Školský rozhlas 1948–49, Praha, 24. září 1948.

gramofonových desek, které spolu s průvodním textem a ilustrativními diapozitivy zapůjčovala školám [Brčáková, 1954: 16–17].

2. 2. 2 Literatura a divadlo

Přechod mezi „starým“ a „novým“ se po roce 1945 nejtransparentněji odrazil v literární oblasti, kde se vyhranily dva odlišné názorové postoje. První z nich, sdružený kolem časopisu *Štěpnice*, chtěl podřídit výchovné tendence uměleckým zřetelům – dětskou literaturu vědecky formovat jako uměleckou literaturu, přizpůsobenou potřebám dítěte. Druhá koncepce, zaštitěná státem a významnými společenskými institucemi, spatřovala v literatuře nástroj výchovy v národním či dokonce komunistickém duchu. Tento „občanskovýchovný program“ se přikláněl ke vzoru literatury sovětské a prosadil se naplno po roce 1948 [Janoušek, 2007a: 321]. Oba proudy pak spojovalo zamítnutí do té doby dominující dětské literární tvorby – zábavné a komerční knižní a časopisecké produkce.

Školy se od prvních poválečných let snažily kontrolovat literární orientaci žáků. Po uzákonění jednotné školy se ustálil preferovaný koncept literární a čtenářské výchovy. Postupně došlo i k monopolizaci nakladatelské činnosti, soustředěné od roku 1950 výhradně ve Státním nakladatelství dětské knihy [Janoušek, 2007b: 431]. Metodické pokyny pro práci s literaturou ve škole i volném čase opět kladou důraz na kolektivní recepci a odmítání odpočinkové a zábavné funkce literatury. Vyzdvihují přednosti kolektivního předčítání, případně předčítání pedagogem. Díky němu lze dobře usměrňovat čtenářský vkus dítěte a vést ho ke kritickému vztahu ke knize nebo časopisu [Výchova dětí, 1950: 32–33].

Divadla pro děti se výrazněji konstitovala až pod přímým vlivem státu po roce 1948. Inspirací pro rozvoj dětských scén v Československu se stala sovětská Divadla mladých diváků. Pražské městské divadlo pro mládež zahájilo v sezóně 1949–1950. Po něm se osamostatňovala další dětská divadla v Brně a v Ostravě. Cíle divadel byly v zásadě identické se spřízněnými mediálními druhy. Znovu se prosazovalo úzké sepětí a oboustranný vliv pedagogů a umělců, aby zhlédnuté v divadle neodporovalo prezentovanému ve škole. Dospělý doprovod měl dítě dopředu připravit tak, aby si z divadelního představení odneslo co nejvíce vjemů, užitek, například při vyučování [srov. Skalník, 1952, dále srov. např. Kryštofek, 1951: 206–212].

Média sdružovaná pod ministerstvem informací ovšem navzájem příliš

nekomunikovala. Propojovaly je spíše společné zájmy a způsoby jejich dosažení. Úsilí uvést výchovné postuláty do praxe se soustředily primárně do prostoru školy. Média dále sdílela kolektivní charakter uspořádání uměleckých produkcí a přejímala od sebe také jistá organizační opatření jako diferenciaci dětských recipientů podle věkových skupin. Stručný popis jednotlivých disciplín ukázal, jak precizní měla být kontrola mediálního obsahu i jeho konzumpce. V následujících kapitolách si z hlediska produkce, distribuce a recepce detailněji představíme koncepce, které se po roce 1945 prosadily či chtěly prosadit ve filmu pro děti. První plány a pokusy o nový typ filmů pro děti byly spojené s aktivitami ministerstva školství.

3. IDEÁLNÍ KONCEPCE DĚTSKÉHO FILMOVÉHO ŽÁNRU

3.1 Pokusy ministerstva školství o kompetenční správu dětského filmového žánru

Ačkoliv správa kinematografického podnikání příslušela od roku 1945 ministerstvu informací, začalo se o formování dětského filmového žánru brzy zajímat také ministerstvo školství a osvěty.⁴ Navzdory přiznanému kinematografickému monopolu MI se v příštích letech objevily pokusy převzít dokonce veškeré záležitosti filmu pro děti a mládež do kompetence MŠ. Rozhodující se v tomto směru stala zejména působnost VÚP. Podle představ MŠ se měly dětské snímky vyrábět a distribuovat pod dohledem zkušených pedagogických expertů, zaručujících nezávadnost těchto filmů. Rané aktivity MŠ se přitom překrývaly s četnými reflexemi vztahu dítě a film v tisku. Vedle zdůrazňování nedostatku vyhovujících dětských programů se vyzývalo k zahájení pravidelné výroby dětských snímků s novým obsahem. V takových případech se opět hojně poukazovalo na válečnou zkušenost, kdy filmy určené dětem byly podle autorů textů převážně odpadovým zbožím:

Za doby okupace jsme tu viděli několik stupidních a těžkopádných filmů o kocouru v botách a o Sněhurce, které snad rozveselily ježaté kluky a copaté holky z Hitlerjugendu. [...] Ale dnes už se vracíme k realitě, dnes už nemusíme chodit s dětmi do odlehlých promítaček... ale v kinech je pro ně tak málo. [...] Musíme chtít, a to velmi důrazně, aby se film pro děti započítal do celkového dramaturgického plánu pro nejbližší léta [jwg. 1946: 164].

4 Pro následující ministerstva a instituce budu dále v textu užívat tyto zkratky: pro ministerstvo informací MI; pro ministerstvo školství a osvěty, které později změnilo svůj název na ministerstvo školství, věd a umění, MŠ; pro Výzkumný ústav pedagogický J. A. Komenského VÚP; pro Československou filmovou společnost Čefis a pro Československý státní film, který v roce 1948 nahradil dosavadní uspořádání Československé filmové společnosti, ČSF.

Podobně jako další mediální druhy se i dětské filmy staly součástí diskuze o kýči a braku, který je potřeba nahradit hodnotnou tvorbou. Utváření dětského žánru v kompetenci VÚP usilovalo MŠ o dosažení výchovného ideálu, jež různými metodami prosazovalo také v rozhlasu, literatuře a divadle. Promýšlelo zejména způsoby využití ve školách, kde by film stejně jako rozhlas zastupoval moderní podpůrný prostředek vyučování. Výrobě filmů měl předcházet pečlivý vědecký výzkum, realizovaný VÚP. V nejlepším případě pak chtělo MŠ navázat spolupráci a plodné ovlivňování školy s kinematografií.

3. 1. 1 Ústřední studovna umění pro mládež

Prvním plánem, který konvenoval s představami MŠ o výchovném poslání umění, bylo zřízení Ústřední studovny umění pro mládež. Hlavní autor konceptu Miloslav Disman⁵ seznámil veřejnost se záměry Studovny v roce 1946, ačkoliv na nich pracoval už v protektorátním období. Otevřeně se zaštiťoval pojmem „výchova uměním“. V tomto smyslu měla Studovna kontrolovat veřejnou uměleckou činnost pro děti a sledovat a ovlivňovat činnost školy a rodiny v umělecké přípravě dětí. Ke dříve zmiňovaným disciplínám mediální sítě připojil Disman ještě další: hudební výchovu, televizi, kulturu pohybu a výtvarnou výchovu. Všechny se pak setkávaly ve třech základních kategoriích – umění pro děti a mládež, dětský „umělecký“ projev a dítě a výchova jako téma uměleckého díla [Disman, 1947a: 544]. Každý z těchto oborů přitom bylo potřeba nejprve podrobit vědeckému zkoumání, jehož výstupy by našly uplatnění v umělecké praxi. Pro podporu výroby vyhovujících snímků chtěl Disman uskutečnit výzkumy dětské psychiky, jež by posloužily filmovým tvůrcům pro nalezení správného tempa, dynamiky a formální stavby dětského filmu [Disman, 1947a: 544]. Dismanovo nazírání filmu v kontextu Studovny se ale příliš nevzdalovalo dobovým konvenčním názorům na silné působení filmu na mladého diváka. Hovoří o často škodlivém vlivu filmových obrazů na dítě a současně o všeobecně mizivém zájmu o výrobu uměleckých snímků pro mládež.

Podrobný projekt Studovny včetně architektonických návrhů Karla Mezery na stavbu multifunkční budovy publikoval Disman v roce 1947. Ambiciózní návrh se však

5 Miloslav Disman (1904–1981), původním povoláním pedagog, byl pokládán za příklad odborníka, povolání k organizaci dětské kinematografie nového typu. Těžiště Dismanovy práce spočívalo především v divadle pro děti. Jako režisér dětských pořadů dlouhodobě působil také v rozhlase. Výzkum psychologie dětí a problematiku estetické výchovy zužitkoval Disman při své činnosti (v roce 1931 založil mimo jiné Dismanův recitační a divadelní soubor a později několik dětských divadelních scén) [Churaň, 1998: 105–106].

nikdy nerealizoval. Nejpravděpodobnější příčinou bylo právě podcenění nákladnosti projektu. Z ekonomického hlediska spoléhal Disman na úplnou soběstačnost Studovny – denní příjmy by podle něj uhradily celkový provoz. Cíle Studovny, tedy propagace, poradenství a studium umělecké produkce pro děti a mládež, se navíc částečně duplikovaly s momentálními zájmy VÚP. Ten začal ve stejném období podnikat samostatné kroky ve věci správy jednotlivých médií.

3. 1. 2 Výrobní skupina školních, osvětových a uměleckých filmů pro děti

Záležitosti kinematografie spadaly pod působnost pátého odboru MI. MŠ ovšem v roce 1946 převzalo správu školního, osvětového a tělovýchovného filmu a diapozitivu mimo jejich výrobu, kterou si ponechalo v kompetenci MI [Převzetí školního, 1946: 66]. Přesto se MŠ v zastoupení VÚP snažilo zasahovat také do výroby dětského filmového žánru. V roce 1945, téměř paralelně s Ústřední studovnou umění pro mládež, se VÚP ucházel o kompletní správu kinematografie pro děti. V explikaci k tomuto plánu vyzdvihoval nutnost vědeckého dozoru nad produkcí dětských filmů v novém uspořádání kinematografického oboru:

Postátnění filmového podnikání poskytuje nové možnosti také školnímu, osvětovému a uměleckému filmu pro mládež. I výroba těchto filmů dostává se ze soukromého podnikání do rukou státu, což je příslibem toho, že se školství i osvětě dostane filmů hodnotných především po stránce technické. Je však také třeba, aby filmoví tvůrčí pracovníci dostávali náměty na filmy, jež budou podloženy pedagogickým výzkumem, vědecky správné a metodicky vhodné, aby mohly dobře sloužit školám všech stupňů i osvětě, a to jak po stránce obsahové, tak po stránce umělecké.⁶

Z organizačního hlediska usiloval VÚP především o sjednocení středisek, zabývajících se výrobou či exploatací dětských filmů a diapozitivů. Dále počítal s vybudováním vědecky řízené instituce, jež by realizovala vytyčené úkoly. Popis zamýšleného fungování výrobní skupiny prozrazuje snahu uvést předpoklady výchovy uměním do praxe. Produkci školních, osvětových a uměleckých filmů měl technicky zajišťovat Filmový ústav. V celkovém uspořádání se ovšem odrážel silný důraz na pedagogické vedení a naopak minimalizace filmových profesionálů. V pedagogické linii řízení zacházel VÚP tak daleko, že na místo

⁶ NA, fond MŠ, k. 1089, Organizace školního, osvětového a uměleckého filmu pro mládež a diapozitivu, Praha, 14. srpna 1945.

vedoucího výroby požadoval odborného pedagoga. Navrhovaný byl Jaroslav Novotný, který vedle pedagogického vzdělání pracoval v oboru školního a osvětového filmu ve zlínských ateliérech. Ideovou a obsahovou náplň snímků měl po stránce pedagogické i umělecké zaopatřit filmový odbor VÚP s odděleními pro školní film a diapozitiv, pro osvětový film a diapozitiv, pro umělecký film a oddělením hospodářsko-technickým. Jakýmkoli praktickým krokům by přitom opět předcházely sociologické či psychologické výzkumy. V ekonomických propočtech se VÚP dostal podstatně dále než Miloslav Disman. Finanční zabezpečení výrobní skupiny se ukládalo MŠ. Rozpočet na rok 1946 byl stanoven na výši 11,250,000 Kčs. Postoupením filmů půjčovnám nebo školám by se podle předběžných odhadů dosáhlo zisku 5,200,000 Kčs a zbytkovou částku by uhradilo MŠ.⁷

O nárocích MŠ na tematicko-formální podobu děl nebo o názorech na tehdejší domácí dětskou filmovou produkci si lze kvůli převážně nedostupné dokumentaci VÚP učinit jen omezenou představu. Z dostupných pramenů však vyplývá, že VÚP zajímalo spíše výukové a výchovné působení filmů na dětského diváka než jejich estetické principy. Například v roce 1946 vyhlásil VÚP spolu s Ústavem pro film a diapozitiv soutěž na náměty prvoučných filmů o životě dítěte. Soutěž dovozovala fikční i nonfikční zpracování předepsaných témat jako svátek práce, den dítěte, zimní radovánky, vánoční strom republiky, opatrnost na silnicích a ulicích, jak roste chléb a podobně [Auerswald – Žlebský, 1946: 149]. O využití fikční filmové produkce ve školách se ostatně uvažovalo nadále i v padesátých letech, kdy MŠ vyjednávalo s ČSF o výrobě speciálních pásem z vybraných scén z českých a sovětských filmů, která by sloužila výuce českého a ruského jazyka nebo dějepisu.⁸

VÚP nikdy nepřistoupil k vlastní produkci filmů. Stejně tak se alespoň v případě fikčních snímků ve větší míře nepodílel na jejich předvýrobní a výrobní fázi. Při odboru VÚP „Výchova uměním“ nicméně hned v roce 1945 vzniklo oddělení pro kulturní a umělecký film a televizi, které mělo zkoumat vliv filmu na mládež, provádět statistiku návštěvnosti mládeže v kinech a také udržovat styk s výrobcí filmů nebo se zabývat problémy účasti mládeže při natáčení [Disman, 1947b: 203]. Navzdory existenci tohoto oddělení byly jeho zásahy do filmové praxe minimální. Podle Břetislava Pojara se pokusům VÚP o podíl na výrobě fikční dětské tvorby nepřikládal význam:

7 NA, fond MŠ, k. 1089, Organizace školního, osvětového a uměleckého filmu pro mládež a diapozitivu, Praha, 14. srpna 1945.

8 NA, fond MŠ, k. 1089a, Pásma ze scén uměleckých filmů pro využití ve škole, Praha, 29. července 1954.

Pokud vím, tak učitelé vždycky kritizovali jen hotové věci a přitom měli často menší filmové vzdělání než děti. Snažili se do toho mluvit, ale nemělo to žádný vliv [Pojar, 2009: rozhovor].

Snahy VÚP ovlivnit systém produkce snímků pro děti tedy probíhaly spíše izolovaně od řídicích a produkčních center Čefisu. Ten vzápětí sám zahájil výrobu animovaných a později hraných filmů pro děti, podléhající internímu plánování a schvalovacímu řízení.

Zprávy o dalších intervencích MŠ do výroby dětského žánru se po roce 1948 už nevyskytují. Koncepce dětského filmového žánru v naznačené podobě později ani nemohla uspět. VÚP prosazovalo vědecký přístup k žánru, zaštitěný pedagogickým dozorem a psychologickými nebo sociologickými výzkumy diváků. Právě po roce 1948 degenerovala řada vědeckých disciplín pod vlivem marxisticko-leninských teorií, které revidovaly dosavadní poznání společenských a přírodních oborů. Podle sovětského vzoru navíc došlo k úplnému zavržení některých disciplín, mezi něž patřila například sociologie [Knapík, 2004: 314]. Současně došlo také ke zrušení Ústavu pro film a diapozitiv a transformaci VÚP. Jestliže pedagogové připisovali v následujících letech konkrétním snímkům výchovné cíle, šlo pouze o následek příslušného výkladu a preferovaného čtení. Jedinou sférou, kde si MŠ prosadilo vliv a kde docházelo k reálné koordinaci s ČSF, se stala distribuce. Školy a jí příbuzné instituce vytvořily alternativní distribuční okruh, který kromě řízené kultivace vkusu mladých diváků sliboval alespoň částečnou návratnost prostředků, investovaných do produkce nejen filmů pro děti.

3. 1. 3 Školní distribuční okruh

V Československu se návštěvy kin školami podnikaly už v meziválečném a protektorátním období. Školní distribuční okruh, který se začal rozvíjet po zestátnění kinematografie, se však vyznačoval mnohem propracovanějším systémem. Na rozdíl od výroby, která se definitivně soustředila pod správu MI, se v otázkách distribuce projevovala vzájemná spolupráce MŠ a státního filmu. Plánovitá exploatace filmů ve školách, pionýrských domech, dětských domovech či zotavovnách mohla zajistit nejen „výchovu uměním“, ale i podstatné rozšíření odbytiště dětské filmové produkce.

25. května 1946 vydalo MŠ výnos o pořádání školních filmových představení. Své rozhodnutí odůvodnilo tvrzením, že „film má nesporný vliv na výchovu a vyučování mládeže na všech stupních škol.“ Ministerstvo nařídilo promítání vhodných filmů zpravidla jednou měsíčně s podmínkou, že účast žáků na těchto představeních bude povinná [Filmová

představení, 1946: 217]. Akce filmy do škol však měla ve skutečnosti také ekonomické pozadí. Čefis, který chtěl svůj provoz hradit i z distribučních zisků, hledal možnosti, kde všude kromě kin by bylo možné uvádět filmy. Každý dodatkový zdroj z distribuce tudíž jedině vítal. Na poradě barrandovských zplnomocněnců a ředitelů se v červenci 1947 jednalo o výhodách pořádání filmových představení v továrnách, která dosud vydělala více než 4 milióny Kčs. V důsledku přesvědčivých výnosů se tudíž dospělo k návrhu, aby v místech, kde nehrají stálá kina, daly národní výbory k dispozici místnosti, kam by se pořídily promítací aparáty.⁹ O podpoře distribučních alternativ svědčí také pořizování 16mm promítacích přístrojů pro léčebná zařízení či právě školy, jejichž nákup financoval Fond na podporu filmovnictví.¹⁰ Státní půjčovna filmů zřídila v oddělení pro zvláštní představení sekci „Promítání pro děti a mládež“. Na rozdíl od volné nabídky školních filmů však svoji nabídku zpoplatnila, což dokládá ekonomické zájmy při jednání s MŠ. Školní, lidovýchovné a tělovýchovné snímky si školy půjčovaly výhradně zdarma zpočátku od středisek Ústavu pro film a diapozitiv a později prostřednictvím krajských národních výborů [Záleská, 1955: 3–4].

Před promítáním ve školách musely všechny snímky projít schvalovacím řízením. Výběr vhodných filmů z nabídky poskytované Státní půjčovnou obstarávalo MŠ. Výnosem z ledna 1946 pověřilo touto činností VÚP, konkrétně jeho IV. odbor „Výchova uměním“. Schválené filmy se rozdělovaly na filmy mládeži přístupné a filmy zvláště vhodné pro výchovná školní představení.¹¹ Většinou se dopředu určovalo, které ze snímků se smí promítat ve škole a které se hodí spíše pro představení mimo výuku včetně popisu, kterému z předmětů film svou tematikou nejvíce vyhovuje. Výběr prováděný VÚP přitom nebyl nabízenou možností, ale závazkem, který musely školy dodržovat. Zároveň se prováděla kategorizace, související s typem škol: filmová představení pro žáky obecných škol (I. stupeň), měšťanských a nižších středních škol (II. stupeň), učitelských ústavů a odborných škol všech druhů (III. stupeň) [Filmová představení, 1946: 217]. Naznačené dělení přímo souviselo s prototypem modelového diváka, s nímž se počítalo také mimo školní distribuční okruh. Rozlišování jednotlivých stupňů přešlo do celoplošné distribuce a dokonce i do výrobní terminologie, která rozdělovala filmy pro děti do příslušných věkových kategorií.

9 NA, fond MI, k. 206, Záznam o poradě zplnomocněnců a ředitelů na Barrandově, Praha, 31. července 1947, s. 4.

10 V průběhu roku 1950 byla na schůzích Českého správního sboru podniku Československý státní film často schvalována zakoupení projekčních přístrojů na základě rozhodnutí MI. Šlo o instituce z různých míst republiky. Srov. NA, fond MI, k. 204, Protokoly o schůzích Českého správního sboru podniku Československý státní film, Praha; 9. února, 31. března, 28. dubna, 12. května 1950.

11 NA, fond MŠ, k. 1089, Školní výchovná představení – schvalování, Praha, 8. ledna 1948.

Samotná školní distribuce filmů měla několik podob. Instituce s vlastními projektory mohly pořádat filmová představení přímo ve svých budovách. Mnohé z filmů schválených VÚP se za tímto účelem převáděly na 16mm filmový materiál. V případě zájmu o vlastní projekce si musely vyžádat povolení. Po jeho obdržení poskytovala Státní půjčovna filmů kopie snímků na dohodnutou dobu za předem smluvený poplatek [Filmová představení, 1950: 123]. Školy bez projekčních zařízení si je měly vypůjčovat od jiných škol, případně pořádat představení ve spolupráci s místním kinem. Dochovaly se rovněž záznamy o existenci putovních kin, kdy do škol dojížděly vozy vybavené projektorem.¹²

Z dostupných soupisů distribuční nabídky pro školy vyplývá, že dětské filmy tvořily pouze její část. Kromě dětských snímků zahrnoval filmový repertoár pro školy dokumentární, historická nebo životopisná díla s různým rokem vzniku, z nichž většina pocházela ze Sovětského svazu a Československa. Z československé dětské filmové produkce se zde přitom lépe prosadil film animovaný. Mezi schválenými tituly se překvapivě až na sporadické výjimky neobjevují domácí hrané filmy pro děti. Z krátkých filmů byla dále sestavovaná tematická pásma pro jednotlivé věkové stupně. Kromě pravidelného začleňování filmů do výuky se záminkou pro pořádání školních představení stávala také různá výročí a oslavné akce. Pro slavnostní zakončení školního roku 1951 si měly školy vybrat ze snímků *Odvážná školačka*, *Vesnická učitelka*, *Bud' připraven* nebo *Jarní proud* s tím, „[...] aby byli žáci předem upozorněni na ty scény filmu, které se přimykají k závěrečným akcím ve školách, a aby se po představení prodiskutovalo, co lze z filmu vytěžit“ [Využití filmu, 1951: 123]. Po roce 1948 doznal filmový repertoár jasných změn. Kompletní revize distribuční nabídky pro školy byla provedena v roce 1949 a vyloučila snímky, nevyhovující podmínkám poúnorové kulturní politiky [srov. Schválené filmy, 1949: 67–68].

Společné znaky různorodých snímků spatřovalo MŠ v jejich dodatečném uzpůsobení – stát se vzdělávacím nebo výchovným doplňkem. Preferovaný postup nakládání s filmem ve školách se s postupem let neměnil. S postupujícími roky se měnila pouze nabídka titulů a jejich ideologický výklad. Při kulturně-politické práci s filmem ve školách nalezneme paralely se zužitkováním literatury, divadla a poslechu rozhlasu. Doporučovalo se, aby učitel zhlédl film nejlépe s předstihem, připravil si jeho uvedení a promyslel následné použití. Pro inspiraci vydávalo MŠ ke schváleným snímkům

¹² Na schůzi náměstků ústředního ředitele referuje Emil Sirotek o probíhající akci, kdy putovní kina hrají na nádvoří škol za jednotné vstupné 3 Kčs. Srov. NA, fond MI, k. 205, Zápis o schůzi náměstků ústředního ředitele, Praha, 23. června 1947, s. 8. Dále srov. např. Hanka, 1954: 136–137.

doprovodné listy. Úvody vyučujících přibližovaly dětem například dobu a prostředí, v němž se děj snímku odehrává. Po projekcích se pak měly konat besedy či rozhovory o filmech, kde by došlo k formulování tezí, které si měli žáci po zhlédnutí přednostně vybavit [Školní filmy, 1951: 337; Jak organisujeme, 1950: 59].

Popsaná distribuční praxe ve školách se po roce 1948 ustálila a nadále se provozovala i v padesátých letech. Rozsah kinofikace škol, četnost projekcí ani finanční výtěžky z uvádění filmů ve školách se z dostupných pramenů nepodařilo dopátrat. Faktickou existenci školních filmových představení však kromě samotného vládního nařízení a požadavků na jeho dodržování dokládají informace z filmových a pedagogických periodik. *Filmové noviny* publikovaly koncem roku 1948 ojedinělou statistiku o počtu filmových představení ve školách za uplynulý rok. Podle tohoto zdroje se konalo celkem 6207 projekcí, které navštívilo 1,952,755 dětí. V odehraných programech získala převahu pásma krátkých kulturních snímků (261 představení), druhým nejvíce promítaným se stal sovětský snímek *Patnáctiletý kapitán* (216 představení) a třetím americký film *Mladý Tomáš Edison* (202 představení) [Školní filmová představení, 1948: 1]. K úplnému posouzení stavu však schází údaje, nakolik významná byla například z hlediska příjmů cirkulace těchto snímků ve školách. Následující kapitola odhalí, jak se od strategií MŠ lišilo formování dětského žánru uvnitř státního filmu.

4. REÁLNÉ UTVÁŘENÍ DĚTSKÉHO FILMOVÉHO ŽÁNRU

4.1 Filmový žánr v kontextu československého studiového systému

V roce 1945 neměla domácí kinematografie s organizací dětské filmové produkce téměř žádné zkušenosti. Meziválečná a protektorátní kinematografie neidentifikovala dětské publikum jako cílovou skupinu filmového trhu. Vznikalo jen málo dětských snímků, k nimž se nové filmové vedení nehlásilo a které pozdější filmová historiografie takřka ignorovala.¹³ Vedle debat v tisku a popsáných aktivit MŠ se začalo o výrobě nových filmů

13 Ve dvacátých letech vzniklo například několik hraných pohádek v produkci Lloydfilmu (*Sněhová Růženka, O zázračném květu, Sněhulka a sedm trpaslíků*) nebo Josefa Kokeisla (*Popelka, Perníková chaloupka*). Ve zvukovém období byla hraná filmová produkce určená dětem ještě marginálnější. Například v roce 1933 natočil Oldřich Kmínek pohádky *Perníková chaloupka* a *Sněhurka a sedm trpaslíků*. Na rozdíl od mnoha jiných archivních snímků se tyto filmy po roce 1945 už nikdy nedostaly do plošné distribuce [srov. Březina, 1988]. Animované filmy pro děti se začaly natáčet v protektorátním období ve Zlíně a v Praze. Postoj k nim byl po roce 1945 mnohem smířlivější. *Svatba v Korálovém moři*, realizovaná v produkci Pragfilmu, dokonce tvořila součást prvního celovečerního pásma animovaných snímků v československých kinech. *Ferda mravenec* se objevil mimo jiné v distribuční nabídce pro školy.

pro děti diskutovat také uvnitř filmových studií. Pro pochopení reálné pozice dětského žánru v kontextu zestátněné kinematografie je třeba se alespoň rámcově seznámit s fungováním jejího studiového systému.

Těsně po roce 1945 se v Československu hovořilo o filmu jako o „duchovní tvorbě“. Uspořádání kinematografického oboru tudíž mělo vyhovovat primárně potřebám tvořivé filmové práce.¹⁴ Totožné či dokonce nekompromisnější postoje přešly i do etapy po roce 1948, kdy obor procházel změnami, na nichž se už vedle MI a generálního ředitelství ČSF přímo podílelo také Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ. Uměleckým a kulturním cílům bylo i nyní „[...] nutno dáti přednost před zájmy hospodářskými“.¹⁵ Ačkoli byly znaky průmyslovosti navenek potlačovány, vyvinuly se výrobní metody a hierarchie, popírající teze o prioritě umělecko-tvůrčích motivací zestátnění kinematografie. Zdůrazňovaná umělecká dimenze totiž v praxi mnohdy ustupovala dimenzi průmyslové. Skrývané nástroje průmyslové kontroly často odporovaly šířeným představám o uměleckém rozmachu zestátněného filmu. Provoz barrandovských ateliérů na počátku padesátých let popisuje Otakar Vávra následovně:

Průmyslové metody, povrchně přenášené, se projevovaly tak, že filmové ateliéry byly považovány za továrnu, které tvůrčí pracovníci musí dodávat pravidelně potřebnou surovinu, t. j. scénáře a natáčení filmů mělo být bez ohledu na umělecké požadavky organizováno pouze z hlediska potřeb ateliérů a jejich technických zaměstnanců. Z toho důvodu také v r. 1949 byli tvůrčí pracovníci nuceni „píchat“ svou přesnou docházku a scénáristům na schůzích vyhrožováno, že půjdou do dolů, nebudou-li psát dostatečné množství ideových scénářů.¹⁶

U hraného i animovaného filmu se však kromě ideologických nároků často setkáme s požadavky na dodržování ekonomických, provozních nebo technických zásad, které poznamenaly kvalitu a kvantitu výroby. Celkovou situaci podmiňoval finanční stav poválečného filmového podnikání, jehož cílem bylo dosáhnout soběstačnosti. Investice na léta 1948 a 1949 už podle interních dat pocházely z rozpočtu státního filmu a nezatěžovaly státní pokladnu.¹⁷ I přesto prosazoval Čefis úspornou politiku za účelem maximalizace výroby a minimalizace nákladů. Za hospodářský základ činnosti československého filmu

14 NA, fond MI, k. 205, Statut Československé filmové společnosti, Praha, 27. ledna 1946.

15 NA, fond MI, k. 6, Návrh zprávy pro úřad předsednictva vlády, Praha, 12. října 1949, s. 2–3.

16 Archiv FSB, fond Barrandov – historie, k. 1954/2, O situaci ve výrobě uměleckých filmů a o způsobu zlepšení a zhospodárnění práce, nedatováno.

17 NA, fond MI, k. 205, Vývoj hospodaření v uplynulých dvanácti měs. a nový rozpočet, Praha, nedatováno.

byly označeny příjmy z kin spolu s výhodným prodejem filmů do zahraničí.¹⁸ V tomto smyslu začaly konkrétní složky podnikat příslušné zásahy. Vedení vyvíjelo nátlak na zvýšení cen vstupného, pro které ještě v roce 1947 platila úprava Českomoravského filmového ústředí z května 1943.¹⁹ Hospodářským unikům mělo dále předejít stoprocentní využití domácího ateliérového prostoru.²⁰ Především se však měly snižovat výrobní náklady a regulovat metráž filmů. O těchto otázkách soustavně jednal Správní sbor pro hospodářské a finanční věci, nahrazený v roce 1949 Českým správním sborem podniku ČSF [Černík, 1954a: 16].

Paralelně s průmyslovo-hospodářskými otázkami se řešila také umělecká dimenze zestátněné filmové tvorby. Dohledem nad uměleckou úrovní byl zpočátku pověřen Státní dramaturgický odbor a Filmový umělecký sbor (dále FIUS), který měl z uměleckého a ideového hlediska posuzovat filmové povídky, náměty a scénáře. I kvůli pronikání členů ústředního stranického aparátu se FIUS namísto poradního sboru stále více projevoval jako ideologická schvalovací komise. Tuto tendenci dovršilo v roce 1948 nahrazení FIUSu Filmovou radou, která začala umělecké předpoklady identifikovat s předpoklady ideologickými. Jako součást ČSF zároveň začala pracovat Ústřední dramaturgie s úkolem zásobovat výrobu vhodnými scénáři na základě tematického plánu Filmové rady [srov. Knapík, 2004: 184–185].

Průmyslová a umělecká dimenze zestátněné kinematografie se navzájem obtížně slučovaly. Rozkol mezi zájmy hospodářských a dramaturgických sektorů se projevoval například při projednávání literárních podkladů, způsobující finanční úniky. Prvotním schválením filmových povídek a jejich pozdějším zamítnutím vznikala zbytečná vydání za literární práce a nedodržení ateliérových termínů. Za nastalé škody vinilo vedení právě FIUS.²¹

Průmyslový aspekt se alespoň částečně odrážel také v žánrových preferencích zestátněného filmu. Při projednávání výrobního plánu na rok 1946 doporučilo tvůrčí kolegium zvýšit počet veseloher a dobrodružných filmů, které kromě nižších výrobních nákladů zaručují i pravděpodobnější hmotný úspěch.²² Další výrobní plány pak upřednostnění atraktivních žánrových titulů potvrzují. Na rok 1948 se původně chystalo do výroby 30 dlouhých hraných filmů. Polovinu představovaly filmy zábavných žánrů, což

18 NA, fond MI, k. 206, Hospodářský a finanční plán pro rok 1948 úseku dovoz a vývoz filmů, Praha, 15. prosince 1947.

19 NA, fond MI, k. 6, Úprava vstupného, Praha, 27. února 1947.

20 NA, fond ÚV KSČ, a. j. 662, Pětiletý plán, Praha, 3. června 1948.

21 NA, fond MI, k. 208, Výroba dlouhých filmů – závady v dramaturgii, Praha, 4. listopadu 1947.

22 NA, fond MI, k. 208, Výrobní filmový plán, Praha, 28. ledna 1946.

může znovu dokládat snahy o rentabilitu domácí produkce. Ekonomické ohledy nepochybně přetrvávaly i v období po roce 1948. Prohloubil se však jejich střet s ideologickými zájmy. Veselohra stále patřila mezi privilegované žánry, i když oficiální argument prodělal jasný posun: veselohry už nemají být pouhou zábavou, ale „[...] ostrou politickou zbraní, zesměšňující zbytky buržoazních názorů a návyků a vyzvedávající přitom pozitivní veselé a optimistické rysy současnosti“ [srov. Černík, 1954b: 16]. Zjednodušeně lze tvrdit, že příklon k průmyslovo-hospodářským nebo umělecko-ideologickým zřetelům byl vždy spíše otázkou míry. Ve srovnání s poúnorovou etapou se před rokem 1948 o žánrech častěji hovořilo z hlediska případných materiálních výnosů. Po roce 1948 následkem těsnějšího napojení kinematografie na ÚV KSČ, který chápal film jako jeden z klíčových nástrojů propagandy, se zohledňovalo spíše ideologické a kulturně-politické působení žánru. V naznačeném kontextu můžeme uvažovat také o animované a hrané tvorbě pro děti. Obě kategorie si představíme v dostupném spektru průmyslovo-hospodářských a umělecko-ideologických stimulů.

4. 2 Animovaný film pro děti

Po roce 1945 se animovaná produkce rozvíjela zpočátku jako součást Československého filmového ústavu a následně Krátkého filmu ve třech centrech. K ustavení pražského studia Bratři v triku, kam se přesunula řada tvůrců ze zrušeného AFITu²³, došlo 12. května 1945. Pokusy s loutkovým filmem z protektorátního období plynule pokračovaly ve Zlíně. Soustavnější výroba kreslených a později loutkových filmů začala po roce 1945 také v Brně, kde se navázalo na předchozí soukromé aktivity Otakara Brentena. Kreslený a loutkový film se už od prvních let těšil zvýhodněné pozici, zapříčiněné jeho stabilními úspěchy na zahraničních filmových festivalech a v exportních položkách. Média stavěla na odív široké uplatnění animované tvorby na mezinárodních trzích a její úspěchy na soutěžních filmových přehlídkách:

Objevné dílo Jiřího Trnky *Špalíček* bylo oceněno zlatou medailí jako nejlepší loutkový film Biennale. [...] Rovněž loutkový film režisérky H. Týrlové *Ukolébavka* získal zlatou medaili a zvítězil v silné konkurenci deseti mezinárodních filmů pro děti. Tyto význačné úspěchy jsou plodem péče, již věnuje

23 Pražská reklamní agentura AFIT (Ateliér filmových triků) se v období Protektorátu Čechy a Morava přeměnila v oddělení pro výrobu kreslených filmů společnosti Prag-Film, které vedl nejprve Richard Dillenz a později Horst von Möllendorff. Do svého zániku dokončilo oddělení jen jediný snímek *Svatba v Korálovém moři* [srov. Ptáček, 2000: 392].

náš státní film avantgardním filmovým formám a důkazem velké tvůrčí svobody, jež neexistuje v zemích, kde film je pouhým komerčním artiklem [Nový světový úspěch, 1948: 579].

V tomto smyslu se animovaná tvorba profilovala coby výkladní skříň zestátněné kinematografie. Studia kresleného a loutkového filmu se těšila oficiální podpoře politických představitelů [mil, 1947: 3; lim, 1947: 2]. Hermína Týrlová, Karel Zeman a Jiří Trnka – tehdy nejrespektovanější trojice režisérů – se stali laureáty státních cen a vyznamenání. Exkluzivní pozici animovaných filmů stvrzuje konečně i fakt, že od počátku dostávaly podstatný příděl nedostatkového barevného filmového materiálu.²⁴

Mediální obraz československé animace vyzdvihoval tvůrčí svobodu režisérů a zamlčoval jakékoli prvky řemeslného pojetí výroby. Tím však upozadil některé důležité hospodářské skutečnosti. Ředitel Krátkého filmu Elmar Klos ve svém textu o organizaci a hospodářství tohoto podniku upozornil, že u kinematografického vedení i publika stále dominuje dlouhý film. Kreslený film, kulturní film a filmová aktualita se podle něj nacházejí na periférii zájmu a nejsou rentabilní. Za hlavní důvod označil Klos nerovnoměrné rozdělení tržeb z kin. Mezi způsoby nápravy zmínil Klos kromě jistých distribučních strategií (například sestavování krátkých filmů do pásem) výhody exportu [Klos, 1946: 2]. Současně přiznal zájem Krátkého filmu dosáhnout soběstačnosti a s tím související zlevnění výroby.

U animovaného filmu tyto předpoklady v prvních letech vyústily v hledání strategií, slibujících výdělek. Exportní možnosti si vedoucí studií kresleného a loutkového filmu dobře uvědomovali. Pragmaticky shrnul koncepci československé animované tvorby Eduard Hofman, který do roku 1946 působil jako dramaturg pražského Kresleného filmu:

Snahou krátkého filmu je vytvořit český humor, neboť nelze napodobovat a kopírovat cizí. Jsme si vědomi toho, že naše kreslené filmy musí být jiné, aby mohly úspěšně konkurovat se zahraničními. Chceme, aby byly schopny vývozu, neboť snahou nás všech je, aby kreslený film si na sebe vydělal [M. N., 1945: 5, dále srov. Jílovec, 1947: 1].

Vedle zaměření na export se promýšlely i jiné metody zužitkování filmů. Uvažovalo se o výrobě produktů, zacílených právě na dětského recipienta. Na poradě zplnomocněnců v červenci 1947 referoval ředitel Jaroslav Jílovec o záměru výroby a prodeje figurek nebo

²⁴ K otázkám přidělování barevného filmového materiálu srov. NA, Fond MI, k. 205, Zápis o schůzi náměstků ústředního ředitele, Praha, 9. června 1947, s. 13; NA, fond MI, k. 205, Zápis o schůzi ústředního ředitele a jeho náměstků, Praha, 29. července 1947, s. 16.

knih tematicky souvisejících s animovanými filmy.²⁵ Výsledkem byly dětské publikace Československého filmového nakladatelství s kresbami a fotografiemi ze snímků *Zvířátka a Petrovští*, *Zasadil dědek řepu* a *Vánoční sen*. Plánovaly také spolupráce se zahraničními studii, z nichž však nakonec sešlo [Československo–francouzský, 1946: 238].

Druhý zásadní problém průmyslového charakteru představovala striktně prosazovaná úspornost Čefisu a ČSF, jež měla napomoci regulovat výrobní náklady. Byly proto stanoveny alikvotní částky na metr kresleného filmu, v roce 1948 se u barevného materiálu jednalo o 6.000–6.300 Kčs za jeden metr.²⁶ Zřejmě nejtypičtějším projevem úsporné politiky státního filmu bylo však snižování filmových rozpočtů. O nich rozhodovalo vedle sborů pro hospodářské a finanční záležitosti také MI. Dodržování těchto nařízení se kontrolovalo před zahájením natáčení i po jeho skončení.²⁷ Vedení studií se těmto často necitlivým restrikcím snažilo bránit. Rozpočty proto předkládalo ke schválení až po zahájení výrobu daného filmu.²⁸ Jindy souhlasilo s omezením rozpočtů dalších plánovaných snímků, jen aby mohl některý z titulů překročit normy. Například podstatně zvýšený rozpočet a metráž filmu *Basa tvrdí muziku* odůvodnil Jaroslav Jílovec potřebami obtížného námětu a zpracování, kde je současně v pohybu velký počet postav. Přislíbil, že další připravované filmy *O milionáři, který ukradl slunce* a *Vzducholod' a láska* nepřekročí výši rozpočtu 1.600.000 Kčs.²⁹ Regulace nákladů tak mohla zásadně ovlivňovat formální podobu snímků: použití barevného nebo černobílého materiálu, dostupnost konkrétních výtvarníků ale i zvolenou animační techniku.

Náměty animovaných filmů procházely také dramaturgickými schvalovacími procesy. V několikařádkových posudcích se zásadní výtky vyskytovaly poměrně ojediněle například ve vztahu k aktuálnímu dění a nejednoznačnosti.³⁰ Na rozdíl od hrané tvorby však schvalování animovaných filmů neprobíhalo tak důsledně:

25 NA, fond MI, k. 206, Záznam o poradě zplnomocněnců a ředitelů na Barrandově, Praha, 4. července 1947, s. 3.

26 Rozpočty kreslených filmů, Praha, 27. července 1948. NA, fond MI, k. 170. Počítání animované tvorby na metry se ustálilo coby běžná praxe po celé sledované období [srov. např. Černík, 50].

27 NA, fond MI, k. 170, Schválení rozpočtu krátkého kresleného barevného filmu „Říkadla“, Praha, 7. října 1948; NA, fond MI, k. 170, Schválení výroby kresleného barevného filmu „Andělský kabát“, Praha, 17. června 1947.

28 NA, fond MI, k. 170, Schválení rozpočtů a výroby 3 kreslených filmů, Praha, 21. dubna 1948.

29 NA, fond MI, k. 170, Rozpočet na kreslený film „Basa tvrdí muziku“, Praha, 31. července 1947.

30 Státní dramaturgie, která měla hodnotit látky z kulturně–politického hlediska, v roce 1946 souhlasila s realizací snímku *Proč sedají ptáci na telegrafní dráty*, ale upozornila, „[...] aby se autor vyhnul jinotajům, které by při dnešní nedůtklivosti v diplomatickém světě mohly vyvolat nepříznivou odezvu. Zvláštní péče ať je věnována dialogům, z nichž musí být zřejmo, že jde opravdu jen a jen o bajku.“ NA, fond MI, k. 170, Norbert Frýd: *Proč sedají ptáci na telegrafní dráty*. Návrh na filmovou úpravu pohádky, Praha, 2. prosince 1946.

Náměty animovaných filmů většinou nebyly takové, že by potřebovaly ostříží politický dohled. A navíc, když dostali ke schválení scénář hraného filmu, tak na pravé straně byl text a měli k čemu se vyjadřovat. Ale když dostali scénář kresleného filmu, tak se v něm z devadesáti devíti procent nikdo nevyznal. Z generálního ředitelství se sice pokoušeli do toho zasahovat, ale de facto na to nikdo moc nedbal. V hraném filmu to bylo daleko složitější [Pojar, 2009: rozhovor].

To, že animovaným filmům nevěnovaly schvalovací orgány takovou péči jako filmům hraným, se potvrzuje také po roce 1948. V krátkých posudcích se pouze prohloubila ideologická argumentace.³¹ Na zásah vyšších instancí se ovšem podstatně proměnila sama dramaturgická orientace studií kresleného a loutkového filmu.

Resort animovaného filmu pochopitelně nelze ztotožňovat pouze s filmy pro děti. Následující tabulka³² shrnuje veškerou animovanou produkci sledovaného časového úseku, včetně zakázkových filmů. Z celkového počtu jsou ve druhém řádku vyčleněny dětské snímky:

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
animované filmy	2	5	21	18	18	10	16	6	8	11	16
z toho filmy pro děti	2	2	4	3	5	5	9	4	6	5	7

Do roku 1950, kdy ve výrobní skladbě začínají jednoznačně převládat pohádky, jde často těžko oddělit dětskou tvorbu od tvorby pro dospělé či rodinné publikum. V pražském i zlínském centru se zpočátku střídaly pohádkové náměty se satirickými nebo komediálními, jež se nezaměřovaly primárně na dětské publikum, ačkoliv se mnohé z těchto snímků uplatňovaly v dětských programech. Školám se nabízela pásma filmů *Bratři v triku*, ačkoliv kritika upozorňovala, že se nemohou promítat dětem alespoň bez předběžné přípravy [srov. např. Žlm, 1950: 82].

Počínaje rokem 1950 však nastal obrat, kdy se dramaturgie studií animovaného filmu začala orientovat na pohádky. Změně předcházelo náhlé přehodnocování československé animované tvorby ze strany filmové kritiky. Namísto počáteční chvály se

31 Povídku Jiřího Brdečky *Jak se člověk naučil létat* Filmová rada odsoudila, protože „[...] neosvětluje principy létání, zatímco jsou zde vypočteny nejrůznější kuriozity a je zaměřena jen na západní vynálezy.“ NA, fond ÚV KSČ, a. j. 670, Usnesení 31. schůze předsednictva Filmové rady, Praha, 9. července 1951, s. 3.

32 Údaje pocházejí z přehledových sborníků Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství 1945–1950* a *Československé filmové hospodářství 1951–1955*. Kompletní soupis animovaných filmů viz v příloze.

po roce 1948 množily rozbory krize animovaného filmu. Podle převažujícího názoru určovala jeho dosavadní vývoj absence tradic a zkušeností. Tvůrci proto experimentovali především s technickou a výtvarnou stránkou a zaměřovali se na dospělého diváka, který však podle kritiků jejich filmům nerozuměl [srov. např. *Náš kreslený*, 1948: 651; Mrkvička, 1949: 100; *Nový český*, 1950: 536]. Animovaná produkce měla napříště oslovovat primárně dětské publikum a stát se prostředkem jeho výchovy. Sebekritika v tomto smyslu přicházela i od samotných filmových pracovníků. Časopis *Kino* publikoval v roce 1950 zprávu kolektivu *Bratři v triku* o jeho příštím zaměření na „ideovou převýchovu dítěte“. Podle vlastního prohlášení věnovalo studio mladým divákům jen minimální pozornost, ačkoliv rozvoj vlastností socialistického člověka je nutné podporovat od dětského věku. V dramaturgickém plánu proto budou preferované pohádky „zbavené idealistického náteru staré společnosti“, bajky, písničky nebo kouzelné a lyrické příběhy [srov. „*Bratři v triku*“, 1950: 158; dále např. Hofman, 1949: 107]. Filmová produkce se tedy navracela k předpokladu „výchovy uměním“, ovšem s ideologickými konotacemi poúnorových organizačních změn.

Od roku 1948 navíc sílila kritika dosavadního vývoje také od kinematografického vedení. Na konferenci ČSF v roce 1948 prohlásil ústřední ředitel Vladimír Václavík, že animovaný film navzdory své technické vyspělosti prozatím nenašel správnou tematiku a nechává diváka „chladným“ a „lhostejným“. Dramaturgie proto bude ve výběru upřednostňovat pohádky a filmy ve stylu loutkových agitek s panem Prokoukem [Zpráva, 1948: 25]. Z Václavíkova hodnocení tedy vyplývá, že kritika se nevztahovala paušálně na celý animovaný sektor, ale zejména na tvorbu pražské skupiny. Václavík spatřuje „[...] velký rozdíl mezi životností a živou reakcí obecnstva na lidské loutkové filmy zlínského Zemana a Týrlové a formálně na výši jsoucími filmy [pražského] kresleného filmu“ [Zpráva, 1948: 25]. Ve zprávě ÚV KSČ hodnotící důsledky únorových událostí 1948 pro ČSF už bylo přímo konstatováno, že kreslený film vykazuje obsahové závady a znaky formalismu. Provedená revize dramaturgického plánu se podle zprávy naplno projeví v roce 1950.³³ Změny se skutečně projeví až s odstupem – dokončovala se realizace některých látek rozpracovaných v předúnorovém období.

Studia animovaného filmu tedy nutily k výrobě snímků pro děti direktivní zásahy do jejich dramaturgie, které argumentovaly nutností ideové výchovy dětí. Nejméně zastoupenější se až do roku 1955 staly pohádky, v menší míře pak tituly vysvětlující některé přírodní nebo

33 NA, fond ÚV KSČ, a. j. 658, Československý státní film, Praha, 1949.

fyzikální jevy a dále už především filmy zakázkové. Do témat snímků jako *O makovém koláči*, *Pohádka o drakovi* či *Pohádka o stromech a větru* explicitně pronikaly dobově tendenční motivy.³⁴ Proklamovanou výchovně-ideovou funkci však dětským animovaným filmům obvykle dodávala spíše následná mediální interpretace. Například explikace *Filmových informací* k pohádce *Hrnečku, vař!* uvádí, že scenárista J. A. Novotný rozšířil fabuli o aktualizované postavy chtivého, nenasytného bohatého sedláka a jeho ženy, kteří ukradnou čarovný hrneček podruhyňi [srov. *Pohádka*, 1951: 17]. Soustavnou výrobou kreslených a loutkových filmů pro děti se však vedení chtělo zároveň vyrovnat s permanentní poptávkou po dětských programech. Kritický nedostatek filmových programů pro děti do dvanácti let se ukázal například už při otevření pražského Kina mladých. Filmové projekce pro tento segment publika muselo nouzově nahrazovat promítáním diapozitivů se čteným komentářem.³⁵ Za prosazováním dětské animované produkce se tedy skrývala kombinace kulturně-politických a hospodářských motivací.

4.3 Hraný film pro děti

Konkrétní případy z oblasti animované tvorby ukázaly, jak průmyslové a ideologické stimuly zasahovaly do organizace produkce a podoby filmů. Téměř shodná opatření postihovala také film hraný. Mnohdy se jednalo o neobratné skloubení průmyslovo-hospodářských a umělecko-ideologických faktorů výroby, vyvolávající časté spory mezi filmaři a vrchními kinematografickými orgány. Velkým problémem bylo například opět dodržování předpisů o čerpání filmové suroviny. I v případě hraného filmu se muselo počítat s průměrnými limity spotřeby. Režisér Studia dětského, kresleného a loutkového filmu Jaromír Pleskot vzpomínal na nařízení prodloužit metráž snímku *Obušku, z pytle ven!*:

Skupina měla určenou normu natočených metrů za rok. Film byl plánovaný jako středometrážní. Přišel za námi vedoucí a řekl, že buď ho uděláme o několik set metrů delší nebo bude mít skupina problémy – ztroskotal nám celý jeden projekt a potřebujeme se toho materiálu zbavit. Volal jsem Brdečkovi [Jiří Brdečka, autor scénáře filmu – pozn. autora] a ten mi řekl, že souhlasí, ale už s tím nechce mít nic společného. Přemýšleli jsme tedy, jak to prodloužíme a tak vznikly písničky pro ten film [Pleskot, 2008:

34 Zmiňované snímky rozvádějí téma práce či ovládnutí přírody člověkem ať již svými dějovými zápletkami nebo výběrem postav.

35 NA, fond MI, k. 205, Zápis o schůzi náměstků ústředního ředitele, Praha, 23. června 1947, s. 9. Dále srov. např. Klos, 1949: 67; Navrátil, 1954: 54. NA, fond MI, k. 198, Kino mladých – filmy pro mládež, Praha, 27. května 1947.

rozhovor].

Také u hraných filmů musely štáby vždy zdůvodňovat překročení norem spotřeby filmového materiálu. Právě pro dětskou produkci mohl předepsaný průměr znamenat zásadní omezení, jak dokládá výrobní zpráva snímku *Malý partyzán*. Navýšení negativního materiálu obrazu i zvuku omlouvali tvůrci tím, že ve filmu účinkují dětské představitelé, s nimiž museli natáčet důkladné zkoušky. Kvůli jejich nezkušenosti se navíc snímané scény často přerušovaly a několikrát opakovaly. Další záběry bylo nutné postsynchronně upravovat pro špatnou výslovnost dětských herců.³⁶ Omezení představovala i výše různě stanovovaných průměrných nákladů. V souvislosti s průměrným rozpočtem na rok 1947 zaslal Syndikát československých filmových umělců a techniků Správnímu sboru oznámení, že snížení průměru na 7.400.000 Kčs znamená ohrožení umělecké i technické úrovně domácího filmu.³⁷ Správní sbor si naopak s poukazem na ekonomickou situaci soustavně stěžoval na překračování limitů a reguloval rozpočty filmů na požadovaný průměr. Rozpočty dětských snímků však kromě výpravných děl a pohádek výrazně nepřevyšovaly průměrné náklady jiných žánrů.³⁸

Kromě naznačených průmyslovo-hospodářských stimulů však podobu hraných filmů pro děti ve větší míře ovlivňovaly umělecko-ideologické faktory. Hlavní příčiny počáteční stagnace výroby československých hraných filmů pro děti spočívaly zejména v rozdílném přístupu výroby, která zahrnovala dětské látky do svých plánů, a schvalovacích orgánů, které jejich realizaci z umělecko-ideologických důvodů zabraňovaly. Dětský hraný film se tím daleko pružněji přizpůsobil konceptu „výchovy uměním“ včetně jejích ideologických posunů po roce 1948.

Za první celovečerní hraný film pro děti bývá oficiálně označovaná *Zelená knížka* z roku 1948. V dramaturgických výhledech produkčních skupin se však dětské náměty vyskytovaly už před rokem 1948: *Bylo nás pět*, *Princezna pampeliška* nebo původní pohádkové náměty *Sedm jednou ranou* a *Zlatý strápec*.³⁹ Výtky dramaturgie se týkaly primárně nekvalitního uměleckého zpracování těchto námětů. Výrobu filmů pro děti ve stejné době zvažoval také Krátký film. V přípravě na rok 1949 se mezi výčtem preferovaných žánrů pro nastávající pětiletku objevují také filmy pro děti, „vychovávací

36 Archiv FSB, Závěrečné vyúčtování filmu Malý Partyzán – č. 10009, Praha, nedatováno.

37 NA, fond MI, k. 203, Dopis Syndikátu československých filmových umělců a techniků Správnímu sboru českého filmu, Praha, 2. dubna 1947.

38 Pro porovnání nákladů dětských filmů s ostatní hranou produkcí srov. Havelka, 1972: 88 – 89.

39 NA, fond MI, k. 208, Zprávy výroby o nezpracovaných námětech, Praha, 5. prosince 1947.

zábavnou a srozumitelnou formou“. Předpokládaným počtem čtyř filmů však dětská produkce patřila až mezi poslední položky plánu.⁴⁰ V roce 1949 zde vznikly pokusně dva středometrážní hrané dětské snímky – zmiňovaný *Kouzelný míč* a *Pionýrská abeceda* a v roce 1951 film *Pionýr*. V následujících letech Krátký film od podobných záměrů upustil.

Výroba hraných dětských filmů se tedy až do založení Studia dětského, kresleného a loutkového filmu systematicky nerozvíjela. Na poradách a konferencích přitom permanentně zaznívaly zmínky o nedostatku a potřebě dětských filmů [srov. Celostátní podniková konference, 1949: 14]. Nutnost natáčet filmy pro děti se ale stala spíše opakovanou frází, využívanou pro demonstraci kulturně-politických cílů zestátněné kinematografie. Tabulka⁴¹ níže udává počet československých hraných filmů pro děti střední i dlouhé metráže:

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	1951	1952	1953	1954	1955
Hrané filmy pro děti	-	-	-	3	2	1	1	1	2	5	3

O podobách a možnostech dětského filmového žánru se dlouho vedly jen diskuze, které obecněji navazovaly na rozšířené debaty o kýči v umění. Za nejlepší příklad dětské filmové produkce od počátku platil i díky své převaze v distribuční nabídce Sovětský film. Reflexe většiny sovětských dětských snímků vyzdvihovala jejich realistické paradigma. Filmy podle původních scénářů nebo známých literárních předloh se odehrávaly v současnosti nebo v reálné historické epoše (*Odvážná školačka*, *Bud' připraven*, *Čuk a Gek*). Ve filmech jako *Patnáctiletý kapitán* tolerovala kritika i dobrodružné či romantické prvky, protože „[...] to není romantičnost scestná a bludná, odvádějící pozornost od životní reality“ [žlm, 1946: 310]. Fantastickou příměs v pohádkách *Kamenný kvítek*, *O hodném koníčkovi* nebo *Čaroděj Karamor* pak kompenzovaly výchovné tendence, aktuální vyznění nebo inspirace národními lidovými tradicemi a folklórem. Domácí raná filmová tvorba pro děti v podstatě kopírovala naznačenou skladbu tvorby sovětské.

MI už od roku 1945 zdůrazňovalo nutnost aktuálního zaměření filmové tvorby.⁴² Přímé prosazování nové tematiky zásadně souviselo s přístupem řídicích aparátů ke hrané

40 NA, fond MI, k. 170, III. Příprava na rok 1949, nedatováno, s. 5.

41 Údaje pocházejí z přehledových sborníků Jiřího Havelky *Československé filmové hospodářství 1945–1950* a *Československé filmové hospodářství 1951–1955* a jsou ověřeny údaji z interního tisku Filmového studia Barrandov Československý hraný film pro děti (údaje a čísla) ze soukromého archivu Marcely Pittermannové. Kompletní soupis dětských hraných filmů za období 1945–1955 viz v příloze.

42 NA, fond MI, k. 198, Zpráva státní filmové dramaturgie, Praha, 1945.

tvorbě, jejíž schvalování mělo zcela odlišnou podobu než u filmů animovaných. Hranému filmu se obecně přikládala větší význam, a tak scénáře některých klíčových děl procházely v předvýrobní fázi i několikanásobným schvalovacím řízením.⁴³ Příkladem požadavků Filmové rady na dětskou hranou tvorbu je film *Konec strašidel*. V posudku literárního scénáře snímku o skupině pionýrů, která pomůže odhalit záškodníky, se setkáme i se zásadnějšími ideologickými námitkami. Předsednictvo uvítalo ideové zaměření předlohy, ale doporučilo autorům, aby při práci na technickém scénáři splnili mimo jiné následující připomínky:

Ve scénáři je třeba ještě přesvědčivěji ukázat hlavní výchovný smysl pionýrské organizace tak, aby bylo jasné, že přední povinností pionýra je pomáhat svým spolužákům a aby práce pionýrů nebyly omezeny jen na sběr starého papíru. [...] Ve scénáři vytvořit příkladný typ dospělého kladného hrdiny, který je dětem příkladem v jejich jednání.⁴⁴

Náměty dětských snímků, které úspěšně prošly schvalovacím řízením, často zpracovávaly prověřené literární předlohy nebo příběhy odehrávající se v reálné historické epoše. Realistický základ byl požadovanou kvalitou a mohl ospravedlňovat přidanou dávku dobrodružnosti či romantiky. *Zelená knížka* vznikla podle knihy Václava Řezáče *Poplach v Kovářské uličce* s dějem zasazeným do hospodářské krize roku 1931. *Malý partyzán* na motivy dětského románu Václava Vaňátka vypráví příběh chlapce z okupovaného pohraničí, který naváže spojení s místními partyzány. *Olověný chléb* podle oceněné knihy Aleny Bernáškové *Děti velké lásky* měl být obrazem života proletářských dětí v období první republiky. Autoři filmu ze současnosti *Na dobré stopě* komentovali svůj námět jako pokus o realistické vykreslení aktivit Junáka [Kuba, 1947: 788]. Orientaci na literární předlohy a současné náměty potvrdil na konferenci Svazu československých spisovatelů o literatuře pro děti a mládež v roce 1955 dramaturg dětského filmu Josef Träger [Träger, 1955: 382].

Tam, kde nebyly realistické motivace zcela explicitní, se filmová publicistika snažila přítomnost nerealistických prvků zdůvodnit a naznačit preferovaný způsob recepce. Dodatečné potlačování fantastičnosti se názorně projevovalo u pohádek. Například v *Pyšné princezně* se „[...] pestrost v barvě i formě nedrží nějakého věrného historického předpisu,

43 Například před realizací filmu *Únos* Filmová rada podrobně připomínkala podobu literárního scénáře, bodového scénosledu a technického scénáře, některé z nich i opakovaně. Srov. NA, fond ÚV KSČ, a. j. 670, 11. schůze předsednictva Filmové rady, Praha, 5. prosince 1950; 32. schůze předsednictva Filmové rady, Praha, 25. července 1951; 33. schůze předsednictva Filmové rady, Praha, 6. srpna 1951.

44 NA, fond ÚV KSČ, a. j. 670, Usnesení 8. schůze pléna Filmové rady, Praha, 2. července 1951, s. 2.

ať se jedná o stavby nebo kostýmy. Zachovávají sice dobové prvky gotiky, ale jsou místy úmyslně vystupňovány až do přehnané pitoresknosti, aby co nejvíce pomohly zdůraznit úpadkovost odumírajícího království“ [Rozsáhlé pohádkové stavby, 1951: 17]. Nerealističnost pohádkové mizanscény tedy měla vyvážit její symptomatická funkce. Hodnotící zpráva o plnění usnesení předsednictva ÚV KSČ pokládala *Pyšnou princeznu* za úspěch, ale vytýkala jí právě nezvládnutí výtvarné stránky, která neakcentovala českost pohádkového prostředí.⁴⁵ Ještě nápadnější byl takový výklad u *Cesty do pravěku*, kde se romantika, exotičnost či napínavost děje měly stát prostředky pro vyložení vědeckého obsahu. Film, příznačně nazývaný „fantastickým populárně vědeckým“ nebo „fantasticko naučným“, oceňovala kritika pro jeho údajnou věrnost poznatkům paleontologické vědy, na niž měl při natáčení dohlížet profesor Karlovy univerzity Josef Augusta [Nová forma, 1955: 7; dále srov. Navrátil, 1955: 293].

Pochvalné přijetí *Pyšné princezny* a *Cesty do pravěku* však bylo spíše výjimkou. Ojedinelá diskuze, příznačná z hlediska dobových postojů k dětské hrané produkci, se rozpoutala v časopise *Kino* po premiéře *Malého partyzána*. Po otištění kritiky pedagožky Marie Vaňorné [Vaňorná, 1951: 482] pak po několik dalších čísel zaplňovaly rubriku „Stránka našich dopisovatelů“ ohlasy čtenářů. Část z nich obhajovala právo filmu na dobrodružnost a část nesouhlasila se selháním realistického a výchovného poslání (snímek například zamlčel význam komunistického odboje v době okupace), které bylo coby hodnotící prizma dominující [srov. např. Stránka, 1951a: 534–535]. Hrané filmy pro děti v tomto smyslu nehodnotilo příznivě kinematografické vedení ani filmová kritika, což se mohlo také podílet na dlouhotrvající stagnaci dětského žánru.

4. 4 Filmy pro děti v celoplošné distribuci

S ohledem na zdroje financování státního filmu představovala distribuce klíčový sektor příjmů. Již kapitola o školní filmové distribuci napověděla, že ČSF hledal alternativy pro promítání (nejen) dětských filmů a zajistil si tak alespoň částečnou návratnost výrobních investic. Ne příliš často artikulovaným problémem, který mohl odkládat realizaci zejména dětských hraných filmů, byla jejich domnělá nerentabilnost. Elmar Klos spatřoval hlavní potíže s distribucí dětských filmů v nedostatečné exploatační základně. Pro malé diváky přicházela v úvahu pouze odpolední a školní představení se sníženým vstupným

45 Archiv FSB, fond Barrandov – historie, k. 1954/2, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu, Praha, duben 1954, s. 20.

[Klos, 1949: 67]. Oldřich Kautský naopak označil argument nerentabilnosti za ne zcela pravdivý, protože „[...] dětskému filmu neustále dorůstá další obecenstvo, takže může být promítán mnohem déle, než jiné filmy“ [Kautský, 1953: 309]. Údaje o hrubé tržbě ke 30. září 1957 nicméně nasvědčují, že dětské hrané filmy nepochybně i vinou sníženého vstupného za krátkou exploatační dobu opravdu spíše prodělávaly. *Malý partyzán* s náklady 2.207.612 Kčs utřzil od premiéry 3.727.984 Kčs. *Konec strašidel* s rozpočtem 2.949.355 Kčs vydělal 2.161.519 Kč, *Olovený chléb* s náklady 3.660.921 vydělal pouze 1.539.714 Kčs. Skutečně rentabilní byly pouze pohádky – *Pyšná princezna* s náklady 3.236.951 Kčs utřzila 10.198.355 Kčs, *Byl jednou jeden král* s rozpočtem 5.955.201 Kčs vydělal 9.108.949 Kčs.⁴⁶ Na rozdíl od animovaných filmů neměly hrané filmy pro děti opět až na výjimky ani výrazný úspěch v exportu. Nejlepší výsledky vykazují ze všech dětských filmů sledovaného období *Cesta do pravěku* (71 států), *Pyšná princezna* (36 států) a *Dobrodružství na Zlaté zátoce* (27 států). Zbývající filmy už většinou nedosahují hranice deseti vývozních států.⁴⁷

Odlišná situace nastala s distribucí dětských snímků animovaných a krátkometrážních, které tvořily pásma nebo dodatky k celovečerním filmům. Ojedinelá zpráva o hospodářských výnosech filmů Karla Zemana za rok 1948 uvádí, že na devizách vydělaly 160.000 Kčs. Čistý výtěžek těchto filmů z domácí distribuce však nemohl být určen právě proto, že se uváděly spolu s filmy dlouhými a nejsou samostatně zúčtovány.⁴⁸ Popis distribuce animované tvorby z ekonomického hlediska tedy naráží na nedostatek pramenů a nelze proto ani spekulovat, nakolik mohla návštěvnost a tržby ovlivňovat výrobu. Jasným faktem zůstává, že zásadní zdroj příjmů pro ni představoval export. Pomocí sekundárních zdrojů však můžeme sestavit alespoň reprezentativní vzorek metod distribuce filmů pro děti.

Dětský žánr našel v zestátněné distribuční síti hned několik forem exploatace. Krátké a animované filmy se připojovaly k celovečerním hraným filmům už od prvních let zestátnění.⁴⁹ Definitivní programovou skladbu však upravovalo až nařízení MI z 1. ledna 1948, podle kterého musel každý program v kině zahrnovat týdeník, krátký film a dlouhý film, aby celková délka dosahovala alespoň 3000 metrů.⁵⁰ Jednotlivé typy filmů se potom kombinovaly s větším či menším dramaturgickým rozmyslem. Do večerních programů pro

46 NA, fond MŠNO, k. 1089a, Zpráva o provedených a připravovaných opatřeních za účelem zhospodárnění a dalšího rozvoje československé kinematografie, Praha, 5. června 1958.

47 Soukromý archiv Marcely Pittermannové, Československý hraný film pro děti (údaje a čísla), Praha, 1980.

48 NA, fond MI, k. 170, Hospodářská data, týkající se filmů K. Zemana, Praha, 2. prosince 1948.

49 V tisku se sporadicky objevovaly zmínky o promítání animovaných filmů spolu s filmy dlouhými [srov. Noháč, 1946: 3, Wünsch, 1948: 3].

50 NA, fond MI, k. 170, Hospodářský plán, Praha, 19. prosince 1947.

dospělé publikum občas pronikaly filmy pro děti a do dětských programů se přidávaly snímky určené dospělým. Například před historickým filmem *Nezapomenutelný rok 1919* byl promítán sovětský kreslený snímek *Pohádka o rybáři a rybce* [srov. Přípravované filmy, 1952: 2–3]. V dětském pásmu *První klubičko* se naopak k titulům *Pohádka o stromech a větru*, *Jak pejsek s kočičkou myli podlahu* a *Perníková chaloupka* přiřadil film *Kombajn* o výhodách mechanizace a družstevnictví v zemědělství [srov. První klubičko, 1951: 9–10].

Nejvíce preferovanou formou distribuce filmů pro děti se stala právě pásma. Většinou sdružovala skupinu dostupných domácích a sovětských filmů nebo snímků dalších lidově-demokratických států, které mohly být i navzájem dramaturgicky propojeny. Příležitost pro exploataci nabízela dětským filmům od roku 1947 také kina Čas, která do svých programů zařazovala kromě týdeníků a dokumentárních periodik také ostatní krátké filmy [Havelka, 1970: 224]. Návštěvnost dětských snímků se dále snažila podpořit řada filmových akcí, kterým byl připisovaný kulturně politický význam. Rozvoj dětských filmových přehlídek nastal zejména po roce 1948. K Filmovým festivalům pracujících se postupně přičlenily Filmové festivaly pro děti. Tradici zahájil v roce 1952 první dětský filmový festival ve Zlíně, který se v dalších letech konal také v jiných krajských městech [Dětské filmové, 1954: 121]. Další filmové akce pro děti se pořádaly při příležitosti zahájení školního roku a podobně [Radostné večery, 1952: 15].

Ideální systém distribuce dětských filmů měla zajistit tzv. kina mladých, kterými se exploatace dětského žánru hlásila k dominantě souboru všech médií, „výchově uměním“. První Kino mladých zahájilo provoz v roce 1947 v Praze 2. Nedlouho poté došlo k otevření kin mladých v některých dalších krajských městech. Dohledem nad koncepcí pražského podniku už od stavebních úprav pověřila správa kin Zdeňka Hapalu, původní profesí pedagoga. Zpráva o průběhu úprav v kině a plány na jeho vybavení dosvědčují, že podnik měl sloužit výchovným a výzkumným účelům. V seznamu požadavků se objevují například: přístroj na 16 mm film, přístroj na diapozitivy, rozhlasové kabiny pro slovní doprovod, testovacího stolu pro pedagogy na balkoně, konferenční místnosti pro pedagogy nebo kanceláře pro školní film. Vznášené požadavky zdůvodňoval Hapala výjimečností kina jako prvního kina pro mládež v Evropě a současně jeho mimořádným významem pro pedagogický výzkum.⁵¹ Speciální výbava pražského Kina mladých však byla výjimkou, okázale předváděnou veřejnosti. Například brněnské kino Studio pouze změnilo název na

51 NA, fond MI, k. 198, Zpráva o průběhu prací, spojených s úpravou Komorního kina v Klimentské ulici na „Kino mladých“, nedatováno.

Kino mladých a začalo do svého programu pravidelně zařazovat snímky pro děti. Programy těchto podniků ale v zájmu plného využití hracích termínů nabízely také představení pro dospělé publikum. Podle programů, které vycházely v letech 1947–1948 ve *Filmových novinách* uvádělo pražské Kino mladých denně zpravidla dva programy, rozdělené do čtyř časů s dopoledním přídatkem v neděli.⁵² Ačkoli kina mladých stabilně fungovala po roce 1948, je příznačné, že zprávy o nich jako o prostorech pro vzdělávání a výzkum vlivu filmu na děti mizí.

Na rozdíl od produkce dětského žánru se jeho celoplošná distribuce v kinech standardizovala relativně brzy. Uvádění dětských snímků se kromě speciálních školních projekcí soustředilo především do odpoledních představení. Celoplošná distribuce do značné míry sdílela se školní distribucí filmový repertoár. Také zde od počátku převažovaly snímky sovětské, které výrazně napomohly definovat představy o vhodné dětské produkci. Podle statistik Jiřího Havelky bylo v letech 1945–1950 do československých kin uvedeno 60 sovětských filmových programů pro děti, 29 domácích, 5 amerických a 2 britské [Havelka, 1970: 202]. V letech 1951–1955 pak 45 sovětských programů, 30 domácích, 5 německých, 3 polské, 2 čínské a po jednom programu korejském, maďarském a britském [Havelka, 1972: 297]. Z hlediska kulturně-politické práce s filmem však nemělo běžné promítání v kinech obvykle tak specifická pravidla jako u distribuce školní. Pouze sporadicky se v tisku vyskytly výzvy rodičům správně směřovat vkus mladých diváků a podávat jim patřičný výklad filmů [srov. např. dvn, 1948: 1].

4.5 Studio dětského, kresleného a loutkového filmu

Jak vyplývá z předchozích kapitol, postupovaly produkce animovaných a hraných filmů pro děti po celou dobu odděleně. Vzájemná koordinace plánů mohla hned na počátku zajistit výhodnou spolupráci tvůrců, řešit problém jejich materiálně-technické základny nebo problémy distribuce dětských filmů. Společná platforma pro dětskou produkci byla přitom ohlašovaná již od počátku padesátých let [srov. Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň, 1950: 268]. Hlavní správa kinematografie ministerstva kultury však zřídila centrální Správu dětského, kresleného a loutkového filmu až od 1. října 1953. Pod ní se organizačně začlenila skupina dětského hraného filmu, skupina kresleného filmu v Praze a skupiny loutkového filmu v Praze a ve Zlíně. Správa studií dětského filmu fungovala jako

52 NA, fond MI, k. 205, Zápis o schůzi náměstků ústředního ředitele, Praha, 23. června 1947, s. 9.

samostatný útvar ČSF s kolektivním vedením, tvořeným okruhem kompetentních osobností. Jeho členy se stali kromě vedoucího dramaturga Josefa Trägera a vedoucího Správy studií Svetozara Vítka především umělečtí vedoucí jednotlivých studií: Jiří Trnka, Eduard Hofman, Hermína Týrlová a Karel Zeman. Kolektivní vedení schvalovalo tematický plán, literární scénáře, filmy před provedením konečného míchání a rozvíjelo spolupráci se spisovateli, výtvarníky či pedagogy [srov. Prozatímní statut, 1953: 37–38]. Podle Svetozara Vítka podnítila založení Správy studií dětského filmu dlouhotrvající potřeba zastřešujícího celku, který by zabezpečoval materiální zázemí, koordinoval produkční činnost a s předstihem se zabýval uplatněním v distribuci, které se do té doby ve vztahu k výrobě neřešilo.⁵³ Hlavní úkol Správy v oblasti produkce spočíval v zahájení soustavné výroby hraných filmů pro děti.

Produkovat se měly především krátkometrážní a středometrážní hrané a animované filmy, následně spojené v pásma. Vedle distribučních předností této strategie uvažovala skupina také o ekonomické efektivitě. Preferencí střední a krátké metráže by došlo ke stlačení nákladů a současně vyšší výrobnosti. Pro rok 1954 počítalo Studio s deseti kreslenými, loutkovými a hranými filmy krátké a střední metráže, z nichž by vzniklo čtyři až pět celovečerních programů v délce více jak 10.000 metrů.⁵⁴ Tematické a žánrové rozpětí těchto filmů bylo původně poměrně široké. V dramaturgickém plánu na rok 1954 se kromě realizovaných látek *Na stříbrném zrcadle*, *Dobrodružství na Zlaté zátocce* nebo *Obušku, z pytle ven!* objevily také nerealizované snímky osvětového charakteru [srov. Z výrobního plánu, 1954: 8].

Podle vzpomínek Svetozara Vítka Studio rozhodovalo a plánovalo zcela nezávisle na kinematografickém centru, což mu zajistilo dobré pracovní podmínky.⁵⁵ Scénáře a náměty schválené dramaturgickou radou Studia ovšem musela projednávat také Filmová rada. Stejně tak pro Studio platily normy a nařízení popsané v předchozích oddílech. Získaná samospráva však s sebou přinášela výhody, dovolující individuálně rozhodovat o některých organizačních opatřeních. Zlínské štáby tak mohly využívat pražských ateliérových komplexů. Pod správou studií dětského filmu natáčel například Karel Zeman v hostivařských ateliérech některé sekvence *Cesty do pravěku*. Relativně samostatně rozhodovalo vedení Studia také o okruhu svých spolupracovníků. Jako režisér se zde prosadil například Jaromír Pleskot, který se z politických důvodů dočasně nemohl věnovat

53 Soukromý archiv Marcely Pittermannové, Dopis Svetozara Vítka Marcely Pittermannové, nedatováno.

54 Soukromý archiv Marcely Pittermannové, Studio dětského, kresleného a loutkového filmu – filmy z I. půlletí 1954, Praha, srpen 1954, s. 1.

55 Soukromý archiv Marcely Pittermannové, Dopis Svetozara Vítka Marcely Pittermannové, nedatováno.

divadelní režii. Studio Dětského filmu dále zaštitilo schválení produkce snímku *Dědeček automobil* Alfréda Radoka, který při své předchozí filmové práci narážel na soustavné obtíže [srov. Hedvábný, 1994: 146–169].

Správa studií dětského filmu nemohla dostatečně prokázat výhody své organizace, protože zanikla už 1. července 1955. Studio dětského filmu se začlenilo do Studia uměleckého filmu a výrobní kolektivy animovaného filmu se osamostatnily ve Studiu kresleného a loutkového filmu [Havelka, 1973: 135]. O konkrétních příčinách zániku Správy panují nejasnosti. Jiří Havelka zmiňuje její zrušení jako následek toho, že se ve svých aktivitách příliš neosvědčila [Havelka, 1972: 108]. Svetozar Víték však vzpomíná, že po jeho odvolání z postu vedoucího Správy ho na stejné pozici nahradil Eduard Hofman, který už nepokračoval v zajišťování společné koncepce [srov. Strusková, 2001: 131]. Správa znamenala poslední pokus vytvořit centrální platformu, která by kromě koordinace výrobních plánů promýšlela v předvýrobní fázi také otázky distribuce. Zrušením Studia dětského, kresleného a loutkového filmu skončila také „experimentální“ etapa formování dětského žánru.

5. ZÁVĚR:

Standardizace dětského filmového žánru

Po zániku Studia dětského, kresleného a loutkového filmu následovala konečná standardizace dětského žánru v české kinematografii. Dětské filmy cirkulovaly naznačenými metodami klasickým i školním distribučním okruhem a jejich výrobní situace se s jistými úpravami vrátila zpět do podoby před založením Správy studií dětského filmu. Produkce hraných filmů pro děti se od roku 1956 přesunula do speciální tvůrčí skupiny na Barrandov. Zatímco ještě v letech 1956 a 1957 vznikly v Československu pouze tři dětské hrané filmy, v roce 1959 už to bylo filmů deset. Vyšší počet filmů pro děti pak přetrvával do závěru šedesátých let.⁵⁶ Kvantitativní nárůst obecně zapříčinilo celkové navýšení výroby, spolu s rozvojem hrané tvorby pro děti v ateliérech ve Zlíně a nově také na Kolibě v Bratislavě. Dětské animované snímky pak představovaly i nadále součást výrobních plánů studií kresleného a loutkového filmu v Praze a ve Zlíně. Standardizaci potvrdilo také ustavení Dětského filmového festivalu ve Zlíně, který se poprvé uskutečnil v roce 1961. Právě v „experimentální“ etapě 1945–1955 ovšem docházelo k formulování koncepcí, které

56 Soukromý archiv Marcely Pittermannové, Československý hraný film pro děti (údaje a čísla), Praha, 1980.

se neprosadily nebo naopak ustálily jako norma pro příští období.

Pro standardizaci a systematický rozvoj dětské tvorby se ukázal přelomovým rok 1948. Díky formování žánru ve dvou rozdílných etapách můžeme sledovat, jak se proměňovaly a soupeřily jeho koncepce před únorovými událostmi a po nich. Zastřešujícím principem souboru médií film, rozhlas, literatura a divadlo, prostřednictvím něhož se měla přehodnocovat jejich produkce, distribuce a recepce, byla „výchova uměním“. Na ni bezprostředně navazovaly ideální koncepty dětského filmového žánru, které však nakonec zůstaly jen svědectvím dobových nároků na dětskou produkci. Jejich inklinace k vědeckému zázemí se už po roce 1948 nedala sloučit s koncepcí, kterou připravovalo kinematografické vedení, napojené na aparát ÚV KSČ. V případě těchto plánů bylo naopak zajímavé pozorovat, nakolik se od „výchovy uměním“ odklání. Reálnou pozici dětského žánru v domácím studiovém systému pomohl odkrýt nástin politiky státního filmu, od níž se do značné míry odvíjelo také žánrové složení československé filmové tvorby. Do roku 1948 narážíme zejména u animované produkce na znaky „tržního“ formování žánru (zaměření na export, pokusy o marketingovou synergii a zahraniční koprodukce), pro něž byly výchovné cíle často vedlejší v porovnání s průmyslovo-hospodářskými zájmy rentability filmové produkce. Systematičtější výroba animovaných i hraných filmů pro děti však začala až po roce 1948 díky pozměněné orientaci ČSF. Po roce 1948 byly některé z dětských látek realizovány bez ohledu na návratnost vložených finančních prostředků. Jen z výsledků tržeb většiny dětských hraných filmů daného období vyplývá, že za prosazováním dětského žánru musely stát také kulturně-politické zřetele, operující s výchovným působením filmu na nejmladší publikum.

Rekonstrukce utváření dětského žánru uvnitř československého studiového systému poukázala i na některé jeho obecnější znaky. Především se odhalil podstatný rozdíl mezi vnějškovou prezentací a reálným chodem filmových studií. Tisk obecně vyzdvihoval například výchovný smysl dětských filmů nebo uměleckou svobodu jejich tvůrců. V praxi se však dětský žánr formoval pod náporom vnitřních tlaků. Podobu dětských snímků spoluurčovala například série průmyslovo-hospodářských zásahů do rozpočtů či metráže. Výchovné ideály se podřizovaly ideologickým požadavkům schvalovacích komisí nebo většinou násilným interpretacím hotových děl. Případ dětského žánru je ovšem v kontextu domácího studiového systému zároveň poněkud specifický obohacením o „vědecký motiv“ a snahy MŠ o kompletní přivlastnění žánru. Zájem ovlivnit vývoj jediného žánru či dokonce veřejně své kompetenční záměry prezentovat je v takové míře ojedinělý a obecně svědčí o významu přiřkládaném novému poměru dětí a médií. Dětský žánr se dále vymyká

také heterogenní povahou, zahrnující v sobě několik dalších žánrových typů, rozprostřením mezi hranou a animovanou formu nebo specifickým systémem distribuce. Minimálně základní střet průmyslovo-hospodářských a umělecko-ideologických faktorů však mohl determinovat i podobu a vývoj jiných žánrů.

6. BIBLIOGRAFIE

Publikované prameny a literatura:

aj. (1945): Sovětský film dětem. *Filmová práce* 1, č. 9 (21. července), s. 5.

ALEXANDROV, Grigorij (1950): Principy sovětské veselohry. *Nový film* 1, č. 2 (duben), s. 149–164.

ALTMAN, Rick (2000): *Film/Genre*. London: British Film Institute.

AUERSWALD-ŽLEBSKÝ, František (1946): Námětová soutěž na prvoučné filmy. *Pedagogický průvodce* 2, č. 11 (11. listopadu), s. 149.

BENEŠOVÁ, Marie – BOČEK, Jaroslav (eds.) (1979): *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu*. Praha: Československý filmový ústav.

„Bratři v triku“ odpovídají (1950). *Kino* 5, č. 7, s. 158.

BRČÁKOVÁ, Věra (1954): *Osvětová práce s dětmi: methodické rady, bibliografie článků s anotacemi a další informace*. Praha: Orbis.

BREJCHA, Bohumil (1947a): Bratři v triku v premiérové horečce. *Filmové noviny* 1, č. 35 (30. srpna), s. 6.

BREJCHA, Bohumil (1947b): Loutkový film ze Zlína. *Filmové noviny* 1, č. 22 (31. května), s. 5.

- BŘEZINA, Václav (1988): *Československý film a filmová distribuce 1, Katalog dlouhých zvukových hraných filmů 1930 – 1987*. Praha: Ústřední půjčovna filmů.
- BULÁNEK, František (1949): *Výchova mládeže uměním*. Praha: Brázda.
- bž. (1947): Úspěch čs. loutkového filmu. *Filmové noviny* 1, č. 27 (5. července), s. 1.
- Celostátní podniková konference Československého státního filmu v Bratislavě 17. a 18. června 1949* (1949). Praha: Československý státní film.
- ct. (1946): Něco o kresleném filmu. *Pedagogický průvodce* 2, č. 13 (25. listopadu), s. 187.
- ČERNÍK, Artuš (1954a): *Výroční zpráva o čs. filmovnictví, rok 1949*. Praha: Československý státní film.
- ČERNÍK, Artuš (1954b): *Výroční zpráva o čs. filmovnictví, rok 1950*. Praha: Československý státní film.
- ČERNÍK, Artuš (1954c): *Výroční zpráva o čs. filmovnictví, rok 1951*. Praha: Československý státní film.
- ČERNÝ, Karel (1950): Komentář k pohádkám. *Štěpnice* 4, č. 4 (1. prosince), s. 167–170.
- Československo – francouzský kreslený film (1946). *Kino* 1, č. 15, s. 238.
- Děti ve filmu (1949). *Kino* 4, č. 6, s. 68–69.
- Dětské filmové festivaly (1954). *Filmová práce* 1, č. 8–9 (srpen–září), s. 121.
- Dětský festival sovětského filmu (1954). *Filmové informace* 5, č. 45 (11. listopadu), s. 8.
- Diafilm – dárek našim dětem (1953). *Filmové informace* 4, č. 51 (24. prosince), s. 14.
- DISMAN, Miloslav (1947a): Film – dítě – výchova, problematika umělecké výchovy filmem a pro film. *Kino* 2, č. 28, s. 544–545.
- DISMAN, Miloslav (1947b): *Ústřední studovna umění pro mládež, Pokus o celkové řešení otázky umělecké výchovy dětí a mládeže*. Praha: Práce.
- DRTÍLEK – EINHORN (1948): Tři kamarádi, Hledání nové české veselohry pokračuje. *Kino* 3, č. 3, s. 49.
- DRTÍLEK, Miroslav (1948): Polibek ze stadionu, Hledání české filmové veselohry pokračuje. *Kino* 3, č. 8, s. 148.
- dvn (1948): Nepodceňujte mladé diváky. *Filmové noviny* 2, 14. května, s. 1.
- DVOŘÁČEK, Jaroslav (1949): *Cesta k lidovému filmu*. *Kino* 4, č. 11, s. 152–153.

- Film a jeho nejmenší diváci (1951). *Kino* 6, č. 2, s. 38–39.
- Filmová představení pro školní mládež (1946). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 2, č. 11 (15. června), s. 217–218.
- Filmová představení pro školní mládež. Pořádání ve školách (1950). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 6, č. 14 (20. května), s. 123.
- Filmy vhodné pro oslavu k 28. říjnu (1946). *Pedagogický průvodce* 2, č. 3–4 (23. září), s. 32.
- GIERA, Joachim (1987): *Kinderliteratur und Kinderkinematografie in der DDR: Beispiele, Analysen, Betrachtungen*. Potsdam.
- GÖRLICH, Ladislav (1947): *S mládeží k lepší budoucnosti*. Praha: Cíl.
- HÁBOVÁ, Milada – SMEJKAL, Zdeněk (eds.) (1986): *Karel Zeman, sborník studií a dokumentů*. Brno: Blok.
- HANKA, K. (1954): Filmová představení na školách. *Filmová práce* 1, č. 8–9 (srpen–září), s. 136–137.
- HAVELKA, Jiří (1970): *Československé filmové hospodářství 1945–1950*. Praha: Československý filmový ústav.
- HAVELKA, Jiří (1972): *Československé filmové hospodářství 1951–1955*. Praha: Československý filmový ústav.
- HAVELKA, Jiří (1973): *Československé filmové hospodářství 1956–1960*. Praha: Československý filmový ústav.
- HÄNTZSCHE, Hellmuth (1980): *Der Spiel und Trickfilm für Kinder in der DDR*. Berlin: Kinderbuchverl.
- HEDVÁBNÝ, Zdeněk (1994): *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu*. Praha: Národní divadlo.
- HILLOVÁ, Olga (1952): *Šťastné děti Československa*. Praha: Československý svaz žen.
- HOFMAN, Eduard (1949): Problematika kresleného filmu. *Kino* 4, č. 8, s. 107.
- HRBAS, M. (1946): Dramaturgický problém filmové veselohry. *Filmová práce* 2, č. 2 (12. ledna), s. 3.
- CHALOUPKA, Otakar – VORÁČEK, Jaroslav (1984): *Kontury české literatury pro děti a mládež (od začátku 19. století po současnost)*. Praha: Albatros.
- CHLUP, Jan (1950): *Péče o mládež v Československu*. Brno: Státní nakladatelství.
- CHURANĚ, Milan (ed.) (1998): *Kdo byl kdo v našich dějinách ve 20. století I. (A–M)*.

Praha: Libri.

Jak organisujeme návštěvu filmů (1950). *Práce pionýrů*, č. 3 (březen), s. 59.

JANÁČEK, Pavel (2004): *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951*. Brno: Host.

JANOUSEK, Pavel (ed.) (2007a): *Dějiny české literatury 1945–1989 I., 1945–1948*. Praha: Academia.

JANOUSEK, Pavel (ed.) (2007b): *Dějiny české literatury 1945–1989 II., 1948–1958*. Praha: Academia.

Jednotné snížené vstupné do kin pro žáky národních a středních škol (1952). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 8, č. 11 (20. dubna), s. 151–152.

JÍLOVEC, Jaroslav (1947): Perspektivy československého kresleného filmu. *Filmové noviny* 1, č. 36 (6. září), s. 1.

jwg. (1946): Děti chodí do kina. *Kino* 1, č. 10, s. 164.

K podpoře dobrých filmů pro děti a mládež (1958). *Filmové informace* 9, č. 27 (2. července), s. 16.

Katalog hraných filmů pro děti: československý film dětem (1965). Praha: Ústřední půjčovna filmů.

KAUTSKÝ, Oldřich (1946): Děti filmového snu. *Kino* 1, č. 27–28, s. 446–447.

KAUTSKÝ, Oldřich (1947): Sovětský film a mládež. *Filmové noviny* 1, č. 6 (8. února), s. 4.

KAUTSKÝ, Oldřich (1953): Dětem nejlepší filmy. *Film a doba* 2, č. 3, s. 307–309.

KERZLOVÁ, Jana (1948): Posuďte sami, Je zapotřebí filmy s dětmi – o dětech – pro děti! *Kino* 3, č. 7, s. 123.

KLOFÁČ, Jaroslav (1946): *Mládež a dvouletka*. Praha: Mladá fronta.

KLOS, Elmar (1946): Hospodářské a organizační otázky krátkého filmu. *Filmová práce* 2, č. 39 (28. září), s. 2.

KLOS, Elmar (1949): Byl jednou jeden dětský film. *Kino* 4, č. 6, s. 67.

KNAPÍK, Jiří (2002): *Kdo byl kdo v naší kulurní politice 1948–1953*. Praha: Libri.

KNAPÍK, Jiří (2004): *Únor a kultura: sovětizace české kultury 1948–1950*. Praha: Libri.

KOTEK, Josef (1998): *Dějiny české populární hudby a zpěvu (1918–1968)*. Praha: Academia.

- KRYŠTOFEK, Oldřich (1947): *Světový festival mládeže, Praha 20. VII – 17. VIII. 1947*. Praha: Mladá fronta.
- KRYŠTOFEK, Oldřich (1951): Tři české premiéry Pražského městského divadla pro mládež. *Štěpnice* 4, č. 5 (1. ledna), s. 206–212.
- KŘÍŽ, Oldřich (1948): Výběr filmů pro mládež. *Filmové noviny* 2, 12. listopadu, s. 7.
- KUBA, Ad. (1947): Film ze života skautů. *Kino* 2, č. 40, s. 788–789, 799.
- KUJAL, B. (1946): Dvouletý plán a škola. *Pedagogický průvodce* 2, č. 11 (11. listopadu), s. 1.
- la (1946): Filmové vánoční dárky nejmenším divákům. *Pedagogický průvodce* 2, č. 16–17 (16. prosince), s. 231.
- la (1947): Můžete si zakoupit úzký zvukový film. *Pedagogický průvodce* 2, č. 25 (17. listopadu), s. 358.
- LAWTON, Anna (ed.)(1992): *The Red Screen. Politics, Society, Art in Soviet cinema*. London: Routledge.
- lim (1947): „Bratři v triku“ vyznamenání v Národní soutěži. *Filmové noviny* 1, č. 44 (1. listopadu), s. 2.
- MARŠÍK, Otokar (1948): Posuďte sami, Mezinárodní filmová společnost pro děti. *Kino* 3, č. 13, s. 242.
- M. N. (1945): Kreslený film se činí. *Filmová práce* 1, č. 19 (29. září), s. 5.
- mil (1947): Ministr V. Kopecký a ing. Lub. Linhart čestnými členy kolektivu „Bratři v triku“. *Filmové noviny* 1, č. 38 (20. září), s. 3.
- MRKVIČKA, Otakar (1949): Pod lupou, Výboje českých filmových kreslířů stále ještě nestrefují hřebíček na hlavičku. *Kino* 4, č. 8, s. 100–101.
- Náš kreslený film (1948). *Kino* 3, č. 35, s. 651.
- NAVRÁTIL, A. (1954): Dětem to nejlepší! *Filmová práce* 1, č. 4 (duben), s. 54–55.
- NAVRÁTIL, Antonín (1955): Cesta do pravěku. *Kino* 10, č. 18, s. 288–289, 293.
- NOHÁČ, Milan (1946): Bilance kresleného filmu. *Filmová práce* 2, č. 3 (19. ledna), s. 3.
- Nová forma popularisace vědy (1955). *Filmové informace* 6, č. 20 (19. května), s. 7–8.
- Nové diafilmy pro mládež (1954). *Filmové informace* 5, č. 42 (21. října), s. 14.
- Nový český kreslený film pro nejmenší (1950). *Kino* 5, č. 23, s. 536–537.

- Nový světový úspěch našich filmů (1948). *Kino* 3, č. 31, s. 579.
- Odvážné děvčátko (1950). *Kino* 5, č. 14, s. 315.
- Organizační statut Výzkumného ústavu pedagogického J. A. Komenského v Praze a jeho pobočky v Brně (1947). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 3, č. 10 (31. května), s. 251–254.
- Otevření „Kina mladých“ (1947). *Filmové noviny* 1, č. 16 (19. dubna), s. 4.
- OVSJANNIKOVA, M. (1951): *Tragická situace dětí v kapitalistických státech*. Praha: Orbis.
- PAZOUREK, Vladimír (1946): *Přítomnost české literatury pro mládež*. Praha: Václav Petr.
- PLEVA, Josef V. (1950): Poznámky o našem filmu pro děti. In: Kolektiv autorů (1950): *Cesta československého filmu*. Praha: Orbis, s. 78–80.
- Pohádka „Hrnečku, vař!“ v kresleném filmu (1951). *Filmové informace* 2, č. 38 (20. září), s. 17.
- POKORNÝ, Jiří (1995): Film ve službách osvěty (1919–1928). *Iluminace* 7, č. 1, s. 61–70.
- POKORNÝ, Jiří (2003): *Lidová výchova na přelomu 19. a 20. století*. Praha: Karolinum.
- Povinná filmová představení pro školní mládež (1947). *Informace Výzkumného ústavu pedagogického J. A. Komenského, pobočky v Brně* 2, č. 2 (březen–duben), s. 6.
- Poznámka k hrané části „Povídání o pejskovi a kočičce“ (1955). *Filmové informace* 6, č. 24 (15. června), s. 6–7.
- Pražské kino mládeže (1946). *Filmová práce* 2, č. 28 (13. července), s. 3.
- Program školského rozhlasu (1946). *Pedagogický průvodce* 2, č. 3–4 (23. září), s. 45–46.
- PROCHÁZKA, A. (1946): O politické výchově na školách. *Pedagogický průvodce* 2, č. 1–2 (15. září), s. 3.
- Prozatímní statut Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu (1953). *Věstník Československého státního filmu* 7, č. 9–10 (říjen), s. 37–38.
- První dětský filmový festival v Praze (1954). *Filmové informace* 5, č. 34 (26. srpna), s. 3.
- První klubíčko - „Tři pohádky a kombajn navíc“ (1951). *Filmové informace* 2, 35 (31. srpna), s. 9–10.
- Převzetí školního, osvětového a tělovýchovného (úzkého) filmu a diapozitivu do kompetence ministerstva školství a osvěty a organizace práce v tomto oboru (1946). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 2, č. 4 (28. února), s. 66.

- Připravované filmy (1952). *Filmové informace* 3, č. 44 (30. října), s. 2–3.
- PTÁČEK, Luboš (ed.) (2000): *Panorama českého filmu*. Olomouc: Rubico.
- Radostné večery školní mládeže (1952). *Filmové informace* 3, č. 41 (9. října), s. 15.
- Rozsáhlé pohádkové stavby pro film „O pyšné princezně“ (1951). *Filmové informace* 2, č. 51 (20. prosince), s. 17.
- SAMMOND, Nicholas (2005): *Babes in Tomorrowland. Walt Disney and the Making of the American child, 1930–1960*. Durham: Duke UP.
- SHARY, Timothy (2007): Children's Films. In: Grant, Barry Keith: *Schirmer Encyclopedia of Film*. Farmington Hills: Thompson Gale, s. 259 – 264.
- Schválené filmy pro filmová představení pro školní mládež (1949). *Věstník ministerstva školství, věd a umění* 5, č. 4 (28. února), s. 67–68.
- SKALNÍK, Milan (1952): *O dramaturgických problémech divadla pro mládež*. Praha: Karlova univerzita.
- Sleva vstupného učňům a studentům do kin (1950). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 6, č. 7 (10. března), s. 47.
- Směrnice o využití školní filmů a o školních filmových představeních (1952). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 8, č. 21 (31. července), s. 282–284.
- SOVEX (1947a): Sovětské filmy pro děti I. *Filmové noviny* 1, č. 21 (24. května), s. 9.
- SOVEX (1947b): Sovětské filmy pro děti II. *Filmové noviny* 1, č. 22 (31. května), s. 9.
- sš- (1949): Sovětský kreslený film. *Kino* 4, č. 16, s. 232.
- Stránka našich dopisovatelů (1951). *Kino* 6, č. 25, s. 630–631.
- Stránka našich dopisovatelů – diskutujeme o filmu pro mládež (1951a). *Kino* 6, č. 22, s. 534–535.
- Stránka našich dopisovatelů – diskutujeme o filmu pro mládež (1951b). *Kino* 6, č. 23, s. 582–583.
- STORCK, Henri (1950): *The Entertainment film for Juvenile audiences*. Paris: UNESCO.
- STRUSKOVÁ, Eva (2001): Knihu džunglí jsem nenapsal. Rozhovor se Svetozařem Vítkem. *Illuminace* 12, č. 4, s. 121–133.
- Studio dětského filmu (1954). *Filmové informace* 5, č. 5 (4. února), s. 7.
- STUHLÝ, František (1947): *Mládež včera, dnes a zítra*. Praha: Universum.

SVOBODOVÁ, Marta (1954): *O životě mládeže za buržoasní republiky a dnes*. Praha: Výzkumný osvětový ústav.

šk. (1946): Filmy pro děti, Anglická přednáška Miss Mary Field. *Filmová práce* 2, č. 40 (5. října), s. 4.

Školní filmová představení (1948). *Filmové informace* 2, 15. října, s. 1.

Školní filmy. Pokyny k využití (1951). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 7, č. 26 (20. září), s. 337.

Školský rozhlas. Zavedení relativně povinného poslechu (1948). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 4, č. 17 (15. září), s. 403–404.

Školský rozhlas ve školním roce 1945/46 (1945). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 1, č. 8 (20. října), s. 89.

TAYLOR, Richard – CHRISTIE, Ian (eds.) (1991): *Inside the Film Factory. New approaches to Russian and Soviet cinema*. London: Routledge.

TOMÁŠKOVÁ, Marie (1946): K dívčí otázce. In: Kolektiv autorů (1946): *Mládež naše budoucnost*. Rokycany: Okresní pedagogický sbor, s. 19–21.

TRÄGER, Josef (1955): Spisovatelé pro naši mládež a dětský film. *Kino* 10, č. 24, s. 382–383.

Ústav pro film a diapozitiv ministerstva školství a osvěty. Vnitřní organizace (1947). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 3, č. 1 (15. ledna), s. 3–4.

Ústav pro film a diapozitiv ministerstva školství, věd a umění. Zastavení činnosti a likvidace (1949). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 5, č. 5 (15. března), s. 97.

VAJSFELD, Ilja (1951): *Epické žánry ve filmu*. Praha: Československý státní film.

VAŇORNÁ, Marie (1951): Malý partyzán. *Kino* 6, č. 20, s. 482.

VODÁK, Václav (1946): Umělecká výchova. In: Kolektiv autorů (1946): *Mládež naše budoucnost*. Rokycany: Okresní pedagogický sbor, s. 32–33.

VOLEK, Jaromír (1999): *Paradigmatické proměny výzkumu mediálního publika*. Brno Katedra mediálních studií a žurnalistiky MU.

Výchova dětí předškolního a školního věku (1950). Praha: Ministerstvo práce a sociální péče.

Výlučné obhospodařování filmů ministerstvem informací (1945). *Věstník Ministerstva školství a osvěty* 1, č. 10 (8. listopadu), s. 104.

Výrobní plán českých hraných filmů pro rok 1947 (1946). Praha: Československá filmová

společnost – Výroba filmů.

Využití filmu při závěrečných zkouškách na středních školách a při slavnostním zakončení školního roku (1951). *Věstník Ministerstva školství, věd a umění* 7, č. 12 (30. dubna), s. 123.

Vzestup čs. kinematografie po II. světové válce do roku 1951/52 (1952). Praha: Československý státní film.

WENIG, Jan (1946): Film a dítě. *Filmová práce* 2, č. 25 (22. června), s. 1.

WOJCIK-ANDREWS, Ian (2000): *Children's Films. History, Ideology, Pedagogy, Theory*. New York: Garland Publishing, Inc.

WÜNSCH, Ota (1948): Jak to bylo v roce 1948 s našim kresleným, loutkovým a krátkým filmem. *Filmové noviny* 2, 24. prosince, s. 3.

Z výrobního plánu studia dětského filmu (1954). *Filmové informace* 5, č. 5 (4. ledna), s. 8.

Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva ÚV KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu (1950). *Nový film* 1, č. 3 (červenec), s. 265–270.

ZÁLESKÁ, Věra (ed.) (1955): *Školní filmy, diafilmy, serie pro episkopy, gramofonové desky. Část II. A*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.

Zpráva o první celostátní podnikové konferenci Československého státního filmu (1948). Praha: Československý státní film.

Z průběhu Dětského festivalu sovětského filmu (1955). *Filmové informace* 6, č. 48 (30. listopadu), s. 12.

Zvířátka a Petrovští v New Yorku (1946). *Filmová práce* 2, č. 49 (7. prosince), s. 1.

ŽALMAN, Jan (1946): Právě začínáme, veselohra – k pláči. *Kino* 1, č. 27–28, s. 441, 466.

ŽALMAN, Jan (1949): Sovětský film dětem. *Kino* 4, č. 20, s. 302.

žlm (1946): Patnáctiletý kapitán. *Kino* 1, č. 18–19, s. 310.

žlm (1950): Fata morgana. *Kino* 5, č. 4, s. 82.

Archivní prameny:

Národní archiv (NA):

fond Ministerstvo informací 1945 – 1953 (MI)

fond Ministerstvo školství (MŠ) [nezpracováno]

fond Ministerstvo kultury 1953 – 1956 (MK)

fond KSČ – Ústřední výbor 1945 – 1955 (ÚV KSČ)

Archiv Filmového studia Barrandov (Archiv FSB):

Fond Barrandov – historie 1945/3

Fond Barrandov – historie 1946/4

Fond Barrandov – historie 1954/2

Soukromý archiv Marcely Pittermannové

Orální prameny:

Pleskot, Jaromír: srpen 2008 (Praha)

Pojar, Břetislav: březen 2009 (Praha)