

# Ludvík Toman

## PROBLEMATIKA DRAMATURGIE českého hraného filmu

Umění a umělecké dílo, pokud si toto označení zaslouží, vždy odráží stav společnosti, proces společenského vývoje. Současně ovšem je i individuálním dílem, které dokumentuje postoj umělce jako člena společnosti, dokumentuje jeho nejen umělecký, ale i politický a občanský postoj, míru jeho poznání, jeho schopnost předvídat a ukazovat perspektivy. Umělecké dílo nikdy nebylo izolováno, a ani nikdy nebude izolováno od doby, ve které vzniká, a od politických, společenských, třídních zápasů, které ji provázejí. To samozřejmě ještě výrazněji platí o filmu, jehož vznik a existence je přímo závislá jak na široké spolupráci řady lidí při jeho tvorbě, tak především na rozsahu zájmu, který vyvolává.

Hraný film, i když dílo kolektivní, vzniká v ateliérech — tedy v určitém mikrosvětě. Realizuje se však teprve v kině ve vědomí diváka — tedy ve světě daleko širším. A zde začíná film plnit svou společenskou funkci, začíná plnit jiný „plán“, než je plán studia, ve kterém vzniká, začíná žít svým vlastním životem, nezávislým na přání tvůrců, avšak přímo úměrný jejich uměleckým schopnostem a míře jejich politické, občanské, společenské odpovědnosti.

Pracovníci filmu jsou mnohdy sváděni jinými měřítky při svém vlastním hodnocení, než která skutečně vedou k co nejobjektivnějším závěrům. Mnohdy se necháme příliš unášet tím, že plníme plány svých studií, že produkujeme kilometry filmu podle plánu, že plníme nejrůznější ukazatele, které vyplývají z podstaty výroby filmu jako díla vznikajícího za účasti mnoha pracovníků, jejichž práci je třeba organizovat metodami podobnými vedení v organizaci kteréhokoliv průmyslového závodu. Díky tomuto přístupu často zveličujeme potom náš mikrosvět a zapomínáme na skutečný svět, kterému jsou kilometry našeho filmového pásu určeny. Film mohl vzniknout a rozvíjet se jedině ve vysoce organizované, průmyslově vyspělé společnosti. Z toho hlediska je skutečně uměním našeho XX. století. Ale — jak už to bývá — mnozí tvůrci jeho význam a dosah nepochopili, ve svých představách se zpozdili za možnostmi, které jim společnost nabídla.

Toto XX. století však také zrodilo nový společenský řád, který odstranil vykořisťování člověka člověkem, dal základ jeho novým společenským vztahům, které dosud lidská historie nezažila. Změnil také ideály společnosti, přehodnotil práva a povinnosti občana, dal jim novou, vývojově daleko vyšší kvalitu. Tím také změnil postavení umělce ve společnosti, dal mu novou kvalitu, změnil jeho práva i jeho povinnosti, povýšil jeho možnosti, současně však i zvýšil jeho odpovědnost za spoluvytváření společenského vývoje. Poprvé v historii dává tento řád možnost uvědomělého řízení společnosti, dává možnost odkrytí zákonů vývoje společnosti a využití jich v její prospěch.

Také toto vše, tuto novou kvalitu, mnozí tvůrčí pracovníci včas nepochopili a nechápou. Nemůžeme přejít, že mnoho našich umělců a tvůrců v nedávné minulosti zapomnělo, že žijeme v rozděleném světě, uprostřed ostrého boje mezi kapitalismem a socialismem. Namísto, aby sloužili věrně svému lidu, jeho dělnické třídě a její avantgardě — komunistické straně, mnozí podlehl iluzím třídního smíru, revizionistickým názorům, které rozrušují základy socialistického zřízení a oslabují jednotu a rozhodnost v boji proti imperialismu. Zapomněli, odkud vyšli a pro koho tvoří a opájeli se představami o nadřazené elitě. Hráli si na vůdce národa a zatím

s hráli trapnou roli loutek, řízených, mnohdy aniž si to uvědomili, centrálními antikomunismu a antisovětsismu. Opájeli se kosmopolitními iluzemi světovosti a zatím sloužili kontrarevoluci. Není přehnané tvrzení, že to byla filmová tvorba, která v Československu otevřela zadní dvířka pro pronikání ideologické diverze.

Nebudeme na tomto místě hodnotit toto bývalé období, které se samozřejmě neomezuje jen na krizová léta 1968 a 1969, i když naše praxe — filmová tvorba — nemůže dobře bilancovat a nemůže ani pokračovat bez hluboké analýzy toho, co bylo. Jisté se naskytne vhodná příležitost důkladně zhodnotit celou tu krizi, kterou jsme prošli v oblasti kultury a umění u nás, speciálně pak ve filmové tvorbě. Proto se nebudeme teď zabývat úlohou například takových Procházků a dalších, kteří neobyčejně cynicky zneužili svých schopností i důvěry, které se jim dostalo, ve svůj prospěch, hluboce ovlivnili naši filmovou tvorbu a ze svých úzkých maloburžoazních hledisek ji odvedli od jejího základního poslání. Manipulovali s veřejným míněním, předváděli své demagogické exhibice před mládeží, snažili se ji získat na svou stranu, manipulovali s prostředky této společnosti i s osudy filmových tvůrců. A jaké byly jejich skutečné cíle — to potom mnozí s otřesením zjistili teprve dodatečně. Je třeba se na ona fakta, na celý ten dřívější vývoj podívat od základu. Nebyl jednotný, mnozí z tvůrčích pracovníků viděli jeho nebezpečí, někteří se od něj distancovali, vyjadřovali svůj nesouhlas, jejich tvorba se nedala ovlivnit žádnými vlnami ani módním koketováním. Jako celek byl však film silně narušen pravicovým oportunistickým a revizionistickým a v mnohých případech se stal přímo hlasatelem protilidových a protisocialistických tendencí, bez skrupulí se přidal k rozvrtné činnosti tisku, rozhlasu, televize, pomáhal překrucovat marxisticko-leninské ideje, oživoval buržoazní ideologii, maskuje ji pseudosocialistickou frazeologií. A někteří z tvůrčích pracovníků zneužili svého postavení ve tvůrčích organizacích, přeměnili je na organizace mocenské — na protistraničká centra. I když nemáme dosud podrobnou analýzu tohoto období, jsou tu dokumenty, o které se můžeme opírat při bilancování i při stanovení našich perspektiv. Je tu „Poučení z krizového období“ — a rovněž závěry XIV. sjezdu, jeho rezoluce, které ono období hodnotí a základní poslání filmu jasně vytyčují.

Abychom mohli aspoň částečně zhodnotit tvorbu českých hraných filmů z roku 1971, je třeba říci několik slov o roku, který mu předcházela a ve kterém došlo k základnímu obrátu v celkovém vývoji. O co šlo v hlavních rysech v roce 1970?

Na počátku roku 1970 stála před námi základní otázka — změnit dosavadní vývoj české tvorby hraných filmů tak, aby odpovídal potřebám socialistické společnosti a kulturně politické linii strany. To vyžadovalo změnit dramaturgickou praxi, přebudovat systém literární přípravy filmové tvorby, omezit nebo zcela vyloučit vliv těch, kteří vědomě stáli proti nové linii, a začít se vypořádávat s ideovým zmatkem, který panoval mezi tvůrčími pracovníky.

Současně však bylo třeba řešit otázku, jak zaměstnat filmové ateliéry, tj. jak se vyrovnat s výrobním a hospodářským plánem, který byl dřívějším vedením schválen pro rok 1970. Bylo zřejmé, že kdyby tento dříve přijatý plán nebyl splněn, byli bychom dali možnost dalšího působení pravicovým elementům, které ještě tehdy ve filmu své pozice měly a které tvrdily, že nástup nového vedení vyvolá krach ve

filmové tvorbě a chaos ve studiu, že je třeba především zamezit tomu, aby došlo k významným ztrátám pracovníků, kteří filmovou tvorbu zajišťují (stavěči, osvětlovači a řada dalších odborných sil), které bychom později velmi těžko nahrazovali. Nesplnění výrobního plánu FSB by bylo mělo ještě jeden dlouhodobý následek — další prohloubení nedostatku českých filmů jak v domácí distribuci, tak i v kinech socialistických států — nedostatek, který se již citelně projevoval vzhledem k řadě neúspěšných a protisocialistických filmů, které byly v roce 1968 a 1969 vyrobeny.

Úvodem jsem hovořil o tom, že film se realizuje teprve tím, že jej divák zhlédne. Opustíme-li toto hledisko, popřeme smysl filmové tvorby. A toto základní hledisko bylo v dřívějších letech značně narušeno, vztah mezi tvůrcem a divákem byl v mnohých případech porušen. To se projevilo zejména v roce 1970 jako jedno z neblahých dědictví po letech předšlých. Přes všechny iluze o světovosti českého hraného filmu, přes všechna silácká prohlášení některých tvůrců a ideologů, že nezáleží na našem divákovi, že umění divák neprověřuje, že stačí, uzná-li je tzv. světová kritika (samozřejmě, že se zamlčovalo, že jde vlastně o hlas u několika západních buržoazních kritiků, kteří především tleskali nebo dávali ceny a ocenění ne za umělecký projev, ale za projev politický — tj. za protilidový a protisocialistický), přes všechna taková a podobná velkohubá a velikáská prohlášení, náš divák, který po dlouhá léta navštěvoval naše domácí filmy, se v oné nedávné době od řady děl, vzniklých na Barrandově, odvrátil.

Tento fakt nelze zamlžovat vlivem televize nebo vlivem konkurence mnohých atraktivních západních filmů, které distribuace na plátna našich kin uváděla. Estétské a elitářské názory na filmovou tvorbu, kterým tak hlučně aplaudovala buržoazní kritika, způsobily hlubokou roztržku mezi tvůrcem a divákem. K těmto otázkám se bude třeba vracet a odhalovat jejich kořeny — tyto názory stále přžívají a udržují se jak v oblasti kritické, tak v oblasti tvorby.

Nesporný fakt je ten, že kdybychom byli tolerovali tyto názory, prohlubovali bychom dále krizi českého hraného filmu, a to jak v oblasti ideové, tak i v oblasti divácké a v neposlední řadě v oblasti vývozu a prodeje našich filmů do zahraničí.

Proto jsme hlavní pozornost dramaturgie — po rozpuštění bývalých tvůrčích skupin, které neobstály jak v oblasti ideové tvůrčí, tak i v oblasti kulturně politické — obrátili k tomu, aby byla zastavena tvorba filmů protisocialistických, filmů, které rozrušovaly základní kritéria naší společnosti, a současně k otázce obnovení vztahu mezi tvůrcem a divákem, tj. k filmům, které by pomohly znovu získat důvěru v český film u našich diváků i u diváků ostatních socialistických zemí. Vzhledem k dlouhodobosti filmové výroby a její literární přípravy, nepředpokládalo se, že již v roce 1970 bude FSB produkovat filmy, které by českou filmovou tvorbu mohly hned od počátku reprezentovat jako filmy kinematografie socialistické. Tyto otázky bylo možno řešit jen tím, že dramaturgie přezkoumala dřívější scénaristické zásoby a z nich vybrala a upravila to, co odpovídalo uvedeným zásadám. Totéž platilo i o 16 filmech v roce 1969 roztočených, kde podstatné úpravy již nebylo možno docílit. Z toho hlediska je filmová tvorba roku 1970 z největší části ještě závislá na dramaturgické přípravě předchozích let, to je třeba brát v úvahu při jejím hodnocení. Přes tyto překážky se domníváme, že se podařilo, zejména v druhé polovině roku, dokončit filmy, které mají svou uměleckou i ideovou hodnotu (například *Luk královny Dorošky*, *Už zase skáču přes kaluže*) nebo hodnotu diváckou, tj. filmy, které by pomohly vrátit našeho diváka do kin na český film — převážně filmy zábavné (například *Svatý pana Voka*, *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Pane, vy jste vdova*, *Hogo fogo Homolka*).

Dramaturgie FSB si uvědomovala, že je třeba obrátit pozornost především na mladé diváky, kteří tvoří převážnou část návštěvníků kin (podle posledního průzkumu z celkového počtu návštěvníků kin je 86% mladších než dvacet šest let). Proto se snažila i v ideovém zmatku, který mezi tvůrčími pracovníky existoval, pokusit se o některé filmy, které

by problematiku mladých řešily. Některé z těchto mladé se podařily (*Lišáci*, *Myšáci a Šibeníček*, *zm zase skáču přes kaluže*, ale částečně i *Čtyři vraždy staří, Lucie a zázraky* apod.). Některé však byly neúspěšné šlo o pokusy začínajících režisérů (*Takže ahoj*, *J*, Je nutno sebekriticky přiznat, že tyto a některé d ještě trpěly nedostatky dřívějšího ideového zaměření pracovníci, zejména režiséři, i když jim byla dána nového vedení, se nevypořádali s překonanými pře-

Zkušenost roku 1971 ukazuje, že základní přístu obratu tvorby v roce 1970 byl správný. Filmy z druhé poloviny roku 1970 skutečně získaly a i nadále získávají diváka do kin, mnoho jich bylo zakoupeno sociální distribucí a úspěšně běží na plátnech kin spíše země. Některé získaly v roce 1971 i mezinárodní u *zase skáču přes kaluže* na MFF v San Sebastianu, *F vdova v Terstu*, *Lišáci*, *Myšáci a Šibeníček* v Gijonu. O pravdivosti těchto slov svědčí statistika Ústřední filmů. V roce 1971, kdy byly nasazený do distribuce z druhé poloviny roku 1970 a některé z první poloviny návštěva na české filmy dále neklesala, ale naopak n

Výše uvedené problémy nebyly ovšem ani v roce ze zbytku vyřešeny. V březnu 1970 sice vznikly nové turgické skupiny, ale to ještě neznamená, že mo všech případech okamžitě zahájena literární připravné socialisticky angažovaných. Proto část filmů vychází ještě ze záměrů dřívějších let, i když v do literárních prací již byla uplatněna nová kulturní hlediska. Přes tyto obtíže jsme považovali rok 1971 tek nástupu k socialistické tvorbě a domníváme zachování nutné žánrové pestrosti byla tato devít filmů splněna. V každém případě byla zachována aby filmy, které FSB vyprodukovalo, dále už nešířili nější rozkladné myšlenky, aby tvorba přispívala dání naší společnosti, aby se vyvíjela pro diváka a n du na něho, aby jej ideově posilovala. Určitým n je, že se zatím málo filmů roku 1971 zabývá problé né socialistické společnosti. Zde bude třeba zejména ka příprav na další léta soustředovat největší Další problémem, který trvá, je otázka filmů lidí. I zde bude třeba napravovat mnoho chyb, kte jevovaly už po řadu let v barrandovské dramatu živě vyhledávat především nové autorské talenty.

Pokud jde o filmy dokončené v roce 1971, povzr úspěch, že se podařilo v relativně krátké době, př překážky, dokončit a uvést k 50. výročí KSC film byl příznivě oceněn na loňském moskevském mez filmovém festivalu. Ale i některé další filmy možn vat za úspěšné, zejména proto, že se podařilo za jejich tvůrce, aby zpracovávali problémy současnosti (*Tatínek na neděli*, *Člověk není sám*, *Pět mužů a j K filmům, které i když zpracovávají historii, př k současnosti, lze počítat *Svět otevřený náhodám* a *Čá trolejové lampy*, *Lekce*. Sem patří i detektivní a do příběhy: *Smrt černého krále* a *Vražda v hotelu Excelsi mrtvých oči*, *Vím, že jsi vrah* — po dlouhé době se p točit film ze života pohraničnicků *Černý vlk*. K filmů meč mladých lidí nebo k filmům pro děti patří *dovolena*, *My tři a pes z Pětipes*, *Panter čeká v 17,30*. čeno opět několik veseloher a zábavných filmů (*L líkého vypravěče*, *Slaměný klobouk*, *Hry lásky šálivé*, *Že Dívka na koštěti*). Podařilo se natočit společně v se slovenským filmem snímkem *Hodina modrých slo* ovšem i neúspěchy, jako *Šance*, *Psi a lidé*, *Touha Šk měse*. Tvoří poměrně malé procento celkové produ snad ani tolik o ideové omyly, spíše o umělecké p*

Z celkového počtu se deset látek odehrává v s poměrně značný počet filmů je přímo určen mla bylo vytvořeno několik dobrých filmů pro děti d klad je možno považovat i to, že v roce 1971 bylo několik začínajících režisérů (O. Koval, St. Černý

Rok 1971 dal též odpověď mnohým sýčkům z

Ludvík Toman

# PROBLEMATIKA DRAMATURGIE

českého hraného filmu

í a umělecké dílo, pokud si toto označení zaslouží, ráží stav společnosti, proces společenského vývoje. ovšem je i individuálním dílem, které dokumentuje emělce jako člena společnosti, dokumentuje jeho nelecký, ale i politický a občanský postoj, míru jeho jeho schopnost předvídat a ukazovat perspektivy. é dílo nikdy nebylo izolováno, a ani nikdy nebude o doby, ve které vzniká, a od politických, společenských, třídních zápasů, které ji provázejí. To samozřejmě platí o filmu, jehož vznik a existence je přímo závislá na široké spolupráci řady lidí při jeho tvorbě, tak jako na rozsahu zájmu, který vyvolává.

í film, i když dílo kolektivní, vzniká v ateliérech — v určitém mikrosvětě. Realizuje se však teprve v kině před očima diváka — tedy ve světě daleko širším. A zde začíná práce samotného umělce, začíná plnit jiný „plán“, který se realizuje v ateliérech, ve kterém vzniká, začíná žít svým vlastním životem, který je nezávislý na práci tvůrců, avšak přímo úměrný uměleckým schopnostem a míře jejich politické, občanské a společenské odpovědnosti.

í film, i když dílo kolektivní, vzniká v ateliérech — v určitém mikrosvětě. Realizuje se však teprve v kině před očima diváka — tedy ve světě daleko širším. A zde začíná práce samotného umělce, začíná plnit jiný „plán“, který se realizuje v ateliérech, ve kterém vzniká, začíná žít svým vlastním životem, který je nezávislý na práci tvůrců, avšak přímo úměrný uměleckým schopnostem a míře jejich politické, občanské a společenské odpovědnosti.

XX. století však také zrodilo nový společenský řád, který přinesl vykořisťování člověka člověkem, dal základ novému společenskému vztahům, které dosud lidská historie neznala. Změnil také ideály společnosti, přehodnotil povinnosti občana, dal jim novou, vývojově daleko vyšší roli. Tím také změnil postavení umělce ve společnosti. Umělec se stal člověkem, který má práva i jeho povinnosti. Tím také změnil postavení umělce ve společnosti. Umělec se stal člověkem, který má práva i jeho povinnosti. Tím také změnil postavení umělce ve společnosti. Umělec se stal člověkem, který má práva i jeho povinnosti.

o vše, tuto novou kvalitu, mnozí tvůrčí pracovníci pochopili a nechápou. Nemůžeme přejít, že mnoho umělců a tvůrců v nedávné minulosti zapomnělo, že rozdíl mezi světem, uprostřed ostřejšího boje mezi kapitalismem a socialismem. Namísto, aby sloužili věrně svému povolání, mnozí podlehli iluzím třídního smíru, revisionistickým teoriím, které rozrušují základy socialistického zřízení. Mnozí podlehli iluzím třídního smíru, revisionistickým teoriím, které rozrušují základy socialistického zřízení. Mnozí podlehli iluzím třídního smíru, revisionistickým teoriím, které rozrušují základy socialistického zřízení.

sehráli trapnou roli loutek, řízených, mnohdy aniž si to uvědomili, centrálními antikomunismu a antisovětismu. Opájeli se kosmopolitními iluzemi světovosti a zatím sloužili kontrarevoluci. Není přehnané tvrzení, že to byla filmová tvorba, která v Československu otevřela zadní dvířka pro pronikání ideologické diverze.

Nebudeme na tomto místě hodnotit toto bývalé období, které se samozřejmě neomezuje jen na krizová léta 1968 a 1969, i když naše praxe — filmová tvorba — nemůže dobře bilancovat a nemůže ani pokračovat bez hluboké analýzy toho, co bylo. Jistě se naskytne vhodná příležitost důkladně zhodnotit celou tu krizi, kterou jsme prošli v oblasti kultury a umění u nás, speciálně pak ve filmové tvorbě. Proto se nebudeme teď zabývat úlohou například takových Procházek a dalších, kteří neobyčejně cynicky zneužili svých schopností i důvěry, které se jim dostalo, ve svůj prospěch, hluboce ovlivnili naši filmovou tvorbu a ze svých úzkých maloburžoazních hledisek jí odvedli od jejího základního poslání. Manipulovali s veřejným míněním, předváděli své demagogické exhibice před mládeží, snažili se jí získat na svou stranu, manipulovali s prostředky této společnosti i s osudy filmových tvůrců. A jaké byly jejich skutečné cíle — to potom mnozí s otřesením zjistili teprve dodatečně. Je třeba se na ona fakta, na celý ten dřívější vývoj podívat od základu. Nebyl jednotný, mnozí z tvůrčích pracovníků viděli jeho nebezpečí, někteří se od něj distancovali, vyjadřovali svůj nesouhlas, jejich tvorba se nedala ovlivnit žádnými vlnami ani módním koketováním. Jako celek byl však film silně narušen pravocivým oportunismem a revisionismem a v mnohých případech se stal přímo hlasatelem protidemokratických a protisocialistických tendencí, bez skrupulí se přidal k rozvracení činnosti tisku, rozhlasu, televize, pomáhal překrucovat marxisticko-leninské ideje, oživoval buržoazní ideologii, maskuje ji pseudosocialistickou frazeologií. A někteří z tvůrčích pracovníků zneužili svého postavení ve tvůrčích organizacích, přeměnili je na organizace mocenské — na protistraničká centra. I když nemáme dosud podrobnou analýzu tohoto období, jsou tu dokumenty, o které se můžeme opřít při bilancování a při stanovování našich perspektiv. Je tu „Poučení z krizového období“ — a rovněž závěry XIV. sjezdu, jeho rezoluce, které ono období hodnotí a základní poslání filmu jasně vytyčují.

Abychom mohli aspoň částečně zhodnotit tvorbu českých hraných filmů z roku 1971, je třeba říci několik slov o roku, který mu předcházela a ve kterém došlo k základnímu obratu v celkovém vývoji. O co šlo v hlavních rysech v roce 1970?

Na počátku roku 1970 stála před námi základní otázka — změnit dosavadní vývoj české tvorby hraných filmů tak, aby odpovídal potřebám socialistické společnosti a kulturně politické linii strany. To vyžadovalo změnit dramaturgickou praxi, přebudovat systém literární přípravy filmové tvorby, omezit nebo zcela vyloučit vliv těch, kteří vědomě stáli proti nové linii, a začít se vypořádávat s ideovým zmatkem, který panoval mezi tvůrčími pracovníky.

Současné však bylo třeba řešit otázku, jak zaměstnat filmové ateliéry, tj. jak se vyrovnat s výrobním a hospodářským plánem, který byl dřívějším vedením schválen pro rok 1970. Bylo zřejmé, že kdyby tento dřívě přijatý plán nebyl splněn, byli bychom dali možnost dalšího působení pravocivým elementům, které ještě tehdy ve filmu své pozice měly a které tvrdily, že nástup nového vedení vyvolá krach ve

filmové tvorbě a chaos ve studiu, že je třeba především zamezit tomu, aby došlo k vážným ztrátám pracovníků, kteří filmovou tvorbu zajišťují (stavěči, osvětlovači a řada dalších odborných sil), které bychom později velmi těžko nahrazovali. Nesplnění výrobního plánu FSB by bylo mělo ještě jeden dlouhodobý následek — další prohloubení nedostatku českých filmů jak v domácí distribuci, tak i v kinech socialistických států — nedostatek, který se již citelně projevoval vzhledem k řadě neúspěšných a protisocialistických filmů, které byly v roce 1968 a 1969 vyrobeny.

Úvodem jsem hovořil o tom, že film se realizuje teprve tím, že jej divák zhlédne. Opustíme-li toto hledisko, popřeme smysl filmové tvorby. A toto základní hledisko bylo v dřívějších letech značně narušeno, vztah mezi tvůrcem a divákem byl v mnohých případech porušen. To se projevilo zejména v roce 1970 jako jedno z neblahých dědictví po letech předělů. Přes všechny iluze o světovosti českého hraného filmu, přes všechna silácká prohlášení některých tvůrců a ideologů, že nezáleží na našem divákovi, že umění divák neprovrhne, že stačí, uzná-li je tzv. světová kritika (samozřejmě, že se zaměřovala, že jde vlastně o ohlas u několika západních buržoazních kritiků, kteří především tleskali nebo dávali ceny a ocenění ne za umělecký projev, ale za projev politický — tj. za protidemokratický a protisocialistický), přes všechna taková a podobná velkohubá a velikášská prohlášení, náš divák, který po dlouhá léta navštěvoval naše domácí filmy, se v oné nedávné době od řady děl, vzniklých na Barrandově, odvrátil.

Tento fakt nelze zamlžovat vlivem televize nebo vlivem konkurence mnohých atraktivních západních filmů, které distribuce na plátna našich kin uváděla. Estétské a elitářské názory na filmovou tvorbu, kterým tak hlučně aplaudovala buržoazní kritika, způsobily hlubokou roztržku mezi tvůrcem a divákem. K těmto otázkám se bude třeba vracet a odhalovat jejich kořeny — tyto názory stále přžívají a udržují se jak v oblasti kritické, tak v oblasti tvorby.

Nesporný fakt je ten, že kdybychom byli tolerovali tyto názory, prohlubovali bychom dále krizi českého hraného filmu, a to jak v oblasti ideové, tak i v oblasti divácké a v neposlední řadě v oblasti vývozu a prodeje našich filmů do zahraničí.

Proto jsme hlavní pozornost dramaturgie — po rozpuštění bývalých tvůrčích skupin, které neobstály jak v oblasti ideové tvůrčí, tak i v oblasti kulturně politické — obrátili k tomu, aby byla zastavena tvorba filmů protisocialistických, filmů, které rozrušovaly základní kritéria naší společnosti, a současně k otázce obnovení vztahu mezi tvůrcem a divákem, tj. k filmům, které by pomohly znovu získat důvěru v český film u našich diváků i u diváků ostatních socialistických zemí. Vzhledem k dlouhodobosti filmové výroby a její literární přípravy, nepředpokládalo se, že již v roce 1970 bude FSB produkovat filmy, které by českou filmovou tvorbu mohly hned od počátku reprezentovat jako filmy kinematografie socialistické. Tyto otázky bylo možno řešit jen tím, že dramaturgie přezkoumala dřívější scénaristické zásoby a z nich vybrala a upravila to, co odpovídalo uvedeným zásadám. Totéž platilo i o 16 filmech v roce 1969 roztočených, kde podstatné úpravy již nebylo možno docílit. Z toho hlediska je filmová tvorba roku 1970 z největší části ještě závislá na dramaturgické přípravě předchozích let, to je třeba brát v úvahu při jejím hodnocení. Přes tyto překážky se domníváme, že se podařilo, zejména v druhé polovině roku, dokončit filmy, které mají svou uměleckou i ideovou hodnotu (například *Luk královny Dorotky*, *Už zase skáču přes kaluže*) nebo hodnotu diváckou, tj. filmy, které by pomohly vrátit našeho diváka do kin na český film — převážně filmy zábavné (například *Svatby pana Voka*, *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Pane, vy jste vdova*, *Hogo fogo Homolka*).

Dramaturgie FSB si uvědomovala, že je třeba obrátit pozornost především na mladé diváky, kteří tvoří převážnou část návštěvníků kin (podle posledního průzkumu z celkového počtu návštěvníků kin je 86% mladších než dvacet šest let). Proto se snažila i v ideovém zmatku, který mezi tvůrčími pracovníky existoval, pokusit se o některé filmy, které

by problematiku mladých řešily. Některé z těchto filmů pro mladé se podařily (*Lišáci*, *Mysáči a Šibeníček*, zmíněný *Už zase skáču přes kaluže*, ale částečně i *Čtyři vraždy stačí, drahoušku, Lucie a zázraky* apod.). Některé však byly neúspěšné — vesměs šlo o pokusy začínajících režisérů (*Takže ahoj*, *Jsem nebe*). Je nutno sebekriticky přiznat, že tyto a některé další filmy, ještě trpěly nedostatky dřívějšího ideového zaměření, tvůrčí pracovníci, zejména režiséři, i když jim byla dána důvěra nového vedení, se nevyptávali s překonanými představami.

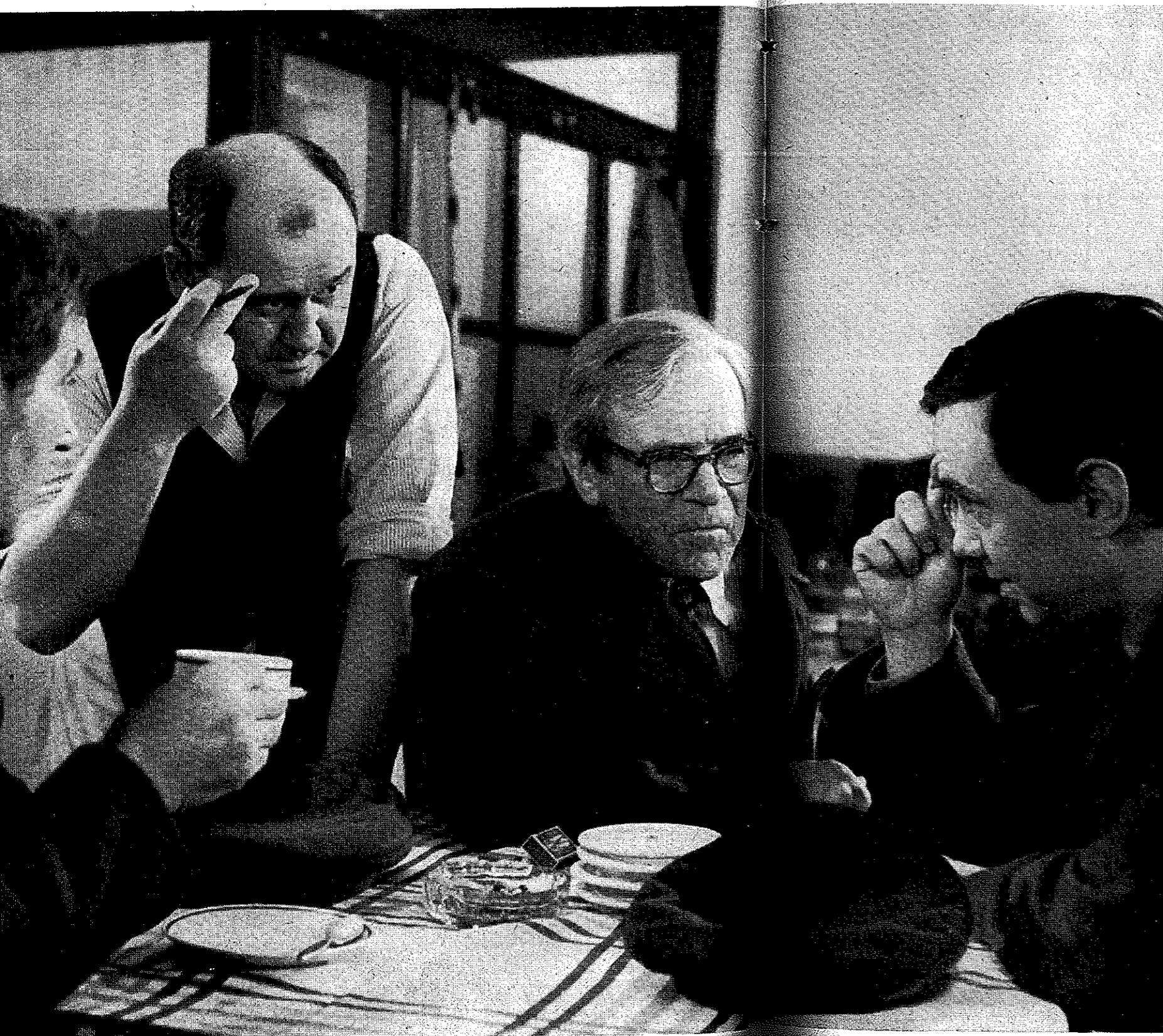
Zkušenost roku 1971 ukazuje, že základní přístup k řešení obratu tvorby v roce 1970 byl správný. Filmy z druhé poloviny roku 1970 skutečně získaly a i nadále získávají našeho diváka do kin, mnoho jich bylo zakoupeno socialistickými distribucemi a úspěšně běží na plátnech kin sprátených zemí. Některé získaly v roce 1971 i mezinárodní uznání (*Už zase skáču přes kaluže* na MFF v San Sebastianu, *Pane, vy jste vdova* v Terstu, *Lišáci*, *Mysáči a Šibeníček* v Gijonu a další). O pravdivosti těchto slov svědčí statistika Ústřední půjčovny filmů. V roce 1971, kdy byly nasazeny do distribuce filmy z druhé poloviny roku 1970 a některé z první poloviny 1971, návštěva na české filmy dále neklesala, ale naopak se zvýšila.

Výše uvedené problémy nebyly ovšem ani v roce 1971 bez zbytku vyřešeny. V březnu 1970 sice vznikly nové dramaturgické skupiny, ale to ještě neznamená, že mohla být ve všech případech okamžitě zahájena literární příprava filmů jasně socialisticky angažovaných. Proto část filmů roku 1971 vychází ještě ze záměrů dřívějších let, i když v dokončování literárních prací již byla uplatněna nová kulturně politická hlediska. Přes tyto obtíže jsme považovali rok 1971 za počátek nástupu k socialistické tvorbě a domníváme se, že při zachování nutné žánrové pestrosti byla tato devíza u řady filmů splněna. V každém případě byla zachována zásada, aby filmy, které FSB vyprodukovalo, dále už nešířily nejružnější rozkladné myšlenky, aby tvorba přispívala ke konsolidaci naší společnosti, aby se vyvíjela pro diváka a ne bez ohledu na něho, aby jej ideově vysořovala. Určitým nedostatkem je, že se zatím málo filmů roku 1971 zabývá problémy současné socialistické společnosti. Zde bude třeba zejména z hlediska příprav na další léta soustředovat největší pozornost. Dalším problémem, který trvá, je otázka filmů pro mladé lidi. I zde bude třeba napravovat mnoho chyb, které se projevily už po řadu let v barrandovské dramaturgii a trpělivě vyhledávat především nové autorské talenty.

Pokud jde o filmy dokončené v roce 1971, považujeme za úspěch, že se podařilo v relativně krátké době, přes všechny překážky, dokončit a uvést k 50. výročí KSC film *Klíč*, který byl příznivě oceněn na loňském moskevském mezinárodním filmovém festivalu. Ale i některé další filmy možno považovat za úspěšné, zejména proto, že se podařilo zaangažovat jejich tvůrce, aby zpracovávali problémy současně prospěšné (*Tatínek na neděli*, *Člověk není sám*, *Pět mužů a jedno srdce*). K filmům, které i když zpracovávají historii, přesto hovoří k současnosti, lze počítat *Svět otevřený náhodám* a částečně i *Petrovovy lampy*, *Lekce*. Sem patří i detektivní a dobrodružné příběhy: *Smrt černého krále* a *Vražda v hotelu Excelsior*, *Svědectví mrtvých očí*, *Vím, že jsi vrah* — po dlouhé době se podařilo natočit film ze života pohraničnicků *Černý vlk*. K filmům o problémech mladých lidí nebo k filmům pro děti patří *Velikonoční dovolená*, *My tři a pes z Pětipes*, *Panter čeká v 17.30*. Bylo natočeno opět několik veselohr a zábavných filmů (*Tajemství velkého vypravěče*, *Slaměný klobouk*, *Hry lásky šálivé*, *Ženy v ofsajdu*, *Diána na koštěti*). Podařilo se natočit společně v koprodukcii se slovenským filmem snímek *Hodina modrých slonů*. Jsou tu ovšem i neúspěchy, jako *Šance*, *Psi a lidé*, *Touha Sherlocka Holmes*. Tvoří poměrně malé procento celkové produkce a nejde snad ani tolik o ideové omyly, spíše o umělecké prohry.

Z celkového počtu se deset látek odehrává v současnosti, poměrně značný počet filmů je přímo určen mladým lidem, bylo vytvořeno několik dobrých filmů pro děti do 15 let. Z klad je možno považovat i to, že v roce 1971 bylo vyzkoušeno několik začínajících režisérů (O. Koval, St. Černý, O. Fuka).

Rok 1971 dal též odpověď mnohým sýčkům z řad pravice



(snímek Karel Šebík)

Záběr z filmu režiséra Josefa Macha ČLOVĚK NENÍ SÁM

i mnohým nevěřícím Tomášům. Neomezili jsme barrandovskou produkci. Na rok 1971 byla stanovena plánem výroba 27 filmů — což je o jeden film méně, než bylo dokončeno v roce 1969 a 1970. K nepatrnému snížení plánu vedla úvaha ekonomická, vycházející z nutnosti zvýšit výrobu filmů barevných, tedy nákladnějších, než filmy černobílé. Přestože se nám podařilo podstatně zvýšit právě v oněch velmi obtížných dvou minulých letech výrobu filmů barevných, aniž jsme museli vstupovat do ponížujících a ekonomicky nevýhodných tzv. koprodukcí, ke kterým se dříve často snižovaly bývalé tvůrčí skupiny, mohli jsme v listopadu 1971 zvýšit počet odevzdaných filmů a jako závazek k volbám odevzdat dvacátý osmý film. I to potvrzuje, že přijaté zásady řízení naší tvorby mají reálný základ. Perspektivně je uvažováno o tom, že v pětiletce dále zvýšíme výrobu českých hraných filmů.

Potvrzením našich záměrů v řízení tvorby hraných filmů je i ta skutečnost, že z produkce roku 1971 převzaly od nás socialistické distribuce zatím nejvyšší počet filmů za celou dobu vzájemné výměny, což samozřejmě není posilou jen morální, ale i ekonomickou.

Přes tyto vcelku pozitivní výsledky však nemůžeme propadnout sebeklamu a sebeuspokojení. Tyto výsledky musíme zkoumat velmi střízlivě a soustavně odhalovat nedostatky, kterých je celá řada. Bez takového kritického a především sebekritického pohledu bychom nemohli postupovat dopředu, nesloužili bychom těm záměrům, které jsou dány zásadami kulturní politiky našeho státu.

Rok 1971 byl rokem XIV. sjezdu KSČ, který kriticky uzavřel minulé období a stanovil základní úkoly pro rozvoj naší společnosti pro léta další i úkoly pro oblast kultury:

„Strana považuje tvorbu uměleckých hodnot a zvyšování kulturní úrovně nejširších vrstev pracujících za významného činitele při formování socialistického člověka a při prohlubování socialistických společenských vztahů.

Dlouhodobé narůstání nesocialistických maloburžoazních tendencí, zejména v ideové tvůrčí sféře, vedlo k postupnému odklonění značné části umělecké tvorby a kultury od jejího socialistického poslání a vyvrcholilo zneužitím této oblasti samozvanými elitářskými skupinami pro politické cíle praxe. Nejzákladnější politické předpoklady pro obnovení socialistického charakteru umění byly v průběhu konsolidačního procesu již vytvořeny. Nyní jde o plné obnovení významné společenské a výchovné úlohy umění, o rozvinutí široké aktivity tvůrčí fronty při tvorbě literárních, dramatických, výtvarných, hudebních a jiných uměleckých hodnot v socialistickém duchu. Strana bude podporovat umění vycházející z leninských zásad stranickosti a lidovosti, z principů socialistického realismu, výrazově a žánrově různorodé, pevně spjaté se zájmy a bojem dělnické třídy a všeho pracujícího lidu. Posláním umění je obohacovat naši socialistickou skutečnost a aktivně se podílet na ideovém zápasu socialismu a kapitalismu.

Při šíření uměleckých hodnot mezi nejširší vrstvy obyvatel očekáváme vysokou odpovědnost, stranickost a zásadovost tvůrčích pracovníků filmu, rozhlasu, televize, kulturně výchovných pracovníků státních, odborových a jiných orgánů a zařízení. Materiální prostředky pro kulturu a umění musí být vynakládány na podporu angažované tvorby a nesmějí podporovat maloměšťácký nevkus, komercializaci kultury, brak a antisocialistické tendence. Přitom považujeme za nezbytné obnovit a rozvinout socialistickou uměleckou kritiku jako významný prostředek řešení ideově tvůrčích problémů. Důležitou otázkou je výchova nových generací umělecké tvůrčí inteligence plně oddané myšlenkám socialismu a komunismu, především politicky a odborně odpovědnou prací uměleckých škol.

Strana bude podporovat všestranný rozvoj vlastní, iniciativní zájmové kulturní a umělecké činnosti pracujících.

Sjezd zdůrazňuje zásadu rozvíjení a spolupráce našich národních kultur, české a slovenské, při respektování jejich specifických rysů a při uplatňování jednotných leninských, třídních a internacionálních principů.“

Tolik rezoluce XIV. sjezdu KSČ.

Podíváme-li se z hlediska této pro nás závazné základní směrnice na tvorbu hraných filmů dokončenou v roce 1971, musíme konstatovat, že jsme teprve na samém začátku. Některé požadavky jsme splnili. Naše tvorba nepodporovala už v žádném případě antisocialistické tendence. Byla realistická, odpovídala požadavku lidovosti, byla výrazově a žánrově různorodá a pestrá, nelze říci, že by podporovala maloměstácký nevkus. Ano — to lze zhruba považovat za klady. Zdaleka však naše tvorba v roce 1971 ve svém celku ještě neodpovídala všem základním požadavkům leninsky pojaté stranic-  
kosti, požadavku jejího aktivního podílu na ideovém zápasu mezi socialismem a kapitalismem, ještě málo aktivně a iniciativně přispívá k formování socialistického člověka a k prohlubování socialistických společenských vztahů.

Přehlédneme-li v celku těch loni odevzdaných 28 filmů, musíme sebekriticky konstatovat, že nám v mnohých případech chybí tvůrčí smélost, snaha o aktivní, iniciativní umělecký pohled na naše současné problémy a problémy současného světa, vycházející z občanské angažovanosti,

mnohdy nám chybí tvůrčí přesvědčení, že chceme aktivní pomocí při přetváření společnosti, že pevně stojíme na straně pokroku, že bojujeme za vítězství idejí socialismu. Právě v některých případech jsme se nadechli, jsou tu první vřaštoky, které naznačují, co bychom mohli dokázat, například *Člověk není sám*, *Klíč*, *Tatínek na neděli*, *Cerný vlk*, do jisté míry i *Svět otevřený náhodám*, *Velikonoční dovolená* aj. Ale mnohé filmy roku 1971 mohly být natočeny kdykoliv. Právě tak v roce 1971 jako i třeba v minulých letech, snad i v budoucnu. Ale to je málo. V době, kdy celý svět je v pohybu, kdy probíhá nesmiřitelný zápas mezi ideami socialismu a kapitalismu, a kdy se v mnohých částech světa tento základní současný konflikt neřeší jen ideovými prostředky, nelze prostě stát stranou. Umělec svým dílem musí dát jasnou odpověď, na které straně stojí. Umění, skutečné umění, nikdy nebylo a zejména dnes nemůže být neutrální. Z tohoto hlediska je třeba, aby každý z nás přezkoumal sám v sobě svá stanoviska, sebekriticky přezkoumal své vlastní tvůrčí plány. Hlediska, ze kterých hodnotíme v celku kladně výsledky roku 1971, nebudou už stačit při hodnocení tvorby roku 1972 a let dalších. Vždyť

dnešní naše tvůrčí záměry zhlédne divák na plátnech kin v letech 1973 a 1974 a možná i později. Proto každý z nás musí vážít, zda dostatečně předvídá do budoucna, zda jeho tvůrčí záměr obstojí i v letech příštích jak z hledisek uměleckých, tak z hlediska závažnosti problému, který svým uměleckým dílem chce řešit. Naše filmy musí odrážet skutečný život, a ne jen problémy našeho filmového mikrosvěta.

Často se například setkáváme s názorem některých režisérů, že jsou ochotni točit díla, která odpovídají požadavkům, které od nás vyžadují závěry XIV. sjezdu, tedy díla stranická, občansky a společensky angažovaná — dodá-li jim dramaturgie scénář. Takové stanovisko považují za značně neupřimné a alibistické. Samozřejmě, že je povinností dramaturgie organizovat literární přípravu, shromažďovat kolem sebe a přitahovat autory, kteří nám taková díla napíší, že je povinností dramaturgie, aby vytvářela základy pro díla smělá, účinná, prostě základ bojovné, ofenzivní socialistické kinematografie. V tomto smyslu má dramaturgie FSB samozřejmě mnoho nedostatků. Ale režisér (stejně ovšem i ostatní vedou-

cí tvůrčí pracovníci) není a nemůže být jen profeklizátor, který natočí to, co se mu dodá. Chce přece, a víme, že pro zdar filmového díla je rovedoucím tvůrčím pracovníkem. Proto záleží p jeho občanském, politickém postoji a na jeho chuti aktivně se podílet na vývoji naší angažov-  
Nelze se vyhýbat zodpovědnosti. Nemůžeme s hazovat otázku výsledků naší tvorby jako horli-  
Tvorba je jeden celek a jako takový je divákem jako celek bude také vždy filmové dílo hodnocer-

Totéž samozřejmě, pokud jde o dnešní výsled-  
tivy, platí pro dramaturgy a scenáristy. Musíme lečné, autor, scenárista, dramaturg, režisér, dalece nější promýšlet své tvůrčí záměry, nespokojovat s vičatými výsledky, jen s tím, aby už už byl sch a honem honem se točilo. V tom jsou pak v mno dech režiséři i scenáristé i dramaturgové jednotní vykonávají často společný tlak na vedení studia — na kvalitu nebo potřebné posláni díla. Proto v dramaturgii zvyšovat nároky jak pokud jde



(snímek Vladimír Souček)

Jana Brejchová a Ivan Palúch ve filmu LUK KRÁLOVNY DOROTKY



(snímek Richard Polák)



Záběr z filmu LIŠÁCI, MYŠÁCI A ŠIBENIČÁK

Záběr z filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE

(snímek)

rezoluce XIV. sjezdu KSČ.

me-li se z hlediska této pro nás závazné základní na tvorbu hraných filmů dokončenou v roce 1971, konstatovat, že jsme teprve na samém začátku. Některé požadavky jsme splnili. Naše tvorba nepodporovala už případy antisocialistické tendence. Byla realistická, byla požadavku lidovosti, byla výrazově a žánrově bohatá a pestrá, nelze říci, že by podporovala maloměstský a zvrhlý vkus. Ano — to lze zhruba považovat za klady. Zda naše tvorba v roce 1971 ve svém celku ještě neodpovídá základním požadavkům leninsky pojaté stranické politiky, nelze říci, že by podporovala maloměstský a zvrhlý vkus. Ano — to lze zhruba považovat za klady. Zda naše tvorba v roce 1971 ve svém celku ještě neodpovídá základním požadavkům leninsky pojaté stranické politiky, nelze říci, že by podporovala maloměstský a zvrhlý vkus.

Umělec svým dílem musí dát jasnou odpověď, na které straně stojí. Umění, skutečné umění, nikdy nebylo a zejména dnes nemůže být neutrální. Z tohoto hlediska je třeba, aby každý z nás přezkoumal sám v sobě svá stanoviska, sebekriticky přezkoumal své vlastní tvůrčí plány. Hlediska, ze kterých hodnotíme v celku kladně výsledky roku 1971, nebudou už stačit při hodnocení tvorby roku 1972 a let dalších. Vždyť

mnohdy nám chybí tvůrčí přesvědčení, že chceme aktivně pomoci při přetváření společnosti, že pevně stojíme na straně pokroku, že bojujeme za vítězství idejí socialismu. Pravda, v některých případech jsme se nadechli, jsou tu první vlaštovky, které naznačují, co bychom mohli dokázat, například: *Člověk není sám, Klíč, Tatínek na neděli, Černý vlk*, do jisté míry i *Svět otevřený náhodám, Velikonoční dovolená* aj. Ale mnohé filmy roku 1971 mohly být natočeny kdykoliv. Právě tak v roce 1971 jako i třeba v minulých letech, snad i v budoucnu. Ale to je málo. V době, kdy celý svět je v pohybu, kdy probíhá nesmiřitelný zápas mezi ideami socialismu a kapitalismu, a kdy se v mnohých částech světa tento základní současný konflikt neřeší jen ideovými prostředky, nelze prostě stát stranou. Umělec svým dílem musí dát jasnou odpověď, na které straně stojí. Umění, skutečné umění, nikdy nebylo a zejména dnes nemůže být neutrální. Z tohoto hlediska je třeba, aby každý z nás přezkoumal sám v sobě svá stanoviska, sebekriticky přezkoumal své vlastní tvůrčí plány. Hlediska, ze kterých hodnotíme v celku kladně výsledky roku 1971, nebudou už stačit při hodnocení tvorby roku 1972 a let dalších. Vždyť

dnešní naše tvůrčí záměry zhlédne divák na plátnech kin v letech 1973 a 1974 a možná i později. Proto každý z nás musí vážít, zda dostatečně předvídá do budoucna, zda jeho tvůrčí záměr obstojí i v letech příštích jak z hledisek uměleckých, tak z hlediska závažnosti problému, který svým uměleckým dílem chce řešit. Naše filmy musí odrážet skutečný život, a ne jen problémy našeho filmového mikrosvěta.

Často se například setkáváme s názorem některých režisérů, že jsou ochotni točit díla, která odpovídají požadavkům, které od nás vyžadují závěry XIV. sjezdu, tedy díla stranická, občansky a společensky angažovaná — dodá-li jim dramaturgie scénář. Takové stanovisko považují za značně neupřímné a alibistické. Samozřejmě, že je povinností dramaturgie organizovat literární přípravu, shromažďovat kolem sebe a přitahovat autory, kteří nám taková díla napíší, že je povinností dramaturgie, aby vytvářela základy pro díla smělá, útočná, prostě základ bojovné, ofenzivní socialistické kinematografie. V tomto smyslu má dramaturgie FSB samozřejmě mnoho nedostatků. Ale režisér (stejně ovšem i ostatní vedou-

cí tvůrčí pracovníci) není a nemůže být jen profesionální realizátor, který natočí to, co se mu dodá. Chce přece být umělcem, a víme, že pro zdar filmového díla je rozhodujícím, vedoucím tvůrčím pracovníkem. Proto záleží především na jeho občanském, politickém postoji a na jeho iniciativě a chuti aktivně se podílet na vývoji naší angažované tvorby. Nelze se vyhýbat zodpovědnosti. Nemůžeme si přece přehazovat otázku výsledků naší tvorby jako horký brambor. Tvorba je jeden celek a jako takový je divákem posuzována, jako celek bude také vždy filmové dílo hodnoceno.

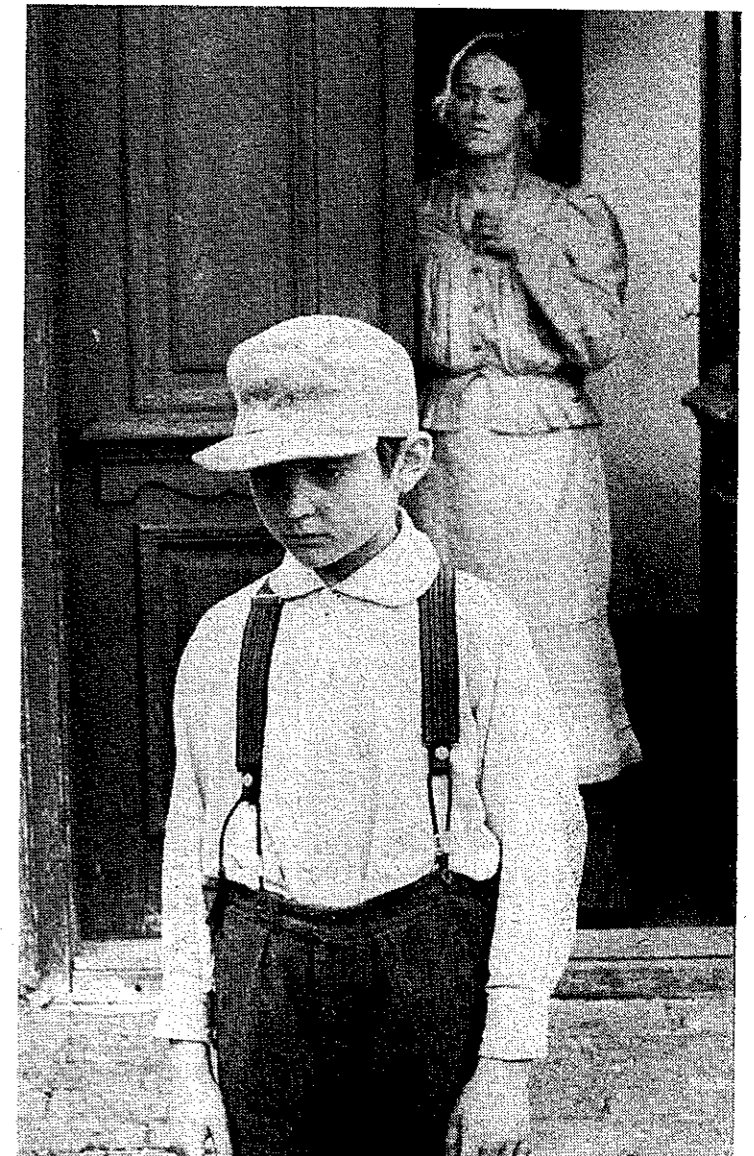
Totéž samozřejmě, pokud jde o dnešní výsledky i perspektivy, platí pro dramaturgy a scenáristy. Musíme všichni společně, autor, scenárista, dramaturg, režisér, daleko odpovědněji promýšlet své tvůrčí záměry, nespokojovat se jen s poloovičatými výsledky, jen s tím, aby už už byl schválen scénář a honem honem se točilo. V tom jsou pak v mnohých případech režiséři i scenáristé i dramaturgové jednotní a ruku v ruce vykonávají často společný tlak na vedení studia — bez ohledu na kvalitu nebo potřebné poslání díla. Proto musíme už v dramaturgii zvyšovat nároky jak pokud jde o závažnost



Jana Brejchová a Ivan Paříč ve filmu LUK KRÁLOVNY DOROTKY (snímek Richard Polák)



Záběr z filmu LIŠÁCI, MYŠÁCI A ŠIBENIČÁK



Záběr z filmu UŽ ZASE SKÁČU PŘES KALUŽE

(snímek Ivan Míndř)

látek, tak i pokud jde o jejich konečné literární zpracování. Ale stejně musíme zvyšovat nároky na realizování scénáře, na práci výrobního štábu, režiséra. Vždyť řada filmů roku 1971 měla v základě dobrou a prospěšnou myšlenku — v realizaci však nebyla z nejrůznějších příčin dostatečně dotažena. Vezměme jen namátkou *Pět mužů a jedno srdce*, *Lekci*, veselohru *Slaměný klobouk*, ale i divákem dobře přijímanou *Divku na koštěti*, ovšem i díla, která z hlediska tematické závažnosti vysoko hodnotíme — například *Člověk není sám*, *Klíč*, *Černý vlk*, nebo filmy pro děti *Princ Bajaja*, *Panter čeká v 17,30* apod. Všechny tyto filmy — kdybychom od počátku, od námětu až do kopie byli všichni, kteří se na jejich tvorbě podílíme, spojili opravdu soudružsky a kriticky své síly — mohly vzhledem k svým původním záměrům dosáhnout výsledků ještě přesvědčivějších. Musíme si mezi sebou dokázat vytvořit takovou atmosféru, abychom bez postranních myšlenek společně šli vpřed za jediným cílem — dobrým filmovým uměním v nejlepší smyslu toho slova lidovým, s vysokou ideovou a uměleckou úrovní. Nedokážeme-li to, nedokáže-li každý z nás myslet při své vlastní práci na celkový výsledek, nedokážeme-li spojit své individuální zájmy s celkovými zájmy studia, půjdeme jen velmi obtížně dopředu. Dnes máme všechny možnosti, abychom takto pracovali. Záleží na nás, zda budeme hodni důvěry, kterou nám poskytují vedoucí orgány strany, státu, filmu. Záleží jen na nás, získáme-li opět důvěru našich lidí, našich diváků, abychom společně s nimi jako jedni z nich šli vpřed za další rozvoj naší socialistické vlasti.

Jak už bylo řečeno, rok 1971 hodnotíme jako začátek obratu k socialistické kinematografii. V této době však je už z hlediska dramaturgie prakticky hotov výrobní rok 1972 a pracuje se na tvorbě několika filmů pro rok 1973. Je sestaven nárys plánu roku 1973 i některé perspektivy pro léta další Vycházíme ze zásad, o kterých zde bylo hovořeno. Doufáme, že tvorba roku 1972 dále postoupí v plnění požadavků vyjádřených v rezoluci XIV. sjezdu KSČ.

O jedné závažné věci je třeba se při tom zmínit. Jde o rozvoj styků s bratrskými socialistickými kinematografiemi. Vycházíme přitom z jednoznačného názoru, že naše národní filmová tvorba nemůže tvořit izolovaně, že tak, jako se prozazují myšlenky internacionální socialistické spolupráce a integrace v jiných oblastech, ani ve filmu nemůžeme zůstat stranou. I když se nevyhýbáme spolupráci s jinými produkcemi — základní pro nás je spolupráce v rámci kinematografií socialistického tábora. Spojuje nás společné přesvědčení, společný boj, společné problémy — i u mnohých našich děl společný divák. Proto už v roce 1970 a 1971 probíhala jednání, jejichž výsledky se projevují v letošním roce. Jde o společné natáčení se socialistickými kinematografiemi, zejména se SSSR a NDR. Počítáme i do budoucna s dalšími koprodukcemi. V roce 1971 bylo také daleko více využito služeb socialistických kinematografií.

Dramaturgie FSB si v současné době vytváří dlouhodobý plán, orientující se k některým oblastem, které už po řadu let nebyly zpracovávány. Jde zejména o oblast historie našeho osvobození, některých významných událostí z boje dělnické třídy a z oblastí působení proti ideologickým vlivům antikomunismu a antisovětiismu. Velmi intenzívně se zabýváme problémy filmu o mladých a pro mladé. Závěry XIV. sjezdu KSČ, usnesení plén ÚV KSČ, plán rozvoje naší společnosti v příštích letech, plán rozvoje spolupráce socialistických zemí a další dokumenty nám dávají možnost stanovit nejen základní směr vývoje české hrané tvorby v budoucích letech, ale konkrétně určit jejich detailní charakter i hlavní cíle vlivu na diváka. Naše filmy, ať budou jakéhokoliv žánru, napříště musí nejen všeobecně vycházet ze základních idejí našeho zřízení, ale současně podporovat rozvoj vlastnosti, potřebných pro další cestu naší společnosti. To jest, nejen vychovávat k socialistickému myšlení, ale za samozřejmou (a ne konfliktní) součást jednání našich hrdinů považovat internacionalismus, poměr k práci, aktivní poměr ke společnosti a jejím potřebám, k rodině, k lásce jako přirozenému citu, za samozřejmou považovat úctu ke stáří. Vztah k vědě



Josef Hlinomaz ve filmu PĚT MUŽŮ A JEDNO SRDCE režiséra Jana Matějovského

a technice, ke vzdělání považovat za přirozenou součást života současného člověka naší společnosti, stejně tak i například vztah ke sportu apod. Stručně: celkově to znamená vytvářet vzory (hrdiny) pro našeho převážně mladého diváka v souladu s potřebami naší politiky. Musíme pomoci divákům odmítnout jako nevhodné pro jejich jednání v životě vše, co se nám snaží vnutit s diverzními záměry jako tzv. filosofii moderního člověka — skepsi, pocity odcizení, bagatelizování úlohy jednotlivce ve společnosti a naší úlohy ve světě, negativismus k dosavadnímu socialistickému vývoji, sobecký individualismus, desperátství, citovost jako přežitek a bezohlednou sexualitu jako sobecký cíl jednotlivce apod.

- Jde tedy o tyto hlavní aspekty:
- vytvářet filmy, které pomáhají divákovi orientovat se v problémech současnosti;
  - speciálně pak filmy, které pomáhají mladým chápat základy politiky našeho státu i její konkrétní cíle;
  - vytvářet filmy přibližující divákovi boj naší dělnické třídy, komunistické strany a historii našeho osvobození;
  - filmy, zpracovávající nejprogressivnější díla naší národní kultury, životopisy vedoucích osobností naší historie; přitom však neopomíjet možnosti natáčení některých děl světové kultury tam, kde to podporuje naše cíle;
  - filmy, které bojují proti vlivům antikomunismu a antisovětismu;
  - filmy, které konkrétně ukazují budoucnost (ne zcela přesně science-fiction, spíše odhalovat problémy, související s rozvojem výroby a zabezpečováním potřeb společnosti, ne utopie, ale blízkou perspektivu).

Podstatou přípravy perspektivního plánu na rok 1973 a další léta je umožnit přechod k plánovité dramaturgii, což by značně pomohlo v cílevědomé přípravě celé tvorby. Zde je závažným úkolem dramaturgie, aby sladila individuální plány autorů, scenáristů, režisérů s celkovými záměry studia. V tomto smyslu bude také nutné lépe spolupracovat se Svazem spisovatelů, i když je třeba konstatovat, že s řadou členů Svazu spolupracujeme a s některými byly dohovořeny dlouhodobé tvůrčí plány.

Naše možnosti se perspektivně násobí i předpokladem, že počet filmů vyráběných v koprodukcí, především se socialistickými kinematografiemi, bude stoupat. Od nástupu nového vedení se podařilo utvořit dlouhodobé perspektivní plány spolupráce se sovětskou kinematografií, kinematografií NDR i prozkoumat určité možnosti spolupráce s dalšími socialistickými kinematografiemi, i možnost využití jejich služeb. Rozšiřování koprodukcí na základě nové koncepce vede ke snížení našich nákladů na jednotlivé filmy. To samozřejmě dává možnost lépe využívat dosavadní prostředky a eventuálně i zvyšovat počet natočených filmů. Na prvním místě je přitom samozřejmě politický a tvůrčí efekt spolupráce, která by nám měla umožnit natočit filmy ideově závažné, které bychom ve vlastním prostředí a s vlastními prostředky těžko mohli realizovat. Například řadu filmů o osvobození Československa bychom nemohli realizovat bez spolupráce se Sovětským svazem. Spolupráce se socialistickými zeměmi nám umožňuje vytvářet i filmy zajímavější, obohacovat prostředí našich děl a v neposlední řadě i podporovat ideje internacionálního a integrace u diváka socialistických zemí.

Je mnoho práce před námi. Naše filmová tvorba má před sebou dané perspektivy. Film zdaleka nekončí svou historií, ale i nadále bude hrát důležitou roli v životě naší společnosti. Naš divák v posledních letech omládl — tím závažnější je naše odpovědnost za jeho vývoj, za vliv, kterým se naše díla budou spolupodílet na formování mladých lidí jako lidí socialistické společnosti. Naše úkoly jsou jasné. Je na nás, abychom je iniciativně byli schopni realizovat. Snažme se denně vycházet z úkolů, které nám byly dány XIV. sjezdem Komunistické strany Československa. Postupujeme vpřed společně se vším naším lidem, s lidem socialistických zemí, s našimi přáteli z Koliby i z Defy, s našimi přáteli ze Sovětského svazu i s ostatními socialistických kinematografií, za opravdu současnou, bojovnou socialistickou kinematografií.

Pátá celostátní přehlídka bulharského dokumentárního filmu, tradičně konaná v lázeňském městečku Kjustendil, se letos zároveň stala i přehlídkou dokumentárních filmů, natočených u příležitosti nedožitých 90. narozenin Georgi Dimitrova. Z jedenácti uvedených filmů na toto téma bulharská kritika vyzdvihla především stříhový dokument Julije Stojanova Dimitrov a lidová fronta — o roli Dimitrova při vytvoření mezinárodní lidové fronty demokratických sil v boji proti fašismu, dále film Julije Arnau-dova Život pro budoucnost, v němž je zmapován úsek Dimitrova života ve SSSR, kde zastával funkci generálního tajemníka Kominterny a byl poslancem Nejvyššího sovětu SSSR. Dobrý ohlas měly dále filmy Lipšský proces, Dimitrova brázda — o zásluhách Dimitrova na provedení zemědělské reformy, Opus 8005 a Matka Paraškeva o Dimitrově matce. Součástí přehlídky byla i teoretická konference na téma Postava Georgi Dimitrova ve filmu. Bohužel, konala se ještě před dokončením dvoudílného filmu Kladivo a kovadlina, který je prvním velkým příspěvkem bulharské hrané kinematografie k dimitrovovskému tématu.

Před několika lety, kdy bulharský spisovatel Ljuben Stanev studoval materiály Lipšského procesu, dostaly se mu do ruky zajímavé dokumenty, odhalující plány fašistických pohlavářů, jež Georgi Dimitrov zhatil svou skvělou obhajobou. Právě tyto dokumenty Staneva inspirovaly k napsání scénáře k filmu Kladivo a kovadlina, jehož realizace se ujal režisér Christo Christov, známý jako spoluautor filmu Ikonostas. Ve scénáři Stanev působivě odhaluje pohnutky a složité předivo fašistického spiknutí, jehož cílem bylo odsoudit na Lipšském procesu v osobě Dimitrova celé komunistické hnutí. Dvoudílný film zahrnuje i vlastní průběh procesu.

O své koncepci a práci na filmu režisér poskytl informaci bulharskému filmovému časopisu Filmovi novini, z něhož přejímáme některé pasáže. „V první verzi scénáře, vycházejícího z dokumentárního materiálu, se ponechával značný prostor pro volnou uměleckou interpretaci závažných faktů. Göring skutečně připravoval celé spiknutí proti Dimitrovi, ale pouhé obnažení této zápletky nestačilo k odhalení podstaty tohoto politického a ideologického souboje. Navíc, sebedovědněji vybudovaná zápleтка nemůže udržet patřičně napětí v hledišti, které zná všechny podrobnosti jejího rozuzlení. Stanevu se podařilo vyhmátnout zajímavé rysy Dimitrovy osobnosti, zajímavé jsou charakterizovány i druhořadé postavy. Ve filmu jsem musel tyto charakteristiky budovat postupně, odhalovat je v průběhu dramatického děje, což vlivem strukturální kompozice změny scénáři a vedlo k rozšíření filmu na dva díly. Do konečné verze scénáře jsem pojal i některé epizody ze hry Ivana Radojeva Rudá a hnědá. Byl-li původně hlavním motivem děje pokus o úkladnou vraždu Dimitrova, v procesu práce na filmu se proměnil v závěrečnou epizodu. Tím, že jsme wvedli do popředí politický souboj Dimitrova s fašismem, zmenšili jsme i vzdálenost mezi událostmi a dneškem — tento souboj stále trvá, i když v jiných formách. Ve filmu máme jednu retrospektivu — smrt Ljuby Ivaševičové. Pro vylicnění boje, kterou vedou pokrokové síly z celého světa za záchranu Dimitrova, používáme postup, který formálně může připomínat retrospektivu, ale je míněn jinak. Je známo, že Göring a jeho spolek dali nafilmovat proces, podobně jako byly filmovány i obrovské mítninky a protestní akce na obranu Dimitrova. Tyto záběry uadíme do filmu, aby měl divák možnost autentické konfrontace s tématem. Považujeme je za dramaturgicky oprávněné

nezbytná. Existují doklady, že Göring se pokoušel vést souboj s Dimitrovem jak rafinovanými, tak zákeřnými prostředky. Během procesu dokonce zaslal Dimitrovi pozvání na soukromý rozhovor v jeho sídle. Těžké z tohoto motivu sekvenci, v níž si Göring představuje, jak bude s Dimitrovem jednat poté, co Dimitrov na procesu odhalil všechny jeho postupy a machinace. Tato imaginární schůzka nám umožňuje ještě markantněji konfrontaci dvou Göringovy snahy o filosofickou polo-

hu. Když vyloží své argumenty, je mu sděleno, že Dimitrov pozvání nepřijal... S kameramanem Atanasem Tasevem a architektem Georgi Stefanovem se snažíme o dokumentární stylizaci, korespondující v určité míře s moderním výtvarným uměním. Cílem našich snah je navození co nejpravdivější atmosféry, která by byla v souladu i s civilností hereckých výkonů.“

Ve filmu, který má mít v září premiéru, celou řadu rolí vytvářejí herci z NDR a SSSR. Postavu Dimitrova ztělesňuje zkušený filmový a divadelní herec St. Ge-

V britském filmovém tisku se objevila zajímavá zmínka o potadu televizní stanice BBC Tolstoj — bohatství a hadry, který připravil Jonathan Stedall. Společně se známým dokumentárním materiálem z Tolstého života (Tolstoj na své zahradě nebo procházející se podél venkovských cest, přijíždějící a odjíždějící z přeplněné moskevské nádražní stanice) se objevily nové, dosud neznámé záběry. V listopadu 1910 Tolstoj opustil svou ženu a domov, ujel do Astapova, kde hned po svém příjezdu onemocněl zápallem plic a ulehl v domku přednosty stanice. Jeho žena Sofie, která za ním přijela, je zachycena v dlouhých sekvencích: jak opouští vlak, přijíždí k přednostovu domku a nahlíží do jeho oken. Je jakousi úřední osobou odehnána a svého muže má možnost vidět už jen na smrtelném loži o několik dní později. Dále jsou tu i záběry z Tolstého pohřbu v Jasně Poljaně, natáčené v širokých úhlech, zachycující záplavu lidí a věnců. Stedall měl k dispozici mnoho materiálu z návštěvy archivu agentury Novosti v Sovětském svazu a použil pro svůj pořad především záběry z padesátiminutového německého dokumentárního filmu o Tolstém. Není žád-

ný doklad o tom, kdo původní filmový materiál natočil. Zda to byla francouzská filmová skupina firmy Pathé, která si získala znamenitou pověst za pohotovosti záležíce se podél venkovských cest, přijíždějící a odjíždějící z přeplněné moskevské nádražní stanice) se objevily nové, dosud neznámé záběry. V listopadu 1910 Tolstoj opustil svou ženu a domov, ujel do Astapova, kde hned po svém příjezdu onemocněl zápallem plic a ulehl v domku přednosty stanice. Jeho žena Sofie, která za ním přijela, je zachycena v dlouhých sekvencích: jak opouští vlak, přijíždí k přednostovu domku a nahlíží do jeho oken. Je jakousi úřední osobou odehnána a svého muže má možnost vidět už jen na smrtelném loži o několik dní později. Dále jsou tu i záběry z Tolstého pohřbu v Jasně Poljaně, natáčené v širokých úhlech, zachycující záplavu lidí a věnců. Stedall měl k dispozici mnoho materiálu z návštěvy archivu agentury Novosti v Sovětském svazu a použil pro svůj pořad především záběry z padesátiminutového německého dokumentárního filmu o Tolstém. Není žád-

Časopis Sovětskij film, vydávaný organizací Sovexporyfilm zahájil v letošním ročníku u příležitosti padesátého výročí založení Svazu sovětských socialistických republik publikaci přehledných materiálů o historii i dnešku národních produktů svazových republik. Tento seriál zahajuje stat tajemníka Svazu filmových pracovníků SSSR dr. Alexandra Karaganova, v níž autor podává souhrnný obraz současného stavu národních kinematografií, reprezentující filmové umění patnácti svazových republik. Z Karaganovy vyjímáme: „Mezi národními kinematografiemi jsou i staré produkce, které se zrodily a rozvíjely téměř současně s ruskou kinematografií — gruzínská, ukrajinská... Jsou mezi nimi i produkce zcela mladé. Přátelskou spoluprací, prolínáním vlivů obohacují filmové umění. Za takových okolností období dětských krůčků netrvá dlouho, zralost a profesionalita se dostávají rychle. Například kirgizská kinematografie, nejmladší ze svazových kinematografií (její věk čítá pouhých dvacet let) se dnes již prosadila v domácí i světové distribuci. Mezinárodní úspěch takových filmů jako jsou Nebe našeho dětství, Výstřel v prúsmyku, První učitel, Pot inspiroval některé kritiky, že psali dokonce o kirgizském filmovém zázraku. Zázraky se však nedějí samy o sobě. Je nutné je připravit, uskutecňují je lidé. Mladí kirgizští filmaři studovali na VGIKU, jehož profesoři se snaží rozvíjet i národní charakter svých světců. Mladí režiséři jako Tolomus Okejev či Bolot Šamšijev pracovali zpočátku po boku Moskvanů — Andreje Končalovského, Larisy Šepitkové, Iriny Poplavské: každodenní výměna zkušeností byla sverázným pokračováním školských studií. Do kirgizské kinematografie přišel velký spisovatel Čingiz Ajmanov (je dnes Prvním tajemníkem Svazu filmových pracovníků Kirgizie). Jeho krásné povídky

a novely poskytly literární materiál, který pomohly vytvořit nezastaralé klima, kritéria v kirgizském filmu vskutku tvůrčí sepětí s tradicí sepsaných v rukou předků. Tolik k závažným logickým procesům, v různých obměnách i v jiných republikách. Filmy, natáčené v republikách, obsahují vyjadřující rysy národního života a charakter obrázků. Život a charakter obrázků žen, že národní přístupy k životu podmiňují specifickou národní výrazu života, vlastní daného národa, národního. Mezinárodním festivalem reprezentoval film J. Bílý pták s černým zřejmý takový film nejen pouze na Ukrajině. Toto dílo pojednává vesničanu ze Zakarpacie banderovských kých band, o přátelství lidí různých národností. V Bílém ptáku se usilí o syntézu výrazů německého filmu s výrazů zvukového a barevného vrocholně poetický, poetičnost se neprojevuje v tom, že je krásná nádherná příroda. Závěry, baladicky mezi lidmi. Poezie tragického ladění, plně objeví tragické plně lyrických a patřičně když režisér Iljenko a láskyplně ukazují svou čistotu prostý. Film průkazně deklaruje dnešní přátelství země se utvářelo jako luční jev, jako družný různých národností, ti kapitalistům různými. Zobrazení života s umožňuje umělci s kromikátem, registrá-

Z referátu, předneseného na semináři Československých filmových pracovníků v Plzni.