

šlo v roce 1956 ke zkrácení pracovní doby, dosud mimořádně dlouhé. Spolu s tím se mimo jiné objevila potřeba nového pojetí volného času ve společnosti a začalo se upouštět od některých ideologicky vypjatých představ v tomto směru. Vznikal tak určitý prostor pro individualizaci volného času, který – zvláště v souvislosti s markantním zvyšováním životní úrovně a s otevíráním západním vlivům, výrazně patrným od šedesátých let – nabýval postupně i konzumních forem. K těmto procesům přispívalo i šíření technických vymožeností mezi obyvatelstvem; máme na mysli především různé spotřebiče usnadňující práci v domácnosti (lednička, pračka, kuchyňský robot, vysavač), rozvíjející se motorismus či prostředky masové zábavy (televizor, magnetofon, přenosný tranzistor). Nutnost hledat nové přístupy k organizování volného času vedla zainteresované oficiální instituce k určité aktivizaci a k tomu, že začaly chápat občany i jako klienty, o něž musely mezi sebou soupeřit a tak obhajovat svou pozici v systému.

Zejména v případě mládeže lze konstatovat pozvolný ústup od politicky a ideologicky motivovaných volnočasových aktivit, což bylo často provázeno jejich naprostou formalizací a totálním vyprazdňováním jejich původního obsahu. Tento jev byl přitom více či méně patrný i v ostatních skupinách společnosti. Režimní složky sledovaly proces depolitizace, narůstající apatie a svérázného přizpůsobování oficiálně preferovaných forem volnočasových aktivit individuálním potřebám s neskryvanou nelibostí a snažily se mu všemožně čelit. Někdy však musely sáhnout i ke kompromisním variantám, více zohledňujícím zájmy jednotlivců. Ani tyto režimní složky přitom nezůstaly imunní vůči společenskému vývoji a jejich pohled na význam volného času v životě jednotlivce i společnosti se tak rovněž proměňoval.

Studie vznikla za podpory projektu Grantové agentury ČR č. 409/09/0326 „Volný čas v českých zemích 1957–1967“.

Za „vysokou ideovou úroveň“, a/nebo za vyšší tržby?

Filmová distribuce v českých zemích z hlediska konfliktu ideologických a hospodářských cílů (1945–1968)

Pavel Skopal

„Znárodnili jsme nejen výrobu filmu ... znárodnili jsme také půjčování filmů, což znamená, že ani žádná cizí filmová agentura nemůže u nás svobodně rejdit a prodávat všelijaký brak, jak tomu bylo dříve, nýbrž že distribuci filmu má plně ve svých rukou stát, který se musí postarat o to, aby se i ty nejdražší filmy promítaly všude, a nikoli jen tam, kde se půjčení uhradí...“

Václav Kopecký, referát na 8. sjezdu KSČ, březen 1946¹

Jak naznačuje tento citát z projevu proneseného dva roky před komunistickým převratem, byla filmová distribuce prezentována již v předúnorovém období jako nástroj budování nové národní filmové kultury. Proces jejího očišťování od „braku“²

- 1 KOPECKÝ, Václav: Ideová výchova a kulturní politika strany: In: *Protokol VIII. sjezdu Komunistické strany Československa*. Praha, Ústřední výbor KSČ [1946], s. 113–124, citace s. 120; viz také *Ideová výchova a kulturní politika strany: Z referátu Václava Kopeckého na VIII. sjezdu KSČ (březen 1946)*. In: ŠTÁBLA, Zdeněk – TAUSSIG, Pavel (ed.): *KSČ a československá kinematografie: Výbor dokumentů z let 1945–1980*. Praha, Československý filmový ústav 1981, s. 28.
- 2 Tažení proti „brakové“ produkci se neomezovalo na film. Pro oblast literatury je podrobně analyzuje Pavel Janáček v knize *Literární brak: Operace vyloučení, operace nahrazení, 1938–1951* (Brno, Host 2004); srv. také SKOPAL, Pavel: *Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu*. In: *Iluminace*, roč. 21, č. 3 (2009), s. 71–91.

přítom neměl být omezován komerčním hlediskem ziskovosti, či alespoň návratnosti. Ovšem plně a okamžitě podřídit praxi filmové distribuce cílům kulturní politiky Komunistické strany Československa nebylo možné ani poté, kdy získala výlučnou moc, a to především ze dvou vzájemně propojených důvodů: jedním byla setrvačnost nastavených distribučních mechanismů, udržovaná především smluvními závazky k zahraničním distributorům (také díky nim došlo k důslednější realizaci „očisty“ až téměř o dva roky později); druhý důvod spočíval ve finanční náročnosti udržování zestátněného domácího filmového průmyslu, napojeného z jedné strany na státní rozpočet a z druhé strany na hospodářské výsledky distribuce. Plně způsobení distribuční praxe ideologickým záměrům tak bylo podvázáno ekonomickými kritérii. Dá se říci, že definování vhodného poměru mezi kulturněpolitickým a ekonomickým hlediskem se stalo ústředním a explicitně reflektovaným kritériem budování a dílčích změn distribučních praktik v celém zde sledovaném období 1948 až 1968 (a pochopitelně i poté).

Důraz na kulturněpolitickou hodnotu filmu – tedy jeho vnímání nejen z ekonomické, ale také z umělecké a politické stránky – je výrazně spjatý se samotným konceptem zestátnění, který byl připravován už za druhé světové války.³ Nabízí se proto také jako vhodné hledisko při popisu praktik uplatňovaných v tomto sektoru, které umožňuje podrobněji analyzovat důležité změny či odchylky, k nimž docházelo. Ty lze sledovat ve dvou liniích, reagujících na více či méně reflektované napětí mezi ideologickým formováním filmové kultury a hospodářskými požadavky filmového průmyslu. Jednu linii představují změny a regulace systému, koordinované stranickými a vládními orgány. Druhou linii pak tvoří snahy subjektů na různé úrovni organizace distribuce realizovat v rámci daného systému taková opatření, která jim umožní splnit uložené úkoly. Při takovémto detailnějším pohledu bude nutné revidovat tvrzení slovenské filmové historičky Evy Dzúrikové, která v dosud jediné monografii věnované historii filmové distribuce v Československu tvrdí, že díky maximální centralizaci řízení kinematografie „sa dovozná i distribuční politika ‘filmovej ideovosti, stranickosti a aktuálnosti’ realizovala bez zásadných problémů v praxi“.⁴ Ve skutečnosti je možné v období 1948 až 1968 rozeznat několik

3 Srv. ELBL, Jindřich: Jak byl znárodněn československý film: Patnáct let filmové politiky 1933–1948, 2. část. In: *Film a doba*, roč. 11, č. 8 (1965), s. 396–399; KLIMEŠ, Ivan: Kinematografie v rukou státu (1945–1959). In: SYLVESTROVÁ, Marta (ed.): *Český filmový plakát 20. století*. Brno – Praha, Moravská galerie v Brně – Ex libris Praha 2004, s. 86–94. Nutno ovšem poznamenat, že tato dvojí optika nahlížení na kinematografii – a z ní plynoucí střety zájmů a kompetencí – nebyla ničím novým a že se zřetelně projevovovala již na přelomu 10. a 20. let 20. století (srv. např. HEISS, Gernot – KLIMEŠ, Ivan: Kulturní průmysl a politika: Československé a rakouské filmové hospodářství v politické krizi třicátých let. In: TÍŽ (ed.): *Obrazy času: Český a rakouský film 30. let*. Praha – Brno, Národní filmový archiv – Rakouský ústav pro východní a jihovýchodní Evropu, s. 303–391).

4 DZÚRIKOVÁ, Eva: *Dejiny filmovej distribúcie v organizácii a správe slovenskej kinematografie*. Bratislava, Fotofo 1996, s. 78.

fází, v nichž docházelo nejen ke změnám systému na základě pokynů ze stranických a vládních struktur, ale také k různým konfliktům, střetům zájmů a k aplikaci praktik, které měly oslabit vliv ideologického zadání a umožnit jejich uživatelům dosáhnout vlastních cílů.

Výzkum zaměřený na toto dvacetileté období by měl zviditelnit specifickou povahu mechanismů filmové distribuce, jejichž změny nejsou plně synchronizované s širšími politickými a společenskými procesy. Kromě toho ale tento přístup umožní sledovat praxi distribuce a zčásti i uvádění filmů nikoli pouze jako převodovou páku realizace kulturní politiky na základě ideologického zadání, ale současně jako místo střetu zájmů různých institucí, politických orgánů a více či méně nezávislých hospodářských jednotek – Československé filmové společnosti, respektive Československého (státního) filmu, krajské filmové správy či národních výborů. Jejich cílem nebylo jen naplňovat ideologické zadání, ale také prosazovat vlastní partikulární zájmy a hájit vlastní pozice v distribučním systému. Distribuce a uvádění filmů tedy nebudou popisovány jako hladká realizace „shora“ narýsovaných ideologických rámců a hospodářského kritéria plnění plánu, ale jako specifické procesy, které se na jednu stranu snaží oněm rámcům vyhovět, současně však generují odchylky, jsou místem, které klade hladkému průchodu ideologie odpor – ať už do určité míry záměrný, vyvolaný především ekonomickými zájmy určité instituce, nebo nezáměrný, způsobený specifičností distribučních mechanismů a struktury.

Období 1948 až 1968, na které se tato studie zaměřuje především, je vymezeno na počátku postupně se prosazujícími důsledky komunistického převratu ve filmové distribuci, na konci pak dočasným „vykolejením“ distribučního systému v závěru šedesátých let. Prudký výkyv jak v distribuční nabídce, tak v návštěvnosti vyvolaly především dva faktory: zaprvé to bylo zavedení nové soustavy ekonomického řízení od 1. ledna 1969, která přinesla větší zainteresovanost pracovníků distribuce na ekonomických výsledcích a představovala jeden z prvků reformy stávajícího socialistického systému;⁵ zadruhé byl zmíněný výkyv důsledkem vpádu intervenčních vojsk do Československa v srpnu 1968, který vyvolal reakci v podobě jak dočasného utlumení distribuce sovětských a „lidovědemokratických“ filmů, tak i manifestačního nezájmu o tuto produkci na straně publika.

Je však nutné se nejprve krátce zabývat situací v distribuci v prvních poválečných letech, protože už zde se zřetelně formovaly základní rysy systému budovaného po komunistickém převratu v únoru 1948. Kromě samotného aktu zestátnění filmového průmyslu ke dni 28. srpna 1945 a jeho důsledků bylo důležitou příčinou této částečné kontinuity i to, že filmový průmysl spadl pod komunisty ovládané minis-

5 Srv. HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha, Československý filmový ústav 1976, s. 22; viz také HOPPE, Jiří (ed.): *Dokumenty z archivu ÚV KSČ*. In: *Illuminace*, roč. 9, č. 1 (1997), s. 162–201, dokument č. 1 – Jan Fojtík předsednictvu ÚV KSČ: Zpráva o situaci v československé kinematografii s přílohou obsahující složení tvůrčích skupin a jejich ideově-uměleckých rad, 6.1.1970, s. 162–171.

terstvo informací a osvěty, takže distribuce filmů byla již tehdy silně ovlivňována politickými zájmy komunistické strany.

Ekonomické argumenty ve službách politických cílů (1945–1948)

Při poválečném zahájení provozu kin byl vedle jejich technického stavu hlavním problémem nedostatek vhodných filmů. K dispozici byly jednak pro poválečnou distribuci nepříjemné filmy německé, jednak filmy sice české, ale s německými titulky, které byly vnímány jako „provokativní“; jejich odstranění přitom naráželo na technické problémy.⁶ Situaci měly řešit dovozní smlouvy, především s hollywoodskými studii a se sovětskou společností Sojuzintorgkino. Smlouva se sovětským filmovým průmyslem uzavřená v červenci 1945 extrémně zvýhodňovala sovětskou produkci a zajišťovala Sojuzintorgkinu šedesát procent hracích termínů v kinech a odběr nejméně stovky sovětských filmů v prvním roce smlouvy, s postupným navyšováním o pět procent ročně. Takový objem ovšem nebyl sovětský průmysl schopen ani zdaleka naplnit a nedostatek filmů pro distribuci nakonec vyřešila až dohoda s Filmovou exportní asociací (*Motion Picture Export Association* – MPEA), zastupující hollywoodská studia, která zajistila, že v roce 1946 bylo přijato do distribuce čtyřiatřicet a rok poté už dvaosmdesát amerických filmů (sovětských filmů se v roce 1947 promítalo osmatřicet a britských dvaatřicet).⁷ V počtu představení v roce 1946 americké filmy společně se západoevropskými téměř vyrovnaly sovětskou produkci a v roce 1947 už kinům dominovaly s bezmála padesátiprocentním podílem (v návštěvnosti dokonce dosáhly podílu 55,6 procent). Orientace komunisty ovlivňované distribuce na „slovanské země“, zejména Sovětský svaz, byla sice zjevná, nedařilo se jí však plně prosadit, také kvůli silnému tlaku poptávky obecně po amerických filmech i kritice v části tisku.⁸

Ovšem konkrétní distribuční praktiky měly být už v tomto období formovány preferováním sovětského filmu. Ústřední ředitel Československé filmové společ-

6 ANON: Proč dosud nehrají česká kina? Problém nových kopií a problém starých titulků. In: *Filmová práce*, roč. 1, č. 2 (1945), s. 1.

7 Srv. BLÁHOVÁ, Jindřiška: Praha není žádný Minsk: Proces výběru hollywoodských filmů pro československý trh po druhé světové válce. In: *Illuminace*, roč. 21, č. 3 (2009), s. 5–40; MAREŠ, Petr: Politika a „Pohyblivé obrázky“: Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. In: *Tamtéž*, roč. 6, č. 1 (1994), s. 77–96; TÝŽ: Všemi prostředky hájená kinematografie: Úvodem k edici dokumentu „Záznam na paměť“. In: *Tamtéž*, roč. 3, č. 2 (1991), s. 75–105.

8 Neaktivnější v kritice komunistické politiky (nejen) v oblasti kinematografie byl lidovecký týdeník *Obzory*, proti kterému se pokusil zasáhnout ministr informací Václav Kopecký už na konci roku 1945 (srv. KAPLAN, Karel – TOMÁŠEK, Dušan: *O cenzuře v Československu v letech 1945–1956*. Praha, Ústav pro soudobé dějiny AV ČR 1994, s. 8; DRÁPALA, Milan (ed.): *Na ztracené vartě Západu: Antologie české nesocialistické publicistiky z let 1945–1948*. Praha, Prostor 2000, s. 52–63).

nosti (Čefis) Lubomír Linhart v proslovu na schůzi krajských ředitelů kin 12. února 1947 takovouto orientaci podporoval vratkou argumentační konstrukcí o ekonomickém přínosu promítání sovětských filmů, vyplývajícím z údajně výhodné smlouvy se Sojuzintorgkinem – ta zajišťovala rozdělení půjčovního v paritním podílu mezi sovětského distributora a Čefis, zatímco ve smlouvě s MPEA byl stanoven poměr 35:65 ve prospěch americké společnosti. Podle Linharta představovala kina nejdůležitější příjmovou složku znárodněného filmu, a distribuce se tedy musela řídit kritériem „výhodnosti“: v daném případě to znamenalo dávat přednost československým filmům, z nichž se neodváděly žádné podíly do zahraničí, a po nich poskytovat prostor snímkům sovětským a švýcarským, které československý stát mohl uvádět do oběhu na základě výhodných smluv. Ty se podle Linharta měly dávat na program přednostně v termínech od pátku do pondělí,⁹ zatímco dosud se v těchto dnech nesprávně promítaly především filmy americké.

Linhartův argument účelově oslaboval důležitost oblíbenosti filmů určitých národních kinematografií a jejich vyšší návštěvnosti. Chování diváků bylo v tomto pojetí prezentováno jako „návštěva kina“ (nikoli konkrétního filmu), která se odehrává především o víkendy a kterou je možné mechanickými změnami programové nabídky lépe hospodářsky využít. Možnost diváka vychovávat a vést ho k žádoucím kulturněpolitickým hodnotám – mimo jiné pomocí „očisty“ distribuční nabídky – Linhart zatím jen naznačil v okamžiku, kdy hospodářské hledisko rozšířil o „ekonomizaci“ kulturní hodnoty filmu: „Nová filmová dovozní komise musí vyřadit všechnen brak, tím spíše, když je ... i hospodářsky neúnosný. (...) Vyřadit v době co nejkratší ztrátové filmy zahraniční, a to nejen nemilosrdně všechny filmy hospodářsky ztrátové, ale spolu s nimi filmy, které současně jsou pro vývoj výchovy kulturní úrovně československého diváka i kulturně ztrátové.“¹⁰

Tato argumentace se vyskytovala i v korespondenci komunistického aparátu, z níž je patrné, že na distribuci byl vyvíjen tlak směřující k realizaci Linhartových pokynů.¹¹ Z archivních materiálů tak vyplývá zřejmá snaha prosazovat kulturněpolitické cíle – „podchytit“ diváky pro návštěvu sovětských filmů – přestože prozatím pod pláštíkem cílů hospodářských, když přesun sovětských filmů na výhodnější víkendové termíny měl přinést vyšší tržby. Někteří komunističtí činitelé již tehdy hodnotili odsouvání sovětských filmů dokonce jako sabotáž: „...když přijde ruský film, tak se hraje ve všední den, kdy jsou dělníci v továrnách a v zaměstnání, takže

9 Programy kin se měnily v pátek, a pokud film nezůstával na programu celý týden, tak i v úterý.

10 *Národní filmový archiv*, Praha (dále NFA), fond (f.) Československá filmová společnost (nezpracováno), projev Lubomíra Linharta na schůzi krajských ředitelů kin 12.2.1947.

11 *Národní archiv*, Praha (dále NA), fond (f.) 19/7 (Ústřední výbor KSČ 1945–1989, oddělení kulturně-propagační a ideologické), archivní jednotka (arch. j.) 660, dopis vedoucího organizačního sekretariátu kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Josefa Jonáše vedoucímu kulturního a propagačního oddělení Gustavu Barešovi ze 14.3.1947.

RUSKÁ OTÁZKA

Americký novinář ve spárech tiskového magnáta • Film podle divadelní hry Konstantina Simonova

Režie a scénář: MICHAIL ROMM

Hudba: A. CHAČATURJAN

Kamera: B. VOLČOK

Hraji:

Harry Smith — VSEVOLOD AKSENOV

Justis — JELENA KUZMINA

MacPherson — MICHAIL ASTANGOV

Goetz — N. NAZVANOV

Alarphy — B. TENIN

Další účinkují:

B. POSLÁVSKIJ, M. BARABANOVA,

A. CINMAN, S. ANTONOV

Amerika r. 1946.

Na jednom z nejvýznamnějších letů občanské války Jaso novináře Harryho Smitha, který přijel na vypravěč MacPhersona, majitele novinářského tisku, v náhodě oba prosvítí.

Toto přátelství je jejich prvním setkáním po světové válce. Jaso odhaluje svému známosti, že je pověřen napsat knihu o Rusku, za níž má dostávat vysoký honorář. Za války vyjel již jednou Harryho knihu, v níž byl po prvně a podle skutečnosti vyřčený poměrky v SSSR, jak je tam poznal Harry Smith ze svého pobytu. MacPherson ví, že Smith je oblíbeným publikistou, kterému každý Američan věří, a proto mu nabízí, aby napsal novou knihu. Jsi-li oblíbený by složil články v časopisech *Time* a *Wall Street* pro Sovětský svaz.

Po rozmluvě s ostatními novináři Smith vidí, jak se změnila situace za tak krátkou dobu po válce. Mnohým je tato změna nepřijemná, nechájí však rizikovat svou existenci a pít o Rusku opak toho, co psal za války, protože to dnes vynadí. Řekl mu, aby napsal příjmově lákavou knihu a aby napsal knihu, za níž má dostávat 50.000 dolarů. Jaso, utvářena životem, up klidem se snaží dohodnout s ním co s ním svého „malého listu“ ve vlastním domě, podporuje korbě své kolegy.

Smith souhlasí, vymáhá si však, že bude přerát tak objektivně jako ve své první knize. Očividně do SSSR a nový Mandžalský pobyt v Sovětském svazu bo jen ještě uhrdl v jeho náročných na ruský lid, který poznal za války v Smolensku a Glatinsku, i na jeho počtu. Píše knihu, jak má být odpovědí na závažnou otázku: Chce SSSR válku?

Je si vědom toho, že na této odpovědi záleží jeho osobní štěstí: totiž a Jaso v novém útlumě domě, koupit si auto.

Pravdivé odpovědi přivádí MacPhersona k zlosti a ve snaze přivést Smitha, aby změnil směr knihy, vyhrtuje mu v odpovědi.

Smith však peří k Jaso Amaričtinám, než jsou MacPherson a Goetz, a proto rozhodně odmítá. Byl se seznámil s kapitalistickým způsobem, jak se obstará nepohodlných lid. Končí se jako tvrdě „listu“, všichni se od něho odvrátí, dokonce i milovaná Jaso. Šel se navštívit smrti na strážu křádky a pohřbu.

Na štěstí Smith, který navštívil volání v Americe Randolpha Hearsta a MacPhersona, nachází je v druhé Americe — Americe Abrahama Lincoln a Franklina Delana Roosevelta, která chce slyšet pravdu a která cítí a věří, že nikdo si nepřaje válku mezi, než Sovětský svaz.

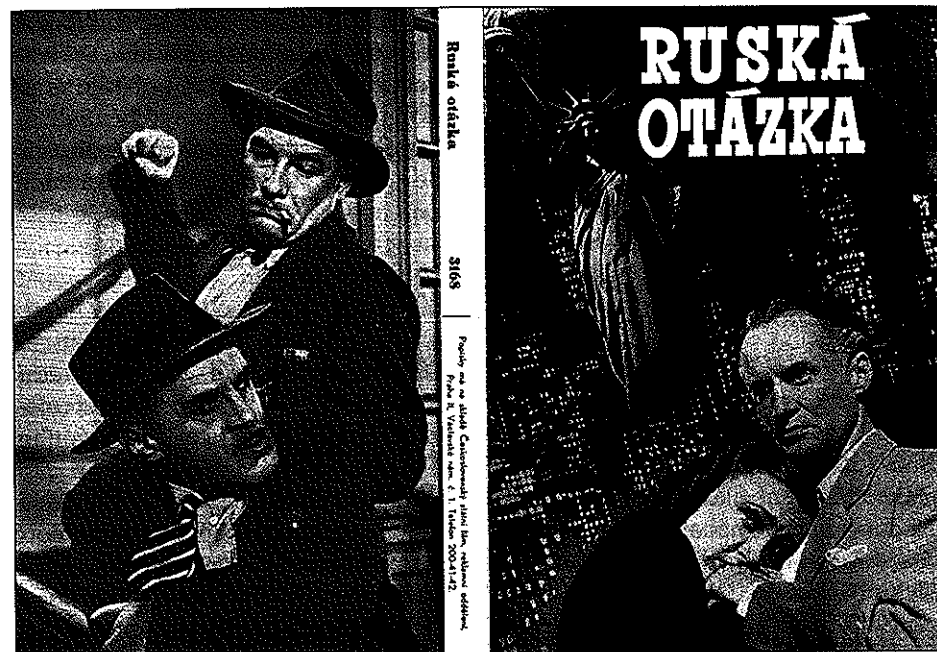
ČESKOSLOVENSKÝ STÁTNÍ FILM • DISTRIBUCE • ROZDĚLOVNA FILMŮ • PRAHA II, NÁRODNÍ TRÁDA 28 • TELEFON: 270-41-44, 385-41-47

Propagační leták k sovětskému filmu *Ruská otázka*. Propagandistický snímek natočil známý sovětský režisér Michail Romm podle divadelní hry Konstantina Simonova v roce 1947 (repro ze soukromého archivu)

nemají možnost ruské filmy vidět a jsou jim předkládány samé západnické různé úrovně. (...) Mámé tušení, že nějaký reakcionář to dělá úmyslně, a proto jej musíme v krátké době z jeho činnosti vyřadit.¹²

Již před komunistickým převratem je tedy možné vnímat sféru distribuce a uvádění filmů jako oblast, kde se křížily či účelově zaměřovaly ekonomické a politické zájmy, respektive kde byly formulovány kulturněpolitické směrnice s ekonomickým zdůvodněním. Tento taktický postup byl vynucen poměry, v nichž se komunistická strana dosud musela dělit o moc. Uzavírané smlouvy a výběr filmů pro distribuci byly předmětem široké veřejné diskuse a kritiky v dobovém tisku, takže kromě převažujícího levicového naladění poválečné společnosti a oficiální zahraničněpolitické orientace na spojenectví se Sovětským svazem a slovanské státy bylo nutné je zdůvodňovat ekonomickými zájmy (devizovými úsporami a finančním ziskem).

12 *Tamtéž*, dopis Okresního sekretariátu KSČ v Jindřichově Hradci adresovaný kulturnímu a propagačnímu oddělení ÚV KSČ z 1.4.1947. Na tuto stížnost poukazoval zmíněný funkcionář Josef Jonáš v korespondenci s ředitelem Ústřední půjčovny filmů Josefem Hlinomazem.



Poválečné programy brněnských kin¹³ prozrazují, že pokyny preferovat sovětské filmy nebyly v letech 1947 a 1948 ještě uváděny důsledně do praxe, neboť americká a britská produkce ve víkendovém programu moravské metropole přetrvávala. Méně viditelné tlaky na programovou nabídku kin byly ovšem alespoň zčásti úspěšné a připravovaly již pozici pro dva hlavní cíle poúnorové distribuce: očistění národní filmové kultury od veškerého „braku“ a (pře)výchovu diváka, jeho nasměrování na aktivní, nejlépe opakovanou návštěvu žádoucích filmů, a tím sladění kulturněpolitických a hospodářských zájmů.

Následující tři roky byly ve filmové distribuci obdobím nejintenzivnější snahy o potlačení rozporů mezi hospodářským a kulturněpolitickým hlediskem. Zatímco hospodářský zájem předpokládal co nejvyšší návštěvnost, doprovázenou maximální hospodárností – tedy dosažení co nejvyššího počtu diváků na jedno představení – kulturněpolitický zájem stanovoval prioritu filmů domácích, sovětských, lido-

13 Tato studie je součástí širšího výzkumného projektu, který se zaměřuje především na dějiny lokální filmové kultury v Brně (srv. webovou stránku www.phil.muni.cz/dedur).

vědemeckých a v omezené míře „pokrokových“ filmů západních zemí, jakož i tomu odpovídající orientaci diváctva na tento okruh produkce. V letech 1949 a 1950 byla uplatněna konkrétní opatření, která měla pomoci sladit obě kritéria, tedy přivést maximum diváků na preferované filmy. Ideologická převýchova diváka, změna jeho návyků měla nakonec vést k ideálnímu stavu, kdy návštěvnost již nebude nutné udržovat masovým nábojem, ale kdy nová distribuční nabídka bude především odpovědí na již existující *poptávku*.

Neúspěšný pokus o vybudování nového typu národní filmové kultury (1948–1950)

Po únorovém převratu následovaly čistky ve filmovém průmyslu, ale v konkrétní nabídce kin ani v distribučním systému se změna režimu bezprostředně neprojevila. Ovšem v listopadu 1948 na celostátní konferenci Československého státního filmu (ČSF) definoval ústřední ředitel distribuce Jaroslav Málek její úkol jako „plánovitě šíření filmového díla mezi lid“, při jehož plnění měli krajší ředitelé a vedoucí kin „pomáhat těm filmovým dílům, která jsou kulturněpoliticky hodnota a státněpoliticky důležitá“, a to propagací a organizováním masových návštěv jejich představení. Oproti tomu se neměly organizovat návštěvy filmů, „které jsou oním nutným zlem, jež tady máme a se kterým se musíme ještě potýkat a vypořádat“, tedy filmů „únikových“. ¹⁴ O půldruhého roku později stvrdilo tento úkol i usnesení Ústředního výboru KSČ, které představovalo závaznou směrnicí pro Československý státní film. Volalo se v něm po takové distribuci, která „vychovává diváky především našimi novými filmy, jakož i filmy sovětskými i filmy lidovědemokratických států“, o jejichž hromadnou návštěvnost se měly postarat masové organizace a orgány státní osvětové péče i školní správy. ¹⁵

Pro splnění cíle – tedy výchovu diváka jeho nasměrováním na ideologicky vhodná díla a očistění distribuce od zbývajících přežitků předúnorové kulturní politiky (a tím vyloučení možnosti „chybné volby“ diváka) – byla přijata dvě zásadní opatření: Na začátku roku 1949 byla zahájena takzvaná kruhová distribuce, která zajišťovala rychlý oběh „distribučně nejzávažnějších filmů“ všemi takzvanými okruhovými kiny. A obsazované filmy byly zařazeny do čtvrtletních programových sledů, z nichž každý měl obsahovat šest československých a čtyři sovětské filmy; tři místa byla ponechána volná pro obsazování prováděné přímo Rozdělovnou filmů nebo pro „mimořádné případy“ (jako bylo například uvedení sovětského filmu *Ruská*

14 Z vystoupení ústředního ředitele distribuce Jaroslava Málka na konferenci Čs. státního filmu v listopadu 1948. In: *Zpráva o první celostátní podnikové konferenci Československého státního filmu*. Praha, [Československý státní film] 1948, s. 11–13.

15 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. In: *Rudé právo* (19.4.1950), s. 3.

otázka). Tento model, fungující jen do poloviny roku 1953, ¹⁶ přinesl největší míru centralizace a snahy eliminovat určitou nepředvídatelnost a nekontrolovatelnost, již do systému znárodněné kinematografie vnášelo programování.

V lednu 1950 byl proces ideologické „očisty“ kinematografie dovršen pozastavením distribuce všech filmů uvedených do oběhu mezi květnem 1945 a podzimem 1948 (s výjimkou sovětských snímků). Všechny takto vyřazené filmy podléhaly před případným znovuzařazením do distribuce novému cenzurnímu rozhodnutí. ¹⁷ Rozpor mezi ideologickým a hospodářským zájmem – tedy mezi kulturněpoliticky žádoucí, dosud ale nízkou návštěvou „vhodných“ filmů na jedné straně a ideově „škodlivou“, díky vysoké návštěvnosti však hospodářsky přínosnou návštěvou filmů kapitalistické produkce – měl být tímto odstraněn; zůstával úkol zajistit „trvalou a masovou návštěvu pokrokových filmů“ v ideální situaci, kdy jiné nejsou vůbec programovány. V důsledku podstatné redukce premiérového profilu (v roce 1950 se promítalo čtyřiasedmdesát hraných filmů oproti dvaadevadesáti v předchozím roce a bezmála dvěma stům v roce 1947), nedostatku „vhodných“ filmů ze Sovětského svazu a lidovědemokratických zemí (podle předpokladů pouze dočasně) a celkového poklesu návštěvnosti (98,8 milionů diváků v roce 1950 oproti 122,2 milionům v předchozím roce) byla ovšem distribuce postavena před úkol zásadně změnit diváckou motivaci, vychovat diváka v nové „návštěvnícké tradici“, naučit ho (slovy zmíněného Jaroslava Málka) „navštěvovat nejen premiéry, nýbrž učit se z pokrokových filmů znovu a znovu a přetvořit tak dosavadní stav, podle něhož návštěvník navštíví film zásadně jen jednou“. Tím se film měl stát „opravdu majetkem pracujících, kteří jej budou chránit proti reakčnímu nebezpečí trapně nízké návštěvnosti tím, že se z těchto filmů budou v kinu učit a těšit v měřítku masovém“. ¹⁸

V letech 1949 a 1950 se odehrával nejdůslednější pokus realizovat model nového diváka (který se *učí znovu a znovu*) a nové divácké kultury, formovaný v diskurzu (nejen) levicové filmové kritiky již před únorem 1948, především v debatě o filmovém „braku“ a „kýči“. Tento model spatřoval v návštěvě kina akt sebevzdělávání, ale také politického uvědomění. Návštěva sovětského filmu totiž měla být „manifestací za nerozborné přátelství se Sov[ětským] svazem“, ¹⁹ takže ani nebylo důleži-

16 Okruhová distribuce se ukázala jako „vývojově trvale neúnosná“ a pro rok 1953 už byly sestaveny jen dva čtvrtletní programové sledy (srv. HAVELKA, Jiří: *Výroční zpráva Čs. státního filmu za rok 1952*. Praha, Ústřední ředitelství ČSF – Filmový ústav 1964, s. 115).

17 Viz ČERNÍK, Artuš: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: Rok 1950*. Praha, Československý filmový ústav 1952, s. 175.

18 NA, f. 19/7, arch. j. 666, Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, určená pro schůzi Kulturní rady 28.4.1950.

19 *Moravský zemský archiv*, Brno (MZA), f. G 604 (Krajský filmový podnik), nezpracováno, zápis ze schůze vedoucích kin z 28.1.1949, vystoupení brněnského krajského ředitele kin Bohuslava Hammera.

té, zda divák reprízovaný film náhodou již neviděl; naopak ignorování sovětských filmů bylo kvalifikováno jako „věc pochybné osobní prestiže ... nepřátel doby“.²⁰

Ani po provedení zmíněné revize distribuční nabídky pochopitelně nezmizely všechny „únikové“ filmy a snímky z produkce kapitalistických států, avšak diferenciace nabídky, rozkládající se z hlediska stranických orgánů na škále mezi preferovanými a nežádoucími filmy, byla silně omezena. Distribuční sektor, svázaný navíc centrálním programováním, se tím také stal předvídatelnějším. I nadále bylo ovšem vhodné motivovat pracovníky kin, aby zajišťovali návštěvy „hodnotných“ filmů, a tak byl zaveden premiový systém pro vedoucí kin; kromě toho se vypisovaly soutěže v návštěvnosti, osvětové oddělení Rozdělovny filmů mělo provádět nábor na pokrokové filmy, při uvádění „významných“ sovětských filmů jako *Pád Berlína* nebo *Tajné posláni* byl vydán pokyn uvádět v ostatních kinech jen obehnané filmy, které by nepoutaly zájem diváků.²¹ Důležitější ale bylo vytvoření administrativních a institučních mechanismů zajišťujících dostatečnou návštěvu – tak byla zřízena funkce krajského propagačního referenta, jehož úkolem bylo „vychovat diváka a zvyšovat návštěvnost“, a propagační mašinerie se soustředila na filmy „pokrokové“, tj. z československé, sovětské a lidovědemokratické produkce (například v roce 1949 na ně bylo vydáno dvaosmdesát procent propagačních nákladů).²² Právě tyto mechanismy ovšem představovaly potenciálně nedokonalý nebo zcela nefunkční článek v systému, jak to prozrazují například stížnosti, že ani komunističtí funkcionáři nenavštěvují preferovaná představení²³ nebo že nefungují podnikové patronáty nad konkrétními kiny.²⁴

Ve „Zprávě o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949“, určené pro schůzi Kulturní rady, ředitel filmové distribuce Jaroslav Málek uvedl, že došlo k jejímu „vyproštění z amerického závazku distribuční nesvobody“, že západní filmy už slouží jen jako doplněk do premiérového profilu a „programová potřeba“ byla snížena na sto jeden film²⁵ – přecházelo se tedy, řečeno tehdejším slovníkem, od extenzivní k intenzivní distribuci, spočívající na častém reprízování. Pro srovnání je vhodné uvést, že například ve druhé polovině třicátých let jen import do Čes-

20 BROŽ, Jaroslav: Chodíme do kina bez předsudků. In: *Svět práce*, roč. 5, č. 20 (1949), s. 10.

21 MZA, f. G 604, zápis z pracovní porady filmové subkomise při školském odboru Krajského národního výboru v Brně z 12.12.1950.

22 ČERNÍK, Artuš.: *Výroční zpráva o čs. filmovnictví: Rok 1949*. Praha, Československý filmový ústav 1952, s. 160.

23 MZA, f. G 604, zápis z krajské pracovní konference Brněnského kraje z 28.11.1950.

24 Například nad akcí „Týden revolučního filmu“ převzal záštitu Svaz československo-sovětského přátelství a slíbil zajistit stoprocentní návštěvu. Avšak podle stížnosti vznesené na krajské pracovní konferenci Brněnského kraje 28.11.1950 návštěvnost dosáhla pouhých 3,6 procent! (*Tamtéž.*)

25 NA, f. 19/7, arch. j. 666, Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, určená pro schůzi Kulturní rady 28.4.1950. Kulturní radu v čele s Václavem Kopeckým zřídilo v září 1948 předsednictvo ÚV KSČ.

koslovenska činil kolem tří set filmů ročně. A také plány pro poválečnou, státem kontrolovanou distribuci předpokládaly dovoz dvou set až dvou set padesáti filmů za rok.²⁶ Málek ve zmíněné zprávě přiznával, že „hrozí další pokles návštěvnosti“ a že „je nutné se tím vážně zabývat [jak] z hlediska kulturněpolitického posláni filmu jako prostředku masového uvědomování, povznášení a zábavy, tak i z hlediska hospodářské soběstačnosti podniku“.²⁷ Na jednu stranu tedy připouštěl specifickou hospodářských zájmů, které nelze plně ztotožnit s plněním úkolů kulturní politiky, vedle toho ale neopomněl odkázat na závazné usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ, podle něž je „vážným úkolem strany, jakož i masových organizací, orgánů státní osvětové péče i školní správy, aby se soustavně staraly o masovou návštěvu československých a sovětských i všech druhých pokrokových filmů“.²⁸

Obavy vyjadřované v Málkově zprávě se brzy naplnily, když v roce 1950 návštěvnost filmových představení výrazně poklesla ze 129 milionů diváků v roce 1948 na 98 milionů. K poklesu návštěvnosti přitom docházelo navzdory organizování masových návštěv a hromadnému prodeji vstupenek, především ve školách nebo velkých průmyslových závodech. Že se nedaří dosáhnout stanoveného ideologického cíle, prozrazují údaje, podle nichž představení sovětských filmů zhlédlo průměrně 148 diváků, zatímco v případě „ostatní“ (nesocialistické) produkce to bylo 228 diváků.²⁹

Na rok 1951 Jaroslav Málek ohlásil rozšíření programu „barevnými velkofilmy, které vedle zábavy budou divákovi přinášet i poučení, a filmy dubovanými, které pomohou, zejména venkovskému obyvatelstvu, pochopit obsah filmu“.³⁰ Sliboval i větší tematickou pestrost, která měla do kin vrátit diváky „únikových filmů“ a přesvědčit je o významu filmů „pokrokových“. K oněm barevným velkofilmům měla jistě v nabídce roku 1951 patřit velmi populární historická veselohra *Císařův pekař – Pekařův císař*, ale také rakouský film *Jaro na ledě*. Ten dosáhl za celou dobu uvádění v českých kinech návštěvnosti více než tři miliony diváků a stal se tak doposud nejnavštěvovanějším „západním“ filmem uvedeným od konce druhé světové války. Nabídka „pestřejšího programu“ představovala zřejmě způsob, jak se Čes-

26 Viz ELBL, Jindřich: Jak byl znárodněn československý film. In: *Film a doba*, roč. 11, č. 8 (1965), s. 396–399, zde s. 399.

27 NA, f. 19/7, arch. j. 666, Zpráva o průběhu a výsledcích distribuce za rok 1949, určená pro schůzi Kulturní rady 28.4.1950.

28 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu (viz pozn. 15).

29 Viz HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1945–50*. Praha, Československý filmový ústav 1970, s. 228.

30 MZA, f. G 604, zápis z krajské pracovní konference Brněnského kraje z 28.11.1950. Dabing byl tedy zjevně chápán jako forma diferenciace programové nabídky, která měla zvýšit atraktivitu především sovětských filmů (až do roku 1953 se dabovaly výhradně filmy ze SSSR a lidovědemokratických zemí); řada stížností na špatnou čitelnost titulků nebo na to, že diváci na venkově je nestíhají číst, to dokládá. Specifický problém představovaly dětské sovětské filmy, u kterých se doporučovalo, aby vedoucí kina před představením dětem vysvětlil děj.

koslovenský státní film hodlal vypořádat s úkolem, který mu pro druhou polovinu roku 1951 uložilo ministerstvo informací a osvěty – „vyvážit finanční hospodaření“, tj. zastavit pokles tržeb, které byly za první pololetí toho roku o šedesát milionů korun nižší, než předpokládal plán. Návštěvnost preferovaných filmů mělo i nadále zajišťovat například opatření, že ve stejnou dobu nebudou uváděny filmy pro diváky atraktivnější – což ovšem jednotlivé správy kin pokaždé nedodržovaly.³¹

Od roku 1951 se pak začaly postupně uplatňovat některé nové distribuční praktiky. Tyto změny byly výsledkem příznání neúspěchu v budování jakési ideální filmové kultury, která měla být založena na „novém“ divákovi, jenž nehledá v kině pouze zábavu, ale především poučení. Hospodářským vyjádřením tohoto neúspěchu byl pokles tržeb z 389 milionů korun v roce 1948 na 245 milionů v roce 1950. V následujícím období se pak rozpor mezi kulturněpolitickými a hospodářskými požadavky na distribuci reflektoval mnohem výrazněji, což se odráželo v některých konkrétních opatřeních i náznacích konfliktů mezi Československým státním filmem a vládními či stranickými orgány.

První decentralizace, zavedení „rozšířených programů“ a konflikt se státními orgány (1951–1956)

V roce 1951 začal Československý státní film uplatňovat ve sféře distribuce různá opatření, která měla využít určité diferenciaci nabídky a zvýšit tržby. Málkem slibované „barevné velkofilmy“, konkrétně *Jaro na ledě* a *Císařův pekař – Pekařův císař*, byly uváděny za „zvýšené jednotné vstupné“ (vstupné nebylo odstupňované do tří kategorií podle vzdálenosti sedadla od plátna, ale všechny lístky se prodávaly za nejvyšší cenu stanovenou pro kino dané kategorie). V následujících dvou letech se takto promítaly i další snímky: rakouský *Dítě Dunaje*, západoněmecký *Tygr Akbar*, švédský *Tančila jedno léto* a francouzský *Očima vzpomínek*. V roce 1953 bylo „zvýšené jednotné vstupné“ zrušeno, místo něj se však mnohem více filmů uvádělo v takzvaném rozšířeném programu, tedy za normální vstupné zvýšené o jednu korunu.³² Ještě v roce 1953 bylo takto uvedeno šestnáct filmů, z toho tři velmi populární české (*Afrika I*, *Anděl na horách* a *Plavecký mariáš*), v ostatních případech šlo o filmy západní produkce (například *Fanfán Tulipán*, *Kde supi neletají* nebo *Ďáblova krása*). Za uvádění vybraných filmů s korunovým příplatkem byl ale Československý státní film ostře kritizován pro porušení státní disciplíny ze strany ministerstva kultury, Státního úřadu plánovacího a Úřadu předsednictva

31 Svědčí o tom např. oběžník Československého státního filmu, který upozorňuje, že došlo k „závadám při programování“ filmu podle románu Antonína Zápotockého *Vstanou noví bojovníci*, když ve stejnou dobu se konaly filmové premiéry, které na sebe strhávaly pozornost diváků (MZA, f. G 604, zápis z pracovní porady filmové subkomise při školském odboru KNV v Brně z 12.3.1951).

32 NA, f. 867 (Ministerstvo kultury 1953–1956), karton (k.) 141, inventární číslo (inv. č.) 196.

vlády; uvedené instituce požadovaly zrušení tohoto opatření a „přísné vyšetření věci“. Československý státní film se hájil mimo jiné snahou „připojovat k ideologicky slabším filmům kulturněpoliticky hodnotné filmové dodatky, jež by při jiné formě uvádění nebyly většinou návštěvníků zhlédnuty“³³ (v první fázi po zavedení rozšířených programů se jako „dodatky“ promítaly sovětské dokumentární filmy, například *Sovětská Moldávie* nebo *Altajským krajem*). Československý státní film se takto zřejmě snažil nahradit chybějící valorizaci vstupného, dostal se ovšem do rozporu s byrokratickými pravidly řízení a vyvolal u vládních orgánů také obavu z negativní reakce obyvatelstva na tuto formu zdražení. Zvýšené vstupné zůstalo nakonec zachováno, protože jeho zavedení nevyvolalo ani pokles návštěvnosti, ani masové stížnosti diváků – ti byli naopak vděční za zpestření nabídky, i když připojeným dokumentům se část publika snažila vyhnout.³⁴

Oživení distribuční nabídky v letech 1953 až 1956 je zřetelně patrné i ze statistiky počtu představení.³⁵ V tomto období rostl nepřetržitě počet představení západních filmů a v letech 1955 a 1956 došlo i ke skokovému navýšení celkového počtu představení. Příčiny těchto změn byly zřejmě dvě, byť vzájemně provázané. První spočívala v určité liberalizaci kulturní politiky, která se projevovala také v aktivnějších kulturních stycích se západoevropskými zeměmi.³⁶ Vedle toho zde působil ekonomický tlak na zvyšování tržeb: ministerstvo kultury reagovalo na tento požadavek Státního úřadu plánovacího vypracováním plánu „Zvýšení rozsahu kulturních služeb v roce 1956“, podle nějž se mělo zvýšení tržeb dosáhnout zavedením širokoúhlého formátu do tuzemských kin (širokoúhlé filmy se měly promítat se zvýšeným vstupným), rozšířením hracího profilu kin (zvýšením počtu představení), využíváním rozšířených programů s vyšším vstupným a zrušením slevy pro příslušníky armády.³⁷ Opětovné utužení politického režimu o dva roky později přineslo jak odklad rozšiřování širokoúhlého filmu, tak i pokles počtu hracích termínů filmů západní produkce. Růst celkového počtu filmových představení se sice v roce 1958 také zastavil, ale i nadále se udržoval vysoko nad úrovní roku 1955.³⁸

Snaha o diferenciaci distribuční nabídky a její využití pro zvýšení tržeb se ovšem příliš nedotkla programování putovních kin, která zajišťovala promítání v nekinofikovaných oblastech. Venkov byl objektem zvláště intenzivní snahy využívat film pro vzdělávací a kulturněpolitické působení, což se projevovalo například organizací

33 *Tamtéž*.

34 Srv. SKOPAL, P.: *Filmy z nouze* (viz pozn. 2).

35 Viz graf č. 1 na konci této studie.

36 K celkové charakteristice změn kulturní politiky v těchto letech viz KNAPÍK, Jiří: *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři*. Praha, Libri 2006, s. 247–253.

37 Srv. BATISTOVÁ, Anna: „Na širokém plátně klid“: Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956), s. 81 n. (Disertační práce obhájená na Masarykově univerzitě v Brně roku 2008.)

38 Viz graf č. 1 na konci této studie.

GILDA

Režie: CHARLES VIDOR
 Námět: E. A. RILLINGTON
 Scénář: MARION PARSONNET
 Postupňák: RUDOLPH MATÉ, A.S.G.
 Hráči: ALLAN ROBERTS a DORIS FISHER
 Vybírák: COLUMBIA PICTURES

HRÁČI:
 Gilda - RITA HAYWORTH
 Johnny Farrell - GLENN FORD
 Billie Manning - GEO MACREARY
 Oregon - JOSEPH CALLEJA
 Strýc Pio - STEVEN GERAY
 Casey - JOE SAWYER
 Kapitán Delgado - GERALD MOHR
 Cube Evans - ROBERT SCOTT
 Němec - LUDWIG DONATH
 Thrasimachos - DON DOUGLAS
 II. Němec - LIONEL ROYCE
 Můj muž - S. Z. MARTEL
 Hlavní - GEORGE J. LEWIS
 Maria - ROSA REY

STÁTNÍ PŮJČOVNA FILMŮ
 PRAHA II, NÁRODNÍ TR. 28
 TEL.: 270-41-44, 385-41-47

Johany Farrell poznává Billie Manningovou přesvědčením, když je postaven před dvě klíčové rozhodnutí: buď se vrátí do svého domova v New Yorku, nebo se vydá do Mexika, aby se setkal s jeho milovanou. Jeho rozhodnutí je pro něj velmi těžké, protože se musí rozhodnout mezi svou milovanou a svou povinností. Jeho rozhodnutí je pro něj velmi těžké, protože se musí rozhodnout mezi svou milovanou a svou povinností.

Všichni tři přijdou na pětileté odpočívadlo, když Německo kapitulovalo. Avšak krátce nato dochází k nové válce. Po varování všech vládních orgánů, když v kasinu jsou zastřeleni dva němečtí agenti, zradil i Manningová a všichni se dostávají do společného nebezpečí.

Pože se vrátí Johnny Farrell a Gilda žít jako manželé a po tom se Gilda za Johnnyho provázá. Zaudivující však od toho chvíle do Montevidea, kde se stane barovou správčí.

Manningová Oregonu přesvědčuje Johnnyho, že Gilda si na špatnou a nešťastnou ženu jen hraje, aby vyprovokovala jeho žárlivost. Johnny se na ni spíše, později se vrátí zpět. Objevuje se však Manningová a když vidí Gilda v Johnnyho rukou, chce ji zastřelit; ale strýc Pio ho posteluje. V tu chvíli vstupuje do místnosti Oregon a vlna zavraždění Manningovou, jedním Johnnyho, avšak strýc Pio přeladil svou vlnu, Oregon rozhodl celou situaci, neboť prohlásil, že Manningová je považována za legální mrtvici: žádný člověk nemůže zemřít dvakrát - a Manningová spáchala přece sebevraždu již před několika lety!

Gilda a Johnny se vrací k odjezdu do Spojených států, aby si tam vybojovali nový domov.

RITA HAYWORTHOVÁ
 Rita Hayworthová je prvním prototypem hollywoodské herečky. Je svou tváří odlišná od ostatních herky. Je svou tváří odlišná od ostatních herky. Je svou tváří odlišná od ostatních herky.

Propagační leták k americkému filmu Gilda. Tento velmi úspěšný romanticko-dobrodružný příběh natočil v roce 1946 americký režisér maďarského původu Charles Vidor a v hlavní roli se představila hollywoodská hvězda Rita Hayworthová (repro ze soukromého archivu)

akce Jaro na vesnici (v letech 1951–1956), respektive po krátkou dobu i Filmového léta a Filmové jeseně (1951).³⁹ Také běžný program putovních kin jednoznačně preferoval sovětskou a domácí produkci, což bylo ovšem dáno i tím, že zájezdy putovních kin do malých vesnic nebyly pro Československý státní film finančně výhodné.⁴⁰ Fungování a programování putovních kin nebylo tedy determinováno výhradně jejich kulturněpolitickou funkcí, ale také jejich nerentabilitou – ta se zásadně změnila až o několik let později pod správou krajských filmových podniků (KFP) a za výrazně odlišných podmínek provozu; nejvyššího počtu návštěvníků i představení ovšem putovní kina dosáhla již v roce 1955.

39 K historii provozu putovních kin po druhé světové válce a akcí pořádaných ČSF v 50. letech na venkově srv. ČARNICKÝ, Michal: Zítřka se bude promítat všude: Dějiny putovních kin v Československé zestátněné distribuční síti; KVĚTOVÁ, Hana: Filmové jaro na vesnici 1951–1956: Historie kulturněosvětové akce na českém venkově v padesátých letech dvacátého století. Obě studie vyjdou v roce 2012 v nakladatelství Academia v publikaci: SKOPAL, Pavel (ed.): *Naplánovaná kinematografie. Československý filmový průmysl 1945–1960.*

40 Viz *Osvětová beseda*, č. 5 (7.3.1956).



V roce 1952 nastala první, ovšem velmi omezená decentralizace filmové distribuce, když se programování přesunulo na krajská ředitelství, jež však byla součástí Československého státního filmu. Kromě toho si částečnou kontrolu programování pojistilo ministerstvo informací a osvěty přípravou kulturněpolitického plánu distribuce, který se sice netýkal „úseku normálního programování kin“, výrazně jej ale formoval vytvořením podrobného kalendáře kulturněpolitických akcí a významných výročí. Tento plán určoval, jaké filmy je nutné hrát například k výročí smrti Vladimira Iljiče Lenina (měly být uvedeny všechny sovětské filmy o Leninovi a celý týden měly převládat v programu sovětské filmy), v době oslav Mezinárodního dne žen (nasazovat se měly především ty sovětské filmy, v nichž „významnou postavou je bojující a budující žena“), na Den sovětského letectva (kdy musely být uvedeny obnovené premiéry filmů *Pilot Čkalov*, *Zkušební pilot* a *Dívčí letka*) a podobně.⁴¹

41 NA, f. 861/0/1 (Ministerstvo informací – dodatky 1945–1953), k. 134, inv. č. 471, Kulturněpolitický plán distribuce filmů na r. 1952.

Až rozsáhlá decentralizace v roce 1957 vnesla do filmové distribuce hospodářské zájmy dvou nových prvků systému: národních výborů, které se staly vlastníky kin (tržby z představení tvořily důležitou součást jejich rozpočtů), a „chozrasčotních“ krajských filmových podniků, jež fungovaly jako střední článek mezi národními výbory a Československým státním filmem. Programování se tak začalo odehrávat na více úrovních a stalo se předmětem zostřeného dohledu a kritiky jak ze strany Československého státního filmu, tak především vládních a stranických orgánů. Přitom v roce 1956, tedy rok před decentralizací, výrazně vzrostl počet nově uvedených celovečerních programů zařazených do kategorie „ostatní“ (na dvaapadesát oproti třidvaceti v roce 1955) a tomu odpovídajícím způsobem stoupla i návštěvnost (ze 129 milionů na 146 milionů diváků).⁴² Splnění plánu návštěvnosti i tržeb na sto pět procent ovšem vedlo k výraznému navýšení plánu na následující rok, což vytvářelo tlak na nově vzniklé krajské filmové podniky a motivovalo je k častému nasazování divácky přitažlivých, avšak z hlediska „kulturněpolitických cílů“ problematických filmů západní produkce. Další zdroj konfliktu zájmů spočíval v tom, že kina byla po decentralizaci v majetku národních výborů, do jejichž rozpočtu směřovalo šedesát procent tržeb z promítání filmů.⁴³ Kromě toho krajské národní výbory sestavovaly plány výkonů kin a určovaly tedy hospodářský rámec pro činnost krajských filmových podniků. Hned od počátku fungování nové distribuční soustavy se tak vytvořila situace, která vyostřila nesoulad mezi hospodářskými zájmy jednotlivých subjektů podílejících se na distribuci a tržbách na jedné straně a mezi kulturněpolitickými úkoly, jež měla distribuce plnit, na straně druhé. Priority „chozrasčotních“ podniků a stranických orgánů se dostaly do konfliktu, který si pak brzy vyžádal zásah ze sekretariátu ÚV KSČ.

Decentralizace distribuce a obnovení ideologické kontroly (1957–1960)

Při reorganizaci kinematografie byly v lednu 1957 zřízeny hospodářské organizace Ústřední půjčovna filmů a Československý filmexport. Zároveň byly dosavadní krajské filmové správy nahrazeny krajskými filmovými podniky, jež řídily krajské národní výbory. V první fázi (do konce března) byla na filmové podniky převedena i kina, ta poté ale přešla s veškerým majetkem (včetně provozních budov a pozem-

42 Nejúspěšnější byly francouzské snímky *Hrabě Monte Christo* a *Červený a černý* – statistice návštěvnosti i tržeb ovšem napomohlo to, že oba filmy se uváděly jako dvojprogramy za dvojnásobné vstupné a do bilance se každá jejich návštěva počítala dvakrát.

43 Zbývajících 40 procent hrubé tržby tvořilo „půjčovně“; z něj si 89 procent nechávala Ústřední půjčovna filmů a 11 procent sloužilo ke krytí nákladů krajských filmových podniků (srv. NA, f. 05/3 (Ideologické oddělení ÚV KSČ 1945–89), svazek (sv.) 11, arch. j. 69, Usnesení orgánů ÚV KSČ a jiné materiály k otázkám filmu; viz také NESVEDA, Albert: K problematice plánování v kinech. In: *Filmovým objektivem: Měsíčník pro filmové amatéry a promítače*, roč. 3, č. 4 (1963), s. 61 n.; TÝŽ: *Ekonomika provozu kin*. Praha, Ústřední ředitelství Čs. filmu 1963, s. 90).

ků) do správy městských a místních národních výborů, které napříště zajišťovaly i provoz a administrativu kin.⁴⁴ Že šlo o skutečně významnou změnu, měl naznačovat i návrat k označení „půjčovna“ filmů – předtím užívaný pojem „rozdělovna“ totiž sugeroval, jako by uvnitř distribučního systému neexistovaly obchodní vztahy.

Jak jsem už zmínil, vyžádal si nový systém brzkou korekci distribuční praxe podle kritérií stranického centra. Za podklad zde sloužila zpráva „O současných kulturněpolitických problémech filmové distribuce“, kterou 17. září 1957 předložilo ideologické oddělení ÚV KSČ. Konstatovalo se v ní, že větší pestrost filmových programů spojená se zvýšením počtu premiér byla v roce 1956 „veřejnosti vřele přivítána“. Autoři zprávy neviděli jako problém ani to, že nejvyšší návštěvnosti na představení dosáhly snímky z kapitalistických zemí, protože „mezi těmito filmy je řada významných filmů, které pomáhají v kulturněpolitické výchově našeho lidu“. Ovšem v prvním pololetí roku 1957 byly už údajně tyto filmy při programování opomíjeny a „největší počet představení je dáván okrajovým filmům z těchto produkcí. ...krajské filmové podniky se snaží plnit vysoký finanční plán zvyšováním počtu představení na doplňkové filmy západních produkcí,“ což však nepřináší kýžený efekt, neboť plnění plánu se nedaří. Příčinou prudkého růstu návštěvnosti filmů ze Západu a poklesu diváckého zájmu o filmy české a sovětské spatřovali tvůrci zprávy v oslabení dohledu nad kulturněpolitickou náplní distribuce ze strany krajských národních výborů a krajských i okresních stranických orgánů. Na základě této zprávy bylo přijato usnesení sekretariátu ÚV KSČ, jež ukládalo ministru školství a kultury Františku Kahudovi, aby zajistil dodržování ministerstvem stanoveného pravidla neuvádět více než pětaticet procent západních filmů.⁴⁵

Je tedy patrné, že decentralizace vnesla do distribučního systému výraznější konflikt zájmů – na jedné straně stály ideologické požadavky komunistického aparátu, na druhé pak snaha národních výborů získat příjmy do rozpočtu a potřeba krajských filmových podniků plnit plán. Vedle kontroly činnosti krajských filmových podniků ze strany stranických a správních orgánů se hlavním regulačním nástrojem stalo kvantitativní omezení počtu uváděných filmů z kapitalistických zemí. Ústředním kritériem distribuční praxe se pro příští léta stala hranice pětaticeti procent, která ovšem určovala až do roku 1964 nejen počet filmů, ale také množství představení a podíl diváků.⁴⁶

Ono krátké období oslabení kontroly nad filmovou distribucí v roce 1957 bylo také momentem, kdy bylo dosaženo nejvyšší návštěvnosti v českých kinech.

44 Stalo se tak vládním nařízením z 16.1.1957 o organizaci filmového podnikání (viz HAVELKA, Jiří: *Čs. filmové hospodářství 1956–1960*. Praha, Československý filmový ústav 1973, s. 184).

45 NA, f. 1261/0/14 (Ústřední výbor KSČ 1945–1989, Praha – sekretariát 1954–1962), sv. 130, arch. j. 192, bod 3, Informativní zpráva pro schůzi sekretariátu ÚV KSČ, podaná IV. oddělením ÚV KSČ, o současných kulturněpolitických problémech filmové distribuce.

46 O co vlastně jde? O diváka – o peníze – o ...? In: *Divadelní a filmové noviny*, roč. 9, č. 13 (1965–66), s. 1 a 3–5.

Následující tři roky pak klesal podíl západní produkce na počtu představení a naopak prudce rostl podíl sovětských filmů.⁴⁷ Tomu odpovídá také pokles celkové návštěvnosti.⁴⁸

Snahu skoncovat s krátkodobým uvolněním a diferenciací distribuční nabídky potvrdilo vystoupení ministra školství a kultury Františka Kahudy na celostátní konferenci o filmové distribuci v říjnu 1958. Kahuda ve svém referátu vyhlásil úkol „očistit program kin od braku a zvýšit ideovou účinnost a výchovné působení filmu“.⁴⁹ V souladu s tím se mělo postupně pouštět od uvádění filmů formou rozšířených programů. Jestliže rozšířené programy nakonec přetrvaly, mohla za to československá kinematografie snad vděčit tomu, že obdobná forma se plánovala v Sovětském svazu jako takzvaný Velký filmový program a časopis *Filmová ekonomika* si pospíšil s překladem článku ze sovětského časopisu *Iskusstvo kino*, který o něm referoval.⁵⁰ Dalším přijatým opatřením byla redukce celkového počtu filmových představení s odůvodněním, že je potřeba snížit počet nerentabilních představení, která zvyšují mzdové výdaje.⁵¹ Reálně ovšem toto snižování postihlo vysoce navštěvované produkce západních států, zatímco počet představení sovětských filmů nadále rostl.

Stejně důvody – snaha potlačit diferenciaci nabídky a obnovit ideologickou kontrolu nad distribucí filmů – stály za odmítavým stanoviskem k zakládání filmových klubů. Ministr Kahuda přitom argumentoval, že filmové kluby, které už začaly vznikat, nemají v našich podmínkách žádný význam – narozdíl od západních zemí, kde plní „pokrokovou úlohu“ a uvádějí filmy, které by se jinak do distribuce „z komerčních nebo diskriminačních důvodů nedostaly“, v Československu údajně slouží celá síť kin kulturněpolitickým zájmům státu.⁵² S těmito závěry se pak ztotožnila i Ústřední správa československého filmu: protože celá distribuce je vedena zájmem kulturněpolitické výchovy diváka, není třeba zřizovat filmové kluby jako zvláštní zařízení.⁵³

47 Viz graf č. 1 na konci této studie.

48 Viz graf č. 2 na konci této studie.

49 Zvýšit ideovou účinnost a výchovné působení filmu, všestranně zkvalitnit činnost kin: Referát ministra školství a kultury Františka Kahudy. In: *Celostátní konference o filmové distribuci*. Praha, b. n. 1958, s. 6.

50 Zelená novým metodám. In: *Filmová ekonomika*, roč. 7, č. 10 (1961). Článek byl přeložen ze sovětského časopisu *Iskusstvo kino*, roč. 25, č. 8 (1960). Rozšířené programy nejenže přetrvaly, ale namísto „kulturněpoliticky hodnotných“ dokumentů se spolu s nimi jako dodatky promítaly především filmy o populárních českých hercích.

51 *Zemský archiv Opava, pobočka Olomouc*, f. KNV Olomouc 1949–1960, k. 1491, inv. č. 2068, Oběžníky a pokyny vydávané ÚPF o činnosti stálých kin dle krajů.

52 Zvýšit ideovou účinnost a výchovné působení filmu, všestranně zkvalitnit činnost kin, s. 11 (viz pozn. 49).

53 NA, f. 994 (Ministerstvo školství a kultury), 34 III, Ústřední správa čs. filmu 1958–59, k. 2000, signatura 33.

Základní referenční bod těchto opatření přitom výslovně tvořil jedenáctý sjezd KSČ a na něj navazující úkol podílet se na „dovršení kulturní revoluce“. Sešňorování filmové distribuce a utužení ideologického dozoru nad kinematografií bylo součástí celkového trendu kulturní politiky v období 1957 až 1960, a je třeba tento pohyb chápat v souvislosti s přípravou na vyhlášení úspěšného přechodu Československa k socialismu.⁵⁴ Jak ale ukázala prověrka distribuce prováděná v jednotlivých krajích, nebyly plněny stanovené cíle, zejména zvyšování návštěvnosti „ideově a umělecky závažných filmů“. Kolegium ministra školství a kultury označilo za jednu z hlavních příčin tohoto stavu fakt, že programová oddělení krajských filmových podniků preferují filmy kapitalistické produkce a nasazují je na nedělní a sváteční termíny. I pracovníci kin často žádali po krajských filmových podnicích „filmy únikové a ideově závadné“ včetně těch, které již byly staženy z oběhu.⁵⁵ V situaci, kdy základní linie formulovaná konferencí o distribuci byla v rozporu s důrazem na hospodářské výsledky – a kdy se nepodařilo „vyrovnat nebo podstatně snížit rozdíl v průměrné návštěvnosti na představení kulturněpoliticky významných filmů a tzv. atraktivních filmů doplňkových“ – měly kontrolu správné skladby programů kin vykonávat odbory školství a kultury krajských národních výborů.⁵⁶

V následujících letech docházelo k postupnému uvolňování distribuce z tlaku kulturněpolitických kritérií, což lze kvantitativně postihnout změnami ve skladbě premiérových filmů a počtu představení z produkce jednotlivých kinematografií. Současně ovšem toto oslabování ideologických omezení produkovalo silnější napětí mezi hospodářskými zájmy Ústřední půjčovny filmů (celkové tržby, vynucované ročními plány), krajských filmových podniků (podnikový zisk) a národních výborů (odvody z tržeb do rozpočtu národních výborů).

Od „dovršení socialismu“ k ekonomickým reformám (1961–1968)

V tomto období byla provedena řada dílčích úprav filmové distribuce a v celkově liberálnější atmosféře se začaly ekonomické problémy distribuce otevřeně diskutovat v tisku. Žádná zásadní změna v její struktuře ovšem nenastala, přestože se vedly poměrně ostré debaty o tom, komu by měla patřit kina. Spolu s tím, jak se

54 Srv. např. Hlavní úkoly kulturní revoluce: Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958). In: ŠTÁBLA, Zdeněk – TAUSSIG, Pavel (ed.): *KSČ a československá kinematografie: Výbor dokumentů z let 1945–1980*. Praha, Československý filmový ústav 1981, s. 77 n.; viz také KLIMEŠ, Ivan (ed.): *Banská Bystrica 1959: Dokumenty ke kontextům I. festivalu československého filmu*. In: *Iluminace*, roč. 16, č. 4 (2004), s. 139–220, dokument č. 21 – Zpráva pro ideologickou komisi ÚV KSČ o současné situaci v hraném filmu, 12.11.1959, s. 200–209. Zprávu předložil člen ideologické komise a pracovník sekretariátu ÚV KSČ Zdeněk Urban.

55 NA, f. 994, Zasedání kolegia ministra 1956–1966, kolegium č. 32, 13.8.1959.

56 *Tamtéž*, kolegium č. 42, Zpráva o plnění úkolů z celostátní konference o filmové distribuci, předkládaná kolegiu ministra školství a kultury, 28.10.1959.

filmová distribuce postupně osvobozovala od kurately kulturněpolitických preferencí, rostly tržby. Tato tendence vyvrcholila až v roce 1969, kdy tržby dokonce překročily úroveň z roku 1957, přestože celková návštěvnost filmových představení po celou dobu nepřetržitě klesala (s výjimkou právě roku 1969, kdy mírně překročila výsledek z minulého roku).⁵⁷ Příčinou růstu tržeb z biografů, který posiloval zájem národních výborů na udržení kin ve svém vlastnictví, bylo především zvyšování vstupného na rozšířené programy a dvojprogramy, na širokoúhlé filmy a na představení v letních kinech.

Statistická data ukazují v šedesátých letech na poměrně jednoznačný lineární trend. Především výrazně rostl počet představení filmů zařazených do kategorie „ostatní“, a to ze 182 681 v roce 1960 na 322 323 v roce 1966 (kdy se vzestup na dva roky zastavil); tomu odpovídal podobně rychlý pád počtu představení sovětských filmů z 240 982 v roce 1960 na 59 548 v roce 1967 (a pokračoval ještě v dalších dvou letech až na pouhých 19 356 představení, zde ovšem také zapůsobily mimořádné politické důvody).⁵⁸ Po celou dobu klesal celkový počet představení, ale výrazně pomaleji, než by odpovídalo poklesu počtu diváků. A navzdory neustálému snižování celkové návštěvnosti vzrůstal počet diváků u filmů kategorie „ostatní“ z 36 milionů 268 tisíc v roce 1960 na 49 milionů 525 tisíc v roce 1966.⁵⁹

Kromě toho, že rostla návštěvnost filmů z kapitalistických zemí, jejich ekonomický význam byl ještě podtržen tím, že byly uváděny za zvýšené vstupné. V roce 1962 činila u sovětských filmů průměrná tržba na jednoho diváka 1,94 Kčs, počet diváků dosáhl jednatřiceti milionů a celkové tržby měly hodnotu devětašedesát milionů korun. U filmů z dalších „zemí socialistického tábora“ byla průměrná tržba na diváka 3,04 Kčs a při mnohem nižší návštěvě (třiačtyřicet milionů diváků) dosáhly celkové tržby dokonce o něco větší částky, sedmdesát milionů korun. Filmy z kapitalistické ciziny měly návštěvu jednapadesát milionů diváků s průměrnou tržbou 3,75 Kčs na osobu a celkové tržby činily 191 milionů korun – tedy více než za filmy sovětské a další socialistické produkce dohromady.⁶⁰ Tato situace, kdy na kapitalistickou, z větší části „kulturněpoliticky nevhodnou“ produkci připadal vyso-

57 Během 60. let prudce rostl počet televizních přijímačů v domácnostech (v roce 1957 připadalo na jeden televizní přijímač 57,3 obyvatel, o deset let později to bylo 4,8 obyvatel), což bylo tradičně udáváno jako hlavní příčina razantního poklesu počtu návštěvníků kin (pro dobovou analýzu situace srv. např. ŠLECHTA, Jiří: Řešení vzájemných vztahů mezi filmem a televizí v ČSSR. In: *Finance a úvěr*, roč. 10, č. 8 (1962), s. 469–478). Spíše výjimečně zaznívaly názory, že je možné diváky v kinech udržet zvýšením kvality služeb – lepším vybavením kin, kvalitní zvukovou a obrazovou reprodukcí apod., tedy výraznější diferenciací od domácí televizní zkušenosti (srv. KAVKA, Miroslav: Pokles návštěvnosti v kinech je možno zastavit. In: *Film a doba*, roč. 10, č. 8 (1964), s. 448 n.).

58 Viz graf č. 1 na konci této studie.

59 Viz graf č. 2 na konci této studie.

60 NA, f. 1261/0/15 (ÚV KSČ, sekretariát 1962–1966), sv. 26, arch. j. 48, bod 1, Dovození a vývoz ní politika Čs. filmu za období 1957–1963.

ký podíl návštěv filmových představení a ještě vyšší podíl na odvedených tržbách, posilovala konflikt zájmů mezi stranickými a vládními strážci ideové linie kultury na jedné straně a subjekty s výrazně ekonomickými zájmy (Ústřední půjčovnou filmů a krajskými filmovými podniky) na straně druhé. Rozpory se ovšem projevovaly i mezi podniky zapojenými do distribuce, neboť vlastníkům kin se nezamlouvalo, že odvádějí Ústřední půjčovně filmů vyšší půjčovné za lépe navštěvované snímky západní produkce.⁶¹ Zpráva ideologického oddělení ÚV KSČ pro sekretariát ústředního výboru z roku 1964 kriticky upozorňovala na to, že ekonomické výsledky jsou většinou rozhodujícím kritériem činnosti kin a „na kino mají mnohdy větší vliv finanční a plánovací odbory NV než školské a kulturní komise“. Problém spočívající ve využívání tržeb pro rozpočty národních výborů, které přitom neinvestovaly do dalšího rozvoje kin, byl považován za natolik závažný, že zpráva dokonce navrhovala převést kina zpět pod správu společnosti Československý film.⁶² Spor o kina se ve druhé polovině šedesátých let dostával stále častěji na stránky tisku, kde především zástupci filmových podniků využívali argument „kulturněpolitické hodnoty“ tentokrát ve svůj prospěch a tvrdili, že současná praxe je nutí programovat nevhodné, umělecky i ideově bezcenné filmy – odstrašujícím příkladem „braku“, který se dostává díky současné situaci na plátna kin, se v těchto debatách stal především západoněmecký film *Tajemství čínského karafátu*.⁶³

V první polovině šedesátých let nadále zůstávala v platnosti omezení, která měla zajistit „ideově hodnotným“ filmům dostatečný prostor v kinech. V roce 1961 se tak na poradě brněnského Krajského podniku pro film, koncerty a estrády (KPFKE)⁶⁴ konstatovalo, že „atraktivní filmy kapitalistické produkce nesmí být hrány více jak 5–6 týdnů. Vyšší procento zařazených kapitalistických filmů musí být vyrovnáno produkcí hlavně ČSSR a sovětskou.“⁶⁵ Porušování tohoto pravidla se stávalo předmětem kritiky ze strany školských a kulturních komisí krajských národních výborů,⁶⁶ krajské

61 O co vlastně jde? (viz pozn. 46).

62 NA, f. 1261/0/15, sv. 26, arch. j. 20, bod 3, Současný stav filmové distribuce a návrh zásad dalšího rozvoje. Takové opatření bylo pokusně realizováno v Plzni, kde místní kina získal do správy tamní Krajský podnik pro film, koncerty a estrády (viz ŽENÍŠEK, Ladislav: Abychom mohli hledat souřadnice. In: *Kulturní tvorba*, roč. 4, č. 17 (1966), s. 4 n.). Druhou výjimku představoval Filmový podnik Hlavního města Prahy, který také spravoval kina.

63 Viz tamtéž; O co vlastně jde? (viz pozn. 46); NESVEDA, Albert: Současné ekonomické problémy naší kinematografie. In: *Filmovým objektivem*, roč. 5, č. 5 (1965), s. 112; Hovoří ředitel pražského filmového podniku Jiří Bernard. In: *Film a doba*, roč. 13, č. 3 (1967), s. 152–157.

64 Krajské podniky pro film, koncerty a estrády vznikly v roce 1960 sloučením krajských filmových podniků, estrádních a koncertních jednatelství a hudebních artistických ústředí.

65 MZA, f. G 604, zápis z porady KFP Brno z 15.2.1961.

66 Konkrétně Krajskému filmovému podniku v Brně bylo vytýkáno uvádění francouzského historického filmu *Hrbáč* (tamtéž, zápis z porady KFP Brno z 9.3.1961).

výbory KSČ pak dokonce zakazovaly uvádění některých filmů.⁶⁷ Zápisy z porad KPFKE Brno jsou cenným materiálem, který ukazuje konkrétní praktiky, jimiž se podnik snažil formálně dodržet stanovená omezení, a současně plnit plán návštěvnosti i tržeb: Snižování podílu západní produkce pod pětaticetiprocentní hranici dosahoval především reprízováním českých filmů (namísto ztrátových snímků sovětských nebo „lidovědemokratických“);⁶⁸ západní filmy, které měly úspěch i po povolených pěti týdnech promítání, se vracely do programu po několikátýdenní pauze;⁶⁹ navrhovalo se omezovat počet představení v malých kinech a v takto „uspořádaných“ termínech pořádat divácky atraktivní přehlídky, například úspěšných veseloher nebo filmů s Gérardem Philipem;⁷⁰ atraktivní filmy a rozšířené programy se běžně zařazovaly do kapacitních letních kin, popřípadě se promítaly na nočních představeních.⁷¹

Často se také využívaly širokoúhlé-nebo sedmdesátimilimetrové západní filmy, na které bylo stanoveno vyšší vstupné. Ekonomicky motivovaná a komunistickým orgány jen slabě přibrzděvaná vlna zájmu o tyto formáty byla v ostrém protikladu k postojům zaujímaným ještě koncem padesátých let. Tehdy ministr školství a kultury František Kahuda na celostátní konferenci o otázkách filmové distribuce (v roce 1958) tvrdil, že se nebude přistupovat k širokoúhlým filmům z komerčního hlediska jako na Západě, kde jde o „nadbíhání zaostalému vkusu“, takže „je pro nás velmi málo širokoúhlých filmů ze Západu přijatelných“. Jeho varování, že „v nejbližších letech nebudeme ještě mít dostatek vhodných širokoúhlých filmů“, znamenalo faktické zastavení jejich dovozu do roku 1960, tedy do okamžiku dovršení „přechodu k socialismu“.⁷²

Běžnější využívání širokoúhlých formátů v první polovině šedesátých let ovlivnilo také změnu v roli putovních kin, která po decentralizaci v roce 1957 provozovaly „chozrasčotní“ krajské filmové podniky. Přestože jejich počet neustále klesal, mohla se putovní kina stát důležitým zdrojem příjmů – například brněnský filmový podnik programoval do putovních kin často širokoúhlé filmy za vyšší vstupné, což představovalo důležitý přísun tržeb. Změna v přístupu k programování je patrná například z kritiky adresované brněnskému KPFKE v roce 1963 za „promítání hlavně únikových filmů kapitalistické produkce“.⁷³

V roce 1964 lze zaznamenat ve filmové distribuci určité zrychlení trendu vymaňování hospodářských hledisek z ideologických limitů. Hranice pro podíl západní

67 Brněnský KV KSČ takto např. zakázal promítání britského kriminálního filmu *Korunní svědek* (tamtéž, záznamy z porad KFP Brno 22.5.1961 a 5.6.1961).

68 Tamtéž, zápis z porady KFP Brno 22.5.1961.

69 Tamtéž.

70 Tamtéž, zápis z porady KFP Brno 20.7.1962.

71 Tamtéž, zápis z porady KFP Brno 28.5.1963.

72 Zvýšit ideovou účinnost a výchovné působení filmu, všestranně zkvalitnit činnost kin, s. 7 (viz pozn. 49).

73 MZA, f. G 604, zápis z podnikové porady Krajského podniku pro film, koncerty a estrády v Brně 19.2.1963.

produkce stanovená na pětaticet procent se nadále vztahovala už jen na počet titulů uvedených v daném roce do distribuce (a nikoli na počet představení a diváků), a navíc byly vyňaty z této kategorie kinematografie takzvaných rozvojových zemí.⁷⁴ Oproti roku 1963, kterým vrcholila třetím rokem probíhající krize celého československého hospodářství a kdy se definitivně zhroutil pětiletý plán,⁷⁵ se o rok později výrazně zvýšil dovoz filmů z kapitalistických států. I přes přetrvávající nedostatek devizových prostředků považoval sekretariát ÚV KSČ za vhodné, aby se v „odůvodněných případech“ uvolňovaly zvláštní devizové přiděly pro nákup velkofilmů, jejichž cena je sice vyšší, které ale dosáhnou v distribuci mimořádných výnosů.⁷⁶ Oproti čtyřem filmům koupeným ze Spojených států v roce 1963 bylo přijato do distribuce amerických filmů osm, mezi nimi „hity“ jako *Velká země*, *Někdo to rád horké*, *Prázdniny v Římě* a *Sedm statečných*.⁷⁷

Postupně přenášený důraz na roli hospodářských výsledků filmové distribuce byl od poloviny šedesátých let rámcově podpořen počínající ekonomickou reformou a zásadami nové soustavy řízení národního hospodářství, schválenými v roce 1965. Ty byly v oblasti kinematografie zavedeny sice až v roce 1969, atmosféra i konkrétní důsledky reformem se ale pochopitelně v distribuční oblasti projevovaly. Už v roce 1965 využil náměstek ředitele Ústřední půjčovny filmů Albert Nesveda probíhající přípravy na zavedení nového způsobu řízení, které „kladou zvýšený důraz na hmotnou zainteresovanost“ a „upevňují zbožně peněžní vztahy“, ke kritice decentralizace z roku 1957. Navrhl vytvořit „existence schopné hospodářské organizace, kde bude možné uplatňovat pokrokové metody řízení“ – což mělo ve skutečnosti znamenat především převedení kin do správy krajských podniků pro film, koncerty a estrády a obnovení modelu, který velmi krátce fungoval na začátku roku 1957. Nesveda tedy v rámci tehdejšího soupeření o správu kin využil reformní rétoriku k podpoře snahy odřezat kina od rozpočtů národních výborů.⁷⁸ Tato snaha ovšem (až na výše zmíněný pokus podniknutý v Plzni) nevedla k cíli.

Po zavedení nové soustavy ekonomického řízení kinematografie začátkem roku 1969, která posilovala ohled na hospodářské výsledky filmové distribuce, dosáhl Československý film v tomto roce nejvyšších tržeb v historii a také počet představení filmů z kategorie „ostatní“ byl nejvyšší za celé poválečné období. Návštěvnost této produkce sice nepřekonal rok 1947, ale byla vyšší než v roce 1957, kdy při-

74 O co vlastně jde? (viz pozn. 46); NA, f. 994, Zasedání kolegia ministra 1956–1966, zápis z jednání kolegia č. 32 z 13.8.1959; tamtéž, f. 1261/0/15, sv. 26, arch. j. 20, bod 3, Současný stav filmové distribuce a návrh zásad dalšího rozvoje.

75 K tomu srv. SIRŮČEK, Pavel a kol.: *Hospodářské dějiny a ekonomické teorie: Vývoj – současnost – výhledy*. Slaný, Melandrium 2007, s. 193–197; KAPLAN, Karel: *Kořeny československé reformy 1968*, sv. 2: *Reforma trvale nemocné ekonomiky*. Brno, Doplněk 2000, s. 234–306.

76 NA, f. 1261/0/15, sv. 26, arch. j. 48, bod 1, Dovozní a vývozní politika Čs. filmu za období 1957–1963.

77 *Velkou zemi* uvádělo premiérové kino Světozor celkem 19 týdnů.

78 NESVEDA, A.: Současné ekonomické problémy naší kinematografie (viz pozn. 65).

šlo do kin celkově vůbec nejvíc diváků. Ovšem prudký výkyv návštěvnosti a počtu představení „západních“ filmů na jedné straně a sovětských a „lidovědemokratických“ snímků na straně druhé byl v prvé řadě důsledkem reakce jak publika, tak distribuce na vpád intervenčních vojsk v srpnu 1968. Zápis z porady brněnského KPFKE sice uvádí, že vláda požádala o zařazování „umělecky hodnotných filmů 5 zemí“ do programů,⁷⁹ současně ale vyjevuje pasivní, v důsledku spíše negativní postoj k tomuto požadavku: filmy „je možné zařazovat, ale jen na výslovnou žádost a po dohodě s vedoucím kina“.⁸⁰ V květnu 1969 se pak brněnský krajský podnik na poradě hájil proti tvrzení o neochotě kulturních organizací „normalizovat se“ argumentem, že snahu má, ale ekonomické zájmy jej nutí zařazovat západní filmy, které dosahují vyšších tržeb. Současně ovšem obdržela programová oddělení KPFKE příkaz zařazovat měsíčně jeden film z produkce Sovětského svazu nebo dalších socialistických zemí, a to bez ohledu na přání vedoucích kin.⁸¹

Uvedené odvolávání na ekonomické zájmy bylo jedním z posledních příkladů otevřeného rozporu mezi ideologickými a hospodářskými požadavky na filmovou distribuci – „normalizátoři“ jej zanedlouho „vyřešili“ ve prospěch kritérií ideologických. Tento přístup je jasně obsažen již ve „Zprávě o situaci v československé kinematografii“, kterou 6. ledna 1970 předložil tajemník Ústředního výboru KSČ Jan Fojtík. Podle jeho autoritativního soudu „ekonomická zainteresovanost pracovníků distribuce na výsledcích vede k tomu, že jsou především preferovány komerční filmy, a tím je celková skladba filmů uváděných distribucí posunována do oblasti zábavných, dobrodružných a jinak únikových filmů“.⁸² S tím se nebylo možno smířit, a tak již pro následující rok byla distribuční nabídka „očištěna“ vyřazením dvaatřiceti západních filmů.⁸³

Závěrem

Filmová distribuce byla v období komunistického režimu v Československu v základních obrysech určována ideologickými požadavky, které definoval stranický aparát. Jejich realizace byla zajišťována a kontrolována soustavou institucí a orgánů komunistické strany, vlády, státní správy či specializovaných podniků. Distribuční mechanismy byly v první fázi nastaveny k dosažení hlavního cíle, kterým mělo být vytvoření nového typu národní filmové kultury, očištěné od přítomnosti produkce západních kinematografií (a v nejradikálnější podobě od jakékoli „únikové“ produkce) a nasycované soběstačnou tvorbou zemí východního bloku. Distribuční nabídka i konkrétní praktiky musely postupně reagovat na utopičnost tohoto

79 Tedy pěti států, které se podílely na intervenci v srpnu 1968.

80 MZA, f. G 604, zápis z porady KFP Brno 18.12.1968.

81 Tamtéž, zápis z porady KFP Brno 22.5.1969.

82 HOPPE, J. (ed.): Jan Fojtík předsednictvu ÚV KSČ, s. 167 (viz pozn. 5).

83 Tamtéž, s. 191–199.

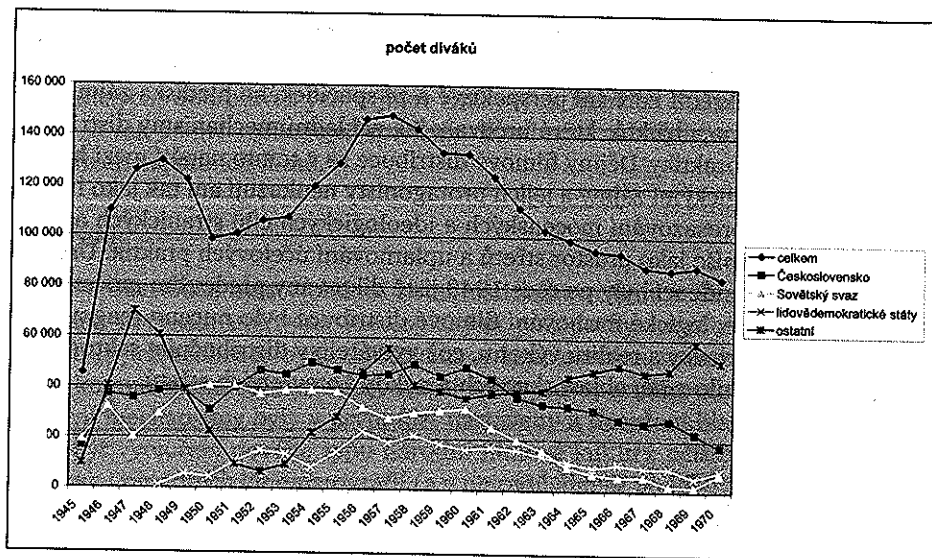
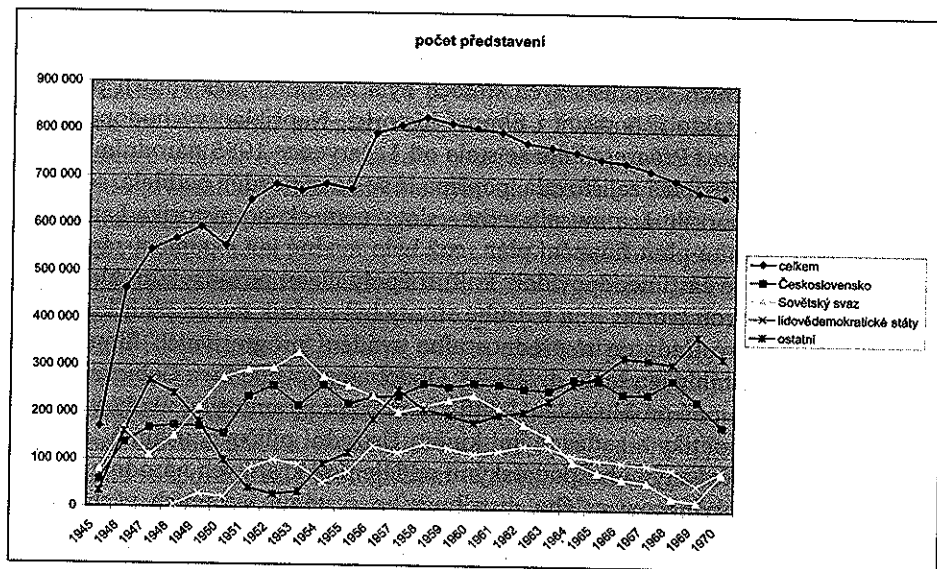
modelu, která vyplývala ze dvou vzájemně spjatých faktorů: neúspěchu v budování nového modelu filmového diváctví a hospodářských požadavků filmového průmyslu. Situace v ostatních socialistických státech byla alespoň v základních parametrech obdobná, a takto ji popisují i filmoví historici. Například východoněmecká distribuční společnost Progress-Film se stala od 1. července 1955 národním podnikem (do té doby distribuci zajišťovala, popřípadě se na ní později podílela, sovětská společnost Sovexportfilm), a musela tedy – slovy německého historika Larse Karla – „na jednu stranu plnit finanční plán, což bylo možné jen s pomocí západních filmů, které z velké části neodpovídaly kulturněpolitickým požadavkům kladeným režimem na filmovou tvorbu ... a z druhé strany byl podnik nucen plnit kulturněpolitické zadání prostřednictvím přednostního uvádění ‘progresivních’ filmů, které ovšem obvykle přitáhly jen málo diváků“.⁸⁴ Obdobně popisuje Ewa Gębicka situaci v Polsku jako postupné prohlubování konfliktu mezi programovými úkoly, vyplývajícími z kulturní politiky a zadávanými kinům Ústřední půjčovnou filmů, a úkoly ekonomickými, určenými hospodářskými odděleními krajských národních rad.⁸⁵

Komplexnější zhodnocení celého distribučního systému v zemích východního bloku, míry jeho koordinace a „sovětizace“, specifčnosti národních podmínek a přetrvávání lokálních struktur a mechanismů si bude vyžadovat rozsáhlejší komparativní výzkum, který se neobejde bez materiálů ze sovětských archivů.⁸⁶ Tento příspěvek se ovšem pokusil načrtnout vývoj určitého historického modelu filmové distribuce ve formativním konfliktu ideologických požadavků s ekonomickými kritérii, a to v konkrétní národní perspektivě a ze specifického hlediska zájmů jednotlivých institucí a subjektů, které určovaly jak základní mechanismy distribuce, tak její konkrétní praktiky. Dějiny filmové distribuce se v tomto napětí mezi hospodářskými a ideologickými zájmy a jejich protagonisty neukazují ani tak jako hladce fungující nástroj prosazování mocenských a ideologických cílů stranických a vládních orgánů, ale spíše jako prostor střetů a uplatňování účelových praktik. Určující změny hlavních tendencí byly po roce 1948 jistě diktovány především mocenským centrem, avšak ideologické formování filmové distribuce bylo nuceno reagovat na hospodářské požadavky a realitu výkonu, což vytvářelo v distribučním sektoru evidentní napětí a činilo z něj oblast skrytých a někdy i otevřených střetů.

84 KARL, Lars: „O gerojach i ljudach...“ *Sovetskoje kino o vojně. Vzgljad iz GDR*. Moskva, Pamjatniki istoričeskoj mysli 2008, s. 136.

85 GĘBICKA, Ewa: Sieć kin i rozpowszechnianie filmów. In: ZAJICEK, Edward (ed.): *Encyklopedia kultury polskiej XX wieku: Film i kinematografia*. Warszawa, Instytut Kultury – Komitet Kinematografii 1994, s. 415–451.

86 Autor tohoto textu na alespoň dílčím komparativním výzkumu takového charakteru v současnosti pracuje: projekt „Film, kulturní politika a socialistická modernita: Komparativní perspektiva dějin filmové distribuce, filmového uvádění a filmové kultury v NDR a Československu v letech 1949–1970“ (*Cinema, Cultural Policy, and the Socialist Modernity. A Comparative Perspective on the History of Film Distribution, Film Exhibition and Cinema Culture in GDR and Czechoslovakia, 1949–1970*) je realizován s podporou Humboldtovy nadace.



Tato studie vznikla díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/07/P174).

Proti „fašistickým bandám UPA“

Ukrajinci v propagandě lidového Polska

Luboš Veselý

Nejrůznějšími aspekty spletených dějin polsko-ukrajinských vztahů se zabývá řada autorů z Polska i Ukrajiny a literatura věnovaná tomuto tématu je co do přístupu a hodnocení předmětné problematiky značně rozmanitá. Rozdíl se přitom neprojevují pouze mezi historiky obou zemí, kdy je na obou stranách často patrná mimořádná citlivost na bezpráví spáchané „těmi druhými“ na vlastním národě a zároveň mimořádná neochota připustit, že by se příslušníci vlastního národa mohli dopouštět bezpráví na druhých; naprosto odlišné názory můžeme sledovat i uvnitř jak polské, tak ukrajinské historické komunity.

Širší souvislosti tématu ve svých monografiích sledují polští historici ukrajinského původu Roman Drozd a Igor Hałagida,¹ kratší pasáže najdeme v knihách významného polského historika Ryszarda Torzeckého a Bohdana Skaradzińskiego.² Značnou pozornost problematice polsko-ukrajinských vztahů věnuje mladší polský historik Grzegorz Motyka, autor tří obsáhlých monografií.³ Pro dané téma jsou významné i publikace pojednávající o Akci „Wisła“, během níž na jaře a v létě

- 1 DROZD, Roman: *Polityka władz wobec ludności ukraińskiej w Polsce w latach 1944–1989*. Warszawa, Zakład Wydawniczy Tyrsa 2001; HALAGIDA, Igor: *Ukraińcy na zachodnich i północnych ziemiach Polski 1947–1957*. Warszawa, Instytut Pamięci Narodowej (IPN) 2002.
- 2 TORZECKI, Ryszard: *Polacy i Ukraińcy: Sprawa ukraińska w czasie II wojny światowej na terenie II Rzeczypospolitej*. Warszawa, Polskie Wydawnictwo Naukowe 1993; SKARADZIŃSKI, Bohdan: *Białorusini, Litwini, Ukraińcy*. Białystok, Versus 1990.
- 3 MOTYKA, Grzegorz: *Tak było w Bieszczadach: Walki polsko-ukraińskie 1943–1948*. Warszawa, Volumen 1999; TÝŻ: *Ukraińska partyzantka 1942–1960*. Warszawa, Instytut Studiów Politycz-