

FILMOVÝ ÚSTAV PRAHA

OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉ KINÉMATOGRAFII

1922-1963

Praha 1966-1969

Filmový ústav, Praha

Obraz člověka v české kinematografii z let 1922
1932
1942
1952
1963

Pracovní kolektiv:

Badatelský kabinet Filmového ústavu: Dr. Marie Benešová

Zdeněk Štábla

Vedení přípravných prací: Dr. Ivan Sviták

Externí spolupracovníci Filmového ústavu: Stanislav Dvorský

Vratislav Effenberger

Roman Erben

Petr Král

Praha 1966-1969

O B S A H :

str:

ÚVOD:	
Předpoklady výzkumu	3
Kódovací metoda	9
OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉM FILMU 1922:	
Vyjádření matematických výsledků vzorku	13
Dějinná základna	29
Obraz člověka	46
Ideologická výslednice	60
OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉM FILMU 1932:	
Vyjádření matematických výsledků vzorku	76
Dějinná základna	111
Obraz člověka	135
Ideologická výslednice	153
OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉM FILMU 1942:	
Vyjádření matematických výsledků vzorku	165
Dějinná základna	177
Obraz člověka	189
Ideologická výslednice	201
OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉM FILMU 1952:	
Vyjádření matematických výsledků vzorku	215
Dějinná základna	235
Obraz člověka	251
Ideologická výslednice	267
OBRAZ ČLOVĚKA V ČESKÉM A SLOVENSKÉM FILMU 1963:	
Vyjádření matematických výsledků u roční produkce	280
Dějinná základna	332
Obraz člověka	349
Ideologická výslednice	367
Závěrečná poznámka	381

Úvod

Předpoklady výzkumu:

Zpracování empirických dat vyžaduje určitou minimální teoretickou základnu, jež musí být společná všem členům kolektivu zpracovatelů. Hlavní disciplíny, které je třeba vzít v úvahu při konečném zpracování dat jsou nejméně tyto:

- 1/ Obecná sociologie a její metodologie, při čemž metodické otázky jsou zhruba vyřešeny už dnešní fází dotazníku a zpracování dat;
- 2/ oborová speciální sociologie, přesněji teorie kultury, zejména teorie masové kultury, sdělovacích prostředků a volného času;
- 3/ dějiny a teorie filmu, zejména dějiny čs. kinematografie, s přihlédnutím k obecným otázkám estetiky a kultury 20. století;
- 4/ teorie informací a soubor otázek sémantické analýzy, které však necháme pro složitost předmětu zatím stárnout.

Vlastní rozbor filmové produkce jednotlivých let je tedy třeba uvést do souvislosti s teoretickými závěry o masové kultuře, zkoumat tedy film jako moderní mýtus, jenž vytváří podstatnou součást této kultury a jako masové sdělení, jež je v určité souvislosti s problematikou volného času, mudy, komunikace, interpersonálních vztahů a s prefabrikací myšlenkových stereotypů. Hlediska teorie filmu umožní sledovat immanentní vývoj filmu, vývoj filmové řeči, formálních

struktur i cestu od komerční zábavy k umění. Sociologický a filmologický zřetel - tedy objektivní analýza dat, jež svou verifikaci - musí být stále udržen, má-li výzkum udržet jednotný ráz a nemá-li vzniknout jen několik sborníkově, heterogenně laděných prací.

Hlavní cíl výzkumu:

lze tedy formulovat asi tak, že sledujeme sociologické a sociálně psychologické aspekty filmové tvorby uvedených vzorků a jako vedlejší cíl estetický rozbor. Mezi třemi uvedenými úkoly jsou rozdíly hlavně v tom, že v prvních dvou případech pracujeme společnou, objektivně verifikovanou a nezájatou metodologií, kdežto ve vlastním estetickém rozboru se už nemůžeme spoléhat na totožnost východisek a hodnotících soudů.

Budeme tedy sledovat trojí okruh otázek:

- 1/ vlastní sociologickou látku, tj. vztah společnosti a filmu, čili společenské determinanty filmové tvorby a výroby, jejichž vliv na tematiku filmu a pojetí hrdiny, vliv společenských faktorů na strukturu filmového díla a produkci zboží;
- 2/ sociálně psychologické čili ideologické zřetele, tj. vliv filmového zboží na společenské vědomí /a naopak/, charakter ideologie, jež ovládá tvorbu a jež je nabízena ke spotřebě, její závislost na charakteru společenského zřízení a míře sociálních konfliktů a změny ideologických

funkcí filmu;

- 5 -

3/ estetickou problematiku čili proměnu estetických struktur v čase, posun v základních otázkách filmového díla, proměny filmové řeči, dynamiku vývojových struktur filmu, k čemuž nám ovšem neposkytl je empirický materiál dostatečnou základnu, ale má povahu jen ilustrativní a marginální.

Úhrnem lze říci, že sledujeme prostřednictvím rozboru obrazu člověka v čs. kinematografii – posuny ve funkcích masových sdělovacích prostředků, posuny v hodnotových orientacích hrdinů /i kultur, jež představují/, změny modelů struktur filmového díla a a estetických postupů, jež je vytvářejí.

Metoda výzkumu:

vychází z předpokladu, že kulturu nelze oddělit od společenského života, že je integrální součástí společnosti a že tedy nelze kulturní a umělecké jevy chápat jako projevy autonomních oblastí a samovývoje umění. Metoda je tedy výrazně sociologická, pracuje se s objektivně doložitelnými společenskými procesy a s empirickými daty, nikoliv s předpoklady a hodnotícími kritérii, jež by přerůstala rámec ověřitelných tvrzení.

Zároveň metoda výzkumu podstatně překračuje původní rámec daný dotazníkem UNESCO, jež vychází metodicky z jednoduchého relačního modelu, čili zkoumal vztah dvou jevů /"něčeho k něčemu", vztah filmu a hrdiny k určitým technikám, jevům společenského života a hodnotám/. Prvky tohoto relač-

ního modelu byly velmi bohaté a podrobeny statistickým procedurám poskytly data o určitých prvcích společenské struktury. Tyto výsledky, jež jsou shrnuty v souborech empirických dat, mají ovšem jen orientační význam, jsou to soubory informací, jež musí být interpretovány ještě ve vztahu k dalším společenským jevům, aby nabyly na ceně a aby smysl empirického výzkumu nezůstal u konstatování empirických trivialit. Abychom se vyvarovali jakého "fakticistního kretenismu", jež bývá údělem pracných a zdlouhavých výzkumů sdělovacích prostředků sociologickými metodami, použili jsme od začátku možnosti pracovat nejen s uvedeným relačním modelem dotazníku, ale jít od relačního modelu dál k náročnější a produktivnější metodě, ke kinetickému pohledu, jenž umožňuje zkoumat vztahy v čase, registrovat jejich proměny a zjišťovat posuny ve zkoumané struktuře jevu v průběhu času. /A se mění v A_1, A_2, \dots /. Na rozdíl od relačního modelu zachycuje kinetický model dynamiku kontinua v čase, což znamená v našem případě dynamiku struktur filmu, hrdiny a společenského vědomí. Kinetický model nám konečně umožňuje jít metodicky k nejnáročnějšímu úkolu a zachytit dynamiku funkcí, prostřednictvím registrovaných proměn v čase, čili pomocí dynamiky pohybu v daném kontinuu zachytit proměny funkcí. Stav výzkumu zatím nepřekročil fázi relačního modelu a teprve soustavným srovnáváním srovnatelných dat časových řad vstoupí do druhého metodologického stadia - do kinetického řešení. Pro třetí fázi, zachycující pohyb a změnu funk-

cí chybí zatím předpoklady, ale je nepochybné, že zpracováním vzorků takové předpoklady vzniknou, podobné jako uplatnění kinetického modelu bylo umožněno přesnou empirickou analýzou. Dynamiccko-funkcionální přístup a jeho problematiku necháváme zatím stranou.

Pracovní hypotézy:

jsou nutné i při nejúzkostlivější empirii. Kromě zmíněných cílů, předpokladů a metodického přístupu, jež mají v sobě rovněž určitou míru hypotetičnosti, můžeme snad vycházet ze tří apriorních pracovních hypotéz, jež nám mají umožnit třídit materiál a orientovat se:

- 1/ předpokládáme především, že film není prostým odrazem reality a společenských vztahů, ale že vytváří vlastní "filmový svět", který právě s realitou konfrontujeme, abychom zjistili míru jeho autenticity, relevance a pravdy;
- 2/ předpokládáme, že existuje určitý sociálně psychologický pohyb společenského vědomí, vyvolaného vznikem a růstem průmyslové společnosti tohoto století a že filmová tvorba na něj reaguje ať tím, že jej odraží nebo naopak vytváří kompenzační hodnoty, objektivní společenské transformaci vztahů i lidí;
- 3/ předpokládáme, že filmová tvorba je vystavena trvalému a stálému vlivu průmyslově vyráběného zboží, mocensko-ideologických a jiných vnějších kulturních faktorů /vý-

roba, společenské zřízení, jiná umění/, takže sám vývoj filmu jako umění. /jeho imanentní vývoj/ se děje daleko výrazněji v souvislosti se společností, než je tomu v umělecké tvorbě, jež není a priori determinována technicko-výrobními zřeteli.

Tyto pracovní hypotézy nenaráží asi ve své obecnosti na odpor, ale konkrétní důsledky jsou pro analýzu velmi důležité, protože budeme soustavně konfrontovat "filmovou podobu světa a člověka" s objektivní realitou dějin. Jak bohaté možnosti tato konfrontace poskytuje, to ukazuje prostá chronologie "podob světa" a konfrontace vzorků se společenským zřízením a danou ideologií.

Ivan Sviták

Kódovací metoda

Kódovací metoda byla vypracována na základě rozhodnutí UNESCO o výzkumu filmového hrdiny /Moskva 1958/ a po mnoha konzultacích dostala uveřejněnou podobu na základě rozhodnutí expertů dohodnutým v Sestri Levante /Itálie, červen 1962/. V konečné podobě byla zpracována v listopadu 1962 v Ústavu pro výzkum komunikačních prostředků University v Illinois v USA a v roce 1966 byla použita v ČSSR pro kodáž "mladé vlny" československého filmu /The Film Hero of the New Wave in the Czechoslovak Film, Prague 1966/. Po zkušenostech s tímto výzkumem byl dotazník pozměněn, rozšířen a zjednodušen tak, aby vyhovoval soustavné kodáži čs. produkce hraných filmů a mohl být použit i pro filmovou historiografii a kritiku.

Původní anglický dotazník je přístupný ve Filmovém ústavu. V naší aplikaci je řada doplnků a změn, které vnesl badatelský kolektiv po zkušenostech s kodáží čs. filmu mladé vlny. Už sama kodáž je velmi pracná a časově náročná, protože fakticky zodpovídá pro každý film asi dva tisíce otázek a odpovědi vyjadřuje čísly. Potíže rostou při souhrnných hodnoceních více filmů; už při pouhých deseti filmech, které jsme podrobili analýze, bylo vypracování souhrnů dosti obtížné. Smysl výzkumu je však právě v celkových přehledech, vytvářejících obraz kinematografie jako celku, zatímco pro každý jednotlivý film je přirozeně

schéma dotazníku chudé a zjednodušující. Bude-li vypracována kodáž metodicky i pro produkci minulou, pak tento výzkum umožní zatím nikde neprovedenou, jedinečnou a vědecky průkopnickou studii o proměnách struktur filmové řeči a morálních hodnot hrdinů v české kinematografii sedmi desetiletí. Za zdánlivě schématickými a pracně vyplňovanými dotazníky se ukáže proměna modelů filmového hrdiny, ovlivňovaná charakterem společenského zřízení, typem státu a hlavními společenskými tendencemi. Mimořádné možnosti zpracování tohoto úkolu v ČSSR tkví zejména v tom, že je možno provádět kodáž celé roční produkce. Asi třicet celovečerních hraných filmů za rok je dostatečnou srovnatelnou skupinou. Nepřetržitý vývoj čs. kinematografie poskytuje srovnání, která nemohou být provedena v jiné zemi, protože rozsah produkce jinde znemožňuje zvládnout vystižení proměn hrdiny v čase.

Badatelská skupina vědeckého kabinetu Filmového ústavu vnesla do původního dotazníku změny tak, aby dotazník zaručoval srovnatelnost s výzkumy UNESCO. Některé aspekty původní kodáže jsou zaměřeny především k filmům nízké úrovně a proto je věnováno problematice zločinu a sexu velmi mnoho místa. Tyto rysy původní kódovací příručky jsme museli zachovat, měla-li být zaručena srovnatelnost národní produkce s produkcí cizí. Rozšířili jsme naopak některé ukazatele estetické, sociálně psychologické a economic-

ké, zjednodušili některé otázky, odstranili dvojí principům divisionis v otázkách starého dotazníku a důsledně zavedli charakteristiku pomocí jednoho symbolu.

Analýza se provádí ve spolupráci několika /nejméně dvou/ pracovníků. Předmětem analýzy jsou 1/ filmy jako celek, 2/ každá významná postava filmu. Při analýze filmů i hlavních postav lze odpovědět pouze jednou hodnotou kodáže vyjadřující společný názor všech pracovníků.

Prosinec 1968

dr. M. Benešová

dr. Ivan Svitak CSc

Zdeněk Štábla

Obraz člověka v českém a slovenském filmu z výroby r.1963

Vyjádření matematických výsledků u roční produkce 1963

Seznam analyzovaných filmů:

Pořá- dové číslo	Titul filmu	Režisér	Rok naro- zení
1.	Až přijde kocour	V. Jasný	1925
2.	Bez svatozáře	L. Helge	1927
3.	Bylo nás deset	A. Kachlík	1923
4.	Cesta hlubokým lesem	Št. Skalický	1925
5.	Černý Petr	M. Forman	1932
6.	Déváté jméno	J. Sequens	1922
7.	Einstein kontra Babinský	Z. Podskalský	1923
8.	Handlíři	Z. Sirový	1932
9.	Ikerie XB 1	J. Polák	1925
10.	Král Králů	M. Frič	1902
11.	Konkurs	M. Forman	1932
112.	Křik	J. Jireš	1935
13.	Lucie	K. Steklý	1903
14.	Máte doma lva?	P. Hobl	1935
15.	Mezi námi zloději	Vl. Čech	1914
16.	Mykoin PH 510	J. Lehovec	1909
17.	Na laně	I. Novák	1918
18.	Naděje	K. Kachyňa	1924
19.	Okurkový hrdina	Č. Mlíkovský	1927
20.	O něčem jiném	V. Chytilová	1929
21.	Pršelo jim štěstí	A. Kachlík	1923
22.	Pražské blues	G. Skalenakis	1930
23.	Smrt si říká Engelchen	J. Kadár E. Klos	1918 1910

Poře- bové číslo	Titul filmu	Režisér	Rok naro- zení
24.	Spemilá jízda	O.Daněk	1927
25.	Strech	P.Schulhof	1922
26.	Tak blízko u nebe	V.Brebera	1932
27.	Tři chlepi v chalupě	Jos.Mech	1909
28.	Tři zlaté vlasy děda Vševěda	J.Valášek	1926
29.	Začít znovu	M.Hubáček	1921
30.	Zlaté kapradí	J.Weiss	1913
31.	Ivana v útoku	J.Pinkeva	1919
32.	Ivanov	J.Bužský	
33.	Jánošík	P.Bielik	1910
34.	Kto si bez viny	D.Plichta	1922
35.	Trio Angelos	St.Berebáš	1924
36.	Tvář v okně	P.Solan	1929
37.	Vyhýbka	J.Lacko	1925

Roku 1963 bylo vyrobeno celkem 37 celovečerních filmů; 29 ve Filmovém studiu Barrandov, 6 ve Studiu hraných filmů Bratislava a 2 ve Studiu Gottwaldov. V tomto roce nevznikl ani jeden koprodukční film.

V celovečerním hraném filmu debutovalo 11 režisérů /8 na Barrandově, 2 v Bratislavě a 1 v Gottwaldově/: M.Forman, 1/Zd.Sirový, J.Jireš, P.Hobl, Č.Mlíkovský, V.Chytilová, G.Skalenakis, P.Schulhof, Vl.Brebera, J.Bužský, D.Plichta. S výjimkou P.Schulhofa,

1/ Miloš Forman debutuje dvěma krátkými filmy, které jsou spojeny ve filmu Konkurs, a prvním hraným celovečerním filmem Černý Petr.

J. Budského a D. Plichty jsou všichni absolventy FAMU.

Zeřazení pro věkové stupně:

Ze skupiny analyzovaných filmů je 27 určeno dospělým, 7 mládeži od 14 do 20 let, 1 mládeži do 14 let a 2 dětem. Z celkového počtu je 22 filmů mládeži do 14 let nepřístupných a 15 přístupných.

Schválení filmů:

32 filmů bylo schváleno téměř bez připomínek, další 3 s menšími připomínkami /KRÁL KRÁLŮ, OKURKOVÝ HRDINA, SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN/, jediné filmy AŽ PŘIJDE KOCOUR /byl ve fázi dramaturgické dva roky od vlastní realizace pozdržen/ a EINSTEIN KONTRA BABINSKÝ /původně byl námět předložen ve formě scénáře již mnohem dříve, ale nebyl schválen a tak ho Dietl přepracoval v divadelní hru; teprve úspěch divadelní hry umožnil realizaci filmu/ měly se schválením vážné potíže.

Komerční a umělecký úspěch:

Stupeň úspěchu	úspěch komerční	úspěch umělecký
mimořádný, vynikající	3	1
nadprůměrný, dobrý	6	6
průměrný	15	12
podprůměrný, slabý	6	16
velmi slabý	7	2

Z hlediska komerčního hodnocení mělo v ČSSR 15 filmů průměrný úspěch, 6 podprůměrných a 7 velmi slabých. Nadprůměrných bylo jen 6 filmů; z toho 4 filmy mladé vlny^{2/}. A jen 3 z analyzova-

^{2/}Černý Petr, Konkurs, Křik, O něčem jiném.

ných filmů měly mimořádný komerční úspěch. /AŽ PŘIJDE KOCOUR, BYLO NÁS DESET a JÁNOŠÍK./

Umělecký úspěch analyzovaných filmů, tak, jak je uveden v tabulce, vyplynul z hodnocení 8 předních pražských kritiků /hodnocení bylo pravidelně uveřejňováno v Literárních novinách/. Podle názoru kritiků je 12 filmů průměrných /z toho 2 slovenské/; většinou jde o filmy s tzv. závažnou společenskou problematikou, 16 filmů je podprůměrných /z toho 4 slovenské/; ve většině případů jde o filmy ryze komerční, 6 filmů je nadprůměrných ^{3/}, a 2 jsou označeny za velmi slabé ^{4/}. Pouze film AŽ PŘIJDE KOCOUR byl ohodnocen jako vynikající.

Vyznamenané filmy:

ČERNÝ PETR, MFF Benátky /XXV/, Cena federace italských filmových klubů a Cena časopisu Cinema 60. MFF Locarno /XVII/, Velká cena Zlatá plachta, I.cena mladé kritiky.

Cena československé filmové kritiky za rok 1963.

MÁTE DOMA LVA? Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež v Benátkách /XVI/, Zvláštní cena poroty a Lev sv.Marka, Cena za mužský herecký výkon L.Očenáškoví a J.Filipovi. Stříbrná gondola CIDALC.

Celostátní přehlídka čs.filmů pro děti a mládež v Gottwaldově /IV/, První cena.

IVANA V ÚTOKU, Mezinárodní festival filmů pro děti a mládež v Benátkách /XVI/, Velká cena a Lev sv.Marka v kategorii filmů pro dospělejší děti.

Celostátní přehlídka čs.filmů pro děti a mládež v Gottwaldově /IV/, Čestné uznání.

AŽ PŘIJDE KOCOUR, MFF Cannes /XVI/, Zvláštní cena poroty, Ce-

3/ Mezi nimi jsou tři filmy mladé vlny: Černý Petr, Křik a O něčem jiném.

4/ Tak blízko u nebe a Handlíři, filmy debutujících autorů.

ne ve nejlepší film pro mládež, Cena nejvyšší technické komise, Cena Mezinárodního sdružení mládeže.

Filmový festival pracujících /XIV/, Velká cena, čestná cena
úct.

Cena Svazu čs. divadelních a filmových umělců, Trilobit za rok 1963 /V. Jasný a J. Kučera/.

KŘIK, MFF Cannes /XVII/, Zvláštní uznání mladému režisérovi.

O NĚČEM JINÉM, Mezinárodní filmový týden v Mannheimu /XII/, Velká cena města Mannheimu, MFF v Porretta Terme, Zvláštní cena poroty ex aequo.

NADĚJE, MFF v Mar del Plata /VI/, Cena za režii.

SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, MFF v Moskvě /III/, Zlatá cena.

Filmům: AŽ PŘIJDE KOCOUR, ČERNÝ PETR, KŘIK, NADĚJE, O NĚČEM JINÉM, SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN a TVÁŘ V OKNĚ bylo uděleno čestné uznání čs. filmů a Svazu čs. divadelních a filmových umělců.

Státní ceny za rok 1963 obdrželi: Ján Kadár a Elnar Klos za film SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN, Ladislav Mňačko za stejnojmenný román, Vojtěch Jasný za film AŽ PŘIJDE KOCOUR.

Základní technické údaje:

Z technického hlediska produkce roku 1963 vypadá takto: s výjimkou druhé povídky z filmu KONKURS, natočené původně na úzký film, byly všechny ostatní filmy pořízeny na normalizovaném formátu. Byly všechny ostatní filmy pořízeny na normalizovaném formátu. 31 filmů je černobílých /z toho 22 klasického formátu a 9 širokoúhlých/, 4 filmy jsou barevné /2 filmy mají klasický formát a 2 filmy jsou širokoúhlé/. U 2 filmů /NÁTE DOMA LVA? a MYKOIN PH 510/ je střídavě použito černobílého i barevného materiálu.

Herecké obsazení:

Zvlášť nápadná je tendence, jež vede k obsazování rolí méně známými herci nebo neherci /17 filmů/. Vyplynulo to ze snahy postihnout co nejvíce pravdivěji skutečnost. Významnými divadelními a filmovými herci bylo obsazeno 10 filmů; z části jsou to filmy s politickou tematikou ^{5/} zčásti pak veselohry,

5/ Bez svatozáře, Lucie, Tvář v okně, Výhybka.

obsazované několika populárními komiky 6/. Pět filmů je postaveno především na výkonu jednoho herce; ve všech pěti případech jde o zkušené divadelní herce. Je zajímavé, že v tomto roce nehraje ani v jednom filmu tehdy naše nejpopulárnější filmová herečka Jana Brejchová.

Čtyři filmy 7/ mají kromě několika významných herců i výpravné a nákladné dekorace; avšak pouze JÁNOŠÍKA lze považovat za výpravový velkofilm.

Typ filmu a charakter zápletky:

Převážná část filmů má charakter vyprávěcí /26/. Ze zbývajících je 6 dramet, 4 filmy mají poetické zbarvení a pouze 1 povídka a filmu KONKURS a film O MĚČEM JINÉM má částečně charakter ankety.

Nejvíce filmů vzniklo podle původních námětů /25/, 9 bylo natočeno podle literárních předloh /z toho je 6 románů - mezi nimi je nejčtenější román minulého roku Surt si říká Engelchen od Ladislava Mňačka - a 3 povídky/, 2 podle divadelní hry /A.P.Čechov a J.Dietl/, 1 podle populárního televizního seriálu /J.Dietla/. V případě JÁNOŠÍKA jde již o třetí filmovou verzi této lidové zbojnické legendy. U ČERNÉHO PETRA vzniká jeho literární podoba až po filmu.

6/ Einstein kontra Babinský, Král Králů, Mezi námi zloději. Tři chlapi v chalupě.

7/ Až přijde kocour, Ikarie XB 1, Ivanov, Jánošík.

Dramatický typ filmu:

Film v podstatě epický /pozornost je věnována především hrdinským činům/	4
Film v podstatě tragický	7
Film v podstatě lyrický	5
Film v podstatě komický	4
Typ filmu se nedá přesně určit, ale obsahuje epizody tragické, komické i epické	13
Je velmi těžké definovat typ filmu ve vztahu k výše uvedeným kritériím	4

V dramatickém typu filmu převládá film u něhož je dramatický charakter snižený a obsahuje jak prvky tragické, tak i lyrické, epické a komické /13/. Sedm filmů má charakter vyhraněně tragický, čtyři komický a další čtyři epický. Zejména zásluhou Jasného a debutujících autorů vstupuje do filmu lyrický tón.

Žánrové rozdělení:

a/ Komedie	3
lyrická komedie	1
hudební komedie	3
veselohra	2
fantastická komedie	1
kombinace více druhů komedií s prvky grotesky, sit, komedie, černé komedie a satiry	1

b/ Dramata

psychologické drama	4
společenské drama	5
historické drama	1
kriminální drama	1
válečné drama	1
melodrama	1
politické drama	3

c/ Další žánry

dobrodružný film	1
detektivka	1
science-fiction	1
pobáčka	2
dětský film	1

Filmy KONKURS a O NĚČEM JINÉM jsou ovlivněny stylem filmové ankety a jejich žánr nelze podle výše stanovených kategorií určit. Film MYKOIN PH 510 je rekonstrukcí skutečné události a proto obsahuje hodně prvků z filmu dokumentárního. Kromě základní charakteristiky, uvedené v předešlém přehledu, mají filmy různé druhy epizod. Epizody čistě tragické se vyskytují v 7 případech, komické v 5 a epické jen ve 3. U ostatních nacházíme kombinace dvou nebo i více druhů těchto epizod.

Kromě 9 komedií se prvky komična výrazněji projevují i v 8 dalších filmech, jež nejsou převážně komické. V některých případech jsou jen povrchním zpestřením jednotvárného děje /např. u filmu BEZ SVATOZÁŘE jsou neorganicky do děje komponované komické situace a dialogy/.

Komično v dramatických filmech vychází zpravidla ze situací /4/, z dialogů a z kombinací obou těchto možností. V komických filmech, soustředěných zpravidla na komické postavy, psané pro osobité komiky, 6/ využívají autoři nejrozmanitějších charakterových vlastností postav a osobitého talentu herců, podle výše uvedených možností pracují s prvky komického takto:

komično převážně v dialogu	3
komično převážně v situaci	4
komično převážně v gagu	2
kombinace dvou shora uvedených možností	2
kombinace tří shora uvedených možností	2
kombinace všech tří možností a gesto	3

Zakončení filmu:

šťastné	14
nešťastné	5
tragické	5
smíšené /z určitých hledisek šťastné, z jiných nešťastné/	13

Tradiční žánry - veselohry, detektivky, pořádky a filmy pro děti - mají zakončení uzavřené a šťastné. Nejistý nebo otevřený konec, který můžeme pokládat za snahu po aktivnější participaci diváka, objevuje se zejména ve filmech "mladé vlny" /s výjimkou KŘIKU/, ale také v některých filmech se současnou tematikou, kde autoři chtějí záměrně ponechat pro divákův úsudek volný prostor.

8/ Werich /Až přijde kocour/, Kopecký a Sovák /Král Králů/, Lipský /Tři chlapi v chalupě/, Sovák a Menšík /Mezi námi zloději/.

Morální vyznění základní situace:

S charakterem zakončení filmu souvisí i morální vyznění základní situace. Ve filmech s politickými tématy, kde je hrdinou zpravidla representant oficiální ideologie, bývá jeho jednostranná pracovní charakteristika doplněna o hodnoty morální: o velikost ducha a šlechtnost; podobně je tomu i v pohádkách a ve filmech pro děti. K negativnímu vyznění dochází tam, kde je v ději postava vyličená jako pokrytecká, zbabělá a zastávající odsouzeníhodné stanovisko. Jen u 7 filmů nedochází v závěru k jednoznačnému vyznění - k odsouzení nebo ke glorifikaci postav.

Představa a skutečnost:

Ve většině filmů /18, čerpajících námět ze současnosti, jsou sice postavy smyšlené, ale film chce být považován za věrnou rekonstrukci životních podmínek; ve 2 případech postavy skutečně existují, ale autoři s nimi zacházejí jako se smyšlenými.^{9/} Ve 3 dalších případech jsou události bez konkrétních postav historické. V klasických a moderních pohádkách vystupují postavy nadpřirozené.

Trvání děje:

od 4 do 40 hodin	5
několik dní až týden	5
týden až měsíc	5
od měsíce do jednoho roku	18
několik let bez viditelného stárnutí postavy	2
mnoho let s viditelnou změnou, stárnutím postavy	2

9/ Konkurs - Křesadlová, O něčem jiném - Bosáková.

Výrazná převaha akce trvající déle než týden, vyplývá tak jako v minulých letech především z toho, že postavy procházejí poměrně složitým dějem a autoři se snaží stále ještě dodržet pořádek, aby každé hlavní téma filmu, vedlejší témata a některé i tématické motivy byly vzhledem k hlavnímu ideovému vyřešení díla jednoznačně vyřešeny. Zejména u filmů "mladé vlny", jejichž autoři se nedrží těchto dramaturgických zased, trvání děje se omezuje na poměrně krátký časový úsek.

Historické situovanost děje:

legendární doba	2
středověk	1
18. století	1
období před 1. světovou válkou	1
období za 2. světové války	2
období let padesátých	1
období let šedesátých	28
budoucí věk	1

Příklon k současné tematice, který nastal zejména po roce 1957, se nijak nezměnil. Naopak jsme svědky toho, že filmy se současnou tematikou v poměru k ostatním filmům ještě početně stouply.

Lokální situovanost děje:

Snaha po pravdivém zobrazení života vede zejména mladé autory k volbě jim dobře známého prostředí. Tím je především město. Městské prostředí jako i v předcházejících letech dominuje. V analyzovaných filmech je děj situován v 7 případech do Prahy, v 10 případech do města nad 100.000 obyvatel /ve filmech jsou konkrétně jmenována dvě města: Olomouc a Gottwaldov; v ostatních případech jde o městské prostředí jako takové/ a ve 3 případech do malého města. Venkov je zobrazen v 5 filmech.

Ostatní filmy se současnou tematikou se odehrávají z části ve městě a z části na vesnici. V historických filmech a pohádkách je často volná příroda hlavní dramatickou kulísou. Většina filmů se střídavě odehrává v bytě, v továrně, v úřadě a ve škole /jen 2 filmy jsou situovány výhradně do pracovního prostředí: stavba mládeže a povrchové doly/, jako druhotné prostředí se objevují zábavní podniky, hřiště atj. /Výjimku činí pouze film KONKURS/. Za mimořádnou lokální situovanost děje lze považovat meziplanetární prostor, kasárna, pohyblivé objekty /cirkusové vozy/, vězení a vojenské ležení /v historických filmech a pohádkách/. Většina filmů se odehrává na území naší republiky. Film IVANOV se odehrává celý v Rusku a dva další filmy, KRÁL KRÁLŮ a SPANILÁ JÍZDA, částečně u nás a částečně v cizině. V pohádkách a utopistickém filmu IKARIE XB 1 není děj přesně geograficky situován.

Společenská situovanost děje:

aristokracie	3
umělci a inteligence	5
střední vrstvy	
dělnická třída	14
chudé, zbídačelé prostředí	1

Filmy s politickými náměty a většina filmů o mladých lidech je společensky situován do prostředí dělnické třídy. Ostatní filmy o mladých lidech a také detektivky a dětské filmy jsou z prostředí středních vrstev. Pět filmů je z prostředí inteligence: vědců, vysokoškolských studentů a lékařů. Pro prostředí aristokratické, chudé a zbídačelé je zachyceno v historických filmech, pohádkách a legendách. Ve 4 filmech se nedá přesně určit společenská situovanost děje, neboť jde o mimořádnou lokální situovanost, o vojenské nebo partyzánské jednotky a o skupinu mládeže, skládající se z představitelů nejrozličnějších sociálních vrstev.

Charakter prostředí:

V analyzovaných filmech je nejčastěji zastoupeno prostředí každodenní /18/, po něm hned následuje prostředí neobvyklé /11/, což je způsobeno snahou po zatraktivnění námětů; idylické prostředí se vyskytuje v 5 filmech a ve 2 filmech můžeme mluvit o prostředí životu nebezpečném /doly a meziplane-tární prostor/.

Rozvržení témat a tématických motivů:

Titul filmu	hlavní téma	vedlejší téma	tém. motivy
Až přijde kocour	ideologie	láska dětství přátelství	rodina přečin práce
Bez svatozáře	práce	rodina ideologie	láska mládí přátelství
Bylo nás deset	práce	láska přátelství	
Cesta hlubokým lesem	ideologie	láska rodina přátelství	práce zločin materiální statky
Černý Petr	mládí	láska rodina práce	přátelství přečin
Deváté jméno	zločin	láska rodina	válka práce přátelství spravedlnost
Einstein kontra Babinský	ideologie	láska práce přečin přátelství	mládí peníze
Handlíři	práce	rodina ideologie láska	peníze přátelství

Titul filmu	hlavní téma	vedlejší téma	tém. motivy
Marie XB 1	ideologie	láska	dětství práce válka přátelství peníze přírodní katastrof.
Kookurs	mláď	práce	
Kráľ Králů	ideologie	láska mat. statky	přečin práce
Křik	láska	rodina práce	válka ideologie přátelství
Lucie	ideologie	láska rodina práce	mláď peníze přírodní katastrof.
Máte doma lva?	dětství		rodina
Mezi námi zloději	práce	láska přečin přátelství	rodina peníze
Nýkoin PH 510	práce	válka	ideologie přátelství
Na laně	mláď	rodina láska práce	přečin peníze přátelství
Neděje	láska	práce	přečin rodina peníze přátelství
Okurkový hrdina	láska	mláď přátelství	práce přečin ideologie
O něčem jiném	láska práce	rodina	peníze

Titul filmu	hlavní téma	vedlejší téma	tém. motivy
Prěelo jim štěstí	láska	rodina práce ideologie	spravedl- nost
Pražské blues	láska	práce ideologie	přátelství
Smrt si říká Engelchen	válka	láska přečin	ideologie přátelství
Spanilá jízda	spravedl- nost	válka ideologie	láska zločin mládí
Strach	zločin	ideologie	láska válka peníze
Tak blízko u nebe	láska	mládí práce	přečin peníze přátelství
Tři chlepi v chalupě	práce	láska ideologie rodina	mládí přečin peníze přátelství
Tři zlaté vlasy děda Vševěda	spravedl- nost	láska	rodina dětství práce peníze přírodní katastr.
Začít znovu	práce	láska mládí přátelství	rodina
Zlaté kapradí	láska	spravedlnost ideologie	válka peníze
Ivana v útoku	mládí	rodina přátelství	
Ivanov	láska	ideologie rodina	přátelství

Titul filmu	hlavní téma	vedlejší téma	tém. motivy
Jánošák	spravedlnost	láska ideologie přátelství	zločin peníze
Kto si bez viny	láska	přátelství zločin spravedlnost	rodina práce peníze
Trio Angelos	práce	rodina	láska mláď
Ivář v okně	ideologie	mláď láska práce	rodina peníze
Výtybka	ideologie	láska práce	přátelství přečin peníze

Hlavní témata:

láska, erotika, sexualita	10
dětství, dospívání, mláď	5
práce	8
válka	1
zločin, přečin	2
ideologie, víra	8
spravedlnost	3

Láska, erotika, sexualita:

Kromě stoupejícího počtu filmů s ústředním tématem 10/ je charakteristická značná diferencovanost forem lásky. Autoři ve snaze zobrazit individuum jako vyhraněnou a samostatnou osob-

10/ Ve filmu O něčem jiném se téma lásky prolíná s tématem práce.

nost v citovém životě opouštějí až na 4 případy od tradičního pojetí modelové postavy s vyrovnaným citovým životem. Téma lásky se neomezuje jen na "získávání lásky druhého", dovršené manželstvím, ale jeho rejstřík se rozšiřuje o nevěru, sexualitu bez lásky, překonávání překážek v lásce, cizoložství, žárlivost, odumírání lásky a rozchod. Negativní rysy lásky nejsou v těchto případech pokládány již vždy za zavrženíhodné, a autoři ponechávají divákovi volný prostor k vlastnímu posouzení. Ve 2 filmech /TAK BLÍZKO U NEBE a ZLATÉ KAPRADÍ/ stavějí autoři proti sobě schéma čisté lásky a schéma sexuality bez lásky, aby na tomto střetnutí prokázali převahu lásky nad pouhou sexualitou.

Jako vedlejší téma se projevuje láska v 19 případech: v 8 má přímý vztah k hlavnímu tématu /ideologie, mládí, zločin, spravedlnost/ a kromě všech výše uvedených forem lásky ještě je obohacena o probuzení milostného citu /ČERNÝ PETR/ a deformaci lásky válkou /SMRT SI ŘÍKÁ ENGELCHEN/. V 7 případech má pro hlavní téma vedlejší význam a ve 4 je pro ně irelevantní. Ve 4 filmech lze lásku považovat za významný motiv filmu.

Práce

Téma práce má různorodý charakter: vedle tradičního chápání práce v souvislosti s kolektivním úsilím /HANDLÍŘI/ a zjednodušeným jejím pojetím jako "první potřeby člověka", jež ve filmu BEZ SVATOKŘÍŽE upadá do šablony /vztah jednotlivých postav k práci není diferencovaný a je schématický, objevuje se bohatší pohled tam, kde se práce vyskytuje z hlediska jejího smyslu a cíle, ať už s negativním výsledkem v TRIO ANGELOS, kde má rozpad skupiny obecnější platnost, nebo jako hledání nových cest poznání /MYKOIN HP 510/. Ve filmu BYLO NÁS DESET má práce charakter ukázněného plnění vojenských povinností a její význam je ryze agitační, ovlivňující i vedlejší témata. Ve dvou dalších filmech je kladen důraz na poctivou práci, jež vede nejen k úspěchu hmotnému, ale má i podstatný význam pro formování socialistické společnosti. Autoři mladé vlny pojmají práci jako seberealizaci, jako touhu

po nalezení životního smyslu /O NĚČEM JINÉM/.
S obdobným postojem se setkáváme i ve filmech, kde práce je vedlejším tématem, a to většinou ve spojitosti s mládím. Jeví se nám jako střetnutí mezi romantickou představou a vlastním uplatněním /KONKURS/ nebo jako nedostatek jakékoliv představy o práci vůbec /ČERNÝ PETR/, jako konflikt mezi individuálními a společenskými zájmy /TVÁŘ V OKNĚ/, nebo jako základní existenční potřeba člověka, viděná v širokém životním kontextu dnešního rozporuplného světa /KŘIK/.

V dalších 10 případech má práce ve funkci vedlejšího tématu většinou charakter kolektivního úsilí a schematicky dokresluje ideový postoj; jen ojediněle má charakter první potřeby člověka, a to bohužel na úrovni schématu z let padesátých. Ve 4 případech je podřadným motivem děje.

Dětství, mládí, dospívání:

Téma dětství, mládí a dospívání se objevuje nejčastěji jako vstup do života v přímé souvislosti s vedlejším tématem práce, méně již jako rozpor mezi světem mladých, kteří život teprve poznávají a světem dospělých /ČERNÝ PETR/, jako lehkomyšlné a nekritické mládí /KONKURS/, nebo jako "strastiplné mládí" vyvolávající revoltu /NA LANĚ/. V druhém plánu kromě revolty mládí se objevuje snaha po navázání mezilidských kontaktů, přátelských nebo milostných. Ve 3 případech jsou zobrazeny skupiny mládeže - pracovní, ideová /ČSM/ a školní. Ve všech případech mají tyto skupiny kladný vliv na mládež. Téma šťastného dětství vytváří ústřední dějovou osu 2 filmů pro děti.

Ideologie a víra:

Ideologie a víra se jako hlavní téma vyskytují v 8 filmech; ve 3 případech je v komediální nebo satirické formě pranýřována byrokracie, kariérismus, pokrytectví a maloměšťáctví. Kritizované jevy a situace jsou však většinou charakteristické pro léta padesátá a ve filmech je zesměšňováno to, co je všeobecně pranýřováno v tisku, na členských schůzích a v oficiálních referátech. Je to nový druh konvence a forma jeho zpracování to jen potvrzuje. Nad tyto většinou podprůměrné filmy vyniká Jasného Až přijde kocour; autor zobrazující ideologické deformace v něm nepoužívá obvyklých vyjadřovacích postupů a přichází s vlastním poetickým principem. Bohužel ze schematismu se nevymanila ostatní dramata, kritizující životní styl a politickou praxi let padesátých (4 filmy). Vírou ve vítězství komunismu v technickém věku je prostoupen utopistický film Ikarie XB 1, ale i v něm autoři nepřekračují ilustrativnost myšlenkových schémat. Jako vedlejší téma se ideologie vyskytuje ponejvíce v historických filmech, kde má podobu sociálního boje, nebo představuje nábožensky zabarvenou víru v lidskost a humanitu, jež zpravidla souvisí úzce s tématem spravedlnosti.

Spravedlnost:

Téma spravedlnosti se objevuje jen ve 3 filmech kostýmních (1 pohádka a 2 dramata), a to jako klasický konflikt dobra se zlem, jako nutnost změny zákona a společnosti, jako střetnutí individuálního pojetí spravedlnosti se sobeckými zájmy panstva. Ve vedlejších tématech je spravedlnost ve všech případech totožná se zákonem.

Válka:

Válka je hlavním tématem filmu Smrt si říká Engelchen, Promítá se zde do tragédie jednotlivce, do psychologie postav civilního obyvatelstva a partyzánů. Jako vedlejší téma je válka obsažena ve filmech Mykoin PH 510 (II. svě-

tová válka) a Spanilá jízda (válka mezi feučály a husi-ty). V obou případech souvisí s hlavními tématy (práce, spravedlnost) a usměrňuje je. Motiv války je zobrazen jen v krátkých sekvencích, a to jako hrozba války ve filmu Křik, jako připomínka neblahé minulosti v Ikarii XB 1, nebo jako jeden ze zdrojů charakterové deformace lidí, kteří se dostali na cestu zločinu (Deváté jméno, Strach).

Zločin, přečin:

Zločin se jako hlavní téma vyskytuje v následných podobách: jako psychologie zločince před zločinem, jako příprava a technika zločinu (Deváté jméno), jako odhalování zločinu z pohledu detektiva (Strach). V obou jmenovaných filmech je zločin motivován jako důsledek kolaborace s okupanty za války. Ve vedlejších tématech má zločin podobu válečného zločinu, vraždy ze žárlivosti (psychologie zločince a příprava vraždy). V komediálních filmech jde většinou o přečiny a podvody, jež jsou ukázány jako ojedinělé činy. Jen v komedii Král Králů se setkáváme se zločinem zobrazeným jako "umění". Ve všech případech jsou zločiny nebo trestné činy odhaleny a potrestány, nebo konec filmu napovídá, že vrah buď dopaden (Deváté jméno).

Další vedlejší témata a tématické motivy:

Ani v jednom filmu nejsou mezi hlavními tématy rodina, přátelství, peníze, materiální statky, přírodní a sociální katastrofy. Všechna tato témata se však objevují v druhém plánu jako vedlejší témata nebo jako motivy: Rodinné vztahy (13 filmů) mají až na 4 případy konfliktní charakter. Konflikty se omezují na vztah rodičů a dětí. Ve 3 případech je důvodem konfliktu politické přesvědčení (dětí zastávají pokrokové myšlenkové názory), ve 2 případech jde o generační konflikt a ve zbývajících jsou předmětem konfliktu manželské rozpory, práce, nevěra.

Problematika svobodné matky a nemanželského dítěte se objevuje pouze ve filmu Naděje jako tématický motiv. Přátelství (9 filmů) je většinou vykresleno jako vztah jednotlivce ke kolektivu, a to jak mezi mládeží, tak mezi dětmi. I v takových případech, kde jde o vztah dvou individuí, je jeden z nich představitelem pracovní nebo zájmové skupiny. Jen ve filmech "mladé vlny" se přátelské vztahy dotýkají na pracovní skupině nezávislých jednotlivců. Přátelské vztahy nejsou nikde předmětem hlubší analýzy a v ději pomáhají dokreslovat charakter jednotlivce. Materiální statky a peníze jsou předmětem konfliktů v komediálních filmech a nabývají podobu spekulací, finančních machinací, získání peněz podvodem, nebo se jeví jako "moc a síla" peněz v zkarikované, zavrženímhodné podobě. Motiv přírodních katastrof se vyskytuje v pohádce Tři zlaté vlasy děda Vševěda, v science fiction Ikarie XB 1 a v hornickém dramatu Lucie. Ani jeden film nezobrazuje sociální katastrofy (bídu, hlad, nezaměstnanost, alkoholismus, drogy apod.); v Králi Králů se jako tematický motiv objevuje revoluce odehrávající se ve fiktivní koloniální zemi.

Násilí a jeho zobrazení ve filmu:

V analyzovaných filmech jsou zobrazeny nejrůznější druhy násilí od slovní urážky až po smrtelný násilný čin. Násilí je zobrazeno celkem v 19 filmech. Nejčastěji se projevuje v kriminálních dramatech ve formě psychické trýzně (5), ojedinělého násilného činu (4) a opakovaného násilného činu (4). Válečné masakry a mučení se objevuje jen v historických filmech, zatímco společensky "oprávněné" násilí je zobrazeno v souvislosti s politickým ústavním převratem a v souvislosti s partyzánským bojem. V jednom případě je menší fyzické násilí spácháno z rasových předsudků, v jiném případě je použito jako pedagogického prostředku. Násilí je většinou spojováno s negativními typy a jako takové je ve filmech odsouzeno. V je-

činém případě vraždy ze žárlivosti a etnických předau-
ků (kto si bez viny) je postava líčena jako sympatická.
Násilí je motivováno pomstychtivostí, chamtivostí, opi-
stvím, politickou vírou, krajní životní situací a láskou.

Případy násilí jsou ve filmech nejčastěji přímo insceno-
vány (z 19 filmů 13). Přímé zobrazení násilí nebo speku-
lativní nebo senzacechtivý charakter, ale má důvody ry-
ze etické. Chce, aby divák byl přítomen násilí a mohl
jednoznačně odsoudit nebo ospravedlnit jednání postav.
Jen ve 3 případech je násilný čin pouze popisován, ve 2
je inscenován nepřímě nebo je ukázána situace po spácha-
ném činu. V komedii Král Králů je zobrazena příprava
k násilnému činu a tato situace má charakter černého hu-
moru.

Vážné násilí spáchané sympatickými či zápornými posta-
vami je téměř vždy potrestáno zákonnou cestou nebo lze
předpokládat, že bude potrestáno (5), avšak jen v jednom
případě je jasné, že trest je úměrný spáchanému činu.
Ve 4 případech není menší násilí potrestáno podle zákona,
ale je potrestáno jinak: výčitkami svědomí nebo je po-
trestáno jiným násilím. Jedině v historickém filmu se
zbojnickou tematikou (Jánošík) je násilí ospravedlněno
ze subjektivního hlediska člověka mimo zákon a je motive-
vováno jako důsledek sociálního bezpráví.

Většina druhů násilí, jež nemá vážné následky, není ve
filmech potrestána zákonnou cestou, ale situace sama o
sobě vždy vyznívá jako odsouzeníhodná. Jen v jediném pří-
padě vražda spáchaná odpurcem socialistického režimu zů-
stane zatím nepotrestána.

Vztahy zobrazené ve filmech:

milostné vztahy	11
přátelské vztahy	6
skupinové vztahy	20

Tak, kde je hlavním vztahem láska, jde většinou o lásku mezi snoubenci nebo mezi osobami, jež nemají jiný milostný poměr. V některých případech tento vztah končí manželstvím. Ve 2 filmech je spodoben milostný vztah mezi ženatým mužem a svobodnou ženou, ve 2 milostné vzplanutí mezi dvěma partnery, s nichž jeden má ještě jiný milostný poměr.

Přátelský vztah najdeme v dětském filmu *Kate doma lva?*; (jde o bezkonfliktní přátelství) a ve filmu *Černý Petr*, kde tento vztah se neobejde bez řady drobných nedorozumění. V dalších 3 filmech má přátelský vztah většinou konfliktní charakter - konflikty vyvolané odlišnými zájmy, filosofickými názory. Jen v jednom případě je motivem konfliktu ctižádost. Z poměrně málo zastoupeného tématu práce vyplývá, že převážná většina skupinových vztahů, zobrazených ve filmech má charakter pracovní. Kromě této skupiny se objevují skupiny vzniklé na základě přechodných zálib (uměleckých nebo sportovních) a skupiny, jež vznikají za okolností nezávisejících na vůli jejich členů (vojenská přesenní služba). V jediném případě má skupina charakter politický (Okurkovy hrdina), v jiném se skupina formuje na základě společného ideálu spravedlnosti (Jánošík).

Ve filmech, v nichž jsou skupinové vztahy, jež mají podstatný význam, promítají se do subjektivních vztahů postav a často ústí do dramatického konfliktu. Ve filmech s politickými tématy jde zpravidla o konflikty náborové nebo pracovní, které se nakonec opět smiřují a jednotu skupiny se tím opět obnovuje. V některých případech konflikt skupinu ničí (jde o rozpad party, likvidaci zbojnické skupiny, rozpad pracovní skupiny). Ve 3 případech existují uvnitř skupiny vážné konflikty, ale nakonec jsou vyřešeny; jen ve 2 případech zůstávají otevřeny, aniž ohrožují další existenci skupiny, v 1 pří-

padě dochází k řešení konfliktní situace zvenčí (revoluce ve filmu Král Králů). V dalším případě dochází v zneprátené skupině ke smíření (Cesta hlubokým lesem). Ani v jednom filmu není zobrazen předstíraný soulad skupiny.

Meziskupinové vztahy (9 filmů) mají pouze charakter třídní (4) nebo ideologický (4) a jen v 1 filmu se oba druhy vztahů prolínají. Pokud jde o ideologické vztahy, jsou v nich odsuzovány principy určité ideologické skupiny jako zlo (Jánošík, Ivanov) nebo se poukazuje na konservativní a dogmatický postoj postav (Výhybka, Tvář v okně). Hlavní postavy filmu náležejí většinou k jedné ideologické skupině (5 filmů) a v dalších 5 filmech jsou zastoupeni reprezentanti různých ideologických skupin. Ve 3 případech jde o konflikty mezi ideologickými skupinami; přičemž hlavní postavy filmu náležejí do různých ideologických skupin.

Třídní vztahy se omezují jen na filmy čerpající svůj námět z kapitalistické minulosti (na filmy pohádkové a na filmy historické), v nichž je zobrazena feudální společnost.

Rasové vztahy jsou obsaženy ve 3 filmech. Ve dvou případech nejde o vztahy konfliktní, ve třetím případě jde o konflikt, který se odehrál před vlastním dějem filmu (jde o vylíčení rasového útisku).

Počet hlavních hrdinů:

Výjimečný, jasně charakterizovaný hrdina	8
Výjimečná, jasně charakterizovaná hrdinka	2
Dvě hlavní postavy, muž a žena	6
Dvě hlavní postavy jsou muži	3
Dvě hlavní postavy jsou ženy	2
Tři hlavní postavy	7
Čtyři hlavní postavy	2
Více než čtyři hlavní postavy	2
Zdvojený hrdina	1
Film bez individualizovaných postav	0

Většina filmů má za hlavní postavy dvojici mužů (8). Jsou to zejména veselohry, filmy s politickými tématy a dětské filmy. Dvě hlavní postavy - muž a žena (6) se objevují ve filmech o mladých lidech a v melodramatu Naděje. Výjimečného, jednoznačně charakterizovaného hrdí-
nu mají jen filmy detektivní a filmy romantické. Jasně charakterizovaná hrdinka se objevuje jen v monologicky koncipovaném filmu Pršelo jim štěstí a v dětském sportovním filmu Ivana v útoku, ve kterém již sám fakt, že jde o dívku fotbalistku, přináší nutně konfliktní situace. S ženou jako s hlavní postavou se setkáváme ještě ve 2 dalších filmech. V obou případech jde o filmy "mladé vlny" (Konkurs a O něčem jiném). Velmi často pracují autoři filmů se třemi, čtyřmi i více hlavními postavami; je to v těch případech, kde jde o konflikty pracovní nebo o politické.

Charakteristika hlavních
postav

Barrandov

Jméno postavy	Jméno herce	Název filmu	Poř. čís.
Oliva	Jan Werich		1
Kouzelník			
Robert	Vlastimil Brodský	Až přijde	2
Ředitel	Jiří Sovák	kocour	3
Diana	Emilie Vašaryová		4
Hirš	Zdeněk Štěpánek		1
Perk	Ladislav Pešek		2
Janda	Otomar Krejča	Bez svatozáře	3
Babič	Karel Höger		4
Petrák	Martin Růžek		5
Slávek	Václav Sloup		6
Kája	Jaroslav Satoranský	Bylo nás deset	1
Cyril	Mojmír Fašung	Cesta hlubokým	1
Rudolf	Jan Kačer	lesem	2
Petr	Ladislav Jakim	Černý Petr	1
Otec	Jan Vostrčil		2
Ivo Koláčný	Ota Sklenčka	Deváté číslo	1
Milča	Vlasta Fialová		2
Dlabalová			
Koloušek	Lubomír Lipský	Einstein kon-	1
Košťál	Josef Bek	tra Babinský	2
Došek	Vítězslav Vejražka	Handlíři	1
Fialková	Vlasta Matulová		2
Anthony Hopkins	František Smolík		1
Vladimír Abajev	Zdeněk Štěpánek		2
Mac Donald	Radovan Lukavský	Ikarie XB 1	3
Michal	Oto Lackovič		4
Nina Kirová	Dana Medřická		5
Lojza Králů	Jiří Sovák	Král Králů	1
Ismail	Miloš Kopecký		2
Vláda	Vladimír Pucholt	Konkurs	1
Věra	Věra Křesadlová		2
Slávek	Josef Abrham	Křik	1
Ivana	Eva Límanová		2

Jméno postavy	Jméno herce	Název filmu	Poř. čís.
Grochol Panáček Riša	Josef Větrovec Karel Höger Miroslav Nohýnek	Lucie	1 2 3
Pepík Honzík	Ladislav Očenášek Josef Filip	Máte doma lva?	1 2
Laštvovka Bazan Fafejta	Otomar Krejča Vladimír Menšík Jiří Sovák	Mezi námi zloději	1 2 3
Benda Petřina Knobloch Hrouda	Karel Mejster Vlastimil Hašek Karel Vochoč Kamil Bešťák	Mykoin PH 510	1 2 3 4
Kočka	Ladislav Jánský	Na laně	1
Lucin Magdalena	Rudolf Hrušínský Hana Hegerová	Naděje	1 2
Matěj Slávka Petr	Václav Sloup Alena Procházková Jiří Havel	Okurkový hrdina	1 2 3
Eva Věra	Eva Bosáková Věra Uzelacová	S něčem jiném	1 2
Věra	Jiřina Boháčalová	Pršelo jim *+čstí	1
Omar Marjana	Sissoko Woandioun Amina Hasciová	Pražské blues	1 2
Pavel	Jan Kačer	Smrt si říká Engelchen	1
Ondřej Eschweiler z Hohenbachu	Petr Kostka Jiří Vala	Spanilá jízda	1 2
Kalaš	Rudolf Hrušínský	Strach	1
Potůček děda Potůček otec Potůček syn	Lubomír Lipský Jan Skopeček Ladislav Trojan	Tři chlapi v chalupě	1 2 3
Král Plaváček	Radovan Lukavský Alfréd Strejček	Tři zlaté vla- sy děda Vševeda	1 2

Jméno postavy	Jméno herce	Název filmu	Poř. čís.
Jan	Slávo Zahradník	Začít znova	1
Alena	Milena Dvorská		2
Josef	Rudolf Jelínek		3
Jura generálova dcera Lesanka	Vít Olmer Daniela Smutná Karla Chadimová	Zlaté kapra- dí	1 2 3

Studio Koliba - Bratislava

Ivanov	Karol Machata	Ivanov	1
Vinco Šarközy	Ján Mistrik	Kto si bez viny	1
Jánošík	František Kuchta	Jánošík	1
Sambo Baxa Arotti Robert Vojto	František Janeček Ján Kaiser Ján Largon	Trio Angelos	1 2 3
Vlado Žoldoš MUDr. Janoška JUDr. Bednár	Siloš Pohanka Ivan Mistrik Ladislav Pešek	Tvář v okně	1 2 3
Ferenčík Dudek	Ladislav Chudík Julius Pántík	Výhybka	1 2

Studio Gottwaldov

Ivana	Eva Járková	Ivana v útoku	1
Jarda Marika	Gejza Vavrecký Marika Gálová	Tak blízko u nebe	1 2

Hrdina 1963.

Z produkce roku 1963 byla analyzována skupina 85 postav, jedna postava z nich je zdvojená. 69 postav přísluší do země produkce, 5 postav je jiné národnosti, u 11 postav (z pohádek) se nedá o jejich národnostní příslušnosti nic bližšího říci. Z analyzovaných postav je 17 žen a 58 mužů; z toho 68 bělochů, 2 černoši, 1 muslim, 1 cikán a 3 postavy jsou svým charakterem nadpřirozené.

Obecná charakteristika hrdinů:

Zařazení postav v ději	počet
Jediná významná postava filmu	9
Nejvýznamnější postava ze skupiny analyzovaných postav	11
Stejně důležitá jako jiná analyzovaná postava	26
Stejně důležitá jako dvě analyzované postavy	9
Stejně důležitá jako více než dvě analyzované postavy	10
Podřízená jiným analyzovaným postavám	20

Ve skupině analyzovaných postav převažují dvojice, které mají v ději stejný význam: 8 z nich jsou milenecké páry, 16 představuje reprezentanty různých pracovních nebo politických linií, v posledních 2 případech jde o postavy dvou paralelních dějů (o něčem jiném). Překvapivý je počet "stejně důležitých postav jako dvě nebo více analyzovaných postav" (19 postav v pěti filmech); jde většinou o pracovní kolektivy s malými názorovými

rozpory, jež jsou v průběhu děje překonány. Mezi hrdiny, kteří svým významem v ději převyšují jednu nebo více postav, patří zastánci progresivních politických, ideových nebo pracovních směrů, ve 3 případech jde o postavu mileneckého trojúhelníku (dvakrát podvádí, jednou je podvedena), v 1 případě o pasivního antihrdinu (Petr - Černý Petr), ostatní 2 případy nejsou jasně vyhraněné.

Sociální zařazení postavy	počet postav
Aristokrat, vojenská nebo náboženská hierarchie	5
Malý podnikatel, obchodník	0
Zemědělec	9
Otrok, paria	2
Velký podnikatel	0
Nejvyšší společenská třída, magnáti, slavné osobnosti, přední osobnosti vysoké společnosti, osoby zaujímající vysoké postavení ve vládě	1
Vyšší střední vrstva	8
Střední vrstva	16
Nižší střední vrstva	12
Manuelní pracovníci	16

Mezi hlavními postavami filmů roku 1963 zaujmají především místo manuelní pracovníci; všichni jsou z filmů ze současného života socialistické společnosti a jejich vysoký počet si vysvětlíme tím, že jsou zobrazení často ve skupinách (až pětičlenných). Kromě dělníků, horníků, dřevorubců (celkem 16 postav) vyskytují se ve

stáří hrdiny:

Věk postavy	počet postav
Postava dítěte	3
Postava dospívajícího do 20 let	20
Postava mladého člověka do 30 let	21
Postava člověka zralého věku	36
Postava starého člověka	4

Děti jako hlavní postavy se vyskytují pouze ve filmech pro děti; ve všech případech jsou to typy modelové a v jejich zobrazení je zdůrazněn motiv šťastného dětství. Postavy dospívajících do 20 let jsou v 13 případech na rodičích nezávislé, v 7 případech žijí u svých rodičů a závislost na rodičích je ve všech sedmi případech dramatickým ohniskem konfliktního vztahu. Mezi mladými lidmi do 30 let je 14 svobodných, žijících samostatně, 4 mají vlastní rodinu, v jednom případě žije hrdinka u rodičů, ale tento stav je pro ni bezvýznamný (generálova dcera v Zlatém kapradí), v jednom případě má postava kromě vlastní rodiny odpovědnost vůči rodičům své ženy a tato skutečnost je důležitým motivem pro ústřední konflikt filmu (Cyril ve filmu Cesta hlubokým lesem). V jiném případě postava do 30 let umírá (Jánošík). Čtrnáct postav zralého věku žije osamoceně, 19 s vlastní rodinou nebo s příbuznými, ale tento stav má jen výjimečně dramatický význam, a to ve filmech Handlíři (rodinné a příbuzenské vztahy Doška) a ve Třech chlapech v chalupě. Dvě postavy zralého věku umírají; v obou případech jde o filmy z minulosti (Ivanov, Eschweiler z Hohenbachu - Spanilá Jízda). Postavy starých lidí jsou zobrazeny jako osamocené (Oliva - Až přijde kocour, Hopkins, Abajev - Ikarie XB 1),

jedna postava žije v rodině a rodinný vztah má dramatický význam (Dědeček ve Třech chlapech v chalupě).

Společenské prostředí postav tvoří nejčastěji malé pracovní skupiny (42 postav) v továrnách, dolech, zemědělských družstvech, v kasárnách; 14 postav je členy velké organizované skupiny, v 7 případech je postava zasazena do rodinného prostředí, 4 postavy jsou po celý děj filmu izolované (Hrdinové Ikarie XB 1), v 5 případech jsou postavy zobrazeny ve vězení nebo v káznici (expozice ve filmu Mezi námi zloději a epizoda z filmu Einstein kontra Babinský); v několika případech se dá společenské prostředí postav těžko určit (pohádky).

K změnám v sociálním postavení postav dochází jen ojediněle; povýšení nebo degradace se vyskytuje především v pohádkách. U postav žijících v socialistické společnosti dochází jen v jednom případě k povýšení z jedné vrstvy do druhé (Lojza Králů - Král Králů), ale postava se novému životnímu stylu nemůže přizpůsobit.

V kulturní úrovni postav převažuje základní a stře-
doškolské vzdělání (25); vysokoškolské vzdělání má 15 postav a o sedmi postavách lze říci, že jsou vědeckou autoritou. Obecné znaky nekulturnosti se projevují u Jury v Zlatém kapradí a Vinco z filmu Kto si bez viny je analfabet. U zbývajících postav se dá jejich kulturní úroveň těžko určit. Podle slovního vyjadřování lze 32 postav označit jako hovorné, 28 jako lakonické, 7 jako potohové a vtipné. Jen ojediněle používají postavy slangu nebo hrubých slov, tři mluví cizím přízvukem.

Ve 39 případech dochází během filmu k změnám v psychologii; nejčastějším motivem změn jsou vlastní zkušenosti (14), láska (9), odpovědnost (8), vliv jiné osoby (5); v ojedinělých případech událost nebo nátlak skupiny (Hirš a Bez svatozáře).

Fyzický zjev postavy:

Ve fyzickém zjevu postav převažuje průměrnost (39) a fotogeničnost (25), zejména ve filmech debutujících autorů. Atraktivnost (16) a krása (2) se vztahuje převážně na ženy. Jen v jednom případě postava svým zjevem vzbuzuje odpor (Lucin v Naději) a její fysiognomie má pro děj hlubší význam.

Oděv postav zpravidla odpovídá jejich společenskému zařazení (40) nebo stylu skupiny, se kterou se stýkají (18). Jen 7 postav je oděno distingovaně, 5 má uniformu, 5 exotický oděv, 5 se obléká nedbale. Ojedinele se postavy oblékají výstředně nebo se přestrojují (Jánošík).

Fyzické schopnosti postav jsou zobrazeny zřídka. Ve filmech ze současnosti se vyskytují pouze jako součást povolání (3 akrobaté v Trio Angelos, Bosáková, gymnastka závodnice - O něčem jiném). Jedinou výjimkou je fotbalistka amatérka v dětském filmu Ivana v útoku. Schopnostmi šermířskými a loveckými vynikají postavy historických filmů.

S potlačením fyzických schopností postav souvisí i potlačení projevu fyzické odvahy; setkáváme se s ní u 10 postav, zatímco 26 postav projevuje především odvalu morální (u 11 postav během děje morální odvaha narůstá, u 6 jí postupně ubývá), u 10 postav je nedostatek morální odvahy. Vyhledávání nebezpečí je vlastností pohádkových nebo legendárních hrdinů, a 3 z nich mají v nebezpečných situacích úspěch.

Hodnotová orientace hrdiny:

Sexuální; milostné cíle	52
Vztah postavy k práci	52

Přátelství, afekty, něha	48
Poctivost, láska k bližnímu, altruismus	38
Rodina, oddanost domovu	33
Politické hodnoty	24
Úcta k platným zákonům	19
Ctižálost, touha po moci	15
Čest, sebeúcta	13
Peníze, materiální statky	12
Vědecké hodnoty	11
Vztah k vlastnímu národu	11
Vztah k druhým národům	10
Společenské hodnoty	9
Vlastenectví	8
Sebezáchova	7
Pomstychtivost	7
Sláva, prestiž	6
Komfort, blahobyt, pohoda	6
Zlo, destruktivní, amorální cíle	6
Individuální svoboda	4
Náboženské hodnoty	1

Postavy orientované na sexuální a milostné cíle je dosahují ve 23 případech, ale láska je převážně zobrazena konvenčně a staticky. Jedině ve filmech Naděje, Okurkový hrdina a Křik je láska zobrazena dynamicky, prochází několika stádii a má pro postavy dramatický význam. Nedosažení cíle (10 případů) je většinou svě-

dektivním povrchnosti citu; jen ve filmu Pršelo jim štěstí jde o trpce prožité odhodlání postavy opustit milovaného partnera. V 15 případech je vztah postav k lásce konfliktní, většinou ve filmech, kde je láska hlavním tématem nebo významným dějovým motivem, jenž souvisí s hlavním tématem. Ve čtyřech případech je vztah postav k lásce mnohoznačný a tento stav má pro postavu význam.

Přátelské vztahy postav se projevují pouze ve dvou formách: přímé dosahování cíle (26 postav) má charakter dobrého vztahu k členům kolektivu (pracovního, studentského, vojenského, v ČSM) a je jedním z mechanicky přidávaných kladných rysů modelového hrdiny. Opozice (21 postav) je zčásti povrchní charakteristikou negativních postav, ale zčásti se tímto vztahem vyjadřuje odcizený vztah postavy v partě (Kto si bez viny, Černý Petr) nebo se do ní promítá názorový a ideový konflikt (Lucie, Cesta hlubokým lesem, Výhybka).

Obdobně ve dvou podobách je vyjádřen i vztah postav k rodině: 9 postav dosahuje cíle, 20 je v opozici a v konfliktu. V prvním případě jde opět o mechanické dotváření kladného charakteru; konfliktní případy se vyskytují hlavně v prvotinách a v některých společensko-kritických filmech.

Z osobních hodnot hrdiny je nejsilněji zastoupena poctivost a altruismus. Z 38 postav orientovaných na tuto hodnotu 28 dosahuje cíle, u šesti je vztah konfliktní a v ojedinělých případech cíle nedosahují nebo jsou v opozici. V případech dosažení cíle se 18 váže přímo na poctivost v práci. Konfliktní případy jsou koncipovány vždy jako odsouzeníhodné charakterové rysy. Je zajímavé, že kromě postavy Slávka v Křiku se na tuto hodnotu neorientuje ani jedna postava filmů "mladé vlny".

Orientace postav na ctižádost je pokládána za negativní rys charakteru tam, kde k ní postavy zaujímají kladné stanovisko, ať již cíle dosahují (1 postava) nebo nedosahují (9 případů). Trvalá opozice nebo konflikt jsou

naopak projevem pevnosti a ryzosti charakteru postavy. Hodnoty cti a sebeúcty se vyskytují nejčastěji ve filmech ze současného života. S výjimkou 2 postav, jež tuto hodnotu během děje dosahují (Magdalena - Naděje, Ondřej - Spanilá jízda) je vztah k této hodnotě zobrazen jen povrchně. Konfliktní postoj je zpravidla průvodním rysem ideové nebo politické odchylky nebo zločinu (Deváté jméno).

Usilování postav o získání peněz (13) a blahobytu (6) je chápáno jako projev slabosti charakteru, pokud není motivem usilování podpora rodiny (Kočka - Nalaně). Kladným rysem postav je opoziční postoj k penězům (Jánošík). Je zajímavé, že s výjimkou Věry z filmu O něčem jiném není ani u jedné postavy filmů "mladé vlny" zobrazen vztah k penězům nebo ke komfortu. V orientaci postav na slávu dosahuje cíle jedině Eva z filmu O něčem jiném, 4 ji nedosahují (Trio Angelos a Věra z Konkursu) a pouze jedna postava k ní zaujímá stanovisko mnohoznačné (otec - Tři chlapi v chalupě).

Snaha o individuální nezávislost a svobodu se až na konfliktní vztah prokurátora z filmu Tvář v okně, vyskytuje jen v historických filmech. Pomstychtivost a zlo se projevují převážně u postav v historických filmech, v detektivkách, válečných filmech a pohádkách a jen ojediněle ve filmech ze současného života. Častým motivem pomstychtivosti bývá láska. Vztah ke zlu má ve 2 případech konfliktní charakter (Lucin - Naděje, Eschweiler z Hohenbachu - Spanilá jízda) a v obou usilují postavy o překonání zla; v jiném případě jde o trvalou opozici vůči válečnému zlu (Pavel - Smrt si říká Engelchén). U dalších 3 postav je zlo motivováno chamtivostí a sobeckostí (dvakrát cíle dosahují a jednou ne). S hodnotou sebezáchovy se setkáváme jen v konfliktních situacích. Postavy vědomě riskují život, aby zachránily čest (Cyril - Cesta hlubokým lesem) nebo to dělají z vlastního cíle (ve válečných a historických filmech) a neckého citění (ve válečných a historických filmech) a

z lásky (v pohádkách).

Ze společenských vztahů je na prvním místě vztah k práci, který má diferencovaný charakter. Převážně jde o kolektivní úsilí, které je předepsanou součástí kladného charakteru postavy, nebo o uvědomělé plnění pracovních povinností (ve většině těchto případů kladné postavy dosahují cíle (14) a záporné se dostávají v tomto vztahu do konfliktu nebo opozice (12). U postav z filmů " mladá vlny" objevuje se motiv seberealizace, a to s kladným výsledkem u Evy ve filmu O něčem jiném, jako marné usilování u Věry v témže filmu, nebo jako nemožnost seberealizace (Černý Petr). Je také zajímavé, že v některých ostatních prvotinách je postoj mladých lidí k práci mnohoznačný a právě tento postoj je pro postavu Marijky ve filmu Tak blízko u nebe dramatickým motivem. Od konvenčního vztahu k práci se liší dynamické zobrazení pracovního úsilí u postav z filmu Mykoin PH 510, kde dramaticčnost je zesílena válečným pozadím a věrohodnost tohoto úsilí je zvýšena použitím postupů z populárně vědeckých filmů. Z 52 postav orientovaných na práci 27 dosahuje cíle, 6 nedosahuje, 12 se dostává do konfliktu, 5 má k práci postoj mnohoznačný; v ojedinělém případě je postava v trvalé opozici k práci nebo do ní přechází. Vztah k práci se vyskytuje převážně u postav ze současného života (41, z toho 9 postav z debutantských filmů), u 4 postav z filmů, jejichž děj se odehrává v období II.svět.války (Mykoin PH 510), u 5 postav budoucího věku (Ikarie XB 1.) Nevyskytuje se ani u jedné postavy z dávné minulosti.

Vztah postav k politickým hodnotám se vyskytuje ve dvou formách: hrdinové ve svém jednání buď cíle dosahují, nebo se dostávají vůči nim do konfliktu. Pouze jednou se vyskytuje nedosažení cíle (Věra - Pršelo jim štěstí) a tento stav je výrazným dramatickým motivem. V dosahování cíle zastává 7 postav neměnný postoj (součást kladné charakteristiky manuálních pracovníků), u

dalších 7 je postoj sice také neměnný, ale 3 z nich jej musí obhajovat proti představitelům dogmatické linie (Cyril - Cesta hlubokým lesem, lékař - Tvář v okně, Grochol - Lucie) a 4 vůči politickému útlaku nacistů v II. svět. válce (Mykoin PH 510). Dvě postavy své stanovisko mění a dosahují cíle (Hirš - Bez svatozáře a Ferenčík - Výhybka). Do konfliktní situace, z níž není východiska, se dostávají politicky exponované postavy, které zastávají dogmatickou linii (Panáček, politický funkcionář v Lucii, Rudolf, politický funkcionář ve filmu Cesta hlubokým lesem, Dudek, dělnický ředitel - Výhybka); všechny 3 jsou zobrazeny schematicky. U dvou postav je konfliktní vztah k politickým hodnotám jedním z vedlejších motivů zločinu (Deváté jméno). Politické hodnoty se projevují převážně ve filmech ze současného života (20 případů - 2 z filmových prvotin Handlíři a Pražské blues).

Podobným schematickým způsobem jako vztah k politickým hodnotám je zobrazen též vztah k společenským hodnotám a vyskytuje se rovněž ve výše zmíněných dvou formách: statické a konfliktní. Výjimku tvoří tři postavy z filmu Až přijde kocour (Robert, Oliva, ředitel), kde jsou společenské hodnoty jedním z hlavních motivů konfliktu mezi postavami a tvoří také dramatickou zápletku. Všech 9 postav orientovaných na společenské hodnoty je z filmů ze současného života (není však mezi nimi ani jedna prvotina).

Z 19 případů vyjadřujících vztah postav k zákonům jde v 9 o porušení zákona, přestupek nebo zločin, v 1 o opozici vůči nespravedlivým zákonům (Jánošík), ve 2 o odpor hrdinů k nespravedlivým principům, prosazovaným nadřizenými osobami (Robert - Až přijde kocour, Grochol - Lucie).

Vlastenecké cítění a vztah postav k vlastnímu národu se projevuje u filmů z druhé světové války (5).

Petr), Matěj (Okurkový hrdina), Věra (O něčem jiném), Alena (Začít znova), Marika (Tak blízko u nebe). V jednom případě má postava k práci odpor (Lucin - Naděje). V práci převažují dobré vztahy k spolupracovníkům: k nadřízeným (6), k podřízeným (5), k osobám jiné profese (2). Špatné vztahy jsou v menšině: k nadřízeným (5), k podřízeným (8), k spolupracovníkům (2). 17 postav má v zaměstnání skvělý úspěch, 19 jen úspěch a 11 neúspěch.

Rodinné a přátelské vztahy:

Víc než u dvou třetin postav je zobrazen vztah k rodinným příslušníkům: k otci 7 krát, k příмым příbuzným jednou, k manželu nebo k manželce 11 krát, k milenkám 9 krát, k oběma rodičům 5 krát, k rodičům a sourozencům 12 krát; ani jednou není zobrazen vztah pouze k matce. Vztahy dětí k rodičům jsou v osmi případech dobré, ve třech špatné, v 5 smíšené. Manželské vztahy jsou ve 12 případech dobré, v 6 špatné a v 8 smíšené. Vztahy rodičů k dětem jsou ve 12 případech dobré, v jednom špatné (vztah krále k dceři ve Třech zlatých vlasech děda Vševěda), ve 3 smíšené - většinou jde o generační konflikty. Vztahy rodičů k dětem nemají podstatný dramatický význam. Pouze ve filmech Černý Petr a Trio Angelos (v obou případech jde o vztah otce k synovi) jsou smíšené vztahy důležitým dramatickým motivem.

Rodinné postavení hrdiny, jež předcházelo konkrétní akci filmu, odpovídá jeho věku: 16 postav vehlází do děje jako svobodné, 9 jako dospívající, 8 jako vdovělé, 5 je pro sňatek příliš mladých, 5 zasnoubených, 5 má družu nebo družku, 5 je ženatých, 2 mají milenku. Ve 40 případech je stáří partnerů přiměřené, v 7 je partner mnohem mladší, v 6 mnohem starší. V partnerském stavu postavy dochází během filmu k těmto změnám.

nám: 2 postavy se zasnubují, 2 se žení, jedna ovdoví, jedna se pro nevěru rozvádí (Einstein kontra Babinský), v jednom případě si postava najde milenkku, ale žije s ní v legálním manželství, v 11 případech se postava s milenkou nebo milencem rozchází. Nejčastějším motivem konfliktu mezi manželi bývá nevěra a žárlivost (10), ve 3 případech je také příčinou rozchodu snoubenců. V jiných 3 případech sice konflikty trvají, ale k rozchodu mezi manželi nedojde, v dalších 3 jsou rodinné vztahy po krizi urovnány.

Přátelské a skupinové vztahy:

Na přátelství se sice orientuje značný počet postav (48), ale jen ve 23 případech má přátelství pro postavu význam (v 5 případech postava přítele opustí, v jednom je od něho opuštěna). V 33 případech jsou přátelé stejného pohlaví, v 11 různého a jen ve 3 případech má jedna z postav o druhou sexuální zájem.

Ze skupiny analyzovaných postav je 49 členů menších skupin a part. Ve vztahu k své skupině je 22 běžných členů skupiny, 11 zaujímá vedoucí postavení ve skupině, 9 má vyšší postavení, 4 představují mluvčí skupiny, jeden je oblíbencem a jeden obětním beránkem. Skupinové vztahy postav jsou většinou bezvýznamné, což je patrné také z toho, že převážnou většinu vztahů mezi postavou a skupinou lze označit jako pouhé konstatování (23); jen v 9 případech má postava na skupinu dobrý vliv, v 7 má postava na skupinu špatný vliv a pouze ve 4 případech jsou tyto vztahy důležité.

Interpersonální vztahy hrdiny:

Ve vztahu k lásce usiluje většina postav o pravou lásku (27); jen ojediněle se vyskytuje láska jako hřích, láska jako fyzický požitek, láska jako dar sebe jinému (Lesenka ... Zlaté kapradí), jako sexuální vztah bez lásky

(2), častěji se již projevuje jako flirt (9), méně jako platonická láska (4). U mladých lidí jde většinou o lásku na první pohled (18) nebo důvody lásky zůstávají utajeny (13). Ojediněle činí láska postavu lepší (Lucin, Magdalena - Naděje), ojediněle se stává postava obětí lásky (Věra - Pršelo jim štěstí), nebo dochází k lásce z rozumu (hrdinové filmu Mezi námi zloději). V 5 případech u starších postav je láska smíšená s pocitem ochrany, u pohádkových hrdinů láska postavu vykupuje nebo ji činí lepší.

Ve 22 případech dochází ke konfliktům v lásce a postavy musí překonávat překážky; motivem konfliktů bývá vzájemné nedorozumění mezi partnery (7krát), soupeři (6krát), překážky ze strany rodičů (5krát). V ojedinělých případech je motivem nezájem partnera (Josef - Začít znova) a smrt (Grochor syn - Lucie). Ve 3 případech postava soupeře překonává, ale jen v jednom z nich láska končí (Robert - Až přijde kocour), ve 2 je soupeřem zastíněna (v případě Věry - O něčem jiném - zůstává konflikt otevřený). V 11 případech dochází láska svého naplnění, v 10 ztroskotává a ve 2 milostný cit sice trvá, ale postavy nemohou překonat překážky.

V 17 případech dochází k změně partnera, v 6 případech k nevěře v lásce (3 krát jde o nevěru náhodnou, 2 krát z touhy po změně, jednou ze zjištěných důvodů). Ve 4 případech nemá nevěra vážný důsledek pro první svazek, ve 2 jej rozbíjí.

U 37 postav je ve flirtech zobrazeno sexuální chování: ve 14 případech jde pouze o polibek nebo obejmutí, v 16 z děje jasně vyplývá, že postava se často sexuálně stýká se stejným nebo s různými partnery. (Ve 4 případech jde o cizoložství.) Jen jedna postava (Slávka v Okurkovém hrdinovi) ztrácí panenství a tento akt je v dramatickém motivem filmu. Ani v jednom filmu se neobjevuje homosexuální chování. U 10 postav dochází k sexuálnímu aktu s milovaným partnerem, u 3 jde o dobro-

družství bez lásky (Věra - O něčem jiném, Kája - Bylo nás deset, Kočka - Na laně), ve 2 je motivem ctižádost (Košťál - Einstein kontra Babinský, Bazan - Mezi námi zloději) a jednou je motivem pomsta (Rudolf - Okurkový hrdina). Sexuální akt je ve 3 případech inscenován přímo, ve 2 jen symbolicky naznačen a 11 postav je ukázáno po sexuálním aktu. Jen 3 hrdinky se objeví nahé v přítomnosti postavy druhého pohlaví a scéna má erotický charakter.

Společenské hodnoty a hrdina:

Hrdinové, kteří se angažují v oblasti spravedlnosti, snaží se ve všech 7 případech změnit nespravedlivý čin ve spravedlivý, ale jen v jednom případě není spravedlnost v mezích zákona (Jánošík); v 6 případech (ve filmech o současném životě) směřuje úsilí hrdinů k odstranění útlaku nebo omezení, zaviněného mechanickým, jednostranným výkladem a aplikací ideologických norem. Čtrnáct postav zákon nerespektuje: z toho u 6 to nelze omluvit, u 4 je možná částečná omluva a u dalších 4 je jejich jednání ospravedlněno.

Přestupky postav můžeme rozdělit do těchto kategorií: drobné krádeže (2), větší krádeže (2) a podvody (2) (jsou většinou vedlejším dramatickým motivem děje), válečné zločiny (1), zločiny proti humanitě, vraždy (2), vzpoura (1-Jánošík) - ty jsou pak ústředním motivem nebo přímo tématem filmu. Nejčastějším motivem přestupků je neznalost, ojediněle láska a žárlivost (Ondřej - Spanilá jízda, Vinco - Kto si bez viny); v jednom případě, kde jde o válečný zločin, je motivem náboženské a politické přesvědčení (Eschweiler z Hohenbachu - Spanilá jízda), v případě Jánošíka je to snaha vzít zákon do svých rukou. Postavy jsou za své činy potrestány většinou v mezích zákona (5), následky svého činu (3), a to většinou v pohádkách, výčitkami svědomí (2), smrtí (Já-

pošik). Všechny postavy stojící mimo zákon mají kladné hodnoty: smysl pro rodinu a smysl pro přátelství.

U analýzovaných postav se setkáváme s 5 stupni násilí: slovním (3), jež se vyskytuje v diskusích, menším fyzickým (5), rvačkami mezi mládeží, ojediněle zhoubným násilím (5), zhoubným masovým násilím (4) ve válečných filmech, morálním násilím (2), jež má charakter demagogického nátlaku (ředitel - Až přijde kocour, Dušek - Výhybka).

Pokud je ve filmech zobrazen vztah postav k penězům, slouží peníze k zlepšení životní úrovně a k řešení finančních problémů; jen v jednom případě (Bazan - Mezi námi zloději) je postava využívá k dalším nezákonným činům.

Vztah postavy k náboženství je ojedinělý, a pokud je zobrazen, tedy jako opozice k oficiální náboženské linii (Ondřej - Spanilá jízda).

Vztah postav k práci (52), o němž jsme již výše řekli, že má převážně charakter popisný, se vyskytuje nejčastěji jako práce pro kolektiv (18) nebo jako práce, jež má význam naplnění životního cíle (15). S oběma případy se setkáváme u kladných postav. Práce jako ctižádost nebo touha po kariéře (7) je projevem negativního charakteru postav. 4 postavy pracují z existenční nutnosti a pro 6 znamená práce zlepšení životních podmínek; v jednom případě je práce radostí (ve velmi schematizovaném podání u Jarý ve filmu Začít znova) a v jednom je utrpením (Petr v Černém Petru).

Z 8 postav zobrazených jako vlastenecky smýšlejších je jen u 2 tento cit hluboký a upřímný, a to ve filmech válečných (Pavel - Smrt si říká Engelchen, Benda - Mykoin PH 510).

Postavy orientované na politické hodnoty jsou zobrazeny jako aktivní řadoví členi politické organizace (5), jako její funkcionáři (u toho 2 je představitel avantgardních myšlenek, 3 jsou konser-

vativci), ale také její pasivní členi (4). Pokud se tyto hodnoty vyskytují u mládeže, pak jen v souvislosti s ČSM. Čtyři další postavy v historických filmech bojují za základní humanistická práva člověka. Většina postav s politickou hodnotou hájí zájmy socialismu a pokroku.

Jen ojediněle jsou hrdinové obětí etnických předsudků (Vinceo - Kto si bez viny) nebo kulturních a společenských (Jura - Zlaté kapradí). V obou případech jsou předsudky pro postavu osudné a mají pro děj dramatický význam. Lásky k rodnému místu se projevuje u hrdinů Pražského blues a citlivost ke kráse prostředí, v němž se film odehrává, u hrdinů filmu Máte doma lva?

Hrdina a smrt:

Šest hrdinů umírá během děje filmu: jeden je na základě rozsudku popraven (Jánošík), jeden umírá při důlní katastrofě (Grocholův syn), jeden spáchá sebevraždu (Ivanov), ale smrtí nic nevyřeší, tři jsou zabiti; šest postav je v nebezpečí smrti, ale uniká jí, dvě se pokusí o sebevraždu (Marika - Tak blízko u nebe, Hirš - Bez svatozáře).

Vyústění osudu postavy:

	počet
Šťastný konec, postava vyřešila své problémy	24
Šťastný konec, postava vyřešila problémy jiných	10
Nešťastný konec, postava však vyřešila své problémy	3
Nešťastný konec, postava však vyřešila problémy jiných	4
Nejasný nebo mnohoznačný konec	30
Nešťastný konec, postava žádné problémy nevyřešila	13

V konečném vyústění osudů postav stoupl značně počet případů nejasných a mnohoznačných. Objevují se zejména v autorských prvotinách; ve čtyřech případech znamená otevřený konec pro hrdinu morální neúspěch (Jarda a Marika - Tak blízko u nebe, Ivo Koláčný - Deváté jméno, Petr - Okurkový hrdina).

Jednoznačně šťastný konec, v němž postava vyřešila své problémy, má tři varianty: u mladých lidí je spojen s nalezením lásky, u hrdinů filmu Lykoin PH 510 znamená úspěch společenský, u dvanácti postav, převážně dělníků a družstevníků, znamená úspěch morální. Ani v jednom případě není šťastný konec, ve kterém postava vyřešila své problémy, nezasloužený, ovšem často, zejména ve třetí variantě, je schématický.

Šťastný konec, kdy postava vyřešila problémy jiných, má rovněž tři varianty: ve spojení s morálním úspěchem (4) bývá u postav manuálních pracovníků, se společenským úspěchem je u postav Ikarie XB 1 a inspektora Kalaše ve Strachu, ve všech případech je vázán na pracovní úspěch hrdinů.

Případy nešťastného konce, kdy postava však vyřeší své problémy (3), je v jednom případě spojeno s morálním úspěchem (Věra-Pršelo jim štěstí), v jednom s morálním neúspěchem, kdy postava si svůj osud zaslouží (Král - Tři zlaté vlasy děda Vševěda); v jednom případě je spojeno s neštěstím v lásce a zakončení závisí na mimořádných okolnostech, na které postava nemá vliv (Vinco - Kto si bez viny).

Nešťastný konec, kdy postava vyřeší problémy jiných (4), je ve všech případech spojen s morálním nebo společenským úspěchem a je nezasloužený; ve všech případech jde o postavy, které za své přesvědčení obětovaly život.

Poměrně častý je nešťastný konec, při němž nejsou vyřešeny žádné problémy (13); v sedmi případech je spojen s morálním neúspěchem a je zasloužený, ve třech

s neúspěchem v lásce (Jarda, Alena ve filmu Začít zno-
va, Lesanka v Zlatém kapradí), v dalších třech zůstává
vzhledem k morálnímu a milostnému úspěchu otevřený.

V e d l e j š í a e p i z o d n í p o s t a v y

Sexuální chování vedlejších a epizodních postav:

Sexuální chování vedlejších a epizodních postav je zobrazeno jen zřídka. Ve třech případech je ukázán nebo naznačen sexuální akt a v jediném případě jedna z vedlejších postav, mladá dívka, vypráví svému příteli o ztrátě panenství. Nejčastěji je sexuální chování ukázáno ve vztahu dvou vzájemně se milujících partnerů, méně již jako dobrodružství bez perspektivy a chvilkové vzplanutí. Ve třech případech jsou vedlejší postavy zobrazeny nahé, ale ve filmu je ukázána pouze část těla nebo osvětlení a odstup kamery nám kreslí siluetu těla, takže se tyto záběry nepříčí obvyklým konvencím. V jiných případech jsou postavy jen částečně obnaženy, ale způsob, jakým jsou ukázány, se příčí obvyklým konvencím; jde však o záběry krátké a letmé.

Ve třech případech jsou obnažené postavy (ženy) ve společnosti postav druhého pohlaví, přičemž scéna má jasné erotické zabarvení. Ve dvou případech je obnažená postava náhodně překvapena osobou druhého pohlaví.

Sexuální chování ve filmech mladé vlny je potlačeno na minimum; vyskytuje se celkem ve dvou případech 1) jako naznačení sexuálního aktu, 2) jako ztráta panenství. Ani obnažení nehraje ve filmech debut. autorů významnou roli a omezuje se jen na částečné obnažení (2), jen v jednom případě je dívka nahá. Je ukázána jen část jejího těla, přičemž je dívka pozorována zvědavým chlapcem. Všechny tyto scény mají erotické zabarvení.

Druh a stupeň provinění u vedlejších a epizodních postav:

Provinění u vedlejších postav se nejčastěji soustřeďuje na podvody, padělání, vydírání, drobné kráde-

že a vloupání (ve filmech se současnou problematikou).
Ve třech případech jde o předem promyšlenou vraždu a
politický zločin (ze strachu z prozrazení minulosti).
V jiném případě dochází k přepadení se zbraní v ruce,
ve dvou dalších jde o válečné zločiny a zločiny proti
lidskosti. Pouze v jednom případě má přestupek charak-
ter sexuálního zločinu (znásilnění ženy), a to ve fil-
mu s válečnou tematikou. Jako přečin lze také považo-
vat špatnou pracovní morálku (Lucie). Všechna tato pro-
vinění jsou motivována chamtivostí, ctižádostivostí,
politickou a náboženskou vírou, sebeobranou, škodoli-
bým žertem, již méně nevědomostí a snahou vzít zákon
do vlastních rukou. Nejčastěji je postava za své pro-
vinění potrestána osobou, jež vzala zákon do svých ru-
kou (Jánošík, Kto si bez viny). Někdy je nesnadné
zjistit, zda postava bude potrestána; jen v jednom
případě je postava potrestána výčitkami svědomí. Ve
filmech mladé vlny se provinění u vedlejších postav
vyskytuje jen ojediněle a omezuje se jen na drobné krá-
deže motivované chamtivostí.

Postavy, jež jsou ve filmu postavy mimo zákon,
představují nejrozmanitější charakterové typy, např.
kulak ve filmu Cesta hlubokým lesem je dobrým otcem
a odpovědným hospodářem; u jiných postav vystupují do
popředí protisociální tendence. Jen v jediném případě
je profesionální vrah zobrazen jako hravý a citlivý na
svou profesi.

Vedlejší postavy a spravedlnost:

V šesti případech se vedlejší postavy stávají
obětí nespravedlnosti a jedna z nich je dokonce i uvěz-
něna (kulak ve filmu Cesta hlubokým lesem). Ve dvou
případech dochází později k nápravě spáchané křivdy.
Vyskytuje se i případ, kdy postava ze strachu před rep-
resáliemi nehledá oporu u zákonných institucí. Pouze
v jednom případě ublížení není ani ospravedlněno ani
pomstěno.

Dějinná základna (1963)

Rok 1956 byl rokem nadějí. Předznamenal jej XX. sjezd KSSS v Moskvě, jehož závěry - spolu s usnesením porady představitelů komunistických stran - vytvořily předpoklady pro humánnější pojetí socialismu. Pro jeho další rozvoj měla význam především ta skutečnost, že na moskevské poradě byla vysoce vyzvednuta cena lidské osobnosti a zároveň byl vyžadován prostor pro její seberealizaci. To znamenalo, že ve jménu obnovené leninské koncepce socialismu byla odsouzena stalinská, socialismus deformující, jež v minulosti tragicky zasáhla nejen do života národů socialistického tábora, ale měla i svůj podíl na studené válce. V souvislosti s touto koncepční změnou byla nahrazena téze o kapitalistickém obklíčení tézí o existenci dvou světových soustav, jež fakticky představovala politiku mírové koexistence.

K závěrům XX. sjezdu KSSS se přihlásila téměř celá naše umělecká a vědecká veřejnost. Druhý sjezd československých spisovatelů, který se konal nedlouho po sjezdu KSSS, proběhl v atmosféře odpovídající svým obsahem moskevským jednáním a přerostl v spontánní manifestaci našich umělců dožadujících se nové politické linie Komunistické strany Československa. V tomto smyslu nejvýznamnější úlohu sehrál referát J. Seiferta přednesený na II. sjezdu spisovatelů. Zároveň se rozbíhá diskuse o stavu filosofie, jež přesahuje úzký okruh kateder, vědeckých ústavů a odborných časopisů a zasahuje teder, vědeckých ústavů a odborných časopisů a zasahuje širší vrstvu kulturní veřejnosti (K. Kosík, I. Sviták, M. Novák aj.). Diskuse směřuje k odstranění zkreslených představ o marxismu (témata: Preludy a socialismus, Dělnická třída a inteligence, Co je to dogmatismus?). Proti dřívějším vulgárně sociologisujícím teoriím a odlidštěným politickým poučkám uplatňovaným v praxi,

staví myšlenky mladého Marxe, který vidí smysl nové filosofie v jejím zlidštění; tzn. že od teoretizování přejdeme k praktickému provádění osvobozování člověka od společenských vztahů, jež ho třídně deformují a od-cizují nejen jeho práci, ale i jeho samého. Jelikož "marxismus" stalinského období podcenil existenční význam jednotlivce (na moskevských jednáních bylo voláno právě po jeho docenění), objevuje se tu požadavek obohacovat Marxovo učení o poznatky ze současné antropologie a později i o podněty mající svůj základ ve Freudově učení. To je zároveň i "otevření oken do světa" a překonání vulgárního výkladu o kosmopolitismu, který obhajoval existenci železné opony. V souvislosti s tím se zvyšují požadavky náročnosti na uměleckou a vědeckou práci.

V celém socialistickém táboře nastává proces prověřování hodnot nejrůznějšího druhu - od filosofie přes praktickou politiku až k ekonomii - jež byly v nedávné minulosti považovány za nesporné, nebo naopak byly odmítány jako škodlivé. Revize hodnot neprobíhá ve všech zemích stejně (záleží na vnitropolitické situaci, na mentalitě národa atd.); u nás jde o proces pozvolný a ne tak intenzivní jako v některých lidově demokratických zemích (Polsko, Maďarsko), jenž je de facto dovršen až na jaře 1968.

V umělecké oblasti je reakce na předchozí pouňorový vývoj naší kultury (po roce 1948) negující a přehlazuje ojedinělé hlasy, které upozorňují na některé její pozitivní hodnoty. Nelze však pominout tu skutečnost, že proces odporu proti některým dogmatickým zásadám kulturní politiky u nás probíhal již před X. sjezdem. Potvrzuje to i doc. dr. František Černý ve své studii České činoherní divadlo v prvním dvacetiletí Československé socialistické republiky, když říká: "Obraz, který o našem životě podávali v prvních týdnech roku 1956 čeští dramatikové, byl neobvykle věcný. Dramatikové ukazovali

naši společnost bez příkras, poněvadž dospěli k přesvědčení, že jedině poznáním a překonáním existujících rozporů, řešením podstatných otázek, je možné ideály komunismu proměnit v život. Tito umělci Jariš, Kohout, Daněk aj. chtěli z divadla vytvořit aktivního spolu-tvářce socialistické společnosti. Odmítli úlohu komentátora a glorifikátora, k níž byli dočasně vybízeni. Do několika divadel, která se za jejich hry postavila, se lidé hrnuli."

I literatura volí novou cestu. Autoři se snaží vidět nyní společnost zdola, očima a zážitky prostých lidí, kteří tuto společnost tvoří a představují (J. Hájek: "Je třeba vidět zdola, ale dohlédnout co nejvýš vzhůru"). Odmítají dřívější jim vnucenou pozici shora, jež jim nepříslušela a která je stavěla do pozice imaginárních "tvůrců dějin", kteří se o člověka zajímali jen potud, pokud potvrzoval jejich vlastní představu dějinného vývoje (představa o životě byla určována stranickými usneseními, referáty, determinovanými stagnací marxistického myšlení). S tím souvisí i rozpad teorie, v níž umělecké poznání bylo stavěno na roveň poznání vědeckému s tím rozdílem, že se jen jinak vyjadřují. Objevují se hlasy - v souvislosti s Valentovou knihou Jdi za zeleným světlem - jež se domáhají tvořivého dialogu různých myšlenkových koncepcí, spojených především s láskou k člověku, s demokratickou a humanistickou tradicí. Zvláště v poesii - u Šotoly, Kundery, Šiktance - se dostává do popředí téma mezilidských vztahů (domunije zde vztah muže k ženě), v nichž jde především o věc lidského štěstí.

V oblasti filmu, kde politika a ekonomie vyvíjejí velký tlak na tvorbu a kde realizace filmu si vyžaduje dobu nejméně jednoho roku, se obrodný proces zdá být zpožděný (navíc situace je zkomplikována zaostáváním filmové techniky i nevyhovující organizací filmového podnikání). Oproti divadlu, kde již před sjezdem KSSS

lze zaznamenat aktivitu směřující k odstranění některých deformací, u filmu, postiženého ještě více nivolizací a univerzalizmem "socialistické" kultury - ve filmu bylo důsledně uplatňováno heslo "Film je umění nejmasovější a nejdůležitější - jsou zjevné tendence úniku od aktuálních témat a ústupky diváckému vkusu.

Nicklébě během roku 1955 dochází k zjednodušení schvalovacího řízení. Pravomoc má nyní ředitel Barrandovského studia (v té době je jím E.Hofman) který s definitivní platností schvaluje scénář výroby; Umělecká rada složená s režisérů, spisovatelů a kritiku je mu poradním sborem. Ale to neznamena, že již není zapotřebí svádět boj o každý scénář, který překračuje vžitě dramaturgické konvence (viz. Fr.Vrba v Literárních novinách, roč. 1957, č.21, str.6): "Sotva však tyto scénáře mají při prvním předložení Umělecké radě takovou sílu výrazu, aby o nich nevzplály rozhořčené diskuse, při nichž autoři argumentují také tím, že třeba konvenčně zpracovaná veselohra bývá přijata do výroby hladčeji než jejich práce, jiskřící bezpochyby větším myšlenkovým potenciálem, usilující o mnohem pravdivější průzkum reality". E.Hofman má bezesporu zásluhu na tom, že se k samostatné režijní práci dostávají noví lidé (Helge, Jasný, Brynych, Kachyňa aj.) a že jsou natočeny filmy jako: Škola otců, Záříjové noci, Touha, Žižkovská romanca, Tam na konečné, Zde jsou lvi, Velká samota a Tři přání.

Noví tvůrci revoltují proti zkušeným starým praktikům, obviňují je z rutiny, z opatrnickví, z neschopnosti vidět a ztvárnit konflikty současného života. Jejich postoj je spíše analytický než zevšeobecňující. Chtějí proniknout do všedního života jednotlivců a v jejich zdánlivě osobních problémech odkrývat velké problémy doby. Počnety dávají italské neorealisticke filmy, některé filmy maďarské (Poslední hodiny) a sovětské

(Jeřábi táhnou).^{1/} Je to po dlouhé době opět pokus zapojit československý film do kontextu se světovou filmovou kulturou.

Doposud jsme mluvili o kladné reakci na XX. sjezd KSSS, tak jak se nám jevil v naší kulturní sféře. Z celospolečenského pohledu byl však její obraz poněkud jiný. Je nesporné, že většina národa se postavila za výsledky sjezdu, ale objevily se také příznaky, jež bylo možno charakterizovat jako dezorientovanost, bezradnost, hysterii, zatrpkllost a také odmítání. Existovala tu velká skupina lidí, pro niž nenajdeme společného jmenovatele v sociálním nebo třídním původu, ale pro něž odhalení stalinismu jako kultu osobnosti bylo bolestivou skutečností, s kterou se bylo třeba občansky, stranicky i morálně vyrovnat. Proto celý proces přehodnocování, dotýkající se, jak jsme již řekli, nejen norem kulturních, politických a ekonomických, byl psychologicky složitý a vyžádal si téměř celé desetiletí, aby mohl vyzrát.

Na tomto místě je třeba upozornit, že v historii našeho národa navzdory naší často vyzvedávané demokratické tradici, která jistě nemá obdoby v celém socialistickém bloku, existovaly u nás vždy výrazně antidemokratické tendence, jež nelze jen přičíst na vrub pravicecům silám (české velkoburžoazii a českému fašismu), ale jež jsou vlastní i levici. Setkáváme se s nimi již v třicátých letech v souvislosti s nástupem stalinismu a vítězstvím protišmeralovských tendencí v KSČ.

Levicový antidemokratismus předstírá, že je demokratický (propaguje hodnoty jako rovnost, stírání sociálních rozdílů atd.), avšak ve skutečnosti, zejména po únoru 1948, nahrazuje antagonismus vlastnictví antago-

1/ Na zmíněné sovětské a maďarské filmy zapůsobil rovněž italský neorealismus svou citlivou a chápavou pozorností k člověku a k jeho sociálnímu postavení ve společnosti; najdeme tu jistou vnější podobnost i ve volbě prostředí, typu hrdiny a hrdinky a v jejich kostýmu. Čeští filmaři, kteří vidí v neorealismu bohatý zdroj pro svou tvůrčí inspiraci, se tak mohou zaštitit sovětskými a maďarskými filmy.

nismem mocenským a vytváří tak nové rozpory nastolením nových sociálních rozdílů a privilegií. V levicovém antagonismu vyniká mimořádná tendence ke stabilitě, jistotě a zárukám. Je to stejná hodnotová orientace, ke které se přikláněla byrokracie za c. a k. rakousko-uherské monarchie, stejně jako byrokracie za první republiky. Všechny tyto historické formy byrokracie, včetně socialistické, viděly svůj životní ideál ve svém existenčním zajištění (být zaměstnán u státu a mít pevný příjem), jemuž obětovaly i mnohé své dřívější ideje. Svou společenskou výsadu, jež jim dodávala právo na jakousi "všemohoucnost", hájily proti každému hnutí ducha, neustále se bojíce, aby se jejich systém nezbořil. A právě tato byrokratická antidemokratická tradice a orientace na její hodnotový systém vytvořila u nás mentální a psychologické předpoklady pro stalinskou byrokratickou vládu a ztížila možnost jejího překonání.^{2/}

Po XX. sjezdu je před celým socialistickým světem znovu vysloveno dilema dvojího socialismu: socialismu humanistického a socialismu, chápaného jako policejně-byrokratický systém, který nutně musí zabřednout do neostalinismu. Humanistický socialismus je negací jak kapitalismu, tak i stalinismu. Jeho smyslem je "překonání všeobecné manipulovatelnosti lidí a věcí, člověka a pří-

2/ "Nositeli tohoto režimu a zároveň ztělesněním antidemokratických sil v socialismu byli a jsou sice konservativci za řad aparátu (politického, hospodářského, administrativního, bezpečnostního a ideologického) a arivisté, kteří po anoru 1948 dosáhli životního úspěchu díky politickému a třídnímu kriteriu, nikoli díky svým pracovním schopnostem - ale tyto lidé museli mít i hodnotovou základnu, mentální půdu, určité psychologické inklinace, které vyplývaly ze zbytnělého principu stability a s ním spojených nectností "malého českého člověka": revnivosti, závisťi, rovnostářství a antiintelektualismu". (L. Jočl: Zdroje českého antidemokratismu /1969/).

rody, idejí a citů, živých i mrtvých". (K. Kosík). O tato dvě pojetí socialismu je již tehdy sváděn boj uvnitř naší strany, v široké naší veřejnosti a také na poli mezinárodním, neboť Stalin byl sice posmrtně svržen ze svého "božského trůnu" a odsouzen, ale metody stalinismu dále žijí a mají nadále své mocné stoupence. To, že socialistický svět neodstranil důsledně strukturu stalinského systému a spokojil se jen s povrchními reformami a kádrovými změnami a jen zčásti napravil křivdy na nevinných lidech, způsobilo vleklou politickou, ekonomickou a morální krizi.

Proto v průběhu námi sledovaného období nebyl pro ideovou a uměleckou iniciativu vždy stejný a příznivý prostor. Vžitě dogmatické metody, chápající umění jako činnost především osvětářskou a nikoliv jako seberealizaci, se prosazovaly vždy výrazněji tehdy, když se zkomplikovala vnitřní nebo mezinárodní situace (administrativní zásahy po II. sjezdu spisovatelů, polské a maďarské události atd.). Objevují se téze o boji proti dogmatismu a soudobému revisionismu, přičemž příliš abstraktní obecnost těchto pojmů umožňuje jejich libovolnou manipulaci, takže pod egidou boje proti revisionismu nebo i dogmatismu jsou na čas postiženy právě ty síly, které mohou sehrát závažnou roli v humanizačním procesu. Druhému sjezdu spisovatelů bylo vytykáno špatné chápání pojmů demokracie a svobody (uvnitř našeho lidu se demokracie pojí s centralismem a svoboda s disciplínou) a nechápání vedoucí úlohy dělnické třídy a komunistické strany při výstavbě socialismu (spisovatelé chtějí být "svědomím národa" a dožadují se ve jménu toho naprosté svobody tvorby a kritiky). Tehdejší prezident republiky Antonín Zápotocký, který se zúčastnil sjezdů nejen jako stranický představitel, ale i jako aktivně píšící spisovatel, obhajoval právo na administrativní zákroky proti časopisu Květen slovy: "Přiznávám, že mládež může dělat chyby. Za dobré věci budu mládež chválit, za špatné kritizovat."

Mladí součruzí literáti si dělají právo na silácké výkony, když oni kritisují. Ale chraň Bůh, když je někdo začne kritizovat, to jsou celí naježení. A to je právě, myslím, to nesprávné. Mám rád nadšení mládeže i bojovný zápal, ale přece jen si musíte přiznat, že prozatím nemáte dostatečné životní zkušenosti. Tvrdím vždycky: nestačí ani vzdělání, ani nadšení, ani talent; je to zapotřebí životními zkušenostmi doplnit. Když zde životní zkušenosti nejsou, když člověk hřeší jen na své vzdělání, jen na svůj talent a myslí si, že může sahat k jakýmkoliv siláckým výkonům, pak je to nebezpečné" /Literární noviny, roč.1956, č.26, str.3).

O to výmluvnější je postoj Chruščevův, vyjádřený v souvislosti s Dudincevovým románem Nejen chlebem o dva měsíce později, uvážíme-li, že právě Chruščev je považován za vešoucího představitele protistalinských sil v SSSR. Jeho projev, pronesený v témže mravokárném duchu jako příspěvek Zápotockého, je již méně otcovský, ale zato konkrétnější a adresnější: "Tito součruzí zapomínají na to, že tisk je naší ideologickou zbraní, že je povolán črtit nepřátele dělnické třídy, neořátele pracujících ... Nemá-li autor radost z úspěchů svého lidu, hledá jen vše špatné a záporné, hraje se ve smětišti a líčí to jako charakteristické v životě." /Ručé právo, roč.37, č.240, str.2./

Umělcům je tím odepírán podíl na iniciativním řešení klíčových společenských problémů a jejich díla, jež procházejí sítím takto formulovaných dogmatických kritérií, které mají svůj kořen v neujasněné koncepci člověka a světa, jsou censurními zásahy oklešťována nebo zakazována (uměle vyvolaná kampaň proti Škvoreckého románu Zbabělci, zastavení časopisu Květen, potíže s Uhdeovým Králem Vávrou, popírání významu abstraktního umění atd.).

V oblasti filmu je baňsko-bystrický festival čs.

filmů /1959/ místem, kde se střetnou progresivní i konservativní síly. Očekávalo se, že tento festival podpoří tvorbu, jež čerpá z impulsů Xl. sjezdu a vyzvedne ta díla, jež se obracejí k palčivým stránkám našeho života a jež vyjadřují spoluzodpovědnost za morální i citový růst našeho občana. Ale během jednání se brzy ukázalo, že "shora" je dán pokyn najít ve filmu za každou cenu projevy revisionismu. Vyplývá to již z úvodního referátu tehdejšího ministra školství a kultury Fr. Kahučy: "Zůstali však někteří, již své názory neprověřili revoluční teorií a praxí ... Jejich politickým výrazem je snaha stavět umění proti ideologii, vydávat umění za oblast nezávislou na politickém boji a rozvíjející se mimo jeho určující vliv. Příznačným jevem těchto snah je např. silné pronikání naturalismu do uměleckých děl, oprašování starých a překonaných uměleckých mód, soustředění na výraz životních pocitů lidí, stojících stranou současného života, maloměšťáků s hlubokou životní skepsí, překážející zdravému revolučnímu proudu. Takové tendence mohou snadno přerůst v otevřený revisionistický projev."

Ideologická protiofensiva, řízená z ÚV KSČ, chtěla na tomto festivalu prokázat, že společenská kritika ve filmech Škola otců a Záříjové noci dostoupila svého vrcholu a jít nad ni by znamenalo odsuzovat naši skutečnost. Vytýkáno bylo i to, že právě tato linie v naší tvorbě našla své teoretické obhájce a své estetiky. "Atmosféra, jež se v Báňské Bystrici vytvořila, protivila se každé tvůrčí práci a odpovědnému stranickému myšlení" /dr. A. Novák/. Proto i jednotlivé referáty, povrchně analyzující ideovou a uměleckou situaci v naší kinematografii a de facto i konformistický postoj kritiky a pasivity filmových tvůrců, nahrávaly do rukou těm, kteří ještě v sobě nepřekonali způsob stalinského myšlení a byli ochotni postoupit hon na imaginární čarodějnice.

Týtky vyslovené filmovými tvůrci byly obaleny do boдрé přátelské domluvy; nikdo se neodvážil vystoupit s tvrzením, že šlo o vědomou protistranickou činnost. Ale tato tolerance netrvala dlouho a brzy po Báňské Bystrici přišly tvrdé, nemilosrdné administrativní zákroky. Postihly nejen filmy Tři přání a Zde jsou lvi, ale i Školu otců, Záříjové noci a Velkou sanotu, které sice oficiálně nebyly zakázány, avšak byly z distribuce postupně vyřazovány. Ústřední ředitel filmu a ředitel Barrandovského studia byli vyměněni, režiséři Kadar a Klos dostali dlouholetou distanc, Krška a Daněk museli z Barrandova odejít, skupina Feix-Daniel byla rozehnána atd. Nový ředitel filmu A. Polečňák sice již na druhém festivalu čs. filmu, konaném v Plzni /1960/, prohlásil, že strana "nouře a cílevědomě usměrnila další vývoj, aby se předešlo onylům, aby filmoví umělci, jímž jsou svěřovány obrovské prostředky, nerozměňovali svůj talent v dílech malé společenské závažnosti", -ale opak byl pravdou. Ve skutečnosti po Báňské Bystrici následuje úhyb k látkám životně okrajovým a příklon k myšlenkové nenáročnosti a uměleckému průměru. Jinak tomu ani nemohlo být, neboť k administrativním zásahům přibýlo ještě opatrnictví a autocensura: "Provedli jsme prověrku všeho co bylo ve střížnách i na našich stolech na dramaturgii. Vyřadili jsme celou řadu námětů, trochu hnidopišsky jsme pak hledali jednotlivé chyby ve scénářích, revidovali jsme každý dialog a příznějme se k tomu, hledali jsme, kde je možno narazit. Vyvinula se u nás nikým nepředepsaná dramaturgie zábran, nejen my, ale i naše orgány se dostaly do pozice administrátorů chyb" /z referátu hlavního dramaturga F.B.Kunce v Plzni, 1960/.

Nabízí se tu srovnání s obdobnou vývojovou tendencí v sovětské kinematografii. Filmy Jaro v Zarečné ulici, Vojáci, Jeřábi táhnou, Balada o vojákoví, Ivanovo dětství aj. se rovněž vzdalovaly jednostrannému zobrazení člověka a cílily k mnohostrannějšímu a složitějšímu. Letou je-

jich autorů byla rovněž humánnější forma socialismu. Důvod, proč tato linie měla v sovětském filmu delší trvání než u nás, nebyl dán jen nekompromisností a osobní statečností jednotlivých tvůrců, ale hlavně tím, že tato linie našla podporu u předních stranických představitelů (stala se účinnou zbraní proti Stalinovým stoupcům v SSSR). Když však Chuciev v Iljičově zástavě překročil povolenou kritickou mez a dotkl se problémů nežádoucích /generačního antagonismu/, administrativní zásahy znemožnily této linii další cestu. S obdobnými projevy netolerantnosti v umění se později setkáváme i v Polsku a v Maďarsku.

Podářilo se v Báňské Bystrici likvidovat obrodné síly, jež se v československém filmu přihlásily o slovo po XX.sjezdu? Dnešní časový odstup nám ukazuje, že se tak nestalo. Nedošlo k likvidaci sil, ale k jejich dočasnému násilnému umlčení. Shodou okolností právě tyto síly reprezentovaly nejvýraznější talenty, které tehdy československý film měl. V tomto ohledu byl film ze všech uměleckých oblastí postižen nejvíce, neboť byl také nejvíce postižitelný. V divadle, kde oproti filmu bylo počítáno s omezeným polem působnosti /což je problematické a nevyjadřuje kvalitu, která je rozhodující/, stranické a státní orgány nebrzdí tolik myšlenkovou iniciativu a tvůrčí potenci; naopak zde dochází k diferenciaci talentů. Kolem výrazných tvůrčích osobností se seskupují umělci, které sblížuje společný divadelní program, což se nutně musí projevit i na profilu divadla. V Praze takováto programová skupina vznikla v Národním divadle kolem režiséra Otomara Krejčí a dramaturga Karla Krausse a cílem tohoto tvůrčího kolektivu bylo "vytvářet na tzv. čechovovské dramaturgii složitý a kritický obraz rozporuplného moderního člověka"/Fr.Černý/, zatímco ve Státním divadle v Brně Evžen Sokolovský a Miloslav Hynšt se dovolávali odkazu Brechtova.

V téže době se hlásí o slovo nová literární genera-

ce /Kundera, Trefulka, Vaculík, Kříž, Procházka, Friedaj./, kterou formovala válka a která se po osnačtyřicátém roce nadšeně hlásila k budování socialismu. Tzv. střední generace /Řezáč, Drda aj./, jež dominovala po válce, se téměř odmlčela /musela se znovu najít/, na Slovensku se vrací k tématice národně-osvobozenického boje. Mladé autory zajímají hlavně individuálně etické vztahy lidí, zájem inspirovaný zpravidla osobní zkušeností. Při tom kladou důraz na fakta, odmítají předčasné generalisace. Orientují se především na menší povídkové a novelistické utvary. U některých se spojuje individuálně etický a psychologický zájem s důraznější problematikou společensko-etickou, která je už přímo spjatá s morálně politickým a citovým růstem generace, kterou postihly stalinské deformace. Ústřední postavou jejich literárních děl se opět stává komunista, ale je již jiný než v budovatelských filmech. Ani již tak nezápasí s vnějším třídním nepřítelem jako se sebou samým /neúspěch v práci, podlehnutí svodům pohodlného maloměšťáckého života, ztráta morálního profilu revolučního náře atd./ a právě v tomto zápase je vyjádřen postoj pokrokového člověka nebo zpátečníka.^{5/} Z tohoto nového pojetí románové postavy komunisty, kdy autor analyzuje její podstatnou kladnost a neopomíjí dialektiku jejích vnitřních rozporů /tj. právě zdroj energie určující vývoj postavy/ vycházejí i některé návraty do minulosti /Mňačko: Smrt si říká Engelchen/.

V tomto duchu se rozvíjejí diskuse o poslání naší kultury, o kladném a záporném hrdinovi, o společenské úloze literatury a umění aj., které jsou potvrzením toho, že hodnoty a normy, stanovené v určitém historickém momentu společenskou potřebou, nejsou statické a jednou

5/ Není náhodné, že tento hrdina se v umění objevuje v době, která těsně předchází revizi procesů z let 1949-54 /Slánský, O. Šlig, Gemindler aj./.

provždy dané, ale že procházejí i za socialismu procesem neustálého ověřování i proměňování a že podle zákonů dialektiky se musí nutně objevit i nové, dosud neověřené hodnototvorné postoje. A. Sychra ve studii Ideologie, kultura a boj za pozitivní hodnoty to jen potvrzuje: "Dogmatismus je plodem duševní pohodlnosti. A v tomto ohledu ještě nedožil. Rodí se dogmatismus nový, nezřídka z antidogmatických posic: věrouka Stanislavského je nahrazována Brechtem nebo poetickým divadlem, Smetana Weberem a scrielní technikou, optimismus strachem před jakýmkoliv řešením, hlavně kladným, estetika socialistického realismu třeba teorií informací atd. Nejde o to bojovat proti něčemu, ale za něco." /Rudé Právo, 1963./

Diskuse o problémech teorie umění /v téže době probíhají také diskuse o ekonomice, organizaci výroby, zákonitostech socialistického trhu aj./ mají nyní již možnost názorové konfrontace se současnou světovou kulturou /uvolnění styku se zahraničím se projevuje v divadelním repertoáru, ve vydávání soudobé zahraniční literatury, na výtvarných výstavách, v hudbě, ve filmové distribuci, kam se postupně dostávají i filmy osobitě vykládající svět/. Tato konfrontace má vliv na stoupející úroveň odborné kritiky, která se začíná aktivně podílet na formování jednotlivých uměleckých kategorií. Bohužel to nelze tvrdit tak jednoznačně o kritice filmové, jež je ve svém pohledu příliš jednostranná, pohybuje se od jednoho konkrétního díla k druhému a přitom opomíjí širší souvislosti. Zejména jí chybí to, co má literární kritika - aspekt filosofický /Chvatík, Červinka, Sus aj./.

Proces teoretického myšlení, vyvolaný aktivitou tvůrců směřuje k postupnému odbourání oficiální stranické platformy, jež v umění vidí především prostředek jak propagovat svůj ideologický model, který není autentickým obrazem české společnosti, ale představou, jak by asi tato společnost měla vypadat, nebo přesněji, jakou by tuto společnost vládnoucí vrstva chtěla mít. Po-

chopitelně, že podle těchto ideologických modelů nemohlo umění nikdy věrně postihnout realitu a ani ji obohacovat. Naopak vytvářelo o realitě falešné vědomí, jež mělo za následek úpadek schopnosti rozlišovat pravdu od lži. Proto filmy jako Škola otců, Tři přání aj., jež usilovaly o co nejvěrnější postižení reality /dělají to ještě formou kriticko-realistických filmů/ se dostávají do rozporu se stranickým ideologickým aparátem, který jim nemůže odpustit, že uvádějí v pochybnost jejich ideologický model, překonaný již vlastním vývojem socialistické společnosti. Pochopitelně, že to není jen specifická vlastnost vládnoucí vrstvy za socialismu, ale je to úkaz vlastní všem vládnoucím vrstvám, které si také podle svých přání a představ vytvořily své ideologické modely /viz. Vratislav Effenberger: Obraz člověka v českém filmu, Film a doba, roč.1968, č.7, str.345/.

Útok na ideové bašty stalinismu je signálem k nástupu mladé generace tvůrců, kteří chápou socialismus jako osvobození od útlaku, sociální bídy, vykořisťování a od všech dále možných forem pokořování člověka a jeho důstojnosti. Uměleckou činnost chápou jako akt seberealizace a perspektivu socialistické společnosti vidí v umožnění této seberealizace / a to nejen v kultuře /. Proto se dovolávají svobody tvoření mnohem naléhavěji než generace předešlé, jež chtě nechtě spláceli daň konformismu, který vědomě či nevědomě v minulosti podstoupili.

Nejprve se tento nástup mladé generace projevuje v malířství^{6/}, ale širší veřejnost jej poznává v souvislosti s růstem tzv. divadel malých forem, z nichž mnohá mají svůj základ v amatérských souborech, vytvořených mladými autory, skladateli, tanečníky, výtvarníky, z nichž

6/ Úniková forma abstraktního umění /abstraktivismus je výrazem ideologické krize/ je přijímána daleko dříve /i když ne bez výhrad/, než ideologická kritika, která je mnohem nebezpečnější.

jen malá část byla k tomu profesionálně školená /Divadlo Na zábradlí, Semafor, Večerní Brno, Broumovské Kladiadlo aj./. Nová filmová generace vyrůstá na půdě Filmové fakulty AMU, která je izolována od nepříznivých vlivů profesionální filmové výroby a pro své názory a představy nachází pochopení a podporu pedagogů a později i dramaturgických skupin Barrandovského studia.^{7/} Obdobně je tomu i v literatuře. V hudbě se zájem mládeže zaměřuje na její populární formy. Ve všech případech jde o generaci, která nepoznala kapitalistický řád a která se již nepodílela na boji za uskutečnění socialistického řádu a státu. Dospívala v letech poznamenaných socialistickými deformacemi. K socialismu se nestavěla nepřátelsky, z čehož byla a je dosud podezřívána, ale kriticky. Snad právě tato generace, jako předtím žádná jiná, nepocítila na sobě tak silně absurdnost tohoto světa, vydávající lež, přetvářku, stupiditu a politickou samovládu za optimistickou perspektivu a za nové socialistické vztahy mezi lidmi, a proto Marxovo pojetí socialismu se stává pro její existenci a perspektivu téměř nevyhnutelnou potřebou. Jelikož se nemohla ztotožnit s existujícím uměním, s jeho formami a kritériemi, vytvořila si podle vlastních představ své divadlo, svou literaturu, svůj film, svou hudbu a také svá výtvarná díla.

7/ Přestože státní film od roku 1955, kdy přestal být rozpočtovou organizací a byl mu přisouzen statut hospodářské organizace, což znamenalo v praxi, že ekonomický aspekt počal dominovat nad osvětářským, který se nemusel ohlížet na finanční efekt, nevymizela z filmového podnikání jistá velkorysost, jež umožnila nejen realizovat 40 milionovou husitskou trilogii, ale uvolnila i potřebný prostor pro experimentování v souvislosti s nástupem "mladé vlny". Teprve po zahraničních úspěších mladých čs. filmařů, kdy se otevírá československému filmu cesta na Západ, vstupuje do hry i obchodní spekulace s "mladou vlnou".

Tuto generaci nelze vinit z anarchismu /i když někde můžeme najít jeho příznaky/, z odmítání všeho, co vytvořili otcové, neboť ona se stavěla především proti deformovanému myšlení, jež není jen záležitostí socialistického světa. Obdobné postoje najdeme dnes u mládeže na celém světě. Odhalení pravdy života se pro mladé tvůrce stává jejich programem. Proto na filmové adepty působily sympaticky italské neorealisticke filmy, analyzující všední skutečnost, jež pod svým povrchem skrývá bolestné sociální konflikty, Felliniho filosofická melodramata o ohrožení lidské existence, sovětské filmy, jež si cenily člověka více než idejí, polské filmy o tragickém nedorozumění mezi lidmi a francouzské sociologické sondy, natočené ve slohu filmu-pravdy. Sami volí metodu, jež je inspirována filmem-pravdou a která jim pomáhá, aby očima kamery viděli život mnohem bezprostředněji. Jelikož navazují s realitou mnohem užší kontakt než jejich předchůdci /natáčení v reálném prostředí, práce s nehercem, scénář je jen inspiračním zdrojem atd./, zbavují se některých ideologických rastrů, které by jim mohly bránit v poznání pravé tváře skutečnosti. Vyhýbají se tak nejen osvědčeným stereotypům společenským i morálním, ale překračují i konvenční formu jejich podání /Pytel blech, Černý Petr, Postava k podpírání, Moravská Helas, Zrcadlení aj./. To ovšem neznamena, že tato mladá generace nepřináší s sebou nové rozpory, společenské stereotypy a konvence. Téma absurdnosti, jež nalezlo v Kafkovi svého jedinečného interpreta a jež v Juráčkově filmu Postava k podpírání se zrodilo spontánně z jeho osobitého poznání skutečnosti, se brzy stalo návodem, jak zobrazovat absurdnost naší společnosti /Pátý jezdec strach, Hotel pro cizince/ a tak se zrodila nová konvence, i když mnohem rafinovanější. Nesporné je i to, že někteří mladí tvůrci podlehlí některým módním vlivům (Sedmikrásky). Zčásti je to způsobeno tím, že nemají na co doma navázat. Přestovšak se domníváme, že těch pozitivních hodnot je mnohem více, ne-

boť právě jejich zásluhou se posunuje myšlenková a umělecká rovina celého československého filmu, a to je skutečnost, kterou nelze popřít.

Obraz člověka (1963)

Struktura obrazu filmového hrdiny, který se počátkem let šedesátých objevuje před divákem na plátně, má několik vrstev, jež odpovídají diferenciačnímu procesu v umění, kterému dal impuls XX.sjezd KSSS. V průsečíku roku 1963 / z podrobné analýzy české a slovenské filmové produkce vychází tato kapitola viz tab.1/ se protínají tři hlavní tendence: V první přežívají ještě v modifikované podobě tématické prvky a stylistická schemata tzv. budovatelského filmu, který se pokusila znovu uvést v život báňskobystriická kritika /Lucie, Handlíři, Bez svatozáře, Mezi námi zloději/. Druhá usiluje o kritický postoj k současné a hlavně k minulé společenské a politické situaci a v "přehodnocování minulosti" navazuje na literaturu. Ale většina autorů stále ještě dodržuje princip "sociální objednávky" a svou kritiku udržuje v mezích jevů již všeobecně známých /Tři chlapi v chalupě, Einstein kontra Babinský, Výhybka, Cesta hlubokým lesem/; příčiny kritizovaných jevů nebo jejich širší souvislosti postihují autoři jen ojediněle /Až přijde kocour/. Třetí tendence se opírá o seberealizační "vnitřní potřebu" autorského subjektu a koresponduje se stejným úsilím mladých spisovatelů, dramatiků, výtvarníků a skladatelů. Důležitý podíl na této polyfonii tendencí má velký počet debutujících režisérů a scenáristů a možnost uplatnění silných tvůrčích individualit, které byly po báňskobystriické kritice distancovány /Klos, Kadár/, nebo byl jejich filmový projekt schvalovacími orgány zdržován /Jasný/.

Ale přes tuto rozmanitost přístupů svazuje autory snaha zbavit své hrdiny vyjimečnosti /jež pro ně byla životní nutností v padesátých letech/ a vytvořit typ nehrdinského člověka ve všedním prostředí s jeho každodenními starostmi. Úsilí o zevšednění hrdiny zasahuje dokonce

i postavy pohádkových filmů /Zlaté kapradí, Tři zlaté vlasy děda Vševěda/, u nichž autoři zdůrazňují spíš vlastnosti a vztahy lidské než nadpřirozené. Tato tendence přiblížit se žité skutečnosti se promítá i do střízlivosti filmové techniky a jejím důsledkem je např. markantní ústup od barevného filmu k černobílému, převaha klasického formátu^{1/}, snížení trikových technik v hraném filmu, jež byly poměrně časté ve filmech let padesátých.

Z hlediska filmového diváka můžeme období z počátku let šedesátých nazvat nástupem k diferenciaci hlediště. Tento jev, který byl v minulosti u vnimatelů ostatních umění zcela přirozený a vžitý, byl zásahem pouňorové kulturní politiky na několik let přerušeny. Působivost umění byla vymezena především na funkci výchovnou a propagační a hlavní důraz byl kladen na získání zájmu o umění v širokých masách. Zastánci tohoto názoru nebrali v úvahu různé úrovně vzdělanosti a vkusu publika a vycházeli z představy abstraktního nediferencovaného tzv. "lidového konsumenta" / pro toto období je typické, že z vnímání uměleckého díla přešlo těžiště na konsumování/. Vzhledem k propagačním cílům této kulturní politiky a jednotnému schématu vkusu "lidového konsumenta" bylo přehodnocováno kulturní dědictví, organizovány vy-

1/ Barevný materiál se používal hlavně pro dětské filmy a romantické náměty typu Jánošíka. Výjimkou je film Až přijde kocour, v němž však má barva výraznou dramatickou funkci.

řavatel'ské plány, sestavovány repertoary divadel^{2/}. Pokud bychom u filmu chtěli mluvit o diferenciaci filmového diváka, byl pro ni obecným kriteriem věk. Teprve v posledních dvaceti letech se začal hlavně v zemích vyspělých kinematografií na západě z divácké masy pozvolna vydělovat náročný divák, jehož zárodkem byly "obdivovatelé filmového umění" hlavně z řad intelektuálů a umělců. Diferenciace diváků souvisela na jedné straně s avantgardními proudy jednotlivých kinematografií, na druhé straně s tříbením vkusu diváků ve filmových klubech.^{3/} Počátkem šedesátých let je u nás proces diferenciaci teprve v prvním stádiu, které má charakter zápasu mezi dílem, jež překračuje vžitou konvenci děje, postav, situací a konfliktů, a divákem, jehož vkus byl léta těmito konvencemi, více nebo méně nápaditě obměňovanými, formován. Je tedy zcela přirozené, že tak jako ve všech zemích i v Československu měly filmy přesahující naivní vžitá schemata užší okruh diváků, než filmy které v nich pokračovaly, a že úspěch avantgardních filmů u publika neodpovídal vysokému hodnocení filmové kritiky, která se ve své drtivé většině za tyto filmy postavila a energicky je podporovala.

2/ Násilnou změnou publika byla nejvíc postižena divadla. Zde byla odedávna hlavním jádrem hlediště inteligence a drobná buržoasie, a nyní je měli tvořit především dělníci a zemědělci; nábor a organizaci těchto návštěv divadla vzalo na sebe ÚRO. A tak se stávalo, že hlediště bylo třeba vyprodáno, ale zelo prázdnotou, později, zejména v menších městech, byla řada divadel pro nezájem publika zavřena, Fr. Černý.

3/ Ve Francii se opět zahajuje provoz v malých kinech, v Československu vzniká druhý distribuční okruh s náročnějším repertoarem.

Proměny, kterými prochází hrdina filmové produkce roku 1963, nejsou závislé na rozšíření nebo podstatné změně tématického spektra dramaturgických plánů, jako spíše na změně základního vztahu film-skutečnost. Dříve, před "uvolněním možností" byl přístup filmaře k základní otázce film-skutečnost dán v podstatě předem: Pro období, kdy se od filmu žádalo "dokonat revoluční převrat v myslích lidí" /Václav Kopecký na IX. sjezdu KSČ 1949/, bylo "záslužné téma" a jeho předem jasný perspektivní cíl organizující silou dramatického vývoje děje, zauzlení i rozuzlení osudu postav. Uznávaná hierarchie hlavních témat se promítala do dramatických vazeb vedlejších témat i do motivů /vždy jasně a jednoznačně před zraky diváka vyřešených/ a v dějovém prostoru díla určovala jejich vzájemné proporce. Takže převládala-li ve filmu problematika spjatá s lidskou osobností /láska, rodina/ nad problematikou budovatelskou /práce, ideologie/, vytýkalo se autorovi, že postavy filmu "jsou obráceny jen do svých citů", "do sebe" a že se "nepodílejí dostatečně na velkém společenském dění" /Plzeň 1960/. Přísnější výtky, potíže při schvalovacím řízení a dokonce zákaz distribuce stihly ty filmy, v nichž se sice autoři soustředili na preferované téma /Škola otců, Zářijové noci, Zde jsou lvi, Tři přání, Velká samota, Procesí k Panence/, ale v zobrazení společenské reality zaujali kritické stanovisko k oficiální politické linii, nebo na osudu hrdinů ukázali rozpor mezi idealizující teorií a každodenní životní praxí.

Báňakobystrický požadavek znovunastolení "vedoucích témat socialistické výstavby" v dramaturgických plánech vedl k obcházení, ústupovým manévřům a kompromisům; jejich výsledky jsou filmy typu Prosím nebudit, Zámek pro Barborku, Rychlík do Ostravy, Lidé jako ty, Neděle ve všední den, Chlap jako hora atd. Téma budovatelské práce v nich tvoří většinou jen rámeček nebo statickou dekoraci pro drobné příhody a osobní dramata, práce jako

"hočnota o sobě" /G. Friedmann/ je v nich vytčena před závorku a pod její záštitou omílají autoři uvnitř závorky bezstarostně jen v mírně dobově modifikovaných obměnách stará, desetiletými úspěchy prověřená témata manželských trojúhelníků, rodinných starostí, zdolávání překážek v lásce. V těchto filmech se zámečník vydává za letce /Zámek pro Barborku/ s podobnými komplikacemi a peripetemi, s jakými se v letech třicátých vydával mladý inženýr za šoféra nebo v komerčním americkém filmu šedesátých let detektiv za zloděje /Jak ukrást Venuši/ za účelem získat lásku milované dívky. Rozdíl je jen v tom, že v prvním případě tato travestie má dokazovat, že v socialistické společnosti je každá práce potřebná /co by si počala Barborka s letcem, když potřebuje spravit zámek u dveří/, v druhém má ukázat, že inteligentní sportovně vychovaný muž se práce nebojí a umí se aspoň na chvíli přizpůsobit svízelným životním podmínkám a v třetím případě má jen diváky pobavit. Jindy zase může být hlavní starost člena brigády socialistické práce /Chlap jako hora/ jen současným životním podmínkám přizpůsobenou variací starostí kondelíků, ale s tím rozdílem, že debaty o stavbě rodinného domku, který je podmínkou sňatku s milovanou dívkou, jsou přemístěny z parádního pokoje let dvacátých do moderní montážní haly hutí, a mají dokumentovat vzájemné vztahy členů brigády. Tento typ filmů měl v báňskobystrickém období plnou podporu schvalovacích komisí, řídicích institucí a shovívavě omluvnou kritiku, zatímco společensky angažované filmy Tři přání, Zde jsou lvi, Konec jasnovidce, byly všemi vjebčovány a do roku 1963 zavřeny v trezoru a pak v tichosti během letních měsíců uvedeny do kin.

Proměnlivost politického vývoje od roku 1956 se změnami v ideologickém a hospodářském životě a v sociálních vztazích společnosti vyvolávala u filmových autorů pokusy zmocnit se tohoto vývoje, fixovat jej nějakým způsobem v uměleckém díle. V roce 1957-58 se tyto pokusy projevovaly jen ojediněle, ale v rozpětí produkce roku 1963 na-

bývají již rozhodující převahy. Více než dvě třetiny autorů se snaží ve svých filmech podat "obraz života" /současného nebo nedávno minulého/ a vyvolat před divákem ilusi žité skutečnosti. Tato tendence navazuje úzce na "prózu všedního dne" z konce let 50., která chtěla na čtenáře působit co nejméně "literárně stylizovaně" /Števček/, chtěla být chápána jako život sám a prostřednictvím individuálně etického a psychologického světa postav zasáhnout společenskou problematiku doby. / A není tedy náhoda, že po několika povídkách tohoto typu - např. Kubíčková Lucinka, Trefulkovo Pršelo jim štěstí, Haškové Obžalovaný, Procházkovy Zelené obzory - sáhli dříve nebo později i autoři filmů./ Dimenze žité reality se ve většině filmů projevuje jen povrchně: Zlidšťováním postav drobnými zálibami a zlovyky, jež je někdy rozmělnují do žánrových figurek /Bez svatozáře/, všedností fyzického zjevu a bezprostředními reakcemi postav; v situacích se autoři uchylují ke kumulaci životních detailů nebo dobově příznačných faktů, někdy až dokumentárně přesných. Ale toto zživotňování dějů, postav, situací, přichází zvenčí a slouží jen jako podklad pro přímou nebo nepřímou formulaci objektivního nadosobního "smyslu", k zastírání jednoznačné určenosti vedoucího tématu. Podrobněji si je můžeme osvětlit na pojetí tématu práce, které se stále na žebříčku témat produkce roku 1963 udržuje na vysoké příčce.

Přes všechny rozostřující a aktualizující snahy autorů, zůstává i nadále práce zaměřená na perspektivní cíle obecně budovatelské a omezuje se na plnění kolektivních úkolů ať jde o práci dělníků / Bez svatozáře/, zeměčelců / Handlíři, Tři chlapi v chalupě/ či vědců /Ikarie AB 1, Mykoin PH 510, i když v tomto případě má práce dynamičtější charakter procesu objevování ovšem se silným akcentem na třídní původ jednotlivých pracovníků/. Rovněž škála citových vztahů souvisejících s pracovní činností se pohybuje jen v extrémních mezích pozitivních a negativních postojů. Práce zůstává nadále organizující silou lidského osudu a určovate-

lem psychologické logiky postav /Na laně, Začít znovu/. Ostatně o bystrém postřehu a citlivé vnímavosti scenáristů a režisérů se nedá mluvit ani při výběru osobních zálib a různých sklonů postav, jež mají navodit iluzi žité reality; v roce 1963 dominují u postav amatérské umělecké sklony^{4/}: ochotničení /Bez svatozáře/, hudba, zpěv, pantomima /Bez svatozáře, Tři chlapi v chalupě, Bylo nás deset, Na laně, Začít znovu/, recitace /Okurkový hrdina/. Tyto umělecké koníčky mají ilustrovat zájem o aktivitu pracujících a proto se zpravidla prolínají s prací /zkoušky na pracovištích/.

Ale vraťme se ještě k tématu práce samé: V uvedených filmech již dávno neznamena prosazování nových pracovních metod /spíš naopak ve filmu Bez svatozáře se hrdinové zavazují o zachování neproduktivní cihelny/, není v ní zdůrazněn ten rys bezmezné obětavosti, práce je kompenzována zábavou a zálibami v pracovním i volném čase. Ale současně ani v jednom z jmenovaných filmů neobsahuje práce existenciální prvky lidské praxe, práce není činností, která "vyjadřuje hluboké tendence osobnosti a pomáhá seberealizovat se" /G. Friedmann/^{5/}. Hodnotová orientace postav k práci je vymezena nadosobními kritérii dosažení nebo nedosažení společensky prospěšného cíle. Individuální je zcela pohlceno společenským, takže se u postav téměř vůbec nevyskytují stavy smutku, deprese, neurozy, seberealizace, rozletu, radosti, zklamání, prostě pocity doprovázející subjektivně prožívanou pracovní činnost. Poprvé je prožívají postavy filmů Slunce v síti, Konkurs, O něčem jiném, Černý Petr; i když ve všech jmenovaných filmech není práce tématem hlavním, je do života jejich postav integrována jako sou-

4/ Tato uniformita v zálibách postav souvisí s tendencí o zvýšení kulturní úrovně širokých mas, o níž se často diskutovalo na stránkách stranického tisku/zejména v Rudém Právu/

5/ Georges Friedmann: Sociologie práce

část jejich individuální lidské existence. Pro Evu Bosánkovou /O něčem jiném/ je práce napínavým dramatem překotřepelivosti a nadějí na úspěch nejistý a nevypočitatelný. Kriteřiem výsledného úspěchu není jen obecná prospěšnost /vítězství ČSSR v mezinárodní soutěži/, ale osobní uspokojení hrdinky, radost z dosažení cíle, z jeho mimořádnosti, kterému obětovala námahu a značnou část soukromého života. Nedostatek subjektivního uspokojení neexistence naděje na seberealizaci v práci mění život v subjektivně pociťovanou nudu, bezvýchodnost a práce se mění jen v součet stereotypního opakování navyklých úkonů. Práce integrovaná v životě individua jako subjektivní činitel není jedinou dimenzí společenské prospěšnosti, ale na celý trs dimenzí vyplývajících s napětí mezi existenciálními pocity a postoji subjektu, ze subjektivního prožitku práce a jejího významu pro společnost.

Po krizovém období přelomu let šedesátých byl znovu pociťován jako zvlášť aktuální kritický vztah k některým jevům našeho politického a hospodářského života. Terčem kritiky ve filmech bylo nejčastěji odtržení politických funkcionářů od pracovního prostředí /Cesta hlubokým lesem, Lucie, Handlíři/, kariérismus, pokrytectví, morální zbabělost, byrokratismus /Výhybka, Tvář v okně/, tedy v podstatě negativní vlastnosti a stránky politických pracovníků, které byly na XII sjezdu strany označeny za škodlivé a "brzdící rozvoj socialismu" a o nichž si vyměňovali názory čtenáři Rudého Práva v rubrice Názory, kritika, diskuse. Ve srovnání s kritickým postojem autorů v roce 1957 a 1958 se sice může na první pohled zdát, že kritika nyní zasahuje hlouběji, že je odvážnější, poněvadž názorové a politické konflikty postav neuvádí na správnou míru deus ex machina personifikovaný starým zkušeným komunistou^{6/} (Škola otců)

6/ Postava starého rozumného komunisty se správným názorem se vyskytuje ještě ve filmu Handlíři, ale figuruje zde spíše jako poradce.

nebo vysoký hodnostář (plukovník Zářijové noci). Ve filmech let šedesátých je chybný dělnický ředitel nebo dogmaticky smýšlející funkcionář ze svých chyb a omylů usvědčen. Kritika však není neomezená a její prostor je pevně ohrazený, takže autoři se nedostávají k realitě blíže než jejich předchůdci. Kritika nepřesahuje dosti omezený kruh okresních funkcionářů a dělnických ředitelů, kritizované chyby nejsou motivovány deformacemi v aparátu, ale osobními nedostatky postav (většinou odsouzeníhodnou ctižádostí) a také vítězství protivníkovy názoru bývá někdy vykoupeno tragickou událostí (ve filmu Lucie a Cesta hlubokým lesem - smrtí), poněvadž sám názorový konflikt pokládali autoři sami patrně za ne dosti přesvědčující. Tímto způsobem vzniká nové schema, nový rastr, který nepropouští analýzu deformací společenské situace, ignoruje zdroje různých ilusí a skutečnosti, jež k deformacím vedly, zamlčuje, čím byly přiživovány a udržovány při životě.

Vedle přímé kritiky dogmatismu omezených na oblasti politického a hospodářského života pokoušejí se někteří autoři zasáhnout společenské deformace konfrontací citového a morálního světa hrdinů s ustálenými zvyklostmi a uznávanými společenskými hodnotami /Pršelo jim štěstí, Kto si bez viny/. A konečně podobně jako autoři střední generace v literatuře, snaží se i jejich vrstevníci ve filmu - Jan Kadár a Elmar Klos - o přehodnocení minulosti; ve filmu Smrt si říká Engelchen postihují vnitřní konflikt a morální tvář člověka ve složitém vztahu k válečnému konfliktu a dobírají se složitějších vazeb mezi svědomím a odpovědností za činy v této době a jimi poukazují až k současnosti.

Širší a obecnější okruh problematiky otvírají autoři prostřednictvím básnických podobností: Vojtěch Jasný v poeticko-satirické moralitě Až přijde kocour zasahuje vedle známých deformací držitelů moci i další obecnější jevy, jež této moci nahrávají, živí ji a podporují. Postavy, vztahy a situace jeho filmu dostávají obecnější filoso-

fický význam tím, že Jasný využívá jako základního stavebního prvku metaforu a její pomocí slučuje konkrétní (velmi přesně odpozorované ze skutečnosti) s abstraktním a jedi-
nečné s obecným. Metaforická rovina reprezentovaná světem kouzelníka, Diany a kocoura dává hlubší smysl rovině reálné, je její druhou odrazovou plochou, která deformace politické adaptability, pokrytecké sebekritiky a podlézavého obdivu k moci zvýrazňuje tím, že tyto banální a všeobecně známé jevy spojuje do jiných souvislostí, než v jakých byly v té době divákům zpravidla prezentovány. Pavel Juráček v Postavě k podpírání interpretuje skutečnost prostřednictvím kafkovské intelektuální paraboly; v jejích absurdních situacích usiluje o vystižení člověka vydaného napospas anonymní moci, která je pro něj nepostižitelná, a přitom proměnlivá a nestálá, ale rozvětveným mechanismem prostředníků a prostředkovatelů zasahuje do života člověka na každém kroku od narození až do smrti. Juráček staví své symboly a absurdní situace na věrné předmět-
nosti detailů, takže abstraktní charakter paraboly není pociťován jako odtážitost od reality, ale směřuje k poznání podstaty skutečnosti. Ostatně k podobenství se v letech 1965-66 uchylovali autoři nové vlny stále častěji, když usilovali o postižení společenských struktur a názorových rozporů své doby.

V druhém a třetím plánu hrála ideologie roli dramatické motivace přestupků a zločinů /Strach, Deváté jméno/, jež jsou důsledky zahlazování stop válečného kolaborantství. V těchto posledních dvou nepřiliš přesvědčivých motivech vyznívá téměř patnáctiletý vývoj dramatické koncepce tématu ideologie, jež zachovávala směr oficiální dogmatické linie.^{7/}

7/ Koncem let čtyřicátých a padesátých kompenzovala dramatické motivy nedostatek dramatickosti při plnění budovatelských úkolů. Politické a ideologické motivy byly zdrojem a dramaticky aktivní silou konfliktů mezi staticky zobrazeným budovatelem a třídním nepřítelem, který stál v cestě nebo mařil plány kolektivního snažení. Ne-

Další a snad nejčlenitější oblastí diferenciacie vztahu film - skutečnost je téma mládí, které se v roce 1963 po delší absenci dostává opět do popředí autorského zájmu a objevuje se v několika nuancích. Zní to možná trochu paradoxně, ale přestože fenomén mládí je spjat s filmem a filmaři využíván od samého začátku filmu /E.Morin poukazuje na to, že film vlastně fenomén mládí objevil a z fetišizoval/, dostalo se právě téma mládí do nejhustší houštiny konvencí. Podle názoru Ch.Metze "byl film dlouho neprodyšně zahlcen tradicí 'pravděpodobného filmového mládí', tradicí, jež připouštěla asi tak sedm, osm hlavních typů. Podle přibližné historické posloupnosti jejich příchodu na plátno můžeme některé označit: 1/Mladý, hrdinský a přecitlivělý milovník němého filmu 2/ mladý, bezvadný muž sentimentálních limonád 3/směšný, omezený brepta 4/vykolejený typ s dobrým jádrem 5/ odporný chuligán atd.". Metz ve své studii poukazuje dále na to, že každý nový motiv ze života mládeže, každý nový typ, který překročil konvenci, znamená pro film objev /jako příklad uvádí typ mladých "levičáků" z Resnaisova filmu Válka skončila/.^{8/}

přítelem byl bývalý kapitalista, kulak, vesnický boháč, který byl v závěru dopaden a zneškodněn a budovateli dodával aureolu hrdinství /ve filmu, v literatuře i v dramatu/. Tato koncepce přecházela do budovatelských detektivek /Případ Z8, DS nevyjíždí/ a v polovině 50.let přešla do polohy ohrožení bezpečnosti socialistické společnosti /Smyk, Páté oddělení/ a konflikt se přenesl mezi státní bezpečnost a zahraničního špiona nebo diverzanta, ztělesněného emigrantem ze Západního Německa. V období politického uvolňování degenerovala ideologická motivace na nezastíraně formální motiv špionáže (Případ ještě nekončí) a vražd (Padělek) a filmy Deváté jméno a Strach v podstatě končí. O formálnosti této motivace svědčí produkce roku 1966, která pro český film (i literaturu) znamená "období rozkvětu" detektivního a kriminálního žánru, kdy ze 13 filmů je ideologicky motivován pouze jeden - Tranzit Carlsbad.

8/ Ch.Metz: Essais sur la signification au cinéma str.

V československém filmu po druhé světové válce měl typ mladého člověka rovněž několik filmových variant, jež korespondovaly s úkoly a cíly rezolucí strany a svazu mládeže a kryly se většinou s budovatelskými úkoly generace střední a starší.

To platí zejména pro období let padesátých. Tehdy byli representanty mládeže propagátoři nových pracovních metod a iniciátoři socialistického soutěžení /Karahanova parta, Štika v rybníce, Bylo to v máji ../. Jejich aktivita vycházela z dočasného konfliktu s dospělými na pracovišti, ale nikdy nepřerostla do generačního konfliktu nebo proti dospělým. Dospělí pochopili mladé lidi, dali jejich energii směr a své pracovní zkušenosti a v smírném konci ukázali mladí svým vrstevníkům v hledišti jejich místo po boku dospělých. Jediným "specifickým" rysem mládeže byly mládežnické slavnosti s lidovými písněmi a tanci. Milostné vztahy, až na některé výjimky /Sny na neděli/ byly v druhém plánu za problematikou budovatelskou a ve svém řešení na ní závisely. V letech ideologického uvolnění byl budovatelský typ vystřídán druhým extrémem - mládeží mravně narušenou nebo svědenou na šikmou plochu /Vina Vladimíra Olmera, Probuzení - původně Odsouzení k životu, Křižovatky, Cesta zpátky ap./. Morální přestupky, zločiny a poklesky mladých lidí byly motivovány špatnou výchovou, nezájmem rodičů a jejich třídním původem. Mezi těmito dvěma jednostranně chápanými extrémy se vydělovaly postupně neméně schematické variace, jež odpovídaly na momentální požadavky doby jako umístění mladých lidí v pohraničí /Všude žijí lidé/, snížení interupce těhotenství u mladých lidí /Život bez kytary/, variace budovatelského tématu na studenty /Snadný život/, na vojáky presenční služby /Váhavý střelec/. Jen ve filmu Štěňata se mladí lidé dostali do spletitější sítě života v revoltě proti autoritativnímu umístování do práce a současně nepochopení rodičů, nicméně aspoň v jedné části konfliktu museli kapitulovat, umoudřit se a podříditi

autoritě.^{9/} Mladí lidé ve filmu byli až do roku 1963 ve své většině přizpůsobováni následováníhodnému nebo výstražnému modelu. /Jen divadlo si do té doby dovolilo přivést na jeviště nehotové mladé lidi kladoucí si otázky /Jejich den, Nebezpečný věk/ a literatura proložila konvenci modelové mládeže románem Zbabělci, který se stal terčem útoků pojednávající o jezdecké kritické kampaně.

Znovuobjevení tématu mládeže v uzlovém produkčním roce 1963 souvisí na jedné straně s rozsáhlou diskusí, jejímž předmětem je pasivita mládeže a její nezájem o veřejný, společenský a politický život /přesné údaje přináší sociologický průzkum z r. 1968 publikovaný v Rudém Právu; na druhé straně souvisí se zájmem a porozuměním mladých tvůrců, kteří sami byli ještě nedávno v situaci mladých lidí "bez zájmu a cílů"; z vlastních životních zkušeností znají příčiny tohoto postoje, a přistupují k této problematice spontánně. Tím si vysvětlíme, že se v přístupu k tématu mládeže setkáváme v tomto roce ještě s konvenčním pojetím schematu kladného a záporného typu, jehož kritériem diferenciací je postoj k práci /Začít znovu/, jež je pozmeněnou variací Snadného života přesazenou do hornického prostředí, ale vysvětlíme si tím i řadu dalších diskucí, které s větším nebo menším zdarem usilují o postižení psychologického, citového a společenského zpodobení mladých lidí v Československu šedesátých let. Ve škále různých přístupů a koncepcí zaujímá důležité místo Mlíkovského film Okurkový hrdina. Na jedné straně se v něm autor přímo dojemně snaží uniknout ze sítě budovatelských a ideologických konvencí /jimiž v negativním smyslu zahrnul záporného hrdinu/ a soustřeďuje se jen na citové a morální hodnoty hlavní postavy, přičemž dochází k novému jednoznačnému kladnému modelu, zdůrazněnému romantickou a režijně stylizační koncepcí tohoto typu.

9/ V tom smyslu musel také M. Forman svůj scénář dodatečně pozmenit.

Typ mladého člověka "bez zájmů a bez cílů" se pokusili nastínit autoři na hlavní postavě filmu Na laně. Ale místo analýzy postojů 18letého chlapce je autoři jen zdůvodňují / a někdy dokonce jen dokládají ilustrací / pečlivě vybranými dramatickými detaily a motivy "strastiplného mládí": opilý otec, rozvrácená rodina, nedostatek porozumění pro hrdinu, milostný poměr k starší ženě, nespravedlivé podezření z krádeže, nedůvěra matky ... Z těchto konvenčních rekvizit vytvářejí autoři kolem postavy uměle dramatinovanou atmosféru a v ní vnějšími nárazy postrkují statickou postavu Kočky až do krizové situace, kde už pro něho mají připravenou práci v dobrém chlapecském kolektivu. Bloudící mladý člověk v něm najde pochopení, chuť do života a kladně vyřeší své rodinné i osobní problémy. Z jiného úhlu a v jiném pojetí zpodobňuje mladé lidi Forman v Černém Petru. Jeho základní postoj nazírání mládeže a směr pohledu na ni nemá nic společného s chápavým a usměrňujícím nadhledem dospělých. Mladí lidé prožívají své problémy v hustém průsečíku vztahů k dospělým a mezi sebou. Nejsou tedy od dospělých ani izolováni ani se nepředstírá falešná harmonie, ale v napětí tohoto vztahu poznáváme, že kořeny problému mladé generace mají své kořeny v povaze, postavení a problémech generace střední a starší. Život 16letého učeďníka a jeho přátel a vrstevníků je složen z řady situací jednoduchých, někdy až banálních, ale dokumentárně přesných bez vnějších dramatických opor a v nich nechává autor mladé lidi přirozeně myslet, cítit, spontánně reagovat bez vnější stylizace. Postoje těchto mladých lidí působí naprosto autenticky a odpovídají mentalitě větší části mládeže^{10/} v krizové situaci, která zasáhla do všech vrstev

10/ O výběru svých hrdinů Forman říká: "Zajímají mě obyčejní chlapani a děvčata, kteří postrádají vznešené perspektivy, mají jen naději příznivého uspořádání svého života, neboť na víc jim jejich mozek často nestačí ... Mám rád, chápu a znám tyto obyčejné mladé človíčky, jsem pro ně zaujatý už proto, že se s nimi nikdy nepočítá."

jejich života. Formanovi dospělí^{11/} jsou v ní už zabydleni, přizpůsobili se jí, zvykli si na její prostřednost a svou adaptabilní "filosofii" středních vrstev se snaží různými metodami přenést na mladého člověka. Postoj Formanových dospělých odpovídá Havlovu "systematizovanému člověku", zatímco mladí se této systemizaci vzpírají nebo aspoň /v případě Petrovů/ odmítají uznávat hodnoty dospělých. Mladí myslí jinak, mají jiné představy o budoucnosti, ale jsou ze všech stran obklíčeni autoritami a odtud vyplývají nové generační pocity /rozhovor Petra a Pavly u řeky/, vznikají psychologické deformace. Petr pasivita a nezájem nejsou jen vrozené vlastnosti nebo vady, Petr je zajatcem a obětí úsudku dospělých, který se projevuje dlouhým kázáním otce, starostlivou, jeho věku neúměrnou péčí matky, nabádáním a radami **nestřeženým** výrokem vedoucího, hodnotícími pohledy nakupujících a stručnými příkazy prodavaček / v podobné situaci je i Jana z Lásek jedné plavovlásky/. Petr se nesnaží o přímý odpor proti tomu zajetí, zůstává k němu aspoň na povrch lhostejný, ale nepodává se mu a jeho aktivita, třeba velmi nesmělá a naivní se projevuje v jeho styku s mladými.

Všem třem typům filmů o mládeži z roku 1963 je společné to, že ústředními postavami jsou mladí lidé, kteří vstupují do života, hledají své uplatnění a prožívají významnou fázi proměny v sebe. V prvních třech filmech se v šťastném nebo perspektivně šťastném závěru naplňuje dosti konvenční formou nadosobní ideologický nebo etický smysl. Formanův film se koncentruje na danou přítomnou situaci mladého člověka, jeho hrdinové ji prožívají jako reálný úsek života, který zůstává do budoucnosti otevřený.

V souvislosti s deheroizovaným hrdinou mizí z čs. produkce vyhraněný akční typ, který je v kódovací příručce charakterizován jako "jediná významná postava filmu" /výjimkou je Jánošík/. Postavy jsou začleňovány do skupin /zpravidla pracovních/ "stejně důležitých postav v ději"
^{11/} Konservativnost a konformismus Formanových dospělých /ve všech jeho filmech i ve Štěnatech/ se vyskytuje v dramatických/Pavlovi rodiče v jejich dni/a literatuře/městské oficiality v Zbabělcích, Rodiče v Majitelích klíčů

nebo vystupují v milostných nebo názorově konfliktních dvojicích. Při zpodobování postav se projevuje tendence k střízlivé všednosti fyzického vzhledu a průměrnosti duševních hodnot, a to jak u mužů tak i žen. Pokud jde o postavy žen, je zajímavé, že v produkci roku 1963 ustupuje nápadně do pozadí typ ženy pracovnice ve prospěch typu ženy milenky; s výjimkou filmu O něčem jiném se ani jeden film nezabývá společenskou problematikou dnešní ženy (tento jev souvisí patrně se snížením tlaku na zaměstnanost žen).

Vývoj ve filmu je složitý pohyb, který neprobíhá jen od činu k činu, ale střetávají se v něm a působí na něj protikladné síly a teprve jejich střetáváním vzniká dialektika směřování. V produkčním roce 1963 se začala filmová tvorba vnitřně diferencovat od více proudů. Ale i při této diferenciaci není nesnadné vystopovat dominantní zájem většiny autorů o postižení člověka ve změně sociálních strukturách. Tato snaha však vychází naplano všude tam, kde autor ve vztahu ke skutečnosti setrvává dále na vševědoucím stanovisku pohledu "shora" a odtud se snaží postihnout skutečnost prostřednictvím tématického rastru, který jen poněkud přizpůsobuje společenské situaci a tím zůstává lidská individualita nadále v zajetí uznávaných společenských vazeb, vžitých stereotypů a hodnot. K lidské individualitě se nedostávají blíže ani ti, kteří se snaží o kritiku některých společenských jevů, a to proto, že o nich říkají v podstatě to, co všichni vědí, že se je nesnaží dešifrovat, analyzovat a člověka exponují jen jako představitele určitých skupinových zájmů a nikoli jako osobnost. Bezradnost v tomto vztahu k současnému člověku se v plné míře projevuje v dalších letech /zejména v produkčním roce 1966/, kdy ztracenou oporu v požadovaném tématickém rastru nahrazují konvencí žánrů.

Do vývojové fáze produkčního roku 1963 přinášejí plodné impulsy ti autoři, jejichž díla vycházejí z no-

vého pohledu na člověka. Nového v tom smyslu, že odmítají zaujetí výhodného stanoviska a nad stanovisko kladou způsob, jímž se dívají na člověka a tím se také od základů mění vztah film-skutečnost: Pro ně tvoří film se světem kontinuitu, je procesem poznávání světa,^{12/} hledání toho neznámého, co se skrývá za známým a co způsobilo nebo působí, že skutečnost je taková, jaká je. Jejich filmy tvoří se skutečností celek a současně jsou skutečnosti protisvětem a tento stále otevřený vztah je východiskem poznávání člověka, odkryvání lží, polopravd a ilusí o člověku. V tomto poznávání člověka a jeho postavení v sociálních strukturách naší společnosti se ve vývoji své tvorby dobírají postupně hlubších vrstev pravdy.

Při poznávání člověka je pro tyto autory rozhodujícím kritériem exaktnost výpovědi, v níž prosazují vlastní vidění skutečnosti, vycházející z jejich zkušeností z žité reality, z jejich filosofického chápání světa, rozhledu a vzdělání. Režisér je subjektem umělecké myšlenky a nikoliv objektivním vypravěčem děje. Tento zásadní přesun vede na jedné straně k přeskupení sil v tvůrčím štábu, kde se odpovědnost za dílo koncentruje na režiséra-tvůrce, na druhé straně k hlubokým transformacím filmové dramaturgie^{13/} a vyjadřovacích prostředků. Autoři

12/Někteří autoři paralelně s hraným filmem natáčejí dokumentární snímky a udržují si stále bezprostřední dotyk s realitou. Kouzlem dokumentárního filmu je, že učí hledat to, co je za věcí a objevovat tajemství věcí. Jejich svět o sobě.

13/Člověk musí tento svět respektovat, musí se ho snažit pochopit. Respektovat život věcí. Dokument učí respektu k věcem. Dokumentární film nutí k přímému zážitku, "V současné kinematografii přestává být dramatická zápletka hlavním nebo dokonce jediným nositelem obsahu díla. Příběh nemizí, ale dostává jinou funkci ... Na filmu nás dnes nezajímá to, co se stane, neboť s plným zájmem sledujeme to, co se děje. Zauzlení zápletky má minimální estetický význam. Napětí nevzniká z očekávání "jak to dopadne", ale z průběžného vnímání toho, co právě probíhá". Jaromír Jireš.

nové vlny využívají maximálně autentičnosti filmové sdělovací techniky, aby vystihli pocitově myšlenkový kontext člověka v dané historické situaci.

V dialektice konkrétního lidského osudu postihují umělecky totéž, co je v abstraktně teoretické podobě formulováno ve stejném historickém okamžiku v oblasti současné moderní společenské vědy a filosofie, usilující o humanistické pojetí socialismu.

Systém všeobecné manipulovatelnosti, charakteristický ve své vyhrocené podobě pro stalinismus, ale v základních rysech typický téměř pro všechny společenské systémy dvacátého století, zůstával v platnosti i v šedesátých letech a rozhodujícím způsobem určoval tvářnost naší doby. U nás byl důsledkem direktivního řízení Komunistické strany, reprezentované uzavřeným kolektivem nejvyšších funkcionářů, kteří rozhodovali jménem celé strany. Tím se vytvářelo falešné vědomí, jakoby v hrstce politických funkcionářů byla koncentrována všechna "moudrost liču", přecházející v onu imaginární sílu, jež řídí běh dějin. Straničké akce, předsjezdové diskusní kampaně, diskuse uvnitř strany a na sjezdech měly vyvolat dojem, že i řadový člen strany se podílí na řízení a formování společenského života, avšak ve skutečnosti byly pouhou formalitou, poněvaž téze programů byly formulovány tak obecně, že nebylo o čem a k čemu diskutovat. Šlo pouze o schválení a odhlasování toho, co politické vedení k odhlasování předložilo.

Mechanicky pojatá jednota strany se odrážela i ve formě diskusí. Jejich ustálená pravidla hry se zakládala na monologu: "Monology podněcovaly protimonology, a během času se stalo paradoxním pravidlem, že vše nabývalo zvláštní podoby náznaků alegorií, šifer. Mnoho poctivých a bystrých lidí o jejichž dobrých úmyslech nemohlo být pochyb /a to i uvnitř komunistické strany/ zatlačovalo nepromyšlené kritiky do postavení jakési podezřelé oposice jen proto, že jim organizace naší společnosti a její problémy stálo zato, aby k nim zaujali kritické stanovisko" /V. Klokočka: Renesance moci, Literární listy/.

Avšak tato jednota strany byla fiktivní a její labilita se projevila při každém politickém nebo hospodářském otřesu a při změnách ideologické linie. Pokaždé se poněkud uvolnil prostor pro diskusí a v něm se stále s větší naléhavostí objevovaly otázky základních předpokladů socialismu, jež si kladl zejména filosofové, umělci a ekonomové. Konfrontace myšlenek

a názorů na základní problémy postavení člověka ve společnosti a marxistické filosofie vůbec /vycházející ze spisů mladého Marxe zejména z jeho Ke kritice politické ekonomie/ byla pro tehdejší politické vedení mnohem nepříjemnější než sebekritické přiznání vlastních chyb a všeobecná kritika nedostatků. /to odpovídalo oficiálnímu názoru, který nás chtěl přesvědčit o tom, že za všechny nedostatky nesou odpovědnost lidé a nikoliv systém/. Proto také měly všechny tyto diskuse a názorová střetnutí vždy jen krátkou životnost. V letech 1956-1958 jsme svědky několika myšlenkových a názorových soubojů a jejich násilného přerušení ve jménu boje proti revisionismu. Tato přerušení byla jen dočasná. V praxi to znamenalo, že postižení umělci a filosofové nesměli veřejně publikovat, byli vyloučeni ze strany a propuštěni ze zaměstnání, ale zpravidla^v dočasném vyhnanství pokračovali dále ve své práci. Výsledky své práce pak uplatnili při nejbližší změně politické linie, nebo naskytla-li se jim jiná příznivá situace. V této "podzemní činnosti" se postupně osamostatňovala filosofie od oficiální ideologie a při formulování socialistického humanismu se jednoznačně postavila filosofie proti ideologii. Filosofická koncepce socialistického humanismu vycházela z důkladné analýzy konkrétního každodenního života, zba-veného nánosů iluzí, přičemž veškerá podmíněnost humanismu je v možnostech, které jsou poskytovány nebo odpírány lidské tvorbě a jejího mírou humanismu je míra jeho svobody.

Nedůvěra strany k názorové pluralitě se neomezovala jen na oblast ideologickou a uměleckou. Koncentrace a expanse politické moci^{1/} vedly k postupnému omezování moci v nižších politických útvarech /např. ve stranických organizacích na pracovišti/, což mělo za následek otupení zájmu členů o jakoukoliv kontrolu

1/ "Jakmile individuální nebo kolektivní moc vezme na sebe podobu aparátu, má tendenci rozbít, zničit a pohltit každou jinou moc, aby se stala mocí jedinou" /Ernst Fischer: Závrať moci, Les temps modernes, listopad 1968/.

politické moci a vedlo k politické pasivitě, k přímému nezájmu o záležitosti politické vůbec a nakonec vyústilo v depolitizaci mas. Z hlediska ústředního vedení strany, jehož cílem byla monopolisace tvorby politické linie, znamenala tato depolitizace snažší ovladatelnost lidí i když načále prosazovalo svou politickou linii pod heslem "kádry rozhodují vše".

Zmanipulovaný a depolitizovaný člověk byl přizpůsobivý, zúčastňoval se všech schůzí a manifestací, provolával vedení strany předem stanovená hesla, vždy jednoznačně hlasoval, na pokyn odsuzoval a na jiný pokyn se křečovitě veselil. Ale nedostatek aktivity a uplatnění ve společenském životě vedl tohoto člověka k egoismu, kterým se kompensoval jeho zvýšený zájem o vlastní osobu a malé věci, /horečka kolem ležniček, spartaků, atd./ ale také k neupřímnosti a pokrytectví /zmanipulovaný člověk často vnitřně nesouhlasil, ale musel předstírat, že souhlasí /. Oficiální model člověka se opíral především o tyto vnější projevy zmanipulovaného člověka, uznával je za pozitivní rysy socialistického člověka a podle potřeb chvíle je usměrňoval, doplňoval a přetvářel. Oficiálně naplánovaný člověk, ukládaný všem lidem za vzor, byl zbaven své individuality a reprezentoval určitý součet vlastností a znaků, jež vyplývaly z hierarchie jeho postavení v byrokratickém systému. A takový člověk měl být také zobrazován v umění. Např. postava stranického funkcionáře, jeho společenský a osobní profil byl zkoncentrován do několika typických základních rysů,^{2/} které se postupně měnily podle změn i zvra-

2/ Základní charakteristiku stranického funkcionáře definovala poslankyně M. Švermová na IX. sjezdu KSČ v souvislosti s novým organizačním řádem strany: "komunista má být příkladem v práci, úderníkem, hrdinou práce, má být člověkem vzdělaným, ušlechtilým, vlídným a laskavým, poctivým k sobě, životu, lidem; má být člověk vysoce morální i ve vztahu k rodině, má být spravedlivý a právě proto i tvrdý k třídnímu nepříteři, má být důsledným a úporným bojovníkem za naši pravdu, bojovníkem proti všemu starému co nás brzdí na cestě k socialismu" /Lidové noviny, 31. května 1949/. V umění se pro každou vlastnost vytvořily symboly a vnější znaky. Tak např. ve filmu EXPRES Z NORIMBERKA muž stojící v chodbičce vlaku se Stalinovým spisem v ruce vyvolává na první pohled důvěru mladé učitelky a v dalších scénách se z něho vyklube kladný hrdina - člen STB.

tů v oficiální politickou linii.

V kritických filmech z konce padesátých let se setkáváme s funkcionářem, který na rozdíl od svého předchůdce již nezasahuje do dramatického konfliktu, nicméně zastupuje výsadní pozici strany v naší společnosti tím, že v rozhodujícím okamžiku zasáhne a rozřeší zápletku ve prospěch autority strany. Mocenské postavení strany zůstává pevné i tam, kde je počátkem šedesátých let o kritiku stranického funkcionáře. Tentokrát je jeho postavení v ději již dramatičtější. Stranický funkcionář se dostává do přímého konfliktu v práci, je usvědčen z dogmatismu nebo z byrokratismu. Ale hodnota kritizovaného funkcionáře nepřesahuje úroveň okresního tajemníka, který v centralizovaném a byrokratickém stranickém systému moci představuje jen mechanickou převodní páku. Rovněž stupeň a rozsah kritiky je shora přesně odměřený a kritizovaná deformace se omezuje spíše na osobní a charakterové vlastnosti postavy a kritiku druhořadých jevů. Takže skupina držitelů moci není vystavena přímé kritice a mýtus jejich neomylnosti zůstává nadále neotřesený. Tato vládnoucí skupina se cítí být ohrožena teprve až tehdy, kdy film zasáhne anonymní moc bez konkrétně určených funkcionářů. Nemusí jít ani o film ryze politický, ale stačí, aby anonymní moc byla vyjádřena básnickou metaforou nebo symbolem,^{3/} jaké s oblibou používají autoři "mladé vlny", nebo zřetězením absurdních situací a postojů, jež prostřednictvím ztrnulých a neosobně pracujících vazeb zasahují do všech oblastí lidského života.

Jestliže postava politického funkcionáře reprezentovala v umění pozici strany a proto byla interpretována především kladně, byly naopak postavy odborníků a intelektuálů zobrazovány jako politicky nespolehlivé a rozkolísané. Tento negativní postoj byl určován třídním aspektem, neboť převážná část poválečné inteligence pocházela z maloburžoasných a buržoasných vrstev.

3/ U Schormova filmu KAŽDÝ DEN ODVAHU nejvíce odporu vzbudila ta scéna, v níž byrokratický stranický postup byl charakterizován blíže neurčeným příjezdem šestsettrojek.

s intelektuály byly však vždy potíže, ať již jejich třídní původ byl jakýkoliv. O tom se strana přesvědčila v minulosti několikrát. Ale poněvadž se ani socialistický společenský systém nemohl bez inteligence obejít, byla vzata na milost jako "pracující inteligence", "nová inteligence", "dělnická inteligence", "technické kádry" atd. Všechny tyto pojmy měly odlišit tzv. inteligenta pokrokového od zpátečníka. Ale již jejich volba usvědčovala stranické vedení z nepochopení významu inteligence /pojem pracující inteligence je nelogickým pleonasmem/ pro socialistickou společnost. "Pracující, nová a dělnická inteligence" měla podle něho být pomahačem dělníků v uskutečňování budovatelských úkolů, ale současně byla mezi inteligencí a dělníky vybudována umělá hráz. Dělnická třída byla považována za jedinou představitelku revolučních tradic a idejí, což ji preferovalo v politickém, ekonomickém i společenském životě. Mimo jiné byla manuální práce hodnocena výše než duševní. To byly některé příčiny vyvolávající vzájemnou nevraživost mezi dělníky a inteligencí. Krizové situace v hospodářství, neúspěch rychle naverbovaných dělnických kádrů na vedoucí místa, si vyžádaly revisi v praxi uplatňovaných zásad, podle kterých třídnímu původu se dávala přednost před odborností. Rehabilitace inteligence, ke které došlo po XI.sjezdu KSČ, zlepšila její postavení jen pokud šlo o odbornou kvalifikaci, ale v politickém životě byla stále pokládána za nespolehlivý živel a až do ledna 1968 strana se k ní chovala vždy s mírnou podezíravostí.

Rozpornou situaci v postavení inteligence v naší společnosti film na rozdíl od divadla a literatury přehlížeš. K ojedinělým případům patří film ZDE JSOU LVI, který byl na vyšší zákrok na několik let zakázán. Pokud se vůbec intelektuál ve filmu vyskytoval, zalidňoval vesměs detektivky. Postavení inteligence v našem společenském životě v šedesátých letech si všímají pouze režiséři "mladé vlny", a to ve filmech O SLAVNOSTI A HOSTECH a NÁVRAT ZTRACENÉHO SYNA. Na charakterově pevného filosofa z Němcova filmu je nakonec uspořádána štvaniče a inženýr ze Schormova filmu ztrácí důvěru k životním jistotám a k vlastnímu životu, když se nechce přizpůsobit kon-

formitě svého okolí a odmítá být jako ti druzí a brát věci tak jak jsou.

Prototypem socialistického člověka byl až do poloviny padesátých let pozitivní hrdina - budovatel, velmi přesně definovaný z hlediska politického a ekonomického. Po dějinném mezníku jakým byl XX. sjezd KSSS, začal ztrácet půdu pod nohama. Nejdříve na divadle /k jeho zániku přispěla i mimo jiné konkurence zahraničních her, která během dvou let vyřadila utilitární, řemeslnou výrobu her **á la tēze**/, později v literatuře a jen ve filmu, kde ve vedoucích funkcích organizačních, uměleckých a distribučních setrvali stále stejní lidé a který jako významný masový komunikační prostředek podléhal stále přísnému dozoru strany a vlády /např. Pružincovo vystoupení v Národním shromáždění proti filmům "mladé vlny" v roce 1967/ se pozitivní hrdina stále udržuje křečovitě při životě. Ale není již tím romantickým budovatelem bez bázně a hany. Na první pohled působí velmi **civilně**. Od svého předchůdce zdědil sice pilnost, pracovitost a poslušnost, ale k těmto vlastnostem přibývají drobné detaily ze všedního života, které kolem postavy vytvářejí atmosféru člověčiny. V ní se bývalý budovatel mění ve spokojeného tuctového měšťáka, obklopeného socialistickým pohodlím a komfortem, který v podstatě odpovídá i divákovu snažení a je mu presentován jako zvýšení životní úrovně v socialistické společnosti. Ostatně filmové ztvárnění této měšťácké mediokrity a idyly nepůsobilo režisérům ani hercům velké potíže. Rychle a pohotově oprášili modely z třicátých a čtyřicátých let^{4/} /často i s jejími představiteli: Nový, Marvan, Baldová/ a přeformovali je do let šedesátých. V nové upravené podobě

4/ V téže době i distribuce slevuje ze svých přísných politických kritérií a uvádí na plátna našich kin předválečné a válečné české filmy. Tyto filmy po nepatrných úpravách sanovaly prodávky z málo navštěvovaných filmů socialistických produkcí. Při nákupu filmů z kapitalistických zemí rozhodoval především finanční efekt HRBÁČŮ, zatím co filmy HIROŠIMO, MÁ LÁSKO se dostávaly do našich kin s potížemi a se zpožděním.

/ve veseloherní variaci podepřené programovým heslem "Žijeme lépe, žijeme radostněji"/ se tak znovu potvrdilo, že konstantou a opěrným sloupem naší filmové produkce je především maloměstský životní styl, pro který je charakteristická neobyčejná adaptabilita do které se snadno zahrne i "švejkovina"^{5/} nově ideově interpretovaná. Ne náhodou se vrací opět na plátno DOBRÝ VOJÁK ŠVEJK a Ladův obrázek Švejka s heslem "To chce klid", se stává výrazem filosofie širokých vrstev. Funkce této maloměstské konstanty se přizpůsobuje neustále novému dobovému kontextu, vkusu a náladám diváka. Poslední stádium dokumentují četné detektivky a tzv. příběhy ze života, které jsou ještě ve větším počtu produkovány televizí.

Oficiální kritikové, kteří třídili a ideologicky známkovali naši filmovou produkci, tyto filmy shovívavě přehlíželi a tolerovali, ale současně volali po návratu pozitivního hrdiny, po lidech, kteří žijí v továrnách, na vesnicích, v brigádách socialistické práce, mezi aktivisty přerovské výzvy... "Potřebujeme", prohlašoval M.Fiala ve filmu a době /1963/, "aby náš film vyjádřil dramatickosti života těchto lidí, aktivně měnících svět a sebe, aby v těchto hrdinách, kteří v umění musí být stejně určití a lidsky bohatí jako v životě, dovedl objevit bez falešné idealisace inspirující příklad socialistického ideálu". Autorům všech podobných výzev unikala jedna důležitá skutečnost, že centralisací a monopolisací politické moci ztrácela dělnická třída svou aktivitu a že její třídní sebevědomí bylo udržováno jen prázdnými frázemi v denním tisku, resolucích a oběžnících. A tak tedy i ve filmu dějový prostor, který hrdina vyplňoval trávením na nedramatických schůzích a diskusích o zlepšení plánu, nebo v dramaticky vyhoceném boji s třídním nepřítelem, musel scenarista nahradit jinou akcí. Vzniká nový stereotyp socialistického soukromí, naplněného hrou v šachy, pytláčením, ochotničením, nebo nejrozmanitějším konfliktstvím. Je to nová socialistická pseudoidyla, stejně konfekční a zjednodušená jako ta buržoasní - o individualitě.

^{5/} Polemicky se ke "švejkovině" jako pozitivnímu národnímu fenoménu vyslovili K.Kosík a prof.V.Černý v Plameni /1964/.

člověka a jeho společenském postavení nic neříkající.

Prudký a nerovnoměrný vývoj, kterým prochází naše společnost, vystavuje člověka nejrůznějším vlivům, tlakům, názorům a požadavkům, které v něm vyvolávají rozpory, jež uměle zkonstruovaný a abstraktní člověk nikdy nemůže pocítit. Pokaždé, když se filmoví umělci snažili o poznání těchto rozporů konkrétního člověka byli přijímáni s rozpaky a s podezíráním.

Rozpor mezi vládní koncepcí člověka a jeho reálnou podobou je zvláště markantní u mládeže. Od vstupu do školy až po umístěnku do práce byl proces kulturisace a socialisace mladého člověka důkladně proorganisován pionýrem, Svazem mládeže, brigádami, zájmovými kroužky, Fučíkovým odznakem, Soutěží tvořivosti mládeže, Tyršovým odznakem zdatnosti atd. Jejich prostřednictvím byla mládež vychována k uniformitě názorů, zábah, sportu i oblékání... Proorganisovanost školního i soukromého života a jeho uniformita byly zdrojem zábran a frustrací, jež stály v cestě přirozenému uplatnění vlastní subjektivity, iniciativy a aktivity mladého člověka v práci i ve volném čase. Tak např. po několik let bylo útočeno na taneční a hudební projev big-beatové generace a to i z míst ve státě nejvyšších.^{6/} Tento tlak a stálé usměrňování mládeže k jednotnému modelu socialistického člověka mělo vliv na utváření únikových mechanismů, které vyvolávaly různé deformace mladého člověka.^{7/}

6/ Projev býv. presidenta Ant. Novotného pronesený v Ostravě 21. 3. 1963. President v něm reaguje na kulturní projev naší mládeže a na naše poměry aplikuje slova z obdobného referátu Chruščevova z 8. 3. 1963.

7/ Mimo jiné sem patří i "pokrytectví vyplývající z formálního členství v ČSM, jež často bylo výrazem konformní adaptace, přetrvávající z doby, kdy příslušnost k organizaci byla jedním z hodnotících kritérií požadované společensko-politické angažovanosti" /L. Macák, V. Šamonil; Mladí a jejich organizace, LN 20/67.

Krizová situace mládeže se od počátku let šedesátých stále zostřovala: projevovala se kritičností a odporem vůči oficiálním vládnoucím kruhům a jejich politické linii /1. Máj 1963/, nebo se stále stupňující apatičností a pasivitou ve společenském, politickém a kulturním životě. Krizové stavy vycházely ze závislosti a bezmocnosti mladých a byly reakcí na demagogicky a někdy krutě uplatňované násilí ze strany vládnoucí moci /Strahovské události 1967/.

Jiří Cvekl ve své úvaze o problémech mládeže vidí kořeny krize v postavení a v problematice generace starší a střední: "To, co mladé lidi provokuje nejsou různé hmotné a věcné nedostatky, potíže každodenního života... většinou je to postoj starších generací, který lze charakterizovat jako nedostatek otevřenosti a upřímnosti."^{8/}

Film generační rozpory smiřoval, krizové situace zastíral a v podstatě pokračoval v linii oficiální výchovy /filmy typu Začít znova/. Situaci mládeže nepostihl ani film OKURKOVÝ HRDINA, v němž se sice autor vyhnul starému schématu, vymezenému přívlastky - politický, pracovitý, jednotný - ale v poetické koncepci svého filmu jej nahradil jiným schématem dobrých a špatných vlastností v nichž nemohl postihnout složitost daného problému. K jádru problému se dostávají filmoví autoři teprve tehdy, když mladého člověka a jeho problematiku chápou jako důsledek celkového stavu společnosti, v kontextu jejich rozporů, nejistot a provisorii, jak se promítají do reálného života mladého člověka, do jeho myšlení, stavů a postojů, jak se v něm střetává to, co je proklamováno s reálnou skutečností a s vlastními představami mladého člověka.

Při poznávání pravdy o životě mladého člověka /a nejen mladého/ se často objevují i takové vlastnosti, které mluví proti němu /např. apatie a pasivita ČERNÉHO PETRA ve stejnojmenném Formanově filmu/ a neznamenaají jednoznačně negativní hodnocení postavy, poněvadž jsou podány v širším společenském kontextu /v případě ČERNÉHO PETRA především v rodině a

^{8/} J. Cvekl: Falešná alternativa, Plamen č. 5/67

e v zaměstnání/ e v autentickém vidění člověka jako směsi "dobra a zla, humoru a tragiky, hlouposti a rozumu, štěstí a neúspěchu, náhody a záměru" /Sviták/. Taková široká životní dokumentace postavy/jejíž osud nechávají režiséři "mladé vlny" zpravidla otevřený/ vede diváka k zamyšlení nad příčinami deformací postavy. Takovýto postoj tvůrce ke skutečnosti oficiální kritika odmítala pochopit.^{9/} V. Trapl v obsáhlém hodnocení kulturní činnosti v roce 1964 vidí v postavě ČERNÉHO PETRA beznále glorifikaci chlapce bez životního cíle, přikrčeného, přišlápnutého a jedním dechem s jeho odmítnutím postupuje hrdiny, kteří se o něco perou, kteří se nedovedou smířit s prostředností. Proti Petrovi vyzdvihuje postavu dělnického ředitele z filmu LUCIE, kterému podle Trapla "divák věří, nechává se jím strhnout, prožívá s ním všechny úspěchy i nezdary a dovede v něm najít i posilu pro vlastní život, nedat se udolat sebevětšími potížemi. Jaký je to propastný rozdíl mezi touto krevnatou a výraznou postavou s opravdu milým lidským nábojem a s tím nijakým nevýrazným Černým Petrem." /Kulturní tvorba 1964/.

Traplova kritika /podobně jako pozdější Klimentova úvaga v Nové myslí o "mladé vlně"/ vychází z hodnotového schématu období dogmatismu a krizovou situaci naší společnosti doporučuje léčit injekcemi optimismu a klidem. Přehlédneme-li v jeho článku demagogický tón a jazykové stereotypy a znaky z let padesátých, nemůžeme přehlédnout snahu zastírat reálnou situaci schématiky "mobilisujících hrdinů" místo její konkrétní analýsy, která je patrně pro hodnotový systém, z něhož vychází, nebezpečná.

Po XII.sjezdu KSČ se široce rozvíjel "shora" schválený a odměřený kurs všeobecné kritičnosti v politice, ekonomii a kultuře a to od novinových článků přes některá umělecká díla, pohotově plnící všechny společenské poptávky, až po politické disku-

9/Podle tehdejšího ideologického oddělení ÚV KSČ byl pocit odcizení, vyjádřený v některých filmech "mladé vlny" nehorázností a pomluvou socialismu, neboť tajovýto pocit, jistě typický pro kapitalismus, v socialismu neexistuje.

se. V této době může být kritičnost pokládána za dominantní a téměř módní jev i v naší kultuře.

Pro diváky v této situaci společenského vývoje stačilo, když se film stavěl kriticky k běžným nešvarům každodenního života, které téměř každý pociťoval na své vlastní kůži a v dobové interpretaci /zejména u diváků/ stoupl ihned takový film na úroveň odvážného činu, kterým bylo ohroženo některé z kanonizovaných tabu. Pochopitelně, že v této nejisté situaci stálých politických zásahů a z ní plynoucí všeobecná apatie, dostával příchuť sensačnosti každý film, který se rozcházel s požadavkem poslušovačnosti. Zatím však ve skutečnosti šlo o dílo, které vtipně, šikovně a pohotově v psychóze kritičnosti vycházelo vstříc jak dobovému cítění diváků, tak i oficiální ideologii. To platí v plné míře i o filmu OBŽALOVANÝ, díle režisérů Kaďára a Klose, který přes všechnu objevnost tématu a modernost jeho vyjádření, nezasahuje podstatu systému a z deformace viní jen resortní politické organizace. Kritika byla tolerována potud, pokud se nedotkla základních principů systému a nejvyšších politických míst /viz rozpaky s uvedením Podskalského filmu BÍLÁ PANÍ/.

Díla, jež usilovala o poznání autentického člověka, třeba částečné a zlomkovitě, ale v konkrétních životních situacích, sehrála převratnou roli ve vývoji našeho umění. Význam těchto děl Karel Kosík vidí v tom, že se soustředily na existencionální problémy člověka a že se jejich společným jmenovatelem stala otázka Kdo je člověk? V této otázce spočívá podle něho "stěžejní kritický a politický moment české kultury. To jest její političnost, kritičnost a revolučnost. Ty nebyly v tom, že se někde dělaly narážky na politickou situaci nebo se explicitně kritizovaly politické poměry nebo byly v podobstvích či náznacích kritizování představitelů režimu. To jsou věci efemérní, nepodstatné. Podstatná polemika spočívala v tom, že proti oficiální, dalo by se říci vládní koncepci člověka postavila kultura koncepci zcela jinou. Že napadla vládnoucí byrokratický režim ne v tom druhořadém a následném, ale v samé jeho podstatě a východisku". /Orientace, č.5/ 1968/.

Zájem filmu o člověka, o podmínky jeho existence, jeho štěstí, úzkosti, seberealizaci, frustraci a o jeho místo ve společenské struktuře, narážely až do ledna 1968 na odpor oficiálních míst. Při analýze každodenního života se tento člověk dostával na každém kroku do rozporu s hierarchií institucionálně vytvářeného hodnotového systému a v mezilidských i širších politických vztazích potvrzoval hodnoty, které oficiální ideologie buď nebrala na vědomí nebo jim dávala jiný smysl a ústy svých oficiálních ideologů a kritiků je někdy přímo zatracovala.

Odkrývání pravdy o člověku postupuje ve filmech "mladé vlny" v několika etapách a postihuje stále hlubší vrstvy: od poznání existencionálních problémů člověka až k společenským strukturám a postavení jednotlivce ve společnosti a k analýze společenských jevů.

Při sociálně-psychologickém rozboru vzorku deseti debutů autorů "mladé vlny"^{10/} byla společným jmenovatelem většiny analyzovaných filmů koncentrace na individualitu a neopakovatelnost lidské osobnosti, na interpersonální komunikaci, především ve vztahu dvojic; autoři se nepokoušeli ještě charakterizovat postavy v širokých interpersonálních dimensích. Širší vztah člověka ke společnosti se stal předmětem jejich básnických podobností teprve až v druhých a třetích filmech.

Důsledně analytický přístup k realitě proměňuje její strukturální vazby v sérii problémů odpovídající vlastnímu poznání autorů, jejich zkušenosti a pochopení reality; šíře a hloubka procesu závisí na jejich intelektuální vyspělosti a stabilitě filosofického názoru. Jejich prostřednictvím fixují autoři "mladé vlny" své subjektivní vidění skutečnosti, vyjadřují v nich svůj subjektivní názor a jimi se v ní plně angažují. Tak od poznání člověka, konkrétního, živoucího a složitého přešli autoři k analýze společenských jevů jež obnažovali a demon-

10/Sviták, Benešová, Pondělíček, Štábla: Filmový hrdina v mladé vlně československého filmu - příspěvek pro šestý světový sociologický kongres v Evianu /září 1966/.

strovali tak, aby vyprovokovali nutnost zamyšlení a řešení.

V celistvosti české kinematografie je přínos "mladé vlny" doslova epochální.^{11/} Film jejich zásluhou dosáhl mnohem významnějšího postavení v naší kultuře než kdy předtím. Převrat v chápání filmu lze vidět jak ze strany umělců tak i diváků. Představitelé "mladé vlny" se již nesnaží vyprávět příběhy, ale ze svého filosofického hlediska interpretují takové jevy skutečnosti k nimž cítí potřebu něco říci a specifčnosti k nimž cítí potřebu něco říci a specifčnosti filmového jazyka využívají k předvedení živé skutečnosti v konkrétní autenticitě. Proto jsou tato díla velmi často komentována a interpretována filosofy, neboť v nich narážejí na stejné problémy o nichž sami přemýšlí. Z hlediska diváka nastává změna v samé sociologické funkci filmu, neboť klade vyšší požadavky na jeho citlivost, vnímavost a jeho úsudek.

V kontextu celé české kultury sehrála "mladá vlna" v jejím obrodném procesu, nastoupeném v druhé polovině padesátých let, stejně významnou úlohu /ne-li v některých případech ještě významnější/ jako ostatní mnohem starší a uznávanější umělecké kategorie. Jestliže tvorba představitelů "mladé vlny" je ve své většině zaměřena na boření mýtů a na kritickou analýzu nenormálních společenských vztahů soudobého člověka, z nichž na předním místě je třeba jmenovat odcizení, pak je to jen logický důsledek minulých deformací, který je nutno chápat jako normální a přirozenou reakci zdravě myslícího a cítícího "člověka tvůrce" a jež je "vysokou autentickou hodnotou" v historickém životě našeho národa. Nicméně je třeba si uvědomit, že jde o přirozenou jednodimenziálnost v zobrazení člověka, charakteristickou dnes nejen pro nový český film, ale pro celou českou kulturu, která v budoucnosti, má-li dosáhnout významu moderní socialistické kultury meziválečného období, musí přerůst /ovšem pokud jí to

11/ Fenoménu jakým je "mladá vlna", bude věnována samostatná a mnohem obsažnější práce, která využije všech materiálů získaných kódovací metodou.

bude umožněno dalším politickým a kulturním vývojem/v "mnoho-
dimenzionální záběr lidské existence" /R.Kalivoda/. Pochopí-
telně, že nové podmínky si vyžádají nové přístupy a tvůrčí po-
stupy a to mnohem složitější a obtížnější než při dosavadní
"očistné kritice". V současné době se nacházíme v počátečním
stadiu renesance moderní socialistické kultury, ale již dnes
můžeme sledovat její vzestupnou tendenci směřující k onomu vyt-
čenému cíli.

Závěrečná poznámka

Hlavní nedostatky této metody vyplývají z toho že byla původně vypracována pro mnohem jednodušší typ filmové tvorby, než jaký představuje evropská produkce. Už při základním třídění např. vůbec neuvažuje významnou proměnu v typu filmu, který - nazírán z odlišných časových nebo intelektuálních hledisek - může působit jednou jako drama a jindy jako groteska. To se netýká jen starých filmů, nýbrž i novějších /PÁD BERLÍNA/ nebo některých parodických scén /např. parodie sovětské filmové montáže ve filmu HEJ RUP/. Tento dvojitý aspekt se stává významnou sémantickou součástí filmového výrazu a bude s ním třeba počítat při klasifikačních schématech. Některé důležité otázky zde chybí vůbec: není zde položena otázka závislosti na cizích vzorech, rozlišující pasivní a inspirativní vliv. Vlastní dotazník stále ještě často kladé popisné i hodnotící otázky, což nezůstává bez vlivu na výsledek kodáže a pro příště by bylo nutné všechny tyto body z tohoto hlediska revidovat. Značná disproportionality mezi početností ^{otázek} /2000/ a početností vzorku /30/ nebo mezi počtem otázek a jejich detailností zvyšuje nebezpečí, že systém kodáže může transponovat náhodné prvky v prvky kompoziční. Tam, kde jsou detailní otázky co nejpřesněji definovány, nabývají závažnosti do té míry, že většinou nesnesou jednoznačnou odpověď. Nelze však zapomínat, že hlavním posláním této metody bylo srovnávání jednotlivých národních produkcí a už proto je nevyhnutelná jistá disproportionality mezi konkrétností a abstraktností jednotlivých otázek.

Obecně lze říci, že čím hlouběji pronikáme s touto kodážovou metodou do dějin českého filmu, tím výrazněji se projevuje skutečnost, že podstatně respektuje povahu soudobé americké produkce a těch produkcí, které jsou jí ovlivňovány. Jakožto metoda, založená na statistických údajích a zaměřená proto jednak ke zužujícím a jednak ke globálním hlediskům, jejichž přednos-

tí je nejširší srovnatelnost, samozřejmě tuto sníženou citlivost do jisté míry předjímá, přesto však zejména ve starších údobích filmu nemůže podávat výsledky, neovlivněné svým vlastním postupem. Proto může být považována jen za pomocný a dílčí výzkum a hodnocení filmového obrazu člověka, který je nutné doplňovat dalšími analysami struktury a funkcí filmové tvorby. Přitom je nutné neztrácet ze zřetele, že každá sociologická analýsa, založená na statistice, ocitne-li se v rukou pozitivisticky založeného sociologa, který postrádá smysl pro dialektické vztahy v dějinách i v tvorbě, není schopna postihnout právě ony relace, o nichž je zde zmínka v souvislosti s dějinnou základnou raných dvacátých let /str.00/, v nichž se jeví nejvýrazněji, relace, umocňující pouhá historiografická zjištění k dialektické historiologii, nezanebávající skutečnost, že dějiny se utvářejí jen v přítomnosti.

Tato kodážová metoda poskytuje pouze orientační východisko k rozborům, bez nichž by chyběla filmovému vyjádření člověka a mezilidských vztahů potřebná pronikavost a úplnost. Vytváří předpoklady k analysám strukturních proměn a sémantických pohybů nejen v tvůrčím slohu jednotlivých etap, ale i u autorských individualit, v jejichž výstavbě se rovněž odráží dobové mínění a signifikantní způsoby obrazotvornosti. Takové analysy umožní např. sledovat specifické vlivy technických postupů filmové tvorby na estetické cítění a hodnocení jednotlivých vývojových etap /1/. Všechny tyto a podobné aspekty však už souvisí s příštím úkolem, naznačeným v úvodu, v němž by měla být zachycena proměna estetických struktur a dynamika funkcí v čase.

1 - E.M.Goldovskij ve svých Základech kinotechniky upozorňuje, že při odchylce obrazové frekvence o 25% a někdy i o 50% nevzniká u diváků pocit nevěrohodnosti. Tato vlastnost kinematografie byla v širokém měřítku využita v údobí němého filmu. Obrazová frekvence byla zvyšována i na 30-40 obr./s. To dávalo možnost zvýšit počet představení filmu a majitelé kin si tak zlepšovali ekonomiku provozu. - Tato technicko-ekonomická okolnost spoluvytvářela zvláštní estetické médium, emocionální a imaginativní tensi zejména americké filmové grotesky, která si dodnes uchovála tuto působivost a i schopnost ovlivňovat dnešní tvůrčí postupy.

Přes všechny naznačené nedostatky nás tato metoda přivedla - eť už přímo nebo nepřímo - k některým cenným zjištěním obecně i filmově historického rázu. Můžeme např. nyní zřetelně a konkrétně dokázat, že prostředky totalitních režimů v manipulování veřejným míněním jsou v podstatě shodné. Kontinuální srovnávání souborů ze značně rozlehlých časových úseků umožňuje sledovat ony konstanty, varianty a dominanty, tvořící specifickou českou filmovou produkci. Závěrem lze říci, že zkoumání kinematografie v celém jejím rozsahu, sledování proměn její struktury a funkcí odkrývá zvláštní vrstvu významných psychosociálních otázek, které by se měly stát nezbytnou složkou historiologie v poznávání dějin i přítomnosti.

V postupu práce se ukázalo jako nevyhnutelné - měly-li být zachovány ve všech etapách shodná plasticita výkladu a srovnatelnost jednotlivých zjištění - odsunout některé původně předpokládané dílčí úseky úkolu k pozdějšímu zpracování ve zvláštní studii. Týká se to především sledování vztahu filmové produkce k dobovému stavu filmové teorie, který nabývá na významu zejména v novější době, kdežto ve starších etapách představují teoretické koncepce značně autonomní a výlučnou oblast bez přímého vztahu k běžné produkci. Také kulturní vliv filmu, jeho úloha ve společenském vědomí apod. přesehují rámec, v němž jsme byli nuceni udržovat hodnocení výsledků kodáže. Z téhož důvodu bylo nutné zpracovat ve zvláštní studii výsledky, k nimž nás tato metoda přivedla u dochovaného materiálu z desátých let, který svou povahou je už zcela vzdálen její komparatistice.

Při práci s touto metodou bylo důsledně zachováno konsultativní hodnocení ve dvojicích. Srpnové události roku 1968 zdržely dokončení této práce a zároveň způsobily, že některé části tohoto úkolu museli dokončit jiní pracovníci, než ti, kteří je původně rozpracovali a vlivem politické situace zůstali v zahraničí. Jde zejména o zpracování vzorku z r. 1932, v němž převážnou část filmů kodovaly Taťana Ryndrová a Olga Soldánová, které rovněž vypracovaly vyjádření matematických výsledků této etapy. Dokončení kodáže zde provedli a závěrečné studie zpracovali Stanislav

lav Dvorský a Roman Erben.

Kodáž vorků z let 1912, 1922, 1942 a 1952 provedla dvojice Vratislav Effenberger a Petr Král, který je autorem vyjádření matematických výsledků roku 1952. Hodnocení ostatních vzorků a vypracování závěrečných studií všech těchto let provedl druhý autor této dvojice. Autory kodáže vzorku z r.1963 i závěrečných studií jsou Dr Marie Benešová a Zdeněk Štábla.

Číselné vyjádření kodáže považujeme za pracovní materiál, který zůstává uložen ve Filmovém ústavu a originálu závěrečné zprávy spolu s dotazníkem.

Dr Marie Benešová,
Vratislav Effenberger, Zdeněk Štábla

Praha, únor 1969.