

„SVOBODA POD DOHLEDEM“ ZAHÁJENÍ KOPRODUKČNÍHO MODELU VÝROBY V KINEMATOGRAFIÍCH SOCIALISTICKÝCH ZEMÍ NA PŘÍKLADU BARRANDOVA (1954 AŽ 1960)

PAVEL SKOPAL

Ve 20. letech dvacátého století uzavírali představitelé filmového průmyslu západoevropských zemí koprodukční a distribuční dohody, které měly napomoci zvýšit konkurenceschopnost vůči sílícímu exportu Hollywoodu. Projekt „filmové Evropy“ byl prvním rozsáhlým pokusem realizovat vizi nadnárodní filmové spolupráce v evropském prostoru. V roce 1924 inicioval šéf německé společnosti Universum Film AG (UFA), v té době největších evropských studií, dohodu s francouzskou společností Etablissements Aubert. Do konce 20. let, kdy hospodářská krize a nástup zvukového filmu výrazně změnil podmínky ve filmovém průmyslu, se částečně podařilo splnit cíle tohoto modelu panevropské spolupráce: snížit přítomnost amerického filmu a usnadnit oběh snímků z jednotlivých

„Svoboda
pod dohledem“

národních produkcí na evropských trzích (srov. HIGSON – MALTBY 1999). V poválečné Evropě pak docházelo k postupnému rozvoji koprodukční praxe s obdobným cílem, a to od roku 1946, kdy byla uzavřena francouzsko-italská dohoda. Největšího rozmachu dosáhl tento model koncem 50. a počátkem 60. let, tedy v době, kdy se začal v mnohem skromnější podobě uplatňovat i v zemích východního bloku. V roce 1957 vznikla ve Francii takřka polovina celkové produkce ve spolupráci se zahraničním koproducentem – šedesát tři snímky ze sto dvaceti sedmi (JÄCKEL 2003), přičemž jedním z nich byla i první poválečná československá koprodukce se západoevropskou kinematografií: film *V proudech* (Vladimír Vlček, Československo/Francie, 1957).¹

Pokud se z této perspektivy podíváme na počet koprodukcí na východní straně železné opony, získáme dojem, že Československo ani ostatní země sovětského bloku na tento trend nijak výrazně nereagovaly a že téměř nedošlo k testování efektivnosti koprodukčních dohod a uplatňování výsledných produktů na společném trhu. V prvních poválečných letech byl sice Barrandov využíván sovětskými studii a vznikl zde krátce po válce také polský snímek *Hraniční ulička* (Alexander Ford, 1948), v těchto případech se ovšem nejednalo o koprodukce. Kromě několika dokumentárních snímků a dvou koprodukcí sovětských studií Mosfilm a Lenfilm se zahraničními partnery musel filmový průmysl ve východním bloku čekat na liberalizaci byrokratického systému stalinistické éry a na uvolnění ve vztazích se Západem: to je zjevně především z vývoje ve

¹ Ve Francii byl uváděn pod názvem *La Liberté surveillée* – „svoboda pod dohledem“. Průhledná metaforičnost názvu, kterou zde můžeme vztáhnout také k podmínkám vzniku prvních koprodukcí se západními kinematografiemi, byla zjevná i tehdejšími strážcům socialistické kultury: „[...] v prostředí zaujaté propagandy proti nám bude název filmu ve značné části západního obecenstva vyvolávat třeba úplně podvědomě myšlenky právě v duchu této nepřátelské propagandy.“ L.: „Hlídaná svoboda?“, *Tvorba* 44, 31. října 1957, s. 20.

východoněmeckém studiu Deutsche Film AG (DEFA), kde sice i nadále pracovala řada západoněmeckých filmařů, ale kde až v roce 1954 vznikl – oficiálně *německo-švédský*, fakticky ovšem *německo-německý* – snímek *Leuchtfueher* (Wolfgang Staudte, 1954). První éra intenzivnější koprodukční spolupráce, byť ve srovnání se západoevropskými zeměmi kvantitativně stále zanedbatelná, přišla až roku 1957: vzniklo devět snímků, na kterých se podílela s různými partnery filmová studia z NDR, Československa, Sovětského svazu a Bulharska. K rozsáhlejšímu uplatnění koprodukčního modelu tak došlo poprvé v době, kdy v západní Evropě byl už na svém vrcholu. Nicméně poměrně náhlý a „synchronizovaný“ nárůst počtu koprodukcí naznačuje specifickou dynamiku, fungující v rámci východního bloku. Nabízí se řada otázek, které se týkají fungování národních filmových průmyslů v sovětské zóně vlivu. Proč nebyly koprodukční projekty ve větším rozsahu realizovány dříve? Co bylo příčinou krátkodobého rozběhu a brzkého ukončení koprodukčního modelu a jakou roli v tom sehrál ekonomický a byrokratický systém socialistických kinematografií? Bylo zahájení koprodukcí ve druhé polovině 50. let podporováno a koordinováno z Moskvy, nebo bylo „spontánní“ pragmatickou reakcí filmového průmyslu na uvolnění ideologických omezení? Jakou roli sehrála sovětizace filmového průmyslu východního bloku a koordinační ambice zahraniční politiky SSSR a sovětského filmového průmyslu?

Dějiny filmového průmyslu ovšem nejsou pouze dějinami *skutečně natočených* filmů. Procento nerealizovaných námětů nebo scénářů či nedokončených projektů je ve filmovém průmyslu vysoké, a nemusíme přitom uvažovat pouze o extrémně byrokratizovaném a neefektivním systému, jaký představovala československá státní kinematografie na počátku 50. let.² V případě zemí východního bloku vypovídají

2 Například v Hollywoodu končí podle odhadu bývalého scenáristy Thoma Taylora až 85 procent zakoupených scénářů ve fázi, kdy jsou schválené do

„Svoboda
pod dohledem“

nerealizované koprodukční projekty nejen o relativní (ne)efektivnosti produkčního systému, ale především pomáhají lépe porozumět tomu, jak politické turbulence 50. let ovlivňovaly filmový průmysl. Největší pozornosti se v tomto ohledu zaslouženě dostalo festivalu československého filmu v Banské Bystrici.³ Zasazení situace v Československu do širší nadnárodní dimenze ovšem ukazuje, jak v podstatě globální (kulturně)politické výkyvy procházely národními politickými systémy a vyvolávaly v jednotlivých filmových průmyslech zčásti paralelní reakce. To otevírá perspektivu, ze které se jeví filmová kultura v zemích východního bloku jako specifický globální systém. V něm si pochopitelně jednotlivé národní subsystémy zachovaly velmi mnoho specifických rysů i v době nejtuzšího stalinismu – jestliže ovšem v jiných oblastech historického výzkumu dozrál zřejmě čas na „revizionistické“ zdůraznění role jednotlivých kulturních milieu (CONNELLY 2008: 23), filmová historiografie dosud věnovala velmi málo pozornosti výzkumu mechanismů *sdílených* v produkční, distribuční i recepční rovině národní filmové kultury.

Tato studie má být příspěvkem k dosud nedostatečně probádané otázce parametrů kinematografie v sovětském bloku coby specifického modelu, determinovaného plánovitým hospodářstvím, koordinací s mocenským centrem v Moskvě a specifickými národními modely kulturní politiky. V tomto směru je možné se částečně opřít především o historické výzkumy z bývalé NDR, věnované kulturní politice (FEINSTEIN 2002; HEIMANN 1994; SCHITTLY 2002; NAIMARK 1995: 398–464) či přímo koprodukční spolupráci studia DEFA s francouzskými partnery ve druhé polovině 50. let (SILBERMAN 2006). Zásadní roli pro pochopení

předprodukční fáze, ale nejsou na ně uvolněné prostředky pro produkci (WASKO 2003: 36).

3 Srov. např. KLIMEŠ, Ivan: „Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959“; *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–138.

vzájemných vztahů národních kinematografií a snahy SSSR o koordinaci produkce východního bloku hrají sovětské archivy, cenný materiál poskytla také edice z Ruského státního archivu literatury a umění (RGALI) a Ruského státního archivu sociálně-politické historie (RGASPI), připravená Valerijem Fominem (FOMIN 2005).

PLÁNY V RYTMU POLITICKÝCH KAMPANÍ: GLOBÁLNÍ POVÁLEČNÝ TRH PRO SOVĚTSKÝ FILM

Zatímco první poválečné západoevropské koncepty a koprodukční dohody (počínaje dohodou mezi Francií a Itálií na společné produkci patnácti filmů, uzavřenou v roce 1946) se odvolávaly na sdílené kulturní hodnoty a jazykovou spřízněnost a jejich cílem byla podpora domácího filmového průmyslu a zajištění jeho konkurenceschopnosti (JÄCKEL 2003), záměry sovětského ministerstva kinematografie byly výbojnější. Zde nešlo pochopitelně o ochranu vlastního národního prostoru před americkou expanzí (ten byl od západní produkce víceméně izolován s výjimkou pragmatické exploatace „trofejních filmů“, tedy kopií ukořistěných Rudou armádou v různých evropských zemích),⁴ ale spíše o soupeření s Hollywoodem o pozici hegemonu na evropském trhu. Plány filmového průmyslu, reprezentovaného na vládní úrovni ministerstvem kinematografie,⁵ se přizpůsobovaly nově definované politické

4 Pro seznam trofejních filmů, u kterých dal ÚV VKS(b) v srpnu 1948 souhlas ministerstvu kinematografie k jejich uvádění, srov. TAYLOR 2006: 212–214. Ministerstvo kinematografie dostalo za úkol dosáhnout uváděním těchto filmů v letech 1948 až 1949 hrubých tržeb ve výši nejméně 750 milionu rublů.

5 Formálně byl v roce 1946 Výbor pro filmové záležitosti povýšen na ministerstvo kinematografie – díky vlivu na obsazování klíčových pozic ovšem přešla kontrola ministerstva do značné míry do rukou Oddělení propagandy a agitace ÚV VKS(b). Srov. FOMIN 2005: 199.

strategii – zjevně měly globální rozměr a zaměřovaly se na soubor o celou střední a východní Evropu jak na trhu filmovém, tak na „trhu idejí“.⁶

Prosazování zájmů sovětské kinematografie v poválečné Evropě započalo již začátkem července 1945, kdy rada lidových komisařů vydala pokyn ministerstvu kinematografie vyslat kameramany do Československa, Jugoslávie, Bulharska, Rumunska, Rakouska a Německa. Ivan G. Bolšakov, který stál v čele ministerstva kinematografie, si o dva roky později pochvaloval, že se díky tomu podařilo nejen získat materiál pro řadu dokumentárních filmů (mj. *Nové Československo* /Vasilij Beljajev – Vladimír Vlček, 1950/) a pro týdeníky, ale také vytvořit styčné body do jednotlivých obeslaných zemí. Současně žádal radu ministrů o souhlas s prodloužením pobytu filmařů, a to „[v]zhledem k velkému politickému významu práce našich filmových dopisovatelů v zahraničí, jejímž účelem je systematicky ukazovat v sovětských kinech život ve výše uvedených státech (tj. v Československu, Jugoslávii, Bulharsku, Rumunsku, Rakousku a sovětské okupační zóně Německa). Cílem je upevnění našich kulturních vztahů s národy těchto států, současně je nutné vytvořit objektivní filmové dokumenty jako protíváhu tendenčním materiálům filmařů anglických a amerických“ (FOMIN 2005: 210).

6 Sovětský svaz a poté podle jeho zadání i „lidové demokracie“ se snažily prosazovat svoji produkci i ve Spojených státech a západní Evropě, ovšem zde byly cíle a nástroje mnohem skromnější. Vedle uplatňování pravidla reciprocity při nákupu filmů ze západních států (tedy požadavku, aby příslušný stát odkoupil stejný počet filmů, jako do socialistické země vyveze) k tomu měly sloužit národní filmové přehlídky, pronájem kin pro uvádění filmů socialistických států, a především síť 16mm projektorů, vlastněných různými levicovými organizacemi. Srov. např. aktivity československého velvyslanectví v Británii nebo činnost společnosti Plato Films distribuující v Británii filmy z východního bloku – NA, f. 861 – Ministerstvo informací, inv. č. 642, k. 234.

„Svoboda
pod dohledem“

Argumenty pro podporu koprodukcí, vznesené zástupcem ministra kinematografie Michaiilem Kalatozovem, zdůrazňují vedle ideové expanze také zvýšení produktivity domácího filmového průmyslu:

Pro boj s anglo-americkou expanzí ve státech nové demokracie, pro zlepšení podmínek uvádění sovětských filmů a prohloubení našeho ideově-politického vlivu v těchto státech může být efektivní zvětšit zásobu našich filmů cestou koprodukcí s filmovými organizacemi ve státech nové demokracie i jinde.

Takové koprodukce je reálné uskutečnit ve filmových studiích v Praze, Vídni a částečně i u nás.

Projekt Ministerstva kinematografie SSSR k této věci byl představen na ÚV VKS(b), jeho realizace by rozšířila náš filmový fond (nad to, co produkují naše studia) o 10–15 filmů v letech 1948–49 a o 20–25 filmů v následujících letech.

Protože koprodukce vyžadují zapojení širokého okruhu autorů, herců, režisérů a dalších vrstev inteligence ve státech nové demokracie, představovalo by to také významné posílení našeho ideově-politického vlivu v těchto státech.⁷

V tematickém plánu koprodukcí natáčených mimo sovětská studia, který předložil Bolšakov v únoru 1948, zřetelně převažovaly náměty protifašistické: v Berlíně se měla natáčet koprodukce s DEFOU o požáru říšského sněmu, v sovětsko-maďarské koprodukci *Generál Lukač* a v Praze buďto *Němé barikády*, nebo *Reportáž psaná na oprátce*.⁸

7 Dopis Kalatozova A. M. Jegolinovi a L. s. Baranovovi, ÚV VKS(b), 19. ledna 1948 (FOMIN 2005: 219).

8 Tematický plán výroby uměleckých filmů. Bolšakov zástupci vedoucího oddělení propagandy a agitace ÚV VKS(b) D. T. Šepilovovi, 2. února 1948 (FOMIN 2005: 225–229).

„Svoboda
pod dohledem“

V této verzi už se objevily jen dva náměty, nabízející adaptaci západoevropského nebo amerického díla: Zolovy *Peníze*, kde se předpokládala koprodukce s některou „progressivní“ francouzskou filmovou společností, a *Hluboké kořeny*, protirasistická divadelní hra Arnauda d'Usseau a Jamese Gowa, která se měla natáčet v angličtině ve vídeňském studiu Rosenhügel.⁹ Poměrně rozsáhlé plány na koprodukční spolupráci se měly promítnout i do organizační struktury ministerstva kinematografie zřízením samostatného oddělení pro produkci filmů v zahraničí. Oddělení propagandy a agitace sice navrhlo některé změny a doporučilo doplnit nová témata, například filmy o „angloamerické politice kolonizace Německa“ nebo adaptaci románu Jamese Aldridge *Mořský orel* „o boji řeckých patriotů za demokracii“, tedy náměty, které se výrazněji přizpůsobovaly atmosféře zostřující se studené války – samotný plán koprodukcí ovšem byl ještě doporučen ke schválení.¹⁰

I když explicitní rozhodnutí o zastavení těchto koprodukčních záměrů nemáme, můžeme celkem podloženě spekulovat o jeho příčinách. Příprava koprodukcí zapadala do Bolšakovových ambiciózních plánů, podle kterých se Mosfilm měl stát největším studiem v Evropě a Sovětský svaz měl produkovat osmdesát až sto filmů ročně. Tuto linii nastolenou ministerstvem kinematografie ovšem zvrátilo rozhodnutí Rady ministrů v červnu 1948, podle kterého věnuje ministerstvo příliš mnoho pozornosti kvantitě na úkor kvality. Do budoucna měl být každý film „mistrovským dílem“ – měřeno podle schopnosti „vštěpovat komunistické

9 Vlastní produkce studia, které spadalo pod sovětskou správu, započala až v 50. letech – do té doby jej Sověti pronajímali cizím produkčním společnostem, včetně západních (WAUCHOPE 2007: 217–222).

10 Natáčet se mělo ve studiích v Praze, Vídni, Budapešti a Berlíně, sovětské ministerstvo kinematografie by se podílelo na nákladech 55 procenty a mělo by „právo kontroly ideově-uměleckého zaměření natáčených snímků“. D. Šepilov a L. Iljičev tajemníkům ÚV VKS(b) Andreji A. Ždanovovi a Michailovi A. Suslovovi, 7. února 1948 (FOMIN 2005: 229–230).

vědomí masám“ (KENEZ 2001: 189).¹¹ Pokračování Ždanovem vedené kampaně proti „vlivu buržoazní kultury“ a politika kulturní izolace doprovázená radikálními požadavky na ideologickou hodnotu filmové produkce zastavila rozvoj koprodukčního modelu. Kulturní izolacionismus, diktovaný stranickým aparátem, se zřejmě neopíral o nějakou dlouhodobější principiální strategii, jak ukazuje příklad účasti sovětských hudebníků na festivalu Pražské jaro, který se odehrával v tutéž dobu: příslibemou účast zastavilo rozhodnutí sekretariátu Ústředního výboru Všesvazové komunistické strany (bolševiků) – ÚV VKS(b) 8. května 1948, za pár dnů poté Politbyro zase účast delegace povolilo (TOMOFF 2004). I přes tyto výkyvy v politickém zadání byly ovšem víze na expanzi do Evropy formou koprodukcí zastaveny a „globalizační“ plány Bolšakova a Kalatozova se omezily na distribuční smlouvy.

PATERNALISMUS, REBELIE A ALIBISMUS: PRVNÍ POVÁLEČNÉ KOPRODUKCE VE VÝCHODNÍM BLOKU A JEJICH MOTIVACE

V dubnu 1949 poslal ministr Bolšakov tajemníkovi ÚV VKS(b) Malenkovovi zprávu o uvádění filmů v zemích „nových demokracií“ a o pomoci těmto státům v rozvoji kinematografie, pod kterou spadaly i dokumenty natáčené v jednotlivých státech za účasti sovětských filmařů a také účast na natáčení filmu o „albánském národním hrdinovi“ Skanderbegovi (Skanderbeg, Sergej Jutkevič, 1953). Film byl

11 V pozadí neefektivního fungování filmové produkce až na hranici totálního kolapsu tedy stála vedle byrokratizace kontrolního systému i ideová argumentace – tu přebíral na počátku 50. let také ČSF, jak na to upozorňuje ve své studii v tomto sborníku Petr Szczepanik. Ani v prvních dvou poválečných letech se počet natočených filmů zdaleka nepřiblížil Bolšakovem plánovaným číslům, pak ovšem následoval další pokles. V roce 1945 vzniklo v sovětských studiích 18 snímků, 1946: 22, 1947: 22, 1948: 16, 1949: 17, 1950: 12, 1951: 9.

„Svoboda
pod dohledem“

dokončen sice až v roce 1953, ale už v roce 1949 vyslalo sovětské ministerstvo kinematografie do Albánie prominentního scenáristu Michaila Papavu. Vznikl výpravný barevný snímek,¹² okolnosti jeho vzniku přitom naznačují, že projekt dobře zapadal do Stalinových zahraničněpolitických zájmů. Koprodukcí se připravovala těsně po neúspěchu Bolšakovových rozsáhlých plánů na filmovou spolupráci v rámci sovětského bloku, v době, kdy se Sovětský svaz politicky i kulturně izoloval, a Bolšakov projekt představil v rámci zmíněné pomoci ostatním zemím.¹³ Jednalo se fakticky spíše o nástroj sovětizace, způsob šíření sovětských produkčních norem a v některých případech také o využití technického vybavení „podporované“ země: do sféry oné „pomoci“ byla totiž zahrnuta také československá kinematografie, která měla v roce 1948 k dispozici zkušený filmařský personál, kvalitní ateliéry, které Sověti sami využívali, a vyprodukovala dokonce o jeden film více, než vzniklo ve všech sovětských studiích dohromady. Kromě toho šlo ovšem v případě Skanderbega o velmi aktuální námět, který v době Stalinova zásahu proti pokusu Tita vytvořit balkánskou federaci¹⁴ podává „vhodnou“ verzi albánských dějin,

12 A že se jednalo o ambiciózní a konkurenceschopný film dokládá recenze z *New York Times*, vyzdvihující velkolepost bitevních scén. Srov. H. H. T.: „Skanderbeg (1954). Skanderbeg Arrives at the Stanley“; 5. červenec 1954, <http://movies.nytimes.com/movie/review?res=9E02EFDA103EE-53BBC4D53DFB166838F649EDE>.

13 RGASPI, f. 17 – ÚV KSSS, opis 132 (oddělení propagandy a agitace), ed. chr. 250, zpráva ministra kinematografie Bolšakova tajemníkovi ÚV VKS(b) Malenkovovi, 4. dubna 1949; výnos ÚV VKS(b) o opatřeních na pomoc kinematografiím Československa, Maďarska, Rumunska, Bulharska, Albánie a Severní Koreje, tamtéž.

14 Stalin původně souhlasil s tím, aby Tito pohltit Albánii, ale plány na balkánskou konfederaci s Rumunskem a Bulharskem už byly příliš ambiciózní. Začátkem roku 1948 následovala tvrdá lekce bulharskému předsedovi vlády Georgi Dimitrovovi a vyloučení Jugoslávie z Informačního byra komunistických a dělnických stran (BEREND 1999: 58; TEJCHMAN 1995: 136–137).

ve které šla snaha o alegorickou aktualizaci tak daleko, že si na její očitivnost stěžoval i sovětský posuzovatel scénáře: ten považoval paralelu mezi srbským vládcem Brankovićem a Titem za příliš doslovnou.¹⁵ Druhým dokončeným koprodukčním projektem byl pak další historický snímek *Hrdinové Šipky* (Sergej Vasiljev, 1954). Jednalo se o koprodukcii s Bulharskem, tedy druhým balkánským satelitem, který spadl do oblasti jugoslávských zájmů.

V obou případech se koprodukční snímky týkaly národního sebeurčení v boji proti Turkům, tento motiv byl poté ovšem nahrazován dominancí syžetů „mezinárodního přátelství“ jako milostného vztahu nebo jako přátelství mezi dětmi dvou národů (tyto motivy jsou přítomné s výjimkou Krškových československo-bulharských koprodukcí *Labakan* /1956/ a *Legenda o lásce* /1957/ ve všech šesti dalších koprodukčních Barrandova před rokem 1960). Vedle *Skanderbega*, *Hrdinů Šipky* a několika dokumentů vznikly v rámci východního bloku první koprodukce v NDR – *Leuchtfuehrer* (Wolfgang Staudte, 1954) a *Slečna ze Scuderi* (Eugen York, 1955). Oficiálně se jednalo o koprodukcii se švédskou firmou Pandora Film Stockholm, ta ovšem sloužila jako zástěrka pro možnost spolupracovat se západoněmeckými filmaři.¹⁶ Tyto koprodukce byly zahájeny v období po nastolení „Nového kurzu“ v červnu 1953, kdy se uvolňovaly vztahy se SRN také v oblasti distribuce.¹⁷ Státní výbor pro filmové záležitosti (*Staatliches Komitee für Filmwesen*) v reakci na vládní prohlášení z listopadu 1953 o „mírovém

15 Ruský státní archiv literatury a umění (RGALI), f. 2453 – Mosfilm, opis 3, ed. chr. 228.

16 Podle německého filmového historika Ralfa Schenka stál za koprodukce západoněmecký producent Erich Mehl, který zaštitil koprodukcii švédskou partnerskou firmou (SCHENK 2010).

17 Počet západoněmeckých filmů uváděných v NDR vzrostl z jednoho v roce 1953 na čtrnáct, resp. deset v následujících dvou letech, a od roku 1955 byla možná výměna filmů poté, co spolková vláda zrušila zákaz dovozu filmů DEFA (HEIMANN 1994: 225, 252).

„Svoboda
pod dohledem“

řešení německé otázky“ formuloval úkoly pro spolupráci se západoněmeckým filmovým průmyslem, včetně koprodukcí.¹⁸ Jednání mezi studiem DEFA a zástupci svazu západoněmeckých producentů (*Verband Deutscher Filmproduzenten*) v listopadu a prosinci 1954 vedlo k dohodě, podle které se měly na produkčních nákladech obě strany podílet stejným dílem. DEFA dokonce souhlasila s tím, že společně natočené snímky budou uváděny v západních státech bez jakéhokoli odkazu na východoněmecké studio v titulcích či v propagaci – koprodukce se pro HV Film (*Hauptverwaltung Film* – Hlavní správa kinematografie při ministerstvu kultury) stala problematickou spíše z důvodů finančních než politických, a to v okamžiku, kdy dodatek ke koprodukční smlouvě o filmu *Slečna ze Scuderi* přesouval část valutových výdajů z Pandory na DEFU.¹⁹ Překážka ovšem vyvstala především na druhé straně železné opony: západoněmecké spolkové ministerstvo hospodářství nevyhovělo žádosti producentů o souhlas s koprodukce se studiem DEFA (KERSTEN 1963: 135). Vzhledem k tomu, že západoněmecká vláda odmítala finanční podporu či garance jakékoli koprodukci s NDR, vystupovala zmíněná švédská společnost Pandora jako oficiální partner namísto mnichovské produkční společnosti Ericha Mehla (SILBERMAN 2006: 40). Spolupráce poté pokračovala ještě dalšími dvěma snímky: *Spielbankaffaire* (Artur Pohl, 1957) a *Die Schönste* (Ernesto Remani, 1957).

18 Srov. Vorlage für das Kollegium des staatlichen Komitees für Filmwesen. Bundesarchiv (BArch), DR 1, f. HV film – Ministerium für Kultur, sign. 4937.

19 V lednu 1955 si ředitel HV Film Anton Ackermann stěžoval ministrovi kultury Johannesi R. Becherovi, že DEFA podepsala dodatek ke smlouvě bez vědomí HV Film i dalších orgánů. Ackermann navrhl udělit důtku řediteli Studia hraných filmů Hansi Rodenbergovi a vedoucímu produkce Albertovi Wilkeningovi, kteří dodatek podepsali. Srov. BArch, NY 4109, f. Anton Ackermann, sign. 96.

V rozmezí let 1956 až 1960 ve studiu DEFA vznikly také čtyři prestižní a relativně vysokorozpočtové snímky v koprodukcí s Francií, přičemž prvním z nich byla *Dobrodružství Tilla Ulenspiegela* z roku 1956 (Gérard Philipe – Joris Ivens) (SILBERMAN 2006). Právě roky 1956 až 1957 jsou z hlediska ustavení koprodukčního modelu filmové výroby ve východním bloku klíčové a otevírají několik důležitých otázek: co bylo hlavní motivací pro tyto projekty na straně filmového průmyslu a jaké proměny kulturní politiky umožnily – či si dokonce vyžádaly – jejich realizaci? A jakou roli hrály a jak se vzájemně ovlivňovaly koprodukční projekty uvnitř východního bloku na jedné straně a spolupráce se západními státy na straně druhé? Je totiž zřejmě nutné chápat tyto dva typy koprodukčních dohod jako odlišné ve své funkci a cílech, o čemž svědčí mj. vyjádření Antona Ackermanna. Při jednání s Československým státním filmem (ČSF) Ackermann žádal českou stranu o spolupráci na společném projektu ze strategických důvodů – Jednotná socialistická strana Německa (*Sozialistische Einheitspartei Deutschlands* – SED) sice podle něj podporuje koprodukce se socialistickými státy a politbyro odsouhlasilo také spolupráci se západními státy, ovšem možnost první koprodukce se SSSR odhadoval Ackermann až na rok 1956 a jakýkoli společný projekt s českou stranou „je o to důležitější, že jedna koprodukce se švédskou společností byla dokončena a další má být zahájena s Francií. Takováto situace, kdy DEFA natáčí koprodukční snímky pouze se západními kapitalistickými státy a přitom nemá žádný se spřátelenými sousedními zeměmi jako Československo nebo Polsko, je nadále nepřijatelná“.²⁰ Ackermannův postoj tak poukazuje na specifickou funkci tohoto koprodukčního

20 Reprodukce Ackermannových vyjádření, uvedená ve zprávě československého velvyslanectví v Berlíně pro ministerstvo kultury a ministerstvo zahraničních věcí, 12. května 1955. Archiv ministerstva zahraničních věcí (AMZV), TO obyčejné, 1945–1959, NDR, k. 27 – osvěta.

„Svoboda
pod dohledem“

snímku. Takovéto „vnitroblokové“ projekty mohly být samozřejmě ekonomicky efektivní díky sdíleným nákladům, přítomnosti herců ze dvou zemí, kteří dodávali filmu transkulturní dimenzi a zvyšovali jeho šanci na daných trzích, či využitím atraktivních exteriérů například v Jugoslávii či Bulharsku. Současně mohly ovšem posloužit i jako alibi pro mnohem atraktivnější a ekonomicky zajímavější spolupráci se Západem. V době zahájení prací na *Dobrodružstvích Tilla Ulenspiegela* se DEFA a HV Film zřejmě ocitly v časové tísní, proto měly silný zájem o koprodukci s ČSF, se kterým už existovala smlouva o společné produkci populárně vědeckých filmů. Výsledkem byla československo-německá koprodukce *Ročník 21* (Václav Gajer, 1957). Ackermann zjevně prezentoval koprodukci s Barrandovem jako důležitý zahraničněpolitický úkol, takže československé ministerstvo zahraničních věcí začalo v tomto směru vyvíjet nátlak na ČSF.²¹ Pochybnosti o „oboustranně vyhovujícím tématu“ byly vyřešeny pomocí adaptace stejnojmenného románu Karla Ptáčníka. Podle explikace vepsané na úvod jedné z verzí scénáře prochází hlavní hrdina filmu, mladý Čech nasazený na nucené práce do Německa, vývojem od názoru, že „Němci jsou všichni stejní, není možné se s nimi dorozumět“, k poznání, že „je také jiné Německo, se kterým je možno se sbratřit“ (obr. 1).²² Využití tradičního schématu milostného příběhu jako metafory přátelství celých národů bylo komplikováno národními resentimenty ve vztahu nedávného okupanta a okupovaného, ale oficiální politická reakce byla jednoznačná: filmu při slavnostní premiéře aplaudoval i první tajemník SED Walter Ulbricht.²³

21 Dopis ministerstva kultury řediteli ČSF Jiřímu Markovi z 10. listopadu 1955 na urgenci ministerstva zahraničí. Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Ročník 21*.

22 Tamtéž, body k scénariu, nestr.

23 Srov. zpráva československého velvyslanectví ze dne 17. března 1958. AMZV, TO obyčejné, 1945–1959, NDR, k. 27 – osvěta.

OD POHÁDKY K VÁLCE: KOPRODUKCE BARRANDOVA V RÁMCI VÝCHODNÍHO BLOKU

V letech 1956 až 1969, tedy v období od prvních československo-bulharských koprodukcí Václava Kršky *Labakan* a *Legenda o lásce*²⁴ až do počátku normalizace, bylo v českých studiích na Barrandově a v Gottwaldově natočeno dvacet sedm koprodukčních snímků,²⁵ což představovalo přibližně 7 procent celkové tvorby (dalších deset projektů realizovalo studio Koliba na Slovensku). Do roku 1960 to bylo sice pouze devět filmů, ty jsou ovšem důležité pro sledování nadnárodní dimenze filmového průmyslu jak uvnitř sovětského bloku, tak směrem k západním zemím (tato nadnárodní rovina produkční a distribuční praxe je pochopitelně přítomná i u ostatní produkce z hlediska její potenciální exportovatelnosti na zahraniční trhy či uvádění na filmových festivalech, nikoli ale v takto explicitní podobě). Kromě toho jsou koprodukce příležitostí k výzkumu ideologických a ekonomických podmínek kinematografického průmyslu a jeho infrastruktury v 50. letech – jednak byly místem realizace ideologických zadání a také testování hranic pro realizaci ekonomických cílů, současně ale sloužily v případě prvních spoluprací s Francií jako přípravná a testovací fáze pro zavádění širokoúhlého formátu. Pokud jde o žánrovou charakteristiku, patřily k politicky nejpreferovanějším koprodukčním projektům filmy válečné (*Ročník 21* s NDR a *Májové hvězdy* /Stanislav Rostockij, 1959/ se SSSR), zatímco exponovaná témata budování socialismu či dějin dělnického hnutí se i nadále realizovala pouze uvnitř národní produkce a nedošlo k pokusům prezentovat

24 Přesněji řečeno prvních koprodukovaných hraných snímků – v roce 1950 vznikl v koprodukci se SSSR dokument *Nové Československo* (Vasilij Beljajev, Vladimír Vlček).

25 Ve Filmovém studiu Gottwaldov vznikl v koprodukci s Francií v roce 1967 dětský film *Automat na přání* (Josef Pinkava).

„Svoboda
pod dohledem“

je v „internacionální“ dimenzi jako součást nadnárodních projektů. Cirkulace filmů uvnitř sovětského bloku navíc neprobíhala zdaleka automaticky a bezproblémově – například ve zprávě pro kolegium ministra kultury uvedl ČSF jako důvody nepřijetí to, že „tyto filmy řeší problémy specificky národní nebo že v příslušné zemi byl podobný film vytvořen domácí kinematografií“, takže snímky *Hra o život* (Jiří Weiss, 1956) a *Zářijové noci* (Vojtěch Jasný, 1957) nebyly přijaty v SSSR a Bulharsku, *Rudá záře nad Kladnem* (Vladimír Vlček, 1955) v Bulharsku, NDR, Polsku a Rumunsku, *Neporažení* (Jiří Sequens, 1956) v Maďarsku a NDR.²⁶

Natáčení prvních dvou československých hraných koprodukčních snímků, už zmíněných Krškových filmů *Legenda o lásce* a *Labakan* vznikajících ve spolupráci s bulharským partnerem (Studija za igralni filmi Sofija), začalo v roce 1956 (obr. 2 a 3). O koprodukčním projektu *Legenda o lásce* se rozhodovalo také na úrovni ministrů: k převzetí režie byl Krška adresně vyzván ústřední ředitelem Jiřím Markem, ale také ministrem kultury Ladislavem Štollem. Prvotní iniciativa vzešla ovšem z bulharské strany – od předsedy rady ministrů Červenkovy, přičemž *Labakan* byl navržen k natáčení až po zahájení jednání o realizaci *Legendy o lásce*, coby „doplňkový film“ využívající exteriérů, štábu a kostýmů prvního sjednaného projektu.²⁷ Přestože byla *Legenda o lásce* po uvedení kritizována v tisku²⁸ a zpětně

26 Zpráva pro kolegiální poradu ministerstva školství a kultury – zpráva o dovozu a vývozu čs. filmu ze dne 9. ledna 1958. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 4, 29. ledna 1958.

27 Zpráva o činnosti a výsledku jednání pracovní skupiny filmu *Legenda o lásce* v Bulharsku. Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Labakan*; Zpráva podávaná Hlavní správou Čs. filmu pro kolegiální poradu ministerstva školství a kultury, 15. březen 1958. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 9, 1958, s. 2.

28 Srov. např. odsudek vizuální atraktivnosti a osobitého stylu v recenzi Jiřího Plachetky v *Rudém právu*: „Neúspěch začíná tam, kde Krška – strůjce tak

také samotným ČSF pro „potlačení ideového vyznění Hikmetovy předlohy“, překryté „okázalým a honosným vypracováním vnějších výtvarných i kostýmních prostředků“, ²⁹ zahájil tento snímek první období koprodukčních projektů na Barrandově, které bylo přerušeno v roce 1960 (v letech 1959 a 1960 už byly dokončovány jen tři koprodukce se Sovětským svazem: *Májové hvězdy*, *Přátelé na moři* / Lev A. Kulidžanov, Stanislav Strnad, 1959/ a v roce 1960 snímek s příhodným názvem *Prerušená píseň* / Nikoloz Sanišvili, František Žáček, 1960/, natáčený na Kolibě v koprodukci s Gruziafilmem Tbilisi). Liberální atmosféru, kterou byly tyto společné projekty podmíněny, dokládá zpráva z března 1958, adresovaná Hlavní správou ČSF ministerstvu kultury: sice se v ní zdůrazňuje spolupráce se Sovětským svazem a lidovědemokratickými státy, ale současně uvádí koprodukce se západními zeměmi jako možný způsob, jak splnit úkol vyvážit domácí produkci na Západ. Zpráva předkládala plán koprodukcí čítající dalších třicet dva (!) položek, z nichž se ovšem realizoval pouze dětský film *Přátelé na moři*.³⁰ Ostatně i práce na slovensko-gruzínském filmu *Prerušená píseň* byla zahájena již v dubnu roku

zvané ‚velké podívané‘ v barvách nahrazuje Hikmetovu záměrnou prostotu, vnitřní dramatičnost, cudnou básnivost tím pompézním režisérismem, který jemu je blízký a který ve svých posledních filmech uplatňuje na stále větších plochách a se stále větší důrazností. Děje se tak skoro vždy na úkor díla.“ „Z nových filmů“; *Rudé právo* 37, 9. 8. 1957, č. 220, s. 3.

29 Zpráva o činnosti a výsledku jednání pracovní skupiny filmu *Legenda o lásce*.

30 Zpráva podávaná Hlavní správou Čs. filmu pro kolegiální poradu ministerstva školství a kultury, 15. březen 1958. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 9, 1958. Dva z těchto projektů byly zastaveny ještě před festivalem v Banské Bystrici v únoru 1959, tedy před útokem stranického aparátu na filmaře: *Válka* (koprodukce s Maďarskem podle Zavattiniho scénáře, který „měl závažné ideové nedostatky“) a *Jednou za život* (s Francií, „z ideových důvodů zamítnut“). Srov. „Banská Bystrica. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu“; *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 172.

„Svoboda
pod dohledem“

1957, tedy ještě v době rozmáchlých plánů na rozjezd velkého počtu mezinárodních projektů. Anekdotické podání spoluscenáristy tohoto filmu Alberta Marenčina popisuje s groteskní nadsázkou proces prosazování námětu do koprodukční výroby, psaní a schvalování scénáře. Iniciativa vzešla od režiséra filmu Sanišviliho, který představil zástupcům slovenské kinematografie svůj námět. Ti se pokusili jej pro sentimentalitu a vykonstruovanost odmítnout, ale Sanišvili a scenárista Konstantin Lordkipanidze měli podporu ministra kultury Václava Kopeckého i ÚV KSČ – takže po intervenci přes slovenského pověřence ministerstva kultury byl negativní postoj schvalovací komise „upraven“. Následoval mnohatýdenní společný „tvůrčí“ pobyt scenáristů v Gruzii, vyplněný koupáním v moři a nesčetnými večírky, ovšem práce na scénáři, od kterého vzniklo údajně šestnáct verzí, začala až po návratu Marenčina na Slovensko, kdy si scenáristé vzájemně posílali upravený text (MARENČIN 1993).

V této první etapě, tj. do roku 1960, vzniklo v Československu osm filmů koprodukovaných s některou ze zemí sovětského bloku (tři se SSSR, dva s Bulharskem, jeden s NDR, jeden s Polskem, jeden s Maďarskem³¹) a ve spolupráci s jugoslávským studiem Lovčenfilm také snímek *Hvězda jede na jih* (Oldřich Lipský, 1957), ostře kritizovaný na banskobystrickém festivalu v důsledku protiliberalizačního obratu v kulturní politice i v reakci na opětovné zhoršení vztahů mezi Jugoslávií a SSSR (KLIMEŠ 2004).³²

31 V tomto případě šlo o film, na kterém se podílelo slovenské studio Koliba: *Dáždňik sv. Petra* (Vladislav Pavlovič – Frigyes Bán, 1958).

32 Po konferenci v Banské Bystrici v únoru 1959 bylo uvedení filmu do kin zastaveno, podle zprávy IV. oddělení ÚV KSČ pro politické byro je film „se svým plytkým námětem [...] zpracován z čistě měšťáckého pohledu“ a nebude uváděn pro „politické slabiny a nízkou úroveň“. „Banská Bystrica 1959. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu“; *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 152. „Zpráva o současném vývoji styků mezi ČSR a FLRJ“ sloužící jako směrnice pro vztahy s Jugoslávií zároveň ale

S kritikou se setkala i jiná koprodukce výrazně zábavního charakteru, československo-polský snímek *Co řekne žena* (Jaroslav Mach, 1958) – ještě při zpětném hodnocení koprodukčních projektů pro sekretariát ÚV KSČ v roce 1962 byl zařazen mezi „méně úspěšné“ filmy (společně se snímky *V proudech*, *Dáždík svätého Petra*, *Hvězda jede na jih*), u nichž byla společná výroba zdůvodněna „spíše formálně, bez hlubšího obsahového opodstatnění“.³³ Ani tato veselohra tedy neunikla stranické kritice, přestože byl její poněkud lechtivý námět potenciální nevěry prezentován coby satira „dokazující, že jsou to stejné chyby, které ztěžují život občanům všech lidových demokracií“.³⁴ Na druhou stranu ji ovšem nepostihl – na rozdíl od snímku s podobnými parametry *Hvězda jede na jih* – zákaz uvedení, a s návštěvností 1 986 000 diváků dosaženou do roku 1960 se stala druhým nejnavštěvovanějším filmem uvedeným do kin v roce 1958 (obr. 4 a 5).

První koprodukce se Sovětským svazem (*V šest ráno na letišti*, Čeněk Duba, 1958), natáčená v barvě, byla velmi přímočaře postavena na využití vizuální atraktivnosti mezinárodního festivalu mládeže konaného v Moskvě (včetně toho, že ve filmu byly rozsáhle použity reportážní záběry) (obr. 6, 7, 8). V únoru 1958 byly umělecké kvality tohoto snímku podrobeny ostré kritice na poradě Umělecké rady (vyčítán byl nepropracovaný scénář, rozvleklý děj, suše reportážní styl, nevhodné režisérské vedení dětských herců i neobratné využití záběrů určených pro filmové zpravodajství).³⁵

ukazuje, že už v říjnu 1958 byl film problematický právě kvůli samotné spolupráci s Jugoslávií, nikoli kvůli námětu. AMZV, TO tajné 1955–59, Jugoslávie, k. 2.

33 NA, f. 02/4 – Sekretariát ÚV KSČ, a. j. 378, sv. 224, bod 4.

34 Průvodní list ke scénáři (s pracovním názvem *Piseň o věrnosti*), zaslaný tvůrčí skupinou Šmída / Kabelík řediteli Studia hraných filmů Eduardu Hoffinanovi coby žádost o zařazení do výrobního plánu. Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Co řekne žena*.

35 Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *V šest ráno na letišti*.

Také následující dětský snímek *Přátelé na moři* byl natáčen v barvě a jeho scénář kritizován scenáristickým oddělením studia M. Gorkého za obdobné prvky („filmová revue“, kde čeští pionýři „jezdí z jednoho malebného koutku naší vlasti do druhého a seznamují se tímto způsobem s přírodou a pozoruhodnostmi naší země“), ovšem se zřetelně politickým, nikoli uměleckým zdůvodněním (původní synopsi „prostupoval pocit velké lásky a vděčnosti československého národa k lidem sovětským“, změnou žánru ve filmovou revue „bylo toto hlavní téma vinou autorů zabito“).³⁶ Atmosféra uvolnění v kulturní politice i v mezinárodních vztazích se na jednu stranu odrazila ve filmové produkci velmi zřetelně, téměř programově: divácky úspěšný sovětský revuální snímek *Dívka s kytarou* (Alexandr Fajncimmer, 1958) využil – podobně jako výše zmíněný Dubův koprodukční film – záběry z festivalu mládeže a otec titulní „dívky s kytarou“ se před festivalem učí francouzsky, protože je podle něj „potřeba rozvíjet mezinárodní kontakty“; po uvedení se ovšem také tento snímek setkal s negativní kritikou sovětského i východoněmeckého tisku.³⁷ Z koprodukčních projektů zahájených v roce 1958 pouze černobílý válečný *Májové hvězdy* nepostihl konzervativní obrat v kulturní politice a byly přijaty bez výhrad (obr. 9). První období koprodukční spolupráce Barrandova v rámci východního bloku tedy začalo pohádkami, zasazenými do exotických exteriérů, a také následující dětské snímky využily vhodné motivace pro zvýšení divácké atraktivity spojením barevného materiálu a relativně přitažlivého námětu; tato krátká etapa pak skončila ideologicky nezpochybnitelným válečným snímkem, stvrzujícím vděčnost Sovětskému svazu jako vítězi nad fašismem. Ovšem řada různých obstrukcí a nepřímých zákazů zadusily postupně všechny koprodukční

„Svoboda
pod dohledem“

36 Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Přátelé na moři*.

37 Zpráva o práci Sovexportfilmu v NDR za rok 1959. RGALI, f. 2918 – Sovexportfilm, opis 5, ed. chr. 26.

projekty bez ohledu na žánr, zúčastněné strany či ideologickou vyhraněnost, a to navzdory zřejmému zájmu o jejich pokračování ze strany vedení československé i sovětské kinematografie.

Až do poloviny roku 1959 byl přítom postoj stranických i vládních orgánů ke koprodukcím zdánlivě celkem vstřícný, zprávy a usnesení je sice podřizují přísnějšímu schvalovacímu procesu, ale současně prohlašují koprodukcce i nadále za přijatelné dokonce i ve vztahu k západním státům. Není tedy divu, že vedení ČSF se snažilo nadále využívat prostor otevřený liberalizací a že vývoj na konci 50. let vedl v oblasti koprodukcí k několika vážným konfliktům.

V červnu 1958 přijalo politbyro ÚV KSČ usnesení ke koprodukcím, ve kterém stanovilo zásady pro uzavírání koprodukčních dohod. Ty se mají orientovat především na státy socialistického tábora, ale „politický význam má i spolupráce s kinematografiemi kapitalistických států“, pro kterou jsou nejvhodnějšími tématy díla klasické literatury nebo díla s aktuálním protiválečným zaměřením. Takové projekty by umožnily „pronikat na Západ s naší ideologií“ – vzápětí ovšem usnesení zdůrazňuje, že koprodukcce je nutné držet v předem stanovených mezích a jakákoli živelnost ve sjednávání i předběžných dohod „musí být ostře odmítnuta“. Ministr školství a kultury František Kahuda může schvalovat koprodukcce až se souhlasem ministra zahraničních věcí, ministra financí a po konzultaci s ideologickým oddělením ÚV KSČ.³⁸ Zjevně v návaznosti na usnesení politbyra pak v srpnu 1958 ministerstvo zahraničních věcí informovalo velvyslanectví v Moskvě o možnostech natáčet s kapitalistickými státy koprodukcce (především adaptace literární klasiky a „současné otázky boje proti válečnému nebezpečí“) se zdůvodněním, že jde o vhodný nástroj „pronikání na Západ s naší ideologií“. Koprodukční dohody ale mají

38 NA, f. 1261/0/11 – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, sv. 181, a. j. 247, bod 8, s. 1–22.

„Svoboda
pod dohledem“

být centrálně řízené a odpovídat stranické kulturní politice, výslovně se zapovídají „dohody na vlastní pěst“ – těmi byly patrně myšleny především zastavené projekty s USA (podrobněji se jim budeme věnovat níže).³⁹ Celková kontrola koprodukčních aktivit Barrandova se v druhé polovině roku 1958 realizovala ve formě schvalovacího procesu, kdy koprodukční dohody musely být předkládány k odsouhlasení jednak řediteli Ústřední správy Československého filmu (ÚS ČSF), současně ale také ministru školství a kultury, který navíc rozhoduje po dohodě s ministrem zahraničních věcí a ministrem financí. V červnu 1959 v souvislosti s československo-sovětským snímkem *Přátelé na moři* na obcházení těchto kontrolních mechanismů na Barrandově ještě velmi přátelsky upozorňoval (krátce poté odvolaný) ředitel ÚS ČSF Jiří Marek, ovšem pouhé čtyři dny po nástupu Aloise Poledníka na jeho místo následuje velmi ostrá urgence, žádající vyjasnění některých bodů smlouvy s moskevským studiem Maxima Gorkého.⁴⁰ Tato korespondence nám umožňuje celkem přesně určit čas i mechanismus razantního přerušování koprodukčního modelu výroby, tím spíše, že se projevil na případu koprodukcce se sovětským studiem: uplatnění kontrolního systému schváleného byrem ÚV KSČ, který byl sám o sobě projevem nedůvěry k tomuto modelu produkce a potenciálním nástrojem jeho zákazu, záviselo ještě na dalších převodových pákách i individuálních rozhodnutích. Personální výměnou byl i tento volný článek – alespoň na nejbližší dobu – náležitě utážen.

39 MZV, Teritoriální odbory – obyčejné, 1945–1959, SSSR, k. 14, Uskutečněné a plánované koprodukcce Čs. filmu, 4. srpen 1958.

40 Srov. sdělení ředitele Ústřední správy ČSF Jiřího Marka řediteli FSB Hofmanovi, 24. června 1959; sdělení ÚS ČSF adresované na FSB z 10. července 1959. Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Přátelé na moři*. Srov. také „Banská Bystrica. Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu“; *Illuminace* 16, 2004, č. 4, s. 166.

POLITICKÉ ZADÁNÍ: KOPRODUKCE SE ZÁPADEM

Už v roce 1948 se objevily plány na natáčení filmů v angličtině ve spolupráci s americkými producenty – tyto úvahy pokračovaly ještě krátce po únorovém převratu v souvislosti s připravovanou návštěvou některých „předních amerických filmových umělců, kteří jsou v důsledku činnosti protiamerického výboru vyloučeni z filmové práce“ (například Edwarda Dmytryka nebo Lewise Milestonea).⁴¹ Po únorovém převratu ovšem nebylo možné po dalších sedm let žádnou spolupráci se západními producenty realizovat – to se změnilo až v roce 1955, kdy bylo ministerstvo kultury vyzváno vládním usnesením k posílení kulturních vztahů s Francií.⁴² Toto usnesení navazovalo na celkové uvolnění mezi Východem a Západem, probíhající od roku 1954, a na obnovu československo-francouzských vztahů. Ministerstvo kultury dostalo zadání připravit koprodukční film s Francií a vedení ČSF následně vybídlo Alfréda Radoka, aby do filmu *Dědeček automobil* (1956) obsadil francouzské herce.⁴³ ČSF si sliboval od spolupráce lepší exportní možnosti pro film a tvůrčí skupina dětského filmu Ladislav Hanuš / Josef Träger podpořila svoji žádost na ministerstvo kultury o souhlas s obsazením francouzského herce Raymonda Bussierese dvěma argumenty, zajišťujícími současně ekonomickou výhodnost a ideologickou přijatelnost spolupráce: Bussierese přinese zájem francouzského publika a současně se jedná o „pokrokového herce“, což měla dokládat skutečnost, že v roce 1934 navštívil s divadelní skupinou SSSR.⁴⁴

41 NA, f. 861 – Ministerstvo informací, inv. č. 559, k. 233.

42 NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953–1956, k. 351, Státy – Francie – Film.

43 K průběhu natáčení Radokova filmu srov. také TABERY 2008: 135–145.

44 Žádost tvůrčí skupiny dětského filmu Hanuš / Träger na ministerstvo kultury, 12. dubna 1956. NA, f. 867 – Ministerstvo kultury 1953–1956, k. 351, Státy – Francie – Film. Bussierese ve filmu nakonec skutečně hrál a také do hlavní ženské role byla obsazena francouzská herečka Ginette Pigeonová.

„Svoboda
pod dohledem“

Kromě toho vznikal ve spolupráci s francouzským kreslířem Jeanem Effelem animovaný snímek *Stvoření světa* (Eduard Hofman, 1957). Ten sice byl po svém uvedení v březnu 1958 hodnocen víceméně kladně, ale s určitými výhradami: podle recenze *Rudého práva* by domácí kreslený film měl čerpat z tradice českého výtvarného umění a komiky a neobracet se k „jinonárodním námětům“, výsledkem je v daném případě „dílo příliš výlučné a komorní, ne zrovna blízké dnešním životním pocitům, než aby mohlo plnit biografy rozesmátými a spokojenými diváky“.⁴⁵ V tom se recenzent *Rudého práva* Plachetka výrazně a předvídatelně „mýlil“: do roku 1960 vidělo *Stvoření světa* 1 400 000 diváků, což představuje mezi filmy uvedenými do distribuce v roce 1958 třináctou nejvyšší návštěvnost (srov. HA-VELKA 1973: 205–211).

Diskurz obrany národní tradice před cizími vlivy, který Plachetka rozvíjel na sklonku stalinistického období v souvislosti se *Stvořením světa*, se zanedlouho vrátil v útocích proti filmu *V proudech* (v případě koprodukcí prý „dílo ztrácí národní charakter a tím je zbabováno živné půdy, z níž jedině může vyrůst veliké umění“).⁴⁶ Koprodukční snímek *V proudech*, natočený v roce 1957 ve spolupráci se společností Le Trident, byl brzy po svém uvedení do kin českou kritikou tvrdě odsouzen.⁴⁷ Původní plán s mezinárodní

45 PLACHETKA, Jiří: „Přetvořené stvoření“; *Rudé právo* 38, 28. 3. 1958, č. 87, s. 3.

46 Recenze filmu *V proudech*. PILÁT, Jan: „V nezdravých proudech“; *Práce*, 29. 5. 1958.

47 Krátká glosa v *Literárních novinách* ukazuje, jakým způsobem byl oživován útok na západní kulturu: „Odvar z prázdných makovic, jaký kapával z filmových cumlů v maloměstácké éře domácího filmu, se tu slil s kvintesencí nakrátko ostříhaného maloměstáctví ‚světového‘, to jest dnešního západnického. [...] názornější doklad urážlivého zneužití folkloristických prvků jako banální kulisy pro stupidní zápletku si těžko představš. Uvědomujeme si, že základní příčina debaklu je v obchodnickém pojetí společné produkce a že za mnoho odpovídá vliv západních partnerů, kteří si přivazkem k francouzským atrakcím, jako je Marina

koprodukcí nepočítal, přestože se od počátku mělo jednat o první tuzemský cinemascopický film – šlo v tomto ohledu dokonce o „vládní úkol“ (obr. 10).⁴⁸ 15. ledna 1957 začaly přípravné práce, ČSF zakoupil kamery od francouzské firmy Debie, která je v předchozím roce představila technikům z východního bloku na festivalu v Karlových Varech. Práci ale brzdily technické potíže jak s kamerami, tak s předsádkami dyaliscopu a režisér Vlček první den přípravných prací v lednu 1957 nabídl spolupráci francouzské společnosti Le Trident, což ovšem vyžadovalo změnu scénáře. Koprodukční smlouva byla podepsána 23. března.⁴⁹ Podle smlouvy měl francouzský koproducent zajistit barevný materiál Eastman, ukázalo se ovšem, že barrandovské laboratoře nejsou schopné jej zpracovat, byl proto nahrazen západoněmeckou Agfou. Nejistota ohledně kvality zpracování vedla k rozhodnutí opatřit dva negativy, čímž se zdvojnásobil požadavek na materiál, zajišťovaný francouzskou stranou – Barrandov to kompenzoval postoupením exploatačních práv pro NDR Francouzům.⁵⁰

Tento projekt odpovídal strategickému plánu ministerstva kultury „rozšířit rozsah kulturních služeb pro rok 1956“, ohlašujícímu liberálnější postoj k distribuční nabídce, a také celkovému uvolnění mezinárodních vztahů. V tomto období, konkrétně mezi roky 1956 a 1960, vznikly

Vlady (která tu hraje české děvče!), propašovali svůj barvotisk. To však nezbavuje odpovědnosti naše filmaře, umělecky zejména režiséra Vlčka.“ VRBA, František: „Široké plátno pro široké svědomí?“, *Literární noviny* 1958, č. 22, s. 4.

- 48 O zavádění širokoúhlého formátu do československých kin bylo rozhodnuto v průběhu roku 1956, ředitel ČSF Jiří Marek předložil v říjnu kolegiu ministerstva školství a kultury „Zprávu o zřizování cinemascopických kin a podpoře kinematografie“. K počátkům širokoúhlého formátu v Československu srov. BATISTOVÁ 2008 a BATISTOVÁ 2009: 154–160.
- 49 Srov. Zpráva o vykonané revizi produkce filmu *V proudech*, 12. září 1957, s. 1–2. Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *V proudech*.
- 50 Zpráva společnosti Le Trident o dodatečných nákladech, 6. listopadu 1957, Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *V proudech*.

„Svoboda
pod dohledem“

také čtyři koprodukční snímky východoněmeckého studia DEFA s Francií – ty vyšly z obdobných podmínek a podmínět, měly ovšem pro stranický aparát i pro filmový průmysl ještě jeden specifický význam, vycházející ze situace rozděleného Německa. Pro SED představovaly příležitost k potvrzení mezinárodního uznání a legitimacy v situaci, kdy SRN uplatňovala tzv. Hallsteinovu doktrínu, tj. hrozbu přerušení diplomatických styků se státy, které uznají NDR; pro studio DEFA to pak byla příležitost vyvíjet nátlak na západoněmeckou vládu, aby umožnila koprodukce s NDR. Liberální atmosféra kolem koprodukcí vyprchala v NDR dokonce o něco dříve než v Československu, i když ještě v roce 1960 byla dokončena adaptace Balzacova románu, režírovaná členem francouzské komunistické strany Louisem Daquinem (*Kalné vody*, 1960), a kulturní konference SED na podzim 1957 vyhlásila tvrdší postup proti „revizionistickým, dekadentním a maloburžoazním“ tendencím (SILBERMAN 2006: 23–28).

V květnu roku 1958, kdy snímek *V proudech* šel do distribuce, byly mezinárodní politické vztahy mezi oběma bloky a v důsledku také vnitřní kulturní politika zcela odlišné od situace, kdy se ministerstvo kultury aktivně angažovalo v rozvíjení kulturních styků s Francií. Podzimní události v Maďarsku v roce 1956, XI. sjezd KSČ v červnu 1958 nebo druhá berlínská krize koncem téhož roku, to vše směřovalo k obratu v mezinárodní situaci i v kulturní politice na konci 50. let. Atmosféra se měnila již v polovině roku 1958, což je patrné i z ostrého útoku recenzentů na film *V proudech*: recenze ve *Filmu a době* film charakterizovala jako „příběh neuvěřitelně primitivní, hloupý, bez logiky a smyslu“.⁵¹ Prostřednictvím kritiky děje a stylu snímku ovšem směřoval útok v izolacionistickém duchu především na samotný model koprodukcí a na kapitalistický způsob filmové

- 51 VESELÝ, Ludvík: „Kde nic není, ani smrt nebere“, *Film a doba* 4, 1958, č. 7, s. 486–487.

výroby. Výjimku v samotnou svou podstatou podezřelém procesu koprodukčního natáčení měly představovat pouze *odůvodněné* projekty, postavené na bratrském porozumění a vzájemné úctě – tedy koprodukce se sovětskými studii, jako byl snímek *V šest ráno na letišti*; západní koproducent představuje oproti tomu kulturního kolonizátora, který namísto prezentace výsledků socialistické industrializace nabízí exploatační exotizaci. Kapitalistická filmová výroba je v rétorické figuře, známé už z Vertovova *Muže s kinoaparátom* (Dziga Vertov, 1929), přirovnána k tovární výrobě obuvi a zároveň obviněna z narkotizace diváka.⁵² Dobový diskurz reflektoval a spoluvytvářel (staro)novou politickou situaci, ve které jakákoli další koprodukce se Západem nepřicházela v úvahu.

Tento snímek přitom nebyl zpočátku plánován jako koprodukce a první verze scénáře nabízela socialistické drama s příběhem z prostředí učňovské mládeže. Scénář doznal ovšem po vstupu francouzských scenáristů výrazné změny: základní osu příběhu v nové verzi tvořila cesta francouzských kanoistů do Československa; prvek „zločinu“ už nepředstavovala krádež strojního vybavení v továrně, ale blíže neupřesněná loupež obrazu a vražda; původní postavu zmateného „pachatele“, který se kajícně vrací do spásné náruče socialistického mládežnického kolektivu, nahrazuje tajemný lupič ztělesněný Robertem Hosseinem. Jeho sok v lásce se oproti předchozí verzi mění ze samotářského „filozofa“ v model obětavého a zodpovědného, ale značně „sucharského“ „socialistického člověka“; a namísto sebevědomé a upřímné dívky z první verze

52 „Vznikl film, jakých obchodní filmové společnosti na Západě produkují ročně nemálo, podbízející se otupovanému publiku bezduchými, na jedno kopyto naraženými příběhy. Máme-li je přirovnat k botě, svršek mají z nablýskané exotiky, podešev z prošoupané lásky a přes dírky jsou dovedně sešněrovány vetřou tkaničkou, spletenou z milostných a jiných dobrodružství, jež čas od času probudí divákovu pozornost a diváka.“ PLACHETKA, Jiří: „V stojatých proudech“; *Rudé právo* 38, 16. 5. 1958, č. 134, s. 3.

„Svoboda
pod dohledem“

scénáře hraje Marina Vlady ženu poblouzněnou tajemnou lákavostí „dekadentního“ západního života, jak jej představovala Hosseinova postava lupiče (obr. 11).⁵³ Záběry Paříže, Prahy a slovenských hor a vesnic dodávaly filmu spektakulární prvek a určitou vizuální atraktivitu, která byla v československé produkci 50. let dosti ojedinělá (obr. 12).

Film byl po dokončení ostře kritizován především právě za tyto prvky (byť to byl zřejmě důvod zástupný a v nové atmosféře spolupráce s Francií nemohla být přijata kladně) a změna politické atmosféry měla fatální důsledky pro kariéru režiséra Vlčka. Nositel Stalinovy ceny z roku 1953 byl odstaven od režisérské práce. V únoru 1958 ředitel ČSF Jiří Marek žádal zástupce sovětského velvyslanectví, aby Vlčkovi nebylo umožněno odcestovat do Sovětského svazu – ÚV KSČ a ministerstvo školství a kultury mělo na Vlčka údajně kompromitující materiály, kvůli kterým nesměl opustit republiku. Celá kampaň měla zjevně pomlouvačný a likvidační charakter, podle Marka obdržel Vlček od francouzských koproducentů automobil výměnou za to, že zařídí, aby převážnou většinu nákladů na natáčení filmu nesla československá strana.⁵⁴ Tajemník ÚV KSČ Jiří Hendrych ve stejnou dobu referoval zástupci sovětského velvyslanectví o Vlčkovi jako o vypočítavém kariéristovi, jehož schopnosti a talent nejsou tak velké, jak se všeobecně předpokládá – Hendrych sice nepovažoval na rozdíl od

53 Srov. Josef Pícek, *V proudech*. Literární scénář. ČSF, srpen 1956; Colette Audry – Josef Pícek – Vladimír Vlček, *V proudech*. Literární scénář. FSB, duben 1957. Uloženo v Archivu Barrandov studio, a. s.

54 Zápis rozhovoru s ředitelem ČSF Jiřím Markem, 19. února 1958, V. Ključko, Velvyslanectví SSSR v Československu. Ruský státní archiv moderní historie (RGANI), Moskva, f. 5 – Aparát ÚV KSSS, 1952–1984, opis 36, ed. chr. 80, l. 49–50. Vlčkovy prohršky – přijetí automobilu od francouzského producenta a zákulisní snahy prosadit film *V proudech* jako zástupce československé kinematografie do festivalu v Cannes – uvedlo ideologické oddělení ÚV KSČ jako příklad kádrové náročnosti při pověřování filmařů realizací koprodukčních projektů. NA, f. 1261/0/11 – Archiv ÚV KSČ, Politické byro 1954–1962, sv. 181, a. j. 247, bod 8, s. 7.

některých filmových pracovníků za nutné se s Vlčkem „vy-pořádat“,⁵⁵ je nicméně zjevné, že režisér první koprodukce se západoevropskou společností a člověk s kontakty ve francouzském filmařském prostředí se stal objektem ostré pomlouvačné kampaně. Ještě v květnu 1958, kdy sovětská studia a ministerstvo kinematografie stále udržovaly jednání o řadě koprodukcí, se s Vlčkem počítalo pro režii sovětsko-francouzské koprodukce *Petr a Lucie*. Za dva měsíce se už musel vedoucí Hlavní správy filmové výroby při ministerstvu kultury Igor Račuk omlouvat zástupci francouzské firmy Éclectiques Films, že kvůli „jistým okolnostem“ nemůže Vlček film natáčet – zpráva kulturního oddělení ÚV KSSS z října 1958 dokládá, že těmi okolnostmi byla výše zmíněná obvinění a zákaz vyslání Vlčka do zahraničí, vyslovený ministerstvem školství a kultury a Ústředním výborem KSČ.⁵⁶ Na počátku 60. let pak Vlček emigroval do Francie.

Konzervativní obrat, ke kterému v průběhu roku 1958 došlo, byl doprovázen a spoluurčován XI. sjezdem KSČ v červnu 1958 (který „vzvedl otázky kulturní revoluce jako neodlučné součásti vítězství socialismu“ a stanovil úkol zvyšovat „stranickost a ideovost našeho umění, tisku, filmu, rozhlasu a televize, aby pracovaly vyhraněně v komunistickém duchu“)⁵⁷ a Sjezdem socialistické kultury, jenž v provolání slibuje pokračování v „rozhodném boji v celé oblasti kultury s buržoazní a maloburžoazní ideologií, s oportunistem a revizionismem všeho druhu a nepřátelskými silami

55 Zápís rozhovoru s tajemníkem ÚV KSČ Jiřím Hendrychem, konaného 17. února 1958, V. Ključko, Velvyslanectví SSSR v Československu. RGANI, Moskva, f. 5 – Aparát ÚV KSSS, 1952–1984, opis 36, ed. chr. 80, l. 51–52.

56 RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4194.

57 „Hlavní úkoly kulturní revoluce. Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958)“; in *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, edd. Zdeněk Štábla a Pavel Taussig (Praha: Československý filmový ústav), 1981, s. 77.

„Svoboda
pod dohledem“

starého světa“.⁵⁸ Charakter kulturní politiky byl v tomto období určován proklamovaným cílem dovršit budování socialismu a pokračovat v kulturní revoluci.⁵⁹

Ostrá reakce proti původně podporovanému projektu prvního československého širokoúhlého filmu předznamenala zastavení jakýchkoli koprodukcí se západoevropskými kinematografiemi, a to až do roku 1962, kdy zpráva pro sekretariát ÚV KSČ kritizovala situaci tuzemské produkce, stěžovala si, že nebylo dosaženo žádných úspěchů na mezinárodních filmových festivalech, a formulovala základní rámec pro koprodukce se západními státy. Zpráva vymezila určitý prostor pro koprodukce se západními zeměmi a v 60. letech vzniklo devět snímků ve spolupráci se západními společnostmi, počínaje Weissovým filmem *Třicet jedna ve stínu* (Jiří Weiss, 1965).⁶⁰

Kromě filmu *v Prouděch* jsou ovšem pro pochopení mocenských a ekonomických vztahů mezi stranickými a vládními orgány, filmovým průmyslem a filmaři důležité ještě další, byť vesměs nerealizované projekty spolupráce se společnostmi ze západní Evropy a USA. Jedním z těchto zastavených projektů byla adaptace Čapkovy *Války s mloky*. Díky zprávě Státní bezpečnosti, která si opatřovala informace o jednáních probíhajících na americkém, britském

58 „Z provolání sjezdu socialistické kultury“, červen 1959; in *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945–1980)*, s. 79.

59 „Druhá etapa naší socialistické a tedy také kulturní revoluce začíná v období příprav XI. sjezdu strany.“ Marie Huláková, *O kultuře a kulturní revoluci*. Praha: Nakladatelství politické literatury 1963, s. 227. V oblasti filmu byl zřetelným projevem realizace tohoto ideologického zadání „dovršit kulturní revoluci“ průběh festivalu v Banské Bystrici v roce 1959 (srov. KLIMEŠ 2004: 129–138).

60 Následovaly tyto filmy: *Dýmky* (Vojtěch Jasný, 1966), *Automat na přání* (Josef Pinkava, 1967), *Hoří, má panenko* (Miloš Forman, 1967), *Těch několik dnů* (Yves Ciampi, 1968), *Tělo Diany* (Jean-Louis Richard, 1969), *Skřivánci na niti* (Jiří Menzel, 1969), *Touha zvaná Anada* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1969) a *Ovoce stromů rajských jíme* (Věra Chytilová, 1969). Další čtyři „západní“ koprodukce vznikly na Slovensku.

či francouzském velvyslanectví, víme, že tyto zastupitelské úřady podporovaly jakoukoli spolupráci v oblasti filmové produkce a distribuce jako možnost, jak podpořit uměleckou sféru v její snaze vymanit se z ideologické kontroly. Na poradě 18. února 1958 první tajemník amerického velvyslanectví údajně prohlašoval, že bude všemožně podporovat připravovanou koprodukcí filmu *Válka s mloky*. Při téže setkání komentoval rada francouzského velvyslanectví Nicolay koprodukcí *V proudech*: „Zajímavé je to, že to byli právě Češi, kteří o tuto koprodukcí projevíli zájem. My jsme tohoto zájmu využili a odpověděli jsme kladně. Teď se zdá, že to Čechům dělá nepříjemnosti a starosti.“⁶¹

Projekt na adaptaci *Války s mloky* byl na Barrandově udržován v různých podobách přinejmenším od začátku roku 1955 (režiséry měli být Jan Kádár a Elmar Klos a původně se uvažovalo o koprodukcí s Indií) až hluboko do 60. let. Tvůrčí skupina Šmída / Kunc nejprve v lednu 1958 projekt nabízela coby trojstrannou československo-italsko-sovětskou koprodukcí Igoru Račukovi z Hlavní správy filmové výroby při ministerstvu kultury, o dva roky později se ještě pokusili projekt oživit (jak vyplývá z korespondence, byl původně zastaven na české, nikoli sovětské straně, studio Lenfilm mělo zájem pokračovat v jednání).⁶²

Ještě v lednu 1958 byl ve hře projekt s americkým podnikatelem Jay Frankelem, a v případě úspěchu měly dokonce následovat další dva snímky, podle předběžných plánů životopis Antonína Dvořáka a adaptace Franze Kafky (*Procesu* nebo *Zámku*). Podle interpretace americké ambasády získal ČSF koprodukcí s Francií (tedy filmem *V proudech*) prestiž, kterou chtěl dále posilovat. Rizikovost takovýchto

61 „Zpráva o infiltraci nepřátelské ideologie do řad uměleckých a intelektuálních kruhů v Československu, organizované zastupitelskými kruhy USA, Anglie a Francie a v poslední době také Jugoslávie.“ AMV, odbor bezpečnostních složek MV, f. A 34 – II. správa SNB, 1948–1974, inv. j. 1779, l. 18.

62 Archiv Barrandov studio a. s., složka k projektu *Válka s mloky*.

„Svoboda
pod dohledem“

adaptací v podmínkách křehké liberalizace byla zjevná – při jednáních se Jay Frankel z MJP Enterprises (tedy společnosti, která prodávala do Československa filmy poté, co byly přerušeny styky s Motion Picture Export Association, zastupující velká hollywoodská studia) podívoval nad tím, že československá strana souhlasí s natáčením protitotalitárních předloh Čapka a Kafky. Zástupci ČSF to vysvětlili tím, že se jedná o protifašistické náměty,⁶³ taková strategie ovšem už moc dlouho neúčinkovala. Ministerstvo zahraničních věcí navrhlo nepodepisovat smlouvu s Frankelem se zdůvodněním, že ČSF porušil vládní usnesení z 12. června 1957 o úpravě zahraničních styků, jednal totiž s cizí stranou z kapitalistického státu o otázkách politického dosahu bez vyžádání stanoviska ministerstva zahraničních věcí. Ředitel ČSF Marek se marně bránil tím, že se jednalo pouze o předběžnou dohodu. Ministerstvo zahraničních věcí uvedlo důvody, proč nedoporučuje uzavření smlouvy: propagační důsledky by byly výhodnější pro americkou stranu (ohlas koprodukce by byl v Československu mnohem větší než v USA) a Čapkova předloha nabízí možnost pro politicky škodlivé zaměření filmu.⁶⁴

Jak dále uvidíme, byl liberálnější kulturní politikou podněcený zájem o spolupráci se západoevropskými a americkými společnostmi a krátký „boom“ koprodukcí zastaven v Československu o pár měsíců později než v NDR, ale dříve než v Sovětském svazu.

63 Zpráva tiskového ataše amerického velvyslanectví v Praze Arthura Hoffmana pro Státní department, 29. leden 1958. National Archives and Records Administration, Washington DC (NARA), RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 849.452/7.

64 Koprodukcí s americkým filmovým producentem, březen 1958. AMZV, TO tajné 1955–1959, USA, k. 7. Podle vzpomínky Jiřího Weisse reagoval člen ÚV KSČ Vladimír Koucký velmi podobným argumentem poté, co Weiss obdržel od producenta Alexandra Salkinda nabídku natočit adaptaci Kafkova *Procesu*: „Ten Kafka, to je buržoazní látka, víš? Oni tě chtějí propagačně zneužít. To tobě jako socialistickému režisérovi nemůžeme dovolit.“ WEISS, Jiří: *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing 1995, s. 152.

(NE)KOORDINOVANÁ OFENZIVA: KONFERENCE KINEMATOGRAFIÍ SOCIALISTICKÝCH ZEMÍ A SOVĚTSKÉ KOPRODUKČNÍ PLÁNY

Druhá polovina 50. let byla pro filmový průmysl východního bloku velmi nejistá – kulturně-politická zadání se stávala čím dál méně čitelná a rychle se měnila. Zatímco v první polovině 50. let nebyla nějaká samostatná mezinárodní aktivita satelitních států myslitelná,⁶⁵ v roce 1957 si zástupce Sovexportfilmu v NDR poněkud bezradně stěžuje na skutečnost, že dosud nevznikla koprodukce se studiem DEFA (a jak jsme viděli výše, Ackermann takovou reakci s obavou očekával). Charakteristické je zdůvodnění, proč by se koprodukce se socialistickými státy měly natáčet: v době, kdy i Sovětský svaz zahajoval jednání se západními producenty, je spolupráce s NDR ospravedlňována potřebou bojovat s „reakční ideologií“ a s útoky na socialistický realismus v umění a na principy marxisticko-leninské estetiky.⁶⁶ Ve znamení podobné nejistoty na všech stranách se konaly také tři konference filmových pracovníků socialistických zemí. Samotné uspořádání těchto akcí mohlo signalizovat snahu SSSR o udržení určité kontroly nad

65 Když například obdržel ČSF na konci roku 1952 pozvání na festival v Cannes, začal pátrat, zda uvažuje o účasti Sovětský svaz. Zástupce ČSF se i po negativní odpovědi odvážil vyptávat na velvyslanectví v Moskvě, zda by byly námitky proti účasti ČSR i za této situace, načež dostal od ministerstva zahraničí tvrdě za vyučenou a ambasáda vzkázala ministrowi informací Kopeckému: „Není pochopitelné, z jakých důvodů se Čs. státní film snaží zúčastnit se festivalu v Cannes 1953, když se tohoto festivalu nezúčastní SSSR [...] Jednotný postup SSSR a lidových demokracií na mezinárodní scéně je přirozeným požadavkem a jeho nutnost byla jasně zdůrazněna celým průběhem XIX. sjezdu KSSS [...]“ Záznam o telefonickém rozhovoru s. Urbana se s. Polákem z Čs. státního filmu dne 6. 1. 1953, 8. ledna 1953. AMZV, TO obyčejné, 1945–1959, SSSR, k. 14.

66 Zpráva o uvádění v NDR, RGALI, f. 2918 – Sovexportfilm, opis 1, ed. chr. 113.

„Svoboda
pod dohledem“

děním v jednotlivých satelitech a o jeho koordinaci: takto to také vnímala Jugoslávie, která se první konference v roce 1957 účastnila jen jako pozorovatel z obavy, že na konferenci vznikne organizace, která bude svými usneseními zasahovat do kompetence národních kinematografií.⁶⁷ Součástí závěrečného usnesení bylo i doporučení zvýšit počet koprodukcí a na následující konferenci v Rumunsku se o nich hovořilo v dosti konzervativním duchu: témata se měla vybírat promyšleněji a realizovat je měly „vysoce kvalifikované kádry“. Usnesení konference požadovalo mj. boj proti revizionismu v estetice a uplatňování metody socialistického realismu. Jenže na tutéž konferenci vyslali Sověti pouze čtyři zástupce – mnohem větší delegace byla totiž ve stejnou dobu ve Spojených státech.⁶⁸ A pro třetí konferenci v Sofii⁶⁹ už sovětské ministerstvo kultury doporučilo sovětské delegaci zaujmout k dalšímu rozvoji koprodukcí negativní stanovisko.⁷⁰

V Sovětském svazu započala první jednání o možné spolupráci se západními producenty velmi brzy, dříve než v Československu. Blíže nespecifikovaný projekt barevného snímku režimovaného Sergejem Jutkevičem a natáčeného

67 Zpráva ČSF o první konferenci filmových tvůrčích pracovníků socialistických zemí, určená pro kolegiální poradu ministerstva školství a kultury, 9. leden 1958. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 4, 29. leden 1958. Konference se konala ve dnech 12. až 18. prosince 1957 v Praze.

68 Zpráva o výsledcích druhé konference socialistických kinematografií v Rumunsku, podávaná Ústřední správou ČSF pro zasedání kolegia ministra, 3. leden 1959. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 2, k. 18. Konference se konala 3. až 12. prosince 1958 v Sinaji.

69 Konala se 15. až 20. listopadu 1960. K průběhu srov. Zpráva o III. mezinárodní konferenci pracovníků kinematografií socialistických zemí, podávaná Ústřední správou ČSF pro zasedání kolegia ministra, nedatováno. NA, f. 994 – Ministerstvo školství a kultury, kolegium ministra č. 47, k. 36.

70 RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4113.

v koprodukcii s Francií avizovala Hlavní správa kinematografie na ministerstvu kultury v březnu 1954.⁷¹ V říjnu 1955 reagovala Hlavní správa celkem vstřícně na různé návrhy projektů ze strany United Artists, i když na rozdíl od Američanů nepovažovali za vhodné natáčet adaptace ruské klasické literatury, ale více „internacionální“ projekt, jehož natáčení by se neodehrávalo výhradně na území SSSR.⁷² O rok později se především americké a francouzské firmy snažily využít politického uvolnění pro koprodukcii se sovětskými studii, kterými by se jim výrazně snížily náklady bez ztráty práv na západních trzích. Sázeli převážně na adaptace klasické literatury,⁷³ popřípadě na témata využívající exotickou atraktivitu kultury skryté dosud americkému a západoevropskému divákovi za železnou oponou.⁷⁴ Sovětská strana ovšem sverepě odmítala uvolnit pro koprodukcii „národní“ témata, která údajně nemůže cizinec adekvátně adaptovat, a kontrovala naopak návrhy na adaptace americké literatury (*Martin Eden*, *Dobrodružství Huckleberryho Finna*, povídky O. Henryho), na náměty, vyžadující natáčení v USA (životopisný snímek o Sergeji Rachmaninovi, zachycující i pobyt ve Spojených státech, nebo film o přeletěch sovětských letců ze SSSR do USA), nebo na téma přátelství „prostých

71 RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4010.

72 RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4017.

73 V květnu 1956 projevil Michael Todd na ministerstvu kultury zájem natáčet v koprodukcii adaptaci *Vojny a míru*, zástupce ministerstva V. Surin to odmítl s argumentem, že se jedná o příliš národní dílo. RGANI, f. 5 – Aparát ÚV KSSS, 1952–1984, opis 36, ed. chr. 30, l. 111; v létě 1956 se ze strany francouzských společností objevily návrhy na adaptace: Voltairův *Candide*, Stendhalova *Vanina Vanini*, Puškinův *Dubrovskij*, Čechovův *Višňový sad*, či některý z románů Eugèna Sue. RGANI, f. 5 – Aparát ÚV KSSS, 1952–1984, opis 36, ed. chr. 30.

74 Například scenárista Norman Krasna nabízel jménem studia United Artists projekt barevného hudebního filmu. Argumentoval tím, že se romantická komedie odehrávající se v Moskvě stane jedním z nejočekávanějších filmů vůbec díky samotnému faktu natáčení v hlavním městě SSSR. RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4017.

„Svoboda
pod dohledem“

příslušníků dvou národů“, jaké představoval nakonec jediný realizovaný snímek s Francií: *Normandie – Niemen* (Normandie-Niémen; Jean Dréville, 1960).⁷⁵ Od konce roku 1958 se ovšem v korespondenci mezi ministerstvem kultury a západními společnostmi objevuje stále častěji argument, že pro nejbližší roky je už zaplněn výrobní plán, všechna sovětská studia budou plně vytížená, a projekt je tedy nutné odložit. V pozadí těchto úhybných manévrů stál pokyn ze strany ÚV KSSS výrazně omezit objem koprodukcí, na který se odvolával Račuk ve zprávě ministru kultury Nikolaji Michajlovovi – v důsledku bylo vyřazeno všech dvanáct hraných koprodukčních snímků plánovaných pro rok 1959 a pouze tři již roztočené filmy bylo možné dokončit: *Furtuna* (Jurij Ozerov – Kristaq Dhamo, 1959), *Normandie – Niemen* a *Přátelé na moři*.⁷⁶

PRO ŠIROKÉ PLÁTNO A V AMERICKÝCH BARVÁCH: KOPRODUKCE SE ZÁPADNÍMI STÁTY V 60. LETECH

Koprodukcii se západními zeměmi a také některé společné projekty vznikající uvnitř východního bloku byly motivovány zejména rozšířením možností vývozu, snahou dosáhnout vyšší produkční hodnoty snímků (především získáním kvalitního barevného materiálu), sdílením nákladů a také možnostmi získat zkušenosti se širokouhlým formátem. Tyto cíle byly tedy do značné míry podobné jako u čistě západoevropských projektů, i když, jak upozorňuje Mariana Ivanova v souvislosti s koprodukcemi východoněmeckého studia DEFA, ve východním bloku se společná produkce

75 Srov. RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4184.

76 „V souladu s doporučením ÚV KSSS o ostrém omezení objemu koprodukcí Hlavní správa filmové výroby zásadně přehodnotila plán koprodukcí.“ Zpráva Račuka Michajlovovi „O některých otázkách omezení koprodukcí se zahraničními společnostmi“ ze dne 17. listopadu 1959. RGALI, f. 2329 – Ministerstvo kultury, opis 12, ed. chr. 4208.

realizovala v nekonkurenčním prostředí a podřizovala se často politickým požadavkům, výhodám plynoucím z výměny služeb a pracovních sil nebo snaze přilákat publikum k východoevropské filmové produkci (IVANOVOVÁ 2011: 16–17). Československý filmový průmysl se musel pohybovat v předem stanovených mezích oficiální kulturní politiky, které se na počátku 60. let opět rozšiřovaly. Jakým směrem a z jakých důvodů, to naznačuje zpráva pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ z ledna 1962: stěžuje si především na neúspěch na mezinárodních filmových festivalech a na špatné výsledky exportu, což samo o sobě implikuje přesun důrazu od ideologické k umělecké a zábavní hodnotě filmů.⁷⁷

Stále důležitější a otevřeněji přiznávanou roli hrály pro ČSF ekonomické výsledky, zejména po převedení kin na národní výbory v roce 1957 a neustávajícím poklesu návštěvnosti od roku 1958. ČSF musel plnit určený finanční plán tržeb a současně dodržovat limity, uvalené na počet divácky úspěšných, relativně levně dovážených, a tedy výrazně ziskových filmů z kapitalistické produkce, které bylo možné každoročně uvádět do tuzemských kin. Koprodukce umožňovaly tento rozpor alespoň částečně řešit: snímky s vyšší produkční hodnotou a lepší šancí na úspěch na zahraničním i domácím trhu byly vykazovány jako domácí produkce. Zahraniční partner ze Západu obvykle zajišťoval zejména barevný materiál, atraktivní exteriéry, distribuci na západních trzích a potenciálně také úspěch na zahraničních festivalech. Ve druhé polovině 60. let pak interní materiál ČSF charakterizoval pravidla uplatňovaná na koprodukční projekty už v čistě ekonomických parametrech:

- *Třicet jedna ve stínu*: „Západní producent zajistil obrazovou surovinu, 4 hlavní anglické herce, uhradil synchronizaci /dubbing do angličtiny/, ostatní služby byly prováděny FSB. Distribuční práva pro LDS má výhradně

77 NA, f. 02/4 – Sekretariát ÚV KSČ, a. j. 378, sv. 224, bod 4.

čsl. strana, západní koproducent měl povinnost z výnosů filmu v jeho teritoriích zaplatit čsl. straně určité podíly.“

- *Dýmky*: „přínos koproducenta Constantinfilm [...] byl pouze finanční ve výši 450.000 DM s tím, že z této částky se uhradí účast německých nebo zahraničních herců, diety, cestovních nákladů při natáčení v zahraničí a ostatní náklady, spojené s natáčením v zahraničí. [...] čsl. strana má výhradní práva pro LDS, koproducent pro některé státy západní. Z ostatních příjmů se dělí partneři na 50 %.“⁷⁸

Tato charakteristika zřetelně ukazuje ekonomické motivace, které se při koprodukcích se Západem uplatňovaly: ČSF si ponechal trh za železnou oponou, který by s čistě domácí produkcí překračoval jen obtížně, a navíc měl obvykle podíl i na tržbách z některých dalších zemí. Produkční hodnoty a atraktivnost produktu byly mnohem vyšší díky širokoúhlému formátu a kvalitnímu barevnému materiálu. Tři z devíti koprodukcí se západními kinematografiemi byly realizovány v širokoúhlém formátu (*V proudech*, *Třicet jedna ve stínu*, *Dýmky*). Adaptace kin na nový formát byla nákladná, takže zkušenost s tímto typem podívané byla ještě do poloviny 60. let vzácná. Mezi snímkem *V proudech* z roku 1957 a *Dýmky* vzniklými o osm let později bylo natočeno pouze třicet čtyři domácích širokoúhlých snímků, což je v průměru pět snímků ročně. Nejdůležitější prvek představoval ovšem barevný filmový materiál: díky nedostatku deviz byla naprostá většina produkce natáčena na notoricky nespolehlivý východoněmecký materiál Agfa/Orwo,⁷⁹ zatímco pracovat s Eastmancolorem

„Svoboda pod dohledem“

78 Archiv Barrandov studio a. s., složka filmu *Hoří, má panenko*, nedat.

79 Srov. ostrou kritiku východoněmeckého barevného materiálu ve zprávě Filmového technického sboru: „Podle současného stavu lze materiál Agfa pokládat za vývojově zastaralý, ve fotografických vlastnostech velmi rozkolísaný a vykazuje mnoho výrobně-technických závad. Vývojové zaostávání je nejvíce patrné u barevných filmů, které zdaleka nedosahují

představovalo výjimečnou příležitost, kterou nabízela koprodukce se západním partnerem. Miloš Forman poznamenal ve svých pamětech k natáčení *Hoří, má panenko*: „jen nestarší a nejprominentnější režiséři získali východoněmecký materiál Orwo [...] Pontiho peníze nám umožnily pořídit vysoce kvalitní materiál ze Západu“.⁸⁰ Formanova vzpomínka ve zkratce vystihuje situaci před rokem 1967 – v roce 1965 vznikly na Barrandově dva barevné filmy, oba v koprodukci (se Sovětským svazem a s NDR), ještě v roce 1966 byl ze šesti barevných filmů pouze jediný natočen kompletně na Eastmancolor: Jasně *Dýmky*, tedy koprodukce se společností Constantin.⁸¹

ZÁVĚR

Koprodukce nabízejí možnost zkoumat filmový průmysl uvnitř východního bloku z nadnárodní perspektivy: přes odlišnosti v ustavených technických a produkčních normách, institučních mechanismech či parametrech kulturní politiky sdílel filmový průmysl většiny zemí sovětského bloku např. ekonomické a politické determinanty centrálního plánování či program technologického soupeření s kapitalistickými státy. Koprodukce tak poskytly vhodný výchozí bod pro

ostrosti zobrazení, rozlišovací schopnosti, sytosti barev a správnosti barevného podání, s jakým se setkáváme nyní u vedoucích světových výrobců. Na příklad rozlišovací schopnost [...] je v porovnání s materiály Eastmancolor o 50 % horší, při duplikačním procesu činí dokonce jen 40 % rozlišovací schopnosti procesu Eastmancolor. Nedostatky v ostrosti a rozlišení detailů brání úspěšnému používání materiálů Agfa-Color při výrobě širokoúhlých a panoramatických filmů [...] „Technický rozvoj československé kinematografie“, nedatováno (zřejmě rok 1960), s. 8–9. Za poskytnutí tohoto pramene děkuji Anně Batistové.

80 FORMAN, Miloš – NOVÁK, Jan: *Co já vím. Autobiografie Miloše Formana*. Praha: Atlantis 1994, s. 210.

81 Na *Dýmkách* se podílel Constantin Filmverleih GmbH, rakouská dceřinná společnost západoněmecké produkční firmy. K produkčním strategiím Constantinu v 60. letech srov. BERGFELDER 2005: 82–87.

„Svoboda
pod dohledem“

porovnání podobností a diferencí mezi jednotlivými národními kinematografiemi: mohou poukazovat jak na snahu o synchronizaci postupu jednotlivých národních kinematografií, tak také na míru (ne)kompatibility produkčních podmínek a ekonomických, uměleckých i ideologických parametrů jejich fungování. Zjevný příklad nesouladu politických podmínek u koprodukčních partnerů představují spolupráce s Jugoslávií (*Hvězda jede na jih*) a s Francií (*V proudech*), v případě československo-francouzské koprodukce komplikovala situaci i technologická zaostalost barrandovských laboratoří. Kromě výkyvů v kulturní politice jednotlivých států lze ovšem sledovat i dalekosáhlejší a synchronizovanější změny v přístupu k mezinárodní spolupráci. Ty lze v základních parametrech vystihnout pomocí charakteristiky podané Györgyem Péterim (PÉTERI 2004: 119–120): východní blok zastával v období „ždanovštiny“ do začátku 50. let pozici ofenzivního izolacionismu (tedy minimalizování kontaktů v kombinaci s útoky proti cizím vlivům a proklamováním vlastní převahy) ve vztahu k USA a západní Evropě a ofenzivního integracionismu směrem dovnitř bloku. Defenzivní integracionismus, tedy snaha importovat a přisvojit si „západní“ vědění, je pak charakteristický pro pozdější snahu získat pomocí koprodukcí se západními společnostmi know-how pro natáčení širokoúhlých filmů, technické vybavení a materiál.

Mezi důležité motivace pro koprodukční projekty patřily i v případě ČSF ty výhody, díky kterým se staly v 50. a 60. letech velmi oblíbenými v západoevropských státech: pro koprodukční partnery platilo, že se nabízí možnost zvýšit produkční hodnotu filmu při dělbě nákladů; a pokud pocházeli z opačné strany železné opony, ztráceli ve prospěch druhé strany pouze tu část trhu, na kterou by s čistě národní produkcí získávali přístup jen s obtížemi. I přes tyto shodné rysy koprodukcí v obou částech rozdělené Evropy ovšem v socialistickém filmovém průmyslu fungovaly pochopitelně specifické mechanismy a ideologické či ekonomické

limity. Koprodukce sloužily režimu, filmovému průmyslu a samotným režisérům k různým, často protichůdným cílům.

Specifické jsou především mocenské vztahy mezi jednotlivými subjekty – stranickými a vládními orgány, filmovým průmyslem a filmaři. Ze strany koprodukčních partnerů z východního bloku byl zájem z velké části určen technickou zaostalostí a nedostatkem materiálu. Jednoznačně to ukazuje fakt, že téměř všechny československé koprodukce natáčené v 50. a 60. letech ve spolupráci se západoevropským nebo americkým partnerem využívaly barevný americký materiál Eastmancolor – jedinou výjimku představuje černobílý širokoúhlý film *Třicet jedna ve stínu*; z „vnitroblokových“ koprodukcí Barrandova ve sledovaném období pak byly pouze válečné snímky *Ročník 21* a *Májové hvězdy* natáčeny černobíle. Kromě ekonomických, konkurenčních a uměleckých výhod, které technické vybavení přinášelo, byl pro realizaci těchto projektů zásadní také zájem režimu na získání prestiže a využití symbolického významu konkurenceschopných filmových děl. Nedostatek kvalitního filmového materiálu a pomalý přechod na širokoúhlý formát představovaly nevýhodu jak pro možnost sebeprezentace režimu, tak pro úspěch v mezinárodní konkurenci. V důsledku to tedy bylo „kapitalistické“ technické vybavení, které umožnilo prezentovat širokoúhlé barevné snímky uvnitř východního bloku jako atribut dynamické modernizace a které se současně ve druhé polovině 60. let podílelo na úspěchu československých filmů na mezinárodním trhu. Neúspěšná snaha sovětského bloku nabízet konkurenceschopné barevné, širokoúhlé, či dokonce 3D systémy tak vedla k osvojování západní technologie jednak kvůli prezentaci socialistické modernity, jednak jako prostředku pro realizaci některých děl moderní umělecké kinematografie. Poměrně paradoxně tak měla ze Západu importovaná technologie fungovat jako prostředek prezentace socialistického hodnotového systému (v 50. letech) či autorských uměleckých vizí (v letech šedesátých).

„Svoboda
pod dohledem“

FILMOGRAFIE

- Automat na přání* (Josef Pinkava, Československo/Francie, 1967)
Cirkus bude (Oldřich Lipský, 1954)
Císařův pekař – Pekařův císař (Martin Frič, 1951)
Co řekne žena (Zadzwońcie do mojej żony; Jaroslav Mach, Československo/Polsko, 1958)
Dáždňik svätého Petra (Szent Péter esernyője; Vladislav Pavlovič – Frigyes Bán, Československo/Maďarsko, 1958)
Dědeček automobil (Afréd Radok, 1956)
Dívka s kytarou (Děvuška s gitaroj; Alexandr Fajncimmer, SSSR, 1958)
Dobrodružství Tilla Ulenspiegela (Die Abenteuer des Till Ulenspiegel / Les Aventures de Till L'Espiègle; Gérard Philippe – Joris Ivens, NDR/Francie, 1956)
Dýmky (Pfeifen, Betten, Turteltauben; Vojtěch Jasný, Československo/Rakousko, 1966)
Furtuna (Jurij Ozerov – Kristaq Dharmo, SSSR/Albánie, 1959)
Hoří, má panenka (La Fiesta de bomberos; Miloš Forman, Československo/Itálie, 1967)
Hra o život (Jiří Weiss, 1956)
Hraniční ulička (Ulica Graniczna; Alexander Ford, Polsko, 1948)
Hrdinové Šipky (Geroi Šipky; Sergej Vasiljev, SSSR/Bulharsko, 1955)
Hvězda jede na jih (Zvijezda putuje na jug; Oldřich Lipský, Československo/Jugoslávie, 1957)
Labakan (Václav Krška, Československo/Bulharsko, 1956)
Legenda o lásce (Legenda za ljubovta; Václav Krška, Československo/Bulharsko, 1957)
Leuchtfueer (Wolfgang Staudte, NDR, 1954)
Májové hvězdy (Majskije zvjozdy; Stanislav Rostockij, Československo/SSSR, 1959)
Muž s kinoaparátem (Dziga Vertov, SSSR, 1929)
Neporažení (Jiří Sequens, 1956)

- Normandie – Niemen* (Normandie-Niémen; Jean Dréville, Francie/SSSR, 1960)
Nové Československo (Novaja Čechoslovakija; Vasilij Beljajev – Vladimír Vlček, Československo/SSSR, 1950)
Ovoce stromů rajských jíme (Nous mangeons les fruits des arbres du paradis; Věra Chytilová, Československo/Belgie, 1969)
Prerušená pieseň (Shetskvetili simgera; Nikoloz Sanišvili – František Žáček, Československo/SSSR, 1960)
Přátelé na moři (Potěrjannaja fotografija; Lev A. Kulidžanov – Stanislav Strnad, Československo/SSSR, 1959)
Ročník 21 (Jahrgang 21; Václav Gajer, Československo/NDR, 1957)
Rudá záře nad Kladnem (Vladimír Vlček, 1955)
Schönste, Die (Ernesto Remani, NDR, 1957)
Skanderbeg (Velikij voin Albanii Skanderbeg; Sergej Jutkevič, SSSR/Albánie, 1953)
Skřivánci na niti (Jiří Menzel, Československo/SRN, 1969)
Slečna ze Scuderi (Das Fräulein von Scuderi; Eugen York, NDR, 1955)
Spielbankaffaire (Artur Pohl, NDR, 1957)
Stvoření světa (Eduard Hofman, 1957)
Těch několik dnů... (A quelques jours près...; Yves Ciampi, Československo/Francie, 1968)
Tělo Diany (Le Corps de Diane; Jean-Louis Richard, Československo/Francie, 1969)
Touha zvaná Anada (Adrift; Ján Kadár – Elmar Klos, Československo/USA, 1969)
Kalné vody (Trübe Wasser/Les Arrivistes; Louis Daquin, NDR/Francie, 1960)
Třicet jedna ve stínu (Ninety Degrees in the Shade; Jiří Weiss, Československo/Velká Británie, 1965)
V proudech (La Liberté surveillée; Vladimír Vlček, Československo/Francie, 1957)
V šest ráno na letišti (Udivitelnéjše voskreseniye; Čeněk Duba, Československo/SSSR, 1958)
Záříjové noci (Vojtěch Jasný, 1957)

„Svoboda
pod dohledem“

LITERATURA

- BATISTOVÁ, Anna
 2008 *Na širokém plátně klid. Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii, 1953–1956* (Brno: Masarykova univerzita, rukopis disertační práce)
 2009 „Větší, bližší, prázdnější. Marketa Lazarová, širokoúhlý film“; in *Marketa Lazarová. Studie a dokumenty*, ed. Václav Žák (Praha: Casablanca), s. 150–182
- BEREND, Ivan T.
 1999 *Central and Eastern Europe, 1944–1993: Detour from the Periphery to the Periphery* (Cambridge: Cambridge University Press)
- BERGFELDER, Tim
 2005 *International Adventures. German Popular Cinema and European Co-Productions in the 1960s* (New York – Oxford: Berghahn Books)
- CONNELLY, John
 2008 *Zotročená univerzita* (Praha: Karolinum)
- DAVIES, Sarah
 2003 „Soviet Cinema and the Early Cold War: Pudovkin's *Admiral Nachimov* in Context“; *Cold War History* 3, č. 4, s. 49–70
- FEINSTEIN, Joshua
 2002 *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949–1989* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press)
- FOMIN, Valerij
 2005 „Politický efekt filmu ‚Russkyj vopros‘ propadajet... Iz opyta sovetizacii poslevoennogo kinoprokata i kinoproizvodstva v Centralnoj i Vostočnoj Evrope“; *Kinovedčeskie zapiski*, č. 71, s. 194–247
- HAVELKA, Jiří
 1973 *Československé filmové hospodářství 1956–1960* (Praha: ČSFÚ)

- HEIMANN, Thomas
1994 *DEFA, Künstler und SED-Kulturpolitik. Zum Verhältnis von Kulturpolitik und Filmproduktion in der SBZ/DDR 1945 bis 1959* (Berlin: VISTAS Verlag)
- HIGSON, Andrew – MALTBY, Richard edd.
1999 „Film Europe“ and „Film America“. *Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939* (Exeter: University of Exeter Press)
- IVANOVÁ, Mariana
2011 *DEFA and East European Cinemas: Co-Productions, Transnational Exchange and Artistic Collaborations* (Austin: University of Texas, rukopis disertační práce)
- JÄCKEL, Anne
2003 „Dual Nationality Film Productions in Europe after 1945“; *Historical Journal of Film, Radio and Television* 23, č. 3, s. 231–243
- KARL, Lars
2007 „Zwischen politischem Ritual und kulturellem Dialog. Die Moskauer Internationalen Filmfestspiele im Kalten Krieg 1959–1971“; in *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, ed. Lars Karl (Berlin: Metropol), s. 279–298
- KENEZ, Peter
2001 *Cinema and Soviet Society. From the Revolution to the Death of Stalin* (London – New York: I.B. Tauris)
- KERSTEN, Heinz
1963 *Das Filmwesen in der sowjetischen Besatzungszone Deutschlands*, I. Textteil (Bonn – Berlin: Bundesministerium für gesamtdeutsche Fragen)
- KLIMEŠ, Ivan
1991 „K povaze historismu v hraném filmu poúnorového období“; *Filmový sborník historický*, č. 2, s. 81–86
- 2004 „Filmaři a komunistická moc v Československu. Vzrušený rok 1959“; *Iluminace* 16, č. 4, s. 129–138

„Svoboda
pod dohledem“

- MARENČIN, Albert
1993 *Ako som sa stretol s niektorými pozoruhodnými ľuďmi* (Bratislava: Smena)
- MOINE, Caroline
„Blicke über den Eisernen Vorhang. Die internationalen Filmfestivals im Kalten Krieg 1945–1968“; in *Leinwand zwischen Tauwetter und Frost. Der osteuropäische Spiel- und Dokumentarfilm im Kalten Krieg*, ed. Lars Karl (Berlin: Metropol), s. 255–278
- NAIMARK, Norman M.
1995 *The Russians in Germany. A History of the Soviet Zone of Occupation, 1945–1949* (Cambridge – London: Harvard University Press)
- PÉTERI, György
2004 „Nylon Curtain – Transnational and Transsystemic Tendencies in the Cultural Life of State-Socialist Russia and East-Central Europe“; *Slavonica* 10, č. 2, s. 113–123
- SCHENK, Ralf
2010 „Ich fürchte mich vor gar nichts mehr“; *Berliner Zeitung*, 19. srpen 2010, <http://www.berlinonline.de/berliner-zeitung/archiv/.bin/dump.fcgi/2010/0819/film/0027/index.html>
- SCHITTLY, Dagmar
2002 *Zwischen Regie und Regime: die Filmpolitik der SED im Spiegel der DEFA-Produktionen* (Berlin: Christoph Links Verlag)
- SILBERMAN, Marc
2006 „Learning from the Enemy: DEFA-French Co-Productions of the 1950s“; *Film History* 18, č. 1, s. 21–45
- SKOPAL, Pavel
2010 „Za ‚vysokou ideovou úroveň‘, a/nebo za vyšší tržby? Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968)“; *Soudobé dějiny* 17, č. 4, s. 641–666

- TABERY, Karel
2008 „Dědeček automobil“; in *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*, ed. Eva Stehlíková (Praha: AMU – NFA), s. 135–145
- TAYLOR, Richard
2006 *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany* (London – New York: I.B. Tauris)
- TEJCHMAN, Miroslav
1995 „Jugoslávie. Jugoslávský stalinismus a roztržka se Stalinem (1944–1948)“; in *Sovětizace východní Evropy. Země střední a jihovýchodní Evropy v letech 1944–1948*, ed. M. Tejchman (Praha: Historický ústav), s. 119–144
- TOMOFF, Kiril
2004 „A Pivotal Turn: Prague Spring 1948 and the Soviet Construction of a Cultural Sphere“; *Slavonica* 10, 2004, č. 2, s. 157–176
- WASKO, Janet
2003 *How Hollywood Works* (London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications)
- WAUCHOPE, Mary
2007 „The Other, German Cinema“; in *Framing the Fifties. Cinema in a Divided Germany*, edd. John E. Davidson – Sabine Hake (New York – Oxford: Berghahn Books), s. 210–222

FILM PRO DĚTI MEZI VĚDOU, UMĚNÍM A PRŮMYSLEM

POČÁTKY ŽÁNROU DĚTSKÉHO FILMU V ČESKÉ KINEMATOGRAFII 1945 AŽ 1955

LUKÁŠ SKUPA

Se zestátněním kinematografie v roce 1945 se začalo diskutovat také o nutnosti systematické výroby filmů pro děti. Těžko by někdo předvídal, že se právě tento žánr,¹ který

1 Pro dětský film používám označení žánr, přestože se samotný pojem dětský film váže na několik různých žánrů (pohádka, detektivní film či komedie). Dobový publicistický diskurz i dramaturgické plány film pro děti od počátku rozlišovaly jako samostatnou žánrovou kategorii. Inspirací pro studium dětského filmu jako žánru mi byl sémanticko-syntakticko-pragmatický přístup amerického teoretika a historika Ricka Altmana. Podle něj vyžaduje existence žánru, aby bylo mnoho textů produkováno, distribuováno a recipováno širokým publikem homogenním způsobem (ALTMAN 2000: 84). Chápáním žánru jako „komplexní situace“ se proto zaměřím na úlohu diváků, výroby, distribuce a publicistiky, které zásadně spoluurčují vznik žánru.