Filmové ateliéry ve Zlíně

Příběhy – fakta – mapy – souvislosti

Pavel Skopal a kolektiv

MASARYKOVA
UNIVERZITA

Filmové ateliéry ve Zlíně

Příběhy – fakta – mapy – souvislosti

MUNI
PRESS

Filmové ateliéry ve Zlíně

Příběhy – fakta – mapy – souvislosti

Pavel Skopal / Terézia Porubčanská / Jan Pospíšil
Martin Kos / Lukáš Skupa / Dita Stuchlíková / Michal Večeřa
Petr Veinhauer / Dominik Bača / Benedikt Kyselka

MASARYKOVA
UNIVERZITA

Brno 2023

Tato publikace vznikla se státní podporou Technologické agentury ČR v rámci programu ÉTA.

T A
Č R

Projekt TL03000103: Relační databáze, mapové projekce a vizualizace dat pro účely propagace, vzdělávání a podpory turismu – realizace na příkladu zlínské filmové kultury

Knihu recenzovali: Mgr. MgA. Tereza Czesany Dvořáková, Ph.D.
Mgr. et Mgr. Marie Barešová, Ph.D.

Kniha je šířená pod licencí CC BY-NC-SA 4.0
Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0

Foto na obálce: z natáčení filmu *Nářadí a práce dřevorubce* (Jaroslav Novotný, 1946). Zdroj: FiILMFEST, s. r. o.

© 2023 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-280-0408-8
https://doi.org/10.5817/CZ.MUNI.M280-0408-2023

Obsah

1. Zobrazovat dějiny

1.1 Úvod: výzkum dějin zlínské filmové produkce (Pavel Skopal – Terézia Porubčanská) 9
1.2 Humanitní vědy, digitální technologie a grafické vizualizace historických dat (Terézia Porubčanská) 13
1.3 Dokumentace databáze *Zlinet* (Terézia Porubčanská – Jan Pospíšil) 23

2. Fakta, příběhy, interpretace: výzkum

2.1 Úvod: badatelský potenciál výzkumného projektu a jeho realizace (Pavel Skopal) 49
2.2 Trojí bitva Svatopluka Turka. *Botostroj* jako román, divadelní inscenace a film (Michal Večeřa) 50
2.3 Výkladní skříň dělnické kultury, nového socialistického města a lokální filmové tradice. Proces vymezování Filmového festivalu pracujících v letech 1948–1949 (Martin Kos – Benedikt Kyselka) 65
2.4 Vyučovat filmem napříč režimy. Průkopnická kariéra a pracovní sítě Jaroslava Novotného (Martin Kos) 80
2.5 Hermína Týrlová a *Nepovedený panáček*. Režisérka a její film uprostřed politického zápasu (Pavel Skopal – Dominik Bača) 95
2.6 Karel Zeman – umělec, který nepoletoval v oblacích (Lukáš Skupa) 106
2.7 Divadlo na Svatém Hostýně. Zásah Státní bezpečnosti a dopady na gottwaldovské studio (Pavel Skopal) 120
2.8 Oblíbený i obávaný. Portrét rozporuplného ředitele Krátkého filmu Kamila Pixy v 70. a 80. letech (Dita Stuchlíková – Petr Veinhauer) 140

3. Fakta, příběhy, interpretace: vzdělávání

3.1 Úvod: pracovní listy a webová aplikace (Pavel Skopal) 179
3.2 Baťa vs. komunisté. Levicová kritika podnikání Tomáše Bati (Michal Večeřa) 182
3.3 Hermína Týrlová – filmařka v období politických procesů (Pavel Skopal) 187
3.4 Karel Zeman – umělec a politika za doby tzv. normalizace (Lukáš Skupa) 193

Filmografický rejstřík 201
Zkratky 204
Sekundární literatura 206

Primární prameny 210
Periodika 211
Organizace a instituce 212
Seznam vyobrazení 215
Summary 218
Jmenný rejstřík 219

Zobrazovat dějiny

Úvod: výzkum dějin zlínské filmové produkce

Pavel Skopal – Terézia Porubčanská

Dějiny filmových ateliérů představují pro filmové historiky významné a zdánlivě standardní téma, které ovšem zažívá v posledních letech novou vlnu zájmu, spojenou s metodologickými inovacemi. K nim patří zejména obnovení tradice etnografického výzkumu[1] nebo zapojení nových vizualizačních nástrojů, které mohou sloužit jako užitečný nástroj filmovým historikům a současně vyvolat zájem širšího publika.[2] Tato publikace je jedním z výsledků projektu, který se snaží využít moderní nástroje prezentace dat směrem ke třem skupinám adresátů: posílit analytické kompetence profesionálních historiků, být inspirativním nástrojem pro zájemce o dějiny kinematografie či kulturní dějiny Zlína a současně sloužit k výuce soudobých dějin zejména na středních školách.

Projekt aplikovaného výzkumu s názvem „Relační databáze, mapové projekce a vizualizace dat pro účely propagace, vzdělávání a podpory turismu – realizace na příkladu zlínské filmové kultury“ financovala Technologická agentura ČR, interním garantem projektu byla společnost FILMFEST, s. r. o., externími garanty pak Regionální filmový fond z. s. a Statutární město Zlín, pomoc při shromažďování dat poskytl Národní filmový archiv. V rámci řešení projektu vznikla databáze *Zlinet*, jejímž účelem je zprostředkovat

1 S tímto přístupem bylo možné se setkat už od 40. let minulého století, srov. například Leo Rosten, *Hollywood: The Movie Colony* (New York: Harcourt, Brace, 1941); Hortense Powdermaker, *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie Makers* (London: Secker and Warburg, 1951). Výrazného oživení se dočkal zejména v rámci tzv. produkčních studií a výzkumu filmového průmyslu a filmových ateliérů jako místa práce, kariér a sdílených hodnot a norem. Srov. zejména John T. Caldwell, *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008), pro dějiny českého filmového průmyslu pak Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).

2 Srov. například mezinárodní projekt *Film Studios: Infrastructure, Culture, Innovation in Britain, France, Germany and Italy, 1930–60*, který se zaměřil na srovnání pracovních podmínek ve filmových ateliérech čtyř evropských zemí, zavádění technologií, podmínek válečného průmyslu a jeho poválečné fragmentace, https://studiotec.info.

dějiny filmové tvorby a filmového průmyslu ve Zlíně v období od 20. do 90. let 20. století široké veřejnosti a také odborníkům. Databáze vystavěná Janem Pospíšilem byla navrhována týmem pod vedením Pavla Skopala, na jejím kurátorském vývoji se podíleli členové výzkumného týmu Michal Večeřa, Terézia Porubčanská, Tereza Bochinová, Martin Kos, Katarína Kunkelová, Dita Stuchlíková, Petr Veinhauer, Daniel Krátký, Kateřina Šrámková a Barbora Kyas.

Databáze vznikla současně s webovou aplikací *Zlínský film*, která slouží k efektivnímu prohlížení, filtrování a analýze sesbíraného obsahu. Tato aplikace umožňuje uživatelům prozkoumávat dějiny zlínské filmové tvorby a filmového průmyslu ze tří různých perspektiv. Dějiny jsou na této platformě podávány skrze vztahy mezi aktéry, kterými mohou být jak lidé, tak také věci, instituce nebo události. První perspektiva vyzdvihuje časovou rovinu těchto vztahů. Humanitní vědy se čím dál častěji odklánějí od prezentování času jako kontinuálního lineárního plynutí a mnohdy čas chápou spíše jako komplexní soubor neukončených, přerušovaných a propletených vláken.[3] V souladu s tím je časová osa v aplikaci *Zlínský film* rozdělena do tematických linií, které jsou vzájemně libovolně kombinovatelné. Tyto kategorie vyzdvihují například typologii filmové tvorby, historii zlínského filmového festivalu nebo specifika filmové produkce. Témata časových linií nabízejí uživateli možnost rychleji se zorientovat v nepřeberném množství historických informací, intuitivně prozkoumávat vizualizace a odfiltrovat nadbytečné informace. Díky kombinovatelnosti jednotlivých linií je možné je vzájemně porovnávat nebo vztáhnout k velkým dějinným milníkům.

Mnozí aktéři mají kromě časového rozměru také rozměr prostorový. Druhá perspektiva tedy poskytuje příležitost k vizualizaci prostorových dat. Prostorová data, podobně jako data časová, interpretujeme vždy ve vztahu k orientačním bodům. Aktéři jsou zde zasazeni do současné mapy zprostředkované pomocí služby Google Maps. Tento podklad sice neumožňuje napojit historická data na soudobou prostorovou strukturu oblasti, ale pomáhá uživatelům vztáhnout je k současné prostorové realitě. Upřednostnění současného geografického podkladu před historickou mapou vychází ze záměru aplikace zpřístupnit dějiny zlínských ateliérů širokému publiku, které se nemusí nutně orientovat v historickém vývoji prostoru dané oblasti.

Nejmasivnější částí aplikace je síť vztahů, reprezentující třetí perspektivu historických dat. Aktéři jsou mezi sebou propojeni pomocí vazeb odlišených podle několika kategorií. Díky tomuto síťovému zobrazení je uživatel schopen uvědomit si komplexnost sítě vztahů, ve které jednotlivé osoby, jevy a události koexistovaly. Body, reprezentující aktéry, mají ve všech třech částech svoji interaktivní vizitku. Ta nabízí

3 Johanna Drucker, *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014), 75–76.

bližší informace o aktérovi a taky uvádí seznam všech dalších aktérů, kteří jsou na něj navázáni. Aby aplikace dodržela záměr sloužit jak studentům a široké veřejnosti, tak odborníkům, dá se její obsah prohlížet v pěti úrovních datové nasycenosti. Díky tomu je možné prohledávat síť, mapu nebo časové osy v datové hustotě, která vyhovuje cílům konkrétního uživatele. Pro počáteční obeznámení se s obsahem aplikace mají uživatelé k dispozici speciální sekci naplněnou příběhy, které proměňují vizualizace zpět do textu a vytvářejí tak prostor k navázání vztahu s dějinami zlínské filmové tvorby a filmového průmyslu. Jako celek tvoří tato aplikace platformu pro nelineární, interaktivní a dynamické prohledávání grafických zobrazení různých aspektů historických dat, navádí ke komparaci a k hledání nových historických narativů. Data, se kterými humanitní vědci pracují, jsou téměř vždy neúplná a současně tak košatá a propojená, že není možné zobrazit je v celé jejich komplexnosti. To platí i pro tuto aplikaci. I když se autorům podařilo sesbírat ohromné množství materiálů a přetavit je do digitálních dat, výsledné vizualizace není možné chápat jako úplný a uzavřený obraz o historii zlínské filmové produkce, ale spíše jako výsek, který může být i díky této webové aplikaci nadále doplňován a rozšiřován. Projekt odvíjející se od dějin filmových ateliérů a filmového festivalu dětského filmu ve Zlíně/Gottwaldově[4] rekonstruuje sítě vztahů, které jsou navázané na aktéry filmové produkce. Data a jejich vizualizace jsou strukturované pro tři skupiny modelových uživatelů: studující a vyučující středních škol; návštěvníky festivalů a amatérské historiky filmu a zlínské kultury; profesionální historiky. S odkazem na francouzského sociologa Bruno Latoura, jehož teorie aktérů-sítí (*Actor-Network Theory*) byla inspirací pro koncepci celého projektu, můžeme říci, že projekt realizuje „plochou ontologii" sítí (každý sociální aktér je utvářen asociacemi, které směřují k dalším aktérům). Role aktéra (Latourovým slovníkem „aktanta") je přiznána různým – i neživým – prvkům sítě: tyto prvky, v našem případě osoby, filmy, technika, texty, budovy atd., jsou současně reálné, sociální i diskurzivní.[5]

4 V publikaci používáme název města Zlín či Gottwaldov v závislosti na tom, ke kterému časovému období příslušný text odkazuje, tj. pro období 1949–1989 používáme označení Gottwaldov. Samotný projekt a s ním spojená databáze končí v roce 1990, tedy v okamžiku zániku výrobně-hospodářská jednotky Československý film a jeho Ústředního ředitelství, čímž přestala existovat dosavadní struktura kinematografie. V budoucím rozvoji databáze předpokládáme její rozšiřování za tuto časovou hranici.

5 Srov. zejména Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005); z textů vysvětlujících Latourův přístup srov. například Mike Michael, *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations* (London: SAGE Publications Ltd., 2017); Tomáš Kobes, „Když se lidé mění ve lvy: problém překladu", *Teorie vědy* XXXVII, č. 3 (2015), 303–325.

První oddíl této publikace představuje základní teoretická a metodologická východiska projektu, včetně představení oblasti digitálních humanitních věd a jejich nástrojů (srov. kap. 1.2, *Humanitní vědy, digitální technologie a grafické vizualizace historických dat*). Druhý oddíl na sedmi studiích ukazuje, jaké možnosti výzkumných témat a jejich řešení nabízí dějiny filmových ateliérů ve Zlíně, pokud jsou podloženy důkladnými rešeršemi sekundární literatury, masivním sběrem archivních materiálů ze všech relevantních archivů a využitím nástrojů digitálních humanitních věd. V třetí části kniha nabízí příklady pracovních listů, které budou doplňovány o další, zpřístupněné na webových stránkách projektu.

Kniha na jednu stranu přináší samostatně stojící výzkumné výsledky v podobě historických studií, na stranu druhou je provázána s digitálními výstupy projektu, tedy databází a webovou aplikací, a slouží jako opora pro jejich efektivní využití. Úvody k jednotlivým částem vysvětlují provázanost textů s webovou aplikací, texty tak fungují v dialogu s aplikací a databází: jsou výsledkem jejich aplikace ve výzkumu a současně popisují, jak a k čemu mohou být využity.

Specifickou a významnou roli hraje pak kapitola 1.3, D*okumentace databáze Zlinet*. Ta odhaluje způsob, jakým je vystavěna databáze projektu, na které je následně vybudována webová aplikace. Cílem je umožnit případným zájemcům, aby se inspirovali výsledky tohoto projektu a využili je podle vlastních možností, cílů a zájmů. Doufáme, že vzniknou další projekty, které budou mít zájem a ambici shromáždit, uspořádat a prezentovat rozsáhlou síť dat způsobem, který

— je potenciálně nekonečně otevřený, implikuje nekončící síť vzájemných vztahů, umožňuje nahlédnout bezbřehou komplexnost materiálních a nemateriálních, sociálních, kulturních, ekonomických vazeb
— současně poskytuje nástroje, jak tuto síť produktivně redefinovat, hledat v ní historické souvislosti, vyprávět nové příběhy či převypravovat staré příběhy ve zcela nových perspektivách.

Humanitní vědy, digitální technologie a grafické vizualizace historických dat

Terézia Porubčanská

Úvod

Náš svět je v současnosti silně ovlivňován digitálními technologiemi, masivním proudem informací a důrazem na vizuální komunikaci. Součástí každodenního života se stala potřeba naučit se příliv informací filtrovat a kondenzovat do stravitelné podoby. Jednou z možností, jak dosáhnout určité kondenzace a zároveň zpřehlednění obsahu, je jeho vizualizace. S nástupem digitálních technologií se informační grafika a datová vizualizace proměnily v běžnou součást komunikace v nejrůznějších oblastech, jako například v žurnalistice, ve vědě nebo v kultuře. Zobrazování obsahu v grafické podobě ale není výsadou počítačové technologie. Sdílení informací a vyprávění příběhů pomocí obrazů je jedním z nejstarších modelů komunikace a dalo ostatně vzniknout i samotnému písmu. Je to jedna z nejstarších metod zprostředkování informací a zpřehledňování obsahu a studovat ji můžeme v podobě pozůstatků nejrůznějších zobrazení sloužících pro komunikaci obsahu, jako náboženských symbolů, map tehdejšího známého světa nebo hvězdné oblohy, nebo grafů sloužících pro administraci obchodu. Moderní metody a konvence grafické vizualizace informací pomocí digitálních nástrojů mají své kořeny v renesanci, ale až do 20. století byly grafické vizualizace produkované ve statické analogové podobě s limitovanou možností reprodukce. S vývojem digitálních technologií se rozšiřují možnosti manipulace obsahu vizualizací v digitálním prostředí a jejich reprodukovatelnost v analogové i digitální podobě je neomezená. Ze statických zobrazení se stávají dynamická a interaktivní digitální díla.

Digitální technologie ve výzkumu jazyka

První počítače, jak je známe dnes, byly vyvíjeny již před druhou světovou válkou, využití technologií pro válečné účely v jejím průběhu ovšem pomohlo významně urychlit jejich rozvoj. Po válce, kdy výpočty balistických křivek ztratily na své naléhavosti, se začalo uvažovat nad dalšími možnostmi využití počítačů.[6] Výpočetní technologie našla v poválečných letech uplatnění především v průmyslu, obchodu a technických vědních oborech, ale již v 50. letech pronikla také do technologicky vzdálenějších oborů, jakými jsou humanitní vědy. Potrvá bezmála dalších třicet let, než se první osobní počítače začnou rozšiřovat do domácností, ale mnohé podniky, veřejné instituce či univerzity již budou ve stejném čase provádět některé pracovní procesy pomocí digitálních technologií.

V 50. letech reagovalo několik průkopníků z řad humanitních vědců na možnost zapojení výpočetní technologie do svého bádání poměrně čile. Tyto osobnosti ale nepřicházejí jen tak odnikud. Vystupují z podhoubí myšlení a výzkumu, které se rodilo dlouho před masivním nástupem výpočetní technologie. Někteří autoři vidí přímého předchůdce užití digitálních technologií pro historický výzkum v kvantitativním přístupu. Využívání výpočetních technologií v historickém výzkumu se váže na mnohem starší tradici sociologie a statistiky, kde se právě kvantitativní přístup uplatňoval a byl postupně přebírán historiky a upravován pro specifické potřeby historických pramenů a výzkumných záměrů. Ve druhé polovině 19. století se objevují snahy o kvantitativní přístup ve výzkumu autorství. Na počátku 20. století pak sociální historikové používali první počítače jako druh kalkulačky pro své statistické výpočty.[7] V kvantitativním přístupu pokračoval v 50. letech také italský jezuitský kněz Roberto Busa. Ve svém lingvistickém projektu nazvaném *Index Thomisticus* Busa společně s rozsáhlým týmem spolupracovníků (a především spolupracovnic) přenesl díky spolupráci se společností IBM[8] celé dílo sv. Tomáše Akvinského do počítače a vytvořil tak konkordanci, tedy slovník s kompletním indexem všech slov a jejich výskytů. Tento projekt začal už v roce 1949. Počítač tehdy připomínal spíše masivní skříň tak velkou, že potřeboval samostatnou

6 Agatha C. Hughes – Thomas P. Hughes, *Systems, Experts, and Computers: The Systems Approach in Management and Engineering, World War II and After* (Cambridge, Massachusetts; London: MIT Press, 2000), 1.

7 Susan Schreibman – Ray Siemens – John Unsworth, eds., *A Companion to Digital Humanities* (Oxford: Blackwell Publishing Professional, 2004), cit. 20. 6. 2023, http://www.digitalhumanities.org/companion/; Adam Crymble, *Technology and the Historian: Transformations in the Digital Age* (Urbana: University of Illinois Press, 2021).

8 IBM (International Business Machines Corporation) je jednou z nejstarších společností vyvíjejících výpočtové technologie.

místnost, neměl žádný monitor a všechna data bylo potřeba do něj vkládat pomocí děrných štítků.[9] Dílo sv. Tomáše Akvinského čítá 179 textů o téměř 11 milionech slov. Každé jedno slovo bylo třeba vyrazit do děrného štítku, aby ho počítač mohl zpracovat, a práce na projektu trvaly přes dvacet let. Jeho výsledky měly zásadní vliv na pozdější vývoj webových vyhledávačů jako *Yahoo!* nebo *Google*, které indexují internetový obsah, čímž umožňují jeho prohledávání pomocí klíčových slov.[10] *Index Thomisticus* je příkladem využití výpočetní technologie pro digitalizaci a hromadnou analýzu dat pro lingvistické účely. Textu, jeho digitalizaci, strukturaci a analýze se především ve druhé polovině 20. století věnuje ohromná část pomalu se formující disciplíny nazvané *humanities computing*, která se později přejmenuje na *digital humanities*, tedy digitální humanitní vědy. Ještě dnes se vede živá diskuze o tom, jestli je možné považovat digitální humanitní vědy za samostatný vědní obor a jak definovat rozdíly mezi *humanities computing* a *digital humanities*. Samotná definice těchto termínů není mezi akademiky a vědci jednotná. Existuje několik různých definic toho, čemu všemu se výzkumy v rámci digitálních humanitních věd věnují, jak k výzkumu přistupují a jaké nástroje využívají. V této kapitole tuto obsáhlou debatu vynecháme a v návaznosti na výzkumný projekt k dějinám zlínské kinematografie se zaměříme především na vývoj vizualizačních technik v rámci humanitních oborů a vliv digitálních technologií na produkci i percepci vizuálního obsahu.

Formování digitálních humanitních věd

Jak již bylo řečeno, výpočetní technologie byly v humanitních vědách zpočátku využívány především pro potřeby lingvistických výzkumů. Jedním z důvodů bylo technologické omezení. Do 70. let se datové sady ukládaly nejdříve na děrné štítky, později pak na magnetický pásek. To znamenalo, že data byla zpracovávána sekvenčně, tedy posloupně, což pro zápis textu nepředstavovalo problém. Historické materiály ale velmi často reprezentují hned několik aspektů jednoho objektu a vyžadují tedy zápis početnějšího souboru rovnocenných informací odkazujících k jednomu objektu. Lineární zápis by tedy nutil k výraznému zjednodušování, a to mnohé historiky od digitálních technologií odrazovalo. Až s nástupem technologie zápisu na disk se nutnost zachovávat linearitu ztratila a díky možnosti zaznamenávání informací do

9 Pro více informací o podmínkách vzniku projektu srov. Roberto Busa, „The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticus“, *Computers and the Humanities* 14, č. 2 (1980), 83–90.

10 Crymble, *Technology and the Historian: Transformations in the Digital Age*.

relačních databází (kde několik tabulek může současně odkazovat k jednomu objektu) se otevřely dveře dokořán humanitním oborům jako např. historie, které ve svém výzkumu ze zdrojů čerpaly informace (spíše, než by pracovaly se zdroji samotnými).[11]

Dalším významným faktorem, který pomohl humanitním oborům seznámit se s digitálními technologiemi, byla postupná institucionalizace tohoto nově vznikajícího oboru. Pravidelné konference a sympozia se organizovaly již od šedesátých let a zpočátku se zaměřovaly především na lingvistické projekty. S rostoucí komunitou kolem digitálních humanitních projektů se ale rozšiřoval i její výzkumný záběr. Ve stejné době vzniká i první odborné periodikum *Computers and the Humanities*, které svého času plnilo roli hlavního nástroje pro šíření informací o využívání výpočetní technologie v humanitních oborech. Komunity vědců a akademiků budované na konferencích se v průběhu 70. let začaly formovat do výzkumných center. V roce 1973 byla založena asociace s názvem *Association for Literary and Linguistic Computing* (ALLC) a o pár let později, v roce 1978, vznikla *Association for Computers and the Humanities* (ACH). ALLC se soustředila především na literární vědu a lingvistiku. Stála při formování korpusové lingvistiky a také iniciovala sjednocení standardů kódování textu v rámci iniciativy *Text Encoding Initiative* (TEI). ACH naopak nabídla prostor pro rozmanitější škálu výzkumů, od využití technologií pro výuku přes muzikologii, archeologii a mnohé další. ALLC se později přejmenovala na *European Association for Digital Humanities* (EADH), rozšířila pole zájmu na digitální humanitní vědy v celé své rozmanitosti a spolu s ACH a dalšími členy založila zastřešující organizaci *Alliance of Digital Humanities Organizations* (ADHO). ADHO je až do současnosti jednou z nejdůležitějších organizací prosazujících digitální výzkum v humanitních a uměleckých oborech a propojující regionální a lokální centra digitálního výzkumu po celém světě.[12]

V 90. letech byl spuštěn internetový informační systém *World Wide Web* a o něco později nahrazen takzvaným *Webem 2.0*. Vznikly tak podmínky pro online komunikaci, tvorbu a sdílení obsahu. Zájmové online skupiny si vytvářely vlastní fóra a členové komunikovali prostřednictvím elektronické pošty nebo diskusních vláken. Jednou z prvních takových skupin věnovaných digitálnímu humanitnímu výzkumu byl *Humanist,* který jeho autor Willard McCarty popsal jako digitální seminář zaměřený na vztah digitální technologie a humanitních oborů.[13] Tyto nové komunikační nástroje umožnily prezentovat a konzultovat vybraná témata ve skupinách, nebo dokonce spolupracovat na výzkumných projektech v mezinárodním

11 Susan Schreibman – Ray Siemens – John Unsworth, *A Companion to Digital Humanities*.

12 Tamtéž.

13 Viz https://dhhumanist.org/.

týmu odborníků. Takový typ týmové práce vznikl právě díky možnosti společně pracovat na sdílených dokumentech a rychle komunikovat v digitálním online prostředí. V první dekádě nového tisíciletí díky těmto inovacím vzniklo mnoho projektů zaměřených především na budování rozsáhlých digitálních knihoven a archivů shromažďujících digitalizované nebo původní digitální materiály ve svých sbírkách a zároveň poskytujících přístup k těmto sbírkám uživatelům z celého světa. Jako příklad takové virtuální knihovny může sloužit vyhledávácí služba *Google Books*.[14] Je to jeden z prvních a největších projektů tohoto typu a za posledních téměř dvacet let dokázal shromáždit více než 40 milionů titulů v digitální podobě, a to buď digitalizací tištěných knih, nebo ukládáním děl vytvořených již v digitálním prostředí. Digitalizace tištěných knih probíhá pomocí technologie OCR pro rozpoznávání textu. Digitální a digitalizované texty je tak díky této technologii možné prohledávat pomocí klíčových slov. Dostáváme se tak zpět k její výjimečnosti, která má své kořeny v projektech, jako je *Index Thomisticus* Roberta Busy, a která měla dalekosáhlý dopad na vývoj online služeb v globálním měřítku.

Význam grafické reprezentace pro společnost, historii a kulturu

Obrazy sloužily tradičně ke komunikaci a vycházejí z nich ostatně i logografické (obrázkové) písemné systémy, kupříkladu egyptské hieroglyfické písmo. Zachovalé jeskynní malby například v Lascaux ve Francii dokládají, že již naši dávní předkové používali obrazy jako formu dorozumívání a předávání informací a příběhů dávno před prvním písmem. Mapy byly způsobem, jak zobrazovat a porozumět světu kolem. Zachovalé fragmenty map ze starověku dokládají, že vnímání světa se soustřeďovalo na vlastní kulturu nebo původ.[15] Příklady takových obrazů bychom našli napříč civilizacemi i napříč časem. Rozmach vizualizačních metod v podobě map i dalších informačních zobrazení ale úzce souvisí s dostupností zdrojových dat. Záznam číselných hodnot (o přírodě, hvězdném nebi, obchodu, společnosti) je metoda sběru dat sahající do antických dob. Skutečný „příval“ dat v Evropě a USA ale nastává až od poloviny 19. století, kdy se rychle rozvíjejí vládní praktiky související s potřebou popsat sociální charakteristiky populace, jakými jsou gramotnost, zdravotní stav, obchod, kriminalita apod.[16] Rozvoj systematického sběru sociálních dat

14 Viz https://books.google.com/.

15 Jeremy Black, *Obrazy světa: Historie map* (Praha: Euromedia Group, k. s. – Knižní klub, 2005), 16–27.

16 Michael Friendly – Howard Wainer, *A History of Data Visualization and Graphic Communication* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2021), 27.

byl poháněn rostoucí potřebou vládních administrativ udržovat si přehled o stavu společnosti a rovněž strachem z kriminality. Spolu s přibývajícím množstvím a různorodostí sbíraných dat se rozvíjely také způsoby jejich zpracování a vizualizace. Vznikají tak nové metody zobrazení kvantitativních dat například do tematických map a také zápis číselných hodnot do podoby grafů a diagramů.

Význam datové vizualizace spočívá v její schopnosti odhalit vztahy a jevy, které jinak zůstávají ukryté mezi řádky statistických záznamů. Podle Isabel Meirelles slouží obrazové reprezentace dat dvěma hlavním účelům – exploraci obsahu a sdělení výzkumných závěrů. Průzkum dat pomocí grafických vyobrazení vede k odhalování informací, struktur a vzorců, které by jinak nebyly postihnutelné.[17] V polovině 19. století například anglický lékař John Snow připravil mapu na základě dat o případech nákazy cholerou v Londýně. Díky vizualizaci případů v geografickém prostoru londýnské čtvrti Soho byl Snow schopen identifikovat ohnisko nákazy – vodní pumpu nacházející se na ulici s nejvyšším počtem výskytů.[18] Anglický lékař William Farr pracoval s podobnými daty – záznamy o denních úmrtích způsobených cholerou nebo úzce souvisejícím průjmem. Pro vizualizaci dat vyvinul nový typ zobrazení, radiální (kruhový) diagram. Farr se pokoušel najít korelaci mezi šířením cholery a počasím a soubor kruhových diagramů mu umožnil zobrazit a porovnávat hned několik proměnných současně a zároveň napříč časem. Týdenní počty úmrtí doplnil o meteorologické údaje, jako například teplota nebo tlak. Výslední graf zobrazoval data pro úctyhodných jedenáct let od roku 1840 do roku 1850.[19] Tyto příklady ilustrují, že už samotné zobrazení číselných hodnot v grafu nebo na mapě nám otevírá možnost nahlížet na daný problém z nové perspektivy a také nás podněcuje k pokládání navazujících výzkumných otázek.

Digitální technologie a vizualizace historických dat

Oproti tradičním metodám přípravy grafických zobrazení se výpočetní technologie vyznačují především vyšší rychlostí a přesností. Do první poloviny 20. století mapy, grafy a další typy informační grafiky vyžadovaly mnohem více času na přípravu. Po vytvoření originálu musela být grafika přenesena na tisko-

17 Isabel Meirelles, „Visualizing Information“, in *The Shape of Data in the Digital Humanities: Modeling Texts and Text-Based Resources,* eds. Julia Flanders – Fotis Jannidis (Abingdon: Routledge, 2018), 168–169.

18 Pro detailnější popis tohoto případu spolu s mapovou vizualizací viz John Snow, *On the Mode of Communication of Cholera* (London: John Churchill, 1855).

19 Friendly – Wainer, *A History of Data Visualization and Graphic Communication*, 232.

vou formu, aby bylo výsledné zobrazení možné reprodukovat. Vývoj tiskových forem od dob vynálezu knihtisku přinášel možnosti jemnější a detailnější práce a snižovaly se také náklady na výrobu. Změnou materiálu, ze kterých byly formy vyráběny, od dřeva přes měděné desky až po litografii, dosáhli výrobci mnohem vyšší reprodukovatelnosti originální předlohy.[20] Počítače celý proces výroby vizualizace extrémně urychlily, zaručily její nekonečnou reprodukovatelnost a zároveň jí poskytly prostor pro existenci bez nutnosti fyzického nosiče – digitální prostředí. Díky tomuto prostředí jsou uživatelé schopni pokročilé manipulace a prohledávání digitálních děl. Autoři mají díky interaktivnímu prostředí možnost navrstvit do interaktivní vizualizace mnohem více informací než do analogového zobrazení. Příprava digitálních vizualizací se v tomto směru komplikuje, protože tvůrci musejí odhadnout správnou míru datové nasycenosti a zároveň zvážit, jakými způsoby bude budoucí uživatel schopen vizualizací manipulovat a do jaké míry bude mít svobodu prozkoumávat obsah, a zároveň zajistit, že uživatel porozumí hlavnímu sdělení vizualizace i při nelineárním procházení digitálního díla.

Tvorba digitální vizualizace se dá rozdělit do dvou fází. První fází je sběr dat, tedy především digitalizace primárních pramenů a jejich převedení do podoby čitelné pro počítač, nejčastěji tedy do formy databáze. Databázi je rovněž potřeba navrhnout, a to na základě povahy vstupních dat a požadavků pro finální vizualizační výstupy. Tato fáze je časově náročná, v některých případech dokonce náročnější než tradiční rešeršní práce, právě z důvodu pracného přenášení dat do digitálního prostředí a jejich úpravy do strukturované podoby. Výhodou však je možnost jejich opakovaného využití. Když už je databáze nasycena, bývá poměrně jednoduché využít její obsah i v dalších výzkumných projektech. Oproti přípravě podkladů v analogové formě dochází v mnohem vyšší míře ke sdílení nebo vícenásobnému použití zdrojových dat pro tematicky odlišné vizualizace.

Druhou fází přípravy je samotná realizace vizuální podoby obsahu, která je velmi často závislá na správném nastavení technických parametrů, s jejichž pomocí grafický software připraví žádaný typ vizualizace. Toto je fáze, která celkový čas přípravy výrazně zkracuje, protože bývá do značné míry automatizovaná. Zároveň digitální technologie umožňuje vytvářet neomezené množství digitálních i analogových kopií originálu. Když si třeba vezmeme za příklad tvorbu digitální mapy, pracovní postup se oproti tvorbě analogové verze s velmi omezeným počtem možných reprodukcí výrazně zjednodušil. Úlohou autora digitální mapy je připravit speciální vrstvu s informacemi, které chce zobrazit. Podkladovou mapu, tedy například topografické zobrazení povrchu, hranic, názvů a struktury měst atd., na kterou chce své specializované informace autor navrstvit, má v dnešní době velmi často k dispozici díky volně dostupným

20 Tamtéž, 161–64.

mapovým serverům nebo volně sdíleným mapovým vrstvám vytvořeným jinými autory. Tyto okolnosti nijak nesnižují významnost a náročnost přípravy vizualizace v digitálním prostředí. Sběr dat a příprava podkladů jsou stále velice časově i intelektuálně náročné. Nesmíme opomenout ani proces vývoje grafického softwaru a jeho správné nastavení pro potřeby konkrétní vizualizace, stejně jako vybudování celé struktury databáze, která uchovává digitalizované materiály. Tyto požadavky na specifické programovací schopnosti v mnoha projektech v rámci humanitních věd vedou k mezioborovým spolupracím. Časová náročnost přípravy digitální vizualizace je vyvážena možnostmi opakované použitelnosti a personalizovaných úprav softwarů, nekonečnou reprodukovatelností výsledných vizualizací a především interaktivitou vytvořeného digitálního objektu.

Kritické čtení datových vizualizací

Vizuální reprezentace v širším pojetí, ať už je to graf, mapa, diagram, nebo jiný typ informační grafiky, zobrazují data v grafickém prostoru pro analytické a interpretační účely. Takové zobrazení zákonitě ve větší nebo menší míře reprezentovaný jev generalizuje. Některé prvky a charakteristiky zkresluje nebo opomíjí, a dělá to tak proto, aby jiné mohly být zobrazeny s vysokou přesností. Je na autorech, aby tuto realitu zobrazování dostatečně komunikovali, a na čtenářích, aby ke každé vizualizaci přistupovali kriticky.

Jedním z příkladů vizualizace, která produkuje nedorozumění, pokud není čtena ve správném kontextu, je mapa světa vytvořená vlámským kartografem Gerhardem Mercatorem v roce 1569. Pro tuto mapu Mercator navrhl mapové zobrazení, které přenášelo trojrozměrnou zeměkouli na plochu papíru způsobem, jako by byla rozprostřena na válci namísto koule. Výsledkem byla síť poledníků a rovnoběžek kolmých na sebe; rovnoběžky se tedy nesbíhaly do jednoho bodu na severním a jižním pólu, ale plynuly rovnoběžně vedle sebe. Toto mapové zobrazení způsobilo revoluci tím, že výrazně zjednodušilo námořní navigaci, a brzy se stalo standardem v námořnictví. Tato projekce je používána dodnes, a to nejen v lodní dopravě, ale třeba i mapovým serverem provozovaným globální společností Google.[21] S nepopiratelně obrovským přínosem tohoto zobrazení ale úzce souvisí i jeho očividný nedostatek. Ten lze ovšem chápat jako nedostatek jenom v případě, že je takové zobrazení čteno nesprávným (nepoučeným) způsobem. Rozevření rovnoběžek do sítě kolmic má totiž za následek zkreslení rozměrů kontinentů, které je tím výraznější,

21 Server googlemaps.com není ve využívání tohoto zobrazení výjimkou. Naopak, Mercatorova projekce je běžná pro mnohé další digitální mapové servery, jako třeba mapy.cz nebo openstreetmap.org.

čím více se blížíme k pólům. Toto zobrazení tedy zachovává informaci o úhlech a tvarech, ale deformuje informaci o plochách a vzdálenostech. Výsledkem je, že na mapě v Mercatorově mapovém zobrazení se například velikost Grónska přibližuje velikosti Afriky a Aljaška se jeví větší než Brazílie (což se dá ostatně jednoduše ověřit při oddálení mapy na serveru Google Maps). A to je špatně jenom tehdy, když takovou mapu používáme nesprávně – tedy pro porovnávání velkých kontinentálních mas. Jak již bylo řečeno, Mercatorovým cílem bylo zjednodušit námořní navigaci, což se mu jednoznačně povedlo. Při takové navigaci jsou samotné rozměry kontinentů druhořadé a nijak nesnižují informační hodnotu mapy. Problém nastává až v momentě, kdy se taková mapa použije například pro porovnávání velikosti Grónska a Afriky. V případě současných digitálních mapových serverů je toto zobrazení rovněž do velké míry přijatelné, protože při zvětšení konkrétní oblasti tato deformace klesá. Mercatorovo mapové zobrazení není jediné, u kterého dochází ke zkreslení. Je v podstatě nemožné přenést povrch trojdimenzionální zeměkoule do plochy bez jakéhokoli zkreslení. Mapy světa, které nejčastěji doplňují atlasy nebo jiná tištěná zobrazení světa a mají především deskriptivní funkci, dodržují věrnost velikostí a ploch, ale jejich využití pro navigaci by bylo problematické. Mercator nikdy neplánoval, aby mapa v jím navrženém zobrazení visela na stěnách školních tříd nebo uváděla sbírky map v atlasech, byla totiž vytvořena specificky pro potřeby námořní navigace. Oproti tomu například mapy v zobrazení podle Robinsona nebo Winkel Tripela míří primárně na věrné zachování velikostí a tvarů kontinentů, a slouží tak především k získání základních vědomostí z geografie světa.

Tento příklad má ilustrovat význam kritického čtení a správného použití vizualizací, a to nejen těch mapových. Jak už bylo výše naznačeno, v současné době ovládané digitálními technologiemi se význam výběru správného typu mapového zobrazení rozmělňuje. Dynamické digitální prostředí dokáže upravovat mapovou projekci dle aktuálního měřítka zobrazení, díky čemuž výrazně eliminuje míru zkreslení. Digitální technologie díky interaktivnímu přístupu také umožnily vložit do vizualizací větší množství informací bez ohrožení jejich čitelnosti a přiměly uživatele s vizualizacemi aktivně pracovat – filtrovat obsah nebo jej zkoumat nelineárně podle vlastních preferencí. Jak tomu ale bylo již od počátků zobrazování informací v grafické podobě, všechny vizualizace ve větší nebo menší míře zjednodušují realitu. Je proto nevyhnutelné naučit se číst obrazové reprezentace informací stejně, jako čteme text. Vizualizace používají vizuální gramatiku a čtenář musí být schopen správně rozklíčovat, co vidí, a snažit se porozumět nejen tomu, co zobrazení ukazuje, ale uvědomovat si i aspekty, které opomíjí.[22]

22 Silke Schwandt, *Digital Methods in the Humanities: Challenges, Ideas, Perspectives* (Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021), 15–16.

Jestliže se autoři rozhodnou namísto zavedených nástrojů a metod vyvinout nový, specializovaný nástroj, stává se z vizualizace samostatný výzkumný problém. To jsou především případy projektů, které se nespokojí s nástroji sice již tradičně využívanými, ale nesplňujícími specifické nároky daného výzkumu. Takovým příkladem může být i webová aplikace *Zlínský film*, která sice čerpá z již zavedených způsobů zobrazování vztahů prostorových, časových i abstraktních, ale vytváří zcela jedinečný soubor interaktivních vizualizací s několika vrstvami informací, od různých typů aktérů přes různorodé vztahy mezi nimi až po časový a prostorový kontext, ve kterém se ocitají.

Dokumentace databáze *Zlinet*

Terézia Porubčanská – Jan Pospíšil

Technická implementace

Architektura

Systém se skládá ze dvou oddělených částí:

1) **Databáze** – systém na sběr dat, webová adresa: zlinskyfilmdb.phil.muni.cz
2) **Vizualizace** – vizuální prezentace dat, webová adresa: zlinskyfilm.phil.muni.cz

Pro rozcestník pro tyto i další výsledky projektu srov. https://fav.phil.muni.cz/zlinskyfilm.

Databáze je custom aplikace napsaná ve frameworku Nette (PHP) nad MySQL databází. Datový model je vytvořený na míru doméně, důležitým aspektem je možnost přidávat neomezené množství zdrojů nejen k libovolné entitě, ale i separátně k libovolnému atributu entity nebo relaci mezi entitami.

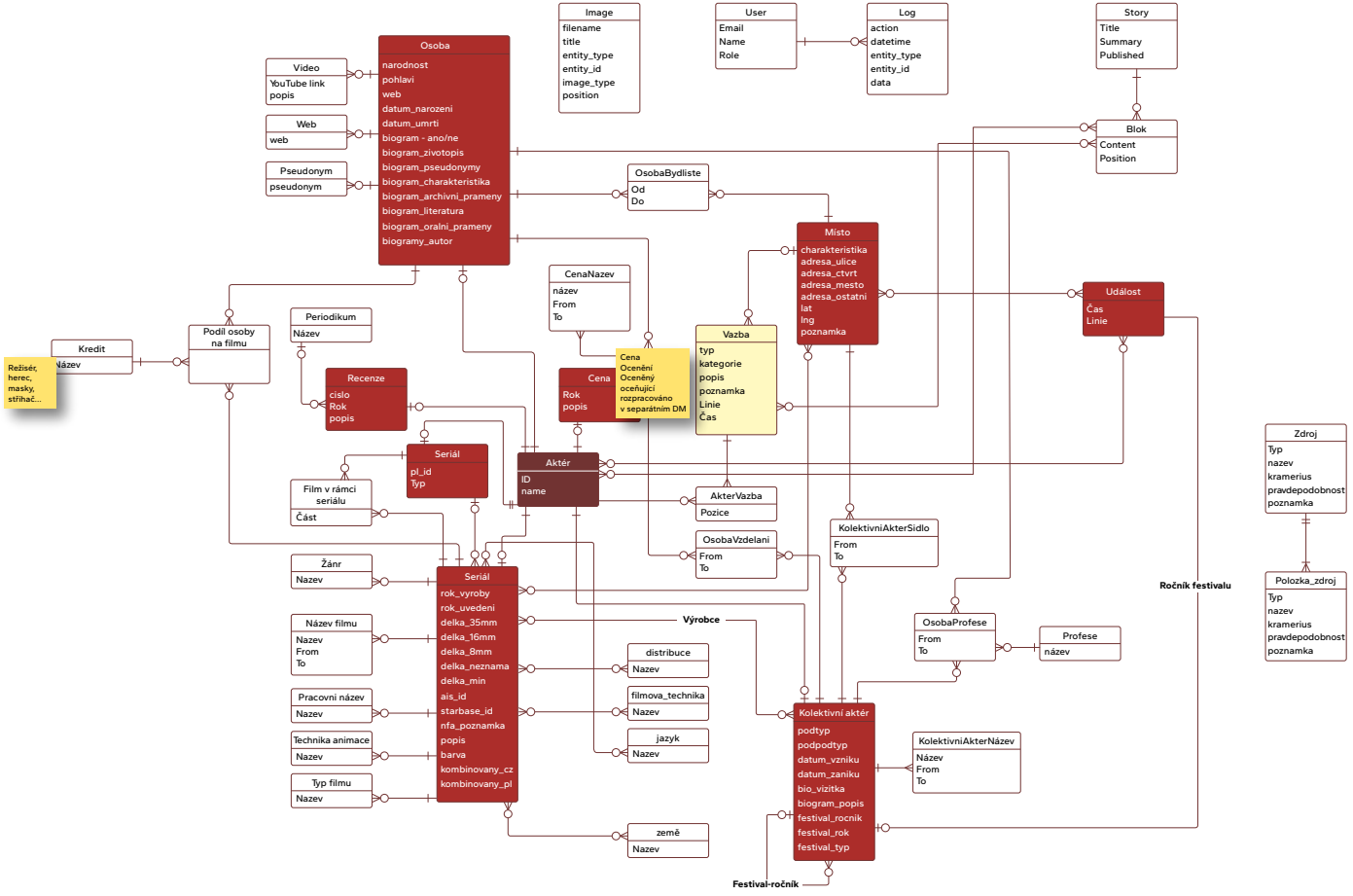
Databáze obsahuje několik různých datasetů aktérů, umožňuje tak současně pracovat stejným přístupem na více projektech.

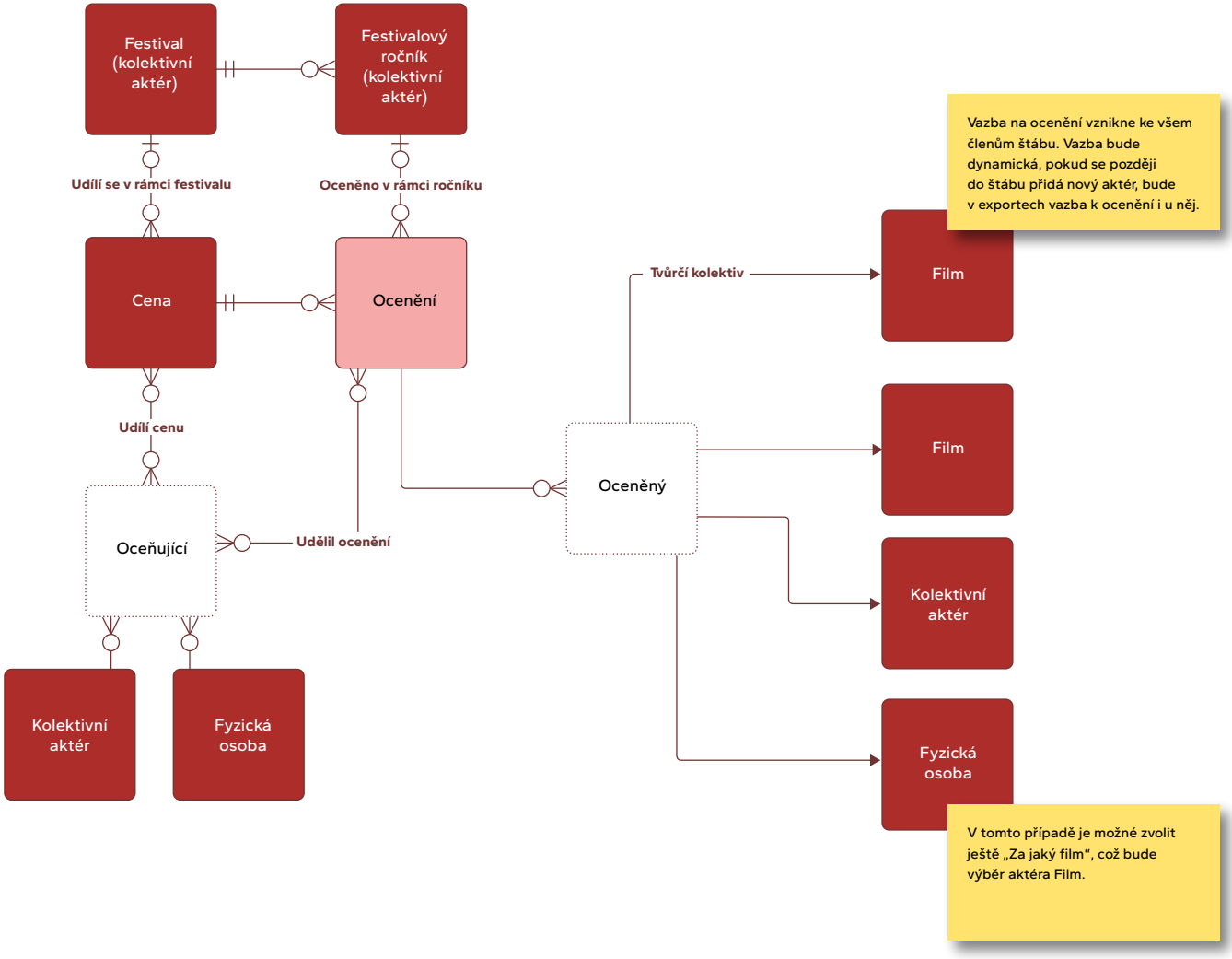
Vývoj

Vývoj databáze probíhal iterativně z úvodního prototypu, který měl demonstrovat možnosti zdrojování vkládaných dat a nabídnout základní interní vizualizace. Během projektu se datový model postupně rozšiřoval, jak co se týče nových entit a atributů, tak kardinality relací.

Datový model

V databázi je používaný mix českých a anglických názvů (týká se atributů i tabulek), čeština byla použita u veřejně dostupných atributů, aby zachytila některé jemné sémantické rozdíly, u kterých by překlad do angličtiny komplikoval práci.





Konceptuální model vztahu entit Cena/Ocenění/Oceněný/Oceňující

Tabulka atributů

U atributů se zjevným významem je popis vynechán.

Tabulka	Atribut	Popis
akter	id	
	nazev	
	typ	Konkrétní typ aktéra, z pohledu aplikace je možné Aktéra chápat jako abstraktní entitu. Příklady: Film, Fyzická osoba, Kolektivní aktér atd. Ke každému typu se váže separátní tabulka, která obsahuje data specifická pro daný typ.
	status	Stav zpracování daného aktéra v rámci projektového workflow. Příklady: Testovací, Odložený, Po revizi.
	created	Datum a čas vytvoření
	updated	Datum a čas poslední aktualizace
	poznamka	
	lite	1/0, pokud 1, tak jde o „zjednodušeného aktéra“, který u sebe nemá uložené všechny atributy. Takový aktér může vzniknout v rámci vytváření vazby z jiného aktéra. Příklad: U Fyzické osoby zadává uživatel Místo narození a zjistí, že dané místo (tedy Aktér typu Místo) neexistuje, má však možnost ho přímo z našeptávače založit, aby si ulehčil práci. Takové Místo bude ve stavu „lite“, dokud ho uživatel neuloží skrze formulář Místo.

Tabulka	Atribut	Popis
	vyznamnost	Škála 1–5, kde 1 je nejvíce významný. Slouží pro účely filtrování dat.
akter_vazba	vazba_id	
	akter_id	
	position	Informace, jestli jde o vazbu zleva doprava (l), nebo zprava doleva (r).
cena	akter_id	
aktér	rok_od	
	rok_do	
	popis	
	festival_id	
cena_nazev	cena_nazev_id	
Historie názvu dané Ceny v čase	cena_id	
	nazev	Volný text
	od	Odkdy dokdy se Cena takto jmenovala (rok)
	do	(rok)
cena_ocenujici	cena_ocenujici_id	
Historie, jaký Aktér danou Cenu v čase udílel	cena_id	
	akter_id	

Tabulka	Atribut	Popis
	od	Odkdy dokdy tuto Cenu daný aktér udílel (rok)
	do	(rok)
distribuce_nazev	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	
	nazev_en	
	nazev_pl	
film	akter_id	
aktér	rok_vyroby	
	rok_uvedeni	
	delka_35mm	Jedná se o délku daného pásu v metrech
	delka_16mm	Jedná se o délku daného pásu v metrech
	delka_8mm	Jedná se o délku daného pásu v metrech
	delka_neznama	
	delka_min	Délka v minutách
	ais_id	ID v externích systémech, ze kterých probíhal import
	starbase_id	ID v externích systémech, ze kterých probíhal import
	nfa_poznamka	Poznámka z datasetu NFA
	popis	
	serial_id	

Tabulka	Atribut	Popis
	serial_part	
	pl_id	Identifiktátor entity v polském datasetu
	barva	bw/color/neznámo
	kombinovany_cz	1/0
	nezobrazovat_na_ose	1/0 – zdali se má daný film zobrazovat na časové ose ve vizualizaci
filmova_technika	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	
	nazev_en	
	nazev_pl	
filmova_technika_kopie	akter_id	
aktér	popis	
	cas	JSON serializovaný formát, podrobněji popsaný pod tabulkou
film_distribuce	film_distribuce_id	
vazební tabulka	film_id	
	distribuce_nazev_id	
film_filmova_technika	film_filmova_technika_id	

Tabulka	Atribut	Popis
vazební tabulka	film_id	
	filmova_technika_id	
film_jazyk	film_jazyk_id	
vazební tabulka	film_id	
	jazyk_nazev_id	
film_kredit	film_kredit_id	
vazební tabulka	film_id	Na daném filmu…
	osoba_id	…pracovala daná osoba…
	kredit_nazev_id	…v dané roli (např. Režisér)
film_lokace	film_lokace_id	
vazební tabulka	film_id	
	misto_id	
film_nazev	film_nazev_id	
Název daného Filmu v čase	film_id	
	nazev	Volný text
	od	Odkdy dokdy byl Film uváděný pod daným jménem (rok)
	do	(rok)
film_pracovni_nazev	film_pracovni_nazev_id	
	film_id	
	pracovni_nazev	

Tabulka	Atribut	Popis
film_serial	film_serial_id	
Vazební tabulka	film_id	
	serial_id	
	part	Pořadí daného Filmu v rámci daného Seriálu
film_technika_animace	film_technika_animace_id	
	film_id	
	technika_animace	Volný text
film_typ_film	film_typ_film_id	
vazební tabulka	film_id	
	typ_film_id	
film_video	film_video_id	
	film_id	
	link	Odkaz na YouTube
	popis	
film_vyrobce	film_vyrobce_id	
vazební tabulka	film_id	
	kolektivni_akter_id	
film_zadavatel	film_zadavatel_id	
vazební tabulka	film_id	
	kolektivni_akter_id	

Tabulka	Atribut	Popis
film_zanr	film_zanr_id	
	film_id	
	zanr	Volný text
film_zeme	film_zeme_id	
vazební tabulka	film_id	
	zeme_nazev_id	
image	id	
	filename	
	title	
	entity_type	“akter”/”story”/”vazba”
	entity_id	Identifikátor v rámci množiny entity_type
	image_type	Hlavní obrázek, obrázek ve fotogalerii
	position	Pořadí obrázku (relevantní pro fotogalerie)
	created	
jazyk_nazev	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	
	nazev_pl	
	nazev_en	

Tabulka	Atribut	Popis
kolektivni_akter	akter_id	
aktér	podtyp	"Organizace", "Filmová instituce".
	podpodtyp	Jednotlivé podtypy se dále člení např. na "vzdělávací", "vládní"
	datum_vzniku	YYYY-MM-DD (možnost vynechat DD, případně MM-DD)
	datum_zaniku	YYYY-MM-DD (možnost vynechat DD, případně MM-DD)
	bio_vizitka	Volný text
	biogram_popis	Volný text
	festival_id	Pokud je KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festivalový ročník", zde je reference na KA podpodtypu "Festival"
	festival_rocnik	Číslo ročníku (relevantní pouze u KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festivalový ročník")
	festival_rok	Rok konání daného ročníku (relevantní pouze u KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festivalový ročník")
	festival_typ	"mezinárodní"/"národní" (relevantní pouze u KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festival")
	festival_base_stat	Volný text – země konání festivalu (relevantní pouze u KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festival")
	festival_base_mesto	Volný text – město konání festivalu (relevantní pouze u KA podtypu "Filmová instituce" a podpodtypu "Festival")

Tabulka	Atribut	Popis
kolektivni_akter_nazev	kolektivni_akter_nazev_id	
Název daného Kolektivního aktéra v čase	kolektivni_akter_id	
	nazev	Volný text
	od	Odkdy dokdy existoval KA pod daným jménem (rok)
	do	(rok)
kolektivni_akter_sidlo	kolektivni_akter_sidlo_id	
Sídlo KA v čase	kolektivni_akter_id	
	misto_id	
	od	Odkdy dokdy sídlil KA na daném Místě (rok)
	do	(rok)
kredit_nazev	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	*př: režisérka, herec, zvukař*
	nazev_en	
	nazev_pl	
	parent_id	
log	id	
Logování změn v aktérech. Systémová tabulka	action	“create”/”edit”

Tabulka	Atribut	Popis
	datetime	
	user_id	
	entity_id	Identifikátor v rámci množiny entity_type
	entity_type	*vazba/aktér*
	data	serializovaný snapshop nových dat
misto	akter_id	
aktér	charakteristika	Volný text
	adresa_ulice	Volný text
	adresa_ctvrt	Volný text
	adresa_mesto	Volný text
	adresa_ostatni	Volný text
	lat	GPS
	lng	GPS
	popis	Volný text
oceneni	akter_id	
aktér	festival_rocnik_id	
	cena_id	
	rok	
oceneni_oceneny	oceneni_oceneny_id	
vazební tabulka	oceneni_id	

Tabulka	Atribut	Popis
	akter_id	
	kolektiv	1/0 – pokud 1, tak nejde o ocenění referencovaného Filmu (za_film_id), ale všech Osob, které se na daném filmu podílely (vazební tabulka film_kredit)
	za_film_id	
oceneni_ocenujici	oceneni_ocenujici_id	
vazební tabulka	oceneni_id	
	akter_id	
osoba	akter_id	
aktér	narodnost	Volný text
	pohlavi	m/z
	web	Volný text
	datum_narozeni	YYYY-MM-DD (MM-DD může být vynecháno)
	datum_umrti	YYYY-MM-DD (MM-DD může být vynecháno)
	biogram	Volný text
	biogram_zivotopis	Volný text
	biogram_pseudonymy	Volný text
	biogram_charakteristika	Volný text
	biogram_archivni_prameny	Volný text
	biogram_literatura	Volný text

Tabulka	Atribut	Popis
	biogram_oralni_prameny	Volný text
	biogram_autor	Volný text
osoba_bydliste	osoba_bydliste_id	
Bydliště dané Osoby v čase	osoba_id	
	misto_id	
	od	(rok)
	do	(rok)
	cas	JSON serializovaný formát, podrobněji popsaný pod tabulkou
osoba_profese	osoba_profese_id	
vazební tabulka. "Daná osoba pracovala na dané pozici (číselník) v dané organizaci (Kolektivní aktér)"	osoba_id	
	kolektivni_akter_id	
	pozice_nazev_id	
	od	(rok)
	do	(rok)
osoba_pseudonym	osoba_pseudonym_id	
	osoba_id	

Tabulka	Atribut	Popis
	pseudonym	Volný text
osoba_video	osoba_video_id	
	osoba_id	
	link	Odkaz na YouTube
	popis	
osoba_vzdelani	osoba_vzdelani_id	
vazební tabulka. "Daná osoba se vzdělávala v daných organizacích (Kolektivní aktér)"	osoba_id	
	kolektivni_akter_id	
	od	Odkdy dokdy konkrétní studium probíhalo (rok)
	do	(rok)
osoba_web	osoba_web_id	
	osoba_id	
	web	Volný text
periodikum	id	
číselník	nazev	
polozka_zdroj	id	
	table	K jaké db tabulce se zdroj vztahuje

Tabulka	Atribut	Popis
	attribute	Pokud se zdroj netýká celé entity, ale pouze konkrétního atributu
	row_id	ID konkrétního řádku v dané tabulce
	zdroj_id	
pozice_nazev	id	
číselník	nazev	Př.: Okresní hejtman, Pedagog, Účetní
recenze_text	akter_id	
aktér	periodikum_id	
	cislo	Volný text
	rok	formát YYYY
	popis	
serial	akter_id	
aktér	pl_id	Identifiktátor entity v polském datasetu
	serial_typ	“serial”/”pasmo”
story	id	
	title	Volný text
	summary	Volný text
	published	1/0 – informace, zdali se má daná Story zobrazovat ve vizualizaci
story_block	id	

Tabulka	Atribut	Popis
	story_id	
	content	Volný text
	position	Integer – pozice bloku v rámci Story
story_block_rels	id	
vazební tabulka	story_block_id	
	entity_type	vazba/aktér
	entity_id	Identifikátor v rámci množiny entity_type
typ_film	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	Př.: Reklamní, Výukový, Školní
	nazev_en	
	nazev_pl	
udalost	akter_id	
aktér	popis	Volný text
	primarni_linie	číselník v rámci kódu – př.: Školní film, Personálie
	kolektivni_akter_festival_id	Pokud je událost součástí Ročníku festivalu (tj. vazba na Kolektivní aktér, podtypu “Filmová instituce” a podpodtypu “Festivalový ročník”)
	automaticka_vyznamnost	1/0 – informace o tom, zdali má být u daného aktéra atribut Významnost (viz tabulka Aktér) určena automaticky na základě zapojených aktérů

Tabulka	Atribut	Popis
	cas	JSON serializovaný formát, podrobněji popsaný pod tabulkou
udalost_akter	udalost_akter_id	
vazební tabulka	udalost_id	
	akter_id	
udalost_poloha	udalost_poloha_id	
vazební tabulka	udalost_id	
	misto_id	
udalost_sekundarni_linie	udalost_tematicka_linie_id	
	udalost_id	
	tematicka_linie	číselník v rámci kódu
udalost_video	udalost_video_id	
	udalost_id	
	link	Odkaz na YouTube
	popis	
user	id	
Uživatelé databáze. Systémová tabulka	email	
	jmeno	
	password	

Tabulka	Atribut	Popis
	role	viz sekce Uživatelské role
vazba	id	
	typ	1/0 – orientovaná, neorientovaná
	nazev	
	kategorie	číselník v rámci kódu – př. Příbuzenská, Užívání, Pracování
	popis	
	poznamka	
	misto_id	
	cas	JSON serializovaný formát, podrobněji popsaný pod tabulkou
	cas_old	Pouze záloha původního atributu, nově se informace ukládá v atributu cas
	primarni_linie	číselník v rámci kódu – př.: Školní film, Personálie
vazba_sekundarni_linie	vazba_tematicka_linie_id	
	vazba_id	
	tematicka_linie	číselník v rámci kódu
zdroj	id	
	typ	číselník v rámci kódu, př. Primární, Sekundární, Online...
	nazev	

Tabulka	Atribut	Popis
	kramerius	Odkaz
	pravdepodobnost	50/75/100
	poznamka	
zeme_nazev	id	
číselník	nazev	
	nazev_cs	
	nazev_en	
	nazev_pl	

Aplikační specifika v ukládání dat

Čas

Časové určení některých atributů není 100%, někdy je známé přesné datum, jindy pouze měsíc. U některých časových údajů je relevantní granularitou dekáda.

Z těchto důvodů kód aplikace nikde nepracuje s hodnotami datových atributů strukturovaně. Časový atribut se pak zadává jako kombinace atributu Od a Do, přičemž atribut Do se zadává pouze tehdy, pokud je relevantní (tj. jedná se o interval).

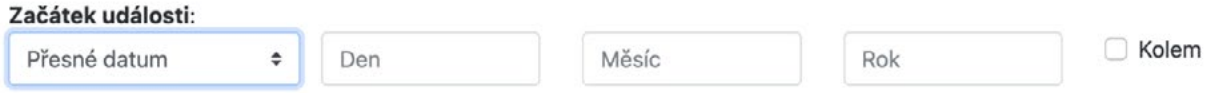
Každý z atributů může nabývat jednoho ze 4 typů:

1. Přesné datum – u tohoto typu se dále vyplňuje datum ve formátu rok, měsíc, den. Komponenty je možné zprava vypouštět, tj. je možné zadat pouze rok, nebo rok a měsíc. U každého data je možné ještě volit atribut “kolem”, který zdůrazňuje nejistotu.
2. Dekáda – u tohoto typu se dále vybírá konkrétní dekáda z intervalu nultá léta – 80. léta 20. století

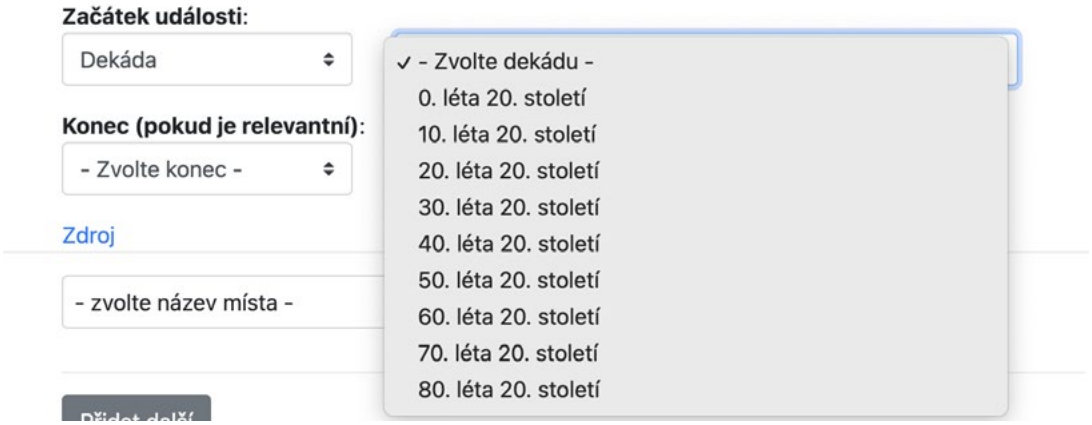
3. Neohraničené
4. Neurčité

Oba atributy (Od-Do) jsou pak sloučeny do jedné datové struktury (u každé komponenty “od” a “do” obsahuje “typ” a pak konkrétní hodnoty, které jsou pro daný typ relevantní), která je v databázi uložena jako JSON.

Ukázka zadávání data typu “Přesné datum”



Ukázka zadávání data typu “Dekáda”



Parametry zadávání významnosti a pravděpodobnosti

Významnost

U každého aktéra je možné určit jeho významnost na škále 1–5. Tato škála určuje viditelnost daného aktéra na třech úrovních prohlížení vizualizací ve webové aplikaci *Zlínský film*. Hodnota 1 umísťuje aktéry na úroveň pro školy a vzdělávací instituce a odpovídá široce známým nebo obecněji významným osobnostem, událostem a dalším aktérům. Na úrovni pro zájemce o dějiny kinematografie jsou viditelní aktéři s významností 1–3, přičemž hodnota 3 odpovídá aktérům významným pro dějiny kinematografie a/nebo pro lokální dějiny zlínské kultury. Úroveň pro historiky předpokládá vědecký zájem o historii, proto zpřístupňuje celou škálu významnosti, tedy 1–5, je nejhustší a viditelné jsou všechny informace, které byly v rámci projektu zpracované.

Pravděpodobnost

Každý zdroj uvedený v databázi má uvedenou pravděpodobnost. Pravděpodobnost hodnotíme podle relevance zdroje, odkud čerpáme informace. Informace tedy nepodléhají samostatné další verifikaci a triangulaci, jsou hodnoceny na základě věrohodnosti zdroje. Tímto způsobem je hodnocen každý zdroj (sekundární literatura, primární prameny, orálně-historické prameny). Při kombinaci více zdrojů je pravděpodobnost určena podle zdroje s nejvyšší věrohodností. U orálně-historických pramenů – s ohledem na jejich specifičnost a principiálně omezenou spolehlivost lidské paměti – nepřipisujeme nikdy 100% pravděpodobnost.

Metadata

Aplikace neprovádí mapování v schématu Dublin Core (DC).

Vizualizace

Vizualizace dat pro nepřihlášené uživatele je vytvořena firmou Little Greta pomocí enginu Unity 3D, data si vizualizace bere z veřejného API databáze, které bylo připraveno na míru pro vizualizaci.

Servery, zálohování, integrita a autenticita

Pro provoz systému se využívá infrastruktury pro provoz webových stránek na Masarykově univerzitě, postavené na technologii cPanel, umístěné na ÚVT MU.

Zálohování

Zálohování databáze probíhá v denním intervalu, obnova je možná ze sedmi posledních dní, čtyř posledních týdnů a šesti posledních měsíců. Zálohy jsou dostupné přímo v prostředí cPanelu, pro případ kompletního výpadku se kopírují ještě na úložiště ha-ntc.ics.muni.cz. Každý týden také probíhá záloha virtuálního serveru, na kterém cPanel běží.

Autenticita

V databázi se při každém uložení formuláře ukládá do logu kompletní snapshot dat. Na základě těchto dat je možné obnovit libovolnou minulou verzi entity. V databázi není implementované UI na zobrazování/porovnávání a obnovování těchto snapshotů.

Uživatelské role

Databáze je přístupná pouze přihlášeným uživatelům, ti mohou mít některou z následujících rolí:

— “Bez možnosti editace/přihlášení” – může si jednotlivé záznamy pouze prohlížet
— Student – může editovat/přidávat aktéry
— Admin – stejně jako Student, ale navíc může spravovat uživatele a číselníky

V databázi není implementovaný ACL, uživatelé si tak mohou editovat aktéry navzájem. Uživatelsky nejsou odděleny ani jednotlivé datasety. Oboje bylo vědomé rozhodnutí pro ulehčení spolupráce.
Vizualizace je přístupná bez přihlášení.
Veškeré operace s aktéry jsou logovány.

Ochrana osobních údajů

Databáze nesbírá žádné osobní ani analytické údaje.

Fakta, příběhy, interpretace: výzkum

Úvod: badatelský potenciál výzkumného projektu a jeho realizace

Pavel Skopal

Východiskem pro vytvoření databáze zlínské filmové kultury a jejího využití pro webovou aplikaci a výukové materiály byl rozsáhlý archivní výzkum a sběr dat z publikovaných materiálů. Na zpracování dat se podíleli badatelé, kteří připravili bohatou datovou infrastrukturu v podobě databáze a vizualizace dat ve *Zlínském filmu*: vytvořili tak podmínky pro badatelské projekty se širokou škálou dostupných témat. Kromě toho využili shromážděné informace k tomu, aby se sami věnovali konkrétním badatelským tématům, která se otevřela v průběhu rešeršní práce a strukturování dat pro databázi. Tento oddíl knihy tak přináší sedm odborných studií, které se vztahují k dějinám zlínské filmové produkce. Současně ale všechny výrazně překračují horizont dějin kinematografie, což vyplývá ze zapojení vybraných výzkumných témat do celého projektu: jsou zpracovávána jednak do podoby interaktivně prezentovaných „příběhů" v aplikaci, jednak do výukových materiálů pro studenty středních škol. Jedná se o sedm chronologicky uspořádaných studií, které přinášejí nové poznatky a interpretace do témat, jimž už určitá pozornost věnována byla (produkční historie „protibaťovského" filmu *Botostroj*; počátky Filmového festivalu pracujících; vývoj školního filmu a role Jaroslava Novotného; okolnosti a důsledky trestního stíhání skupinky výtvarníků a filmařů po loutkové performanci na Svatém Hostýně), popř. o témata, která byla dosud neprobádána (vztah kariéry Hermíny Týrlové k politickým soupeřením na počátku 50. let; strategie jednání umělce vůči politické moci na příkladu Karla Zemana; kariéra Kamila Pixy ve filmovém průmyslu). Všem kapitolám je společné to, že jsou úzce napojené na lokální dějiny zlínského/gottwaldovského regionu, ale navzdory tomu (a mnohdy právě díky tomu) nabízejí nový pohled a nové poznatky k důležitým tématům soudobých sociálních, kulturních a hospodářských dějin: procesy modernizace a industrializace realizované, reprezentované a ideologicky interpretované s pomocí kinematografie; role regionálních aktérů při formování kulturní politiky; přístup odlišných politických systémů k médiím a vzdělávání; mechanismy přenosu stranických bojů do lokální politiky a filmařského prostředí; strategie a zdroje aktérů a jejich kontinuity napříč politickými změnami).

Trojí bitva Svatopluka Turka. *Botostroj* jako román, divadelní inscenace a film

Michal Večeřa

Protibaťovsky zaměřený film *Botostroj* (K. M. Walló), uvedený do československých kin v roce 1954, má dlouhou produkční historii sahající až doby prvního vydání románové předlohy Svatopluka Turka v roce 1933. Podobu výsledného audiovizuálního díla formovalo více než dvacetileté období zahrnující řadu výrazných politických a společenských změn, během kterých se Turek podílel na přepracování svého románu, jeho zdramatizované podobě, scénáři k filmu a dalších tematicky propojených knihách.

Předložená studie se zaměřuje na vývoj *Botostroje* se zacílením na snahu jeho autora Svatopluka Turka o aktivní ovlivňování filmové podoby jím vytvořeného příběhu.[1] Tento levicově orientovaný spisovatel se přibližuje tomu, co označuje Pierre Bourdieu termínem trojský kůň, tedy umělci, který prostřednictvím své přizpůsobivosti požadavkům daným vnějšími okolnostmi získává symbolický a sociální kapitál následně využívaný pro vydobytí výhodnější pozice uvnitř systému.[2] Struktura textu sleduje chronologicky vývoj událostí spojených s *Botostrojem* a zásahy ze strany Svatopluka Turka – od soudního procesu a zákazu románu ve 30. letech přes první přepracované poválečné vydání, divadelní adaptaci, komplikovaný proces vývoje scénáře až po kritické přijetí filmu a osudy jeho volného pokračování. Turkova pozice závisela na aktuální politické situaci, kontaktech na funkcionáře a poptávce po tématech, která ve své tvorbě nabízel. Ve chvíli, kdy se v první polovině 50. let začaly politické okolnosti měnit, nedokázal pokračovat ve svých aktivitách.[3]

1 V textu je používané občanské jméno Svatopluka Turka, v dobových materiálech lze ale najít i pseudonym T. Svatopluk.

2 Definici od Bourdieua přebírá Petr Szczepanik v knize *Továrna Barrandov* a aplikuje ji na prorežimního filmového režiséra Vladimíra Vlčka. Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 184.

3 U zkoumání Turkovy osobnosti je nutné vzít v potaz skutečnost, že nejucelenější skupina materiálů se dochovala v jeho osobním archivním fondu uloženém v Literárním archivu Památníku národního písemnictví – ty bohužel ukazují jeho jednostranný pohled na celou věc a neposkytují komplexnější kontextuální informace o dobové kinematografii.

Sociálně kritická tvorba Svatopluka Turka a vydání protibaťovského *Botostroje*

Svatopluk Turek začínal svoji spisovatelskou kariéru už v polovině 20. let povídkami pro měsíčník *Pramen*[4] a spolupracoval i s jinými periodiky, z nichž minimálně část sdílela jeho levicové zaměření – *Praha – Moskva*, *Rudé právo* nebo *Český dělník*. Svoji románovou prvotinu vydal v pražském nakladatelství Sfinx, kde tehdy působil spisovatel detektivních románů Emil Vachek, který si ho měl údajně všimnout díky publikování v *Pramenu*. Na Vachkovu výzvu k dodání rukopisu reagoval po několika měsících Turek zasláním románu *Botostroj*, zaměřeného na kritiku nedávno zemřelého zlínského podnikatele Tomáše Bati[4] a jeho pracovních metod. Vycházel přitom ze svých osobních zkušeností, protože těsně před publikováním knihy opustil dosavadní zaměstnání kreslíře v reklamním oddělení společnosti Baťa.

Sociálně-kritické zaměření, vykreslování života chudých vrstev a kritika podnikatelských metod představovaly některé z obecných rysů Turkovy tvorby ve 30. letech.[5] V době prvního vydání románu okolo něho někteří novináři posilovali legendu ostře sociálně-kritického protibaťovského literárního díla vytvářením tajemné atmosféry okolo skutečnosti, že autor knihy vystupoval pod pseudonymem T. Svatopluk.[6] Kniha navíc zapadala do vlny protibaťovské literatury, kterou lze sledovat na přelomu 20. a 30. let – patřily k ní texty *Der unbekannte Diktator Thomas Baťa* Rudolpha Philippa z roku 1928 a *Baťa bankrot* Gustava Breitenfelda vydaná v roce 1932.[7]

Baťova rodina se dozvěděla o plánovaném vydání *Botostroje* předem a okamžitě po jeho uvedení na trh Turka zažalovala za urážku na cti.[8] Problémy, kterým Svatopluk Turek čelil, ho neodradily od toho, aby i nadále projevoval své politické smýšlení a nevraživost vůči Baťově rodině – roku 1940 vydal reportážní román ze soudní síně *Gordonův trust žaluje*, kde se dalším problémům s Baťou vyhnul díky zasazení děje do Jižní Ameriky.[9]

4 Tomáš Baťa zemřel při letecké nehodě 12. července 1932. *BAŤA Tomáš 3. 4. 1876 – 12. 7. 1932*, Biografický slovník Historický ústav AV ČR, cit. 23. 6. 2023, http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/BA%C5%A4A_Tom%C3%A1%C5%A1_3.4.1876-12.7.1932

5 *T. Svatopluk*, Slovník české literatury po roce 1945, cit. 23. 6. 2023, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=869

6 Srov. Lucie Vtelenská, „Botostroj revisited" (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2017), 13.

7 Lenka Havelková, „Baťovský Zlín jako literární námět" in *ACTA UNIVERSITATIS PALACKIANAE OLOMUCENSIS FACULTAS PHILOSOPHICA MORAVICA 5. STUDIA MORAVICA V*. Anon. ed. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007), 41–45.

8 Tamtéž, 12.

9 Tamtéž, 59.

Druhé vydání *Botostroje* se začalo připravovat až po skončení druhé světové války, kdy jeho publikování usnadnila proměna aktuální politické situace. Svatopluk Turek se pokusil vyjednat osobnostní práva s vdovou po Tomáši Baťovi, kterou kontaktoval 30. července 1945 s prosbou o svolení k publikaci. Další vyjednávání s Marií Baťovou už ale nepokračovalo, do celé věci se vložily špičky Komunistické strany Československa (KSČ), k jednomu z dopisů byla totiž tužkou dopsaná noticka: „Slánský vzkazuje, ať už neodpovídáme a ať se *Botostroj* tiskne.“[10] Marie Baťová poté ani nedostala původně slibovaný výtisk knihy.[11]

Uctivá žádost směřovaná Marii Baťové byla pouze taktikou, jak dosáhnout svolení, ve skutečnosti se Turek vykresloval jako oběť neoprávněného pronásledování ze strany Jana A. Bati a tento způsob sebeprezentace se s postupujícími lety ještě zesiloval. V rozhovoru uveřejněném v *Naší pravdě* v říjnu 1945 popisoval zastrašování, pronásledování nakladatelů či anonymní dopisy. Baťa také Turkovi údajně nabídl jeden milion korun za „upuštění“ od publikování *Botostroje*. Opětovné vydání knihy oznámené v závěru článku má proto podle Turkových slov sloužit především jako připomínka poměrů v kapitalistickém podnikání – v porovnání s dopisem Marii Baťové se zde obrátila rétorika, která se následně ještě dále stupňovala protibaťovským směrem.[12] V nastaveném způsobu vyjadřování pokračoval Turek i ve svých dalších knihách věnovaných kritice velkopodnikatelů – např. *Bude souzen zrádce J. A. Baťa* z roku 1947 nebo o dva roky mladší *Zrada rodiny Baťovy*.[13]

V době po druhé světové válce byl Svatopluk Turek jedním ze spisovatelů, kteří v poválečné situaci neváhali přepracovávat svá starší díla tak, aby lépe vyhovovala nové době.[14] Druhé vydání přineslo výrazné významové, ideologicky motivované posuny, které kniha chtěla čtenáři sdělit. Oproti prvnímu vydání se zde velký důraz kladl na charakteristiku „šéfa“ – místo kapitalisty cílícího na co největší zisk ho vykresluje jakožto třídního nepřítele, který obdivuje fašistického diktátora Mussoliniho, kolaboruje s Adolfem Hitlerem a korumpuje vládní ministry. Postava Antonína už nečte Dostojevského, ale Leninovy

10 Hana Kuslová, *Národní soud versus Jan Antonín Baťa* (Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, 2015), 74–75.

11 Lucie Vtelenská, „Botostroj revisited“, 61–63.

12 Anon., „Kulturní kronika“, *Naše pravda*, 20. – 21. 10. 1945, 2.

13 Volodymyr Andrejevič Motornyj – Eva Šimůnková – Josef Rybák, *T. Svatopluk* (Praha: Československý spisovatel, 1983), 181.

14 T. Svatopluk – Slovník české literatury po roce 1945, cit. 23. 6. 2023, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=869

spisy a šéf se synem Jakubem opovrhují Sovětským svazem.[15] Podobně postupoval i v případě už zmíněného reportážního románu *Gordonův trust žaluje*, který Turek vydal pod názvem *Pán a spisovatel* v přepracované podobě roku 1949 a děj knihy přenesl z Jižní Ameriky do Československa.[16]

Divadelní podoba *Botostroje* a první úvahy o filmovém zpracování

Vzápětí po uvedení přepracovaného knižního vydání *Botostroje* se vynořily snahy o jeho převedení do divadelní a filmové podoby. Svatopluk Turek podle všeho nebyl jejich iniciátorem, impuls mohl přijít nezávisle na něm – u obou se do přípravy vložili lidé, kteří nepřicházeli z divadelního nebo filmového prostředí a téma Turkovy knihy jim mohlo sloužit jako prostředek propagandy. Autor předlohy byl přes svoji nezkušenost s prací pro film či divadlo výrazně zapojen do přípravy a snažil se uzurpovat si kreativní kontrolu nad procesem, jeho pozici navíc ještě posilovalo opakované zaštiťování se ministrem informací Václavem Kopeckým.[17]

Vytvoření divadelní podoby inicioval tehdejší národní správce podniku Baťa Ivan Holý, který adaptaci knihy doporučil vedení zlínského Divadla pracujících s přáním, aby si „starý zlínský dělník vzpomněl, jak to bývalo ve Zlíně kapitalistickém, a porovnal to s podobou dnešního Zlína a řádu socialistického.“[18] Realizace projektu se ujal vedoucí propagačního oddělení podniku Baťa Josef Mach a zkraje roku 1947 oslovil Turka, tehdy zaměstnaného v pražské redakci *Rudého práva*,[19] se dvěma nabídkami – na pozici vedoucího redaktora časopisu *Tep svobodného Zlína* a na přepis románu do podoby divadelní hry.[20] S uvedením

15 Věra Adina Šefraná. „Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955“ (Dizertační práce, Filozofická fakulty Univerzity Palackého, 2012), 238.

16 Svatopluk Turek, *Pán a spisovatel* (Gottwaldov: Svit n. p., 1949).

17 Svatopluk Turek se na ministra Kopeckého ve 40. a 50. letech obracel opakovaně, podle Petra Knepra se po Kopeckého reakci na divadelní inscenace Turek považoval za jeho chráněnce. Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2013), 37.; Lucie Vtelenská, „*Botostroj* revisited“, 60.

18 Na socialistický řád Ivan Holý odkazoval navzdory tomu, že se ještě jednalo o dobu před únorem 1948. Jiří Hájek, *Divadlo nové doby* (Praha: Panorama, 1990), 466.

19 T. Svatopluk, *Slovník české literatury po roce 1945,* cit. 23. 6. 2023, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=869

20 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2013), 34.

inscenace se původně počítalo k oslavám 1. máje 1947, přípravné práce se ale pozdržely kvůli protestům zlínských nekomunistů,[21] a premiéra se proto odsunula až na oslavu druhého výročí zestátnění průmyslu 28. října 1947.[22]

Premiéře samotné předcházely lokální události, jež poukazovaly na rozdělení zlínské společnosti v politicky vypjatém období druhé poloviny roku 1947. Hra se stala předmětem sporu mezi sympatizanty komunismu, kteří chtěli hru uvést za každou cenu, a částí bývalých Baťových zaměstnanců, z nichž někteří si drželi funkce v místním okresním národním výboru (ONV) a snažili se premiéře zabránit. V průběhu srpna se v tisku objevovaly články, které kritizovaly směřování divadelního souboru směrem ke komunistickým ideálům pod vedením Zdeňka Míky nebo kritizovaly Turka a jeho románovou předlohu. Úřední cestou se pak zástupci ONV pokusili hru zakázat a požadovali strhnout vylepené plakáty nebo je přelepit cedulemi s oznámením zrušení představení. Podobné snahy ale narušily nadřízené samosprávní instituce a premiéra se nakonec ke zmíněnému datu odehrála.[23]

Velká většina zlínského tisku se k Botostroji stavěla převážně smířlivě, přesto ale tyto texty neobsahovaly bezvýhradné odsouzení inscenace.[24] Přes snahu o pozitivní vykreslení divadelní hry lze v dochovaných textech objevit i kritické poznámky komentující některé dílčí aspekty divadelní inscenace. Recenze v deníku *Naše pravda* napojeném na zlínskou organizaci KSČ stavěla do popředí informace o vyprodaných představeních, zároveň ale kritizovala příliš velké množství postav a zpracování některých příběhových linií.[25] Inscenace se dočkala minimálně 41 repríz a několika zájezdových uvedení, hru navíc v rozhlasové podobě odvysílalo ostravské studio Československého rozhlasu.[26] Aktuálnost tématu pro dobovou propagandu ukazuje i další šíření *Botostroje* za hranicemi Zlína, v dobovém tisku lze vystopovat kusé zprávy o nastudování místními československými divadelními spolky. Na 2. listopadu 1948 sedm divadelních spolků z Ústí nad Labem a okolí společnou kolektivní inscenaci s odkazem na přenositelnost protibaťov-

21 Kristýna Alexandra Trnčáková, „Založení Divadla pracujících v Gottwaldově" (Magisterská diplomová práce, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2013), 36–7.

22 T. Svatopluk, „Zlín – ten šťastnější", *Rudé právo*, 20. 11. 1947, 2.; Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 35–6.

23 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 36–7.

24 Tamtéž.

25 bck „*Botostroj* na jevišti zlínského DP", *Naše pravda*, 31. 10. 1947, 6.

26 -r-, „‚Botostroj' jako rozhlasová hra", *Tep nového Zlína*, 12. 5. 1948, 3.

ského příběhu i na jiné továrníky, jako byl ústecký výrobce mýdla Heinrich Schicht nebo teplický textilní podnikatel Wolfrum.[27] Ze zahraničních adaptací reflektovala česká periodika adaptaci bulharského Státního dělnického divadla z města Dimitrova, která se stala součástí programu druhého ročníku Filmového festivalu pracujících. Brožura vydaná u příležitosti festivalu klade důraz na „prohlubování bulharsko-československých bratrských vztahů" – už nad premiérou v Dimitrovu měl převzít patronát Komitét bulharsko-československé vzájemnosti, účastnit se jí měli i gottwaldovští pracující nebo československý velvyslanec.[28]

První vážně míněné úvahy o zpracování *Botostroje* do filmové podoby lze vystopovat do doby druhého vydání románu v roce 1946, první dochovaný dramaturgický posudek je označený datem 13. dubna a autor v něm oceňuje význam autorovy prožité osobní zkušenosti v Baťových závodech. Druhý posudek z 20. května se sice s předešlým shoduje, že by látka mohla umožnit vytvoření „dobrého, sugestivního filmu", ale správně zpracovaný scénář by podle autora měl ještě více akcentovat zotročení člověka v podniku, jako byl Botostroj.[29] V následujícím roce Svatopluk Turek navázal komunikaci s režisérem Jiřím Weissem, se kterým se ale neshodli na koncepci projektu – jednak v pojetí hlavní postavy továrníka, jednak v nutné míře sepětí se Zlínem (Jiří Weiss zamýšlel děj přesunout z fabriky na boty do textilní továrny). Turek se navíc nechtěl vzdát plné kontroly nad výslednou podobou scénáře a zároveň jeho sebevědomí ještě posílila čerstvá divadelní inscenace, proto se – ač neměl potřebné zkušenosti – rozhodl zpracovat scénář vlastními silami.[30] Výrazný podnět pro vývoj filmového projektu dodal ministr informací Václav Kopecký, který po zhlédnutí divadelního představení na jaře 1948 doporučil vytvoření filmové verze s ohledem na její možný politický účinek. Turek měl pak následně při přípravě filmového projektu relativně vysokou míru kontroly a v komunikaci neváhal vystupovat útočně a vést proti svým protivníkům kampaň na stránkách dobových periodik.[31]

27 -m-, „Ústečtí ochotníci hrají *Botostroj*", *Sever: Krajský týdeník KSČ pro severočeské pohraničí*, 26. 10. 1948, 11.

28 Význam měla dokazovat i přítomnost bulharského velvyslance Nenčo Nikolajeva. Anon., „Bulharské dělnické divadlo v Gottwaldově", *Naše pravda*, 20. 8. 1949, 7; T. Svatopluk, „Bulharské národní dělnické divadlo naším hostem", in *Filmový festival pracujících: Gottwaldov: 13.–21. srpna 1949* ed. anon. (Gottwaldov: Svit, n. p., 1949), 62.

29 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 44–5; Věra Adina Šefraná. „Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955", 240.

30 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 46–7.

31 Díky tomu si například dokázal prosadit, aby scenáristé přijeli přímo do Zlína a pracovali přímo v prostorách podniku, ve kterých se měl děj filmu odehrávat. Tamtéž, 47.

Aféra s posudkem Elmara Klose a Turkova snaha o kreativní kontrolu

V průběhu literární přípravy Svatopluk Turek při každém problému začal psát dopisy osobám, jež by mohly nastalou situaci ovlivnit v jeho prospěch – odmítal přitom připustit, že by se mohl takto vymezovat i vůči standardním situacím. Turkova snaha o kontrolu procesu literární přípravy často spíš zdržovala, než že by ho mohla urychlit – jednak kvůli neustálé nutnosti cestovat na trase Praha–Gottwaldov a jednak kvůli zdlouhavé komunikaci prostřednictvím dopisů.

Turkova potřeba kontrolovat kreativní proces se ukazovala už v počátcích předprodukční fáze, kdy si Turek měl vybírat, s kým bude podle svých preferencí spolupracovat na vývoji námětu. Pro tento účel si nevybral žádnou z výrobních skupin obsazených zkušenými profesionálními filmaři, ale místo toho oslovil skupinu mladých literátů vedenou levicově smýšlejícím spisovatelem Jiřím Hájkem. Ve stejné době si ale námět bez Turkova vědomí přisvojil Otakar Vávra, který jeho zpracování přidělil jednomu z mladých pracovníků své skupiny, Miloši Velínskému.[32] Práce proto probíhaly souběžně ve dvou pracovních kolektivech – Vávru neodradila od pokračování v práci ani komunikace se Svatoplukem Turkem, kterému se v odpovědi pokoušel vysvětlit, že postupoval plně v intencích standardní organizace práce v rámci Československého státního filmu. Turek se sice při zjištění rozčílil, nakonec se ovšem musel podvolit a ukončit spolupráci s Hájkovým kolektivem. Turkovi nepomohlo ani to, když se do komunikace vložili zástupci podniku Baťa Josef Kijonka a už zmíněný Ivan Holý. Oba v další komunikaci variovali argument použitý i Turkem, podle nich bylo „nemyslitelné, aby někdo, kdo nežije v našem prostředí, mohl zpracovat filmovou povídku, která by plně odpovídala realitě.“[33]

Nad námětem, který Velínský posléze odevzdal, Turek vyjádřil nespokojenost hned ze tří důvodů: 1) předložený materiál byl podle něj zcela nefilmový, 2) chybělo mu sepětí se zlínským prostředím a 3) nevyhovoval z ideologické perspektivy.[34] Velínský kvůli přepracovávání scénosledu odcestoval do Zlína, aby vše mohl na místě konzultovat přímo s Turkem. Přepracovanou verzi námětu projednávala na schůzi 30. prosince 1948 obnovená Ústřední dramaturgie,[35] a právě zde vzala za své Turkova naděje na rychlé

32 Tamtéž, 49.

33 Věra Adina Šefraná. „Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955“, 242.

34 Poslední bod souvisel i s tím, že Velínský vycházel z divadelní hry, kterou Turek s Míkou pozměnili tak, aby jedna z hlavních postav byla silným nositelem „dělnické jednoty“. Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 52.

35 Tamtéž.

dokončení filmu – původně očekával, že se pod vedením režiséra Martina Friče začne natáčet už po Novém roce, aby hotový film mohli vidět diváci II. ročníku Filmového festivalu pracujících.[36] Dochované posudky *Botostroje* sepsané Elmarem Klosem, Jiřím Weissem a Miloslavem Fáberou se k předloženému materiálu staví veskrze negativně, největší kritiky se dostalo nedůvěryhodnému vykreslení šéfa Botostroje, naivnímu ideologickému podání a nadbytečné snaze vyhýbat se pojmenování postav jejich pravými jmény. Elmar Klos konkrétně poznamenal: „Nemá dnes smyslu skrývat se za jakési imaginární prostředí a smyšlené postavy, jak to musel kdysi dělat autor. A má-li být tato látka natáčena ve Zlíně, stejně by nikdo nepochyboval, že jde o Baťu. Když film o Zlíně, tak tedy také film o Tomáši Baťovi.“[37] Negativní hodnocení obsažené v Klosově posudku se jen potvrdilo na dalším setkání Ústřední dramaturgie dne 15. ledna 1949.[38]

Veškerá kritika vyvolala ze strany Svatopluka Turka a jeho okolí rychlou reakci. Už 25. ledna 1949 vydal Josef Mach v *Naší pravdě* článek ‚Začíná třetí bitva o *Botostroj*‘, který otevírá manipulativním sloganem ‚Kdo má zájem na falšování nedávné kapitalistické zlínské minulosti?‘. V centru pozornosti celého textu stojí přetištěný posudek Elmara Klose, vůči kterému se Mach vymezuje, patrně i kvůli tomu, že se Klos angažoval ve výstavbě zlínské kinematografické infrastruktury 30. let. Podle názoru „…místo věcných připomínek, místo návrhů na zlepšení a prohloubení dověděli jsme se, že scénář *Botostroje* byl posuzován jako věc, která prý neobjektivním způsobem líčí tehdejší dobu, a to v neprospěch Tomáše Bati.“[39] Nedlouho po něm přichází Svatopluk Turek s textem ‚Proč nebude film *Botostroj* hotov do festivalu‘. Texty se obsahově podobají, oba obsahují Klosův posudek a jeho odsouzení. Turkův text ale navíc přináší akcent na neporozumění lokální látce, podle autora „není přece možné, aby se někde jednalo o záležitosti tak závažné, jako je Botostroj za zavřenými dveřmi. Prostě aby se jednalo o nás bez nás.“[40] Výsledkem jejich jednání sice byla kritika kvůli veřejnému zneužití dramaturgického posudku jakožto materiálu určeného pro interní potřebu organizace, zároveň tím ovšem autoři obou článků dosáhli zorganizování konzultací různých fází literární přípravy filmu s dělníky v závodech – už v lednu 1949 se odehrálo v Gottwaldově několik velkých

36 T. Svatopluk, „Rodí se film *Botostroj*“, *Tep svobodné práce*, 24. 12. 1948, 9.

37 Svatopluk Turek, „Proč nebude film *Botostroj* hotov do festivalu?“, *Tep svobodné práce*, 25. 1. 1949, 3.

38 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 59.

39 Josef Mach, „Začíná třetí bitva o *Botostroj*. Kdo má zájem na falšování nedávné kapitalistické zlínské minulosti?“ *Naše pravda*, 21. 1. 1949, 3.

40 Svatopluk Turek, „Proč nebude film *Botostroj* hotov do festivalu?“, 3.

debat s dělníky, jichž se účastnili funkcionáři Ústřední dramaturgie nebo původně zamýšlený režisér filmu Martin Frič.[41]

Spor mezi Turkem, Machem a Ústřední dramaturgií poté ještě gradoval ve vzájemné korespondenci, v níž Ústřední dramaturgie obvinila oba publicisty z porušení „důvěrnosti jednání Ústřední dramaturgie" a z „cekotovských"[42] metod, odkazujících na osobu šéfredaktora časopisu *Zlín* ze 30. let Antonína Cekotu. Jakkoliv mohl Turek v přímé komunikaci vůči dramaturgickým orgánům vystupovat pokorně, s kritikou svojí práce se nesmířil a neváhal si na celou situaci stěžovat u dalších osob – na základě jeho jednostranně vykreslených informací vydal překladatel *Botostroje* do ruštiny, Jurij Moločkovskij, v ruskojazyčném periodiku *Literaturnaja gazeta* článek s názvem ‚Boj s literární reakcí v Československu'.[43] Další konflikt přišel 8. prosince 1949 po předložení scénáře na schůzi Ústřední dramaturgie, která nebyla kvůli nízkému počtu přítomných členů usnášeníschopná, na což Turek reagoval poznámkou o ztrátě času kvůli zbytečnému cestování do Prahy. Na následujícím zasedání členové Ústřední dramaturgie přese všechny výhrady literární scénář konečně schválili.[44]

Po schválení putoval literární scénář do rukou Kulturní rady při ÚV KSČ, kde ho na přelomu let 1949 a 1950 dostal do rukou náměstek ministra školství, věd a umění Vojtěch Pavlásek. Turkovi se ovšem zdálo, že Pavlásek se jeho námětu dostatečně nevěnuje – už 1. února 1950 poslal vedoucímu pracovníkovi Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustavu Barešovi dopis, v němž si postěžoval na dlouhotrvající proces a všechny problémy provázející přípravu filmového projektu. Kvůli Pavláskově přetrvávající nečinnosti Turek svoji stížnost Barešovi v březnu zopakoval a zároveň ji pro podtržení složitosti situace tentokrát adresoval i Václavu Kopeckému. Není jisté, že tomu korespon-

41 Anon., „Rozprava s dělníky o chystaném filmu", *Filmové zpravodajství*, 21. 1. 1949, 1.

42 Termín odkazuje na šéfredaktora časopisu *Zlín* z 30. let Antonína Cekotu a zároveň i člověka, který jednal s Turkem za Baťovu společnost v době tehdejšího soudního sporu o *Botostroj*. CEKOTA Antonín 13. 1. 1899 – 17. 10. 1995, Biografický slovník, Historický ústav AV ČR, cit. 23. 6. 2023, http://biography.hiu.cas.cz/Personal/index.php/CEKOTA_Anton%C3%ADn_13.1.1899-17.10.1995

43 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 62–63.; Volodymyr Andrejevič Motornyj – Eva Šimůnková – Josef Rybák, *T. Svatopluk*, 163.

44 V diskusi vedené omezeným počtem členů Ústřední dramaturgie vyplynulo, že v současné podobě by spíše vznikl spíše film o chování kapitalisty než o dělnících pracujících v *Botostroji*. V předloženém materiálu totiž nebyla žádná kladná postava, s níž by se diváci mohli ve filmu identifikovat. Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 65–6.

denční agitace skutečně napomohla, ale Turek připomínky ke scénáři obdržel ještě před koncem měsíce března.[45]

Část viny na tom, že se *Botostroj* nepromítal na II. Filmovém festivalu pracujících a že proces literární přípravy se protáhl až do roku 1953, zřejmě nesl sám Svatopluk Turek. Jako autor scénáře a divadelní hry oceněný ministrem Kopeckým si vymiňoval vysokou míru kreativní kontroly nad vývojem scénáře a zároveň vyžadoval pevnější sepětí procesu s lokálním prostředím, což komplikovala vzdálenost mezi Prahou a Zlínem – ať už nutností cestovat, nebo komunikovat telefonicky a korespondenčně.

Zpožďování přípravy natáčení, výběr spolupracovníků a konzultace v SSSR

V další fázi vývoje *Botostroje* docházelo z různých důvodů k prodlužování a zpožďování procesů – jednak komplikacemi spojenými s konstantními reorganizacemi kinematografických struktur, jednak kvůli proměnlivé síle vazeb a aktérů, se kterými Turek v rámci vyjednávání přicházel do styku. Rychlému vývoji projektu neprospěla ani napjatá situace na Barrandově, kde na pozici vedoucího Ústřední dramaturgie od března do prosince 1949 působil režisér divadelní inscenace *Botostroje* Zdeněk Míka, s nímž Turek komunikoval nezávisle na standardně nastavených schvalovacích postupech. Podle Míkovy zprávy o jeho odvolání vnímali pracovníci na Barrandově projekt *Botostroje* jako problematický – mezi oponenty se například znovu vrací jméno Otakara Vávry, který zkraje 50. let zodpovídal za celý barrandovský výrobní úsek.[46] Kvůli kombinaci všech popisovaných problémů se proces přípravy projektu ještě více zdržel – v době po schválení Kulturní radou už někteří dříve zvažovaní tvůrci jako Martin Frič přijali jiné závazky a jiní zase o projekt neměli zájem. Řešení celé situace v květnu 1950 Turek viděl v angažování zmiňovaného Zdeňka Míky, ten ale po odchodu z čela Ústřední dramaturgie neměl v systému silnou pozici a současně ani praktické zkušenosti s filmovou režií.[47]

Jakkoliv se Turek snažil proces výběru jiné osoby urychlit dopisy adresovanými Gustavu Barešovi nebo vedoucímu Filmové rady Jiřímu Hendrychovi, dlouho se nedařilo dojít k řešení. Jako jediná alternativa se nakonec ukázal až v září téhož roku K. M. Walló, který sice natáčel především dokumentární filmy, ale s hranou

45 Tamtéž, 67–8.

46 „Zpráva Zdeňka Míky: Proč jsem byl odvolán, s. 6," nedatováno. NA, f. ÚV KSČ, sign. 19/7, a. j. 664.

47 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 71.

kinematografií měl zkušenosti z filmů *Léto* (K. M. Walló, 1948) nebo *Veliká příležitost* (K. M. Walló, 1949). Jestli u Turka existoval argument pro výběr Walló, tak to byl jeho vztah k rodině Baťových – K. M. Walló na pozici režiséra, totiž dostal výpověď kvůli nespokojenosti s jeho prací, Turek proto očekával, že bude stejně jako on vůči Baťovým chovat silné antipatie.[48] Spokojenost se spoluprací v dubnu 1951 narušilo velké množství připomínek, které zaslal Walló. Turek znejistěl obavami z hrozby dalšího zdržení a začal se už jako dříve domáhat pomoci prostřednictvím dopisů adresovaných Gustavu Barešovi a Jiřímu Hendrychovi. Pro vývoj projektu ale z této akce nevyplynuly žádné výraznější důsledky, a dokonce lze říct, že Turek za jeho práci Walló respektoval a byl například schopný v červenci téhož roku vystoupit na podporu filmu *Rok stalinské epochy* (K. M. Walló, 1949). Po sérii úprav Turek s K. M. Walló společnými silami dokončili technický scénář, který Filmová rada 11. září 1951 schválila pod podmínkou, že nejprve vznikne zkušební film.[49]

Přípravné práce zkušebního filmu narážely na podobné problémy jako snaha najít režiséra – někteří dříve volní tvůrci jako například architekt Zázvorka byli v době plánovaného natáčení vytížení.[50] Jakkoliv se mohlo zdá logické, aby si svou roli šéfa z divadelní podoby díla zopakoval Vítězslav Vejražka, nešlo o první volbu a výběru jeho osoby předcházela jednání s jinými herci, kteří ale mnohdy buď neměli zájem, nebo tvrdili, že jsou příliš vytíženi – roli odmítl například herec Národního divadla Zdeněk Štěpánek, který o ni v minulosti jevil zájem.[51] Zkušební film nakonec vznikl na počátku roku 1952, následná projekce pro Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF) proběhla v březnu téhož roku.[52]

V této době došlo ke změnám v kulturní politice – ze své pozice musel odejít Gustav Bareš s některými dalšími spolupracovníky, čímž se oslabilo i ideologicky konzervativní směřování filmové produkce.[53] V umělecké tvorbě proto postupně docházelo ke kritice „schematismu“,[54] což u nového KV SUF vyvolávalo

48 Svatopluk, T, „Jak filmaři poděsili Jana Baťu“, *Tvorba* 22, č. 6 (1957), 11.; Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 73–4.

49 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 82.

50 Nelze ověřit, zda byli vždy skuteční pracovně vytíženi, nebo se pouze chtěli vyhnout obsazení do prorežimního filmu.

51 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 115.

52 Tamtéž, 85.

53 Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 150–9.

54 Schematismus představuje termín, který se objevoval v dobovém diskursu. Ministr informací Václav Kopecký ho ve svém diskusním příspěvku ze zasedání ÚV KSČ popsal jako situaci, kdy „umělecký tvůrce beze vztahu ke skutečnému životu a beze zřetele na

obavy, že se pod režijním vedením K. M. Walló film vyvine právě tímto směrem. Předseda a místopředseda KV SUF v březnu 1952 proto narychlo vyrazili do Gottwaldova přemluvit Turka, aby svolil s nahrazením Walló sovětským režisérem. Turkova pozice patrně ještě tolik nezeslábla, stále by mohl počítat se zastáním u ministra Kopeckého,[55] v diskusi se podařilo uhájit Walló jako režiséra, pro upokojení KV SUF se dospělo ke kompromisnímu řešení zorganizováním konzultací v SSSR. Cesta samotná se kvůli nejrůznějším byrokratickým průtahům a problémům v komunikaci uskutečnila až v lednu a únoru následujícího roku.

Cestě předcházely v roce 1952 debaty o schvalování rozpočtu, do kterých ze své pozice vedoucího výrobního odboru zasahoval Otakar Vávra. Zpochybňoval navrhovanou výši rozpočtu jako příliš vysokou, místo požadovaných 120 natáčecích dní navrhoval přidělit pouze 80 a současně se obával pomalého tempa práce nezkušeného režiséra. Turek v reakci na to použil svoji obvyklou taktiku a začal na přelomu května a června s agitací prostřednictvím korespondence – mezi konkrétní adresáty patřili ústřední ředitel ČSF Oldřich Macháček, ministr Kopecký, a dokonce i prezident republiky Klement Gottwald. Aby měla Turkova slova větší váhu, vyzval závodní organizaci KSČ a závodní radu národního podniku Svit, Závody přesného strojírenství Gottwaldov a další místní podniky a jejich pracující, aby vyjádřili svůj zájem na dokončení filmu. Veškerá iniciativa nakonec patrně opět přinesla výsledky, protože už 2. června rozpočet schválilo ústřední ředitelství ČSF a 19. června i ministr Kopecký.[56]

Výroba a kritické přijetí *Botostroje*, volné pokračování a další Turkovy osudy

V návaznosti na zpětnou vazbu získanou při konzultacích v Moskvě Walló s Turkem přepracovávali scénář a po jeho schválení 16. května se začalo s filmováním. Částečně oprávněné se ukázaly Vávrovy dřívější obavy z pomalého tempa natáčení, které se protáhlo o dva měsíce. Nakonec se ale stihlo odevzdání první kopie filmu k 31. prosinci, ovšem dosáhlo se toho za cenu zrušení původně plánované druhé pracovní

pravdivost si vykonstruuje schema divadelního děje nebo románu, v němž lidé vystupují jako neživotní tvorové, na něž se navěšují ideje jako na figuriny ve výkladní skříni.“ Václav Kopecký, „K některým otázkám naší kultury“, *Rudé právo*, 13. 12. 1953, 3.

55 V červnu po natočení zkušebního filmu se Turkovi ještě podařilo intervencemi u Kopeckého a ministra obrany Alexeje Čepičky uvolnit pro vyrobení celovečerního filmu ze základní vojenské služby herce Viléma Bessera, představitele hlavní role komunisty Josky Horáka. Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 89.

56 Tamtéž, 88.

cesty do Moskvy.[57] Pro uvedení v distribuci byl film schválený v květnu 1954, premiéru si odbyl na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech, poté se v rámci Filmového festivalu pracujících dostal do Gottwaldova a v běžné kinodistribuci se objevil až v září téhož roku. Vnímání filmu ovlivnila změna společenského klimatu – už v roce 1952 bylo možné sledovat náznaky změn, jejich příchod usnadnila v březnu 1953 smrt Josifa Vissarionoviče Stalina a Klementa Gottwalda. Už v prosinci na zasedání ÚV KSČ vystoupili se svými projevy kritizujícími schematismus nově zvolený tajemník ÚV KSČ Antonín Novotný a dosavadní Turkův ochranitel Václav Kopecký. Kritika schematismu poté pokračovala na X. sjezdu KSČ uspořádaném v červnu 1954, kde se takto opět vymezili Novotný s Kopeckým; se změnou kurzu rétoriku posléze přebírali i redaktoři dobových periodik.[58]

Kritické přijetí filmu bylo převážně negativní, a to nejen na straně pamětníků meziválečného Zlína, ale i recenzentů a některých stranických orgánů, přičemž spojující argument velké části z nich představuje kritika zmiňovaného „schematismu". Už po první projekci na festivalu v Karlových Varech Jarmila Krylová v *Rudém právu* negativně vnímá „jednostrannost" zobrazených postav, která divákovi nedovoluje se vcítit do jejich pocitů.[59] Po relativně smířlivé recenzi gottwaldovského deníku *Naše pravda* po uvedení na gottwaldovském Filmovém festivalu pracujících[60] přišly další recenze až po uvedení do běžné kinodistribuce v září téhož roku. Vůči schematičnosti filmové adaptace se vymezoval Gustav Francl v *Lidové demokracii*,[61] Ivan Dvořák v deníku *Práce*,[62] Jaroslav Boček ve *Filmu a době*[63] a další autoři v jiných textech.[64]

Měnící se kritéria hodnocení projektů dopadla i na druhý projekt Walló a Turka, vyvíjený souběžně s *Botostrojem*. Už na jaře 1951 Walló pojal nápad adaptovat Turkovu povídku *Nepřítel strany*, přednost ale

57 Tamtéž, 93.; Autoři filmu se tentokrát měli radit přímo nad natočenými materiály. T. Svatopluk, „Práce na filmu *Botostroj*", *Film a doba* 2, č. 4 (1953), 443–5.

58 Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956*, 225–8, 239–240.

59 Jarmila Krylová, „Československý film *Botostroj*'", *Rudé právo*, 18. 7. 1954, 3.

60 B. Kučera, „K filmu *Botostroj*'", *Naše pravda*, 30. 7. 1954, 5.

61 Gustav Francl, „Nový český film ‚Botostroj'", *Lidová demokracie*, 24. 9. 1954, 3.

62 Ivan Dvořák, „Nový český film ‚Botostroj'", *Práce*, 29. 9. 1954, 5.

63 Jaroslav Boček, „Proč nás nepřesvědčuje filmový ‚Botostroj'". *Film a doba* 3, č. 5 (1954), 822–8.

64 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 97–104.

dostal v tu dobu na pokračování vydávaný román *Bez šéfa*, který volně navazoval na *Botostroj*. První verzi scénáře vypracoval Walló ještě před cestou do Moskvy, aby tam mohl konzultovat oba filmy společně. Zatímco sovětští režiséři hodnotili druhý projekt relativně pozitivně, KV SUF ho na schůzi v srpnu 1953 silně kritizovalo – Otakar Vávra měl konstatovat, že jde o mnohem slabší látku než *Botostroj,* s realizací druhého filmu se proto mělo počkat až po uvedení prvního.[65] Svatopluk Turek reagoval stejně jako už mnohokrát předtím – prostřednictvím dopisů si stěžoval na proces literární přípravy, vyloučení vlastní osoby z jednání o literárním scénáři nebo i vyřazení filmu z výrobních plánů na sezonu 1954. Tentokrát se mu ale prostřednictvím dopisů rozeslaných Oldřichu Macháčkovi a ministru Kopeckému nepodařilo dosáhnout schválení předloženého scénáře. Stanovisko KV SUF se nezměnilo ani poté, co Turek s Walló předložili přepracovaný scénář 24. února 1954 k novému posouzení. Podporu projektu nevymohl ani Walló, když se ho Oldřichu Macháčkovi snažil prezentovat jako dílo s předpokládanými nízkými výrobními náklady a dějově i žárově odlišné od *Botostroje*.

Navzdory problematickému přijetí *Botostroje* scénář nakonec v prosinci úspěšně prošel schvalováním – pravděpodobně v tom svou roli sehrál i fakt, že Turek za román *Bez šéfa* získal 11. května 1954 státní cenu prezidenta republiky. Na zasedání KV SUF 16. prosince sice došlo na obšírnou kritiku scénáře, celkově ale zápis zdůraznil aktuálnost a potřebnost látky. Po dalších peripetiích se schvalováním a produkcí se film dostal pod názvem *Nevěra* (K. M. Walló, 1956) do kin 31. srpna 1956. Ze srovnání s *Botostrojem* vyplývá, že *Nevěru* nehájil už ani gottwaldovský tisk, kritické ohlasy byly jednoznačně negativní, někteří recenzenti hodnotili *Nevěru* jako výrazně horší než jejího předchůdce – včetně míry schematismu filmu. Jaroslav Boček ve *Filmu a době* zhodnotil kvality *Nevěry* následovně: „Je to dílo, jehož základní problém je víceméně správně společensky viděný, špatně umělecky koncipovaný a neobyčejně špatně vyjádřený.“[66]

Začátkem roku 1956 se Turek s Walló pokoušeli prosadit do výroby další námět, po neúspěchu *Nevěry* ale jeho realizace byla nemožná. K. M. Walló byl dle svých slov na Barrandově přesunut do nejnižší platové kategorie a už se nikdy nedostal k filmové režii, a to ani krátkých filmů. Podobně tak Svatopluk Turek s psaním nových knih pomalu ustával už od první poloviny 50. let. Roku 1958 se pokoušel nabídnout k filmovému zpracování svoji novou divadelní hru *Stopami úzkosti*, po jejím odmítnutí se až do

65 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*“, 106.

66 Jaroslav Boček, „Několik slov k ‚Nevěře‘“, *Film a doba* 2, č. 10 (1956), 675–7.

konce svého života filmu nevěnoval[67] a jeho poslední dílo, satirická próza *Švédský mramor*, vyšlo roku 1961.[68]

Závěr

Při pohledu na vývoj profesní dráhy Svatopluka Turka je na první pohled zřejmá její závislost na aktuální politické situaci a propojení s funkcionáři, díky nimž mohl dosáhnout lepší mocenské pozice. Sociálně-kritický tón jeho díla, kritika kapitalismu a podnikatelských metod koncernu Baťa vyhovoval sílícím levicovým tendencím po 2. světové válce a poúnorovému režimu. Jeho poválečnému úspěchu napomohlo protibaťovské zaměření i několikaletý soudní proces, který byl v roce 1938 završen zákazem knižního vydání *Botostroje*. Už od prvních poválečných let se Turkův román dostal do zorného pole vysokých stranických funkcionářů; do poválečného knižního vydání prokazatelně zasáhl v roce 1945 tajemník ÚV KSČ Rudolf Slánský, po zhlédnutí divadelní adaptace o dva roky později doporučil zfilmování příběhu ministr informací Václav Kopecký. Další potenciál pro získání mocenské podpory pramenil ze zasazení příběhu do zlínského prostředí a proklamovanou nutností posilovat toto sepětí – vývoj divadelní a filmové podoby *Botostroje* v době svého správcovství podniku Baťa podporoval Ivan Holý. Svatopluk Turek proto v poválečné době mohl vystupovat jako chráněnec některých osob na nejvyšších místech a využívat tuto pozici k prosazování svého projektu.

Snaha o prosazení *Botostroje* do výroby zabrala od prvních posudků až do jeho premiéry osm let, do procesu totiž průběžně vstupovaly nejrůznější problémy a komplikace, které ho prodlužovaly – spory o pojetí filmu a jeho postav, napjaté vztahy mezi Turkem a některými filmovými profesionály na Barrandově v čele s Otakarem Vávrou i proměny priorit zestátněné kinematografie. Pro kinematografii se v roce 1954 *Botostroj* stal neaktuálním projektem, do kterého ale už bylo investováno příliš velké množství času a prostředků. Z dalších Turkových osudů je ovšem zřejmé, že vzhledem k personální proměně kinematografie, stranických struktur i obecně politického klimatu nedokázal od let 1953–1954 své zájmy prosazovat stejně efektivně jako v minulosti.

67 Petr Knepr, „Produkční podmínky a dramaturgická praxe v československé kinematografii na přelomu 40. a 50. let na příkladu filmu *Botostroj*", 111.

68 V pozdějších letech vycházela pouze nová vydání jeho starších knih, *T. Svatopluk*, Slovník české literatury po roce 1945, cit. 23. 6. 2023, http://www.slovnikceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=869

Výkladní skříň dělnické kultury, nového socialistického města a lokální filmové tradice. Proces vymezování Filmového festivalu pracujících v letech 1948–1949

Martin Kos – Benedikt Kyselka

Úvod

Ve zjitřené politické atmosféře kolem února 1948 se zástupci Československého státního filmu (ČSF) intenzivně zabývali důležitou problematikou domácích filmových přehlídek a jedním z hlavních výsledků jejich vyjednávání, při nichž s řadou zúčastněných aktérů řešili zejména otázku lokality od roku 1946 fungujícího karlovarského filmového festivalu (MFF),[1] byl vznik Filmového festivalu pracujících (FFP). Dějištěm nové akce se stal Zlín a z hlediska svého pojetí, měřítka, programové skladby nebo návštěvnického složení fungovala jako zřetelná alternativa MFF, jejímž účelem bylo jednak uspokojení hlasité zlínské poptávky po organizaci velké festivalové události, jednak přispění do procesu tzv. demokratizace kultury.[2] Příprava a organizace FFP, který se měl stát svou povahou výkladní skříní zestátněné kinematografie a předvést socialistickou kulturu masám dělnické třídy, proto viditelně reflektovala rozhodnutí, pokyny a přání významných vládních představitelů.

Reprezentanti mocenského i filmového centra však neformulovali pozici čerstvě ustavené přehlídky jako konkurenci vůči MFF, a naopak obě akce – i prostřednictvím otevřených vyjádření v tisku s celorepublikovou působností – rámovali jako spojité nádoby tuzemské festivalové kultury.[3] Přesun pozornosti z celostátní perspektivy na lokální zlínskou úroveň nicméně oficiálně deklarovaný postoj problematizuje, jelikož nabízí poněkud odlišný obraz vzájemného vztahu mezi pořadatelskými městy. Nejvýraznější

1 V prvních dvou letech zněl oficiální název akce *Československý filmový festival s mezinárodní účastí v Mariánských Láznich a Karlových Varech*. V roce 1950 se přesunul definitivně do Karlových Varů, a to už jako festival mezinárodní.

2 Luděk Havel, „Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu" (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016), 7.

3 Tamtéž, 14 a 56.

vrstvou regionálně podmíněné a praktikované rétoriky se stal motiv soustavného vymezování a implicitního soupeření, který ještě zesílil během příprav druhého ročníku FFP v souvislostech přejmenování Zlína na Gottwaldov a expanze konání festivalu do dalších československých měst.

Ústředním předmětem zájmu tohoto textu proto budou dílčí taktiky a typy argumentů, k nimž se aktéři z regionálního prostředí během organizace prvních dvou ročníků uchylovali, aby předčili svoje konkurenty. Zaměří se zejména na vzájemně provázanou činnost tří institučních struktur soustředěných kolem organizace FFP: (1) tisku; (2) místní samosprávy jednající v součinnosti s podnikovým vedením národního podniku Baťa (n. p. Baťa); (3) filmové skupiny seskupené kolem ateliérů a laboratoří na Kudlově. První část rekapituluje způsoby, jimiž se Zlíňané v období 1947–1948 pokoušeli v prvotní fázi vyjednávání opřít o tradici protektorátních Filmových žní a demonstrovat klady lokality z hlediska kvality jejího organizačně-propagačního zázemí a velikosti jejích kapacit. Následující oddíl nastíní podmínky soutěže mezi místními pořadateli a dalšími průmyslově nebo zemědělsky významnými městy, jimž byla také svěřena organizace druhého ročníku FFP. V těchto souvislostech pak představí sérii kroků, k nimž se lokální činitelé uchýlili, aby manifestovali mohutnou povahu lokální verze a prezentovali ji jako lepší vůči svým konkurentům. Zohledňuje přitom významnou roli přejmenování Zlína na Gottwaldov a s ní spojené typy nových politických požadavků a cílů v regionu.

Třetí úsek se věnuje typům zapojení místních filmařů do příprav i realizace a nastiňuje, jak z jejich přítomnosti těžil samotný festival a zároveň jak pořadatelé začleněním jejich tvorby do filmového i doprovodného programu zdůrazňovali regionální kreativitu. Závěrečná část pak naváže informacemi o fungování částečně vydělených projekcí pro dětské publikum, jejichž povahu lze chápat jako určitý předvoj později založeného a nyní již tradičního Festivalu filmů pro děti a mládež. Cílem rekonstrukce těchto dílčích aktivit z lokální perspektivy je ukázat, že pro místní společenství se úvodní dva ročníky FFP staly příležitostí, jak skrze propagaci, modely organizace a spolupráce nebo programovací taktiky soustavně vyzdvihovat vlastní přednosti na úkor jiných míst republiky a prezentovat Zlín/Gottwaldov jako ideální středisko filmové kultury.

1948: Zlín soupeří s Mariánskými Lázněmi o MFF(P)

Přestože již na jaře 1947 figuroval Zlín v úvahách rozvoje domácí festivalové kultury jako potenciální místo konání určitého druhu „ozvěn" MFF,[4] ještě na podzim téhož roku se zabývali řídící pracovníci Československé filmové společnosti (Čefis) návrhem, který směřoval k pokračování dosavadní praxe a pověřoval organizací třetího ročníku této klíčové události opět činovníky z Mariánských Lázní.[5] Jediným závažnějším předmětem případných změn měl být termín konání, když Čefis preferoval datum 3.–18. srpna 1948,[6] zatímco zástupci Mariánských Lázní usilovali o přesunutí buď na červen, nebo na září.[7] Do plánu prohlubování spolupráce kinematografie se západočeským lázeňským střediskem však zkraje roku 1948 vstoupila zásadním způsobem konkurenční iniciativa soustředěná kolem představitelů zlínské samosprávy a n. p. Baťa. Alternativní návrh této skupiny,[8] v jejímž čele stáli generální ředitel Československých závodů kožedělných a gumárenských Ivan Holý a předseda Místního národního výboru (MNV) Vilém Morýs, počítal s přesunutím MFF do Zlína.

Vůči tradici mariánskolázeňské přitom Zlíňané kladli do opozice vlastní tradici Filmových žní konaných v letech 1940 a 1941, které v protektorátním období plnily nezanedbatelnou národně-propagační funkci a jejichž historickou úlohou podpírali odůvodněnost svého podnětu. Klíčové argumenty hovořící pro Zlín jakožto města výhodnějšího pro pořádání mezinárodního festivalu však spatřovali v avizované přímé podpoře ze strany n. p. Baťa a oboustranně prospěšné spolupráci vyplývající z úzkého sepětí filmového a obuvnického průmyslu (např. na rovině propagace).[9] Podobný způsob argumentace se přitom propisoval i do místního tisku, když deník *Naše pravda* informoval krátkou notickou

4 Tamtéž, 17.

5 „Ideový návrh na uspořádání III. Filmového festivalu v Československu s mezinárodní účastí v Mariánských Lázních roku 1948", 1. 11. 1947, Národní filmový archiv (NFA), f. Československá filmová společnost (ČFS) II, k. 221.

6 „Porada o III. filmovém festivalu v Československu", NFA, f. ČFS II, k. 221.

7 „Ideový návrh na uspořádání III. Filmového festivalu v Československu".

8 Nelze s přesností určit, jestli zlínská skupina vypracovala svůj návrh v písemné podobě, nebo jej zástupcům Čefisu tlumočila jenom ústně. Základní parametry zlínské varianty tak zprostředkovávají primárně zápisy z jednání, která proběhla mezi pražskou filmovou centrálou a zlínskou samosprávou. „Zpráva o jednání se zástupci fy „Baťa" ve věci uspořádání III. film. festivalu ve Zlíně", nedatováno, NFA, f. ČFS II, k. 221; „Do rady náměstků dne 3. 2. 1948", NFA, f. ČFS II, k. 221; „Sdělení pro p. ing. L. Linharta ve věci filmového festivalu – Zlín", 2. 2. 1948, NFA, f. ČFS II, k. 221.

9 „Zpráva o jednání se zástupci fy ‚Baťa' ve věci uspořádání III. film. festivalu ve Zlíně."

o zájmu MNV o získání festivalu a záměr kvitoval s odvoláním na dřívější popularitu Filmových žní a jejich bezvadnou organizaci.[10]

Ve strukturách Čefisu získala zlínská iniciativa významného obhájce v osobě Elmara Klose, někdejšího zaměstnance zlínských filmových ateliérů a nynějšího ředitele Krátkého filmu (KF). Klos zaujal poměrně ostře odmítavé stanovisko vůči dalšímu konání MFF v Mariánských Lázních na základě vlastní negativní zkušenosti zapříčiněné údajným „snobským" charakterem uplynulého ročníku, a naopak ve svém posudku vyzdvihoval technické zázemí i výhodnější geografickou polohu Zlína.[11] Skupina kolem Holého, jenž vykonával svou ředitelskou funkci s přímou podporou předsedy Komunistické strany československé (KSČ) Klementa Gottwalda,[12] navíc podle interních zpráv prosazovala svůj záměr i v nejvyšších politických patrech.[13] Dle vyjádření Karla Fischera, který ústřednímu řediteli Lubomíru Linhartovi podrobně vysvětloval postoj pracovní porady Čefisu k festivalové problematice, však deklarované výhody Zlína nepřevážily nad možnými negativními důsledky přesunu.[14] Čefis se proto rozhodl MFF ponechat v lázeňském středisku s usnesením o možném uspořádání doplňkové zlínské akce.[15]

Kompromisní řešení celé situace preferoval i tehdejší ministr informací Václav Kopecký, do jehož působnosti spadala oblast kinematografie a který se ve festivalové otázce osobně angažoval. V únoru 1948 Kopecký navázal na rozhodnutí Čefisu a kromě potvrzení MFF v Mariánských Lázních pověřil zlínské činitele uspořádáním zcela nové akce: Filmového festivalu pracujících,[16] jehož název při prvním ročníku doplňovalo přízvisko mezinárodní a jemuž stanovil jako hlavní poslání „především oddaně sloužit lidu,

10 (np), „Zájem o filmový festival", *Naše pravda*, 10. 1. 1948, 5.

11 „Do rady náměstků dne 3. 2. 1948".

12 12. října 1948 Gottwald přijal baťovskou delegaci v čele s Holým a veřejně jí vzdal hold za jejich úspěchy a oddanou práci. Při této příležitosti se měl navíc prezident oficiálně domluvit s delegací na přejmenování Zlína na Gottwaldov, což lze – vzhledem k faktu, že iniciativa změny názvu města vycházela od Holého – interpretovat jako akt veřejné deklarace, že se Holý nacházel pod Gottwaldovou osobní ochranou. Srov. Marián Lóži, „Dynamika vnitrostranického teroru na lokální úrovni KSČ v době pozdního stalinismu" (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014), 66.

13 „Sdělení pro p. ústředního ředitele Ing. L. Linharta ve věci filmového festivalu", 22. 1. 1948, NFA, f. ČFS II, k. 221.

14 Tamtéž.

15 „Porada o III. filmovém festivalu v Československu".

16 Josef Mach, „Film bude sloužit pracujícím", *Tep svobodné práce*, 27. 7. 1948, 1. Původně plánovaným názvem přitom ještě na konci března 1948 byl Dělnický filmový festival. „Dopis Oldřicha Macháčka adresovaný dr. Ivanu Holému", 14. 4. 1948, NFA, f. ČFS II, k. 221.

pracujícímu lidu, dělnictvu.“[17] K utlumení dosavadního soupeření měla přispět jednak shora řízená součinnost obou festivalů v praktické rovině (sdílení hlavního filmového programu i tvůrčích delegací), jednak už výše zmíněná oficiální prohlášení hovořící nikoliv o dvou soupeřících, nýbrž vzájemně se doplňujících událostech.[18] V dubnu 1948 tak Čefis koordinoval podobu a podmínky spolupráce ČSF s institucemi zodpovědnými za organizaci akce,[19] přípravným výborem FFP a propagačním oddělením obuvnického závodu.[20]

Navzdory avizované symbióze a dílčímu uspokojení zlínských požadavků a ambicí určitá míra nepřiznané soutěživosti přetrvávala a zřetelně se promítala i do rétoriky místního tisku. Především *Tep svobodné práce*, jehož vydávání zajišťoval n. p. Baťa a který se podílel na tvorbě festivalového zpravodaje, se prostřednictvím zformulovaných cílů zlínské přehlídky, účasti politické reprezentace v čele se záštitou prezidentovy manželky Marty Gottwaldové,[21] technické vybavenosti a počtu návštěvníků implicitně vymezoval vůči MFF v Mariánských Lázních. Pravidelně uveřejňovanými zprávami o vstřícnosti n. p. Baťa při úpravě pracovní doby tak, aby dělníci a zaměstnanci továren mohli spatřit a zhodnotit nové filmy domácí a zahraniční (preferovaně lidově-demokratické) produkce,[22] o bezchybné organizaci

17 Václav Kopecký, „I. MFFP“, *Tep svobodné práce*, 30. 7. 1948, 1.

18 Na úrovni celostátního tisku replikoval oficiální postoj ke vztahům mezi oběma festivaly například K. Vaněk v *Rudém právu*, který sice zdůrazňoval ojedinělost a jedinečnou povahu FFP, ale zároveň předesílal vzájemnou sounáležitost obou akcí. Tu měl navíc stvrdit oficiální akt předání Ceny práce na zlínském festivalu mariánskolázeňským organizátorům ze strany předsedy vlády Antonína Zápotockého. Plánované gesto však nedošlo svého naplnění, když nakonec toto ocenění získal sovětský snímek *Píseň tajgy* (1947). Srov. K. Vaněk, „První mezinárodní filmový festival pracujících“, *Rudé právo*, 18. 7. 1948, 4; Anon., „Sovětský film vítězí na III. MFF“, *Filmové noviny* 2, č. 32 (1948), 1.

19 Vyjednávání o podmínkách vzájemné spolupráce probíhalo přesně v období systémové transformace uvnitř zestátněné kinematografie po událostech v únoru 1948. Při reorganizaci byl Čefis (prozatímní řídící instituce od roku 1946) nahrazen ČSF, jenž zaujal pozici centrální organizace podle vládního nařízení ze 13. dubna 1948, které vešlo v platnost o deset dní později. Ivan David, „Zrození předpisu z ducha doby. Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organisaci státního podniku ‚Československý státní film‘“, *Iluminace* 101, č. 1 (2016), 34.

20 „Dopis Oldřicha Macháčka adresovaný dr. Ivanu Holému“.

21 I v tomto ohledu FFP svým způsobem navazoval na tradici Filmových žní, v jejichž čestném předsednictvu během obou ročníků zasedala Marie Baťová, manželka Tomáše Bati. Petr Chowaniec, „Protektorátní přehlídka Filmové žně. Vznik festivalu jako nové formy propagace domácího filmu na základech výstav, cen a filmových týdnů“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007), 166 a 170.

22 (Zv), „300 pracujících posoudí filmy“, *Naše pravda*, 22. 7. 1948, 4; čt. „Filmový festival pracujících ve Zlíně“, *Naše pravda*, 22. 4. 1948, 5; (an), „Filmový festival pracujících ve Zlíně“, *Naše pravda*, 20. 4. 1948, 4.

či technických dispozicích nově zkonstruovaného hlediště v prostoru za zlínským Studijním ústavem,[23] a o velikosti poroty složené z příkladných pracovníků napříč republikou nebo tisících nadšených návštěvníků tisk manifestoval mohutný charakter unikátního kulturního podniku, který svým určením pro lidové masy měl kontrastovat se snobskou povahou MFF.[24] Nezanedbatelným odlišujícím aspektem FFP bylo rovněž překročení ryze filmového rámce události a doplnění programu o další kulturní oblasti, což kvitovali i externí komentátoři.[25] Tímto způsobem tedy lokální periodika konstruovala obraz FFP jako unikátní akce s nezastupitelnou pozicí na festivalové mapě a pozici Zlína jako ideálního festivalového centra.

1949: Gottwaldov soutěží o nejlepší FFP

Přestože ministr Kopecký ve svém zahajovacím projevu na prvním ročníku přiřkl Zlínu právo trvalého pořadatelství akce,[26] zkraje roku přikročil podle svých slov „na přání široké vrstvy pracujících" k rozšíření FFP do Plzně, Mostu, Ostravy a Bratislavy. Deklarovaným účelem ministrova kroku přitom bylo přimět regionální pořadatele k soutěži o nejúspěšnější organizaci a vítězstvím si vysloužit privilegium stát se střediskem následujících edic přehlídky,[27] což u původních hostitelů vyvolalo reakci v podobě masivní kampaně usilující o obhájení již vydobyté pozice.[28]

23 Za všechny srov. -ar-, „Připravujeme I. FFP", *Tep svobodné práce*, 20. 7. 1948, 1–2; Svatopluk Turek, „Světelný amfitheatr", *Tep svobodné práce*, 30. 7. 1948, 1; -ar-, „Zlínský svátek filmového umění", *Tep svobodné práce*, 30. 7. 1948, 1; (an), „Žena projektuje největší přírodní hlediště", *Naše pravda*, 26. 6. 1948, 4.

24 (Zv), „300 pracujících posoudí filmy", *Naše pravda*, 22. 7. 1948, 4; an, „Mezinárodní filmový festival pracujících", *Naše pravda*, 28. 7. 1948, 3; Svatopluk Turek, „Zlínská filmová pouť", *Tep svobodné práce*, 6. 8. 1948, 1.

25 Srov. Havel, „Filmový festival pracujících", 56–7.

26 -ar-, „Zlín bude trvalým pořadatelem MFFP", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 29. 7. 1948, 9.

27 Anon., „Nová náplň a ještě lepší program", *Naše pravda*, 16. 4. 1949, 11.

28 Červnový text v *Naší pravdě* měl dokonce zčásti náborovou povahu, jelikož otevřeně apeloval na obyvatele či obchodníky, aby se aktivně zapojili do příprav a přispěli k výzdobě města pro dosažení „ještě dokonalejšího a všestrannějšího" slavnostního hávu. Anon., „Chystáme II. ročník Filmového festivalu pracujících", *Naše pravda*, 18. 6. 1949, 9.

Význam a cíle kolektivního úsilí umocňovala skutečnost, že se Zlín z iniciativy Ivana Holého a dalších přejmenoval k 1. lednu 1949 na Gottwaldov a n. p. Baťa se transformoval v národní podnik Svit (n. p. Svit).[29] V rámci širšího trendu vypořádávání se s baťovskou prvorepublikovou minulostí reflektoval změnu i tehdejší předseda vlády Antonín Zápotocký. Ve svých projevech oslovujících zaměstnance obuvnického závodu i další obyvatele nyní již gottwaldovského regionu zdůrazňoval přechod ze starých kapitalistických pořádků spojených s tzv. „batismem" do nastupujícího řádu socialistického a apeloval na nutnou přeměnu všech místních pracovníků.[30] FFP (tentokrát již bez označení „mezinárodní") se na tomto procesu měl významně podílet v umělecké oblasti.[31] Komunální reprezentace společně se zástupci tisku vytrvale burcovala ke společné snaze ukázat, že Gottwaldov jako typ nového socialistického města představuje z hlediska naplňování požadovaných funkcí a cílů kulturní politiky prostřednictvím festivalové události příznivější lokalitu než ostatní průmyslová nebo zemědělsky významná střediska, kam FFP na Kopeckého pokyn expandoval.

Gottwaldovští si do příprav druhého ročníku přenášeli z předchozího roku programovou koncepci i způsoby rétorického vymezování vůči konkurenci, jejichž spojovníkem byla prezentace regionu a lokálních předností. Vyjádření organizátorů i místního tisku přispívala k vykreslení již uskutečněné přehlídky coby následováníhodného vzoru pro FFP v dalších oblastech Československa,[32] jehož hlavní pozitiva pořadatelé v roce 1949 ještě rozvinou. Četné komentáře oceňující lidovost 1. FFP, jež se stala jedním z nejvyzdvihovanějších aspektů akce ze strany hostů,[33] podnítily gottwaldovský přípravný výbor k dalšímu zesí-

29 Lóži uvádí, že Holý tuto změnu vehementně prosazoval navzdory výhradám některých pracovníků sekretariátu Ústředního výboru KSČ, kteří navrhovali pojmenovat Gottwaldovým jménem některé z měst těžkého průmyslu. Marián Lóži, „Žít stalinismus: Komunistická strana Československa v době teroru a budování světlých zítřků" (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2022), 81.

30 Antonín Zápotocký, „Zdar Gottwaldovskému kraji", *Naše pravda*, 15. 1. 1949, 1; Antonín Zápotocký, „Gottwaldova idea zvítězila", *Tep svobodné práce*, 7. 1. 1949; Havel, „Filmový festival pracujících", 74.

31 Usouvztažnění FFP k tomuto záměru je zřetelné například v článku *Tepu svobodné práce* s příznačným názvem „Tvoříme kulturu nového člověka", který FFP zmiňoval jako jeden z pilířů kulturního snažení v regionu. Anon., „Tvoříme kulturu nového člověka", *Tep svobodné práce*, 30. 12. 1949, 11.

32 Luděk Havel v tomto ohledu pojmenovává podobu prvního ročníku FFP jako prototyp. Havel, „Filmový festival pracujících", 17.

33 Charakteristickým (a příznačným i pro zdůrazňování kontrastu mezi FFP a MFF) je v tomto ohledu prohlášení Ivana Pyrjeva, režiséra vítězného filmu *Píseň tajgy*, které citoval ve svém pochvalném dopise zlínským soudruhům Karel A. Krejčí: „V Mariánských Lázních jsme věděli, že jsme v cizině. Ale zde ve Zlíně se cítíme jako doma." Karel A. Krejčí, „Dopis z Prahy do Zlína", *Tep svobodné práce*, 3. 9. 1948, 4.

lení této dimenze. Rozhodl proto o rozšíření dělnické poroty až na 1 600 členů a podnikl kroky k rozšíření kapacity přírodního hlediště.[34] Primárním zájmem tedy bylo zintenzivnit masový charakter akce založený na výrazné účasti dělnického publika a velebený politickými i filmovými autoritami,[35] jejichž vyjádření dokumentovala a posvěcovala význam města jakožto festivalového dějiště. Souběžně se zvětšováním akce optikou divácké návštěvnosti však výbor usiloval rovněž o zvýšení hodnoty jejího druhého konání v Gottwaldově skrze množství delegací i jejich složení.[36] Ačkoliv pořadatelé zaznamenali dílčí kritiku některých bodů mimofilmového programu ze strany návštěvníků,[37] nezanedbatelnou součástí gottwaldovského FFP se staly také rozsáhlé doprovodné pořady opírající se zejména o regionální tradice. Čelní místo ve festivalovém kalendáři přitom zaujímala premiéra inscenace gottwaldovského Divadla pracujících „Vstanou noví bojovníci" podle románu Antonína Zápotockého za jeho osobní účasti společně s představením „Botostroje", kritizujícího prvorepublikový a socialistickou společností již překonaný zlínský „batismus", v provedení bulharského divadelního souboru.[38]

Rozvíjená kampaň gottwaldovské části FFP, jejíž realizátoři ve vyhlášené soutěži s ostatními pořadatelskými místy usilovně manifestovali masovou povahu chystaného podniku a prezentovali nejvýraznější přednosti nově vzniklého Gottwaldova a jeho sepětí s dělnickou třídou, přesto vyšla vniveč. Ačkoliv činnost přípravného výboru vyústila při porovnání s ostatními městy v zaznamenání suverénně nejvyšší návštěvnosti a účasti celé řady významných hostů, Gottwaldov se jediným festivalovým centrem navzdory Kopeckého veřejnému slibu nestal. Zacílení události se naopak pro rok 1950 ještě rozšířilo a organizací byl pověřen dvojnásobný počet měst.[39]

34 Anon., „Chystáme II. ročník Filmového festivalu pracujících", 9; Jeronym Kovářík, „1 600 dělníků a zemědělců hodnotí filmy", *Naše pravda*, 20. 8. 1949, 5; Anon., „Hodnotíme úspěchy II. FFP", *Naše pravda*, 27. 8. 1949, 6.

35 Svatopluk Turek kupříkladu citoval v *Naší pravdě* vyjádření sovětského velvyslance A. M. Silina: „Nejkrásnější na vašem festivalu je to, že patří vám, pracujícím." V obdobném duchu formulovali veřejně svá slova plná obdivu zúčastnění sovětští režiséři Pyrjev a Michail Romm. T. Svatopluk, „Filmové slavnosti pracujících", *Naše pravda*, 20. 8. 1949, 1.

36 Váh, „Hosté z celé republiky přijíždějí na náš FFP", *Tep svobodné práce*, 12. 8. 1949, 6; a. r., „Sejdeme se na II. FFP v Gottwaldově", *Naše pravda*, 6. 8. 1949, 6.

37 Jedním z hlavních terčů kritiky bylo vystoupení Oldřicha Nového s pásmem českých písniček v prostoru amfiteátru. Havel, „Filmový festival pracujících", 71.

38 -ar-, „Chystáme se znovu na festival", *Naše pravda*, 16. 7. 1949, 7.

39 Havel, „Filmový festival pracujících", 94.

Podíl místních filmařů na prvních dvou ročnících

Vedle technicko-organizačních předností a celkového měřítka z hlediska kvantitativně měřitelných ukazatelů (návštěvnická kapacita, čísla divácké účasti, velikost dělnické poroty a šíře programu), díky nimž Zlín/Gottwaldov představoval v perspektivě komunálních činitelů a lokálního tisku vhodnější lokalitu pro pořádání masových filmových přehlídek než Mariánské Lázně či konkurenční hostitelská města druhého ročníku FFP, spatřovali místní obhájci značnou přidanou hodnotu rovněž v úzkém sepětí s regionálními tvůrčími soubory,[40] a především s filmařskou komunitou usazenou v areálu ateliérů a laboratoří na blízkém Kudlově. Informace šířené tiskem o zapojení domácích filmařů do průběhu festivalu se staly prostředkem manifestace jejich schopností i dosažených úspěchů. Účast filmařů a četné pochvaly, jichž se jim dostalo od významných hostí FFP, mezi něž patřil ministr Kopecký nebo ředitel programového oddělení Filmu polskiego Boleslaw Lewicki,[41] pramenící z jejich „známé filmařské pohotovosti", uchopila periodika *Tep svobodné práce* a *Naše pravda* jako příležitost prezentace bezprecedentních výhod blízkého umístění přehlídky k výrobní a laboratorní infrastruktuře.[42]

Obzvláště proponovanou se v tomto ohledu stala činnost Jaroslava Novotného, dlouholetého tvůrce školních filmů a v daném okamžiku také vedoucího zlínské filmové skupiny, při realizaci filmového provedení *Písně práce* (1948), a následné uvedení tohoto titulu na FFP. Ve spolupráci s n. p. Baťa a v souladu s vytyčenou ideovou linií mohutné přehlídky určené pracujícím masám angažoval Novotný na natáčení krátkého filmu kromě hereckého souboru zlínského Divadla pracujících také tisícovku dělníků

40 Součástí zahájení prvního ročníku byl například koncert zlínské filharmonie a jedním z oceňovaných bodů doprovodného programu, na nějž tisk upozorňoval, bylo sletové vystoupení místní průmyslové mládeže. Během druhého ročníku se pak na pódium přírodního hlediště dostaly folklórní soubory v rámci národopisného odpoledne, uskutečnil se slavnostní koncert gottwaldovské filharmonie s pěveckým sborem Domovů průmyslové mládeže a místní Divadlo pracujících uvedlo v již zmíněné premiéře Zápotockého hru „Vstanou noví bojovníci". -ar-, „Připravujeme I. FFP", 2; -ož-, „Vystoupení průmyslové mládeže", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 31. 7. 1948, 14; Mach, „Film bude sloužit pracujícím", 1; -ar-, „Chystáme se znovu na festival", 7.

41 Lewicki byl navíc jednou ze zahraničních autorit, která v porovnání s MFF jednoznačně vyzdvihla gottwaldovský podnik, jelikož jej shledávala „nesporně daleko mohutnějším a prospěšnějším kulturním činem" oproti mariánskolázeňské akci. -ar-, „Mluvíme s programovým ředitelem polského filmu dr. Lewickým", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 30. 7. 1948, 12; Anon., „Rekordy zlínských filmařů", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 30. 7. 1948, 12.

42 *Tep svobodné práce* mj. upozornil, že filmařská rychlost umožnila prakticky vzápětí promítnout reportáž ze zahájení festivalu prezidentu Gottwaldovi na Pražském hradě. Anon., „Filmařská pohotovost", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 30. 7. 1948, 11.

obuvnického závodu, kteří pomohli sehrát „obrovský manifestační nástup pracujících."[43] Snímek, v němž měl pochod dělníků za zvuku světových revolučních písní ilustrovat nerozlučnou jednotu pracujícího lidu všech států,[44] byl vyroben přímo pro účely akce a plnil roli festivalové znělky. Každodenní promítání před hlavním večerním programem v přírodním hledišti podněcovalo v očích místního tisku návštěvníky ke společnému zpěvu.[45] V tomto pohledu tak projekce přispívala k tomu, „aby se všichni diváci stali pevným kolektivem, nikoliv jen diváky, ale spoluúčastníky, aby také z jejich srdcí tryskala síla a nadšení."[46] Oceňovaný aktivizační potenciál, jehož Novotný se svým snímkem dosáhl, navíc prokazoval dlouhodobější platnost, a znělka tak vítala i návštěvníky přinejmenším do roku 1950.[47]

Přítomnost filmařů z gottwaldovských ateliérů byla v průběhu festivalu neustále viditelná jak v ulicích města, tak v samotném programu. Předně filmaři pořizovali záběry z festivalového dění,[48] které ještě téhož dne sestříhali a zpracovali do samostatné reportáže uváděné divákům při večerních projekcích.[49] Tato činnost, k níž se během prvního ročníku společně s návštěvníky pochvalně vyjadřoval i ministr Kopecký,[50] na jedné straně sloužila k veřejné dokumentaci probíhající akce a prezentaci rekordně rychlé práce lokálních filmových pracovníků.[51] Na straně druhé vyzdvihovala klady, jež k uspokojování návštěvnického zážitku a posilování kulturního významu akce přinášel kudlovský areál. Jeho existence poskytovala

43 (Zv), „Dělníci budou filmovat", *Naše pravda*, 24. 7. 1948, 4.

44 Tamtéž.

45 Turek s určitou mírou patosu líčil dění na 1. FFP a dojmy ze chvil, kdy „celé hlediště, masy lidí vstávají, aby společně a podle předzpívaného textu na filmu zpívali Píseň práce. Jsou to chvíle, kdy se člověku až slzy derou do očí." Svatopluk, „Filmové slavnosti pracujících", 1.

46 Al. Rečka, „A čím se pochlubí Zlíňané?", *Tep svobodné práce*, 23. 7. 1948, 7.

47 ar, „Chystáme se znovu na festival", 7; Frant. Ptáček, „Velký úspěch III. FFP v Gottwaldově", *Naše pravda*, 12. 8. 1950, 11.

48 I zde lze vysledovat dílčí návaznost na organizaci Filmových žní, během jejichž konání zlínští filmaři připravovali „žurnál II. Filmových žní". „Zápis o 9. schůzi pracovního výboru II. Filmových žní", NFA, f. Českomoravské filmové ústředí, k. 8.

49 Anon., „Zlínský MFFP bude filmován", *Naše pravda*, 22. 7. 1948, 4; -ar-, „Zlín bude trvalým pořadatelem MFFP", 9; -ar-, „Světový rekord zlínských filmařů", *Tep svobodné práce*, 10. 8. 1948, 5.

50 Anon., „Rekordy zlínských filmařů", 12.

51 Navzdory všeobecně deklarované spokojenosti s formátem festivalového žurnálu a jeho aktuálností tato praxe v dalším ročníku, na němž byla uvedena pouze reportáž z roku 1948, již zřejmě nepokračovala, přestože figurovala v původních plánech organizátorů. Anon., „Slavnostní zahájení II. FFP", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 13. 8. 1949, 1; Anon., „Chystáme II. ročník Filmového festivalu pracujících", 9.

nezbytné technické zázemí pro bezprostřední zachycení proběhlých událostí či sdílené atmosféry. Další způsob, jak během konání akce efektivně vypíchnout místní filmařskou činnost a její úspěchy, představovala doprovodná výstava výtvarné tvorby v domácí kinematografii, kterou pro první ročník připravila zlínská uměleckoprůmyslová škola a která do prominentní pozice stavěla dílo Karla Zemana a Hermíny Týrlové.[52] Oceňované snímky obou animátorů, ale i aktuální krátké filmy Novotného a dalších místních tvůrců doplňovaly celovečerní tituly,[53] zatímco pražská krátkometrážní produkce byla téměř opomenuta. Zařazení do harmonogramu FFP ze strany pořadatelů tak vytvářelo takřka exkluzivní prostor pro demonstraci tvůrčích schopností zlínských filmařů jak vůči zástupcům politické reprezentace a filmového oboru, tak vůči široké veřejnosti.

Zdůraznění regionálních tvůrců a jejich činnosti nicméně neskončila u přípravy znělky a soustavné přítomnosti v rámci přehlídky, zlínská stopa se nezanedbatelně projevila také v závěrečném ceremoniálu spojeným se slavnostním předáváním festivalových ocenění. Navzdory deklarované svébytnosti MFF a FFP bylo udílení cen ve Zlíně značnou měrou ovlivněno rozhodováním soutěžní poroty v Mariánských Lázních.[54] Verdikty z Mariánských Lázní se tak promítaly i do finální rekapitulace na FFP a do oceňování filmů, které podle rezoluce dělnické poroty pomáhaly „dělnické třídě při budování nového socialistického světa, udržení trvalého míru, utužení jednoty mezi pracujícími všech národů, posílení myšlenky odborové organisace a výchově nového, svobodného člověka.“[55] Přesto si dělnická porota uchovala určitou autonomii, když jednu z udílených cen vyčlenila pro zvláštní ocenění tvůrčí práce místního filmaře: vedle sovětského režiséra Michaila Romma, jenž se účastnil hlavní části programu s filmem *Ruská otázka* (1947), vyznamenala zlatým festivalovým odznakem také Karla Zemana.[56]

52 -ar-, „Výtvarníci ve filmu“, *Tep svobodné práce*, 13. 8. 1948, 4.

53 Na prvním ročníku šlo konkrétně o filmy *Svářeči* (1948), *Lidé pod sněhem* (1948), *Pan Prokouk filmuje* (1948), *Opatrnost na ulici* (1948), *Ukolébavka* (1948) a *Postel o 5 HP aneb Probuzení na ulici* (1948). Rečka, „A čím se pochlubí Zlíňané?“, 7.

54 Havel, „Filmový festival pracujících“, 58.

55 Anon., „Také ve Zlíně úspěch slovanského filmu“, *Filmové noviny* 2, č. 32 (1948), 1.

56 Tamtéž.

Filmový program pro děti

Lokální filmová produkce nespoluutvářela dramaturgickou náplň FFP pouze v prvním ročníku, organizátoři ji začlenili do programu i v roce 1949. Uvedení snímků gottwaldovských tvůrců však plnilo odlišnou funkci, jelikož naprogramované tituly byly v duchu deklarovaného úsilí o (pře)výchovu socialistického diváka zacíleny na mladé publikum. Místní Československý svaz mládeže (ČSM) uspořádal v období konání FFP částečně vydělený „Filmový festival mládeže", jenž probíhal během první a druhé festivalové neděle v prostoru Velkého kina. V jeho rámci promítal loutkové filmy Zemana a Týrlové *Pan Prokouk vynálezcem* (1949) a *Noční romance* (1949), které doplnily vybrané dětské snímky ze Sovětského svazu a Francie.[57]

Akce přitom šla nad rámec samostatných projekcí pro dětské diváky, když vytvořila určitou paralelní verzi hlavní části FFP. Členové ČSM za tímto účelem připravili k promítání doprovodný program sestávající z mládežnických pěveckých a recitačních vystoupení,[58] malí návštěvníci pak měli rovněž příležitost setkat se s filmovými tvůrci a diskutovat s nimi o zhlédnutých snímcích.[59] Jak vyzdvihoval *Tep svobodné práce*, doplňková přehlídka filmů pro děti a mládež jednak disponovala svou samostatnou porotou,[60] která hodnotila zúčastněné tituly, jednak podněcovala zájem žactva o vlastní hodnocení uváděných titulů prostřednictvím vyhlášené soutěže o nejlepší povídku o kterémkoliv z navštívených filmů.[61] ČSM navíc u příležitosti konání festivalu motivoval mládež k prospěšné činnosti, když pro získání vstupenky na představení stanovil „vysoký poplatek – buď tři staré láhve, nebo starý papír". Jedinou podmínkou účasti se tak stal příspěvek do sběru surovin, které ČSM výměnou za vstupenky vybíral na připraveném stanovišti v prostoru před Velkým kinem.[62]

57 Vašek Hůrka, „FFP před zahájením", *Tep svobodné práce*, 5. 8. 1949, 6.

58 Tamtéž.

59 Hůrka, „FFP před zahájením", 6.

60 Jako vítěze určila dětská porota sovětský barevný film *Šedé pírko* (1948). Váh., „Příspěvek mladých II. FFP", *Tep svobodné práce*, 26. 8. 1949, 6.

61 O. Suchý, „Chceme české filmy", *Tep svobodné práce* (Festivalový zpravodaj), 17. 8. 1949, 2.

62 Anon., „Jediný na světě", *Naše pravda*, 20. 8. 1949, 7.

Přes některé dílčí organizační nedostatky, na něž po skončení II. FFP místní tisk upozornil,[63] se filmový program pro děti a mládež zjevně osvědčil, což vedlo k jeho dalšímu pokračování a vývoji. Po ročnících v letech 1950 a 1951, během nichž byla činnost ČSM stále v zásadě vyčleněnou vůči FFP,[64] se přehlídka dětských titulů v roce 1952 formálně přičlenila k události pod názvem Dětský filmový festival (DFF).[65] Oficiálně započatá tradice přitom dílem kopírovala trajektorii FFP, což se kromě udržování kontinuity projevovalo i trendem postupného rozšiřování do dalších lokalit. Ačkoliv gottwaldovská výzva zaznívající z formálně prvního ročníku, aby se DFF konal příští rok ve všech městech,[66] nebyla vyslyšena, v roce 1954 expandoval do Prahy a Kladna.[67] Tento proces byl završen o čtyři roky později, když se akce poprvé konala ve všech krajích s centrálně sjednoceným programem.[68] Zároveň však v tomto a následujícím ročníku došlo k rozhodnutí o odpoutání DFF od FFP a přesunu jeho konání na začátek léta jako dárku filmových pracovníků dětem na konec školního roku.[69] Poměrně dynamický vývoj koncepce DFF během celé dekády vyvrcholil v roce 1960 úplným odpojením obou akcí a zařazením DFF do harmonogramu Měsíce československo-sovětského přátelství v průběhu listopadu a prosince.[70]

63 Největší nepříjemnost představovala skutečnost, že počet vydaných vstupenek za sběr převyšoval kapacitu Velkého kina. Řada dětí se tak na promítání nedostala, což vyvolalo vlnu nevole ze strany rodičů. Zároveň se stalo problematickým i zmíněné místo výběru surovin v prostoru před kinem, kde pršelo a čekající děti se svými matkami ke své značné nelibosti zmokly. Zd. Řepík, „Kolem dětského festivalu", *Tep svobodné práce*, 19. 8. 1949, 8.

64 V roce 1950 byly součástí programu české filmy *Budulínek a zlý ptáčník* (1950) a *Ivánku náš* (1949) nebo sovětské tituly *Ochránci polí* (1950) a *Lev a zajíc* (1950). O rok později se uskutečnila pouze jednodenní projekce pásma krátkých filmů, o jehož složení se nepodařilo dohledat bližší informace. Srov. A. H., „Děti se dívají na film", *Tep svobodné práce*, 18. 8. 1950, 6; A. Tesařík, „Dětský filmový festival v Gottwaldově", *Naše pravda*, 1. 8. 1952, 4.

65 Za zmínku stojí skutečnost, že Dětský filmový festival byl zahájen i zakončen projekcí gottwaldovských titulů: *Devíti kuřátky* (1952) Hermíny Týrlové a Zemanovým *Pokladem ptačího ostrova* (1952). A. Tesařík, „Dětský filmový festival v Gottwaldově", 4.

66 Frant. Vašát, „Ještě ohlas V. filmového festivalu pracujících", *Naše pravda*, 23. 9. 1952, 3.

67 A. J. Liehm, „Filmové festivaly pro dětské diváky", *Literární noviny*, 21. 8. 1954, 2.

68 Ing. Albert Nesveda, „O významu dětských festivalů", in *Filmové festivaly pracujících 1958. Dětský filmový festival*, ed. Miroslav Nýdl (Praha, 1958), 6.

69 Miroslav Nýdl, „Z historie Dětských filmových festivalů", in *DFF. Informativní přehled tématiky Dětského filmového festivalu 1959*, ed. Miroslav Khun (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959), 11.

70 Jiří Havelka, *Čs. filmové hospodářství 1956–1960* (Praha: Československý filmový ústav, 1973), 66.

Navzdory expanzi festivalu a jeho unifikované programové nabídce si gottwaldovská část zachovávala určitou míru specifičnosti či autonomie. Příkladem budiž rok 1958, při němž gottwaldovský výbor nenásledoval shora určené datum konání a pokračoval v termínovém propojení s místním FFP konajícím se na začátku srpna.[71] Zároveň se odklonil od nastaveného katalogu DFF, když uvedl čínsko-francouzský barevný film *Drak* (1958),[72] jenž byl zbývajícím pořadatelům k dispozici až o rok později.[73] Především ale exkluzivita gottwaldovské varianty pramenila ze soustavného začleňování možností setkávání dětského publika s filmaři a dalšími umělci,[74] jejichž prostřednictvím nabízela významnou přidanou hodnotu. Lokální verze tedy zavedla a rozvíjela některé tradice, na něž od začátku 60. let navazoval samostatně koncipovaný a od roku 1961 pořádaný Festival filmů pro děti a mládež.

Závěr

Provedená dílčí analýza činnosti místních institucí a rétoriky lokálního tisku při přípravách a organizaci FFP v letech 1948–1949 odhalila znatelné rozdíly v rámování akce politickými představiteli a zástupci centrálních filmových institucí na jedné straně a vnímáním události z lokální perspektivy na straně druhé. V souvislostech rozvíjených aktivit a uplatňovaných argumentů ze strany aktérů participujících na konání FFP ve Zlíně/Gottwaldově je patrné, že pro činitele spojené s tímto městem měla událost plnit odlišné funkce než pro jejich protějšky na celostátní úrovni. Jednak pořadatelé FFP navzdory shora řízené provázanosti s MFF usilovali o vlastní programovou svébytnost, jednak v události spatřovali příležitost, jak prezentovat kvality regionu a zároveň posilovat pozici festivalu v kulturním životě města.

71 (NP), „Letos bude v Gottwaldově už IX. filmový festival", *Naše pravda*, 23. 5. 1958, 1.

72 NP, „Vyprodáno", *Naše pravda*, 5. 8. 1958, 4.

73 Redakce, „Před Dětským filmovým festivalem", in *DFF. Informativní přehled tématiky Dětského filmového festivalu 1959*, ed. Miroslav Khun (Praha: Ústřední půjčovna filmů, 1959), 6.

74 Kromě Hermíny Týrlové, která se účastnila minimálně ročníků 1952 a 1957 (při němž získala od ČSM zlatý Fučíkův odznak), se tak mohly děti setkat například se střihačem Zdeňkem Stehlíkem v roce 1956 a o dva roky později je navštívil herec Divadla pracujících Miloš Vosmanský, jenž jim přečetl pohádku. Vašát, „Ještě ohlas V. filmového festivalu pracujících", 3; Anon., „Z průběhu VI. Filmového festivalu pracujících", *Naše pravda*, 30. 7. 1954, 5; (NP), „VII. filmový festival pracujících v Gottwaldově skončil", *Naše pravda*, 31. 7. 1956, 1; -hb-, „Zajímavosti kolem festivalu", *Naše pravda*, 19. 7. 1957, 4; NP, „Vyprodáno", 4.

Zejména při organizaci prvního ročníku v roce 1948 a implicitně vedené soutěži s Mariánskými Lázněmi, kterým zůstala výsada pořádat MFF navzdory zlínskému zájmu o jeho přesun, se projevovala snaha navázat na tradici protektorátních Filmových žní a přesvědčit veřejnost o přednostech této festivalové kontinuity. Významnou oporou se pořadatelům v tomto ohledu stala silná vazba na obuvnický závod n. p. Baťa, jenž pomáhal místnímu přípravnému výboru vytvořit příhodné podmínky pro uskutečnění masové akce. I díky podnikové podpoře Zlíňané postavili obrovské přírodní hlediště a demonstrovali, že jejich město disponuje dostatečnými kapacitami i zázemím a je připravené na příjezd tisíců návštěvníků. S těmito snahami zřetelně korespondoval způsob, jakým o aktivitách pořadatelů referovala lokální periodika *Tep svobodné práce* a *Naše pravda*, která rétorikou svých zpráv napomáhala konstruovat obraz mohutné a unikátní akce a jejichž role ještě zesílila při pořádání druhého ročníku. Za situace veřejně vyhlášené soutěže s dalšími pořadatelskými městy FFP a v souvislostech přejmenování Zlína na Gottwaldov místní tisk významně přispíval k procesu artikulace gottwaldovské pozice vůči jiným lokalitám a podílel se na zdůrazňování silných stránek města. Jednou z těch, které byly prezentovány nejdůrazněji, byla spolupráce s filmařskou komunitou působící v kudlovských filmových ateliérech a laboratořích. Přítomnost filmařů kromě jiného obohacovala i doprovodnou složku programu FFP, která od roku 1949 cílila také na mladé publikum a v jejíž formě můžeme vypozorovat kořeny pozdějšího Festivalu filmů pro děti a mládež.

Otázkou nicméně zůstává, zda byly výše rekonstruované strategie regionálního vymezování a praktiky mediální reflexe specifické pro prostředí Zlína/Gottwaldova, nebo zda se jedinci a instituce operující v jiných městech uchylovali k podobným postupům. Abychom porozuměli tomu, nakolik byla vytrvalá a cílevědomá iniciativa specificky podmíněná zájmy či ambicemi skupiny kolem Ivana Holého a n. p. Baťa, bylo by potřeba provézt paralelní výzkum zaměřený na komunální kulturně-organizační činnost a funkce lokálního tisku v ostatních regionálních festivalových dějištích. Takto koncipovaný potenciální rozbor příprav a realizace třetího ročníku MFF v Mariánských Lázních nebo zbývajících variant druhé edice FFP v roce 1949 by umožnil zpřesnit nebo prohloubit naši dosavadní představu o vzájemné povaze vztahů mezi jednotlivými pořadatelskými organizacemi, o typech lokálního uvažování o konkurenčních výhodách nebo o dynamikách jejich vazeb na centrální organizace.

Vyučovat filmem napříč režimy. Průkopnická kariéra a pracovní sítě Jaroslava Novotného

Martin Kos

Úvod

Významnou součást zlínské filmové produkce tvořila od poloviny 30. let tvorba školních filmů, s jejíž soustavnou výrobou je neoddělitelně spjata především osobnost Jaroslava Novotného. Působení původně odborného učitele v oblasti školní kinematografie odstartoval v roce 1932 jeho nástup na zlínskou Masarykovu pokusnou školu měšťanskou. Zaměstnanci této školy soustavně testovali experimentální metody výuky a doposud neschválené učební pomůcky, mezi něž patřilo i využívání filmu a dalších typů světelných obrazů promítaných učitelem na zeď či plátno (diaprojektor, epidiaskop nebo skioptikon).[1] Novotného profesní nadšení pro práci s tímto inovátorským typem edukativních materiálů, pro nějž nenašel pochopení ve svém dřívějším pedagogickém působišti ve Slaném, proto podnítil jeho přesun do Zlína, kde dostal prostor k realizaci a rozvoji svého zájmu.[2]

V následujících letech zaujal místo jednoho z hlavních průkopníků školního filmu a jeho působení v této oblasti dalece překročilo rámec lokálních pokusů se začleňováním filmu do vyučování. Jeho kariéra, zahrnující vlastní tvůrčí činnost, účast na řešení distribuce a uvádění školních snímků či aktivní participaci na legislativních otázkách, prošla postupným procesem filmařské profesionalizace, jenž vyvrcholil postupem do pozice vedoucího moravské skupiny Československého státního filmu a Filmového ateliéru Kudlov v roce 1945.[3] Významnost Novotného postavení ilustruje skutečnost, že s vývojem a proměnami

1 Pavlína Vogelová, „Od Bati ke školnímu filmu Jaroslava Novotného. Průnik obchodní strategie firmy Baťa se vzdělávacím potenciálem filmu 20.–40. let ve Zlíně" (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), 32.

2 Tamtéž, 40.

3 Tereza Bochinová, „FABrika Kudlov. Studie působení aktérů na produkční kulturu FA Kudlov mezi lety 1945–1952" (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020), 69.

jeho osobních iniciativ korespondovaly do značné míry klíčové změny ve školní kinematografii na institucionální úrovni. Tato vrstva Novotného kariéry i paralelního obecnějšího fungování školního filmu vycházela primárně zdola a každodenního pracovního života, do obou sfér však vstupovaly rovněž významné dějinné zlomy: mnichovská dohoda, zřízení Protektorátu Čechy a Morava a konec druhé světové války. Jejich politický charakter naopak přispíval ke shora řízené rekonfiguraci prostředí v oblasti školní kinematografie a určoval nové podmínky, za nichž bylo možné filmy natáčet, půjčovat a promítat.

Během několika let se tudíž Novotný musel flexibilně adaptovat na dynamicky se proměňující okolnosti a neustále hledat nové cesty, jak se dopracovat svého dlouhodobého cíle, jímž bylo co nejefektivnější začlenění filmu do vyučování. Jednotlivé kroky, k nimž se v těchto souvislostech uchyloval, přitom systematicky reagovaly na citelnou potřebu rozvoje a kultivace práce se školním filmem v celostátním měřítku. Ať už šlo o působení na představitele vlády či veřejných organizací, snahy o zlepšování a zahušťování distribuční sítě sloužící vzdělávacím institucím, nebo o poskytování praktických i koncepčních rad zájemcům z řad učitelstva prostřednictvím časopisu *Objektiv*, který založil a jehož vydávání redakčně vedl.

Podoba tohoto textu bude vedena ústředním zájmem o Novotného činnost a rozmanité způsoby, jakými se na pozadí historických změn zapojoval do celorepublikových legislativních, organizačních či oborových záležitostí za účelem dosažení stanoveného osobního cíle. Analýza jeho dlouhodobé agendy i rekonstrukce dílčích taktik, vyplývajících z politických zvratů i vlastních ambicí, si klade za cíl představit soubor rozptýlených aktivit, na nichž Novotný stavěl jak svou profesionální kariéru, tak základy systematického vyučování filmem na našem území. Následující odstavce přitom ukážou, že vývoj jeho kariérní trajektorie i síla jeho role v oblasti školní kinematografie byly odvozeny z jeho profesních zkušeností či dovedností a úzkých kontaktů s významnými jedinci nebo organizacemi.

Jejich prolínáním a prohlubováním si vybudoval značnou pedagogicko-filmařskou reputaci a klíčovou pozici v prostředí školní kinematografie. Jinak řečeno, díky spojení těchto aspektů a vysoké pracovní morálce se dostal do pozice respektovaného odborníka, z níž významně participoval na zformování a udržování široké sítě aktérů sdílejících zájem o vytvoření co nejpříznivějších podmínek pro školní kinematografii a její co nejpevnější institucionální ukotvení. Zvláštní pozornosti se v těchto souvislostech dostane doposud nepříliš prozkoumané vazbě Novotného na organizaci Dorost Československého Červeného kříže (DČsČK), která Novotnému umožnila natočit řadu školních filmů, a tím podstatně obohatit dostupný fond domácí produkce pro školy. Detailní prozkoumání Novotného spolupráce s DČsČK a povahy jejich vzájemného vztahu však přispívá nad rámec pochopení výrobního portfolia i k bližšímu porozumění dopadů celospolečenských změn na školní film a posunům v jeho postavení uvnitř kinema-

tografického oboru napříč politickými systémy. Na konkrétním případu proměny vztahu mezi jednotlivcem a institucí totiž ukazuje, jakými způsoby se do této oblasti promítaly vnější politické vlivy a faktory zasahující například do zaměstnaneckého poměru, organizace práce nebo vlastnictví filmové suroviny a vyrobených kopií.

Z hlediska toho, jaká strategická rozhodnutí a konkrétní kariérní kroky Novotný podnikal ve snaze o stabilní vývoj domácího školního filmu v rozdílných politických režimech, se jeví být klíčovým zejména časový úsek mezi lety 1935 a 1946. Na začátku vymezeného období lze vysledovat zlom v Novotného kariérní trajektorii z jejích počátečních fází do pokročilejších stadií *navigování* (navigating the career) a *udržování* (maintaining the career), jak je označuje Candace Jones.[4] Její přístup zohledňuje u vývoje individuálních kariér zejména rovinu interpersonálních vztahů, roli sítě budovaných kontaktů a nabývání profesních kompetencí, překračuje tudíž rámec samotné tvůrčí činnosti a zahrnuje široké spektrum dalších aktivit ve vztahu k budování kariér.

Obecnými znaky stadia navigování kariéry jsou podle Jones ustavování profesní reputace a prohlubování osobních schopností společně s rozvíjením a udržováním společenských kontaktů.[5] Novotný směřování své kariérní trajektorie navigoval zejména prostřednictvím strategických kroků s vidinou jejich účinků ve střednědobém či dlouhodobém horizontu. Jejich podstata spočívala ve sdružování názorově spřízněných jedinců či institucí do spolupracujících klastrů, navazování styků se zástupci Ministerstva školství a národní osvěty (MŠANO) a s dalšími činiteli politicko-úřednické sféry, dále v koncipování plánů

4 Podle Jones těmto stadiím předchází etapy *začátku* kariéry (beginning the career) a jejího *zřemeslnění* (crafting the career), které definují získaný přístup do pracovního prostředí a osvojování si technických schopností, sociálních rolí nebo průmyslových norem a hodnot. Candace Jones, „Careers in Project Networks: The Case of Film Industry", in *The Boundaryless Career*, eds. Michael B. Arthur – Denise M. Rousseau (New York: Oxford University Press, 1996), 61–4.
Obě fáze představují v Novotného případě rovněž zajímavou badatelskou oblast například v otázkách autorské práce s importovanými filmovými kopiemi, testování edukativních možností práce s filmem při vyučování, případně osvojování si konvencí filmařské praxe při vlastním natáčení nebo spoluprací s členy filmového oddělení firmy Baťa (FAB). Tento text je však ponechává stranou, jelikož oproti následujícímu období zůstávala Novotného činnost soustředěná primárně na lokální úrovni. Podrobněji se jí v souvislostech s Novotného působením na půdě Masarykovy pokusné školy měšťanské ve Zlíně a s průniky s místním baťovským průmyslem věnují Pavlína Vogelová nebo Lucie Česálková. Srov. Pavlína Vogelová, „Zlínská experimentální laboratoř školního filmu Jaroslava Novotného v letech 1932–1939 aneb Kapitola z historie pohyblivých obrazů ve školní výuce", *Historie – otázky – problémy* 13, č. 2 (2021), 84–96; Lucie Česálková, „Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu" (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009), 170–5.

5 Jones, „Careers in Project Networks", 64–6.

filmové výroby a nezbytných doprovodných akcí (např. půjčování filmů vzdělávacím a osvětovým institucím) nebo v participaci na legislativních procesech.

Stadium udržování kariéry pak podle Jones charakterizuje kromě jiného také zásadní rovina mentorství a vyvažování požadavků profesionálního života s osobními potřebami.[6] Novotný uplatňoval svou mentorskou roli především prostřednictvím četné korespondence s učitelskými pracovníky a svými články v *Objektivu*. V publikovaných textech i soukromých dopisech zájemcům o školní kinematografii vytrvale vysvětloval zásady práce s filmem, upozorňoval na záludnosti nejrůznějšího charakteru a v detailní podobě dával k dispozici vlastní tvůrčí zkušenosti. Souběžně s tím však přizpůsoboval své osobní aktivity tomu, aby i v turbulentním období mohl navzdory svému pedagogickému pozadí zůstat u filmařské práce a měl možnost soustavně realizovat nové školní filmy. Obě stadia Novotného kariéry tak vyžadovala jeho značně rozkročenou a činorodou činnost s celostátní působností v důležitých otázkách organizační, ekonomické nebo technologické povahy. Přestože Novotný byl profesně aktivní až do konce šedesátých let a v roli mentora působil zejména u cestovatelských projektů dvojice Jiří Hanzelka a Miroslav Zikmund,[7] v souvislostech jeho průkopnických aktivit a rozvíjených pracovních sítí ohraničuji sledované období rokem 1946, během nějž zkrachoval jeho pokus o obnovení spolupráce s DČsČK.

Novotný koordinátorem institucionalizace a standardizace školního filmu

Když v polovině třicátých let kulminovaly Novotného experimentální aktivity při zavádění filmu do výuky jeho spoluprací se zeměpisným odborem zlínské Masarykovy pokusné školy měšťanské a zaměstnanci FAB na původním školním filmu *Belgie* (1936),[8] vstoupil zlínský odborný učitel do dlouhodobějších diskuzí o možnostech využití filmu pro výukové a osvětové účely coby jeden z nejvýraznějších zastánců oficiálního uznání filmu jako schválené učební pomůcky. Vzhledem ke své dosavadní práci spojené s provozem

6 Tamtéž, 66–7.

7 Podrobně se spolupráci Novotného s Hanzelkou a Zikmundem při jejich výpravách věnuje Pavel Skopal. Srov. Pavel Skopal, „Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče?“, *Iluminace* 20, č. 1 (2008), 85–125.

8 Okolnosti příprav a realizace filmu i proces testování jeho edukativní úspěšnosti během výuky shrnula vedoucí zeměpisného odboru Nora Hradilová v ročním přehledu činnosti pokusné školy. Nora Hradilová, „Pokus s vyučovacím filmem Belgie“, in *Pokusná škola ve Zlíně*, eds. Josef Císař – Stanislav Vrána – Cyril Kohoutek (Zlín: Pokusná diferencovaná škola měšťanská ve Zlíně, 1936), 26–31.

školní půjčovny, kterou spravoval od roku 1932,[9] a pravidelné komunikaci s učiteli o výhodách i praktických problémech využívání filmu disponoval již v této době reputací jedné z hlavních autorit v oboru.[10] Svoji pozici i nabyté pedagogicko-filmařské renomé Novotný využíval v systematicky naplánované a realizované činnosti třemi základními směry: (1) při apelech na představitele MŠANO; (2) k navazování spojenectví s obdobně smýšlejícími jedinci a organizacemi; (3) pravidelným pořádáním kurzů a přednášek o školní kinematografii. Účelem strategie, při níž rozvíjel všechny tři linie paralelně a kterou naplňoval jejich vzájemným prolínáním, přitom bylo nejenom vytvoření základních legislativních rámců a institucionalizace školní kinematografie, ale také dosažení standardizace formátu úzkého filmu používaného pro potřeby vyučování.

Příkladem události, při níž Novotný uplatňoval přesvědčovací taktiky spojené s názornými ukázkami, byla návštěva úředníků MŠANO v Masarykově pokusné škole měšťanské a jejich účast na náhledových hodinách praktického vyučování filmem v roce 1935.[11] V červnu téhož roku navázal úzkou spolupráci s brněnskou pobočkou Společnosti pro vědeckou kinematografii (SPVK),[12] jejíž členové se společně s pražskými kolegy stali důležitými partnery a dalším apelujícím hlasem při působení na ministerské činitele.[13] Klíčovým setkáním, kterým vyvrcholily průběžně realizované dílčí akce a rozvíjení kontaktů s dalšími aktéry v oblasti školní kinematografie,[14] se stala anketa na půdě MŠANO organizovaná na Novotného podnět a připravená podle jím koncipovaného programu k 20. březnu 1936.[15] Na jednání, jehož se kromě Novotného a ministerských úředníků účastnili také zástupci Státního diapositivového a filmového ústavu (SDFÚ) a Masarykova lidovýchovného ústavu (MLÚ), Novotný prezentoval své představy o využití filmu ve vyučování.[16] Z uspořádané

9 Vogelová, „Zlínská experimentální laboratoř“, 90.

10 Česálková, „Film před tabulí“, 179.

11 Vogelová, „Od Bati ke školnímu filmu“, 58.

12 Tamtéž, 61.

13 SPVK adresovala MŠANO v dubnu 1935 obsáhlé memorandum k problematice školní kinematografie na území Československa, v němž ministerstvo vyzvala k urychleným krokům v této oblasti. „Memorandum Československé společnosti pro vědeckou kinematografii v oblasti školní kinematografie“, 11. 4. 1935, Národní filmový archiv (NFA), f. Sbor pro školní film, k. 1.

14 Kromě spolupráce se SPVK udržoval Novotný pravidelný kontakt například se svým pražským přítelem a pozdější výraznou figurou Sboru pro školní film Josefem Plívou, s nímž řešil otázku půjčovny školních filmů. Česálková, „Film před tabulí“, 183.

15 „Program ankety o vyučovacím filmu konané v MŠANO 20. 3. 1936“, Národní archiv (NA), f. Ministerstvo školství, k. 3488.

16 „Protokol o poradě o školním filmu konané v ministerstvu školství a národní osvěty za přítomnosti zástupců MŠANO a učitelských korporací“, 20. 3. 1936, NA, f. Ministerstvo školství, k. 3488.

události pramenila jak formulace rámcového návrhu výnosu, jenž se stal předmětem připomínkového řízení zahrnující mj. náměty a komentáře ze strany Novotného a jeho zlínských kolegů či SPVK,[17] tak další porady zainteresovaných organizací s ministerstvem.[18] Interakce široké sítě aktérů, v jejímž centru působil Novotný jako významný mediátor a koordinátor jednotlivých kroků, tudíž přiměla úřední kruhy k akci a vyústila 3. listopadu 1936 ve vydání výnosu MŠANO o schvalování a užívání světelných obrazů, zejména školních filmů.[19]

Problematikou úzce provázanou s procesem legislativního schvalování filmu jako učební pomůcky bylo rozhodování o tom, který z formátů úzkého filmu (16mm a 9,5mm) upřednostnit a učinit z něj standard pro školní kinematografii. Novotný v probíhající diskuzi vystupoval jako jednoznačný zastánce 16mm filmu a soustavně jej proti konkurenčnímu formátu obhajoval. V této otázce nicméně nepanovala mezi účastníky vyjednávání jednoznačná shoda a proti Novotnému se seskupil opozitní tábor, do nějž patřili představitelé MLÚ a SDFÚ.[20] Významnou oporou byla Novotnému i v případě prosazování jím preferovaného formátu aliance se členy SPVK, jejíž potenciál umocnilo působení brněnského výrobce projektorů na 16mm film Jindřicha Suchánka v jejích strukturách.[21] Ve vzájemné součinnosti tito spojenci nejenže propagovali Suchánkův projektor Scolar 16 S, ale později uspořádali dokonce slevovou akci pro školy na pořízení tohoto projektoru za minimální cenu.[22] Pro účely propagace přitom Novotný využíval prostor ve svém oborovém časopise *Objektiv*, který sloužil jako sdružující tribuna obdobně smýšlejících přispěvatelů a propagační platforma zastánců školní

17 „Návrhy na změny připravovaného výnosu o používání světelných obrazů, zejména školních filmů, jako učebných pomůcek v národních školách," 11. 10. 1936, NFA, f. Sbor pro školní film, k. 1; „Dopis Společnosti pro vědeckou kinematografii v Brně adresovaný Josefu Keprtovi, vládnímu radovi MŠANO", 22. 10. 1936, NFA, f. Sbor pro školní film, k. 1.

18 Česálková, „Film před tabulí", 181.

19 „Výnos MŠANO o schvalování a užívání světelných obrazů, zejména školních filmů, jako učebných pomůcek v národních školách", 3. 11. 1936, NFA, f. Sbor pro školní film, k. 1.

20 Česálková, „Film před tabulí", 180.

21 Suchánkova činnost napomohla rozvoji školní kinematografie ještě jednou nepřímou cestou. Podle jeho konstrukce vyráběly Baťovy strojírny sérii 16mm projektorů pro vlastní reklamní akci v baťovských prodejnách, po jejímž skončení firma Baťa darovala v letech 1938–1939 část promítaček školám. Petr Szczepanik, „Mediální výstavba „Ideálního průmyslového města". Síť médií v Baťově Zlíně 30. let", in *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity O2*, ed. Pavel Skopal (Brno: Masarykova univerzita, 2005), 46.

22 Tamtéž, 179–183.

kinematografie.[23] V něm na Suchánkův přístroj i příležitost levnějšího nákupu učitelstvo opakovaně upozorňoval.[24] Nastavená synergie, které vyšel vstříc i zmíněný výnos MŠANO rozhodující o standardizaci 16mm s výjimkou pro další úzké formáty do konce školního roku 1940–1941,[25] přispěla k uskutečnění Novotného záměrů a úplnému vytlačení konkurenčního formátu ze sféry školní kinematografie.

Začátek spolupráce s ČČK

Přes nastíněnou nezanedbatelnou úlohu SPVK a jejího vztahu k Novotnému v počátku stadia navigování jeho kariéry, která expandovala z lokálního prostředí do celostátního prostoru, bylo pro Novotného v tomto ohledu klíčovým bodem navázání kontinuální spolupráce s DČsČK a jejím zástupcem pro oblast školní kinematografie, tajemníkem Josefem Suchánkem. Tato organizace krátce po vládním schválení filmu učební pomůckou explicitně vyhlásila svůj zájem o školní film,[26] v němž spatřovala účinný prostředek prosazování vlastního programu a hodnot.[27] Tuto deklaraci potvrdil její ústřední poradní sbor tím, že výkonnému výboru nadřazené Společnosti Čsl. Červeného kříže (ČČK) doporučil zřídit půjčovnu školních filmů a zapojit se i do filmové výroby.[28] V oblasti distribuce došlo k rychlé operaci, když Novotný po několikaletém svépomocném půjčování titulů z filmotéky zlínské školy tuto aktivitu 31. května 1937 ukončil a převedl většinu dosud vybudovaného fondu na DČsČK. Ten zprovoznil svou vlastní brněnskou

23 V prvním ročníku periodika, jenž vycházel během školního roku 1936–1937 jako příloha *Tvořivé školy*, do něj kromě Novotného přispívali například jeho kolegové z Masarykovy pokusné školy měšťanské ve Zlíně Josef Císař (publikující pod pseudonymem Petr Denk) a Josef Kurfürst, Helena Velíšková z brněnské SPVK nebo již zmíněný pražský učitel Josef Plíva.

24 Česálková, „Film před tabulí“, 183.

25 „Výnos MŠANO o schvalování a užívání světelných obrazů, zejména školních filmů, jako učebných pomůcek v národních školách“, 3. 11. 1936, NFA, f. Sbor pro školní film, k. 1.

26 Zájem DČsČK o školní film signalizovala už účast jeho členů Josefa Suchánka a Ladislava Ryšánka na poradě o školním filmu uspořádané pedagogickou sekcí SPVK v Brně, na níž účastníkům přislíbili pomoc při získávání filmů ze zahraničí. N16, „Poradu o školním filmu“, *Objektiv* 1, č. 2 (1936–1937), 14.

27 Anon., „Proč se zajímáme o školní úzký film“, *Vychovatel dorostu* 1, č. 4 (1936–1937), 14.

28 Anon., „Důležitá rozhodnutí“, *Vychovatel Dorostu* 1, č. 10 (1936–1937), 40.

půjčovnu k 1. říjnu téhož roku.[29] Z hlediska vývoje individuální kariéry bylo nicméně podstatnější navázané oboustranně výhodné partnerství ve filmové výrobě, které se odehrávalo jak na formální úrovni, tak i prostřednictvím osobního přátelství Novotného se Suchánkem. Pro Novotného z tohoto vztahu vyplýval zejména pracovní a tvůrčí komfort ve formě stabilnějšího zajištění jinak silně podfinancované původní tvorby školních filmů, o čemž Novotný opakovaně s nelibostí hovořil s poukazem na výši částek uvolňovaných na podporu hraných filmů.[30] DČsČK ze svazku rovněž profitoval, jelikož mu spolehlivý a produktivní tvůrce se zkušenostmi a solidní reputací umožňoval produkcí četných filmů realizovat vlastní zájmy.

Iniciačním momentem Novotného kooperace s DČsČK byla patrně výzva Alice Masarykové, dcery prezidenta Tomáše Garrigua Masaryka a předsedkyně ČČK, k natočení filmu u příležitosti 83. narozenin jejího otce, kterou Novotnému a zlínským filmařům z FAB zprostředkoval Josef Suchánek. Na realizaci výsledného snímku *U presidenta Osvoboditele v Lánech 7. března 1937* (1937) posléze navázalo letní natáčení titulu *Poslední léto T. G. M.* (1937), na němž se Novotný podílel s Alexanderem Hackenschmiedem a Janem Lukasem a jehož školní verzi po Masarykově smrti sestavil z natočeného materiálu.[31] V neposlední řadě přispěl k tvorbě dvoudílného střihového titulu *T. G. Masaryk* (1937) rekapitulujícího prezidentovu politickou dráhu od vzniku Československa,[32] do nějž začlenil i záběry z vlastní reportáže *Pohřeb T. G. M.* (1937). Během tohoto období se tedy postupně ustavovala přímá součinnost Novotného s dorostovou organizací Červeného kříže, ve které sehrávaly kudlovské ateliéry a laboratoře FAB podpůrnou funkci a která vyústila v oficiální založení filmového oddělení DČsČK se sídlem v prostorách ateliérů FAB a Novotným coby jeho vedoucím.[33]

Pod hlavičkou filmového oddělení rozvíjel Novotný svou dosavadní tvorbu školních filmů s relativní volností, nicméně, jak vyplývá i z výše formulovaného výčtu, v souladu s agendou a společensko-politickými

29 S. Vrána – Jos. Kurfürst – J. Novotný, „Ukončení půjčovny školních filmů pokusné školy měšťanské ve Zlíně“, *Objektiv* 1, č. 10 (1936–1937), 69; Anon., „Půjčovna školních filmů DČK“, *Naše práce* 11, č. 2 (1937), 31.

30 Srov. Jaroslav Novotný, „Co stojí výroba školního filmu“, *Objektiv* 2, č. 3 (1937–1938), 21–2; Jaroslav Novotný, „Rok československého školního filmu“, *Objektiv* 2, č. 9–10 (1937–1938), 66–7.

31 Okolnosti realizace masarykovských filmů Novotný obšírně shrnul ve svém článku pro věstník DČsČK *Naše práce*. Jar. Novotný, „Poslední léto“, *Naše práce* 11, č. 3 (1937–1938), 35–7.

32 Srov. Anon., „Nový školní film“, *Objektiv* 2, č. 3 (1937–1938), 25.

33 Jar. Novotný, „Pracovní program filmového odboru měšť. pokusné školy ve Zlíně ve šk. r. 1937–38“, *Objektiv* 2, č. 2 (1937–38), 18; Anon., „První školní filmový žurnál“, *Objektiv* 2, č. 3 (1937–1938), 25; Anon., „Zprávy a pokyny“, *Vychovatel dorostu* 4, č. 1 (1939–1940), 4.

zájmy ČČK, který měl v čele Alici Masarykovou a v pozici čestné předsedkyně manželku prezidenta republiky Hanu Benešovou. Kromě natáčení snímků, jejichž hlavním předmětem byl život a zdravý rozvoj mládeže i dorostu nebo zdravověda, umožnil DČsČK realizovat jeden z hlavních programů Novotného v oblasti školní kinematografie: instituce financovala výrobu populárního školního měsíčníku *Okno do světa* (1937–1940), který naplňoval Novotného dlouhodobě propagovanou představu o využití a funkcích formátu žurnálového zpravodajství pro žactvo a jehož vzorovou podobu prezentoval v létě 1937 coby významnou součást svého příspěvku na Mezinárodním kongresu výchovy a vyučování v Paříži.[34] Žurnál žáky zpravoval o nedávném dění v Praze či regionech, ale Novotný zde rozvíjel i svou dřívější kompilační metodu práce s importovaným filmovým materiálem,[35] když do měsíčníku tematicky zařazoval rovněž informace o novinkách ze zahraničí. Použité záběry z domova i ciziny rámoval mezititulky se zřetelným výchovným či vlasteneckým apelem a odkazy k poslání ČČK.[36] Výraznou část pátého čísla tak tvořila připomínka zemřelého T. G. Masaryka, zatímco sedmé číslo bylo výhradně věnované osobnosti úřadujícího prezidenta Edvarda Beneše u příležitosti jeho 54. narozenin s blahopřáním od DČsČK.[37]

Zájmy individuálního tvůrce i výchovné organizace se výhodně protnuly rovněž v případě titulu *Kráteryy Nového Zeelandu* (1939), jenž Novotnému poskytl příležitost vytvořit působivý zeměpisný film. Současně však umožnoval DČsČK rozvíjet činnost v mezinárodním horizontu, jelikož původní filmový materiál dodal zdarma novozélandský Červený kříž v rámci přeshraničních partnerských výměn.[38] Výroba *Okna do světa* i dalších školních snímků představovala výsledek harmonického vztahu mezi tvůrcem a jeho zaměstnavatelem přispívajícího ke stabilní saturaci tuzemského trhu domácími tituly a utěšenému budování distribučního katalogu půjčovny DČsČK, která posléze otevřela i svou pražskou pobočku.[39] Model vzájemné spolupráce, trajektorii Novotného kariéry i povahu jeho tvůrčí činnosti, jak vykrystalizovaly na

34 Jaroslav Novotný, „Školní film na Mezinárodním kongresu výchovy a vyučování v Paříži 1937“, *Objektiv* 2, č. 1 (1937–1938), 2. Rámce Novotného uvažování o formátu školního žurnálu, jeho výhodách a významu pro školní potřeby lze velmi dobře odvodit z jím formulovaného námětu na jaře 1937. Srov. Jaroslav Novotný, „O školní filmový žurnál“, *Objektiv* 1, č. 8 (1936–1937), 54.

35 Česálková, „Film před tabulí“, 173–5.

36 Podrobnější představu o způsobech rétorického oslovování mládeže prostřednictvím mezititulků a jejich vztahu k obrazu nám poskytuje ucelený soubor titulkových listin a soupisu scén jednotlivých čísel *Okna do světa* ve fondu Ministerstva školství. „Složky schvalování školního žurnálu Okno do světa“, NA, f. Ministerstvo školství, k. 3489–3490.

37 „Složky schvalování Okna do světa č. 5 a č. 7“, NA, f. Ministerstvo školství, k. 3490.

38 Anon., „Nové školní filmy Dorostu“, *Naše práce* 13, č. 3–4 (1939–1940), 54.

39 Anon., „Nová půjčovna školních filmů v Praze“, *Naše práce* 12, č. 8, 127.

sklonku tzv. první republiky, však významně poznamenaly události spojené s dějinnými zlomy v září 1938 a březnu 1939.

Reflexe politických událostí a proměna vztahu Novotného s DČsČK

Vnitropolitická situace po uzavření mnichovské dohody a vzniku druhé republiky se značně okleštěným územím zpočátku výrazněji nenarušila samotnou činnost DČsČK ani jeho půjčovny školních filmů a filmového oddělení, ale podepsala se na podobě některých vyráběných titulů či průběhu natáčení. Novotný na změněné podmínky pohotově reagoval prostřednictvím nového čísla *Okna do světa*, které mu umožnilo v krátké době reflektovat aktuální stav věcí a působit na značné množství žáků ze široké základny škol přihlášených k odběru jeho filmového měsíčníku. Pomocí mezititulků dvanáctého čísla *Okna do světa*, jehož vydání následovalo bezprostředně po konferenci v Mnichově, otevřeně apeloval na vlastenecké cítění studentstva:

> Hlavy vzhůru! Těžké ztráty, které nás potkaly, nesmějí nás zlomit. Budujme znovu svou republiku, budujme továrny, silnice, přehrady, letiště a železnice! […]
> Každý pracuj na svém místě, jak nejlépe umíš. […]
> I vy mladí, konejte svou práci s chutí a radostí a vytrvalostí, větší než dřív! Ve Vás ať ožije nové Československo![40]

Rétorický důraz mezititulků, které doprovázely filmové obrazy života v novém Československu, navíc Novotný posiloval přiložením průvodního textu „V NOVÝ ŽIVOT“, určeného k přečtení učitelem během promítání, a závěrečným záběrem na československou vlajku, jejíž projekce měla vyzvat ke společnému zpěvu státní hymny ve třídě.[41] Prostřednictvím formátu školního žurnálu coby značně rozšířené platformy cirkulující mezi vzdělávacími institucemi se tak Novotný mohl pod hlavičkou DČsČK rychle zapojit do vlny vzedmutého patriotismu a přibrat do ní i nejmladší generaci, kterou podněcoval k účasti na budování transformovaného státu.

40 „Složka schvalování Okna do světa č. 12“, NA, f. Ministerstvo školství, k. 3490.

41 Tamtéž.

Souběžně s efektivním využitím zavedeného filmového zpravodajství ve školách, jehož funkce dočasně odsunula do pozadí primárně informativní úlohu a nabyla zřetelně apelativní povahy v souvislostech aktuálního politického klimatu, však musel Novotný řešit rovněž nepříjemné tvůrčí problémy vyplývající z překotného vývoje na našem území. Jak setkání vůdců zahraničních mocností v Mnichově na podzim 1938, tak výnos říšského kancléře Adolfa Hitlera o zřízení Protektorátu Čechy a Morava z 15. března 1939 přivodily Novotnému značné komplikace a výrazně prodloužily realizaci jeho doposud nejnáročnějšího filmového projektu.[42] Tím měl být velký film o Československu s rozpočtem 70 tisíc korun, jehož přípravu koncipoval v souladu s deklarovanými záměry DČsČK.[43] Avizovaným záměrem smělého plánu rozvíjeného už od konce roku 1937 bylo vytvořit k 20. výročí republiky snímek, jenž přispěje ke sjednocení všech národností žijících na jeho území a ukáže „polohu ČSR v centru Evropy a její význam z této polohy vyplývající, přírodní bohatství, které dává ráz povaze a zaměstnání obyvatelstva, a [vyjádří] stoupající vývojovou linii a nynější celkovou kulturní a hospodářskou úroveň obyvatelstva."[44] Jak však Novotný později rekapituloval, musel dvakrát svůj původní ambiciózní plán revidovat, změnit název filmu a jeho výslednou podobu výrazně redukovat v reakci nejprve na ztrátu pohraničí a posléze na vyhlášení samostatného Slovenského státu.[45] Po zapracování nezbytných úprav a změn tak DČsČK přihlásil jeho dvoudílný film v konečném tvaru a pod finálním názvem *Čechy a Morava* až v říjnu 1939 a aprobační komise protektorátního Sboru pro školní film při MŠANO jej schválila o dva měsíce později.[46]

Vznik protektorátu fungujícího pod německou okupační správou se kromě filmové produkce významně promítl i do podmínek pracovní činnosti a vazeb mezi Novotným a DČsČK,[47] přičemž výhodnost jejich úzkého spojení se postupně proměnila. Navzdory popsaným peripetiím a komplikacím při výrobě filmu

42 Po zřízení Protektorátu Čechy a Morava následovalo úřední zrušení aprobace obou zmíněných čísel *Okna do světa*, jejichž předmětem byly figury československých prezidentů Masaryka a Beneše, a rovněž dvoudílného dokumentu *T. G. Masaryk*. „Složky zrušení aprobace filmu T. G. Masaryk a Okna do světa č. 5 a 7", NA, f. Ministerstvo školství, k. 3490.

43 Anon., „Důležitá rozhodnutí", *Vychovatel dorostu* 1, č. 10 (1936–1937), 40; Novotný, „Rok československého školního filmu", 67.

44 „Všeobecné poznámky k námětu na film ČSR", NA, f. Ministerstvo školství, k. 3489.

45 Jaroslav Novotný, „Film o naší vlasti", *Objektiv* 3, č. 9 (1938–1939), 65.

46 „Složka schválení filmu Čechy a Morava", NA, f. Ministerstvo školství, k. 3490.

47 Po zřízení Protektorátu Čechy a Morava působila dorostová organizace pouze pod jménem Dorost Červeného kříže. Nicméně vzhledem k tomu, že úpravu názvu nedoprovázela rozsáhlejší transformace nebo personální reorganizace, rozhodl jsem se i pro toto období používat zkratku DČsČK. I přes její faktickou nesprávnost se domnívám, že pro účely výkladu je vhodnější užívat sjednocenou podobu, která navíc signalizuje provozní kontinuitu navzdory zvnějšku nařízené institucionální změně.

Čechy a Morava bylo pro Novotného vedení filmového oddělení v období po březnu 1939 z pracovního hlediska veskrze úspěšné. V rámci obecnější výzvy k natáčení domácích vlastivědných snímků, kterou Novotný zformuloval v *Objektivu* krátce po vyhlášení protektorátu,[48] pracoval například na filmu *Slovácká kubaňa* (1940) a podílel se na dílčích okresních filmech.[49] Připravoval také ve dvou dílech *Bource moru-šového* (1940) nebo *Optiku* (1940). Především mu ale zaměstnanecký poměr k DČsČK pomohl v osobním životě, jelikož mu umožňoval zůstat profesně v oblasti kinematografie a ubránit se přeložení do školy pod protektorátní správou.[50]

Situace se však zásadně otočila po 5. srpnu 1940, kdy po vlně zatýkání ve vedení ČČK došlo ke zrušení této organizace a zastavení všech jejích aktivit,[51] což se dotklo i půjčovny školních filmů a filmového oddělení. Novotný tudíž čelil problémům vyplývajícím ze ztráty zaměstnavatele, které zahrnovaly jednak otázky dokončení rozpracovaných projektů, jednak péči o již vyrobené kopie a další majetek oddělení. Ačkoliv se původně domluvil s vedením FAB na převzetí hotových i rozdělaných filmů, záležitost se zkomplikovala:

> [T]ehdejší Filmtreuhandstelle, která majetek zabavovala, prodala věci firmě „Zenit-film“ […] zastupované M. Wagnerem. Aby nepadlo vše do nežádoucích rukou /M. Wagner byl důvěrný přítel Němce Fr. Tremla/, slíbili mi vedoucí filmového atelieru pomoci ponecháním všech výhod, které měl na filmovém atelieru DČsČK /zdarma místnosti, použití přístrojů atd./, jestliže budu ve výrobě filmů pokračovat sám. Koupil jsem od tehdejší Filmtreuhandstelle hotové negativy, rozdělané filmy, kopie, které byly právě hotovy. Vše ostatní, zvláště surový materiál, koupila fa Zenit-film, jen psací stroj a přijímací kameru Bell & Howell si ponechala Filmtreuhanstelle.[52]

48 Jaroslav Novotný, „My sami“, *Objektiv* 3, č. 8 (1938–1939), 56.

49 Podle dobových zpráv spolupracoval v létě 1939 například s odborem školního filmu přeštického okresu na místním vlastivědném snímku. Anon., „Zprávy a pokyny“, *Vychovatel dorostu* 4, č. 1 (1939–1940), 4; Anon., „Co budeme zachycovat pro okresní film“, *Objektiv* 4, č. 2 (1940), 27.

50 „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Ústřednímu ředitelství ČČK“, 22. 7. 1946, Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně (MJVM), f. Jaroslav Novotný, inv. č. H 16721.

51 Česálková, „Film před tabulí“, 190–193.

52 „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Ústřednímu ředitelství ČČK“.

Novotný tedy uzavřel kupní smlouvu na významnou část dosavadního majetku DČsČK,[53] načež působil dál jako živnostník. V této pozici jednak dokončil rozpracované snímky, které následně poskytl MŠANO[54] a jejichž kopie prodával školám, jednak zaměstnával na asistentských postech další osoby jako Rostislava Zámečníka a Milana Silnouška.[55] Přes snížení počtu nově realizovaných titulů kvůli zhoršeným finančním podmínkám, které se projevily mj. ukončením výroby žurnálu *Okno do světa*, se tak Novotnému podařilo zachovat vlastní tvůrčí činnost. Zároveň však své aktivity chápal jako formu dočasné správy majetku DČsČK a snahu udržet školní filmy z dosavadní produkce této organizace v oběhu pro vzdělávací účely. Zatímco tedy po vzniku Protektorátu Čechy a Morava profitoval Novotný z pracovního propojení, po zrušení ČČK se povaha vztahu otočila a Novotný na sebe do určité míry převzal roli ochránce, kterou vytrvale vykonával i poté, co ateliéry na Kudlově převzala v únoru 1942 německá firma Deutsche Schmalfilmgesellschaft (Descheg), po čemž přesunul svou výrobu do prostoru Studijního ústavu.[56]

Představa restartu školního filmu DČsČK v zestátněné kinematografii

Nastíněná situace v Novotného kariéře a jeho živnostenské fungování přetrvávaly až do konce válečného období. Po skončení bojů obnovil ČČK svoji oficiální činnost na území Československa, z čehož vyplynula otázka možností dalšího působení DČsČK na poli školní kinematografie.[57] Organizace proto obnovila formální kontakt s Novotným, jenž se dostal do vedení zlínského ateliéru a s nímž především již zmiňovaný ústřední tajemník DČsČK Josef Suchánek udržoval styky na neformální i poloformální úrovni i po zrušení ČČK.[58]

53 „Smlouva mezi Wilhelmem Söhnelem a Jaroslavem Novotným o prodeji filmového materiálu a dalšího majetku po Českém Červeném kříži", NFA, f. Československé filmové ústředí, k. 49.

54 „Jaroslav Novotný, nabídka na dodání 16mm filmů", NA, f. Ministerstvo školství, k. 3488.

55 „Evidence členů ČMFÚ – Novotný Jaroslav", NFA, f. Československé filmové ústředí, k. 17.

56 Petr Bednařík, *Arizace české kinematografie* (Praha: Karolinum, 2003), 58–60; „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Ústřednímu ředitelství ČČK".

57 Deklarovaný zájem o obnovu činnosti DČsČK v tomto směru společně s konceptem její povahy rozvinul Suchánek podrobně ve svém článku z října 1945. Srov. J. Suchánek, „Nové cesty školní kinematografie", *Filmová práce* 1, č. 20 (1945), 4.

58 Suchánek, jehož s Novotným pojilo mj. sdílené nadšení pro věc a dlouholeté osobní přátelství, například zůstal členem redakční rady *Objektivu*. V ní původně figuroval coby zástupce DČsČK, posléze se na její činnosti podílel z pozice odborného učitele působícího v Praze.

Suchánek se tudíž navrátil do pozice významného zprostředkovatele, v níž během vyjednávání tlumočil návrhy a představy potenciální budoucí spolupráce. Novotný odevzdal DČsČK všechny dochované kopie, které přežily požár jeho pracoven ve Studijním ústavu z konce 2. světové války,[59] a konzultoval s institucí možnosti jejich dalšího využívání a půjčování.[60]

Do úvah o restartu vzájemné kooperace a zamýšleného postupu práce v oblasti školní kinematografie však výrazně zasáhl dekret podepsaný prezidentem Benešem 11. srpna 1945, jehož znění vložilo oprávnění k výrobě, distribuci a uvádění filmů výhradně do rukou státu. V podmínkách zestátněné kinematografie, která fakticky vylučovala DČsČK z výroby a půjčování školních filmů, proto Novotný hledal možné cesty, jak v souvislostech nové konstelace znovu začlenit svého dřívějšího zaměstnavatele do struktur filmového průmyslu.

Inspirací se mu stal především postup, jakým se do kinematografie zapojovaly ministerské úřady při produkci krátkých filmů. Vládní instituce totiž na základě svých resortních potřeb přicházely s vlastními náměty na realizaci jednotlivých titulů a filmařům zadávaly jejich zpracování. Nastíněný model externě iniciovaných i financovaných zakázek Novotný plánoval napodobit, a umožnit tak DČsČK se tímto způsobem znovu podílet na filmové tvorbě pro školy.[61] Zformulované návrhy se však Novotnému nepodařilo prosadit a vinou administrativně-systémových obtíží zůstaly pouze v rovině oboustranného přání.

Společná aktivita totiž narazila na problémy vyplývající ze zdlouhavé reorganizace školního filmu, jehož regionálním střediskem se stala brněnská pobočka Výzkumného ústavu pedagogického pod vedením dřívějšího ředitele Masarykovy pokusné školy měšťanské ve Zlíně a někdejšího Novotného souputníka Stanislava Vrány.[62] Vleklá nečinnost této instituce, kterou lze chápat jako příznak nepružné byrokracie, neblaze přispěla k dlouhodobým tenzím mezi Zlínem a Brnem, znemožňovala zapojit DČsČK do výroby v jakékoliv formě, a dokonce donutila Novotného k tvorbě školních filmů mimo tehdejší právní rámec filmové produkce.[63] Přetrvávající zřetelné třenice mezi Novotným a Vránou v otázkách rozvoje a obecného fungování školní kinematografie navíc později eskalovaly do poměrně otevřené rivality, jejímž výsledkem

59 Zdeněk Pokluda – Jiří Madzia, *Baťovi filmaři (1927–1945)* (Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2021), 86.

60 „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Ústřednímu ředitelství ČČK"; „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Josefu Suchánkovi", 9. 6. 1946, MJVM, f. Jaroslav Novotný, inv. č. H 16721.

61 „Dopis Jaroslava Novotného adresovaný Ústřednímu ředitelství ČČK".

62 Bochinová, „FABrika Kudlov", 69–70.

63 Tamtéž, 73–74.

byla – navzdory jeho odborné reputaci a pozici významné autority sféry školního filmu – Novotného profesní degradace na začátku 50. let.[64]

V souvislostech transformace filmového odvětví do systému zestátněné kinematografie a nově ustavených podmínek fungování filmařské praxe tedy přestaly do určité míry platit principy, jejichž prostřednictvím Novotný navigoval trajektorii osobní kariéry a doposud udržoval její směřování. Jak ukázaly předchozí oddíly, vývoj Novotného kariéry byl založený na činorodých aktivitách rozmanitého charakteru, k nimž se za podmínek první republiky i protektorátního zřízení uchyloval ve prospěch stabilního rozvoje školního filmu.

Na pozadí individuální tvůrčí činnosti vystupuje do popředí zejména role osobních kontaktů a kroků spojených se zakládáním a koordinací silných pracovních sítí zahrnujících jak klíčové instituce, tak spřízněné jedince. Jejich fungování a vlastní významná pozice v jejich jádrech Novotnému umožňovala rozvíjet osobní agendu a signifikantně se podílet na zásadních strategických rozhodnutích, z nichž vyplývalo organizační a koncepční směřování domácí školní kinematografie na úrovni produkce, distribuce i uvádění. Zároveň se jeho působení a neúnavná každodenní činnost v těchto strukturách promítala do konkrétních profesních postupů a tvůrčích rozhodnutí, jejichž podobu Novotný uvědoměle koordinoval v souvislostech politických změn, jimž čelil, a proměňujících se podmínek, které spoluutvářely soubor dostupných možností. Zároveň je patrné, že Novotný z existujících sítí pouze nečerpal výhody přispívající k dosažení jeho osobních cílů, nýbrž v různých rolích rovněž pomáhal dalším zainteresovaným aktérům. V transformovaném systému sice také navazoval nové kontakty se začínajícími pracovníky z řad lokálních pedagogů, jako byli František Škapa nebo Josef Pinkava, jimž z pozice mentora předával tvůrčí zkušenosti a na něž přenášel profesní kompetence. Role dosavadní rozvětvené pracovní sítě, na niž Novotný ve sledovaném období spoléhal, se však s příchodem státu do kinematografie a nových legislativních a řídicích mechanismů notně oslabila.

64 Tamtéž, 75–83.

Hermína Týrlová a *Nepovedený panáček*. Režisérka a její film uprostřed politického zápasu

Pavel Skopal – Dominik Bača

Agitace filmem

V roce 1950 byl v rámci Československého státního filmu (ČSF) založen dramaturgický orgán s názvem Ústřední dramaturgie kresleného a loutkového filmu (ÚDKLF). Měl za úkol navrhovat a projednávat filmové náměty pro animovanou tvorbu a jeho členkou se stala i Hermína Týrlová. V poválečné zestátněné kinematografii Týrlová do tohoto okamžiku režírovala loutkový reklamní film na opravny obuvi *Co jim schází?* (1947), kombinované filmy pro děti *Vzpoura hraček* (1947) a *Ukolébavka* (1948), edukační film pro děti a mládež zaměřený na bezpečnost silničního provozu *Opatrnost na ulici* (1948) a další reklamní film, tentokrát na prodejny textilu Vesna (*Nočná romanca* /1949/). Z nich jen protinacistická *Vzpoura hraček* z roku 1947, která získala ocenění v Benátkách a v Bruselu, měla jasné ideové zaměření. Ovšem na začátku 50. let sílil tlak ostatních členů ÚDKLF na to, aby její filmy důrazněji prezentovaly ideologické hodnoty poúnorového komunistického režimu.[1]

Už v únoru 1951 se na jednání ÚDKLF, kde Týrlová nebyla přítomná, rozpoutala diskuze o tematickém rejstříku její tvorby. Námět s názvem *Paleček*, který byl pro ni navržen, dramaturgie neschválila, protože prý v něm nejde „o nic velikého“. Na dalším jednání dramaturgického orgánu pak „výchova“ Týrlové k angažovanosti probíhala i s její účastí. Režisér a ředitel studia kresleného filmu Eduard Hofman jí předložil námět nazvaný *Tři fáze pana Mráze*.[2] Hlavní téma, kterým bylo dodržování pracovní morálky, prezentoval Hofman jako příležitost, jak by Týrlová mohla snadno splnit, co se od ní žádá, a natočit ideově důraznou agitku:

1 Srov. sdělení pro generálního ředitele Oldřicha Macháčka ve věci dramaturgie kresleného a loutkového filmu, 27. 6. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11-BII-5P-9K.

2 Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu. 23. 4. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R9-AI-4P-8K.

> „Neměla by ses spokojovat s tak omezenou škálou themat. Tady je osnova už dána, stačí ji jen rozvést do záběru. Agitační smysl námětu by se v Tvé realizaci změkčil. Musíš vyvodit důsledky z toho, že stále stoupají nároky na ideovost našich filmů, s kuřátky se za čas nevystačí. Děláš formálně vlastně pořád totéž.“[3]

Přidal se i novinář a spisovatel Josef Menzel, který prezentoval práci filmařů jako uspokojování objektivních společenských požadavků. A přisadil si i spisovatel Stanislav Neumann, který požadoval realizaci *Tří fází pana Mráze* jako podmínku pro to, aby Týrlová mohla realizovat námět s názvem *Devět kuřátek* (1952). Šlo o podmínku, kterou Týrlová nakonec splnit nemusela: v červnu 1951 ji tohoto břemene zbavila Filmová rada.

Výše citovaná Hofmanova narážka na „kuřátka“ se týkala právě námětu *Devět kuřátek*, na jehož realizaci Týrlová v té době pracovala. Hofmanova výzva k větší „ideovosti“ byla v souladu s pokynem ministra informací a osvěty Václava Kopeckého, který stanovil pro rok 1950 animovanému filmu tento úkol: „Splnit výrobní plán v kresleném a loutkovém filmu, zlepšit dramaturgickou práci a opustit únikovou thematiku. Zabránit formalistickým samoúčelnostem.“[4] Byl to právě Kopecký, kdo již od prvních poválečných měsíců zprostředkovával vliv KSČ na filmový průmysl a v projevu na VIII. sjezdu KSČ v březnu 1946 prezentoval zestátněnou filmovou distribuci jako nástroj budování nové národní filmové kultury. V poúnorové filmové kulturní politice v období 1948–53 pak měla kinematografie plnit především funkci ideově-výchovnou a vzdělávací, nikoli zábavní. Pokud jde o domácí produkci, zřetelně tyto cíle formulovalo usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ „Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu“ z dubna 1950, které mělo být závaznou směrnicí pro filmovou tvorbu: „Po vzoru velkého sovětského filmu má sehrát čs. film důležitou úlohu při výchově nového, uvědomělého občana republiky, obětavého budovatele socialismu […] náš film se nevymanil ještě z bezideové rutiny filmu předmnichovského, z poklonkování před úpadkovým filmem západním […] naši filmoví pracovníci namnoze podceňují dosud výchovné poslání filmu; projevují se tendence bezideovosti a apolitičnosti.“[5]

V gottwaldovském studiu fungovaly v té době dvě skupiny animovaného filmu, jednu vedl Karel Zeman a druhou Hermína Týrlová. Zeman měl z hlediska ideologických nároků, které KSČ na fil-

3 Zápis o 15. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, c. d.

4 Referát Václava Kopeckého *Československý státní film*. Nedat., doručeno 8. 11. 1949. NA, f. ÚV KSČ, 07/2 Gustav Bareš, sv. 2, a. j. 11.

5 Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu. Usnesení předsednictva Ústředního výboru KSČ o tvůrčích úkolech československého filmu. *Rudé právo* 30, 19. 4. 1950, č. 92, 1 a 3.

movou tvorbu kladla, ve srovnání s Týrlovou pevnější pozici, kterou mu zajistily především agitky s postavičkou pana Prokouka. V roce 1949 přednesl Václav Kopecký referát o státním filmu, který byl vůči ostatním oblastem filmové tvorby velmi kritický, ale loutkový film vyzdvihl jako světový unikát. Odlišil nicméně „intelektuálského" *Císařova slavíka* (1948) Jiřího Trnky od tvorby skupiny Karla Zemana: tu Kopecký pochválil za to, že „vyrobila řadu svěžích satirických positivních loutkových filmů, jasné ideologie a širokého politického významu."[6] Na sílící ideologické požadavky na filmovou tvorbu byla Týrlová nucena reagovat a loutkový film *Nepovedený panáček* (1951) se jevil jako adekvátní řešení.

ÚDKLF projednávala tento námět nejprve pod jeho prvním názvem *Miniaturní příběh*. Jednání s Hermínou Týrlovou se účastnili Stanislav Neumann, Eduard Hofman, Ludmila Hodačová a Josef Menzel. Dramaturgický orgán požadoval takové změny námětu, které zajistí, že konflikt mezi černouškem (tedy figurkou, kterou vytvořil z tmavé látky chlapec při školním vyučování) a ostatními panáčky nebude chápán diváky jako konflikt rasový, ale jako konflikt způsobený nešikovností černouška. Členové dramaturgického orgánu se obávali, že dojde k „zobrazení rasového problému v podobě cizí českému prostředí a českým dětem."[7] Řešením měla být písnička s textem Františka Hrubína, která vysvětlí motivaci nepřátelství ostatních postaviček k „nepovedenému panáčkovi" jeho obecnou „jinakostí", tedy nikoli tím, že je jiné rasy.

I přes tuto snahu o zdůraznění preferovaných významů film bylo poměrně snadné jej chápat jako kritiku rasismu. Reportáž v časopise *Vlasta* dokládá, že Hrubínův text nemohl zablokovat protirasistické čtení filmu, které publicisté zřejmě považovali za žádoucí a očekávané: podle autora reportáže figurka „nepovedeného panáčka" ztělesňovala „sílu i vroucnost lidského bratrství pracujících všech národů a všech barev".[8] Také autor školních filmů Jaroslav Novotný už v době, kdy film teprve vznikal, vysvětloval jeho ideologickou rovinu jako boj pokrokového světa proti rasové diskriminaci. Ve stejném textu nicméně posunul čtení filmu do výchovné roviny, která byla blízká jeho původní profesi pedagoga: „Celý svět je ohrožován problémem, kterému se říká rasový. Je to problém dospělých. Ale mezi dětmi se vyskytuje problém, který je rasovému velmi podobný. Diskriminace, proti které bojuje pokrokový svět, je mezi dětmi bohužel příliš častým zjevem. Každý učitel nebo vedoucí mládeže ví, kolik vznikne mezi dětmi sporů, když se mají

6 Referát Václava Kopeckého *Československý státní film*, c. d.

7 Zápis o schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu. 19. 2. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R9-AI-4P-8K.

8 JT, V dílně pohádek. *Vlasta* 6, č. 30, 24. 7. 1952, 7.

při vyučování nebo při hře rozdělit na skupiny, a jak krutě dovedou ze svého středu vylučovat jednotlivce z důvodů zcela malicherných."[9]

Film *Nepovedený panáček* byl uveden do kinodistribuce 17. července 1951 s reklamním sloganem „loutkový barevný film o příhodách hadrového panáčka". Periodikum *Filmový přehled*[10] vysvětlilo zaměstnancům distribuce „poslání filmu" jako boj proti šikaně: *„Mezi dětmi se vyskytuje problém, který je rasovém problému dospělých velmi podobný; diskriminace je mezi dětmi bohužel hodně častým zjevem; děti dovedou ze svého středu vylučovat jednotlivce často z malicherných důvodů."* Tento účelový text dodal filmu větší ideovou závažnost díky analogii mezi dětskou šikanou a rasismem. Vše zastřešující osa politizované interpretace, kterou *Filmový přehled* vedoucím kin nabízel, byla ale jiná – byl jí kolektivismus: „Film tedy měl přístupnou formou ukázat nejmenším divákům, že ne vylučování jedince z kolektivu, ale naopak společná kolektivní cesta, pomáhající růstu každého jednotlivce, je základem radostného a spokojeného života, je základem pokojné tvořivé práce. To byl nesporně záměr filmařů." Následně text vysvětluje, jaké řešení problému filmaři údajně nabízejí: důvěřovat kolektivu, do kterého je nutné zapojit všechny – nikdo by neměl být vyloučen z kolektivního budování socialistické budoucnosti.[11]

Týrlová tak konečně natočila film, který nabízel interpretaci v požadovaném ideovém rejstříku, a státní kinematografie jej poslala na festivaly v Karlových Varech a v Indii. V této souvislosti se Týrlová obrátila na ředitele Československého státního filmu (ČSF) Oldřicha Macháčka: stěžovala si u něj na údajně nekvalitní barevnou kopii, kterou laboratoře vyrobily pro festivalová promítání.[12] Pražské laboratoře stížnost odmítly a argumentovaly tím, že některé scény byly chybně nasvícené a že byly nevhodně použity bílé látky namísto šedých, které jsou pro barevný film vhodnější. Autoři dopisu žádali Týrlovou, aby v následujícím filmu štáb dbal „přísně všech směrnic pro práci s barev-

9 Jaroslav Novotný, Režisérka Hermína Týrlová z gottwaldovského tvůrčího kolektivu natáčí loutkový film pro děti Miniaturní příběh. *Kino* 6, 12. 4. 1951, č. 8, 182.

10 Toto periodikum vydávalo tiskové a propagační oddělení Československého státního filmu a sloužilo kinům jako podpora uvádění a propagace.

11 -anl-. Nepovedený panáček. *Filmový přehled*, č. 36, roč. 1951, 11–12.

12 S odkazem na uvádění filmu na festivalech v Karlových Varech a v Indii si stěžuje na neúspěšnou žádost o to, aby „v zájmu dobré pověsti našich českosl. loutkových filmů, o které je v cizině zájem, posílali jsme alespoň kopie takové, které by nesnižovali (sic) technickým provedením úroveň našich filmů." Dopis Týrlové Macháčkovi, 23. 10. 1951. NFA, R11-BII-5P-9K.

ným filmem“.[13] Týrlová i přes uvedené potíže s barevným snímáním a výrobou kopií získala v květnu 1952 Státní cenu II. stupně,[14] a zásadně tak snížila svoji zranitelnost vůči ideologickým požadavkům.

V lednu 1952, tedy mezi premiérou filmu a získáním státní ceny, Týrlová adresovala Macháčkovi další stížnost, tentokrát na problém, který byl dlouhodobý a měl potenciál zásadně ovlivnit jak kariéru Týrlové, tak existenci samotných gottwaldovských ateliérů – oním problémem bylo nedostatečné technické vybavení jejího oddělení loutkového filmu. Týrlová v dopise Macháčkovi hořekuje: „Byla jsem první, která v ČSR loutkový film zavedla, a přesto mám dnes ze všech loutkových skupin zařízení nejméně.“[15] Její tvrzení částečně potvrzuje zpráva o personální situaci a technickém vybavení v obou odděleních animovaného filmu, která uvádí, že šestičlenná skupina Karla Zemana, sestávající z asistenta režie, animátora, kameramana, výtvarnice a dvou fázařů, měla k dispozici čtyři kamery na pookénkové snímání, zatímco čtyřčlenná skupina Hermíny Týrlové (animátor, výtvarnice, kostymérka, kameraman) měla kameru jen jednu.[16] Technické problémy nabíraly až komických rysů: na konci roku 1951 sice Týrlová získala druhou kameru, ale jak se dožadovala u Oldřicha Macháčka, potřebovala „nejméně ještě jeden kličkový stativ, bez něhož mi není druhá kamera nic platná […]“.[17] Úspěch *Nepovedeného panáčka* vylepšil pozici Týrlové a významně zvýšil její šance na to, aby své požadavky prosadila. Současně byla díky svému exponovanému postavení nositelky státní ceny vtažena do mocenských soubojů, na které se snažila reagovat a ovlivnit je.

13 Dopis Kröhna a Rubáše Týrlové, 28. 11. 1951. NFA, R11-BII-5P-9K. Zlínské laboratoře zajišťovaly pouze kopie černobílých filmů, takže barevný *Nepovedený panáček* musel být odeslán ke zpracování do Prahy. Jednalo se o první barevný film Týrlové, teprve třetí barevný animovaný snímek natočený na kudlovských ateliérech (po filmech Karla Zemana *Inspirace* /1948/ a *Král Lávra* /1950/) a stále ještě jeden z prvních barevných filmů československé kinematografie (tím prvním byl *Jan Roháč z Dubé* Vladimíra Borského z roku 1947).

14 „Tímto vysokým státním vyznamenáním dostává se našemu loutkovému filmu a jedné z jeho předních představitelek, režisérce Hermíně Týrlové, nejvyššího vyznamenání a odměny.“ NP, „Státní cena filmové loutkářce Hermíně Týrlové z gottwaldovských filmových ateliérů“, *Naše pravda*, 17. 5. 1952, 7.

15 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli ČSF Oldřichu Macháčkovi. 2. 1. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R10-AII-4P-2K.

16 Zpráva o dohlídce ve výrobních složkách ČSF v Gottwaldově. 12. 5. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K – Právní oddělení 1955.

17 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli ČSF Oldřichu Macháčkovi. 2. 1. 1952, c. d.

Gottwaldov, nebo Brno?

Týrlová zůstávala v čele špatně technicky vybavené gottwaldovské skupiny i přesto, že měla příležitost odejít do Brna. Možnost využít Týrlovou pro umělecké vyprofilování brněnského studia byla předmětem debaty už od konce roku 1949 a Jiří Trnka navrhoval poslat do Brna Hermínu Týrlovou spolu s technikem Arnoštem Továrkem, aby tam pomohli se vznikem vhodných námětů.[18]

Z hlediska kvality vybavení pracoviště by si ale Týrlová odchodem do Brna bezprostředně nepolepšila, spíše naopak. V dubnu 1949 tam bylo zrušeno brněnské oddělení kresleného filmu a místo něj vznikl Loutkový film v čele s Václavem Zykmundem jako uměleckým vedoucím: podle Zykmundových pamětí bylo technické vybavení velmi špatné, spočívalo totiž pouze ve vyřazené kameře Ascania a několika reflektorech.[19] O rok později sestavili členové dohledové komise ČSF zprávu, kde popsali problémy brněnského studia, především nízkou výrobní kapacitu a provozní ztráty.[20] V prosinci 1951 Eduard Hofman studio ve svém posudku ostře kritizoval na škále od špatné výtvarné a scenáristické práce po neplnění kulturně-politického poslání: „Myslím, že loutkové studio v Brně by pro úspěšné plnění svého kulturně-politického poslání a výchovného záměru potřebovalo scenáristu, režiséra, výtvarníka a schopného loutkoherce – animátora. Jinak nemá naději uměleckého růstu a vývoje, nemá životaschopnost a oprávnění k tvorbě.“[21]

Snahy o zlepšení kvality a reputace brněnského studia personálními posilami z Gottwaldova měly pravděpodobně i politické pozadí – na přesun těžiště moravské filmové produkce z Gottwaldova do Brna měl tlačit zejména krajský tajemník KV KSČ v Brně Otto Šling.[22] V roce 1951 dokonce podle vzpomínek

18 Výrobní program kolektivu J. Trnky na rok 1950 odeslaný J. Trnkou Vladimíru Václavíkovi, 29. 12. 1949. NFA, f. ÚŘ ČSF, R14-BI-1P-4K.

19 Jan Bernard, „Budulínek a Labyrint“, *Iluminace* 33, 2021, č. 2, 121.

20 Oddíl I., Poznatky a závady, červen 1950. NFA, f. ÚŘ ČSF, R14-BI-1P-4K – Sekretariát ÚŘ ČSF 1949–1950.

21 Posudek Eduarda Hofmana k dosavadním pracovním výsledkům brněnského loutkového studia. 6. 12. 1951. NFA, f. ÚŘ ČSF, R11-BII-5P-9K – Správní sbor – kreslený, loutkový a dokumentární film – výroba 1951. Složka Kreslený a loutkový film – výroba 1951.

22 Šéf Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ Gustav Bareš obvinil Šlinga z toho, že ovlivňuje rozhodování jiného „Brňáka“, ředitele ČSF Oldřicha Macháčka. Srov. Marie Benešová, *Hermína Týrlová* (Praha: Československý filmový ústav, 1982), 50; Elmar Klos, „Kronika kudlovské stodoly“, in Marcel Sladkowski (ed.), *FA Kudlov 1, 36–45: Kudlovská stodola: založení a první léta Filmových ateliérů ve Zlíně* (Zlín: FILMFEST, s. r. o., 2016), 50; Jiří Knapík, *V zajetí moci – kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 199.

Elmara Klose[23] hrozilo zrušení gottwaldovských ateliérů, jejich přebudování na sklad a přesun výroby do Brna – ale pokud se Klos nemýlí v dataci, tak to už nemohlo být přímým vlivem Šlinga, který byl tou dobou jedním z obviněných v procesu s Rudolfem Slánským.

Týrlová dostala nabídku na odchod do Brna od generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka[24] a na konci října a poté i na konci listopadu 1952 Týrlová brněnské studio navštívila.[25] Nakonec se rozhodla nabídku nepřijmout a zůstat v Gottwaldově. Zpětně pak popisovala, že se tak rozhodla *navzdory tomu*, že kulturní život by byl v Brně bohatší, větší koncentrace umělců by přinesla mnoho zajímavých námětů a plánovaný ateliér v Alšově pavilonu měl být postaven přesně dle jejích přání a návrhů.[26] K setrvání v Gottwaldově pravděpodobně přispěla i výrazná tvůrčí i administrativní nezávislosti Hermíny Týrlové jak na vedení studia, tak na skupině Karla Zemana. Skupiny Týrlové a Zemana fungovaly jako nezávislé složky, které neměly žádného společného uměleckého vedoucího. Oba šéfové skupin v roce 1952 sami zodpovídali za přísun témat, zpracování námětů a scénářů, uměleckou a technickou kvalitu tvorby a měli také kontrolu nad personálními a mzdovými podmínkami, ve kterých podléhali přímo vedoucímu gottwaldovského závodu. Zásadním prvkem v systému práce bylo to, že vedoucí skupin odpovídali za pracovní kontinuitu spolupracovníků po skončení natáčení, takže nedocházelo k rozpouštění kolektivu a nikdo neměl pravomoc přesouvat tvůrčí pracovníky mezi oběma kolektivy, aniž by to odsouhlasili Týrlová i Zeman.[27] Týrlová protestovala proti zvýhodňování Zemanovy skupiny, ale profesní odlišnosti a osobní „nesoulad“ mezi oběma šéfy skupin její práci nezatěžoval, neměla tedy pádné důvody Gottwaldov opouštět – své konečné rozhodnutí zůstat sdělila Macháčkovi 28. prosince 1952.

23 Klos, *Kronika kudlovské stodoly*, 33. V době zde popisovaných událostí byl Klos v nemilosti: začátkem roku 1950 byla zrušena barrandovská skupina, kterou vedl, a místo toho byl jmenován vedoucím dokumentaristického oddělení ve Zpravodajském filmu, v březnu 1951 byl barrandovským kádrovým oddělením poslán jako dělník na přeškolení při stavbě mostu v pražském Braníku. Elmar Klos byl ale v letech 1946–1948 ředitelem Krátkého filmu a s ohledem na jeho kontakty do filmařského a politického prostředí lze autobiografický text považovat za věrohodný. Ke Klosovi srov. zejména Jan Lukeš (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose* (Praha: NFA, 2011).

24 Benešová, *Hermína Týrlová*, 50–1.

25 Dopis Josefa Ouzkého generálnímu řediteli Oldřichu Macháčkovi ve věci kopie filmu *Ples filmařů,* 5. 11. 1952; Zápis o schůzce vedoucího závodu Josefa Ouzkého s Hermínou Týrlovou. 26. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K – Právní oddělení 1955.

26 Benešová, *Hermína Týrlová*, 50–1.

27 Vyplývá to ze společné reakce Týrlové, Zemana a vedoucího studia Josefa Ouzkého k návrhu organizačního řádu loutkového filmu, sepsané 26. 2. 1952 a adresované kanceláři generálního ředitele ČSF. Srov. NFA, f. ÚŘ ČSF, R10-AII-4P-2K.

„Starost o klidné dokončení *Draka*,[28] o slibné započetí *Suity*,[29] mě nutí k soustředěné práci v Gottwaldově. Chci svoje síly dát věci dobré a pro státní film užitečné – práci, kterou ovládám, a to je můj bohatý pracovní program loutkového filmu. Nemohu zatím mařit čas a ztrácet svou sílu k výstavbě existence loutkového filmu v Brně. Prosím Vás, oddalte zatím tento plán, abych mohla klidně pracovati. Tento klid mi dává zdejší prostředí a soukromí mé chaty.“[30]

Stranická kritika v době politických procesů

Jak filmová tvorba Hermíny Týrlové, tak konkrétní rozhodnutí a komunikace režisérky samotné byly ale na počátku 50. let propojeny se širší sítí politických vazeb, soubojů, kampaní a intrik, které s velkou pravděpodobností neměla možnost přesně identifikovat, natož je zásadněji ovlivnit, či dokonce kontrolovat. Zaznamenala je nejsilněji v okamžiku, kdy se snažila dosáhnout zlepšení svých pracovních podmínek.

Poté, co se stala laureátkou státní ceny, získaly informace o špatném vybavení jejího oddělení nový náboj. V červnu 1952 Hermína Týrlová obdržela dopis od tehdejšího šéfa sekretariátu ústředního ředitelství ČSF Svetozara Vítka. Informoval ji o stížnosti na ČSF ze strany poslance (a rektora brněnské University Jana Evangelisty Purkyně) Františka Trávníčka na to, že ČSF dostatečně nepečuje o pracovní podmínky Hermíny Týrlové v gottwaldovských ateliérech. Vítek nabízel Týrlové materiální podporu, která by ony Trávníčkem kritizované podmínky zlepšila.[31] Režisérka vzápětí řediteli ČSF Macháčkovi vysvětlovala, jak k celé aféře došlo: po udělení státní ceny jí prý přišli blahopřát straničtí funkcionáři Kolář a Ludvík z Krajského výboru KSČ a všimli si materiálních problémů, se kterými se potýká. Týrlová se snažila využít své prestiže pro zlepšení podmínek ve studiu a krajští straničtí funkcionáři se od Týrlové dozvěděli, za jakých podmínek pracuje a proč například nemůže realizovat dva filmy souběžně (a nemůže se tedy pustit do námětu, který jí jeden z funkcionářů nabízel). Její ujišťování, že stávající situaci neklade Macháčkovi za

28 *Pohádka o drakovi* (1952/53).

29 Film byl dokončen pod názvem *Věneček písní* (1955).

30 Dopis Hermíny Týrlové generálnímu řediteli Oldřichu Macháčkovi, 28. 12. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K.

31 Dopis Svetozara Vítka Heršíně Týrlové. 23. 6. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, R8-AII-2P-3K. Trávníček svoji kritiku přednesl při jednání o skupině loutkového filmu v Brně na výboru Svazu spisovatelů.

vinu,[32] nepůsobí příliš přesvědčivě: nejvážnější technický problém představovalo pro Týrlovou to, že ani po půl roce stále nedostala druhý stativ, o který Macháčka písemně žádala koncem roku 1951.

Na širší politické souvislosti těchto zdánlivě banálních událostí poukazuje článek, který vyšel v *Naší pravdě* o tři měsíce později a který kritizoval „slánštinu" a špatné pracovní metody v ateliérech, údajně způsobené chybami podnikové stranické organizace a vedení gottwaldovského studia (byla to právě kampaň proti „slánštině", co určovalo ostrý tón sporů mezi stranickým aparátem, vedením ČSF a vedením gottwaldovského studia).[33] Ředitel ČSF Oldřich Macháček byl v tomto okamžiku obviněn pouze z nezájmu o dění na ateliérech, a to v rozsáhlém textu instruktora Městského výboru KSČ, který se kritikou stranické organizace naplno napojil na kampaň proti slánštině:

> „Rozbor práce stranické organisace ve filmových atelierech v Gottwaldově ukázal, jak nebezpečně jsou v ní dosud zakořeněny vlivy metod odhalených v bandě zrádců typu Slánského a ostatních, kteří učili naše stranické organisace formalismu a tím je umrtvovali. Nositelem nesprávných metod práce je samotný výbor stranické organisace, který až do nedávné doby pracoval bezplánovitě, nepověřoval členy výboru úkoly, přijímal usnesení, která nebyla a dosud nejsou plněna, a již tím učil členy výboru neodpovědnosti. Členové výboru nejdou ostatním komunistům příkladem v plnění svých povinností a porušují tak stranickou disciplínu."[34]

Text současně ukazuje, jak snadno členové KSČ mohli na jednu stranu obvinění ze slánštiny vyfasovat, a na druhou stranu se ho vzápětí patřičnou nápravou a především sebekritikou zbavit – tedy v případě, že se nejednalo o vedoucí pracovníky: „Tak soudruzi Nezval, Kovář a Krčmář se výborových schůzí soustavně nezúčastňovali. Teprve po kritice jejich práce se jejich činnost zlepšila, až na soudruha Krčmáře, který

32 Srov. dopis Týrlové Macháčkovi z 25. 6. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AII-2P-3K.

33 Tento pojem označoval různé negativní prvky kulturní politiky, které byly připisované vlivu pracovníků ústředního stranického aparátu na kulturu. V letech 1952–1953 se rozběhla kampaň na potírání slánštiny – v souvislostech popisovaných v tomto textu můžeme za tímto pojmem vidět především útoky na řízení kulturní sféry vedoucími pracovníky pomocí praktik, které se údajně uplatňovaly v době působení generálního tajemníka ÚV KSČ Rudolfa Slánského. I když šlo v ideové rovině zejména o útoky na projevy „sektářství", nebylo by oprávněné tuto kampaň chápat jako předzvěst liberalizace kulturní politiky. Popisované postupy gottwaldovských novinářů a funkcionářů to ostatně dokládají. Srov. Jiří Knapík – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Svazek II.* (Praha: Academia, 2011), 831.

34 Josef Horák, „Zvýšit aktivitu komunistů ve filmových atelierech v Gottwaldově", *Naše pravda*, 26. 9 1952, 4.

výborové schůze navštěvuje dále nepravidelně.“[35] Klíčovou součástí nastavených mechanismů stranické očisty byla „nesmiřitelná kritika a hluboká sebekritika“ a podle vedoucího tajemníka gottwaldovského KV KSČ Koláře „odpovídá-li na příklad kritisovaný na správnou kritiku výpadem protikritiky, není to správné. V podstatě jde o potlačování kritiky.“ Proti kritice nebylo vhodné se bránit a podle Koláře nestačilo ani mlčet, jedinou adekvátní reakcí byla sebekritika: „Orgán KV KSČ Naše pravda otiskla v září závažnou kritiku k špatné práci komunistů v gottwaldovských atelierech, k porušování stranické a státní discipliny. Soudruzi filmaři ‚odpověděli‘ na kritiku tvrdošíjným mlčením, hrají si na uražené.“[36] O týden později redakční text nazvaný „Nekomunistický projev povýšenosti nad kritikou“ už si z Macháčka a generálního ředitelství ČSF udělal hlavní terč na základě dopisu redakci *Naší pravdy*, ve kterém ředitelství ČSF neprovádělo sebekritiku, ale stěžovalo si na to, že nedostali možnost se k útoku Horáka vyjádřit. Redakce po půl roce oprášila výše zmíněnou návštěvu členů KV KSČ v ateliéru Týrlové a následnou korespondenci Macháčka a šéfa jeho sekretariátu Svetozara Vítka s Týrlovou a tvrdila, že se ředitelství snažilo Týrlovou i jiné své kritiky zastrašovat.[37]

Ředitel studia Ouzký si Týrlovou zavolal hned druhý den po vydání článku. Zápis ze schůzky dokládá, že pracovní prostor pro Týrlovou se už v té době zlepšil, dostala totiž k dispozici studio uvolněné Zemanem, který získal prostory společenské místnosti v budově nových laboratoří. Na druhou stranu je patrné, že Zemanovo oddělení mělo před Týrlovou přednost; a co muselo být pro Týrlovou ještě větším zklamáním je skutečnost, že finance schválené koncem roku 1951 na adaptaci studia pro obě skupiny loutkového filmu byly v létě 1952 zastaveny.[38]

Na krajské stranické úrovni stačilo ke zmírnění kampaně v tisku provést požadovanou sebekritiku. Už začátkem prosince píše *Naše pravda* smířlivě: „Komunisté z filmových ateliérů v Gottwaldově projednali kritický článek *Naší pravdy* ze dne 26. září a poslali redakci *Naší pravdy* tento dopis: ‚Kritika naší práce byla správná.‘ […] I když sebekritika soudruhů z filmových ateliérů postrádá ještě odpověď na některé další problémy, vítáme ji. Slibujeme jim, že jim pomůžeme dořešit i zbývající nedostatky.“[39]

35 Tamtéž.

36 V. Kolář, Za smělou kritiku a sebekritiku ve stranické práci. *Naše pravda*, 18. 11. 1952, 2.

37 Redakce, „Vážné nedostatky práce komunistů ve státním filmu“, *Naše pravda*, 25. 11. 1952, 2.

38 V tuto chvíli, tedy v listopadu 1952, Ouzký i Týrlová ještě počítali s přesunem Týrlové a jejího oddělení do Brna. Srov. Zápis o schůzce vedoucího závodu Josefa Ouzkého s Týrlovou, 26. 11. 1952. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R8-AII-2P-3K.

39 Anon. Z filmových ateliérů v Gottwaldově. *Naše pravda*, 5. 12. 1952, 5.

Ale pracovní podmínky Týrlové coby té „první, která v ČSR loutkový film zavedla," a čerstvé nositelky státní ceny, se staly součástí souboje ve vyšších politických patrech. Pro řídící kádry, jakým byl ředitel Macháček, nebylo tak snadné najít efektivní formu (sebe)kritiky. Pokusil se o to mimo jiné dopisem vedoucím jednotlivých úseků ČSF, tedy i řediteli studia loutkového filmu Karlu Zemanovi: „Ve dnech 20.–27. listopadu 1952 bylo souzeno vedení protistátního spikleneckého centra, v čele s Rudolfem Slánským. Československému národnímu hospodářství tímto protistátním spikleneckým centrem byly způsobeny škody morální, politické, kulturní a materiální […] V důsledku toho vás žádám, abyste za úseky vám svěřené po projednání s příslušnou závodní organisací KSČ mi sdělil jednak konkretní závady, jednak opatření, jimiž se závady odstraňují." Od redakce *Naší pravdy* se nedočkal uznání, ale naopak přirovnání ke Slánskému: „Tak to dělal i Slánský, vytvářeje kolem sebe kouřovou clonu. Oběžníky umrtvoval iniciativu podřízených pracovníků a přitom všestranně potlačoval kritiku zdola."[40] Po tříměsíční pauze vytáhl krajský stranický tisk opět do boje proti slánštině, ze které obvinil řídící pracovníky ČSF a gottwaldovského studia, tedy vedle Macháčka také ředitele Josefa Ouzkého a vedoucího laboratoří Roberta Muřického.

Souboj mocenských skupin, animozity některých jednotlivců a hledání viníků za hospodářské problémy státní kinematografie v roce 1954 vyústily v odvolání Oldřicha Macháčka z pozice generálního ředitele ČSF a jeho vyloučení z KSČ.[41] Svojí špetkou do mlýna přispěl také gottwaldovský stranický aparát: když organizační sekretariát ÚV KSČ vyjmenovával zdroje stížností na Macháčka,[42] věnoval pozornost i útokům gottwaldovského Krajského výboru KSČ na údajnou neefektivitu práce na ateliérech, zmetkovost výroby a neuplatňování sovětských metod práce.

40 Anon. Žádám vás, abyste likvidoval slánštinu. *Naše pravda*, 3. 3. 1953, 4.

41 Pro podrobnější popis kritiky vedení ČSF, které vyústilo v Macháčkovo odvolání, srov. Knapík, 241–243. Podle interpretace Svetozara Vítka, tehdejšího vedoucího kanceláře ředitele ČSF Macháčka a ředitele Správy studií dětského, kresleného a loutkového filmu, bylo odstranění Macháčka pomstou Jiřího Hendrycha, člena Kulturního a propagačního oddělení ÚV KSČ a počátkem 50. let politického soupeře Václava Kopeckého. Srov. Eva Strusková, „Knihu džunglí jsem nikdy nenapsal (rozhovor se Svetozarem Vítkem)", *Iluminace* 12, č. 4 (2000), 125–126.

42 Srov. NA, f. ÚV KSČ, 19/7, a. j. 664, Schůze organisačního sekretariátu ÚV KSČ – návrh na prošetření stížností na soudruha Macháčka, generálního ředitele Československého státního filmu.

Karel Zeman – umělec, který nepoletoval v oblacích

Lukáš Skupa

> „My, kteří jsme zde v roce 1945 začínali, spojili jsme náš život s filmem. Za naši generaci mohu říci, že jsme při všech těžkostech měli také veliké štěstí – pracovat ve státním filmu pro nejširší vrstvy lidu, pro jejich potřeby a zájmy. V práci jsme poznávali, že zájmy socialismu jsou totožné s tím, co jsme chtěli divákům dávat – umění, které pomáhá lidem v budování jejich vlastního štěstí.“[1]
>
> *Karel Zeman*

Nejoceňovanějšími díly z celé filmografie Karla Zemana zůstávají celovečerní kombinované filmy, jimž se režisér soustavně věnoval od poloviny 50. let. V sérii, kterou v roce 1955 odstartovala *Cesta do pravěku*, Zeman pokračoval až do roku 1970, kdy vznikl jeho poslední snímek tohoto typu *Na kometě*. Všechny tyto filmy, v nichž se jedinečně snoubila živá herecká akce s animací a triky, ve své době patřily k nejnákladnějším a nejpečlivěji připravovaným projektům československé kinematografie. Jejich všestranná náročnost se přitom Československému filmu (ČSF) bohatě vyplatila. Jak konstatuje jeden z interních materiálů Filmového studia Gottwaldov (FSG) z 60. let: Zemanovy celovečerní filmy mají přednosti nejen umělecké, ale i ekonomické.[2] Kromě uměleckého uznání a skvělé mezinárodní propagace státní kinematografie se totiž mohly pyšnit i vynikajícími exportními výsledky, díky nimž plynuly do rozpočtu ČSF nemalé příjmy. V přehledu režisérů podílejících se na finančních výnosech z tzv. kapitalistických států v letech 1956–1962 obsadil první místo Karel Zeman.[3] *Vynález zkázy* (1958) byl do roku 1980 vývozně

1 Antonín Tesařík, „Rozhovor s národním umělcem Karlem Zemanem. 30 let iluzí a skutečnosti“, *Naše pravda*, 13. 6. 1975, 1.

2 Srov. „Náměty k řešení některých výrobních problémů FS Gottwaldov“ (nedatováno), Národní filmový archiv (NFA), f. Ústřední ředitelství Československého filmu (ÚŘ ČSF), k. R5/AI/1P/3K, 1.

3 V exportu českých filmů za léta 1956–1962 se *Cesta do pravěku* umístila na druhé příčce, hned za *Vynálezem zkázy*. Srov. Seznam režisérů podílejících se na tržbách z KS od r. 1956–1962, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/8K.

nejúspěšnějším snímkem zestátněné československé kinematografie a výborně si vedly i filmy *Cesta do pravěku* nebo *Baron Prášil* (1960).[4]

Ke všem různým superlativům lze přidat i výjimečnost Zemanových projektů v rámci dramaturgie a výroby československých filmových studií. Jejich mimořádná pozice je přímo definovaná opět v historických dokumentech FSG, kde Zeman působil po celou dobu své kariéry. Na rozdíl od jiných druhů filmů, které zde dlouhodobě vznikaly (zakázková, loutková nebo populárně-naučná tvorba), vyžadovaly Zemanovy celovečerní snímky zcela individuální plánování z hlediska ekonomického, ale i časového.[5] Všechny se natáčely v různých formách spolupráce s Filmovým studiem Barrandov (FSB), což byla strategie, jež se do té doby v domácím filmovém prostředí nepraktikovala. Zeman by na svých kombinovaných filmech býval mohl pohodlněji pracovat v Praze, kam se ovšem přesunout nechtěl.[6] Trval na tom, že část (zpravidla trikové) realizace bude probíhat v gottwaldovském studiu. Malý ateliér však pro podobně velkolepé projekty postrádal uspokojivé vybavení a personální zázemí, a proto musely být některé z profesí obsazovány externími spolupracovníky. Nestandardní bylo rovněž natáčení zkoušek, které naznačuje, že Zemanovy filmy měly zvláštní postavení i v zavedených přípravných a schvalovacích procesech. Například až výsledky zkoušek před zahájením produkce *Barona Prášila* měly ovlivnit vypracování scénáře, rozpočet filmu a program výroby nebo to, jestli se film natočí na klasický či širokoúhlý formát.[7]

Záměrně hned v úvodu uvádím různé příklady ze zákulisí, které dobře demonstrují význačnost, náročnost a atypičnost kombinovaných celovečerních filmů v podmínkách zestátněné kinematografie. Ve druhém plánu však poukazují také na specifickou pozici Karla Zemana nejen uvnitř gottwaldovského studia, ale i v celkovém kontextu domácí kinematografie. Zemanovo postavení mělo samozřejmě své konkrétní důvody. Kromě tržních výkonů jeho filmů souviselo se dvěma základními statusy, jež protínají Zemanovu kariéru v podstatě od začátku do konce.

4 *Vynález zkázy* byl prodán stodesetkrát, *Cesta do pravěku* sedmasedmdesátkrát a *Baron Prášil* čtyřiačtyřicetkrát. Srov. Marcela Pittermannová, „Vývozně nejúspěšnější čs. filmy pro děti a mládež v letech 1945–1980“, in *Československý hraný film pro děti: údaje a čísla*, ed. Ota Hofman (Praha: FSB, 1980).

5 „Doplněk k Návrhu na zřízení Studia dětských filmů v Gottwaldově“, 1960, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/BI/5P/3K, 3.

6 Zeman se svým rezervovaným postojem vůči pražskému filmovému prostředí nijak netajil. Jednomu z redaktorů se při rozmluvě svěřil, „[…] jak nesnadno se mu pracuje v Praze, kde ho všechno ruší, rozptyluje i rozčiluje. ‚Jinak mám Prahu rád,‘ podotkl. ‚Ale pracovat tady už bych nemohl.‘“ Jiří Tvrzník, „Velký mág“, *Tvorba*, č. 16 (1989), 10.

7 „Návrh pro poradu ředitele Ústřední správy. Věc: rozpočet na technické zkoušky a průzkum realizace k filmu Baron Prášil“, 14. 9. 1958, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/1P/6K.

V historii československé kinematografie náleží Karlu Zemanovi primárně status experimentátora, spojovaného s novátorstvím, neutuchajícím „hledačstvím“ a posouváním hranic formálního ztvárnění vlastních filmů. V reflexích Zemanovy tvorby se tak neustále vrací motiv technického či trikového průkopnictví. Na síle nabírá právě v souvislosti s celovečerními kombinovanými snímky, vnímanými na způsob „Zemanova žánru“,[8] jenž dobyl svět. Druhý status, k němuž se váže úvodní citát i titulek tohoto textu, směřuje do politické roviny v širokém slova smyslu. Podle dopisovatele *Naší pravdy* Zeman pochopil, že filmaři „nemohou jen tak poletovat v oblacích“.[9] Poněkud vzletně se tím naráželo na Zemanovu pověst režiséra, jenž neuhýbá před „problémy dneška“. Tento obraz angažovaného, či přímo socialistického umělce zasahoval do různých oblastí: do rámování autorových projektů v dramaturgických a produkčních materiálech, recepce jeho hotových filmů dobovou kritikou a konečně také do Zemanových vlastních politických postojů a veřejných prohlášení.

Následující text se pokusí přiblížit tento aspekt Zemanovy kariéry ve dvou jejích fázích, které ho nejlépe vystihují. Nejdříve se zaměří na 40. a 50. léta, kdy začal natáčet loutkové filmy a realizoval své první dva celovečerní kombinované filmy. Zatímco v této éře se Zemanův status angažovaného umělce plynule rozvíjel, v 60. letech ustoupil do pozadí. S plnou razancí se pak vrátil počátkem normalizačního období, kdy sám Zeman tento status nejexplicitněji veřejně utvrzoval. Na tuto etapu se soustředí druhá část textu. Jeho cílem není vynášet nad filmařem politické nebo morální soudy, ale poukázat na ambivalentní (ko)existenci estetiky a politiky: na jedné straně kreativity či uměleckých schopností, na straně druhé nutnosti zaujmout postoj vůči systému, v něm filmař žije a pracuje.

Nové filmy pro novou dobu

Pozici Karla Zemana (a zpočátku obecně i zlínské animace) v čerstvě zestátněné kinematografii ilustruje kauza, jež se rozvinula kolem pražského kresleného filmu v roce 1948 a poznamenala směřování celého odvětví animace minimálně do poloviny 50. let. Na kreslené filmy, které vznikaly v Praze, se od vedoucích zástupců kinematografie i části publicistů snesla kritika za nedostatečnou ideovost, nesrozumitelnost pro široké divácké vrstvy nebo za samoúčelnost a experimentátorství ve smyslu převahy formy

8 Projekt *Dva roky prázdnin* (pracovní název snímku *Ukradená vzducholoď*) byl plánu FSB na rok 1966 prezentován jako „typický ‚zemanovský‘ film“. Srov. „Nástin plánu roku 1966. I. varianta, stav k 31. 5. 1966“ (nedatováno), NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/3P/1K, 22.

9 Al. Rečka, „Pracovní a umělecké úspěchy gottwaldovských filmařů“, *Naše pravda*, 14. 5. 1949, 11.

nad obsahem.[10] Ústřední ředitel výroby Vladimír Václavík na celopodnikové konferenci ČSF v listopadu 1948 konstatoval, že je „velký rozdíl mezi životností a živou reakcí obecenstva na lidské loutkové filmy zlínského Zemana a Týrlové a formálně na výši jsoucími filmy kresleného filmu". Navíc zde zazněl plán, že kreslený film bude hledat cesty, po nichž se ubírá Zeman s panem Prokoukem[11] – figurkou z krátkých snímků, s nimiž Zeman slavil své první velké úspěchy. Podobné poznámky, že i kreslený film by měl hledat „svého Prokouka", se vynořovaly také na dramaturgických poradách zástupců animované tvorby.[12]

Zeman tedy zůstal ušetřen jakékoli kritiky, naopak získal popularitu u diváků a sklízel chválu od svých nadřízených, filmové kritiky a rovněž od politických představitelů. Podle zprávy Ústředního výboru KSČ (ÚV KSČ) hodnotící důsledky únorových událostí 1948 pro ČSF se v kresleném filmu projevovaly obsahové závady a znaky formalismu, naopak loutkový film byl označen za „světový unikát", přičemž Zemanovým filmům zpráva přisoudila jednoznačnou ideologickou orientaci a politický význam.[13] Taková charakteristika jeho rané tvorby měla hlavní podíl i na vládním vyznamenání II. stupně „Za zásluhy o výstavbu", které Zeman získal koncem roku 1948 spolu s dalšími „hrdiny práce" z různých odvětví v rámci VII. kola národní soutěže.[14]

V úvodu sice bylo řečeno, že se dlouhodobě těšil pověsti „experimentátora", ale v jeho případě mělo jít o experimentování odlišné povahy, které se jakémukoli „formalismu" vzdalovalo. Zeman na toto téma s odstupem prohlásil, že chce „experimentovat tak, aby se dostal k lidem".[15] Zjednodušeně řečeno – Zemanovo experimentování se týkalo nejen techniky (loutkový film vznikající pookénkovou animací byl na samém počátku svého vývoje), ale také obsahové náplně. Proto byla zlínská loutková tvorba již ve svém „zrodu" označovaná za protiklad pražské, která si měla vzít příklad právě z její jasné ideovosti. Výstižně to shrnuje víceznačný název přehlídky zlínské animované tvorby uspořádané v květnu 1948 v pražském kině Olympic – Loutky vedou![16]

10 Více viz Lukáš Skupa, „Která bude ta pravá? Počátky žánru pohádky v českém animovaném filmu po roce 1948", *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 11–12.

11 „Zpráva o první celostátní konferenci Československého státního filmu", Praha, listopad 1948, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10/AII/2P/9K, 25.

12 „Zápis o 2. schůzi Ústřední dramaturgie ze dne 21. ledna 1949", NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R13/AII/2P/5K, 1.

13 „Československý státní film", Praha, 1949, Národní archiv, fond ÚV KSČ, a. j. 658, 3.

14 Srov. (rt), „Hovoříme s nejlepšími pracovníky", *Naše pravda*, 19. 12. 1948, 4; dále srov. br, „České loutky vedou", *Kino* 4, č. 8 (1949), 104.

15 Marie Benešová, „Princip tvorby Karla Zemana", *Tvorba*, č. 44 (1980), 6.

16 Srov. Karel Vaněk, „Zlínské čarovánky", *Filmová okénka* 1, č. 5 (1948), 23.

Karel Zeman při natáčení *Podkovy pro štěstí* (1946), v pořadí prvního filmu s panem Prokoukem

Zeman hned v roce 1945 představil vlastní koncepci „figurkového filmu“, která předznamenala jeho první etapu tvorby spjatou s převážně krátkometrážními loutkovými filmy. Tuto koncepci sepsal dokonce ještě před oficiálním zestátněním kinematografie, což dokládá, že jeho inklinace k angažované tvorbě nesouvisela s přímou „ideologickou poptávkou“ shora. „Figurkovou grotesku“ v duchu svého experimentátorství prezentoval jako nový druh tvorby pro novou éru: „máme-li nyní tvořit nové hodnoty ve filmu, bude výhodné použít nejprve těch prostředků, které nejsou vázány na tradice a zvyklosti z minula. Nové myšlenky potřebují nových nástrojů. Je třeba najít nové cesty, mluvit novými slovy o nových věcech k novým lidem.“ Doslova ji přitom popisoval jako tvorbu cíleně „tendenční“, která se bude obsahově přizpůsobovat aktuálním sociálním, hospodářským a politickým potřebám: „Náměty budou čerpány z kontrastu nové doby a nových problémů s lidmi a jejich starým sobectvím a prospěchářstvím. Rovněž tímto způsobem mohou býti vtipnou formou uváděny užitečné informace neb zpopularisování některých nařízení.“[17]

Těmto představám zcela odpovídaly výše zmiňované filmy s panem Prokoukem, jež stály u počátků Zemanovy pozice angažovaného umělce. Série s touto figurkou vycházela vstříc některým dobovým propagačním kampaním (sběr surovin, přesun pracovních sil z administrativy do výroby, zlepšovatelské hnutí a podobně). V rozmezí let 1946 až 1949 stihl Zeman natočit snímky *Podkova pro štěstí* (1946), *Pan Prokouk v pokušení* (1947), *Pan Prokouk ouřaduje* (1947), *Pan Prokouk filmuje* (1948) či *Pan Prokouk vynálezcem* (1949). Sám je označoval za krátké satiry, „které se vysmívaly některým chybám a lidským slabůstkám, které byly na závadu našeho každodenního života,“[18] nebo rovnou za „budovatelské filmy, které pobaví i poučí“.[19]

Rámování Zemanových filmů vztahem k současnosti nebo k hodnotám protežovaným v danou dobu v rámci kulturní politiky se napříště stalo pravidlem a nezřídka bývalo součástí zdůvodnění režisérových početných ocenění.[20] Nalezneme ho dokonce i tam, kde bychom to na první pohled nečekali. Lyrickou *Inspiraci* (1948), ve které Zeman animoval figurky z foukaného skla, prezentoval dramaturgický plán jako experimentální snímek „propagující lidové umění, nejjemnější výrobky našich skláren“.[21] O hotovém filmu

17 „Karel Zeman, Figurkový film“, NFA, f. Československá filmová společnost II, k. 31.

18 Helena Hašová, „S národním umělcem Karlem Zemanem o filmech, mládeži a o poslání umělce vůbec“, *Naše pravda*, 19. 11. 1971, 7.

19 (rt), „Hovoříme s nejlepšími pracovníky“, 4.

20 Více viz Kamila Jablonická, „Loajalita, prestiž a umění. Státní ceny pro animátory v době normalizace“ (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2023), 22–5.

21 Srov. „Dramaturgický plán ústřední dramaturgie krátkometrážních úseků Československého státního filmu“ (nedatováno), NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/5P/1K, 41.

se pak Zeman i někteří publicisté vyjadřovali jako o díle, díky němuž budou sklářští dělníci vnímáni nejen jako manuální pracovníci, ale i jako výtvarní umělci.[22] Tímto způsobem se formoval a prohluboval obraz Zemana jakožto tvůrce, který se za všech okolností zaobírá klíčovými otázkami a problémy současnosti. Také u pohádkových látek *Král Lávra* (1950) a *Poklad Ptačího ostrova* (1952), jež se odehrávaly mimo přítomnou realitu, byla znovu zdůrazňována jejich ideová poselství či cílená aktualizace původní literární předlohy, například s ohledem na propagaci práce coby klíčové společenské hodnoty.[23]

Zemanovy kombinované tituly se obracely k fantastickým námětům, které většinou čerpaly z tvorby spisovatele Julese Verna. Především v realizačních přípravách a následné reflexi prvních dvou filmů, tedy *Cesty do pravěku* a *Vynálezu zkázy*, bylo vyzdvihováno pokrokové poselství či opět ideové propojení se současností, což Zemanovi a jeho spolupracovníkům mohlo někdy posloužit i jako argument během schvalovacích procesů. *Cestu do pravěku* tak od počáteční fáze příprav provázela pověst dosud nevídaného díla populárně-naučné povahy, opírajícího se o nejmodernější vědecké poznatky o pravěké historii Země.[24] Hotový snímek si navíc přivlastnil ÚV KSČ jako vzorové dílo „vědeckého ateismu“ a propagoval jeho využití v zájmu ateistické propagandy, jež se snažila šířit vědecké výklady o vzniku světa.[25]

Následující *Vynález zkázy* byl v tematickém plánu Studia kresleného a loutkového filmu představen jako „dobrodružný film s aktuálním poselstvím“, jehož původní předloha bude pro filmovou adaptaci upravena tak, aby v ní vynikla „analogie dnešního světového dilematu: jaderná energie buď ke zničení světa, nebo k jeho blahobytu“.[26] Stejně tak Filmová rada, tehdejší vrchní schvalovací orgán, přivítala

22 (rt), „Hovoříme s nejlepšími pracovníky“, 4.

23 Srov. např. (NP), „V kudlovských ateliérech vzniká novátorské dílo“, *Naše pravda*, 16. 7. 1954, 5; J. D., „Havlíčkův Král Lávra ožije v Zemanových loutkách“, *Kino* 4, č. 2 (1949), 17.

24 Více viz Lukáš Skupa, „Z filmařů výzkumníky. K historii produkce a mediální reflexe Cesty do pravěku“, in *Cesta do pravěku. Dobrodružná věda*, ed. Lukáš Skupa (Praha: Academia – Casablanca, 2023), 70–78.

25 Více na toto téma viz Doubravka Olšáková, „Cesta do tajů vědeckého ateismu. Film ve službách nenásilné indoktrinace“, tamtéž, 159–175.

26 Srov. „Studio kresleného a loutkového filmu. Thematický plán na rok 1956“, Praha, září 1955, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/6K, 14–15. Všechny další Zemanovy projekty, které byly ve výhledovém plánu studia, charakterizoval podobně aktuální akcent: *Pan Prokouk, držitel rekordu* jako příspěvek k boji s úrazovostí, *Pučálkovic Amina* jako „veselá satira na maloměšťáctví“ a „polytechnicko-dobrodružný film“ *Raketou do vesmíru* s cílem „poučit mladé diváky pravdivě a názorně o vesmíru a posílit v nich optimistický výhled na ovládnutí přírody člověkem“. Tamtéž, 10, 20–21. V příslušných souvislostech mohou být pozoruhodné i jiné Zemanovy nerealizované projekty, například námět na celovečerní film *O vývoji zbraní*, který měl Zeman připravovat ve spolupráci s ministerstvem obrany.

Vynález zkázy jako ideově velmi aktuální a živý film.[27] Souhlasně i někteří publicisté označovali snímek za dílo, které varuje před „zneužitím atomové energie“ a vyzývá k „mírovému využití vynálezů“.[28]

Od Dvou tisíc slov k československo-sovětskému přátelství

Zeman, který jako režisér loutkových filmů debutoval *Vánočním snem* v roce 1945, se tedy dopracoval k význačnému postavení hned v první fázi své kariéry. V návrhu na reorganizaci dramaturgie dětských, kreslených a loutkových filmů z konce roku 1949 je hodnocen jako „samostatný a iniciativní autor úspěšných loutkových filmů, jasně vymezené pokrokové tendence. Jeho filmy mají u diváků z celé trikové produkce největší ohlas a úspěch.“ Status Zemana coby angažovaného umělce však nevyplýval jen z náplně samotných filmů a jejich recepce – bezprostředně souvisel i s jeho politickými postoji. Ve stejném dokumentu se o Zemanovi píše jako o členu Komunistické strany Československa (KSČ), vůči které osvědčil svůj kladný poměr budovatelskou tematikou.[29] Tato charakteristika poodhaluje nazírání Zemana uvnitř kinematografických struktur a také dokládá, že jeho nadřízení byli přesvědčeni o souladu autorovy politické a tvůrčí orientace.

K tomu je třeba dodat, že sám Zeman takové vnímání nemalou měrou podporoval vlastními veřejnými prohlášeními či aktivitami, jež se opět ideálně propojovaly s oficiálním politickým diskurzem. Méně explicitně třeba v případech, kdy se prezentoval jako člověk plně oddaný vlastní práci. Například v jednom z bilančních textů o jeho kariéře a úspěších se redaktor pokusil stočit řeč i na jeho soukromí a zájmy, což režisér odbyl tvrzením, že na koníčky nemá čas a že tím největším je právě film.[30] Čas od času se však přímo vyjadřoval i k politickým záležitostem. V roce 1956 komentoval úspěch komunistické strany ve francouzských volbách, v nichž „se lid v duchu revolučních tradic svého národa postavil jasně na stanovisko

Srov. „Zápis o 18. schůzi Dramaturgie kresleného a loutkového filmu, která se konala 21. května 1951 ve studiu loutkového filmu“, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9/AI/4P/8K, 3.

27 Srov. „Zápis z 25. porady Filmové rady, konané dne 12. XII. 1955“, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R9BI/4P/4K, 3.

28 Jaroslav Boček, „Vývoj Karla Zemana od loutkového k výtvarnému filmu. II. část“, *Film a doba* 6, č. 10 (1960), 675. Dále viz např. M. B., „Tvůrčí fantazie Karla Zemana“, *Tvorba*, č. 44 (1975), 9.

29 „Na vyzvání a po poradě…“, Praha, 9. 11. 1949, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BI/1P/4K, 2, 3.

30 Lubomír Vaculík, „Moderní pohádkář“, *Naše pravda*, 10. 1. 1959, 3.

Karel Zeman v roce 1970, kdy dokončoval svůj poslední celovečerní kombinovaný snímek *Na kometě*

pokroku a míru a vyslovil se tak pro mírumilovné soužití se všemi národy světa“.[31] Především však v rozhodujících okamžicích projevil loajální postoje, což je nejevidentnější v první fázi normalizace.

Na přelomu 60. a 70. let Zeman veřejně zaujal stanovisko k několika zásadním událostem, které v důsledku upevnily jeho pozici. V létě 1968 gottwaldovské studio adresovalo ÚV KSČ souhlasnou rezoluci ohledně Dvou tisíc slov – dokumentu, jenž formuloval podporu tehdejšímu reformnímu proudu v politice komunistické strany v čele s Alexanderem Dubčekem. Mezi podepsanými byly všechny klíčové osobnosti FSG, včetně Karla Zemana.[32] Po potlačení tzv. Pražského jara a opětovném převládnutí konzervativního politického křídla uvnitř KSČ se však tato epizoda stala pro Zemana nepříjemným „škraloupem“. Potvrdilo se to při tzv. stranických prověrkách, které se uskutečnily v první polovině roku 1970. Při výměně členských legitimací se rozhodovalo o budoucí profesní situaci zaměstnanců československých filmových studií.[33] Zemanovi byl při prověrce vytčen podpis pod dokumentem podporujícím „Dubčekovo vedení“. Nakonec mu pomohl fakt, že se jako jediný významný režisér (spolu s Otakarem Vávrou) v listopadu 1969 přihlásil ke kampani ministra kultury Miloslava Brůžka, která měla vyjádřit souhlas význačných umělců s novou stranickou politikou.[34]

Svou loajalitu normalizační politické reprezentaci Zeman stvrdil i veřejně. Noviny *Naše pravda* publikovaly v roce 1970 Zemanovo stanovisko k uzavření Smlouvy o přátelství, spolupráci a vzájemné pomoci mezi ČSSR a SSSR, v němž režisér mimo jiné uvedl:

> V oněch pětadvaceti mírových letech vyrostli z mých někdejších dětských diváků dospělí lidé. Budou pokračovat v tom, co jsme my začali – budou dál budovat socialistickou společnost.
> Nová smlouva o přátelství, spolupráci a vzájemné pomoci mezi ČSSR a SSSR bude pro ně novým pevným štítem chránícím mír. Bude chránit to, aby mohli realizovat své touhy, své cíle, své štěstí. Zabezpečuje celý vývoj naší socialistické společnosti. Proto v ní vidím záruku rozkvětu naší země a příležitost pro nás pro všechny, jít denně za svou prací, bez obav o zítřek.[35]

31 Karel Zeman, „Na stanovisku pokroku a míru“, *Naše pravda*, 10. 1. 1956, 1.

32 Kolektiv Naší pravdy, „Tisíce pod Dva tisíce slov“, *Naše pravda*, 12. 7. 1968, 2.

33 Více na toto téma viz Štěpán Hulík, „Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov“, *Iluminace* 22, č. 2 (2010), 47–65.

34 Srov. Pavel Skopal, „Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově. Gottwaldovský animovaný film od poloviny 60. let 20. století“, in Pavel Skopal a kol., *Lidé – práce – animace. Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Masarykova univerzita, v tisku).

35 Karel Zeman, „Předpoklad života v míru“, *Naše pravda*, 19. 6. 1970, 2.

Zemanova veřejná aktivita v tomto čase vhodně nahrávala „konsolidaci“ československé kinematografie, která po „krizovém období“ 60. let vstupovala do nové etapy. Jeho jméno – o to víc vzhledem k dlouhodobě pěstovanému statusu angažovaného umělce – mohlo být v těchto souvislostech efektivně využito pro účely obhájení „nových směrů“ kinematografie s již normalizovaným vedením a transformovanou dramaturgicko-produkční strukturou. Karel Zeman se počátkem 70. let objevil v seznamu jmen těch, které se slovy nového ústředního ředitele ČSF Jiřího Purše „podařilo získat“, tedy osobností, jež se přihlásily k nastolenému kurzu normalizační kinematografie.[36]

Všechny tyto události lze nahlížet (a snad jim i lépe porozumět) v kontextu Zemanovy pracovní náplně a situace českého filmu koncem 60. a počátkem 70. let. Zeman už od roku 1967 připravoval svůj další celovečerní snímek *Na kometě*,[37] jenž natáčel ve zjitřené společensko-politické atmosféře po srpnové okupaci 1968. Dokončovací práce začaly na podzim 1969 – přesně v době, kdy se schylovalo k výměnám ve vedení ČSF a kdy se Zeman přihlásil k nové stranické politice. Brůžkova kampaň vzbuzovala v kruzích starého vedení ČSF pohoršení. Zemanovu účast na ni vnímali jako zklamání nejen dosluhující ústřední ředitel ČSF Alois Poledňák, ale i dramaturg a spoluscenárista filmu *Na kometě* Jan Procházka, podle kterého se Zeman do akce zapojil na popud budoucího nového ústředního ředitele ČSF Jiřího Purše.[38] Koncem dubna 1970, kdy stále ještě probíhaly dokončovací práce,[39] získal Zeman titul národní umělec, při jehož udělení byly vyzdviženy i režisérovy postoje z listopadu 1969.[40]

36 „Zpráva o situaci a návrhu dalšího postupu konsolidace v čs. kinematografii“, Praha, 17. 2. 1971, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R15/BII/6P/8K, 8.

37 Literární scénář byl schválen v prosinci 1967 a pod názvem *Archa pana Servadaca* se dostal do dramaturgického plánu FSB na rok 1968 jako výhledová látka pro následující rok. Srov. „Dramaturgický plán roku 1968, Filmové studio Barrandov“ (nedatováno), NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R19/AI/3P/2K, 52.

38 Dosvědčuje to tajný záznam odposlechu rozhovoru Procházky a Poledňáka dochovaný v Archivu bezpečnostních složek. Srov. „Divadelník, pozorovací svazek č. 17257 6. odb. 1. oddělení KS-Stb.Praha, mj. Řepík“ (nedatováno), Archiv bezpečnostních složek, f. H, sign. H/683, k. 5. Poledňák s Procházkou zároveň byli v době Pražského jara představiteli reformních politických tendencí. Také proto se v posrpnovém období stali vyloženě nežádoucími osobami, což obnášelo mimo jiné zákaz jakéhokoli působení v kultuře. Procházkův příběh nejnověji mapuje dokumentární film *Československá pohádka* (Christian Paigneau, 2022).

39 Premiéra snímku se uskutečnila 9. října 1970.

40 Tato skutečnost byla zdůrazňovaná i při jiných Zemanových oceněních v době normalizace. Srov. Jablonická, „Loajalita, prestiž a umění“, 23–24. Režisér přitom získal mnoho vyznamenání již předtím: titul zasloužilý umělec, Státní cenu Klementa Gottwalda, Řád práce, Řád vítězného února či Řád republiky. Srov. Ilona Steinerová, „Karel Zeman – novátor a objevitel: k režisérovým pětasedmdesátinám“, *Naše pravda*, 1. 11. 1985, 5. Další informace o Zemanových státních oceněních a jejich pozadí viz též Skopal, „Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově“.

Mohlo by se zdát, že toto vrcholné ocenění loajality definitivně stvrdilo Zemanovo výjimečné postavení, a v důsledku podpořilo i dosavadní směr jeho úspěšné kariéry autora kombinovaných filmů. Počátkem 70. let Zeman stále ještě plánoval, že bude v jejich tvorbě pokračovat, což prozrazuje připravovaný snímek *Fantastické dobrodružství* ohlašovaný v roce 1971. Projekt, který částečně tematicky navazoval na *Cestu do pravěku*, měl vznikat v podobném režimu jako Zemanovy předchozí kombinované tituly – tedy natáčením trikových pasáží v Krátkém filmu (KF), pod nějž organizačně spadalo i gottwaldovské studio, a hraných scén ve FSB. Je zajímavé, že v pro Zemana natolik příznivé konstelaci se koprodukci nepodařilo prosadit a že neuspěly ani další zvažované možnosti výroby. Průzkum realizace ukončilo v listopadu 1971 vedení KF, které vyloučilo možnost realizace trikových částí v KF a uvolnění Zemana pro práci ve FSB. Ať už bylo pozadí tohoto rozhodnutí jakékoli,[41] narušuje představu, že Zemanova silná pozice by mu za všech okolností garantovala či usnadňovala dosažení jeho cílů.

Zeman se pak až do odchodu do důchodu soustřeďoval na animované filmy primárně pro dětské publikum, ale nadále si zachovával obraz socialistického umělce – v roce 1977 například připojil svůj podpis pod tzv. Antichartu.[42] Stejný obraz přiživovali publicisté. Například prominentní filmový kritik normalizačního období Jan Kliment v roce 1974 napsal:

> Karel Zeman je z oněch našich opravdu velkých umělců, kteří také nenaletěli demagogům takzvaného „československého filmového zázraku“, při jejich přípravách naší společenské krize. Zeman měl totiž k této zemi, k této své i naší socialistické zemi a jejímu lidu vždycky blízko, měl pevný vztah, ne módní. Nepachtil se za uznáními ani za penězi, protože je z těch umělců, kteří tvoří z potřeby, ne pro slávu nebo zisk. Proto se dnes vedle něho odrážejí tak směšně „sebekritické“ hlasy filmařů, kteří jeli kdysi, a nijak dávno na vrcholu oné „nové vlny“, kterou dnes bez zardění zapřou a svedou na jiné […]. Vedle nich se velikost jednolitosti myšlenkové i umělecké takového umělce, jakým je Karel Zeman, odráží několikanásobně. Zemana nikdy nikdo nemohl svést, protože on věděl, co chce a co dělá. A byl umělcem současným, i když tvořil pro děti […], byl současný a svrchovaně politicky současný, když pronikl do celého světa svým skvělým a nenapodobitelným *Vynálezem zkázy* podle milovaného humanisty Verna.[43]

41 Náročnou realizaci kombinovaných snímků mohly ztěžovat i Zemanovy zdravotní problémy. Existuje rovněž teorie, že přípravu *Fantastického dobrodružství* utnuly osobně-mocenské rozepře mezi ředitelem KF Kamilem Pixou a ústředním dramaturgem FSB Ludvíkem Tomanem. Uvedené informace pocházejí ze zjištění Michala Šaška pro potřeby projektu „Zlínský film“. Srov. též Skopal, „Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově“.

42 Srov. „K provolání československých výborů uměleckých svazů. Umělci pro socialismus a mír“, *Rudé právo*, 3. 2. 1977, 2.

43 Jan Kliment, „Odpovědnost umělcova – odpovědnost k umělci. Zamyšlení nad dílem Karla Zemana“, *Film a doba* 20, č. 10 (1974), 542.

BLAHOPŘÁNÍ okresního výboru strany KARLU ZEMANOVI k padesátinám

Okresní výbor Komunistické strany Československa v Gottwaldově Vám co nejsrdečněji blahopřeje k padesátým narozeninám.

Přes filmy o Prokoukovi, o práci sklářů atd., na nichž jste si ověřil možnosti filmového triku, jste se dopracoval až k novátorství ve filmové technice. Vyvrcholením této Vaší činnosti je nezapomenutelný film „Vynález zkázy". Tímto dílem jste proslavil náš československý film nejen doma, ale v celém světě.

Přijměte od nás, vážený soudruhu, za Vaši práci soudružský dík. Socialistická společnost potřebuje stále více nových a dobrých filmů. Jsme přesvědčeni, že budete nadále stát v řadách pokrokových umělců, bojujících svými díly za výchovu socialistického a komunistického člověka.

Přejeme Vám do budoucích let hodně zdraví, osobní spokojenosti a mnoho úspěchů v další umělecké tvůrčí práci.

OV Komunistické strany
Československa v Gottwaldově

Blahopřání Karlu Zemanovi k jeho narozeninám v krajském tisku

Není nijak překvapivé, že autor citátu zamlčuje nehodící se epizodu se Zemanovou podporou „Dubčekovu vedení". Stejně tak činí i další texty, které se ve stejném období pouštějí do reflexe Zemanova díla (i když se střídmější rétorikou) a režiséra oceňují právě pro skloubení uměleckých schopností a socialistických postojů.[44] Totožné argumenty obklopovaly i režisérovo poslední význačné státní vyznamenání. Řád republiky obdržel Zeman v roce 1980 jako ocenění celoživotní tvorby při příležitosti svých sedmdesátých narozenin. Speciální slavností akce, jež se uskutečnila v Gottwaldově, se kromě vedoucích osobností kinematografie zúčastnily i politické autority krajské a celostátní působnosti.[45] Tou dobou také končila Zemanova aktivní kariéra filmového režiséra.

44 Srov. např. oslavný rozbor Zemanova díla, který vycházel na pokračování v časopise *Film a doba* v roce 1974: Jiří Hrbas, „Karel Zeman. Půvab chlapecké romantiky I", *Film a doba* 20, č. 1 (1974), 12–23; týž, „Karel Zeman. Půvab chlapecké romantiky II", *Film a doba* 20, č. 2 (1974), 72–84; týž, „Karel Zeman. Půvab chlapecké romantiky III", *Film a doba* 20, č. 3 (1974), 130–143.

45 Předseda Městského národního výboru Gottwaldov Bohumil Musil ve svém projevu mimo jiné pronesl: „Charakter doby, v níž umělec svoje dílo tvoří, je dán socialistickou přeměnou naší společnosti i tím, že se K. Zeman stal součástí avantgardy dělnické třídy a jako komunista, člen strany, která bojuje za pokrok a mír, vyzvedává její ideje svým dílem do čela boje této strany. Uvědomujeme

Nejloajálnější z „velké trojice“

Zatímco Zemanovo experimentátorství je dobře známé a dodnes při různých příležitostech zdůrazňované, jeho status angažovaného umělce téměř zavál čas: buď se „taktně přechází“, nebo se ocitá ve stínu režisérových uměleckých výbojů. Nešlo jen o typickou reflexi tvorby a osobnosti Karla Zemana ze strany spolupracovníků, nadřízených či publicistů. Sám Zeman spoluutvářel tento veřejný obraz „socialistického umělce“, který natáčí filmy, jež se dotýkají problémů dneška, a který v politických záležitostech zůstává vždy loajální.

Aktuálnost, angažovanost či pokrokovost, jež se prolínaly do Zemanových filmů (a velmi výrazně také do jejich recepce) či prohlášení, lze chápat i jako příčinu toho, proč se režisér nikdy nedostal do konfliktu s oficiální politikou uvnitř i vně kinematografie. Hladce procházel všemi zásadními historickými mezníky a „krizovými obdobími“.

Z předešlých řádků je zároveň zřejmé, jak se oba statusy navzájem doplňují. V době, kdy Zeman začal pracovat na svém prvním celovečerním kombinovaném filmu *Cesta do pravěku*, se už mohl spoléhat na velmi silnou pozici „angažovaného tvůrce“, což spolu s uměleckými a ekonomickými úspěchy jeho dřívějších filmů přispělo k tomu, že se vůbec mohl pustit do natolik atypických a realizačně komplikovaných projektů. Zemanovo experimentátorství bylo úzce propojeno s jeho pozicí „socialistického umělce“.

Kombinace těchto dvou faktorů konečně podmiňovala jeho mimořádné postavení po celou dobu zestátněné kinematografie. Zeman se díky ní ocitl na vrcholu tuzemské animátorské scény, ačkoli měl na první pohled silnou „konkurenci“. Jiří Trnka i Hermína Týrlová, dvě další nejuznávanější a nejoslavovanější osobnosti poválečné československé animace, se svými filmy slavili úspěch v exportu a také u umělecké kritiky. Hermína Týrlová však byla v první polovině 50. let obviněna z nedostatečné angažovanosti tvorby, problémům se při schvalování některých vlastních projektů z obdobných důvodů nevyhnul ani Jiří Trnka.[46] Z „velké trojice“ si tak udržel nejkonzistentnější obraz loajálního umělce právě Karel Zeman.

---

si dnes, že právě K. Zeman přispěl svou skromnou prací k přívlastkům nejvyšších mravních hodnot socialismu, jakými jsou úcta a láska k práci, prostor pro nové, co přináší pokrok a pro prospěch, radost a spokojenost. Jistě mohu vyjádřit za nás za všechny představitele strany a státu i prosté občany, že soudruh Karel Zeman přispěl do pokladnice světové kultury tou mírou nejvyšší, kdy dokázal spojit hodnoty všelidské s našimi hodnotami národními a vysokými hodnotami socialistického humanismu.“ -IS-, „Řád republiky Karlu Zemanovi“, *Naše pravda*, 7. 11. 1980, 1, 4.

46 Srov. Skupa, „Která bude ta pravá?“, 13.

Divadlo na Svatém Hostýně. Zásah Státní bezpečnosti a dopady na gottwaldovské studio

Pavel Skopal

> „[…] dne 18. 8. 1974 v době mezi 13.00 hod až 14.00 hod před restaurací a v restauraci na Hostýně, okr. Kroměříž, skupina 7 osob při předvádění improvizovaného loutkového představení, kterému bylo přítomno větší množství občanů, z nepřátelství pronášela výroky proti socialistickému společenskému a státnímu zřízení republiky a jejím přátelským vztahům k SSSR, nebo jiným způsobem se na výrocích podílela.“[1]

Takto popsal vyšetřovatel Státní bezpečnosti (StB) asi hodinu trvající aktivitu skupinky přátel a známých, která si udělala výlet na svatomariánskou pouť na Svatém Hostýně. Výtvarník gottwaldovského studia Emil Hauptmann tam předvedl náhodným divákům své loutky, improvizované vystoupení ale mělo dalekosáhlé následky: čtyři měsíce vyšetřování, výslechů a soudního procesu vyústily v tresty odnětí svobody od devíti měsíců do dvou a půl roku pro všech sedm výletníků, z nichž čtyři byli zaměstnanci studia na Kudlově. Důvodem zatýkání a následnému trestního řízení byly narážky na „cizí vojáky“ při loutkové improvizaci, konané téměř přesně na šestileté výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa.[2]

Zásah Veřejné bezpečnosti a následné vyšetřování Státní bezpečnosti přinesly pro zaměstnance studia první důsledky bezprostředně poté, co se informace o zatčení a vyšetřování dostala k řediteli gottwaldovského studia Krátkého filmu (KF) Jaroslavu Šťastnému. Výpovědi dostali osvětlovač Jan Škrabánek, pomocný režisér Ivan Biel a dva zaměstnanci animovaného filmu, kterými byli výtvarník Emil Hauptmann a fázařka Lenka Horáková, dcera kameramana a režiséra v oddělení animovaného filmu Antonína Horáka a rekvizitářky animovaného filmu Antonie Horákové.

1 Usnesení vyšetřovatele StB o zahájení trestního stíhání pro trestný čin pobuřování. V Brně 19. 8. 1974. Archiv bezpečnostních složek (ABS), sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy (V), arch. č. V10090.

2 Například postava Škrholy vyčítala vojákovi, že „sloužil nejprve Valdštejnovi, Hitlerovi a jiným generálům a nyní by chtěl být přítelem soudruha Brežněva,“ a odmítala mu podat ruku, „protože voják podává ruku hned Valdštejnovi a hned Brežněvovi.“ Srov. „protokoly o výslechu podezřelých“, c. d.

Emil Hauptmann, Lenka Horáková a Lubomír Piperek před vystoupením z vlaku v Bystřici pod Hostýnem

(Všechny fotografie doprovázející tuto studii pořídil během výletu František Květoň fotoaparátem, který mu zabavila StB)

Zleva Emil Hauptmann, Lubomír Piperek, František Květoň a Lenka Horáková

Nejdelší trest odnětí svobody dostal Emil Hauptmann, odsouzený ke dvěma a půl letům nepodmíněně. Lenka Horáková byla za „trestný čin pobuřování“ odsouzena k osmnácti měsícům, výtvarník František Maxera k patnácti měsícům, absolvent Střední uměleckoprůmyslové školy v Uherském Hradišti (UMPRUM) František Květoň, který měl zájem pracovat v animovaném filmu a během studia absolvoval praxi u Hermíny Týrlové, ke dvanácti měsícům a stejný trest dostal tehdejší student Filozofické fakulty Univerzity Jana Evangelisty Purkyně v Brně Lubomír Piperek.[3] Všichni odsouzení se proti rozsudkům odvolali, ale Krajský soud v Brně je v plné výši potvrdil.[4] Rekonstrukce tohoto i dalších případů, kdy se na počátku normalizačního období stali zaměstnanci studia součástí politicky motivovaných trestních procesů, je zajímavá přinejmenším ze dvou důvodů. Z jedné strany nám umožňuje nahlédnout na obecnější politické a společenské podmínky, ve kterých filmaři po srpnové okupaci a v prvních letech tzv. normalizace pracovali. Z druhé strany, tedy z perspektivy samotného filmařského prostředí na kudlovských ateliérech, pak můžeme lépe identifikovat některé jeho specifické aspekty. Na pozadí projevů loajality hlavních tvůrčích osobností Zemana a Týrlové vůči požadavkům normalizační kulturní politiky[5] a převažující „apolitičnosti“ profesně-sociálního světa animované tvorby[6] vyvstanou rozhodování a jednání jednotlivců či skupin kolegů a přátel, kteří vědomě (i když někdy váhavě či jen neúmyslně) vstoupili do konfliktu s politickými, společenskými a trestněprávními normami normalizačního období.[7] Rozdílné důsledky, které na aktéry dopadly ve třech

3 Rozsudek Okresního soudu v Kroměříži z 11. 12. 1974. ABS, V, arch. č. V10090.

4 Usnesení Krajského soudu v Brně, 22. 1. 1975, tamtéž.

5 Srov. k tomu např. text Lukáše Skupy v této knize nebo text Pavla Skopala Umělecké světy a sociální sítě na Kudlově. Gottwaldovský animovaný film od poloviny 60. let 20. století in Pavel Skopal a kol., *Lidé – práce – animace. Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Masarykova univerzita, v tisku).

6 Srov. podle vzpomínky Ladislava Vlka „[...] ty politické řeči radši jsme nevedli ani u kafe, nebo když se pilo víno trochu nebo nějaká oslava. [...] I u Týrlové i nahoře u Zemana jsme dělali oslavy s grilováním, ale tam se o politice nemluvilo.“ Rozhovor s Ladislavem Vlkem vedl Pavel Skopal, Zlín, 10. 6. 2021. Netýkalo se to nepochybně všech zaměstnanců studia, někteří (Jan Iván, Petr Svozílek, Antonín Horák) udržovali kontakty s aktivitami disentu (bytové semináře) a pražskými či gottwaldovskými disidentskými kruhy (Jaroslav Kořán, Stanislav Devátý). Srov. rozhovor s Lenkou Horákovou-Fiala, vedl Pavel Skopal, Znojmo, 27. 9. 2022, rozhovor Pavla Skopala s Petrem Svozílkem, 15. 12. 2022 ve Zlíně.

7 Vytváření pomyslné škály se zde netýká osob a neslouží k vynášení morálních soudů, ale týká se dostupných variant jednání – např. podepisování veřejných prohlášení nebo účasti na demonstracích. Kromě toho vynecháváme z výkladu celou řadu dalších aktů, především výsledek stranických prověrek v roce 1970. Nicméně si zaslouží připomenout personální kontinuitu ve studiu – nikdo z tvůrčích pracovníků v gottwaldovském studiu nebyl nucen v důsledku prověrek ze studia odejít (srov. Skopal, *Umělecké světy a sociální sítě*).

níže popsaných případech v letech 1969 a 1974, poukazují na důležitý aspekt normalizačních mechanismů, kterým byla výměna „řídících kádrů“. Na popsaných příkladech bude patrné, jakou změnu v taktice aktérů řídícího managementu, v daném případě ředitelů gottwaldovského studia Aleše Bosáka a Jaroslava Šťastného, tato výměna přinesla.[8]

Pobuřující loutky

Pro Emila Hauptmanna, hlavního aktéra hostýnského případu, bylo nadšení pro loutkářství součástí rodinné tradice – jeho dědeček byl loutkář a řezbář ze severovýchodních Čech, otec byl výtvarník. Emil se narodil v roce 1940 do česko-německé rodiny, po válce ale vyrůstal společně se svými třemi sourozenci jako sirotek: matka zemřela v roce 1942, otec německé národnosti byl povolán k Wehrmachtu a po válce prohlášen za nezvěstného. Vyrůstal pak u prarodičů z matčiny strany, kteří putovali po republice s kolotoči a loutkovým divadlem. Vyučil se písmomalířem a poté pracoval jako dělník v automobilce v Mladé Boleslavi. Po absolvování základní vojenské služby v r. 1961 pracoval jako civilní zaměstnanec u vojenského útvaru v Prostějově. Od roku 1965 studoval Střední uměleckoprůmyslovou školu v Uherském Hradišti u výtvarníka a animátora Jana Dudeška a po jejím dokončení pracoval od 1. srpna 1969 v gottwaldovském studiu jako loutkář, malíř pozadí a výtvarník.[9] Výtvarně se podílel na několika kreslených animovaných filmech a seriálech pro děti, kdy spolupracoval s Hermínou Týrlovou, Ottou Maškem a Garikem Sekem.

Hauptmann už během studia na UMPRUM vedl divadelní kroužek[10] a příležitostně hrával loutkové divadlo například dětem zaměstnanců UMPRUM.[11] 18. srpna 1974 vyrazil na Svatý Hostýn s tím, že zde najde

8 Klíčovou roli v tvrdosti trestněprávních postihů sehrávali nepochybně soudci. To, že představitelé justice na počátku normalizace nebyli mnohdy ochotní následovat novou politickou linii a promítat ji do své soudcovské praxe, svědčí například zpráva Nejvyššího soudu federální vládě z 29. října 1969. V ní se konstatuje pozoruhodně vysoký počet osvobozujících rozsudků a případů vrácených k došetření ze strany samosoudců, kteří měli aplikovat nově přijaté zákonné opatření „k upevnění a ochraně veřejného pořádku“ (k tomuto opatření viz podrobněji níže). Významnou roli sehrávali ale i zástupci zaměstnavatele, kteří zpracovávali posudky a rozhodovali o výpovědích ze zaměstnání. Srov. Jaroslav Pažout, *Trestněprávní perzekuce odpůrců režimu v Československu v období takzvané normalizace (1969–1989)* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2017), 356–357.

9 Pracovně-politické hodnocení Emila Hauptmanna, vypracované pro odbor vyšetřování StB, 29. 8. 1974. ABS, arch. č. V10090.

10 Protokol o výslechu svědka Jana Spratka, 8. 10. 1974, tamtéž.

11 Protokol o výslechu svědka Zlaty Umlové, 25. 9. 1974, tamtéž; protokol o výslechu svědka Milana Geryka, 9. 10. 1974, tamtéž.

Lubomír Piperek a Emil Hauptmann na schodech před poutním kostelem na Svatém Hostýně

Zleva Lenka Horáková, Emil Hauptmann, František Maxera, Lubomír Piperek a Jan Škrabánek v restauraci na Hostýně

obecenstvo pro loutkovou improvizaci. Nápad měl podle výpovědi Hauptmanna vzejít z jeho rozhovoru s Lenkou Horákovou, kdy vzpomínal na loutková představení, provozovaná na poutích jeho prarodiči.[12] Lidé, kteří se v hostýnské restauraci sešli, se vzájemně znali díky studiu na UMPRUM (František Květoň, Lenka Horáková) a práci v ateliéru kresleného filmu v Liškově vile, kde spolu v prostoru rozděleném pouze skládací dřevěnou stěnou pracovali Horáková a Emil Hauptmann a v prostoru Liškovy vily byl ubytován Ivan Biel. Na kudlovských ateliérech pracoval jako osvětlovač také Jan Škrabánek. Výtvarník František Maxera se znal s Hauptmannem a Lenka Horáková byla jeho bývalou partnerkou. Student filozofické fakulty Piperek stál mimo tuto profesně propojenou skupinu, se kterou ho pojilo pouze kamarádství s Františkem Květoněm.

Z výslechů Hauptmanna i dalších účastníků ale také vyplývá, že představení (nejprve v restauraci na motivy faustovské legendy, poté před restaurací improvizace s politickými narážkami) Hauptmann nijak nepřipravoval ani nediskutoval s přáteli[13] a byl hlavním hybatelem celého dění. Ostatní členové skupinky tak neměli možnost si předem promyslet, zda se chtějí představení se zřetelným politickým podtextem účastnit. Hauptmann je tak vystavil situaci, kdy už měli jen velmi málo možností, jak se riziku trestního stíhání vyhnout.

V této různorodé skupině přátel a známých byl jediným zkušeným loutkovodičem Emil Hauptmann a ostatní se na vystoupeních s loutkami podíleli spíše pasivně, od držení loutek a snahy o jejich neškolené vodění přes doprovodný zpěv po roznášení židlí pro diváky – i to ovšem stačilo, aby byli obviněni a odsouzeni za trestný čin pobuřování.[14] Proti vystoupení s loutkami, kterému přihlíželo

12 Protokol o výslechu obviněného Emila Hauptmanna, Brno, 27. 8. 1974, tamtéž.

13 Podle výpovědi otce Lenky Horákové, kameramana gottwaldovského studia Antonína Horáka, se skupina přátel a kolegů kolem Hauptmanna (Horáková, Biel, Škrabánek, Maxera) dlouhodoběji připravovala na divadelní představení realizovaná v malém kroužku diváků a představující novou formu divadelního projevu. Z popisů improvizací na Svatém Hostýně vyslýchanými svědky a obviněnými vyplývá, že o něco takového se Hauptmann pokoušel i v tomto případě. Srov. Protokol o výslechu svědka Antonína Horáka, 20. 8. 1974, tamtéž.

14 První hlava trestního zákona, která definovala trestné činy proti republice. První oddíl této hlavy se týkal trestných činů proti základům republiky, kam pod § 100 spadalo pobuřování a dále vlastizrada, rozvracení republiky, teror, záškodnictví, sabotáž, podvracení republiky, poškozování státu světové socialistické soustavy, zneužívání náboženské funkce, hanobení republiky a jejího představitele a hanobení státu světové socialistické soustavy a jeho představitele. Srov. Pažout, *Trestněprávní perzekuce odpůrců režimu*, 30. Za trestné činy pod § 100, tedy pobuřování, bylo nejvíce osob odsouzeno v roce 1972 (čísla se týkají pouze osob, které byly rehabilitovány na základě zákona č. 119/1990 Sb.). V roce 1974 jich bylo 28. Srov. František Gebauer – Karel Kaplan – František Koudelka – Rudolf Vyhnálek, *Soudní perzekuce politické povahy v Československu 1948–1989* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 1993), 208.

Lenka Horáková a Emil Hauptmann s loutkou Škrholy v restauraci na Hostýně

Emil Hauptmann při hře s loutkou vojáka v restauraci na Hostýně

Loutky vojáka a Škrholy před restaurací na Hostýně

několik desítek diváků (odhady vyslýchaných svědků se pohybovaly mezi třiceti a padesáti),[15] zasáhli příslušníci StB v civilu a uniformovaní příslušníci obvodního oddělení Veřejné bezpečnosti Bystřice pod Hostýnem, kteří po skončení improvizovaného představení celou skupinku pozatýkali v hostýnské restauraci. Odtud byli převezeni na stanici VB v Bystřici pod Hostýnem a poté na záchytnou stanici v Kroměříži.

Kolegové z vily

Společný výlet na hostýnskou pouť vznikl díky pracovním a přátelským kontaktům, které se formovaly a rozvíjely v prostoru tzv. Liškovy vily na Kudlově. Vilu si v letech 1956–59 nechal postavit hudební skladatel Zdeněk Liška a po jeho odchodu do Prahy ji jeho bývalá manželka Jarmila Lišková prodala Krátkému filmu. Ten ji adaptoval pro potřeby oddělení kresleného filmu[16] a následně zde vzniklo personálně pestré prostředí. Pracovníky ateliéru chodili do atraktivního prostředí vily[17] navštěvovat jejich kolegové a přátelé. Část pracovníků kresleného filmu v Liškově vile vytvořila nekonvenční prostředí díky svému životnímu stylu (Jiřina Simajchlová), způsobu oblékání a vystupování (Emil Hauptmann) či kontaktům mimo zaměstnance studia, včetně vazeb na pražský underground a disent (Lenka Horáková).

Samotný Hauptmann vyvstává jak z výslechů provedených StB, tak ze vzpomínek pamětníků jako talentovaný výtvarník, nadšený loutkář i sportovec a také charismatická, extrovertní a výbušná osobnost. V oddělení kresleného filmu dále pracovala jako konturistka Jiřina Simajchlová, která byla dcerou člena předválečného Okresního výboru KSČ ve Zlíně a Krajského výboru KSČ v Hodoníně a poválečného stranického funkcionáře Josefa Simajchla.[18] I když tato rodinná vazba na lokální stranickou elitu vyvolávala zpočátku mezi některými jejími kolegy obavy, Simajchlová si podle vzpomínky Lenky Horákové postupně

15 Srov. např. protokol o výslechu svědka Jana Chládka, 19. 8. 1974. ABS, arch. č. V10090.

16 Podrobněji srov. studii Terezy Bochinové a Kateřiny Šrámkové Obytná čtvrť Kolonka a mísení obytných a pracovních prostorů in Pavel Skopal a kol., *Lidé – práce – animace. Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Masarykova univerzita, v tisku).

17 Tamtéž..

18 Otakar Franěk, Antonín Verbík a Antonín Ševčík, *Pod rudými prapory prvního máje: 1. máj v Jihomoravském kraji v dokumentech a vzpomínkách*. Brno: Blok, 1980, 223.

získala důvěru spolupracovníků.[19] Cíleně se vyhýbala jakékoli politické aktivitě a věnovala se trampingu, což byla v normalizačním období velmi nekonvenční záliba.[20] Ve vile pracovala jako konturistka také Lenka Horáková, která byla prostřednictvím svého přítele Františka Maxery v kontaktu s lidmi z disentu a undergroundové kultury: Maxera se přátelil z např. s Vratislavem Brabencem, Danou Němcovou nebo členy hudební skupiny DG 307 Mejlou Hlavsou a Pavlem Zajíčkem.[21]

Vězni normalizace

V hostýnském případě padly tvrdé tresty. V polovině října byli Maxera, Piperek a Květoň propuštěni z vazby, zatímco Lence Horákové byla žádost o propuštění zamítnuta. 30. října 1974 vznesl okresní prokurátor v Kroměříži obžalobu ze spáchání trestného činu pobuřování proti Hauptmannovi, Horákové, Květoňovi, Piperkovi a Maxerovi a za pomoc k trestnému činu pobuřování proti Bielovi a Škrabánkovi. Podstata trestné činnosti měla v prvním případě spočívat v tom, že „improvizovali loutkové představení, v jehož průběhu vulgárně zpívali nebo pronášeli pobuřující výroky, jimiž napadali státní zřízení ČSSR, dále státní zřízení v SSSR a jeho čelné představitele, případně doplňovali pobuřující výroky pronášené Emilem Hauptmannem slovně nebo improvizací s loutkami.“ K žalobě za pomoc k trestnému činu pobuřování stačilo to, že „pobuřující výroky doprovázeli hlasitým potleskem a zpěvem a že se snažili, aby tyto výroky slyšelo co nejvíce osob, kterým připravili improvizované hlediště, a dále tím, že přebírali od obviněných loutky, které obviněný Biel po určitou dobu i vodil, vytvářeli těmto podmínky, aby mohli trestnou činnost provádět co

19 Srov. rozhovor s Lenkou Horákovou-Fiala, c. d. Jiřina Simajchlová v roce 1983 emigrovala do Nizozemska, kde pracovala jako profesionální fotografka. Srov. Věra Matějů, Člověk a krajina. Jiřina Simajchlová. *Fotografie. Měsíčník pro fotografickou tvorbu* 43, č. 5 (1992), 30.

20 K trampingu v období normalizace srov. Jan Randák a kol., *Putování za obzor: Tramping v české společnosti 1918–1989* (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2020).

21 Tyto kontakty jednoho z obviněných v hostýnské kauze měly dopad na hudební underground. Maxera byl pozván na svatbu Arnošta Hanibala a Jaroslavy Kuthanové, na které se uskutečnil undergroundový koncert v Postupicích, později označovaný jako První festival druhé kultury. Na tuto akci Maxera zval dopisem odeslaným před událostmi na Hostýně svoji bývalou přítelkyni Lenku a díky dopisu se StB o chystaném koncertu dozvěděla. Srov. Pavel Ptáčník, První festival druhé kultury. *Sborník Archivu bezpečnostních složek* 5, 2007, 343–351. Srov. také Protokol o výslechu obviněného Františka Maxery, 5. 10. 1974, c. d.; rozhovor s Lenkou Horákovou-Fiala, c. d.

nejúčinněji.“[22] 11. prosince okresní soud v Kroměříži odsoudil všech sedm obžalovaných k trestům odnětí svobody od devíti měsíců do dvou a půl roku, přičemž pouze v případě Biela a Škrabánka to byly tresty s podmínečným odkladem. Ze zdůvodnění rozsudku je patrné, že umělecká forma byla pro vyjadřování politického postoje považována za přitěžující okolnost: „Společenská nebezpečnost je rovněž zvyšována způsobem provedení trestné činnosti, kdy slovní invektivy napadající socialistické společenské zřízení, přátelské vztahy k Sovětskému svazu a jeho představitelům byly vkládány do jednotlivých scének při hře s loutkami, takže měly daleko větší účinnost, než kdyby byly proneseny bez této divadelní produkce.“[23]

Tvrdý zásah StB na Svatém Hostýně dopadl i na gottwaldovské filmaře – k tomu ale došlo pouze shodou okolností a samotné studio ani její tvůrci nebyli v počátcích normalizace terčem výraznějších zásahů. Nedošlo zde ani k zásadním personálním změnám v tvůrčích profesích: na základě stranických prověrek v roce 1970 bylo sice z KSČ vyloučeno nebo vyškrtnuto 5 osob na tvůrčích pozicích, k nimž patřili režiséři Radim Cvrček a Josef Pinkava a dramaturg Milan Šimek,[24] všichni nicméně na ateliérech dále pracovali a další tvůrci z oddělení animovaného filmu Garik Seko, František Škapa, Karel Zeman a Hermína Týrlová prošli prověrkami hladce.[25]

Nejtvrdší tresty postihly filmaře studia za jednání, které s jejich prací přímo nesouviselo – a netýkalo se to pouze hostýnského případu. Trestněprávním postihům bylo vystaveno několik zaměstnanců studia už o pět let dříve, v době prvního výročí invaze vojsk Varšavské smlouvy v roce 1969.[26] Tresty a zejména

22 Obžaloba podaná okresním prokurátorem na Annu Horákovou v Kroměříži dne 30. 10. 1974.

23 Rozsudek Okresního soudu v Kroměříži z 11. 12. 1974. ABS, arch. č. V10090.

24 To neznamená, že by stranické postihy neměly vliv na jejich pracovní kariéry. Milan Šimek se plně vrátil k práci dramaturga až na začátku 80. let a Josef Pinkava měl pauzu v celovečerních hraných filmech pro kinodistribuci od roku 1971 do roku 1976. Srov. Barbora Baronová, Rozhovor s Hanou Pinkavovou. In Baronová, *Ženy o ženách: intimita tvorby českého ženského filmového a literárního dokumentu* (Praha: Wo-men, 2019), 40–1; rozhovor s Petrem Svozílkem, c. d.

25 Výměna členských legitimací – pohovory se členy závodních organizací 1970. ZO KSČ Filmové studio Gottwaldov. Státní okresní archiv Zlín, f. OV KSČ, inv. č. 380.

26 V České socialistické republice bylo ve dnech 19.–22. srpna 1969 zadrženo v souvislosti s protiřežimními demonstracemi 2 414 osob, a to především v Praze, Brně a Liberci (na Slovensku byl počet zadržených výrazně nižší). V reakci na tuto vlnu protestu přijalo předsednictvo Federálního shromáždění hned 22. srpna *Zákonné opatření předsednictva Federálního shromáždění o některých přechodných opatřeních nutných k upevnění a ochraně veřejného pořádku č. 99/1969 Sb*. Toto opatření, které platilo do konce roku 1969, mj. prodlužovalo možnost předběžného zadržení ze 48 hodin na tři týdny a bez možnosti odvolání mohlo dojít k vyloučení ze studia či k rozvázání pracovního poměru. Srov. Pažout, *Trestněprávní perzekuce odpůrců* režimu, 352–353.

dopady na jejich kariéry byly ale nesrovnatelně mírnější než po událostech na Svatém Hostýně. Všech šest aktérů událostí v srpnu 1969 zůstalo dál pracovat na ateliérech – a jedním z důvodů, proč nebyli odstaveni od filmařské práce, byla reakce tehdejšího ředitele studia Aleše Bosáka, která se zásadně lišila od jednání managementu studia v čele s Jaroslavem Šťastným v roce 1974.

V roce 1969 se jednalo o dva paralelní případy. První z nich se týkal protestních pochodů, které se v srpnu 1969 odehrávaly i v řadě dalších měst. V Gottwaldově bylo ve dnech 21. a 22. srpna zadrženo 63 osob[27] a jednou z nich byla Taťána Havlíčková, která v té době pracovala na ateliérech jako skriptka. Po zadržení byla držena měsíc v brněnské vazební věznici a odsouzena k dvouletému trestu odnětí svobody. Jednalo se ale o trest s podmínečným odkladem a díky postoji tehdejšího ředitele studia Aleše Bosáka, který poskytl za Havlíčkovou tzv. společenskou záruku a výpověď ze studia jí nedal, se mohla po propuštění vrátit ke své práci (později pracovala ve studiu jako kostymérka, asistentka režie a režisérka animovaných filmů).[28]

Ve druhém případě se jednalo o pět zaměstnanců studia, kteří v době filmového natáčení zapálili dýmovnici.[29] Krajská správa SNB popsala tehdejší událost ve své zprávě jako akci „organizované skupiny“, jejíž členové „dne 21. 8. 1969 před restaurací v obci Babice způsobili výtržnost tím, že na hlavní silnici z Gottwaldova do Starého Města, zapalováním dýmového prášku udělali neprůhlednou clonu a tím ohrozili plynulost dopravy. Mimo jiné pak zastavovali jedoucí vozidla, na výtky občanů odpovídali vyhrožováním a sprostými nadávkami. Samosoudcem okresního soudu v Uherském Hradišti byli odsouzeni pro trestný čin výtržnictví podle §202 odst. 1, 2 tr. zák. Výše uloženého trestu zatím není známa.“[30]

Taťána Havlíčková obě paralelně probíhající události ve vzpomínkovém rozhovoru popisuje následujícím způsobem:

> „Ve Zlíně takový protestní průvod na protest proti vstupu vojska a vzpomínka na Palacha a takové nějaké věci a mezitím točil Pinkava ve Spytihněvi nebo tam někde u těch vysílačů, tam je takové mrtvé rameno Moravy, a tam se točilo nějaký, já už ani nevím, který film. […] A oni tam byli na obědě v nějakém tom

27 Srov. Krajská správa Sboru národní bezpečnosti – odbor vyšetřování SVB, Gottwaldov, 2. 10. 1969 – hlášení o situaci 20. a 21. 8. 1969: „V Gottwaldově protisocialistické a protistranické síly vystoupily dne 21. 8. a 22. 8. 1969. Vandalství se neprojevilo. Vystoupení těchto živlů bylo omezeno na trestné činy zejména podle par. 156 a tr. zákona, par. 103, 104 tr. zákona.“ ABS, f. Správa vyšetřování VB MV ČSR-sekretariát (H 7-1), inv. j. 106.

28 Rozhovor s Taťánou Havlíčkovou vedla Tereza Bochinová, 27. 4. 2021 ve Zlíně.

29 Kameraman Karel Kopecký, dále Pavel Čagánek, Vladimír Orság, Karel Mamica a devatenáctiletý Angličan Oleg Cannon.

30 ABS, H 7-1, tamtéž.

> motorestu přímo u silnice. A hoši tam zase na protest zapálili nějakou dýmovnici, hoši od kamery, a ti byli zatčeni. Byl tam jeden kluk, který byl tady na praxi a byl z Londýna. Měl matku Češku, trošku uměl česky. Tož ty zatkli taky a my jsme pochodovali s tím průvodem. Já coby děvče s tím smyslem pro kostýmní drama jsem si u té příležitosti upletla červeno-modro-bílé šaty, a tak jsem šla v tom průvodu, a když nás postříkali ti policajti a vlajku postříkali a zašlapali a zadupali, tak já jsem tu vlajku zvedla. Děvče revoluce, normálně jsem šla dál. Jsme pochodovali, řezali do nás policajti, milicionáři pendrekama, po hlavě jsem dostala.“[31]

Havlíčková v souvislosti s těmito událostmi vyzdvihuje roli tehdejšího ředitele studia Aleše Bosáka, který se údajně za všechny aktéry zaručil a výrazně přispěl k tomu, že vyvázli s finančními postihy v podobě srážek z platů a zůstali zaměstnáni ve studiu. Sám Bosák musel zanedlouho odejít ze studia, ale zůstal pracovat ve filmovém průmyslu jako produkční a po odchodu z Kudlova se podílel na vybudování ostravského studia animovaného filmu Prométheus.[32] Z vedení gottwaldovského studia byl na návrh ředitele KF Kamila Pixy odvolán „v souvislosti s organisačními opatřeními“ v Krátkém filmu.[33] Na Bosákovo místo byl jmenován nejprve Antonín Duchtík, kterého už v prosinci téhož roku vystřídal Jaroslav Šťastný.[34]

Postihy, emigrace a přerušené kariéry

Přestože jednání, za které padly v hostýnském případě nepodmíněné tresty, nemělo žádnou souvislost s prací ve studiu, byli čtyři jeho zaměstnanci vyhozeni ze zaměstnání ihned poté, co se vedení studia dozvědělo o zatýkání – tedy řadu měsíců předtím, než padly rozsudky. Lenka Horáková dostala okamžitou výpověď i přesto, že byla v tzv. pracovně-politickém hodnocení vypracovaném studiem pro StB hodnocena jako „jedna z nejlepších ve skupině“. Hodnocení zpracované 29. srpna 1974 totiž současně končí prohlášením,

31 Rozhovor s Taťánou Havlíčkovou, c. d.

32 V ostravském studiu pracoval jako produkční. Denisa Jánská – Monika Horsáková, *Animace z Ostravy: Animated film in Ostrava* (Ostrava: QQ studio Ostrava, 2010), 17.

33 Srov. zpráva o odvolání z funkce vedoucího Filmového studia Gottwaldov, 30. 1. 1970, podepsaná Bohumilem Steinerem, zastupujícím ředitele ČSF Jiřího Purše. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/2P/5K.

34 Srov. Michal Večeřa – Lukáš Skupa, Systém produkce animovaného filmu v zestátněné kinematografii: případ filmového studia ve Zlíně/Gottwaldově, in Pavel Skopal a kol., *Lidé – práce – animace. Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Masarykova univerzita, v tisku).

že za „čin“, kterého se dopustila jedenáct dnů před zpracováním posudku, „ztratila důvěru potřebnou pro zastávání dosavadního pracovního místa“, a dostala okamžitou výpověď.[35] Po propuštění z vězení nastoupila nejprve krátce v zahradnictví a poté jako aranžérka výloh ve Službách města Gottwaldov. Uzavřela manželství s Janem Škrabánkem, oba podepsali Chartu 77 a společně emigrovali do Rakouska.[36]

Pozdější manžel Horákové Jan Škrabánek dostal výpověď s obvyklým zdůvodněním „ztráty důvěry“. Ani jemu nepomohlo kladné „pracovně politické hodnocení“, podle kterého byl Škrabánek „manuelní pracovník s dobrými pracovními výsledky a s dobrou pracovní morálkou“ a podle „zprávy o pověsti“ od občanského výboru v Gottwaldově „se vždy choval ukázněně a pro své slušné jednání byl oblíben jak mezi mládeží, tak dospělými. […] na jeho vystupování a chování na veřejnosti nebylo nejmenších stížností. Jeho chování a vystupování vůči spoluobčanům v obvodě, kde jmenovaný bydlel, bylo vždy velmi pěkné, společenské a soudružské.“[37] Výpověď dostal k 27. srpnu 1974 a v době soudního procesu pracoval jako brigádník při vykládce brambor,[38] poté byl zaměstnán v JZD Slušovice a v rakouské emigraci provozoval servis televizorů.[39]

Pozitivní hodnocení zaměstnavatele získal během vyšetřování také Emil Hauptmann. Vedoucí gottwaldovského studia Jaroslav Šťastný v posudku pro StB uvedl, že Hauptmannovy práce měly dobrou úroveň a byly „velmi kladně hodnoceny uměleckou komisí“, současně ale oznamuje, že vzápětí poté, co studio dostalo informaci o zadržení, byl s Hauptmannem ukončen pracovní poměr pro „ztrátu důvěry potřebné k zastávání dosavadního pracovního místa“.[40] Emil Hauptmann po propuštění z výkonu trestu v květnu 1975 na základě amnestie prezidenta republiky manuálně pracoval v Uherském Hradišti a až do své emigrace do Spolkové republiky Německo v roce 1982 se k výtvarné práci dostal jen výjimečně, například jako ilustrátor leporel Jaroslava Kořána.[41]

35 Pracovně-politické hodnocení Lenky Horákové, vypracované pro odbor vyšetřování StB, 29. 8. 1974. ABS, arch. č. V10090.

36 Milada Frolcová, *Slovník žáků a absolventů Zlínské školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)* (Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 2003), 93; rozhovor s Lenkou Horákovou vedl Pavel Skopal, 27. 9. 2022, Znojmo.

37 Pracovně-politické hodnocení Jana Škrabánka, vypracované pro odbor vyšetřování StB, 29. 8. 1974. ABS, arch. č. V10090.

38 Protokol o výslechu obviněného Jana Škrabánka, Brno, 9. 10. 1974, Krajská správa SNB, odbor vyšetřování Státní bezpečnosti Brno.

39 Srov. rozhovor s Lenkou Horákovou-Fiala, c. d.; rozhovor s Antonínem Horákem vedla Eva Strusková, 29. 6. 1999, Praha. NFA, Sbírka orální historie, N208-01-01-ROT-T.

40 Pracovně-politické hodnocení Emila Hauptmanna. Vedoucí studia Gottwaldov Jaroslav Šťastný Federálnímu ministerstvu vnitra, odboru vyšetřování StB v Brně, 29. 8. 1974. ABS, arch. č. V10090.

41 fik. Filmová loučení. *Filmový přehled* 69, 2012, č. 9, 41.

František Maxera odešel v roce 1978 do Rakouska, kde provozoval keramickou dílnu.[42] Lubomír Piperek po propuštění a dvouleté vojenské službě pracoval do roku 1984 jako závozník, poté nastoupil do zaměstnání v rožnovském Valašském muzeu v přírodě a v roce 1985 dokončil dálkové studium filozofické fakulty.[43] Pomocnému režisérovi Ivanu Bielovi byla vypovězena dohoda o pracovní činnosti (byl poté zaměstnán jako noční hlídač), v roce 1986 emigroval do Velké Británie a pracoval jako nezávislý producent a režisér filmových a televizních dokumentů.[44]

Studium vysoké školy a možnou kariéru v animovaném filmu zmařilo trestní stíhání Františku Květoňovi, který v oddělení Hermíny Týrlové absolvoval praxi v době studia na Střední uměleckoprůmyslové škole Uherské Hradiště.[45] Od roku 1975 pracoval jako noční hlídač a poté jako aranžér v podniku Restaurace a jídelny, odkud v roce 1977 přešel do propagačního a tiskového oddělení letecké továrny Moravan v Otrokovicích.[46]

Kontrast osudů zaměstnanců studia, kteří byli trestně stíháni v roce 1969 a v roce 1974, je zřejmý. V obou případech byli zatčeni a strávili nějaký čas ve vazební věznici nebo ve vězení při výkonu trestu. V prvním případě to ale bylo za explicitní protest proti okupaci vojsky Varšavské smlouvy, zatímco ve druhém případě za politické narážky při loutkovém vystoupení. V roce 1969 se všichni „provinilci“ mohli vrátit ke své práci ve studiu, o pět let později dostali všichni okamžitou výpověď. Zatímco Aleš Bosák poskytl za své zaměstnance záruky, Jaroslav Šťastný jim bez otálení rozdal výpovědi.

Do postavení šéfů studia, ve kterém v letech 1969 a 1974 rozhodovali o propouštění zaměstnanců, se tito aktéři dostali na základě výrazně odlišných kariér a s velmi odlišným symbolickým kapitálem. Bosák měl pedagogické vzdělání (v roce 1935 maturoval na Pedagogické akademii v Brně) a učitelské povolání vykonával až do začátku 50. let, kdy se po příchodu do Gottwaldova stal vedoucím odboru kultury na krajském národním výboru. V polovině 50. let studoval překladatelství na Vysoké škole rus-

42 Srov. projekt Paměť národa, www.pametnaroda.cz/cs/maxera-frantisek-1943. Ve vzpomínkovém rozhovoru zde Maxera také podrobně popisuje události na Svatém Hostýně, následné vyšetřování a soudní proces.

43 MM, Lubomír Filip Piperek. In: Marie Mikulcová – Miroslav Graclík, *Kulturní toulky Valašskem* (Frýdek-Místek: Alpress, 2001), 216.

44 Srov. Ivan Biel – životopis. https://dokweb.net/databaze/lide/biography/96f301bd-f402-4aa7-9600-7c0c223541d4/ivan-biel

45 V době soudního procesu byl Květoň přijat ke studiu na pražské Akademii výtvarných umění, ke kterému po svém odsouzení už nemohl nastoupit.

46 Rozhovor s Františkem Květoněm vedl Pavel Skopal, Zlín, 16. 12. 2022.

Jaroslav Šťastný (1983)

Aleš Bosák

kého jazyka a literatury v Praze. V roce 1958 byl jmenován ředitelem gottwaldovského studia.[47] V době, kdy nepřímo podpořil obviněné v obou případech z roku 1969, byl v pozici ředitele studia 11 let. Šťastný byl divadelník, který byl z pozice ředitele divadla v Ústí nad Labem povolán k 1. lednu 1970 do čela barrandovského filmového studia a odtud už v říjnu téhož roku převeden do funkce ředitele výrobní skupiny KF – studia Gottwaldov. Byl vyučený zámečník a během zastávání ředitelské funkce v Gottwaldově si vylepšoval profil studiem Vysoké školy politické ÚV KSČ, které dokončil v roce 1973. Měl pověst alkoholika a člověka, který záměrně neškodil, ale současně neměl žádné zkušenosti s filmovým průmyslem a svoji funkci v čele Barrandova nezvládal.[48]

47 Srov. biogram Aleše Bosáka in Zlínský film, www.zlinskyfilm.phil.muni.cz.

48 -np-, Jaroslav Šťastný padesátiletý. *Naše pravda*, 30. 8. 1974, 1.; Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění: Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 97–8.

Bosák byl odvolán z funkce ředitele na základě evidentně vykonstruovaných námitek,[49] které kontrastují s jeho kariérou v čele studia v době, kdy dosahovalo největších úspěchů. Záminky pro odvolání lze odvodit z dopisu, ve kterém Bosák reagoval na výtky: měl údajně preferovat administrativu na úkor tvůrčích pracovníků, podceňovat vedoucí úlohu KSČ, zaostávat v porozumění hospodářskému chodu studia, usilovat o to, aby byl „se všemi zadobře“, a často pobývat na pracovních cestách mimo studio. Začátkem roku 1970 byl z vedení studia odvolán, ale v srpnu 1969 mu ještě jeho ředitelská pozice dala možnost jednat způsobem, který zmírnil dopady trestního řízení proti zaměstnancům jeho studia. Oproti tomu Jaroslav Šťastný využil pravomoc, kterou měl k dispozici, k okamžitému projevu loajality k právním, morálním a politickým normám, které *mohli* účastníci divadelního představení porušit, přestože ještě nebylo prokázané, o jaké normy se mělo jednat a zda je skutečně porušili. Šťastný se udržel na postu ředitele do roku 1977 a poté byl nahrazen dosavadním náměstkem ředitele ČSF Steinerem. Bosák a Šťastný učinili svá rozhodnutí v jiné fázi normalizačních procesů v kinematografii a za jiných mocenských okolností. Aktivními spolutvůrci těchto okolností byli nicméně alespoň v omezené míře i oni sami.

49 Srov. Poznámky k hodnocení mé práce, 26. 1. 1970. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AII/2P/5K.

Oblíbený i obávaný. Portrét rozporuplného ředitele Krátkého filmu Praha Kamila Pixy v 70. a 80. letech

Dita Stuchlíková – Petr Veinhauer

Kamil Pixa (1923–2008) byl mezi lety 1945 až 1952 příslušníkem československých bezpečnostních složek a poté začal v roce 1953 pracovat pro Filmové studio Barrandov jako odborný poradce při přípravě projektů s bezpečnostní tematikou. Posléze se začal uplatňovat jako filmový scenárista a od roku 1958 byl ředitelem Propagačního filmu Praha (Propagfilm).[1] Dne 30. září 1969 byl Pixa jmenován ředitelem Krátkého filmu (KF), podniku sdružujícího pod jednou střechou několik studií, zaměřujících se na dokumentární, populárně vědeckou, naučnou, kreslenou i loutkovou tvorbu. V této pozici měl tedy kontrolu i nad Filmovým studiem Gottwaldov, a to až do jeho administrativního osamostatnění v roce 1977. V důsledku reorganizace v KF, ke které došlo bezprostředně po Pixově příchodu, se měla veškerá tvorba uvedených studií centralizovat pod přímou dramaturgickou kontrolu nového ředitele a úzké skupiny jím dosazených náměstků a dramaturgů.[2]

Pod Pixovým vedením se KF během 70. let etabloval jako filmové studio s vysokým objemem žánrově pestré výroby krátkých, středometrážních i celovečerních filmů, které si získávaly umělecký ohlas doma i v zahraničí.[3] Ze své pozice Pixa také umožňoval v KF pracovat tvůrčím osobnostem postiženým normalizační politikou, včetně několika představitelů nové vlny 60. let, jakými byli Evald Schorm, Drahomíra Vihanová nebo Věra Chytilová.[4] Dalším významným tvůrcem, kterému Pixa během normalizace pracovně pomohl, byl František Vláčil. Ten po několikaleté nucené odmlce roku 1974 natočil v gottwaldovském filmovém studiu – spadajícím tehdy pod správu KF – středometrážní

1 Anon., „Kamil Pixa", *Filmové informace* 23, č. 31 (1972), 9.

2 Jan Fojtík, „Dokumenty z archivu ÚV KSČ", *Iluminace* 9, č. 1 (1997), 175.

3 – h –, „Kamil Pixa v konfrontaci dvou životních dat", *Kino* 38, č. 5 (1983), 4.

4 Štěpán Hulík, *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)* (Praha: Academia, 2011), 101.

hraný snímek *Sirius* (František Vláčil, 1974), na jehož scénáři se podílel sám Pixa.[5] Podle svědectví některých pamětníků však nebyly Pixovy pohnutky k takovému jednání zcela nezištné a touto svou patronací měl sledovat především osobní zájmy.[6] Za své autoritářské vedení podniku byl Pixa dlouhodobě kritizován v nejvyšších stranických kruzích a strhával na sebe nežádoucí pozornost bezpečnostních složek. I přesto se však jeho pozice jevila dlouhou dobu jako nedotknutelná[7] a ve funkci ředitele KF setrval až do roku 1985.[8]

Mimořádný vliv, kterým Pixa disponoval, přisuzovali mnozí pracovníci podniku jeho osobním kontaktům na Státní bezpečnost (StB),[9] pro kterou sám dříve pracoval de facto od její zárodečné podoby ihned po skončení druhé světové války. Po komunistickém puči v únoru 1948 Pixa ze své tehdejší pozice aktivně participoval na utužování komunistické diktatury a prokazatelně se spolupodílel na jejích zločinech vůči nevinným politickým obětem režimu.[10] Z pozdějších vzpomínek pracovníků KF je patrné, že v podniku o ředitelově „temné minulosti" kolovaly neurčité informace.[11] Přesto je Pixa připomínán

5 Petr Gajdošík, *František Vláčil. Život a dílo* (Příbram, Svatá Hora: Camera Obscura, 2018), 377–9.

6 Srov. *Uvnitř vnitra* (Josef Císařovský, 2008); Jana Hádková. *Drahomíra Vihanová* (Praha: Český filmový ústav, 1991), 13; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 7. 2. 1996, N0223-01-03-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 30. 3. 1996, N0223-01-06-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedla Marcela Pittermannová, 2. 10. 2003, N0335-01-04-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Marcela Pittermannová, 22. 4. 2004, N0343-01-01-ROZ- T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016, N0343-02-01-GN-A, sbírka zvukových záznamů NFA.

7 *Uvnitř vnitra*.

8 Hádková, *Drahomíra Vihanová*, 29.

9 Srov. *Uvnitř vnitra*; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Marcela Pittermannová, 29. 4. 2004, N0343-01-02-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 25. 1. 2002, N0223-01-09-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedla Marcela Pittermannová, 19. 11. 2003, N0335-01-01-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA.

10 Srov. Prokop Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry", *Dějiny a současnost* 22, č. 3 (2000), 27–30.

11 Srov. *Uvnitř vnitra*; Rozhovor s Radimem Cvrčkem vedla Marcela Pittermannová 1. 7. 1999, N0183-01-01-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedla Marcela Pittermannová, 2. 10. 2003; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Marcela Pittermannová, 29. 4. 2004; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016; Rozhovor s Valerií Chmelovou vedl Pavel Skopal, 10. 12. 2022.

mnohdy veskrze kladně právě díky svému mimořádnému mocenskému postavení, které mu umožňovalo držet nad některými tvůrci ochrannou ruku.[12]

Pixova pozice nicméně nebyla v období tzv. normalizace úplně neohrožená. Ta stejná StB, pro kterou Pixa kdysi sám pracoval, totiž jeho samotného již v 50. a později i v 70. a 80. letech tajně vyšetřovala na základě podezření ze záškodnické činnosti. Proti Pixovi byly vypracovány obsáhlé svazky dokumentů, vypovídající jak o jeho pochybném jednání v pozici ředitele KF, tak o údajné protistátní činnosti, které se měl v minulosti dopouštět. A i když jej StB nakonec nikdy z ničeho neusvědčila, jí nashromážděné materiály dnes spoluutvářejí portrét Kamila Pixy jako rozporuplné osobnosti na pozadí normalizační doby. Stranický aparát či administrativa Československého státního filmu (ČSF) jej tehdy veřejně prezentovaly jako oblíbeného a respektovaného funkcionáře i schopného manažera, ale současně byl represivním aparátem normalizačního režimu vnímán jako potenciální záškodník a nepřítel státu.

Pochmurné mládí a kariéra u Státní bezpečnosti

Kamil Pixa se narodil 1. března 1923 v Dobřanech u Plzně do rodiny sociálních demokratů. Jeho otec Jaroslav byl úředníkem na Zemském úřadu a matka Milada pracovala jako dělnice. Roku 1935 se rodina přestěhovala do Prahy, kde syn Kamil zahájil studium na reálném gymnáziu, poté však osud rodiny silně poznamenala druhá světová válka. V období protektorátu se Pixovi angažovali v protinacistickém odboji a v roce 1940 ukrývali ve svém bytě některé členy ilegálního ústředního výboru KSČ, a to včetně jedné z jeho vůdčích osobností Jana Ziky. V roce 1942 byl však Zika během druhé heydrichiády zatčen gestapem, které posléze zadrželo i Miladu Pixovou a jejího syna Kamila. Matka byla po zatčení internována v Terezíně, kde byla o dva roky později bez soudu popravena.[13] Otec Jaroslav před zatčením uprchl do ilegality a až do konce války byl údajně ukrýván v propadlišti divadla ve Valdicích.[14]

12 *Uvnitř vnitra*; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 30. 3. 1996; Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedla Marcela Pittermannová, 2. 10. 2003; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016; Rozhovor s Valerií Chmelovou vedl Pavel Skopal, 10. 12. 2022.

13 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry“, 27.

14 Milada Kučerová, Paměť národa, cit. 28. 7. 2023, https://www.pametnaroda.cz/cs/kucerova-milada-1946.

Devatenáctiletý Kamil Pixa byl po třech měsících věznění na gestapu odvezen v říjnu 1942 rovněž do Terezína, odkud byl v březnu 1943 transportován do koncentračního tábora v Dachau. V červenci 1944 byl přemístěn k trestnému komandu nejdříve v táboře Natzweiler a poté Mühldorf u Dachau v březnu 1945. V lágru Pixa navázal pro něj později důležité kontakty se spoluvězni z řad zajatých sovětských zpravodajských důstojníků. Seznámit se zde měl také s Ladislavem Kopřivou – pozdějším ministrem národní bezpečnosti (1950–1952), v jehož službách bude Pixa po válce pracovat.[15] Po osvobození tábora americkou armádou se vrátil do Prahy, kde dostudoval gymnázium a v roce 1946 nastoupil na Právnickou fakultu Univerzity Karlovy, ale studia nedokončil. Již v srpnu 1945 totiž začal pracovat pro druhé oddělení nově zřízeného Zemského odboru bezpečnosti (ZOB), které bylo pod plnou kontrolou tehdy postupně sílící Komunistické strany Československa (KSČ). Historik Prokop Tomek usuzuje, že pochmurné události, které Pixa v mládí za války zažil, měly pro něj představovat „jakési morální oprávnění pro jeho činnost v poválečném období – trpěl a má tedy právo na satisfakci."[16]

Práci v ZOB zprostředkoval Pixovi jeho otec Jaroslav. Konkrétně se jednalo o obranné zpravodajství (OZ), jehož úkolem bylo mimo jiné vyšetřování zajatých příslušníků a konfidentů bývalých nacistických složek, tj. gestapa, vojenské rozvědky Abwehr a zpravodajské služby Sicherheitsdienst (SD). Sám Pixa tak dostal příležitost bez jakýchkoli zkušeností a kompetencí vyslýchat zatčené nacisty a jejich kolaboranty, přesvědčovat je ke spolupráci a využít jejich kontakty k vybudování nové zpravodajské služby, zcela ovládané KSČ.[17]

Pixa se pustil do zpravodajské práce s neobyčejnou urputností. Kombinací gymnaziálního vzdělání, díky kterému měl ovládat angličtinu, ruštinu a němčinu, přirozené inteligence a mimořádné představivosti údajně vyčníval mezi ostatními příslušníky ZOB. Současně se však měl v Pixovi ventilovat nahromaděný hněv a podle historika Martina Kučery si na hraně zákona pod ochranou sovětských zpravodajců sám postupně budoval vlastní síť agentů, čímž si měl utvářet svůj „stát ve státě".[18]

Pixova kariéra v komunistickém zpravodajství pozvolna vzkvétala a po únorovém puči v roce 1948 se stal zástupcem velitele OZ zpravodajského odboru na ministerstvu vnitra, které se zabývalo kontrarozvědkou.

15 Martin Kučera, *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty* (Praha: Academia, 2009), 105.

16 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry", 27.

17 „Výpisy z archivních spisů provedeny dne 13. 4. 1954", Archiv bezpečnostních složek (ABS), sb. Svazky kontrarozvědného rozpracování (KR), arch. č. KR-724286 MV.

18 Kučera, *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty*, 106.

Fotografie Kamila Pixy z první poloviny 50. let, kdy pracoval v československých bezpečnostních složkách

V jeho hledáčku byly rozvědky USA a několika západoevropských zemí, včetně Velké Británie nebo Francie.[19] V roce 1948 bylo Pixovi kádrovým oddělením ústředního výboru (ÚV KSČ) také definitivně uznáno jeho členství v KSČ od roku 1939.[20] Po zřízení nového Velitelství Státní bezpečnosti na konci roku 1948 byl Pixa v hodnosti nadporučíka zařazen do jeho I. sektoru. Dne 23. května 1950 bylo zřízeno Ministerstvo národní bezpečnosti (MNB), jehož ministrem byl jmenován Pixův spoluvězeň z Dachau Ladislav Kopřiva. Součástí MNB se stává také StB a Pixa je v červnu 1951 jmenován velitelem zmíněného I. sektoru, což historik Tomek považuje za vrchol jeho kariéry u bezpečnostních složek.[21]

19 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry“, 28.

20 „Vyhodnocení kádrového materiálu npor. Kamila Pixy“, Praha, 21. 1. 1951, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

21 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry“, 28.

Náplní činnosti I. sektoru bylo sledování ambasád nekomunistických zemí, nejrůznějších zahraničních institucí působících na území republiky a cizích státních příslušníků, kteří žili v Československu (ČSSR) a bylo u nich podezření, že jsou ve službách západních rozvědek. Tato akce dostala název Isolace a jejím cílem mělo být omezení styků československých občanů s osobami ze zahraničí.[22] Akce se však pod Pixovým velením vymkla kontrole a stal se z ní represivní nástroj, který si nezákonnými metodami kladl za cíl získávat agenty StB na zahraničních velvyslanectvích. V rámci akce Isolace se například ke spolupráci s StB verbovaly pražské prostitutky, s jejichž pomocí se měly získávat kompromitující materiály proti zaměstnancům ambasád, kteří byli těmito materiály vydíráni a následně získáváni pro špionáž. V březnu roku 1952 byla tedy akce ukončena s odůvodněním, že její původní cíle – tj. omezení styků československých občanů se západními velvyslanectvími – byly naplněny.[23]

Pixovi ani jeho spolupracovníkům nemělo být cizí hrubé zneužívání moci a s vědomím svých neomezených pravomocí se neobávali například v převlečení za zloděje přepadávat nevinné lidi a unášet je na základě nepodložených tvrzení, která se posléze ukázala jako nepravdivá, a dotyční podezřelí museli být propouštěni.[24] Jednalo se například o případ bývalého ředitele brněnské pošty a někdejšího legionáře Ferdinanda Lotreka, na kterého padlo podezření StB ze spolupráce s francouzskou zpravodajskou službou, pro kterou měl krást poštovní zásilky, určené pro ÚV KSČ v Praze.[25] Případ byl svěřen do rukou Pixy jako velitele na oddělení kontrarozvědky zaměřujícího se na aktivity Francie na území ČSSR.[26] Lotrek byl tak koncem října 1949 internován ve vězeňském oddělení StB na Pankráci a 10. listopadu 1949 převezen do ruzyňské věznice. V průběhu výslechů bylo příslušníky I. sektoru použito proti Lotrekovi neustále se stupňujícího fyzického násilí, podáváno mu bylo pouze přesolené jídlo a odpíráno pití. Nakonec byl Lotrek dán do temnice ve svěrací kazajce, odkud byl dne 10. prosince 1949 převezen do vězeňské nemocnice, kde na následky zranění zemřel.[27] Jako oficiální příčina Lotrekova úmrtí byl přitom tehdy

22 Milan Bárta, „Akce ‚Isolace'". Snaha Státní bezpečnosti omezit návštěvnost zastupitelských úřadů kapitalistických států", *Paměť a dějiny* 2, č. 4 (2008), 44–5.

23 Tamtéž, 48–9.

24 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry", 29.

25 „Vyjádření k smrti vězně F. Lotreka", Praha, 11. 12. 1949, ABS, f. Sekretariát ministra vnitra, I. díl (A 2/1), inv. j. 1810.

26 „Protokol o výpovědi: Pixa Kamil", Praha, 17. 11. 1962, ABS, f. Inspekce ministra vnitra ČSSR, II. díl (A 8/2), inv. j. 150.

27 „Vyjádření k smrti vězně F. Lotreka".

v pitevní zprávě uveden zánět plic a průdušek při zánětu ledvin a tlustého střeva.[28] Příslušníci sektoru, kteří se na Lotrekově případu podíleli, byli potrestáni za použití těžkých fyzických donucovacích prostředků, jež dle přiloženého hlášení mohly uspíšit Lotrekovu smrt, přičemž sám Pixa byl jakožto velitel oddělení potrestán nepodmíněným kasárním vězením po dobu čtrnácti dní.[29]

Během své kariéry u StB si Pixa vytvořil pověst sice houževnatého a iniciativního pracovníka s mimořádnou fantazií, ale současně byly kriticky vnímány jeho sklony k sebepřeceňování a horkokrevnost, se kterou sice měl dokázat konkrétní akci vymyslet a rozjet, ale ne adekvátně dopracovat. Dalším vážným nedostatkem byla Pixova „politická mělkost", kdy údajně neměl zájem o styky s dělnickými kádry a v jeho práci převažovala dobrodružnost nad politickými cíli.[30]

Trnem v oku nadřízených měly u Pixy být také jeho bouřlivý společenský život a záliba v západním luxusu, představující „znaky maloměšťácké ctižádosti", jak se píše ve výpisu ze zprávy o politické situaci na I. sektoru ze dne 9. listopadu 1951.[31] V ní se dále uvádí, že se u Pixy jako náčelníka sektoru měl projevovat sklon k diktátorství, kdy dle dokumentu nechal bez odůvodnění přeložit ty podřízené, kteří jeho práci kritizovali, a sám si měl spolu s okruhem svých „oblíbenců" přisvojovat pracovní výsledky jiných. Vzniklá situace postrádající „soudružský poměr" měla za následek ztrátu důvěry pracovníků sektoru v Pixu jako velitele a bylo potřeba provést radikální opatření.[32] Záliba v životním luxusu a despotický přístup k vedení svých podřízených zůstaly pro Pixu charakteristické i později během jeho šéfování v KF.

I přes uvedené nedostatky se Pixovým nadřízeným na StB dlouho nedařilo jej sesadit z jeho pozice. V období politických čistek v KSČ mezi lety 1950–1951 měly Pixu před zatčením uchránit právě jeho kontakty na sovětské poradce a další významné „koncentráčníky" z doby jeho věznění za války.[33] Odstavit Pixu a využít jej pro jiné cíle se podařilo až v únoru 1952,[34] kdy byl přeložen na Velitelství Národní

28 „Protokol pitevní" (Strojopis, nedatováno), ABS, f. A 2/1, inv. j. 1810.

29 „Hlášení pro 01. Věc: Lotrek Ferdinand, vězeň–úmrtí", Praha, 17. 12. 1949, ABS, f. A 2/1, inv. j. 1810.

30 Aleš Březina, „Kamil Pixa (1923–2008)", in *Paralelné príbehy. Čítanka (súčasť projektu Paralelné životy – 20. storočie očami tajnej polície)*, eds. Martina Vannayová – Darina Kárová (Asociácia / Medzinárodný festival Divadelná Nitra), 20.

31 „Vyhodnocení kádrového materiálu npor. Kamila Pixy".

32 Tamtéž.

33 Březina, „Kamil Pixa (1923–2008)", 20.

34 „Pixa Kamil, npor. /1. 3. 1923/ – návrh na odvolání z funkce velitele I. sektoru a Velitelství Stb", Praha, 12. 2. 1952, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

bezpečnosti, konkrétně na kriminální oddělení. Zde byl povýšen do hodnosti štábního kapitána a ve služebním posudku ze dne 4. srpna 1952 je jeho působení na kriminálce hodnoceno vcelku kladně, avšak i zde mu bylo vytýkáno autoritativní vystupování a nedůslednost při promýšlení návrhů.[35] Historik Kučera usuzuje, že Pixovo přeložení mělo být součástí pokusu StB o ovládnutí kriminální služby, čímž by získala absolutní kontrolu nad Sborem národní bezpečnosti, tehdy ústředním policejním aparátem zastřešujícím všechny bezpečnostní složky v ČSSR. Pixa se však i na kriminálním oddělení dostal do ostrých sporů s velitelem Národní bezpečnosti Janem Janulíkem a náčelníkem kriminálky Karlem Kalivodou a byl nakonec donucen už v prosinci 1952 podat rezignaci na MNB.[36] Tím de facto skončila Pixova kariéra ve službách bezpečnostních složek.

Tím se uzavřela jedna etapa života Kamila Pixy a vzápětí začala nová – skrze jeho kariéru u filmu. StB se však o Pixu nepřestala zajímat a dne 20. dubna 1954 na jeho osobu založila vyšetřovací svazek pro podezření ze záškodnické činnosti a špionáže z doby jeho působení v bezpečnostních složkách.[37] Mezi důvody k založení svazku je uváděn měšťácký původ Pixovy rodiny a sociálně-demokratická příslušnost jeho otce Jaroslava, který byl sám vyšetřován StB, protože měl v držení kompromitující materiály k Juliu Fučíkovi – levicovému novináři a jednomu z vedoucích představitelů ilegálního ÚV KSČ popravenému za okupace, kolem kterého KSČ po roce 1948 vykonstruovala kult nezlomného hrdiny a vzdoru. Jaroslav Pixa měl údajně od svého syna získat záznamy z výslechů gestapa, kde je Fučík uveden jako ten, kdo po svém zatčení udal gestapu ostatní účastníky odboje, což StB chápala jako protistátní provokaci, založenou na účelově zkreslených materiálech.[38] Podle dochovaných zápisů z výpovědí s jeho bývalými spolupracovníky se ani Kamil Pixa během působení v bezpečnostních složkách netajil názorem na Fučíka jako na zrádce.[39]

StB také vypracovala výpisy z archivních spisů ohledně Pixových výslechů zajatých nacistických konfidentů v roce 1946, ve kterých vůči němu zaznívala kritika jeho neodbornosti. Podle úryvku z archivované výpovědi jednoho konfidenta ze dne 3. prosince 1951 se měl Pixa totiž dopustit zásadní chyby ve

35 „Služební posudek na škpt. SNB Kamila Pixu“, Praha, 4. 8. 1952, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

36 Kučera, *Pražský Maigret: Osobní zápas legendárního kriminalisty*, 112–13.

37 „Evidenčnímu a registračnímu sektoru MNB. Dožádání k založení spisového svazku na osobu Pixa Kamil“, 20. 4. 1954, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

38 „Věc: Pixa Jaroslav a spol – zpráva“, Praha, 15. 9. 1953 ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV; „Operativní plán k případu Pixa“, 10. 4. 1954, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

39 „Zápis o výpovědi: Vlastimil Rollo“, Praha, 26. 11. 1952, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

zpravodajské práci, když například ponechal všechny zadržené agenty SD v jedné cele, čímž jim umožnil kolektivně upravit jejich výpovědi.[40]

Velké podezření měl pak budit Pixův vztah s jeho švagrem Djoko Novoselem, ve druhé polovině 40. let legačním radou na jugoslávském velvyslanectví v Praze, který byl posléze odhalen jako agent jugoslávské tajné policie UDBA a na základě tohoto zjištění vyhoštěn z ČSSR.[41] Dle výpovědí některých Pixových bývalých spolupracovníků měl Pixa Novoselovi během jeho působení v Praze vyzrazovat informace o opatřeních StB a některých jejích příslušnících.[42] Původní podezření StB vůči Pixovi o jeho domnělé záškodnické činnosti se však neměla během rozpracování svazku potvrdit, takže vyšetřování bylo ještě v prosinci 1954 zastaveno[43] a svazek čítající 707 listů uložen do archivu.[44]

Jeho činy z doby práce u StB ale do Pixova života a kariéry vstupovaly i v šedesátých letech. 15. listopadu 1962 bylo zahájeno vyšetřování případu k smrti ubitého Ferdinanda Lotreka, v rámci kterého byl Pixa obviněn z trestného činu vraždy a po dva měsíce internován ve vazební věznici na Ruzyni. Podle protokolu z výslechu ze dne 17. listopadu 1962 Pixa odmítal, že by vydal přímý rozkaz použít proti Lotrekovi fyzické násilí během výslechů, ale měl od svých podřízených požadovat, aby jeho doznání získali „stůj co stůj."[45] V závěru své výpovědi Pixa uvedl k případu následující prohlášení:

> „[...] případ Lotrek [se] stal v roce 1949, prakticky rok po únoru 1948, kdy se v republice pohybovaly stovky agentů a teroristů a za jako takový jsem pokládal i případ Lotreka. Nám tehdejším orgánům státní bezpečnosti bylo stále zdůrazňováno [sic!], že jsme na frontě. Případy používání fysického [sic!] násilí se děly s vědomím nejvyšších představitelů státní bezpečnosti. Bylo mi tehdy 26 let a neuvědomoval jsem si negativní význam těchto metod. Domníval jsem se, že to co dělám v boji proti nepříteli slouží naší společnosti. Pak ještě bych chtěl dodat, že případ Lotreka nebyl na našem sektoru běžný. Šlo o případ výjimečný a také výjimečně bylo vůči němu fysického násilí použito."[46]

40 „Výpisy z archivních spisů provedeny dne 13. 4. 1954".

41 „Pixa Kamil, npor. /1. 3. 1923/ – návrh na odvolání z funkce velitele I. sektoru a Velitelství Stb".

42 „Věc: Kamil Pixa /osob. sv. č. 39846/ – návrh na uložení případu do archivu", 10. 9. 1954, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

43 „Věc: Kamil Pixa – návrh na uložení evidenčního svazku do archivu MV", Praha, 29. 12. 1954, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

44 „Závěrečná zpráva", Praha, 10. 1. 1955, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

45 „Protokol o výpovědi: Pixa Kamil".

46 Tamtéž.

Fotografie Kamila Pixy po jeho zatčení na podzim roku 1962

Vyšetřování případu Lotrekova úmrtí bylo 14. ledna 1963 ukončeno, Pixa zproštěn obvinění a hned druhý den propuštěn na svobodu. Podle závěrečné zprávy bylo během vyšetřování potvrzeno, že navzdory prokázanému podílu na použití nezákonných metod při Lotrekově výslechu se Pixa sám trestného činu vraždy nedopustil a není možno jej odsoudit ani za trestný čin zavinění těžké újmy na zdraví nebo smrti z nedbalosti, jelikož se mělo jednat o trestný čin v té době amnestovaný a již promlčený.[47]

O deset let později – přesněji dne 20. dubna 1972 – vycestoval Pixa již v pozici ředitele KF do Paříže jako vedoucí delegace Čs. státního filmu na jednání s tamními producenty ohledně podmínek natáčení koprodukčního animovaného filmu *Divoká planeta* (René Laloux, 1973). Hned druhý den ráno po příjezdu byl Pixa v hotelovém pokoji zatčen a následně údajně internován v budově tamního ministerstva vnitra, kde byl podroben osobní prohlídce a posléze vyslýchán ohledně své minulosti

47 „Závěrečná zpráva v trestní věci proti: Pixa Kamil", ABS, f. A 8/2, inv. j. 150.

v bezpečnostních složkách. Francouzská policie měla mít povědomí o Pixových činech z doby jeho kariéry u StB – včetně špionáže francouzské ambasády v Praze – a vyhrožovala mu uvězněním. Celá akce však byla ještě téhož dne ukončena a Pixa propuštěn.[48] Nikdy nebyl úplně vyjasněn význam této akce, ale Pixova pozice ve filmovém průmyslu tím tehdy ani dlouho poté nijak neutrpěla – navzdory vytrvalým snahám ze strany StB.

Odborný poradce a filmový scenárista

Po ukončení kariéry v bezpečnostních složkách byl Pixa dne 1. února 1953 dosazen na pozici vedoucího oddělení zvláštních úkolů v Ústředním ředitelství Československého státního filmu (ÚŘ ČSF).[49] Zde oficiálně působil jako odborný poradce filmů barrandovského studia, ve kterých se řešila bezpečnostní tematika.[50] Tyto filmy byly výsledkem snahy tehdejšího Sboru národní bezpečnosti prezentovat se před veřejností jako „lidový" policejní aparát. Za tímto účelem měly být pro film, televizi i rozhlas vypracovávány propagandistické náměty s primárně detektivní nebo špionážní tematikou. Realizace takových scénářů se přitom neobešla bez odborné pomoci poradců z řad bývalých příslušníků StB, mezi kterými se Kamil Pixa stal jedním z nejvíce vytížených.[51] Jenom v roce 1953 takto „odborně" participoval na třech celovečerních kriminálních filmech: *Kavárna na hlavní třídě* (Miroslav Hubáček, 1953), *Severní přístav* (Miloš Makovec, 1953) a *Expres z Norimberka* (Vladimír Čech, 1953). Poslední jmenovaný snímek byl přitom natočený přímo podle Pixova námětu.[52] Pixa se v 50. letech podílel na utváření dvou paralelních linií kriminálních filmů (látky špionážní a o zločinech z období první republiky) a touto svojí intenzivní participací mohl přispět k novému směřování detektivního žánru v zestátněné československé kinematografii.[53]

48 „Kamil Pixa – zadržení a výslech na franc. min. vnitra", Paříž, 22. 4. 1972, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

49 Anon., Kamil Pixa", 9.

50 Tomek, „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry", 30.

51 Petr Blažek – Petr Cajthaml – Daniel Růžička, „Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana", in *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004), 280.

52 „Kamil Pixa", Filmový přehled, cit. 27. 6. 2023, https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/55072/kamil-pixa

53 Zuzana Szczepaniková, „Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954" (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020), 67.

Z pozice odborného poradce se Pixa sám postupně etabloval jako filmový scenárista. Jeho scenáristickým debutem bylo v roce 1958 válečné drama *Černý prapor*, režírované Vladimírem Čechem, se kterým Pixa předtím spolupracoval již na *Expresu z Norimberka*.[54] Film *Černý prapor* pojednával o Čechoslovácích ve službách francouzské cizinecké legie za druhé světové války. Na realizaci scénáře se společně s Pixou podílel také Miloslav Fábera, pozdější ředitel Filmového studia Barrandov.[55] Pixovy scénáře majoritně spojovalo téma konfliktu s nacismem, které sám ze svých vlastních zkušeností z války dobře znal a současně v něm mohl uplatnit svoji oblibu v akčním žánru.[56] Jeho dnes patrně nejznámějším počinem je scénář ke snímku *Atentát* z roku 1964 v režii Jiřího Sequense, rekonstruujícímu události atentátu na zastupujícího říšského protektora Reinharda Heydricha v roce 1942. Scénář k *Atentátu* Pixa napsal opět v tandemu s Fáberou.[57]

Pixova scenáristická kariéra pokračovala i v 70. a 80. letech během jeho šéfování v KF. Jeho tvorbou přitom stále prostupoval válečný žánr s důrazem na akci s dějem zasazeným do období druhé světové války. Tyto prvky jsou přítomné i ve scénáři k válečnému dramatu *Oáza* v režii Zbyňka Brynycha. Snímek byl natočen v koprodukci se Sovětským svazem a je dějově zasazen do exotického prostředí severoafrické pouště, kde roku 1943 bojuje s německými jednotkami o přežití skupina uprchlých českých příslušníků cizinecké legie. U příležitosti realizace tohoto projektu poskytl Pixa v roce 1971 rozhovor pro časopis *Kino*, ve kterém vysvětluje vliv svých životních zkušeností na profesi scenáristy:

> „Já mám rád akční filmy o mužích v krajních životních situacích. Snad to vyplývá z mé minulosti; ze způsobu života, jakým jsem až dosud žil. Z životních prožitků. Nedovedu si představit, že bych dělal lyrický milostný příběh nebo příběh z kondelíkovského prostředí. […] celý můj život byl utvářen fantazií, která mě

54 Čecha s Pixou mělo dle dokumentů StB pojit osobní přátelství. Pixa například skrze své styky v bezpečnostních složkách Čechovi zprostředkoval obnovení jeho zbrojního pasu. Pixa byl také podezříván, že Čechovi vyzrazuje informace o StB podléhající služebnímu tajemství včetně jmen některých agentů. „Věc: Kamil Pixa – intervence za propadlý zbrojní pas“, 17. 2. 1953, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV; „Pixa Kamil – vyzrazování věcí STB charakteru režiseru [sic!] Čechovi“, 28. 4. 1953, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

55 „*Černý prapor* (Vladimír Čech, 1958)“, *Filmový přehled*, cit. 27. 6. 2023, https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396339/cerny-prapor

56 Pixa napsal scénáře s tematikou druhé světové války celkem k pěti celovečerním filmům: *Černý prapor* (Vladimír Čech, 1958), *Atentát* (Jiří Sequens, 1964), *Klíč* (Vladimír Čech, 1971), *Oáza* (Zbyněk Brynych, 1972) a *…nebo být zabit* (Martin Hollý, 1985). Dále lze uvést ještě Pixovy scénáře ke středometrážnímu filmu *Sirius* a krátkometrážnímu snímku *Adagio* (Pravoslav Flak, 1970).

57 „*Atentát* (Jiří Sequens, 1964)“, Filmový přehled, cit. 27. 6. 2023, https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396609/atentat

> zotročuje. Mohu říci, že jsem žil veliké dobrodružství, včetně té scenáristické činnosti. Můj život byl naplněn vzrušením, tragédií i směšností. […] Akce a muži v mezních situacích, to je, řekl bych, jedna poloha mých scénářů […] Ta druhá, ideová poloha, leží vždycky v rámci střetnutí s fašismem. Ve slově fašismus je snad obsaženo všechno svinstvo světa."[58]

Rozhovor je dále věnován čerstvě uvedenému snímku *Klíč*, na jehož scénáři s Pixou spolupracovali Kristián Topič a režisér filmu Vladimír Čech, pro kterého šlo již o třetí spolupráci s Pixou. Děj filmu líčí poslední dny života Jana Ziky – vůdce druhého ilegálního ÚV KSČ –, kterého za protektorátu ukrývali Pixovi rodiče před gestapem. Šéf Krátkého filmu se ve dvou rozhovorech vyjádřil v tom smyslu, že Zikovo jméno bylo historií pozapomenuto a on chce tímto filmem vyrovnat „svůj osobní dluh"[59] a uctít památku Ziky jako „velkého člověka a revolucionáře".[60] Snímek *Klíč* měl premiéru v rámci 50. výročí založení KSČ a sám Pixa získal za scénář ocenění Múza Kalliopé při zakončení letní části Filmového festivalu pracujících v Praze.[61]

Ze své funkce ředitele KF se Pixa snažil jako scenárista prosadit také na mezinárodní scéně. Jako příklad lze uvést snímek *Přeludy pouště* na motivy orientálních pohádek v koprodukci s Tuniskem z roku 1982 v režii Abdelhafidha Bouassidy – absolventa pražské FAMU –, na kterém se jako spoluautor scénáře podílel právě Pixa.[62] Realizace tohoto filmu byla přitom od rané fáze sledována StB, v jejímž záznamu ze dne 14. února 1980 se informuje o schůzce Pixy s Bouassidou, který byl vyslán do Prahy ředitelem tuniského filmu za účelem dohodnutí spolupráce s KF. StB si tuto událost interpretovala jako snahu Pixy proniknout skrze spolupráci s představiteli tuniské kinematografie na trhy „třetího světa" za účelem vlastního finančního obohacení.[63] Počátkem listopadu 1980 byla StB informována o Pixově uvolňování peněz z rozpočtu KF na rok 1981 na realizaci tohoto koprodukčního projektu, který se měl přitom zcela odchylovat od dramaturgie KF, a podle zaměstnanců podniku bylo hlavní Pixovou motivací spoluautorství na scénáři

58 Jaroslav Vokřál, „Kamil Pixa: Mám rád akční filmy", *Kino* 26, č. 10 (1971), 8–9.

59 Tamtéž, 9.

60 Oldřich Adamec, „Vladimír Čech natáčí Klíč", *Vlasta* 25, č. 6 (1971), 10.

61 „*Klíč* (Vladimír Čech, 1971)", *Filmový přehled*, cit. 27. 6. 2023, https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/396918/klic

62 „*Přeludy pouště* (Abdelhafidh Bouassida 1982)", *Filmový přehled*, cit. 27. 6. 2023, https://www.filmovyprehled.cz/cs/film/397377/preludy-pouste

63 „Záznam číslo 3/80. Pixa Kamil – udržovanie písomného styku na predstaviteľa tuniského filmu", Praha, 14. 2. 1980, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

Kamil Pixa (vpravo) s Vladimírem Čechem (uprostřed) a Kristiánem Topičem (vlevo) na Rudém náměstí v Moskvě v roce 1971 při natáčení filmu *Klíč*, který vznikl podle Pixova scénáře

a z něj plynoucí finanční odměny.[64] Podle záznamu StB ze dne 16. dubna 1981 si měl režisér Bouassida stěžovat na Pixu pro jeho požadavek o další peníze za spoluautorství na scénáři, i když mu měla být již vyplacena částka ve výši 30 tisíc dolarů.[65]

Pixa se tak coby scenárista vyprofiloval jako věrný stranický tvůrce s oblibou v akčním žánru, který ve svých látkách uplatňuje vlastní zažité zkušenosti z války i kariéry v bezpečnostních složkách. Případ filmu *Přeludy pouště* však poukazuje také na Pixovu motivaci ke scenáristické tvorbě jakožto prostředku

64 „Záznam číslo –. Pixa Kamil, ředitel Krátkého filmu Praha – signály o závadovém jednání", Praha 10. 11. 1980, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

65 „Záznam číslo 4/81. Pixa Kamil, ředitel Krátkého filmu Praha – negativní jednání jmenovaného vůči západním filmovým partnerům", Praha, 16. 4. 1981, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

k získání finančních benefitů. Tento rozpor Kamila Pixy jako scenáristy završuje záznam ze zpravodajského pohovoru konaného dne 23. listopadu 1981, ve kterém se měl Pixa vyjádřit, že nebýt jeho jmenování ředitelem KF, „mohl být již dávno národním umělcem, [sic!] jako autor mnoha filmových scénářů.“[66] Ještě po Pixově odchodu z KF bylo realizováno několik filmů, na jejichž scénářích se podílel.[67]

Období před jmenováním ředitelem Krátkého filmu

Navzdory plodné scenáristické práci a zmíněnému incidentu se zatčením na podzim v roce 1962 zůstává Pixova činnost od druhé poloviny 50. let až do nástupu do čela KF na počátku normalizace dosti nejasná. Mezi roky 1958 a 1963 působil jako ředitel Propagfilmu, studia zaměřeného primárně na reklamní tvorbu.[68] Tehdejší dramaturg ve studiu Jan Poš označil nastupujícího ředitele Pixu jako „nefilmaře“, se kterým měl dle Poše do tvorby Propagfilmu přijít „konec všech smysluplných point“.[69] Režisér Oldřich Korejz zase k Pixově příchodu poznamenal, že navzdory prvotním obavám zaměstnanců studia kvůli povědomí o jeho minulém zaměstnání v bezpečnostních složkách se měl Pixa brzy projevit jako charismatický ředitel se schopností přesvědčit ostatní.[70]

Doposud jsou však k dispozici jen kusé informace ohledně Pixova působení v Propagfilmu. Z uveřejněných článků lze pouze konstatovat, že v době působení ve funkci ředitele Propagfilmu hodně cestoval. Například ve svém článku z roku 1961 dokumentuje Pixa natáčení dokumentárního snímku *Kolona pro Afriku* (Kamil Pixa – Jiří Svoboda, 1961), mapujícího cestu posádky československých automobilů z guinejského přístavu Konakry do hlavního města Republiky Mali a pak nehostinnou pouští do Timbuktu.[71] Pixa se na tomto dokumentu podílel jako spoluautor námětu a scénáře a také jej spolurežíroval. Na filmu s ním spolupracovali scenárista Kristián Topič, režisér Jiří Svoboda a vedoucí výroby František

66 „Záznam z průběhu zpravodajského pohovoru s osobou: Pixa Kamil“, Praha, 23. 11. 1981, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

67 Jedná se o filmy *Zuřivý reportér* (Martin Hollý, 1987), *Lovec senzací* (Martin Hollý, 1988) a *Divoká srdce* (Jaroslav Soukup, 1989).

68 Anon., „Kamil Pixa“, 9.

69 Pavel Melounek, „Svědek. Živá legenda české animace Jan Poš sedmdesátiletý“, *Scéna* 15, č. 7 (1990), 14.

70 *Uvnitř vnitra*.

71 Kamil Pixa – Kristián Topič, „Sedm tisíc kilometrů s kolonou pro Afriku“, *Kino* 16, č. 22 (1961), 348.

Kopecký, přičemž tito tři aktéři se později stanou členy Pixova úzkého okruhu nejbližších zaměstnanců za jeho ředitelování v KF.

Ze své pozice ředitele Propagfilmu Pixa také v roce 1959 publikoval článek do časopisu *Reklama*, ve kterém mimo jiné zdůrazňoval úspěchy Propagfilmem vyrobených reklamních snímků v mezinárodní konkurenci a také výchovného poslání československé reklamy, kterým se má údajně lišit od reklamy kapitalistické, jež dle Pixy „nemá jiný účel, než prodat zboží.“[72] Cesty do zahraničí v rámci jeho postavení stejně jako publikování příspěvků v tisku o úspěších a významu jím produkovaných filmů předznamenávají Pixovo pozdější vystupování v roli ředitele KF.

V pozici ředitele Propagfilmu si Pixa měl spolu se svými chráněnci přisvojovat zásluhy za konkrétní úkoly, které přitom vypracovávali jiní pracovníci studia, a pak z nich finančně těžit. O dané záležitosti měl několikrát vést rozpravu s jedním ze svých chráněnců v Propagfilmu na různých společenských událostech. Jejich rozhovory přitom vyslechl také spolupracovník StB, který tyto informace následně sdělil do agenturní zprávy, sepsané dne 4. ledna 1963.[73] Podle záznamu ze speciální porady vedoucích představitelů filmových studií konané dne 5. září téhož roku však Propagfilm pod Pixovým vedením vykazoval nejnižší denní výrobnost a současně nejvyšší náklady na realizaci filmů ze všech studií KF.[74] Také ohledně plánování výroby měl Propagfilm vykazovat nejhorší výsledky z hlediska výrazného nepoměru mezi plánovanou a čistou natočenou metráží, která je ve skutečnosti o více než polovinu nižší, než uvádí plán, přičemž náklady na jeden instrukční film vyrobený v Propagfilmu jsou o skoro 30 000 Kčs vyšší než ve studiích v Gottwaldově či Bratislavě.[75] Pixa byl proto 30. září 1963 v pozici ředitele Propagfilmu nahrazen Janem Vanišem[76] a přesunut

72 Kamil Pixa, „Čeho jsme dosáhli“, *Reklama* 5, č. 5 (1959), 100.

73 Ve zprávě je uvedeno pouze příjmení Pixova chráněnce – Votruba. K dané agenturní zprávě je však třeba poznamenat, že Pixa byl v době předání oné zprávy (4. ledna 1963) internován již déle než měsíc v ruzyňské věznici pro obvinění z vraždy Ferdinanda Lotreka. Nelze tedy přesně určit, v jakém časovém rozmezí se přesně ve zprávě uvedené události odehrály, byť spolupracovník StB uvádí, že Pixu zná již od doby, kdy byl ředitelem Propagfilmu. „Agenturní zpráva. Kamil Pixa – Praha – zpráva“, Praha, 4. 1. 1963, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

74 Anon., „Speciální porada 5. září 1963. Hloubkový rozbor plánování, financování a odměňování tvorby krátkých filmů“, *Bulletin ústředního ředitele Čs. filmu*, č. 3 (1963), 4.

75 Tamtéž, 6.

76 Nepodařilo se zjistit, jaký vliv mohla na vzniklou situaci v Propagfilmu mít Pixova internace v ruzyňské věznici od 19. listopadu 1962 do 15. ledna 1963. „Závěrečná zpráva v trestní věci proti: Pixa Kamil“.

na pozici dramaturga KF.[77] Podle dokumentů StB však Pixa i z této pozice nadále podnikal v průběhu 60. let služební cesty do kapitalistických států.[78]

Ředitelem Krátkého filmu

Jak již bylo uvedeno, Kamil Pixa byl jmenován ředitelem KF 30. září 1969 po odvolání jeho předchůdce Václava Žižky.[79] Důvody toho, že byl do funkce podnikového šéfa dosazen právě Pixa, nejsou příliš jasné. Svojí minulostí v bezpečnostních složkách v kombinaci s dosavadními zkušenostmi ve filmové tvorbě mohl budit v očích ÚV KSČ dostatek důvěry k tomu, že povede KF v souladu s požadavky nastupující normalizace. Avšak vzhledem k výše uvedeným poznatkům ohledně problematického hospodaření Propagfilmu v roce 1963, vedoucího k Pixově odvolání z funkce ředitele, se i tato hypotéza jeví jako sporná. Ať už byly pohnutky k výběru Pixy jakékoli, jeho jmenování ředitelem Krátkého filmu se neobešlo bez protestů. Nově nastupující ústřední ředitel ČSF Jiří Purš byl za své rozhodnutí odvolat Žižku ve prospěch Pixy konfrontován výborem Základní organizace KSČ (ZO KSČ) v KF, která jej upozornila na Pixovy charakterové nedostatky, zahrnující

> „sklony k diktátorství a vyřizování si osobních účtů, pro které byl několikrát kritisován [sic!] a projednáván stranickými orgány v době, kdy působil jako ředitel Propagfilmu a pro které je mezi většinou zaměstnanců KF neoblíben.“[80]

Dosazení Pixy na pozici podnikového šéfa by proto dle výboru ZO poškodilo autoritu KSČ na pracovišti KF, kde bude tímto „nastolena atmosféra strachu“. Výbor ZO tedy naléhal na Purše, aby ještě promyslel své rozhodnutí jmenovat Pixu ředitelem.[81] Do věci se však vložil výbor stranické organizace Propagfilmu. Ten sdělil Puršovi písemně svoji jednomyslnou podporu Kamilu Pixovi k jeho jmenování ředitelem vzhledem

77 Anon., „Kamil Pixa“, 9.

78 „Pixa Kamil. Přehled cest jmenovaného do zahraničí za posledních 10 let“, 8. 4. 1974, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

79 Fojtík, „Dokumenty z archivu ÚV KSČ“, 175.

80 „Zápis z mimořádné schůze výboru ZO KSČ Krátký film konané 29. září 1969“, Národní filmový archiv (NFA), f. ÚŘ ČSF, k. R12/BI/5P/1K.

81 Tamtéž.

k jeho odborným znalostem a zkušenostem.[82] Purš později tuto situaci vysvětlil tak, že tehdy potřeboval do funkce šéfa KF dosadit právě Pixu a jeho předchůdce Václava Žižku po společné domluvě přesunul na pozici ředitele Propagfilmu.[83]

Bezprostředně po svém nástupu zaslal Pixa dne 8. října 1969 Puršovi svůj návrh prozatímních organizačních opatření v KF. Svůj záměr vysvětlil tak, že dosavadní decentralizovaná organizace podniku znemožňuje jemu coby řediteli řídit provoz jednotlivých studií a aktivně zasahovat do jejich tvorby. Pixa proto v návrhu doporučil podřídit si celou dramaturgii KF, čímž by bylo možno „ovládnout tvorbu filmů již od ideového záměru."[84] Výroba filmů v podniku by pak byla rozdělena do dvou částí, každá pod vedením výrobního náměstka. Tou první by byla programová tvorba, zahrnující výrobu nekomerčních programových filmů. Do druhé části by spadaly zakázkové projekty pro různé organizace a zahraniční partnery.[85]

V KF tak dne 1. ledna 1970 došlo k rozsáhlé reorganizaci, při které byly rozpuštěny dosavadní dramaturgické skupiny jednotlivých studií, která KF zastřešoval, a místo nich byla zřízena dvě centralizovaná oddělení dramaturgie programových a zakázkových filmů, podřízená přímo podnikovému řediteli.[86] Posléze bylo k těmto dvěma oddělením přiděleno ještě oddělení dramaturgie zpravodajského filmu. Do vedoucích pozic v těchto odděleních přitom Pixa z velké části dosadil své bývalé spolupracovníky z Propagfilmu: produkční František Kopecký byl jmenován náměstkem ředitele pro zakázkovou tvorbu, režisér Jiří Svoboda získal funkci vedoucího dramaturga zpravodajského filmu a scenárista Kristián Topič byl dosazen na pozici šéfa dramaturgie zakázkové tvorby. Dále byl do funkce náměstka pro programovou tvorbu dosazen Jan Sedláček a šéfdramaturgem programové tvorby byl jmenován Vladimír Goldmann,[87] absolvent scenáristiky a dramaturgie na FAMU, kde studoval v ročníku společně s Pavlem Juráčkem a Antonínem Mášou pod pedagogickým vedením Františka Daniela.[88]

82 „Dopis DO KSČ Propagační film pro ÚŘ ČSF", 30. 9. 1969, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BI/5P/1K.

83 Hulík, *Kinematografie zapomnění*, *Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, 431.

84 „Organizační změny v Krátkém filmu", Praha, 8. 10 1969, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BI/5P/1K.

85 Tamtéž.

86 Tamtéž.

87 Anon., „Tisková konference s ředitelem KF Praha Kamilem Pixou", *Filmové informace* 22, č. 10 (1971), 3.

88 Pavel Juráček, *Deník (1959–1974)* (Praha: Národní filmový archiv, 2003), 781.

Neblahý dopad reorganizace dramaturgie v KF na provoz jednotlivých studií lze demonstrovat na případu Filmového studia Gottwaldov, které se během šedesátých let postupně autonomizovalo od vlivu pražského vedení a realizovalo pestrou škálu hraných, dokumentárních, animovaných, reklamních i kombinovaných filmových projektů, jež si získávaly umělecký ohlas doma i v zahraničí. Zrušení vlastní dramaturgie v Gottwaldově na počátku 70. let mělo za následek konec tvůrčí samostatnosti, kterou gottwaldovské studio budovalo po celou předešlou dekádu.[89] Přemístěním dramaturgie z Gottwaldova do Prahy mělo dojít k chaosu, kdy veškerá komunikace s dramaturgy, na rozdíl od dosavadní praxe osobního jednání, probíhala zpravidla písemně nebo po telefonu. Pražští dramaturgové přitom neměli dle pamětníků povědomí o specifičnostech gottwaldovské filmové tvorby. Navíc v náporu látek z dalších studií pod sférou vlivu KF pražská dramaturgie ani nestíhala jednotlivé projekty s gottwaldovskými tvůrci konzultovat, čímž studio až do svého osamostatnění v roce 1977 ztratilo vlastní originální koncepci.[90]

Reorganizace ve studiích KF přitom nebyla v té době mezi filmovými podniky nijak ojedinělá. Obdobnou reorganizací prošlo na počátku normalizace také Filmové studio Barrandov, kde byly rozpuštěny tzv. tvůrčí skupiny, ve kterých probíhal celý proces realizace jednotlivých filmových projektů již od fáze literární přípravy scénářů, a namísto nich byly zavedeny skupiny dramaturgické, spadající pod přímý vliv ústředního dramaturga. Tím byl dne 1. října 1969 jmenován obávaný Ludvík Toman, který v 50. letech působil jako režisér ve Studiu populárně vědeckých a naučných filmů.[91] O Tomanovi mělo mezi pamětníky kolovat rovněž mnoho legend. Například díky svému přátelství s Miroslavem Müllerem – tehdejším vedoucím oddělení kultury ÚV KSČ – měl mít blízké styky až k nejvyšším představitelům sovětského politbyra. Údajně byl přímo napojen na sovětskou KGB, čímž měl budit strach i na ÚŘ ČSF, kde Tomanovi kvůli tomu dlouhodobě tolerovali jeho ustavičné překračování pravomocí.[92]

Toman se tak podle výpovědí pamětníků neobával své výsostné pozice svévolně zneužívat, a kromě schvalování scénářů mohl také libovolně zasahovat do výroby již schválených filmových projektů, které se musely na pouhý jeho příkaz bez odůvodnění přestříhat, jinak nedostaly povolení k distribuci.[93] Na základě

89 Elmar Klos – Hana Pinkavová, *Historie gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech* (Praha: Československý filmový ústav, 1984), 83.

90 Klos – Pinkavová, *Historie gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*, 83.

91 Hulík, *Kinematografie zapomnění*, *Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*, 171.

92 Tamtéž, 175.

93 Tamtéž, 174.

osobní zášti a silného antisemitismu, který měl dávat veřejně najevo, se neobával profesně poškozovat některé aktéry, působící ve filmovém průmyslu.[94] Jako příklad takového jednání lze uvést stížnost režiséra KF Jiřího Jahna ze dne 6. dubna 1974, kterou na ÚŘ ČSF zaslal Pixa. Ve stížnosti Jahn uvádí, že Toman se ostře postavil proti jeho účasti na festivalu krátkých filmů v Oberhausenu, což Jahn vysvětluje jako akt osobní nenávisti ze strany Tomana vůči němu. Důvodem k tomu má být Tomanovo dřívější problematické působení na pozici režiséra ve Studiu populárně vědeckých a naučných filmů, jehož byl Jahn tehdy ředitelem. Požadoval totiž od Tomana coby svého tehdejšího podřízeného, aby plnil své pracovní povinnosti a dodržoval kázeň na pracovišti, neboť Toman se měl vůči svým spolupracovníkům chovat arogantně a urážlivě.[95]

Právě kvůli Tomanově nadvládě nad Barrandovem mělo nemálo filmových pracovníků přecházet k Pixovi do KF, který podle výpovědí pamětníků oproti bezskrupulóznímu Tomanovi projevoval v jednání se svými podřízenými přece jenom větší zdrženlivost. Navíc i mezi Pixou a Tomanem měla panovat velká osobní nevraživost, kterou někteří pamětníci také uvádějí jako důvod toho, proč byl Pixa tolik otevřený spolupráci s nežádoucími tvůrci, kterým Toman na Barrandově ztěžoval práci. Emblematickým případem této nevraživosti měl být případ režisérky Věry Chytilové a jejího filmu *Hra o jablko* z roku 1976, jehož realizaci Toman na Barrandově zamítl a Pixa ji následně umožnil pod střechou KF – podle výpovědi tehdejší barrandovské dramaturgyně Marcely Pittermannové právě „na vztek Tomanovi".[96] Samotná řevnivost měla přitom vyvěrat z Tomanovy údajné příslušnosti ke KGB, zatímco Pixa byl bývalým důstojníkem StB.

Osobní animozita mezi těmito dvěma významnými aktéry však také měla za následek zastavení nejednoho filmového projektu. Jako příklad lze uvést kombinovaný film *Fantastické dobrodružství*, který připravoval v roce 1971 režisér Karel Zeman – v té době již celosvětově renomovaný tvůrce. Tento projekt měl být završením Zemanovy dosavadní fantastické tvorby. Přípravy na realizaci však byly zastaveny poté, co od zamýšlené koprodukce s Barrandovem odstoupil KF. Pixa měl totiž odmítnout spolupráci na tomto projektu právě kvůli Tomanovi, kterému by musel Zemana jakožto zaměstnance KF uvolnit pro natáčení na Barrandově, na což nepřistoupil.[97] Zeman pak již žádný celovečerní kom-

94 Tamtéž, 172–173.

95 „Stížnost J. Jahna na Ludvíka Tomana", Praha, 6. 4. 1974, NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R4/AII/1P/4K.

96 Štěpán Hulík, „Nejlepší scénáře se do realizace nedostaly. Rozhovor s dramaturgyní Marcelou Pittermannovou", *Iluminace* 22, č. 2 (2010), 91.

97 „Návrh vedoucího výrobní skupiny distribučních filmů Ericha Švabíka na odepsání vynaložených nákladů na film *Fantastické dobrodružství*, adresovaný náměstkovi ředitele Filmového studia Barrandov Václavu Kovářovi", 28.12.1971, NFA, ÚŘ ČSF, R19/AI/4P/1K. Za upozornění na tento nerealizovaný projekt děkuji Michalu Šaškovi.

binovaný film nenatočil a vrátil se do studia v Gottwaldově, kde zrealizoval celovečerní animované pohádky *Čarodějův učeň* a *Pohádka o Honzíkovi a Mařence*. Pro Pixu typickou vlastností měl přitom být právě jeho cynický humor, kdy tímto svým kontroverzním jednáním chtěl především provokovat jak Tomana a ostatní vedoucí představitele v normalizační kinematografii, tak i Müllera a další příslušníky ÚV KSČ, kteří mu sice měli být mocensky nadřazení, ale stejně nemohli Pixu kvůli jeho konexím „v jiných sférách" nijak potrestat.[98]

Ať už však byly Pixovy motivace jakékoli, jeho pomoc nežádoucím osobnostem tehdejší československé kinematografie se při zpětném pohledu stala jedním z emblematických prvků jeho působení v KF a je dodnes kladně připomínána.[99] Příkladem může být svědectví herečky a výtvarnice Valerie Chmelové, která musela v roce 1976 skončit jako moderátorka pořadů v Československé televizi (ČST) kvůli anonymnímu udání, že měla na horách lyžovat s čepicí se vzorem americké vlajky. Byl to právě Kamil Pixa, kdo následně zprostředkoval Chmelové pracovní příležitost ve Filmovém studiu Gottwaldov, kde mohla pracovat jako režisérka a výtvarnice animovaných filmů pod dohledem Hermíny Týrlové.[100] Toto Pixovo patronství nad Chytilovou, Chmelovou a mnoha dalšími tvůrci však bylo také jedním z důvodů pro obnovení zájmu ze strany StB, která Pixu začala opětovně podezřívat z protistátní činnosti.

Pixa jako otec, manžel a syn: Naleštěné důstojnické holínky

> „A jestli můžu bejt hodně brutální tak já si vzpomínám na to jak jsem milovala ty naleštěný holínky důstojnický. A to mi byly tři roky. A pamatuju si, že vrzaly ty holínky. A já jsem milovala vrzající boty. A pak teprve… víš vždycky to až po nějaký době… no bylo to takový tvrdý probuzení. […] Zjištění, co dělají ty holínky."[101]

98 Srov. *Uvnitř vnitra*; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 7. 2. 1996; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 6. 4. 2001, N0223-01-07-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 25. 1. 2002.

99 I v této Pixově patronské úloze však existuje určitý rozpor. Podle Jiřího Kubíčka – tehdejšího dramaturga studia Bratři v triku, které administrativně spadalo pod KF – totiž Pixovo zprostředkování práce v Krátkém filmu normalizací postiženým tvůrcům nebylo zcela svévolné, ale naopak mělo být neoficiálně posvěceno přímo ústředním ředitelem Čs. filmu Jiřím Puršem, který měl údajně sám zájem na tom, aby i oficiálně nežádoucí tvůrci byli zaměstnaní, ale ne na Barrandově. Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedla Marcela Pittermannová, 26. 11. 2003, N0335-01-05-ROZ-T, sbírka zvukových záznamů NFA; Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Michal Večeřa, 28. 6. 2023.

100 Rozhovor s Valerií Chmelovou vedl Pavel Skopal, 10. 12. 2022.

101 Milada Kučerová, *Paměť národa*, cit. 28. 7. 2023.

Jaroslav Pixa (otec) a Kamil Pixa

Osobní pohled na Kamila Pixu nabídl rozhovor s jeho dcerou Miladou Kučerovou, která se narodila v roce 1946. Po válce žil Pixa s rodinou v domě U Zlaté studně a poté se přestěhovali do Konviktské ulice. Pixa od rodiny odešel, když bylo jeho dceři sedm let.[102]

Milada Kučerová vystudovala loutkářství na Divadelní fakultě Akademie múzických umění, po dostudování nějakou dobu pracovala pro loutkové divadlo a následně přišla nabídka spolupracovat s KF. Tím se opětovně propojily její cesty s cestami jejího otce, neboť to byl právě on, kdo jí nabídl spolupráci na filmu KF.[103]

102 Tamtéž.

103 Tamtéž.

Začala tedy pracovat jako výtvarnice na filmech na motivy pražských pověstí, kterými byly *Faustův dům* (Garik Seko, 1977) nebo *Daliborka* (Ivan Renč, 1978), k nimž psal scénáře její otec.[104] Další spolupráci Kučerové a jejího manžela Rudolfa s KF údajně zmařila jejich účast na pohřbu Jana Patočky v březnu 1977 a Milada Kučerová se začala živit výrobou hraček a jako uklízečka.[105]

Portrét ředitele Pixy pohledem pamětníků

Dramaturg animovaných filmů Jiří Kubíček vystihl rozpor, který je poměrně typický pro obraz Pixy ve vzpomínkách pamětníků: „Bezesporu šlo o člověka, který byl organizačně a manažersky velice schopný. Filmu dost rozuměl a měl ho rád, dokázal dokonce respektovat talentované osobnosti, ale zároveň kohokoliv nebo cokoliv zlikvidoval, když to ohrožovalo jeho post."[106]

Své specifické postavení Pixa provokativně prezentoval např. i vlastnictvím automobilu značky Mercedes.[107] Při prosazování vlastních scénářů těžil ze svého mocenského postavení ve strukturách Československého státního filmu a ve svůj prospěch údajně využíval i toho, že pro něj pracovali zakázaní autoři, jejichž scénáře podepisoval.[108] Pixovo psaní scénářů Jiří Kubíček vysvětluje ekonomickými motivacemi: „Ani ředitel Krátkého filmu tehdy nedisponoval ničím víc než tabulkovým platem, a ten nebyl nijak závratný, takže si chtěl nějakým způsobem přivydělat. Dané scénáře samozřejmě musel fyzicky napsat nebo nadiktovat – a pak už se našel někdo, kdo je předělal."[109]

Jiří Barta reálný tvůrčí přínos Pixy coby scenáristy animovaného filmu ovšem razantně popírá. Pixa napsal podle novely Viktora Dyka scénář k filmu *Krysař* (Jiří Barta, 1986), v průběhu tvorby se ale Barta od scénáře odchyloval a film byl natočen jinak:

104 Tamtéž.

105 Tamtéž.

106 Stanislav Ulver, „Vzestupy a pády: Rozhovor s Jiřím Kubíčkem o české animaci v posledních třiceti letech milénia", in *Animace a doba: sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, eds. Stanislav Ulver (Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004), 44.

107 Rozhovor s Pavlem Hoblem vedla Eva Strusková, 25. 1. 2002.

108 Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Alena Šlingerová, 7. 12. 2016.

109 Stanislav Ulver, „Vzestupy a pády: Rozhovor s Jiřím Kubíčkem o české animaci v posledních třiceti letech milénia", in *Animace a doba: sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, ed. Stanislav Ulver (Praha: Sdružení přátel odborného filmového tisku, 2004), 44.

> „Pixova adaptace vycházela do značné míry z novely Viktora Dyka, šlo o lyrický příběh, který by vyžadoval úplně jiné výtvarné řešení a s mojí expresivně kubizující formou se pochopitelně vůbec neslučoval. Takže jen malá část scénáře zůstala a větší se proměnila, nebo úplně vypadla. Ale Pixa byl spokojen, neboť se domníval, že točím podle jeho verze, i když ve skutečnosti jsem postupoval podobně jako moji předchůdci. Nakonec jsem tedy v relativním klidu natáčel se svými kolegy film podle svých představ, i když jsem věděl, že jednou nastane ta hrozná chvíle, kdy bude hotov a já ho budu muset obhájit nejenom před Kamilem Pixou, ale i německými zákazníky, kteří si představovali hezkou romantickou pohádku, určenou dětem.“[110]

Autorská Bartova verze ale nebyla zachována Pixovi navzdory, ale díky jeho nucenému odchodu z vedení KF v roce 1985: „Po promítání nastalo hluboké ticho. Druhý den se Kamil Pixa chystal ještě ‚zachránit‘ film ve střižně, avšak další šťastná náhoda způsobila, že k ničemu takovému nedošlo. Náhlá výměna ředitelů celou záležitost ukončila.“[111] O tom, že Pixa využíval střih pro razantní zásahy do animovaných filmů, svědčí i dopis Jana Švankmajera, který v roce 1987 napsal tehdejšímu řediteli KF: „[…] v minulém období Krátkého filmu za vedení pana Kamila Pixy došlo k některým zásahům do mých filmů, které zjevně poškozují jejich uměleckou i myšlenkovou hodnotu. Domnívám se, že nastala chvíle, kdy by bylo možné uvažovat o očištění mých filmů od těchto vynucených i svévolných úprav a dodatků, které minulé vedení Krátkého filmu v případě mých filmů nijak neřešilo.“[112]

Pixa a jeho přínos animovanému filmu

Scenárista a pedagog Edgar Dutka ve svém textu *Nástin dějin českého animovaného filmu* v paralelním pohledu Pixovy scenáristické ambice ironizuje, ale současně mu přiznává výrazné organizační zásluhy o český animovaný film:

110 Anon., Jiří Barta: Čekání na Golema, tamtéž, 358.

111 Tamtéž, 358.

112 Jan Švankmajer – František Dryje, *Síla imaginace: režisér o své filmové tvorbě* (Praha: Dauphin, 2001), 263.

> „A tehdy se vynořil ‚geniální' scenárista (jak sám o sobě prohlašoval) Kamil Pixa, ředitel Krátkého filmu a muž s vazbami přímo na StB, který se projevil jako silný šéf. Dodejme, že nikoliv jen v negativním slova smyslu. Založil Prométhea, další studio animovaného filmu v Ostravě – a pod své vedení dokonce získal i Ateliéry Zlín. Organizoval každoroční Přehlídky krátkometrážní tvorby, tj. i animované, a později samotný Animafilm České Budějovice. V dobách nejtvrdší normalizace ateliérům zprostředkoval koprodukční spolupráci s několika západoněmeckými televizními společnostmi, a tak byli ve Studiu Jiřího Trnky natočeni nejen *Robinson* či *Švejk*, ale i skvělý Bartův *Krysař* a *Malá čarodějnice* Zdeňka Smetany. Na Pixův popud byla v roce 1975 podepsána smlouva mezi Krátkým filmem a Vysokou školou uměleckoprůmyslovou o realizaci a dokončování diplomových prací studentů ateliéru filmové a televizní grafiky v Krátkém filmu. Do studia tak začali každým rokem přicházet mladí umělci."[113]

Na textu Dutky lze vypozorovat tři zásadní body, ve kterých Pixa pomohl k rozvoji animace. Vznik ostravského studia Prométheus, organizace festivalů, především Animafilmu, a nakonec snaha o založení či podpoření animačních oborů na vysokých či středních školách.

Založení ostravského studia souviselo s poptávkou po instrukčních a propagačních filmech na Ostravsku.[114] Název „Prométheus" tato nová pobočka Krátkého filmu v Ostravě zdědila po studiu, které Pixa založil v Praze a kde se chtěl věnovat svým projektům antických témat.[115] Ono původní pražské studio Prométheus se v animační technice zaměřovalo především na kombinaci ploškového a kresleného filmu,[116] což byl v dané době poměrně neobvyklý přístup. První film, který ve studiu začal vznikat, byl celovečerní, nesl název *Divoká planeta* a byl vytvářen ve spolupráci s francouzskou firmou Les Films Armorial Paris.[117] Na tomto poměrně náročném projektu se čeští tvůrci, a především pak Josef Kábrt mnohé naučili a následně to uplatnili ve svých dalších projektech již s antickou tematikou: *Příběhy Odysseovy* (Josef Kábrt, 1978), *Éros a Psyché* (Ludvík Hájek?), *Perseus* (Ludvík Hájek?) a *Erotovy šípy* (Ludvík Hájek?), u kterých se

113 Edgar Dutka, „Nástin dějin českého animovaného filmu v paralelním pohledu", in *Animace a doba: sborník textů z časopisu Film a doba 1955–2000*, 13.

114 Denisa Jánská a Monika Horsáková, *Animace z Ostravy: Animated film in Ostrava* (Ostrava: QQ studio Ostrava, 2010), 13.

115 Tamtéž, 13.

116 Marie Benešová, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu* (Praha: Český filmový ústav, 1979), 223.

117 Marie Benešová, *Kapitoly z dějin českého animovaného filmu* (Praha: Český filmový ústav, 1979), 224.

na scénářích podílel Kamil Pixa.[118] Následně se pustil do tvorby série na námět pověstí staré Prahy,[119] kterou tvořily čtyři filmy: *O mistru Hanušovi* (r. Garik Seko, 1978), *Faustův dům* (r. Garik Seko, 1977), *Daliborka* (r. Ivan Renč, 1978) a *Jeruzalémská ulice* (r. Ivan Renč, 1978).[120] Ke konci 70. let postupně studio ukončuje provoz a následně v roce 1978 svůj název předává pobočce Krátkého filmu v Ostravě,[121] která fungovala již od roku 1972.[122] Pixa přijel v roce 1971 do Ostravy na pozvání zástupců Krajského výboru Komunistické strany Československa, kde ze strany zástupců přichází první nápad na založení ostravské pobočky.[123] Na rozdíl od zlínského Kudlova v Ostravě nebyla ambice vyhranit filmu speciální prostor, tedy např. stavět ateliér, a ostravská pobočka dostala pouze „[...] první patro domu na náměstí Lidových milicí (dnes Masarykovo náměstí).“[124] Zároveň, jak tvrdí článek ve *Zpravodaji ÚPF*: „Prométheus se po osamostatnění studia v Gottwaldově stal jediným krajským studiem Krátkého filmu Praha v ČSR [...].“[125] a pracovaly v něm výrazné osobnosti animovaného filmu jako Ilja Novák nebo Karel Trlica.

Z pohledu dramaturga Jiřího Kubíčka i režiséra Jana Švankmajera byly tyto Pixovy aktivity motivovány výhradně osobními zájmy, tedy snahou získat ekonomické výhody a prestiž a posílit své postavení. To vystihuje text Jana Švankmajera nazvaný *Sen o řediteli Krátkého filmu Kamilu Pixovi (5. srpna 1975)*, který ilustruje, jak moc Pixovi záleželo hlavně na vlastním postavení: „(Pixa) říká: ‚To je pravda, hodil bych Švankmajera přes palubu jedině v případě …‘ a nastartoval motor a odjel. Eva říká, že tu větu nedopověděl. A já na to: ‚Protože by musel říct: ‚Jedině v případě, že by to ohrozilo moji kariéru.‘“[126] Švankmajerova tvorba byla pro Pixu navíc možností, jak zvyšovat prestiž KF.

118 Tamtéž, 224.

119 Tamtéž, 224.

120 Tamtéž, 224.

121 Jánská – Horsáková, *Animace z Ostravy: Animated film in Ostrava*, 14.

122 PZ, „Pohledy do tvůrčích dílen animace: Studio Prométheus“, *Zpravodaj ÚPF: informační a metodický materiál vydávaný pro vnitřní potřebu filmové distribuce*, č. 6 (1985), 3.

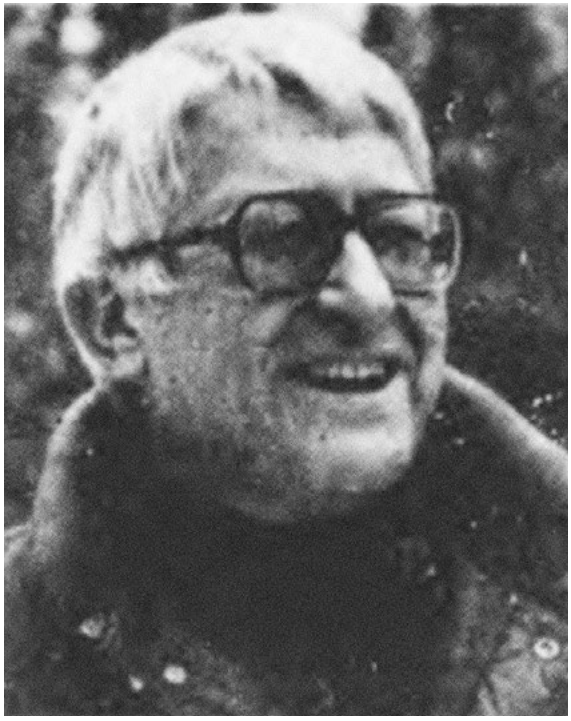
123 Jánská – Horsáková, *Animace z Ostravy: Animated film in Ostrava*, 13.

124 Tamtéž, 14.

125 PZ, „Pohledy do tvůrčích dílen animace: Studio Prométheus“, 3.

126 Anon., „Anketa – film ve snu“, *Iluminace: Časopis pro teorii, historii a estetiku filmu* 14, č. 1 (2002), 124.

Kamil Pixa přebírá titul zasloužilý umělec
z rukou tehdejšího ministra kultury
dr. Milana Klusáka



Zasloužilý umělec Kamil Pixa

S Pixovým působením je spojena i řada ocenění, která se netýkají pouze tvůrčí činnosti, ale i jeho aktivit ve vojenských oblastech či v „budování socialismu“.[127] V roce 1973 mu bylo uděleno při příležitosti jeho padesátých narozenin Vyznamenání za zásluhy o výstavbu od prezidenta republiky na návrh předsednictva ÚV KSČ a vlády ČSSR. Význam Pixovy činnosti jak ve filmové tvorbě, tak i mimo ni shrnul ve svém projevu tehdejší první náměstek ústředního ředitele ČSF Bohumil Steiner, podle něhož „Kamil Pixa stál i v nejsložitějších dobách vždy v řadách poctivých členů KSČ.“[128] Ve stejném roce získal Pixa u příležitosti výstavy „50 let SSSR“ také pamětní medaili za zásluhy o rozvoj československo-sovětského

127 Podrobněji k okolnostem udělování vyznamenání a cen Kamilu Pixovi srov. Kamila Jablonická, „Loajalita, prestiž a umění. Státní ceny pro animátory v době normalizace“ (Bakalářská práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2023), 23, 33, 52–3.

128 Anon., „Ředitel KF Kamil Pixa vyznamenán u příležitosti padesátých narozenin“, *Filmový informační bulletin*, č. 10 (1973), 13.

Pixa (sedící nalevo) při podpisu smlouvy o sovětsko-československé koprodukci populárně vědeckých filmů.
Úplně napravo sedí Ludvík Toman, někdejší ústřední dramaturg ve Filmovém studiu Barrandov

přátelství.[129] Za tvůrčí všestrannost v oblasti scenáristiky pak v roce 1980 získal titul zasloužilého umělce.[130] V roce 1983 u příležitosti jeho šedesátých narozenin byl Pixovi propůjčen Řád práce, který si měl vysloužit nejen jako všestranný autor a schopný manažer KF, ale také za svůj „aktivní podíl na antifašistickém odboji a za zásluhy o rozvoj československé znárodněné kinematografie."[131] Díky své „stranickosti a zásadovosti" se měl Pixa zasloužit o „opravdovou renesanci tvorby krátkých filmů", jak uvádí článek „Tvůrce vpravdě stranický" v *Rudém právu*, vydaný rovněž u příležitosti Pixových šedesátin.[132] Jak uvidíme v následující kapitole, uvedené úryvky o Pixovi jako zasloužilém umělci jsou v ostrém rozporu s tím, jak jej vnímala StB.

Portrét ředitele Pixy pohledem Státní bezpečnosti

Zdánlivě neprůstřelná pozice Kamila Pixy jakožto schopného šéfa KF nezabránila tomu, aby se jím již od první poloviny 70. let opět zabýval jeho bývalý zaměstnavatel – StB. Dne 5. dubna 1974 byl založen na Pixu osobní svazek číslo 7123 s krycím názvem „Rozhlas".[133] Pokyn k rozpracování svazku vydal I. náměstek Federálního ministerstva vnitra z důvodu podezření ze spolupráce Pixy s americkou rozvědkou.[134] V přiloženém zdůvodnění jsou uváděny poněkud bizarní údaje například o tom, že Pixa měl být již během svého věznění v koncentračních táborech ve styku se zde působícím, ale blíže neurčeným „britským špionem" a po osvobození tábora americkou armádou údajně za nevyjasněných okolností navázal osobní kontakty s jejími příslušníky. StB upřela pozornost i na Pixovo zprostředkovávání pracovních příležitostí v KF nežádoucím osobám, angažovaným negativně v událostech mezi lety 1968–1969. Jako podezřelé se jevilo i Pixovo časté cestování do zahraničí, kde mohl být díky své minulosti u StB získán nepřátelskými rozvědkami jako „perspektivní spolupracovník […] s cílem jeho využití do rezortu MV a ÚV KSČ, kde má i v současné

129 Anon., „V neděli 7. ledna skončila po velkém úspěchu výstava „50 let SSSR", *Kino* 28, č. 2 (1973), 2.

130 Národní archiv, f. Úřad předsednictva vlády – běžná spisovna, nezprac., us. vl. ČSSR, Usnesení vlády ČSSR č. 150/24.4. 1980.

131 Anon., Řád práce převzal zasloužilý umělec Kamil Pixa, *Zpravodaj československého filmu* 9, 1983, č. 11–12, 19.

132 Kl., Tvůrce vpravdě stranický, *Rudé právo*, 1. 3. 1983, 5.

133 „7213, Rozhlas", 5. 4. 1974, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

134 „Návrh na zavedení osobního sv. ‚Rozhlas'", Praha, 8. 1. 1975, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

době celou řadu styků.“[135] Cílem akce Rozhlas tedy bylo „zjistit současnou operativní situaci objekta a zjištění konkrétních našich možností jeho rozpracování.“[136]

Dne 12. prosince 1974 byl v rámci akce „Rozhlas“ schválen plán na rozpracování Kamila Pixy, včetně sledování jeho činností v KF.[137] Dne 20. března 1976 byl náčelníku II. správy Federálního ministerstva vnitra odeslán dokument, informující o situaci v KF.[138] StB v tomto dokumentu činí Pixu odpovědným za chaotickou situaci v podniku, kde měl rozpustit skupinu režisérů, což znemožnilo přehled o tom, kdo na čem pracuje i možnost kolektivního posuzování.[139] Jak už bylo zmíněno výše, na vedoucí pozice v managementu KF Pixa dosadil své bývalé spolupracovníky z Propagfilmu, což na StB vyvolalo spekulace, že tito spolupracovníci měli Pixu na oplátku informovat „o názorech a dění v podniku“. Toho měl Pixa následně využívat k upevnění své pozice, zastrašování zaměstnanců a vytváření „vzájemné nedůvěry a strachu“ skrze časté reorganizace nebo korumpování některých pracovníků.[140] Pixa měl totiž sám sebe i své blízké podřízené honorovat vysokými finančními částkami za projekty, které ale nebyly určené pro širokou distribuci. Jako příklad dokument StB uvádí krátký snímek *Volba prezidenta*, sestříhaný během jedné noci Pixou a hlavním dramaturgem KF Kristiánem Topičem ze záběrů určených pro ČST. Pixa údajně druhý den ráno odnesl snímek na ÚV KSČ jako dar prezidentu Gustávu Husákovi a sám si s Topičem měli za „realizaci“ tohoto projektu proplatit honorář ve výši 10 000 Kčs.[141] Dalším blízkým spolupracovníkem Pixy měl být jistý dr. Slavík, který v KF dle dokumentu StB pracoval externě, přičemž mu byla neustále prodlužována pracovní smlouva, aniž by kdokoli v podniku věděl, v čem Slavíkova pracovní náplň vlastně spočívá.[142]

Tento dokument StB demonstruje odvrácenou stranu veřejného portrétu Pixy jako věrného straníka a schopného manažera. Navzdory uvedeným informacím z interních poměrů v KF se však StB nepodařilo prokázat původní podezření, že Pixa spolupracuje s americkou rozvědkou, a další rozpracování svazku

135 Tamtéž.

136 Tamtéž.

137 „Plán rozpracování akce ‚Rozhlas‘“, Praha, 12. 12. 1974, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

138 „Informace k řediteli KF Pixovi“, Praha, 20. 3. 1976, Praha, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

139 Tamtéž.

140 Tamtéž.

141 Tamtéž.

142 Tamtéž.

Fotografie Kamila Pixy v na něj vedeném osobním svazku StB s krycím názvem „Rozhlas“

Rozhlas bylo na podzim 1978 ukončeno.[143] Avšak ještě v témže roce byl na Pixu zaveden nový svazek k rozpracování s registračním číslem 16208 pod krycím názvem „Mercedes“.[144] Důvodem toho měly být Pixovy „nekontrolovatelné“ kontakty v zahraničí, kterým nabízel k odkoupení své scénáře, a hlavně nabídky práce „exponovaným“ tvůrcům z šedesátých let působícím „na poli pravicového oportunismu“ a nově i signatářům Charty 77. Díky tomu si měl jak Pixa, tak tito „exponovaní tvůrci“ přijít na značné finanční částky. Dle návrhu na založení svazku ze dne 9. listopadu 1978 StB Pixu podezřívala z trestných činů podvracení republiky a poškozování republiky v cizině.[145]

143 „Návrh na uložení osobního svazku 7123 ‚Rozhlas‘ do archivu MV“, Praha, 30. 10. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

144 „Návrh na založenie signálneho zväzku v akcii ‚Mercedes‘“, 9. 11. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

145 Tamtéž.

V rámci rozpracování akce „Mercedes“ bylo nasazeno několik zaměstnanců KF, kteří spolupracovali s StB, aby podávali zprávy o Pixově činnosti v podniku. Jednalo se především o režiséry a vedoucí výroby dokumentárních filmů. Důraz byl při sledování kladen na to, jak Pixa využívá svého postavení ředitele k získávání vysokých finančních příjmů a jakou „politiku“ na pracovišti zastává.[146] Návrh na rozpracování Pixy byl dokonce dne 19. října 1978 odeslán tehdejšímu ministrovi vnitra Jaromíru Obzinovi.[147] V přiloženém dokumentu s informacemi o Pixovi je ředitel KF popisován jako despotický vládce, který se neobává své podřízené při jakémkoli pokusu o kritiku jeho počínání diskreditovat nebo i propustit z podniku a různými způsoby si je zavazuje. Jeho finanční situace je popisována jako „nákladná“, protože měl například disponovat automobilem Mercedes a vlastnit také přepychovou rekreační chatu v Kersku. Vysokým finančním odměnám se měly těšit i osoby z řad Pixových přátel, které v KF zaměstnával, či „pravicoví exponenti“ z let 1968–1969, kterým jsou Pixou často zadávány důležité pracovní úkoly.[148]

Uvedená původní podezření byla později během rozpracovávání potvrzována ve výpovědích spolupracovníků StB v KF. V záznamu ze dne 21. listopadu 1978 je Pixa popisován jako „osoba plná rozporů“, která si podle výpovědi konfidenta StB ráda pohrává s lidmi pomocí různých neplněných příslibů. Bedlivě byly sledovány také Pixovy cesty do zahraničí. Kromě celních prohlídek po návratu z kapitalistických zemí StB například požádala ministerstvo státní bezpečnosti v tehdejším NDR, aby Pixu sledovalo během účasti na tamním filmovém festivalu.[149] Zpráva ze sledování však uvádí, že Pixa se během události politicky projevoval v souladu s linií KSČ.[150] V dodatečné zprávě je uvedeno, že při jednáních s představiteli východoněmeckého studia DEFA vystupuje ředitel Pixa

> „velmi sebevědomě a neustále oplývá novými myšlenkami a nápady. Je schopný nadchnout se pro věc, avšak velmi často mu chybí důsledné promyšlení. To znamená, že předkládá návrhy reálně neuskutečnitelné. Všechny jeho návrhy a představy mají velmi věcné a vážné pozadí, většinou směřující k získání nových

146 „Návrh na prevedenie agentúrne operatívneho rozpracovanie v akcii ‚Mercedes‘, reg. č. 16203“, 9. 11. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

147 „Dokumentace pro ministra vnitra ČSSR Jaromíra Obzinu k informaci o řediteli Krátkého filmu Pixovi“, Praha, 19. 10. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

148 Tamtéž.

149 „Žádost o postoupení požadavku KC přátelům NDR“, Praha, 28. 11. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

150 „Pixa Kamil – odpověď z NDR – kč. j.: V–003170/2–1/78, VN–00592/05–78“, Praha, 22. 12. 1978, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

zdrojů příjmu valuty. Přitom velmi často naznačuje, že jeho kontakty a spojení do kapitalistického zahraničí získává a navazuje pro NDR."[151]

Pixovy podněty na realizaci nových a smělých filmových projektů prostupují celým svazkem StB. V jedné výpovědi je například uvedeno, že Pixa měl v úmyslu natočit dokumentární snímek o politických procesech v 50. letech, ve kterém dle dokumentu StB chtěl šéf KF demonstrovat určité „přehmaty čs. justičních orgánů, kompetentních v tomto řízení." Pro realizaci tohoto projektu chtěl Pixa prostřednictvím svých konexí na sekretariátu tehdejšího ministra vnitra Obziny získat agenturní zprávy StB.[152] Během zpravodajského pohovoru s příslušníkem StB se Pixa zmínil také o přípravě filmu o prezidentu Husákovi, v rámci něhož chtěl dle záznamu z rozpravy pořídit několik záběrů z Husákovy pracovní činnosti. Toho se měl pokusit dosáhnout s pomocí svého náměstka v KF Lubomíra Jakeše, který byl synem tehdejšího tajemníka ÚV KSČ Miloše Jakeše.[153]

Profesní vztah Kamila Pixy a Lubomíra Jakeše byl ale značně konfliktní a v dokumentech StB v rámci akce „Mercedes" je mu věnována značná pozornost.[154] Skrze konflikt s Jakešem StB vykresluje Pixu jako despotického vládce KF, který si na jedné straně umně buduje síť klientelistických vazeb a na straně druhé se při jakékoli otevřené kritice své osoby neostýchá nepohodlných zaměstnanců všemi dostupnými prostředky zbavit.

Pixa zaměstnal Jakeše v KF v roce 1979 jako režiséra dokumentárních filmů, kterému měl minimálně v jednom případě za režisérskou práci proplatit značně vyšší honorář, než jak určoval stanovený sazebník v KF.[155] Podle zaměstnanců podniku se mělo jednat o Pixovu „oblíbenou taktiku", aby si zavázal Jakeše jakožto syna tajemníka ÚV KSČ, čímž by upevnil svoji pozici. V dokumentu je dále uvedeno, že pracovníci

151 „Pixa Kamil – informace z NDR – kč. j. SM/Z–004995/78 z 8. 1. 1979", ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

152 „Záznam číslo 8/81. Pixa Kamil, ředitel Krátkého filmu Praha – připravované natáčení filmu o politických procesech 50 let v ČSSR – poznatky", Praha, 11. 12. 1981. ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

153 „Záznam z průběhu zpravodajského pohovoru s osobou: Pixa Kamil".

154 Konfliktnímu vývoji profesního vztahu Pixy s Jakešem je ve svazku „Mercedes" věnováno celkem osm záznamů z výpovědí spolupracovníků StB. Pixa se o svém náměstkovi negativně vyjadřuje i ve zpravodajském pohovoru na SNB ze dne 23. 11. 1981, kde měl dle záznamu Jakeše označit za „syna potentáta, který žije mimo naší [sic!] společnost". „Záznam z průběhu zpravodajského pohovoru s osobou: Pixa Kamil".

155 „Záznam číslo –. Kamil Pixa, ředitel KF, [sic!] – snaha o upevnění svých pozic v čs. kinematografii prostřednictvím vlivných styků", Praha, 13. 8. 1979, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

Ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa v roce 1976, kdy byl tajně rozpracováván na StB ve svazku „Rozhlas“

KF se bojí o dané události veřejně vyjadřovat ze strachu z Pixy, aby je za vyřčenou kritiku vůči němu „existenčně nezničil.“[156]

Podle dalšího záznamu StB navrhl Pixa už v červnu roku 1980 jmenování Jakeše svým prvním náměstkem v KF, což měl ale Jakeš odmítnout s odůvodněním, že k tomu nemá dost zkušeností. Tím měl dle údajů v dokumentu StB Pixu značně rozrušit, protože Jakešovým jmenováním „sledoval vlastní prospěch, což mu nevyšlo.“[157] V dokumentu StB z listopadu téhož roku však opět figuruje Jakeš jako

156 Tamtéž.

157 „Záznam číslo 5/80. Změny ve vedení KF a odmítnutí funkce I. náměstka KF Lubomírem Jakešem“, Praha, 30. 6. 1980, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

kandidát na místo prvního náměstka ředitele, do kterého byl posléze dosazen, což prý vyvolalo velkou nevoli mezi zaměstnanci podniku právě kvůli Jakešově nedostatečnému vzdělání na takovou funkci.[158]

Podle dalších informací z dokumentů StB měl však Jakeš mít s Pixou stále hlubší rozpory na pracovišti. Údajně se ukázalo, že navzdory Pixově snaze udělat si z Jakeše „štít" k prosazování svých zájmů není jeho nový náměstek není tak „ovladatelný," jak si ředitel KF původně představoval. Pixa se proto dle výpovědi agenta StB pokusil Jakeše bez jeho vědomí přeložit na pozici náměstka nového ředitele ve Filmovém studiu Barrandov, což se ale nepodařilo, protože Jakeš se o Pixových plánech dozvěděl.[159] Záznam StB ze dne 16. září 1982 uvádí, že se Jakeš proti Pixovi otevřeně ohradil kvůli jeho „machinacím v Krátkém filmu a vytváření soukromého podniku na úseku č. filmové tvorby."[160] Pixa měl na oplátku mezi zaměstnanci rozšiřovat o Jakešovi „zkreslené a hanlivé informace s cílem zpochybnit jmenovaného jako osobnost a vytvořit podmínky k jeho odchodu z Krátkého filmu."[161]

Podle informací StB Pixa plánoval svůj vlastní odchod z ředitelské funkce v KF a přeložení na pozici vedoucího dramaturga animované tvorby namísto odstoupivšího Vladimíra Goldmanna,[162] přičemž vedení podniku by přenechal svému náměstku Jakešovi.[163] StB je pak 26. listopadu 1981 informována o tom, že Studio Jiřího Trnky navštěvuje Pixův přítel ze zahraničí – majitel zlatnické firmy ve Spolkové republice Německo. S Pixovým souhlasem zde získává technické informace o výrobě loutek a některé z nich také kupuje. Spolupracovník StB vyjádřil podezření, že tato událost je součástí plánované emigrace Kamila Pixy do Spolkové republiky Německo v polovině roku 1982. Pixův kontakt měl údajně zájem s Pixovou pomocí zřídit vlastní studio animovaného filmu v Mnichově.[164] Jiný záznam StB popisuje

158 „Záznam číslo 18/20. Jakeš Lubomír, dramaturg KF (syn tajemníka ÚV KSČ s. Jakeše) – připravované jmenování do funkce náměstka ředitele Krátkého filmu Praha", Praha, 6. 11. 1980, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

159 „Záznam číslo 53. Současná situace mezi vedením KF Praha", Praha, 9. 10. 1981, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

160 „Záznam číslo 10/82. Pixa Kamil, ředitel Krátkého filmu Praha – informace o současné činnosti jmenovaného", Praha, 16. 9. 1982, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

161 Tamtéž.

162 Funkci vedoucího dramaturga animované tvorby nakonec převzal Jiří Kubíček. Rozhovor s Jiřím Kubíčkem vedl Michal Večeřa, 28. 6. 2023.

163 „Záznam číslo 10/81. Krátký film Praha – poznatky k současné situaci v podniku", Praha, 2. 9. 1981, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

164 „Záznam číslo 13/81. Pixa Kamil, ředitel Krátkého filmu Praha – podezření z připravované emigrace do KS – poznatky", Praha, 26. 11. 1981, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

neutěšenou situaci v KF, kde se Pixa o vedení podniku již nijak nestará a veškerou odpovědnost přenechal nezkušenému Jakešovi.[165]

Další informace o Pixově jednání v KF zůstávají neznámé z důvodu ukončení svazku „Mercedes" dne 26. listopadu 1982. Během rozpracovávání Pixy se totiž neprokázalo podezření z nepřátelské činnosti v oblasti čs. filmové tvorby a jeho styky se zahraničními filmovými partnery byly vyhodnoceny jako „progresivní", byť s nimi Pixa neměl vždy jednat přednostně v zájmu KF. Vzhledem k ocenění Pixovy práce titulem zasloužilý umělec a Řádem práce bylo navrženo ukončit rozpracovávání svazku „Mercedes".[166]

Kamil Pixa byl pak až v roce 1985 po téměř šestnácti letech odvolán z funkce ředitele KF a hned následující den jej z KF propustil jeho bývalý náměstek Lubomír Jakeš, který byl namísto něj jmenován šéfem podniku.[167] Po svém odchodu z KF pracoval Pixa po nějakou dobu jako vedoucí Ateliéru experimentální filmové tvorby na Barrandově,[168] poté však mizí na skoro dvacet let z dějin domácí kinematografie. Až v roce 2008 přivádí Pixu ze zapomnění televizní dokumentární film *Uvnitř vnitra*, který se z velké části věnuje jeho kariéře u StB. Ještě před premiérou filmu Pixa dne 8. června 2008 umírá ve věku 85 let. Jeho nekrolog jej připomíná jako jednu „z temných postav československé kinematografie".[169]

165 „Záznam číslo 3/82. Neutěšená situace v Krátkém filmu zaviněná ředitelem KF Kamilem Pixou, který se nevěnuje řízení podniku", Praha, 12. 2. 1982, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

166 „Návrh na uložení signálního svazku Mercedes, č. 16208", Praha, 26. 11. 1982, ABS, sb. KR, arch. č. KR-724286 MV.

167 Jiří Plass, *Zpráva o Bratrech v triku. Života práce studia animovaného kresleného filmu Bratři v triku v Praze 1942–2011* (Praha: Jiří Plass, 2011), 80; Rozhovor s Edgarem Dutkou vedla Marcela Pittermannová, 29. 4. 2004.

168 St., „Hodnocení čs. filmů", *Zpravodaj československého filmu* 13, č. 23 (1987), 39.

169 -tbk-, „Filmová loučení", *Filmový přehled* 60, č. 8 (2009), 39.

Fakta, příběhy, interpretace: vzdělávání

Úvod: pracovní listy a webová aplikace

Pavel Skopal

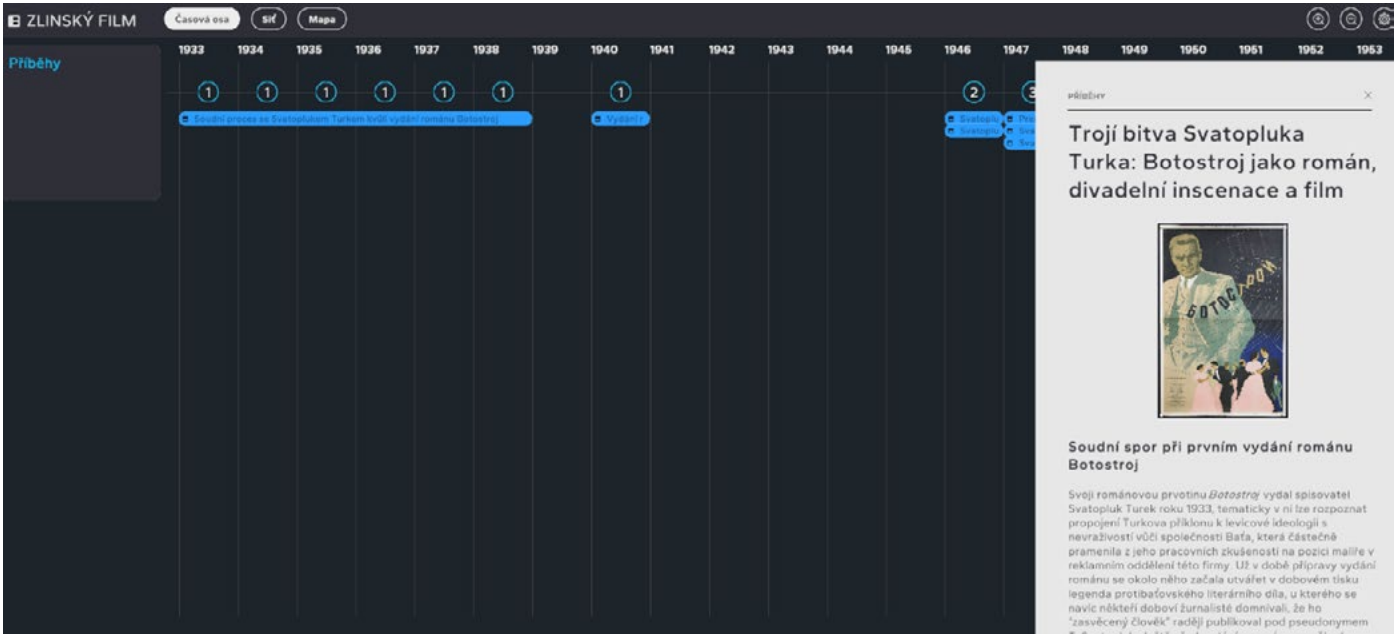
Projekt *Zlínský film* směřuje ke třem typům adresátů, čemuž je přizpůsobeno také rozhraní webové aplikace. Jedním z těchto modelových adresátů jsou školy, resp. jejich pedagogové a studenti. Ti mohou využít informace zpřístupněné v aplikaci v podobě sítí, map a časových os. Jeden ze tří vstupů do aplikace je přizpůsoben potřebám vzdělávání a rozsah dostupných dat je je ve výchozím nastavení definován tak, aby vyhovoval pedagogickému účelu a nezahlcoval uživatele přílišnými detaily.

Právě k pedagogům směřuje následující kapitola, která nabízí tři příklady pracovních listů, přičemž tyto i další listy je možné stáhnout ve formátu .pdf ve webové aplikaci projektu. Úkoly směřují k podpoře výuky soudobých dějin na gymnáziích a středních školách uměleckého zaměření. Referenčním bodem při přípravě pracovních listů byla zejména vzdělávací aplikace pro práci s historickými prameny *Historylab* a na ni navazující badatelská učebnice *Soudobé dějiny*, založená na konstruktivistickém přístupu k výuce.[1] Pracovní listy nabízejí vybrané kratší materiály k interpretaci, především ale odkazují na interaktivní práci v aplikaci *Zlínský film*: zde mohou studenti při plnění úkolů využít vizualizační nástroje v podobě map, sítí a časových os a aktivně s nimi pracovat tak, aby jim pomáhaly pochopit a následně vysvětlit různé fenomény, procesy, události v československých dějinách 20. století. „Fakta, příběhy a interpretace“, které aplikace nabízí, se vztahují k filmové tvorbě ve Zlíně/Gottwaldově. Ta je přiblížena z různých aspektů (uměleckých, ale stejně tak hospodářských, technologických či sociálních) a uživatel má možnost vybrané jevy sledovat v souvislostech politických dějin Československa.

Připravené pracovní listy jsou zamýšlené pro skupinovou práci ve výuce soudobých dějin, kde mohou sloužit jako vhodný doplňující materiál například k tématům světové hospodářské krize, kultury první poloviny 20. století, druhé světové války a Protektorátu Čechy a Morava, Východního bloku a jeho politického, hospodářského a sociálního vývoje nebo životních podmínek na obou stranách „železné opony“.

1 Srov. Jaroslav Pinkas a kol., *Soudobé dějiny. Badatelská učebnice dějepisu pro 9. ročník základních škol a víceletá gymnázia* (Plzeň: Fraus, 2023) a https://www.historylab.cz/.

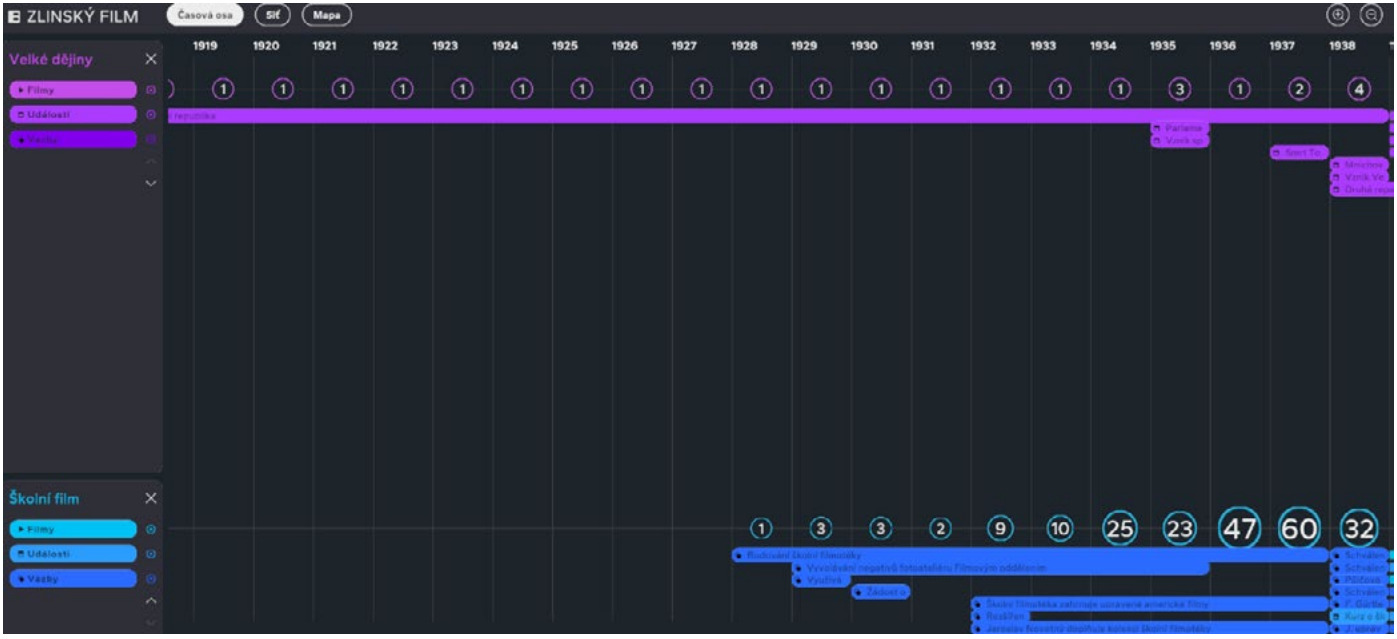
Témata pracovních listů jsou vždy navázaná na téma „příběhu“, který nabízí aplikace na úvodní stránce. Pracovní listy na text „příběhu“ odkazují v dílčích úkolech a studenti mají možnost seznámit se s historickým tématem, kterému se v úkolu věnují. Každý příběh dále má svoji vlastní časovou osu, na které jsou vysvětleny některé významné události související s příběhem. Studenti tak snadnou, vizuálně atraktivní a názornou formou získávají další informace a mohou si uvědomit šíři souvislostí příběhu. Jde například o kapitoly z tvorby a života dvou velkých osobností světového animovaného filmu Karla Zemana a Hermíny Týrlové. Příběhy je představují jako umělce, ale také jako zaměstnance studia a jako jedince, kteří byli vystaveni různým vlivům a nátlakům, kteří se rozhodovali, jak se zachovají a jak důležitá je pro ně jejich práce a tvorba a nakolik jsou ochotni se přizpůsobit politickým tlakům.



Screenshot z webové aplikace

Jestliže na časové ose příběhu mají studenti k dispozici doplňující informace související přímo s tématem příběhu, pak časová osa „velkých dějin“ jim umožní sledovat širší politické souvislosti daného

příběhu. Tyto paralelní historické události jsou krátce vysvětlené na základě pečlivě vybrané sekundární literatury.



Screenshot z webové aplikace

Jednotlivá témata pracovních listů se vztahují k širším problémům soudobých dějin. Vždy je přitom pojímají v souvislosti s filmovým uměním a médii a také v souvislosti s konkrétním místem (městem Zlín/Gottwaldov). Časová osa „velkých dějin" představuje souvislosti jednak dějin Československa, jednak dějin města. To pomáhá studentům uvědomit si, že dopady politických rozhodnutí jsou ovlivňovány lokálními podmínkami bez ohledu na to, kde byla tato rozhodnutí přijata.

Studenti si pochopitelně mohou podle časových podmínek úkolu vyhledávat informace i mimo aplikaci *Zlínský film*, rozšiřovat své znalosti o tématu, vylepšovat své kompetence pro řešení úkolu. Pracovní list je nicméně připraven tak, aby vedl studenty k plnému využití aplikace – ta v tomto případě funguje jednak jako učebnice (na časových osách a v příbězích), jednak jako badatelský prostor nebo archiv (zejména v části „síť").

Baťa versus komunisté

Levicová kritika podnikání Tomáše Bati

Botostroj (1954)

Děj románu *Botostroj* vydaného roku 1933 levicově smýšlejícím spisovatelem Svatoplukem Turkem vykresluje sociálně-kritickým způsobem prostředí velkého průmyslového podniku v době hospodářské krize na počátku 30. let. V meziválečném období vyvolala kniha reakci ze strany vedení firmy Baťa, která posloužila autorovi jako inspirace. Následný soud zakázal roku 1938 distribuci románu, jeho opětovné šíření umožnily až politické změny po druhé světové válce. Po roce 1945 ve státě sílila mocenská pozice Komunistické strany Československa (KSČ), která Turkovu knihu využila pro vlastní propagandistické potřeby; kromě dalších vydání se *Botostroj* uváděl i jako divadelní hra a v roce 1954 měla premiéru filmová adaptace.
Doporučené využití pracovního listu: výuka dějepisu, zejména témata světové hospodářské krize, kultury první poloviny 20. století, Východního bloku a jeho politického, hospodářského a sociálního vývoje nebo životních podmínek na obou stranách „železné opony"; práce ve skupinách.

[I]

Kniha *Botostroj* byla podruhé vydaná v roce 1946. Od jejího prvního uvedení na trh tehdy uplynulo celých 13 let, během kterých se v Československu změnila politická situace. V raně poválečné atmosféře sílila mocenská pozice KSČ. *Botostroj* pro ni nabízel téma, které šlo dobře propagandisticky využít: kritiku jednoho z nejúspěšnějších podnikatelů předválečné éry demokratického Československa. Ve webové aplikaci Zlínský film můžete najít informace týkající se *Botostroje*, jeho autora a souvisejících osob i událostí.

Úkoly:

Otevřete si webovou aplikaci *Zlínský film* a najděte v ní příběh nazvaný *Trojí bitva Svatopluka Turka: Botostroj jako román, divadelní inscenace a film*. Přečtěte si první kapitolu, která popisuje okolnosti soudního procesu mezi Baťovou rodinou a Svatoplukem Turkem.
Najděte v aplikaci záznamy dalších knih Svatopluka Turka, které souvisí s podnikem Baťa, a pokuste se vysvětlit, proč se Turek rozhodl je napsat.
Proč se zástupci podniku Baťa a Baťovy rodiny rozhodli Turka žalovat? Považovali byste jejich rozhodnutí za ospravedlnitelnou obranu, nebo za snahu o potlačování svobody projevu?
Rozdělte se na dvě skupiny, z nichž první připraví argumenty na obhajobu jednání Bati a Baťovy rodiny a druhá na obhajobu Svatopluka Turka.
V aplikaci se podívejte na události umístěné v časové ose *Velké dějiny* a pokuste se vysvětlit, jak mohly ovlivnit okolnosti nových knižních vydání *Botostroje*.

[II]

Svatopluku Turkovi pomohla po roce 1945 v kariéře kromě kritizování dřívějších společenských poměrů i jeho ochota přepracovávat svá díla tak, aby lépe vyhovovala potřebám režimní propagandy. Konkrétní příklad takových úprav můžete nalézt v následujícím úryvku z verze románu vydané roku 1955; ve srovnání s první verzí knihy obsahuje zmínky o finanční podpoře od šéfa Botostroje pro Adolfa Hitlera.

Úkoly:

Ve webové aplikaci *Zlínský film* si přečtěte z příběhu *Trojí bitva Svatopluka Turka: Botostroj jako román, divadelní inscenace a film* kapitoly 1. (*Soudní spor při prvním vydání románu Botostroj*, *Ať už neodpovídá, ať se tiskne…*) a 3. (*Převedení Botostroje do podoby divadelní hry*).

Co mohlo podle vás Svatopluka Turka motivovat k napsání *Botostroje*?

Následující obrázek ukazuje logo společnosti Baťa používané mezi lety 1928 a 1938. Ve webové aplikaci naleznete v galerii příběhu náhledy obálek některých knižních vydání *Botostroje*. Jakým způsobem se jejich typografická úprava snažila odkazovat na Baťu a jeho společnost? Napadá vás nějaký další příklad, kdy se ve veřejném prostoru začala používat symbolika, která odkazovala k historické epoše nebo uměleckému směru?

Logo společnosti Baťa z roku 1928

Následující úryvek se objevil ve vydání *Botostroje* z roku 1952.Po jeho přečtení se zamyslete, proč se autor rozhodl děj tímto způsobem pozměnit. S jakým záměrem podle Vás Svatopluk Turek svoji knihu při nových vydáních přepisoval?

„To nikoliv, pane šéfe. Bude jen třeba zlomit poslední odpor dělníků. Bude třeba drobátko trpělivosti."
„Trpělivosti! Vám se to žvaní, jenže já potřebuji objednávky! Kde je mám vzít, co? Kde jsou ty vaše zakázky, kde je ta vaše zbrojařská konjunktura, kde je ta vaše zakázka milionů párů bot do války? Kde je ten váš svěží evropský vítr? Kde je to vaše povětří? Ta vaše vichřice, ten váš uragán? Kde jsou vůbec úroky z milionů, které jsem vrazil do toho vašeho nacionálního socialismu? Brát, to berete oběma hrstmi. Ale copak si myslíte, že ta má berlínská Schuhaktiengesellschaft krade? Hlupáci, sem do Botostroje jste se měli přijít učit, jak kočírovat, práskat bičem. Kulháte na obě nohy, Schmiede."
„To nemyslím, pane šéfe –"
„Mlčte, Schmiede! Brejle má, noviny nečte – demonstrace v Hamburku, demonstrace v Brémách, nacisté biti v Berlíně. Co když Hitler zkrachuje?"

[III]

Ve filmové adaptaci *Botostroje* proti sobě stojí na jedné straně šéf podniku se svými loajálními podřízenými a na straně druhé obyčejní pracující, kteří jsou v románu systematicky využíváni pro vytváření šéfova zisku.

Úkoly:

Ve webové aplikaci si najděte profil filmu *Botostroj,* přečtěte si anotaci jeho děje. Z filmu si pusťte ukázku ze sekvence příchodu šéfa do továrny (časový úsek ve filmu 0:05:39–0:07:23) a přečtěte si následující úryvek z dobového tisku.

„Píše se kterýsi rok krisového období 1929–1933 v předmnichovské republice. Do mohutných závodů Botostroje, kterým vládne jediný člověk – šéf, přicházejí za prací noví lidé. Je mezi nimi dělník z Waltrovky – komunista Joska, betonář Andrés, vzdálený šéfův příbuzný – intelektuál Antonín a vesnické děvče Marie. V osobním oddělení, ve kterém vládne ředitel Ort, probíhá bezohledný výběr nových sil pro Botostroj.

Staří a nemocní jsou bez milosti odmítáni. Josku vyhazuje sám šéf, když ho jeden z jeho pohůnků upozornil na Joskovo politické přesvědčení. Šéf nevidí lidí ve svých zaměstnancích. Je všemocný a krutý. Svého příbuzného Antonína posílá do internátu, kde jsou mladí muži vychováváni k bezohlednosti a surovosti. Citlivý Antonín hledá útěchu v lásce k Marii, se kterou pracuje ve stejné dílně. Za to je Marie na každém kroku pronásledována vedoucí sociálního oddělení Elsou, takže se nakonec rozhodne odejít z Botostroj. Její rozhodnutí změní Joska, který organisuje v Botostroji komunistickou stranu, tiskne se soudruhy illegální časopis a letáky, odhalující bezuzdné vykořisťování v závodech. Marie se stává platnou pomocnicí v dělnickém hnutí, kolportuje illegální tisk. Zároveň se rozchází s ‚nepolitickým' Antonínem, který to dotáhl až na správce. Sbližuje se s Joskou: v obětavé politické práci vyrůstá láska dvou mladých nadšených lidí.
Nelítostný mechanismus Botostroje ničí sta lidských osudů. Vysaje všechnu sílu z betonáře Andrése, vezme mu ženu a nakonec i práci.
Šéf se svými pohůnky, v jejichž čele je jeho syn Jakub neustále přemýšlí, jak poslední síly lidí přeměnit v práci a na peníze. Pod různými záminkami zvyšuje pracovní dobu, zhoršuje sociální postavení dělníků, vyhazuje z práce. Ale krise se dere i do vrat Botostroje. Šéf dává rozkaz spálit po americkém vzoru přebytečnou obuv ze skladů. Vzápětí letí do Berlína domluvit se na tučných zakázkách s novými vládci Německa – fašisty. Jeho letadlo se však zřítí, šéf je mrtev a na jeho místo nastupuje Jakub, který spekuluje na válku jako na zdroj velkých zisků. Dělníci se však vzepřou, zahájí stávkový boj a ústy Joskovými se na své schůzi vyslovují proti válce."

Úryvek z dobové recenze. Ivan Dvořák, „Nový český film ‚Botostroj'", Práce, 29. 9. 1954, 5.

Na základě zmíněných materiálů se pokuste charakterizovat následující postavy – šéfa továrny, mladého komunistu Josku, pana Antonína a stavebního dělníka Andrése. Jaké hodnoty zastávali a jak vystupovali? Bylo jejich chování stálé, nebo se některý z nich v průběhu filmu změnil? Pokud ano, tak co ho ke změně motivovalo?
Našli byste v jejich charakteristikách některé normy spojované s uměleckým směrem nazývaným socialistický realismus? Čím podle vás *Botostroj* odpovídal hodnotám vyzdvihovaným propagandou komunistického režimu první poloviny 50. let?

Hermína Týrlová

Filmařka v období politických procesů

Hermína Týrlová při práci v ateliéru

Hermína Týrlová při natáčení filmu *Uzel na kapesníku* (1958)

Režisérka Hermína Týrlová (1900–1993) patří k celosvětově uznávaným osobnostem animovaného filmu. V roce 1927 začala pracovat na kreslených filmech a už o rok později se podílela na režii – stala se tak první českou režisérkou animovaných filmů. V období německé okupace natočila ve Zlíně průkopnický loutkový film *Ferda Mravenec*. Po druhé světové válce natočila desítky filmů, mnohé z nich získaly ocenění na významných filmových festivalech.

Tvorbě animovaných filmů se věnovala od roku 1927 do roku 1986, pracovala tedy v oboru po dobu celých šedesáti let, počínaje tzv. první republikou až po pozdní fázi tzv. normalizace. Ve své tvorbě využila několik animačních technik a širokou škálu materiálů, spolupracovala s různými výtvarníky, a co je obzvlášť důležité, prosadila se jako umělkyně v několika velmi odlišných politických režimech.

Doporučené využití pracovního listu: výuka dějepisu, zejména témata kultury druhé poloviny 20. století, Východního bloku a jeho politického, hospodářského a sociálního vývoje nebo životních podmínek na obou stranách „železné opony"; práce ve skupinách.

[I]

Hermína Týrlová tvořila převážně filmy pro děti, ale natáčela i reklamní snímky; po většinu života pracovala pro zestátněnou kinematografii ve Zlíně (pozdějším Gottwaldově), ale před druhou světovou válkou natáčela na zakázku pro soukromé firmy v Praze a během války pro německou společnost.

Úkol:

Webová aplikace *Zlínský film* nabízí velké množství informací o Hermíně Týrlové a její různorodé tvorbě. Tato izolovaná fakta ale ještě netvoří dějiny. Ty píší historici, kteří tato fakta vysvětlují a hledají mezi nimi souvislosti. Vyzkoušejte si tuto roli historika i vy: doplňte životopis Hermíny Týrlové.

Prozkoumejte, jaké informace o Hermíně Týrlové je možné najít ve webové aplikaci *Zlínský film*.

Najděte si v aplikaci také její životopis a zkuste jej doplnit o informace o oceněních a vyznamenáních, která obdržela.

Která z těchto ocenění a vyznamenání byste jako autoři jejího životopisu uváděli a proč?

Kdo je Týrlové udělil a jak bylo udělování těchto vyznamenání zdůvodňováno?

Podívejte se na časovou osu „Velké dějiny" a na časovou osu příběhu *Hermína Týrlová: Nepovedený panáček*: jak mohla nejvýznamnější vyznamenání souviset s politickou situací v zemi?

[II]

Po převzetí moci Komunistickou stranou Československa v únoru 1948 probíhaly vykonstruované politické procesy, ve kterých byly odsouzeny desítky tisíc lidí a více než 100 jich bylo popraveno. K mnohaletým trestům vězení byli odsouzeni také někteří umělci, např. spisovatelé Jan Zahradníček a František Křelina nebo herečka Jiřina Štěpničková. Hermína Týrlová natočila v tomto období čtyři filmy, a za jeden z nich dokonce získala státní vyznamenání. To ale neznamená, že by na ni samotnou a na její tvorbu neměly tehdejší politické poměry žádný vliv.

Text o Hermíně Týrlové ve webové aplikaci *Zlínský film*

Úkol:

Přečtěte si první a třetí kapitolu z příběhu *Hermína Týrlová a Nepovedený panáček. Režisérka a její film uprostřed politického zápasu* a podívejte se také na popis souvisejících událostí zobrazených na časové ose.
Jaká důležitá rozhodnutí musela Týrlová v tomto období udělat?
Proč myslíte, že se rozhodla právě takto? Jaké měla jiné možnosti?
Co by jí podle vás hrozilo, kdyby se rozhodla jinak?
Jak byste se na jejím místě zachovali vy?

[III]

V letech 1951 až 1953 natočila Hermína Týrlová tři loutkové filmy: *Nepovedený panáček*, *Devět kuřátek* a *Pohádka o drakovi*.

V aplikaci *Zlínský film* si tyto filmy najděte a v popisu filmů si přečtěte, jak jejich obsah prezentoval tehdejší tisk. Přečtěte si také následující úryvek z reportáže, která vyšla v roce 1952 v časopise *Vlasta*.

Pohádka o drakovi

Devět kuřátek

Úkol:

Jaké hodnoty měly zmíněné filmy podle těchto textů oslavovat? Kdo si je měl osvojovat a proč jsou vyzdvihovány právě v období 50. let a komunistického režimu?
Jaké hodnoty byly propagovány v dětských filmech, které si pamatujete ze svého dětství? Byly to tytéž hodnoty jako ve filmech Hermíny Týrlové z 50. let? A byly propagovány podobným způsobem?

> „Tak to je naše nová pohádka," ukáže soudružka Týrlová na scénu, „O devíti kuřátkách. Udělala jsem scénář podle povídky Josefa Kožíška a obsah je vyjádřen asi touto jedinou větou: jedinec není nic, kolektiv je všechno. Prostý příběh o lakomém, sobeckém a neposlušném kuřátku, které jednou samo ukradne makovici, určenou pro všechny, uteče s ní, spadne do jámy a dostane se z ní až s pomocí druhých kuřátek a nakonec se samozřejmě polepší."
> Ale film „O devíti kuřátkách" není jediným překvapením. Na psacím stole soudružky Týrlové jsme našli nový tlustý scénář na pohádku Jiřího Marka „Zkrocení zlého draka", v které je přetvářen zlý drak na dobrého draka a jeho síly využito k užitku celku.

Karel Zeman

Umělec a politika v době tzv. normalizace

Karel Zeman (s rukama v bok) při natáčení slavné *Cesty do pravěku* (1955)

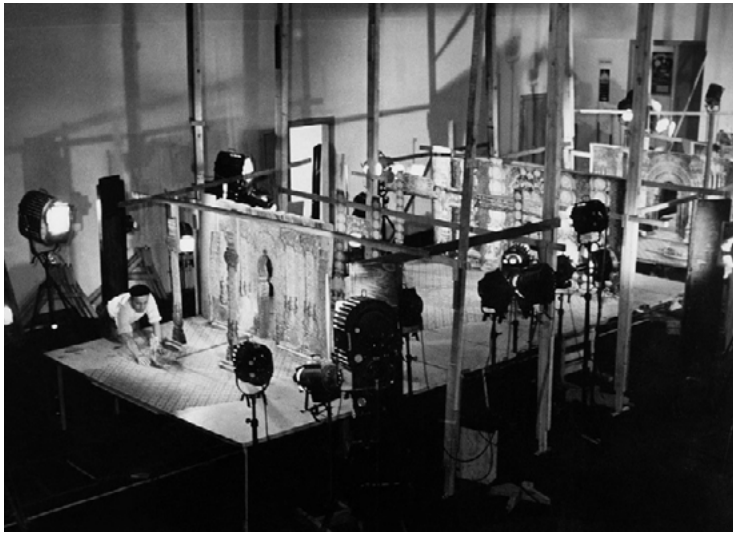
Režisér Karel Zeman (1910–1989) patří k nejvýznamnějším osobnostem v dějinách české kinematografie. Jeho kariéra byla od začátku do konce spojená se zlínskými filmovými ateliéry, kam nastoupil v roce 1943, a brzy se zařadil k průkopníkům české loutkové (pookénkové neboli stop motion) animace. Po zestátnění kinematografie v roce 1945 natáčel nejprve krátké a později i celovečerní snímky. V Československu byly oceňovány nejen pro své umělecké hodnoty, ale také pro svou angažovanost. Zeman byl totiž považován za umělce, který ve svém díle řeší „společensky důležitá" témata.

Doporučené využití pracovního listu: výuka dějepisu, zejména témata světové hospodářské krize, kultury druhé poloviny 20. století, Východního bloku a jeho politického, hospodářského a sociálního vývoje nebo životních podmínek na obou stranách „železné opony"; práce ve skupinách.

[I]

Kariéra Karla Zemana trvala od 40. do 80. let 20. století. Za tu dobu natočil řadu významných a oceňovaných filmů, které ho proslavily po celém světě. Vrcholu své tvorby dosáhl tzv. kombinovanými filmy, ve kterých propojil živou hereckou akci s animací a triky.

Karel Zeman při natáčení *Vynálezu zkázy* (1958)



Příprava trikového záběru filmu *Baron Prášil* (1960)

Úkol:

Ve webové aplikaci *Zlínský film* najdete mnoho informací o kariéře, filmech i spolupracovnících Karla Zemana. Otevřete si tuto aplikaci a vypracujte následující úkol:

Ve webové aplikaci hledejte informace o Karlu Zemanovi. Vyberte z nich ty, které jsou podle vás nejdůležitější, a **vytvořte příběh o Karlu Zemanovi a jeho kariéře**.
Zaměřit se můžete na historické mezníky, významné filmy a osobnosti, se kterými nejčastěji spolupracoval. Vyhledávat můžete také žánry nebo techniky animace, kterým se věnoval.
Pokuste se do tohoto příběhu začlenit i důležité události z dějin poválečného Československa, které najdete v aplikaci v časové ose „Velké dějiny“ a které se odehrály v průběhu Zemanovy kariéry.

[II]

Dne 21. srpna 1968 došlo k invazi vojsk Varšavské smlouvy do Československa. Armády pěti socialistických států s převahou vojsk Sovětského svazu vpadly se svými tanky na československé území, aby zabránily probíhajícím politickým změnám. Rozplynuly se tím naděje na „socialismus s lidskou tváří“, který se ještě nedávno zdál být reálným cílem politického vývoje. Z československé vlády byli odstaveni komunisté, kteří se v minulých letech snažili o některé pozitivní politické změny. Vystřídali je ti, kteří obnovovali kontrolu nad společností, ekonomikou i kulturou. Události po srpnu roku 1968 zasáhly celou společnost. Mnoho lidí se muselo rozhodovat, jak se v dané situaci zachová: zda bude, nebo nebude respektovat nové politické poměry.

Vojenská invaze do Československa v srpnu 1968

Pohřeb Jana Palacha v lednu 1969 se stal protestem proti srpnové okupaci roku 1968

Úkoly:

Ve webové aplikaci *Zlínský film* si najděte příběh *Karel Zeman – umělec, který nepoletoval v oblacích* a přečtěte si jeho druhou kapitolu „Od Dvou tisíc slov k československo-sovětskému přátelství“. Poté vypracujte následující úkoly:

1) Porovnejte příběh Karla Zemana s jinými příběhy, které se týkají roku 1968 a které znáte (například z filmu, televize či jiných médií, vyprávění nebo vzpomínek vašich příbuzných). Co mají tyto příběhy společného s příběhem Karla Zemana? V čem se od něj naopak odlišují?
2) Zkuste si představit, že byste se ocitli ve stejné situaci jako Karel Zeman: známého umělce s úspěšnou kariérou a rozpracovanými projekty zastihnou přelomové politické události. Zachovali byste se na jeho místě stejně, nebo jinak? Proč? Zdůvodněte, podle čeho byste se rozhodovali.
3) Dohledejte si v aplikaci na časové ose příběhu více informací o tzv. Antichartě. O jakou akci šlo a které další veřejně známé osobnosti s ní byly spojeny? Formulujte svůj názor na tuto akci. Zamyslete se nad možnými motivacemi osobností, které se pod Antichartu podepsaly.

[III]

Krátké komediální loutkové filmy s figurkou pana Prokouka patřily k prvním velkým úspěchům Karla Zemana. Většina z nich vznikla v letech 1946 až 1949 – tedy brzy předtím a potom, co se komunisté v roce 1948 chopili moci. Filmy s panem Prokoukem chválili diváci, filmoví kritici i političtí představitelé.

Pan Prokouk vynálezcem (1949)

Karel Zeman s figurkou pana Prokouka (*Pan Prokouk v pokušení*, 1947)

Úkoly:

Přečtěte si na následujících dvou stranách úryvky z textů o panu Prokoukovi z tehdejších novin a časopisů. Poté vypracujte následující úkoly:

1) Jaké hodnoty měla postava pana Prokouka vyjadřovat, k čemu měla sloužit nebo co na ní bylo oceňováno? Čím podle vás zapadala do nové socialistické společnosti?

2) Na základě úryvků popřemýšlejte, jaká měla být úloha umělce v novém komunistickém režimu krátce po převratu v únoru 1948. Co se od umělců očekávalo? Co bylo naopak nežádoucí?

3) Vyberte z úryvků všechna slova nebo slovní spojení, která podle vás mají něco společného s komunismem. Zkuste popsat, co tato slova tehdy znamenala.

Pan Prokouk v dobovém tisku

Nejsem si vědom nějakého zvláštního výkonu, poněvadž dělám jen to, co cítím, že je mojí povinností. Prostě snažím se, abych svěřenou mi práci vykonával co nejlépe a nejrychleji. Jistě nemalou zásluhu na mém vyznamenání má pan Prokouk, se kterým jsem natočil budovatelské filmy, které pobaví i poučí. (K. Zeman, *Naše pravda,* 19. 12. 1948)

O díle K. Zemana pak zevrubně pohovořil A. M. Brousil, který zejména zdůraznil typičnost „Prokouka" pro našeho malého občánka, charakter figurky a velký její vliv na diváky v jejich budovatelském úsilí, neboť třebaže „pan Prokouk" nás nepřemlouvá, získává nás k doznání vlastních chyb, obrací nás k životu a k činu. V tom je jeho kouzlo, přitažlivost a moc; není pochyby, že „pan Prokouk" svým způsobem pomohl našemu budovatelskému úsilí. Nesporně věrně slouží myšlence výstavby našeho nového života. (*Filmové zpravodajství,* 25. 3. 1948)

Osud pana Prokouka spočívá cele v rukou Zemanových a jeho spolupracovníků. Právě tak, jako popularita Prokoukova vznikla, může i zaniknout. Úspěchy nesmí znamenat sériovou výrobu filmů, které by možná bavily, ale nedávaly by nic víc. A Zemanovi musí jít především o to, aby pan Prokouk zůstal pevně zakotven v řadách pokrokových občanů naší republiky, nastavujících nemilosrdné zrcadlo našim nedostatkům a chybám. Dobrý vtip a ironie je účinnější zbraní než vážná tvář. (*Filmové noviny,* 31. 5. 1947)

Co na tom, že další novinka „Pan Prokouk filmuje" režiséra K. Zemana pobízí občany, aby se věnovali zaměstnání, kde mohou nejproduktivněji uplatnit své schopnosti? Tu není co hanět, naopak, tato tzv. účelovost či tendence dává těmto snímkům jen posvěcení vyššího poslání, při němž neztratí ani jedna scénka či záběr na estetických hodnotách. Figurka pana Prokouka se již stala populárním glosátorem a ukazatelem správné cesty. (*Filmová okénka,* 31. 5. 1948)

Dnes už nesmrtelná je jeho postavička pana Prokouka v seriálu šesti agitek. Vzpomínáš, jak tehdy ve dvouletce ťal touto figurkou do živého, jak burcoval lidskou ospalost i znechucenost, a vždy na místě nejsprávnějším. Pan Prokouk nám pomáhal budovat. A pomáhá ještě i dnes. Vždyť problémy, s kterými se pan Prokouk potýká, jsou namnoze ještě živé. (*Kino*, 11. 2. 1953)

Jeho filmy o panu Prokoukovi jsou filmy současné, jak jen mohou být. Jsou jimi svým obsahem a jsou jimi i svou filmovou řečí. Jsou a obávám se, ještě dosti dlouho budou příkladem ostatním úsekům znárodněné kinematografie, příkladem, že umělec nemůže a nesmí zůstávat lhostejným k problematice našeho politického, hospodářského a mravního života. Že musí všude na každém místě své práce pomáhat spoluvytvářet společenský řád, k němuž směřujeme, ale k němuž jsme ještě zdaleka nedospěli. (*Filmové noviny*, 6. 12. 1947)

Ano, lze říci: loutka Prokouk nás vychovává. Tím více je pro nás potěšitelné, že se stává oblíbenou postavičkou filmového plátna u naší mládeže. Význam její tkví v hlubším úkolu: učí nás a naši mládež pracovat, tvořit, učí nás stavět a budovat – ne kazit, bourat, hlodat, podrývat a ničit. Loutka Prokouk je člověk Prokouk. Každý člověk takový – má naše sympatie. (*Filmové noviny*, 24. 1. 1948)

Ty filmy s Prokoukem, to jsou bez přehánění ideové perly. V kratičkém časovém úseku, v několika málo minutách, s materiálem, který musely ruce Zemanovy a jeho spolupracovníků oživit, dosáhl většího účinku než několikahodinová přednáška. A to právě všichni poznali. Proto šly filmy do světa, aby nás representovaly na největších soutěžích a získávaly si oblibu u všech pokrokových lidí. (*Naše pravda*, 14. 5. 1949)

Filmografický rejstřík

Adagio (Pravoslav Flak, 1970)
Atentát (Jiří Sequens, 1964)
Baron Prášil (Karel Zeman, 1960)
Belgie (Jaroslav Novotný, 1936)
Botostroj (K. M. Walló, 1954)
Bourec morušový (Jaroslav Novotný, 1940)
Budulínek a zlý ptáčník (Václav Zykmund, 1950)
Cesta do pravěku (Karel Zeman, 1955)
Císařův slavík (Jiří Trnka, 1948)
Co jim schází? (Hermína Týrlová, 1947)
Čechy a Morava (Jaroslav Novotný, 1939)
Černý prapor (Vladimír Čech, 1958)
Československá pohádka (Christian Paigneau, 2022)
Daliborka (Ivan Renč, 1978)
Devět kuřátek (Hermína Týrlová, 1952)
Divoká planeta (René Laloux, 1973)
Divoká srdce (Jaroslav Soukup, 1989)
Drak (Roger Pigaut, 1958)
Expres z Norimberka (Vladimír Čech, 1953)
Faustův dům (Garik Seko, 1977)
Hra o jablko (Věra Chytilová, 1976)
Inspirace (Karel Zeman, 1948)

Ivánku náš (Karel Mann, 1949)
Jan Roháč z Dubé (Vladimír Borský, 1947)
Kavárna na hlavní třídě (Miroslav Hubáček, 1953)
Klíč (Vladimír Čech, 1971)
Kolona pro Afriku (Kamil Pixa – Jiří Svoboda, 1961)
Král Lávra (Karel Zeman, 1950)
Krátery Nového Zeelandu (Jaroslav Novotný, 1939)
Léto (K. M. Walló. 1948)
Lev a zajíc (Boris Dežkin a Gennadij Filippov, 1950)
Lidé pod sněhem (Vladimír Sís, 1948)
Lovec senzací (Martin Hollý, 1988)
Na kometě (Karel Zeman, 1970)
Nepovedený panáček (Hermína Týrlová, 1951)
Nevěra (K. M. Walló, 1956)
Nočná romanca (Hermína Týrlová, 1949)
Oáza (Zbyněk Brynych, 1972)
Ochránci polí (Pjotr Nosov, 1950)
Okno do světa (Jaroslav Novotný, 1937–1940)
Opatrnost na ulici (Emanuel Kaněra a Hermína Týrlová, 1948)
Optika I. (Jaroslav Novotný, 1940)
Optika II. (Jaroslav Novotný, 1940)
Pan Prokouk filmuje (Karel Zeman, 1948)
Pan Prokouk ouřaduje (Karel Zeman, 1947)
Pan Prokouk v pokušení (Karel Zeman, 1947)
Pan Prokouk vynálezcem (Karel Zeman, 1949)
Píseň práce (Jaroslav Novotný, 1948)
Píseň tajgy (Ivan Pyrjev, 1947)
Podkova pro štěstí (Karel Zeman, 1946)
Pohádka o drakovi (Hermína Týrlová, 1952/53)
Pohřeb T. G. M. (Jaroslav Novotný, 1937)
Poklad ptačího ostrova (Karel Zeman, 1952)

Poslední léto T. G. M. (Jaroslav Novotný, 1937)
Postel o 5 HP aneb Probuzení na ulici (Emanuel Kaněra, 1948)
Přeludy pouště (Abdelhafidh Bouassida, 1982)
Rok stalinské epochy (K. M. Walló, 1949)
Ruská otázka (Michail Romm, 1947)
Severní přístav (Miloš Makovec, 1953)
Sirius (František Vláčil, 1975)
Slovácká kubaňa (Jaroslav Novotný, 1940)
Svářeči (Jaroslav Novotný, 1948)
Šedé pírko (Leonid Almarik – Vladimir Polkovnikov, 1948)
T. G. Masaryk (Jaroslav Novotný. 1937)
U presidenta Osvoboditele v Lánech 7. března 1937 (Jaroslav Novotný, 1937)
Ukolébavka (Hermína Týrlová, 1948)
Ukradená vzducholoď (Karel Zeman, 1966)
Uvnitř vnitra (Josef Císařovský, 2008)
Vánoční sen (Karel Zeman, 1945)
Veliká příležitost (K. M. Walló, 1949)
Věneček písní (Hermína Týrlová, 1955)
Vynález zkázy (Karel Zeman, 1958)
Vzpoura hraček (Hermína Týrlová, 1947)
Zítra se bude tančit všude (Vladimír Vlček, 1952)
Zuřivý reportér (Martin Hollý, 1987)

Zkratky

ČČK – Společnost Čsl. Červeného kříže
Čefis – Československá filmová společnost
ČSF – Československý státní film
ČSM – Československý svaz mládeže
DČsČK – Dorost Československého Červeného kříže
Descheg – Deutsche Schmalfilmgesellschaft
DFF – Dětský filmový festival
FAB – Filmové oddělení firmy Baťa
FFP – Filmový festival pracujících
FSB – Filmové studio Barrandov
FSG – Filmové studio Gottwaldov
KF – Krátký film
KSČ – Komunistická strana Československa
KV SUF – Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu
MFF – Mezinárodní filmový festival
MLÚ – Masarykův lidovýchovný ústav
MNV – Místní národní výbor
MŠANO – Ministerstvo školství a národní osvěty
ONV – Okresní národní výbor Gottwaldov
SD – Sicherheitsdienst
SDFÚ – Státní diapositivový a filmový ústav
SPVK – Společnost pro vědeckou kinematografii

StB – Státní bezpečnost
UMPRUM – Střední uměleckoprůmyslová škola Uherské Hradiště
ÚŘ ČSF – Ústřední ředitelství Československého filmu
ÚV KSČ – Ústřední výbor Komunistické strany Československa
VPÚ – Výzkumný pedagogický ústav
ZO KSČ – Základní organizace Komunistické strany Československa
ZOB – Zemský odbor bezpečnosti

Sekundární literatura

Bárta, Milan. „Akce ‚Isolace'". Snaha Státní bezpečnosti omezit návštěvnost zastupitelských úřadů kapitalistických států", *Paměť a dějiny* 2, č. 4 (2008), 41–50.

Bednařík, Petr. *Arizace české kinematografie* (Praha: Karolinum, 2003).

Benešová, Marie. *Hermína Týrlová* (Praha: Československý filmový ústav, 1982).

Bernard, Jan. „Budulínek a Labyrint", *Iluminace* 33, č. 2 (2021), 115–146. https://doi.org/10.58193/ilu.1705

Black, Jeremy. *Obrazy světa: Historie Map* (Praha: Euromedia Group, k.s. – Knižní klub, 2005).

Blažek, Petr – Petr Cajthaml – Daniel Růžička. „Kolorovaný obraz komunistické minulosti. Vznik, natáčení a uvedení Třiceti případů majora Zemana", in *Film a dějiny*, ed. Petr Kopal (Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004), 276–291.

Bochinová, Tereza. „FABrika Kudlov. Studie působení aktérů na produkční kulturu FA Kudlov mezi lety 1945–1952" (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020).

Busa, Roberto. „The Annals of Humanities Computing: The Index Thomisticus", *Computers and the Humanities* 14, č. 2 (1980), 83–90. https://doi.org/10.1007/BF02403798

Caldwell, John T. *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television* (Durham: Duke University Press, 2008). https://doi.org/10.1215/9780822388968

Crymble, Adam. *Technology and the Historian: Transformations in the Digital Age* (Urbana: University of Illinois Press, 2021). https://doi.org/10.5622/illinois/9780252043710.001.0001

Černík, Jan. „Technický scénář v Československu 1945–1962" (Dizertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci, 2018).

Česálková, Lucie. „Film před tabulí. Idea školního filmu v prvorepublikovém Československu" (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).

David, Ivan. „Zrození předpisu z ducha doby. Dlouhá legislativní cesta k vládnímu nařízení č. 72/1948 Sb., o zřízení a organisaci státního podniku „Československý státní film"", *Iluminace* 101, č. 1 (2016), 5–38.

Drucker, Johanna. *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014).

Drucker, Johanna. *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2014).

Friendly, Michael – Howard Wainer. *A History of Data Visualization and Graphic Communication* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press Cambridge, 2021). https://doi.org/10.4159/9780674259034

Frolcová, Milada. *Slovník žáků a absolventů Zlínské školy umění a Střední uměleckoprůmyslové školy ve Zlíně a v Uherském Hradišti (1939–2003)* (Uherské Hradiště: Slovácké muzeum, 2003).

Gajdošík, Petr. *František Vláčil. Život a dílo* (Příbram, Svatá Hora: Camera Obscura, 2018).

Gebauer, František – Karel Kaplan – František Koudelka – Rudolf Vyhnálek. *Soudní perzekuce politické povahy v Československu 1948–1989* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny, 1993).

Hájek, Jiří. *Divadlo nové doby* (Praha: Panorama, 1990).

Havel, Luděk. „Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu" (Disertační práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2016).

Havelková, Lenka. „Baťovský Zlín jako literární námět" in *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica Moravica 5.* Anon. ed. (Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007), 41–46.

Hughes, Agatha C. – Thomas P. Hughes. *Systems, Experts, and Computers: The Systems Approach in Management and Engineering, World War II and After* (Cambridge, Massachusetts; London, England: MIT Press, 2000). https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262082853.001.0001

Hulík, Štěpán. „Nástup normalizace ve Filmovém studiu Barrandov", *Iluminace* 22, č. 2 (2010), 47–66.

Chowaniec, Petr. „Protektorátní přehlídka Filmové žně. Vznik festivalu jako nové formy propagace domácího filmu na základech výstav, cen a filmových týdnů" (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2007).

Jablonická, Kamila. „Loajalita, prestiž a umění. Státní ceny pro animátory v době normalizace" (Bakalářská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2023).

Jánská, Denisa – Monika Horsáková. *Animace z Ostravy: Animated film in Ostrava* (Ostrava: QQ studio Ostrava, 2010).

Jones, Candace. „Careers in Project Networks: The Case of Film Industry", in *The Boundaryless Career*, eds. Michael B. Arthur – Denise M. Rousseau (New York: Oxford University Press, 1996), 58–75.

Klos, Elmar – Hana Pinkavová. *Historie gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech* (Praha: Československý filmový ústav, 1984).

Klos, Elmar. „Kronika kudlovské stodoly", in Marcel Sladkowski (ed.), *FA Kudlov 1, 36–45. Kudlovská stodola. Založení a první léta Filmových ateliérů ve Zlíně* (Zlín: FILMFEST, s. r. o., 2016).

Knapík, Jiří – Martin Franc a kol., *Průvodce kulturním děním a životním stylem v českých zemích 1948–1967. Svazek II.* (Praha: Academia, 2011).

Knapík, Jiří. *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006).

Kobes, Tomáš. „Když se lidé mění ve lvy: problém překladu", *Teorie vědy* XXXVII, č. 3 (2015), 303–325. https://doi.org/10.46938/tv.2015.285

Kuslová, Hana. *Národní soud versus Jan Antonín Baťa* (Zlín: Muzeum jihovýchodní Moravy ve Zlíně, 2015).

Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2005).

Lóži, Marián. „Dynamika vnitrostranického teroru na lokální úrovni KSČ v době pozdního stalinismu" (Diplomová práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2014).

Lóži, Marián. „Žít stalinismus: Komunistická strana Československa v době teroru a budování světlých zítřků" (Disertační práce, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2022).

Lukeš, Jan (ed.), *Černobílý snář Elmara Klose* (Praha: NFA, 2011).

Meirelles, Isabel. „Visualizing Information", in *The Shape of Data in the Digital Humanities: Modeling Texts and Text-Based Resource*, eds. Julia Flanders – Fotis Jannidis (Abingdon: Routledge, 2018), 167–177. https://doi.org/10.4324/9781315552941–7

Michael, Mike. *Actor-Network Theory: Trials, Trails and Translations* (London: SAGE Publications Ltd., 2017). https://doi.org/10.4135/9781473983045

Pažout, Jaroslav. *Trestněprávní perzekuce odpůrců režimu v Československu v období takzvané normalizace (1969–1989)* (Praha: Ústav pro soudobé dějiny AV ČR, 2017).

Pinkas, Jaroslav a kol. *Soudobé dějiny. Badatelská učebnice dějepisu pro 9. ročník základních škol a víceletá gymnázia* (Plzeň: Fraus, 2023).

Plass, Jiří. *Zpráva o Bratrech v triku. Života práce studia animovaného kresleného filmu Bratři v triku v Praze 1942–2011* (Praha: Jiří Plass, 2011).

Pokluda, Zdeněk – Jiří Madzia. *Baťovi filmaři (1927–1945)* (Zlín: Univerzita Tomáše Bati, 2021).

Powdermaker, Hortense. *Hollywood, The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie Makers* (London: Secker and Warburg, 1951).

Purš, Jiří. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie* (Praha: Československý filmový ústav, 1985).

Rosten, Leo. *Hollywood: The Movie Colony* (New York: Harcourt, Brace, 1941).

Schreibman, Susan – Ray Siemens – John Unsworth, eds. *A Companion to Digital Humanities* (Oxford: Blackwell Publishing Professional, 2004), http://www.digitalhumanities.org/companion/. https://doi.org/10.1111/b.9781405103213.2004.00005.x

Schwandt, Silke. *Digital Methods in the Humanities: Challenges, Ideas, Perspectives* (Bielefeld: Bielefeld University Press, 2021). https://doi.org/10.2307/j.ctv2f9xskk

Skopal, Pavel (ed.) *Lidé – práce – animace. Světy animovaného filmu na Kudlově* (Brno: Masarykova univerzita, rukopis v tisku).

Skopal, Pavel. „Na cestu kolem světa, nebo na výlet do Krče?“, *Iluminace* 20, č. 1 (2008), 85–125.

Skupa, Lukáš (ed.) *Cesta do pravěku. Dobrodružná věda* (Praha: Academia – Casablanca, 2023).

Skupa, Lukáš. „Která bude ta pravá? Počátky žánru pohádky v českém animovaném filmu po roce 1948“, *Iluminace* 32, č. 4 (2020), 9–27. https://doi.org/10.58193/ilu.1682

Snow, John. *On the Mode of Communication of Cholera* (London: John Churchill, 1855).

Szczepanik, Petr. „Mediální výstavba „Ideálního průmyslového města“. Síť médií v Baťově Zlíně 30. let“, in *Kinematografie a město. Studie z dějin lokální filmové kultury. Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity O2*, ed. Pavel Skopal (Brno: Masarykova univerzita, 2005), 23–66.

Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: svět filmařů a politická moc 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).

Szczepaniková, Zuzana. „Hledání nové detektivky pro socialistický film: (Znovu)ustavování detektivního žánru v období 1948–1954“ (Diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2020).

Šefraná, Věra Adina. „Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955“ (Dizertační práce, Filozofická fakulty Univerzity Palackého, 2012).

Tomek, Prokop. „Kamil Pixa – Historie jedné kariéry“, *Dějiny a současnost* 22, č. 3 (2000), 27–30.

Trnčáková, Kristýna Alexandra. „Založení Divadla pracujících v Gottwaldově“ (Magisterská diplomová práce, Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, Brno, 2013).

Vogelová, Pavlína. „Od Bati ke školnímu filmu Jaroslava Novotného. Průnik obchodní strategie firmy Baťa se vzdělávacím potenciálem filmu 20.–40. let ve Zlíně“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2009).

Vogelová, Pavlína. „Zlínská experimentální laboratoř školního filmu Jaroslava Novotného v letech 1932–1939 aneb Kapitola z historie pohyblivých obrazů ve školní výuce“, *Historie – otázky – problémy* 13, č. 2 (2021), 84–96.

Vtelenská, Lucie. „Botostroj revisited“ (Magisterská diplomová práce, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 2017).

Primární prameny

- **Národní filmový archiv (NFA)**
  - Československá filmová společnost II.
  - Českomoravské filmové ústředí
  - Sbírka orální historie
  - Sbor pro školní film
  - Ústřední ředitelství Československého filmu

- **Archiv bezpečnostních složek (ABS)**
  - Inspekce ministra vnitra ČSSR, II. díl (A 8/2)
  - Sekretariát ministra vnitra I. díl (A 2/1)
  - Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy (V)
  - Svazky kontrarozvědného rozpracování (KR)

- **Národní archiv (NA)**
  - KSČ – Ústřední výbor 1945–1989
  - Ministerstvo školství

- **Muzeum jihovýchodní Moravy (MJVM)**

- **Státní okresní archiv Zlín (SOkA Zlín)**
  - OV KSČ

Periodika

- *Bulletin ústředního ředitele Čs. filmu*
- *Film a doba*
- *Filmová okénka*
- *Filmová práce*
- *Filmové noviny*
- *Filmové zpravodajství*
- *Filmový přehled*
- *Kino*
- *Lidová demokracie*
- *Naše práce*
- *Naše pravda*
- *Objektiv*
- *Práce*
- *Reklama*
- *Rudé právo*
- *Scéna*
- *Sever: Krajský týdeník KSČ pro severočeské pohraničí*
- *Tep nového Zlína*
- *Tep svobodné doby*
- *Tep svobodné práce*
- *Tvorba*
- *Vychovatel dorostu*
- *Vlasta*

Organizace a instituce

Baťa, a. s.
Baťa, n. p.
Československá filmová společnost
Československé závody kožedělné a gumárenské
Československý Červený kříž
Československý státní film
Československý svaz mládeže
Dělnická porota Filmového festivalu pracujících
Dětský filmový festival
Deutsche Schmalfilmgesellschaft
Divadlo pracujících
Dorost Československého Červeného kříže
Filmová rada
Filmové ateliéry Kudlov
Filmové laboratoře Kudlov
Filmové oddělení firmy Baťa
Filmové studio Barrandov
Filmové studio Gottwaldov
Filmové žně
Filmový festival pracujících
Filmtreuhandstelle
Charta 77

Jaroslav Novotný, výroba filmů ve Zlíně
Jindřich Suchánek, Brno
JZD Slušovice
Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu
Komunistická strana Československa
Krajský výbor KSČ
Krátký film
Masarykova pokusná škola měšťanská ve Zlíně
Masarykův lidovýchovný ústav
Městský národní výbor Gottwaldov
Mezinárodní filmový festival
Ministerstvo informací
Ministerstvo obrany
Ministerstvo školství a národní osvěty
Místní národní výbor Zlín
Okresní národní výbor Gottwaldov
Okresní výbor KSČ
Pedagogická akademie v Brně
Propagační oddělení národního podniku Baťa
Přípravný výbor Filmového festivalu pracujících
Revoluční odborové hnutí
Sbor pro školní film při Ministerstvu školství a národní osvěty
Sfinx
Socialistický svaz mládeže
Společnost Československého Červeného kříže
Společnost pro vědeckou kinematografii v Brně
Společnost pro vědeckou kinematografii v Praze
Státní bezpečnost
Státní diapositivový a filmový ústav
Střední uměleckoprůmyslová škola v Uherském Hradišti
Studijní ústav

Studio kresleného a loutkového filmu
Svit, n. p.
Univerzita Jana Evangelisty Purkyně
Ústřední dramaturgie
Ústřední kulturně-propagační komise / Kulturní a propagační oddělení ÚV KSČ
Ústřední ředitelství Československého filmu
Ústřední výbor Komunistické strany Československa
Ústřední výbor KSČ
Veřejná bezpečnost
Vysoká škola politická ÚV KSČ
Výzkumný pedagogický ústav
Závody přesného strojírenství Gottwaldov

Seznam vyobrazení

Kap. Karel Zeman

— s. 110 Karel Zeman při natáčení *Podkovy pro štěstí*, v pořadí prvního filmu s panem Prokoukem. Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 114 Karel Zeman v roce 1970, kdy dokončoval svůj poslední celovečerní kombinovaný snímek *Na kometě*. Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 118 Blahopřání Karlu Zemanovi k jeho narozeninám v krajském tisku. Zdroj: *Naše pravda*, 1. 11. 1960, 1.

Kap. Emil Hauptmann

— s. 121 Emil Hauptmann, Lenka Horáková a Lubomír Piperek před vystoupením z vlaku v Bystřici pod Hostýnem. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
— s. 122 Zleva Emil Hauptmann, Lubomír Piperek, František Květoň a Lenka Horáková. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
— s. 125 Lubomír Piperek a Emil Hauptmann na schodech před poutním kostelem na Svatém Hostýně. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
— s. 126 Zleva Lenka Horáková, Emil Hauptmann, František Maxera, Lubomír Piperek, Jan Škrabánek v restauraci na Hostýně. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
— s. 128 Lenka Horáková a Emil Hauptmann s loutkou Škrholy v restauraci na Hostýně. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
— s. 129 Emil Hauptmann při hře s loutkou vojáka v restauraci na Hostýně. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.

- s. 130 Loutky vojáka a Škrholy před restaurací na Hostýně. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V10090.
- s. 138 Odpovídá Jaroslav Šťastný, vedoucí Informfilmservisu Praha. *Scéna* 8, 29.4.1983, č. 9, s. 2.
- s. 138 Aleš Bosák. Zdroj: FILMFEST, s. r. o.

Kap. Kamil Pixa

- s. 144 Fotografie Kamila Pixy z první poloviny 50. let. Zdroj: ABS, sb. Svazky kontrarozvědného rozpracování (KR), arch. č. KR-724286 MV.
- s. 149 Fotografie Kamila Pixy po jeho zatčení na podzim roku 1962. Zdroj: ABS, sb. Správa vyšetřování StB – Vyšetřovací spisy, arch. č. V-42518 MV.
- s. 153 Kamil Pixa (vpravo) s Vladimírem Čechem (uprostřed) a Kristiánem Topičem (vlevo) na Rudém náměstí v Moskvě v roce 1971 při natáčení filmu *Klíč*, který vznikl podle Pixova scénáře. Topič, Kristián. „Pozdravy z Moskvy“. *Kino* 26, č. 5 (1971), s. 8. Foto: Miluše Zachariášová.
- s. 161 Jaroslav Pixa (otec) a Kamil Pixa. Vokřál, Jaroslav. „Kamil Pixa: Mám rád akční filmy“. *Kino* 26, č. 10 (1971), s. 8.
- s. 166 Kamil Pixa přebírá titul zasloužilý umělec z rukou tehdejšího ministra kultury Milana Klusáka. Zdroj: *Kino* 35, č. 11 (1980), s. 2. Foto: František Zahradníček.
- s. 167 Zasloužilý umělec Kamil Pixa. Zdroj: Hořešovská, Zuzana. „Zachytit proměny současnosti“. *Záběr: Časopis filmového diváka* 16, č. 4 (1983), s. 7. Foto: František Zahradníček.
- s. 168Pixa (sedící vlevo) při podpisu smlouvy o sovětsko-československé koprodukci populárně vědeckých filmů. Zcela vpravo sedí Ludvík Toman, někdejší ústřední dramaturg ve Filmovém studiu Barrandov. Zdroj: jabl. „Společný cíl“. *Záběr: Časopis filmového diváka* 16, č. 7 (1983), s. 7. Foto: František Zahradníček.
- s. 171 Fotografie Kamila Pixy v na něj vedeném osobním svazku StB s krycím názvem „Rozhlas“. Zdroj: ABS, sb. Svazky kontrarozvědného rozpracování (KR), arch. č. KR-724286 MV.
- s. 174 Ředitel Krátkého filmu Kamil Pixa v roce 1976, kdy byl tajně rozpracováván na StB ve svazku Rozhlas. Zdroj: Pixa, Kamil. „Zastavení s ředitelem Krátkého filmu Kamilem Pixou“. *Kino* 31, č. 8 (1976), s. 2.

Část Pracovní listy:

Úvod

— s. 180 Screenshot z webové aplikace.
— s. 181 Screenshot z webové aplikace.

Kap. Baťa vs. komunisté

— s. 182 *Botostroj* (1954). Políčko z filmu.
— s. 184 Logo společnosti Baťa z roku 1928.

Kap. Hermína Týrlová

— s. 187 Hermína Týrlová při práci v ateliéru. Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 188 Hermína Týrlová při natáčení filmu *Uzel na kapesníku* (1958). Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 190 Text o Hermíně Týrlové ve webové aplikaci *Zlínský film*. Screenshot z webové aplikace.
— s. 191 *Pohádka o drakovi*. Políčko z filmu.
— s. 191 *Devět kuřátek*. Políčko z filmu.

Kap. Karel Zeman

— s. 193 Karel Zeman (s rukama v bok) při natáčení *Cesty do pravěku* (1955). Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 194 Karel Zeman při natáčení *Vynálezu zkázy* (1958). Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 194 Příprava trikového záběru filmu *Baron Prášil* (1960). Zdroj: FILMFEST, s. r. o.
— s. 195 Vojenská invaze do Československa v srpnu 1968. Zdroj: Central Intelligence Agency.
— s. 196 Pohřeb Jana Palacha v lednu 1969 se stal protestem proti srpnové okupaci roku 1968. Foto: Miloň Novotný.
— s. 197 *Pan Prokouk vynálezcem* (1949). Políčko z filmu.
— s. 197 Karel Zeman s figurkou pana Prokouka (*Pan Prokouk v pokušení*, 1947). Zdroj: FILMFEST, s. r. o.

Za souhlas s použitím fotografií Pavla Koska, které se nacházejí v archivu FILMFEST, s. r. o. děkujeme paní Pavle Koskové.

Summary

This publication is the result of a project that uses modern data presentation tools. Aiming at people interested in the history of cinema or the cultural history of Zlín, as well as contemporary history teachers especially in secondary schools, the book builds on a web application providing a vast amount of data to its users. The first section of the book presents the basic theoretical and methodological background of the project, including an introduction to the field of digital humanities. Next section offers seven research papers based on a massive collection of archival materials from all relevant archives, as well as digital humanities tools – i.e., based on sources and tools available to the users of the web application. Examples of worksheets provided for secondary school teachers for teaching contemporary history are provided in the last section.

This book presents the stand-alone research results in the form of historical studies. In addition, it is linked to the digital outputs of the project, i.e., the database and web application, and serves as a support for their effective use. The introductions to each section explain how the texts are interlinked with the web application so that the texts function in dialogue with the application and the database. The publication includes documentation for the database to inspire potential followers to its reproduction.

Jmenný rejstřík

Adamec, Oldřich 152
Akvinský, Tomáš 14, 15

Bareš, Gustav 58–60, 96, 100
Baronová, Barbora 133
Barta, Jiří 162-164
Bárta, Milan 145
Baťa, Jan Antonín 52, 60
Baťa, Tomáš 51–53, 57, 60, 93, 182–186
Baťová, Marie 51, 69
Bednařík, Petr 92
Beneš, Edvard 88, 90, 93
Benešová, Hana 88
Bernard, Jan 100
Besser, Vilém 61
Biel, Ivan 120, 127, 132, 133, 137
Black, Jeremy 17
Blažek, Petr 150
Boček, Jaroslav 62, 63, 113
Bochinová, Tereza 10, 80, 93, 131, 134
Bosák, Aleš 124, 134, 135, 137–139
Bouassida, Abdelhafidh 152, 153
Bourdieu, Pierre 50
Brabenec, Vratislav 132
Breitenfeld, Gustav 51
Brežněv, Leonid 120
Brousil, Antonín Martin 198
Brůžek, Miloslav 115, 116
Brynych, Zbyněk 151
Březina, Aleš 146
Busa, Roberto 14, 15, 17

Cajthaml, Petr 150
Caldwell, John Thornton 9
Cannon, Oleg 134
Cekota, Antonín 58
Císař, Josef 83, 86
Crymble, Adam 14, 15
Cvrček, Radim 133, 141

Čagánek, Pavel 134
Čech, Vladimír 150–153
Čepička, Alexej 61
Česálková, Lucie 82, 84–86, 88, 91

Daniel, František 157
David, Ivan 69
Denk, Petr 86
Devátý, Stanislav 123
Dostojevskij, Fjodor Michajlovič 52
Drucker, Johanna 10
Dryje, František 163
Dubček, Alexander 115, 118
Dudešek, Jan 124
Duchtík, Antonín 135
Dutka, Edgar 141, 142, 162–164, 176
Dvořák, Ivan 62, 186
Dyk, Viktor 162, 163

Fábera, Miloslav 57, 151
Farr, William 18
Fischer, Karel 68
Flak, Pravoslav 151
Flanders, Julia 18
Fojtík, Jan 140
Franc, Martin 103
Francl, Gustav 62
Franěk, Otakar 131
Frič, Martin 57–59
Friendly, Michael 17, 18
Frolcová, Milada 136
Fučík, Julius 78, 147

Gajdošík, Petr 141
Gebauer, František 127
Geryk, Milan 124
Goldmann, Vladimír 157, 175
Gottwald, Klement 61, 68
Gottwaldová, Marta 69
Graclík, Miroslav 137

Hackenschmied, Alexander 87
Hádková, Jana 141
Hájek, Jiří 53, 56
Hájek, Ludvík 164
Hanibal, Arnošt 132
Hanzelka, Jiří 83
Hašová, Helena 111
Hauptmann, Emil 120–129, 131, 132, 136
Havel, Luděk 65, 70–72, 75
Havelka, Jiří 77
Havelková, Lenka 51
Havlíčková, Taťána 134, 135
Hendrych, Jiří 59, 60, 105
Heydrich, Reinhard 142, 151
Hitler, Adolf 52, 90, 120, 184, 185
Hlavsa, Milan 132
Hobl, Pavel 141, 142, 160, 162
Hodačová, Ludmila 97
Hofman, Eduard 95–97, 100
Hollý, Martin 151, 154
Holý, Ivan 53, 56, 64, 67, 68, 71, 79
Horák, Antonín 120, 123, 127, 136
Horák, Josef 61, 103, 104
Horáková, Anna 133
Horáková, Antonie 120
Horáková, Lenka 120–123, 126–128, 131, 132, 135, 136

Horsáková, Monika 135, 164, 165
Hradilová, Nora 83
Hrbas, Jiří 118
Hrubín, František 97
Hubáček, Miroslav 150
Hughes, Agatha C. 14
Hughes, Thomas P. 14
Hulík, Štěpán 115, 138, 140, 157–159
Hůrka, Vašek 76
Husák, Gustáv 170, 173

Chládek, Jan 131
Chmelová, Valerie 141, 142, 160
Chowaniec, Petr 69
Chytilová, Věra 140, 159, 160

Iván, Jan 123

Jablonická, Kamila 111, 116, 167
Jahn, Jiří 159
Jakeš, Lubomír 173–176
Jakeš, Miloš 173, 175
Jannidis, Fotis 18
Jánská, Denisa 135, 164, 165
Janulík, Jan 147
Jones, Candace 82, 83
Juráček, Pavel 157

Kábrt, Josef 164
Kalivoda, Karel 147
Kaplan, Karel 127
Kárová, Darina 146
Keprt, Josef 85
Khun, Miroslav 77, 78
Kijonko, Josef 56
Kliment, Jan 117
Klos, Elmar 56, 57, 68, 100, 101, 158
Klusák, Milan 166
Knapík, Jiří 60, 62, 100, 103, 105
Knepr, Petr 53–64
Kobes, Tomáš 11
Kohoutek, Cyril 83
Kolář, V. 102, 104
Kopal, Petr 150
Kopecký, František 155, 157
Kopecký, Karel 134
Kopecký, Václav 53, 55, 58–64, 68–74, 96, 97, 105
Kopřiva, Ladislav 143, 144
Korejz, Oldřich 154
Kořán, Jaroslav 123, 136
Kos, Martin 10, 65, 80
Koudelka, František 127
Kovářík, Jeronym 72
Krátký, Daniel 10
Krčmář 103
Krejčí, Karel A. 71
Krylová, Jarmila 62
Křelina, František 190
Kubíček, Jiří 141, 142, 160, 162, 165, 175
Kučera, B. 62
Kučera, Martin 143, 147
Kučera, Rudolf 162

Kučerová, Milada 142, 161, 162
Kurfürst, Josef 86, 87
Kuslová, Hana 52
Kuthanová, Jaroslava 132
Květoň, František 121–123, 127, 132, 137
Kyas, Barbora 10

Laloux, René 149
Latour, Bruno 11
Lenin, Vladimír Iljič 52
Lewicki, Boleslaw 73
Liehm, Antonín J. 77
Linhart, Lubomír 67, 68
Liška, Zdeněk 127, 131
Lišková, Jarmila 131
Lotrek, Ferdinand 145, 146, 148, 149, 155
Lóži, Marián 68, 71
Lukas, Jan 87
Lukeš, Jan 101

Madzia, Jiří 93
Mach, Josef 53, 57, 58, 68, 70
Macháček, Oldřich 61, 63, 68, 69, 95, 98–105
Makovec, Miloš 150
Mamica, Karel 134
Masaryk, Tomáš Garrigue 87, 88, 90
Masaryková, Alice 87, 88
Máša, Antonín 157
Mašek, Otto 124
Matějů, Věra 132
Maxera, František 123, 126, 127, 132, 137
McCarty, Willard 16
Meirelles, Isabel 18
Melounek, Pavel 154
Menzel, Josef 96, 97
Mercator, Gerhard 20, 21
Michael, Mike 11
Míka, Zdeněk 54, 56, 59
Mikulcová, Marie 137
Moločkovskij, Jurij 58
Morýs, Vilém 67
Motornyj, Volodymyr Andrejevič 52, 58
Müller, Miroslav 158, 160
Musil, Bohumil 118
Mussolini, Benito 52

Němcová, Dana 132
Nesveda, Albert 77
Neumann, Stanislav 96, 97
Nikolajev, Nenčo 55
Novák, Ilja 165
Novosel, Djoko 148
Novotný, Jaroslav 49, 73–75, 80–94, 97, 98
Nový, Oldřich 72
Nýdl, Miroslav 77

Obzina, Jaromír 172, 173
Olšáková, Doubravka 112
Orság, Vladimír 134
Ouzký, Josef 101, 104, 105

Palach, Jan 134, 196
Pavlásek, Vojtěch 58
Pažout, Jaroslav 124, 127, 133
Philipp, Rudolph 51
Pinkas, Jaroslav 179
Pinkava, Josef 94, 133, 134
Pinkavová, Hana 133, 158
Piperek, Lubomír 121–123, 125–127, 132, 137
Pittermannová, Marcela 107, 141, 142, 159, 160, 176
Pixa, Jaroslav 143, 147, 161
Pixa, Kamil 49, 117, 135, 140–176
Plass, Jiří 176
Plíva, Josef 84, 86
Pokluda, Zdeněk 93
Poledňák, Alois 116
Porubčanská, Terézia 9, 10, 13, 23
Pospíšil, Jan 10, 23
Poš, Jan 154
Powdermaker, Hortense 9
Procházka, Jan 116
Ptáček, František 74
Ptáčník, Pavel 132
Purš, Jiří 116, 135, 156, 157, 160
Pyrjev, Ivan 71, 72

Randák, Jan 132
Rečka, Alois 74, 75, 108
Rollo, Vlastimil 147
Romm, Michail 72, 75
Rosten, Leo 9
Růžička, Daniel 150
Rybák, Josef 52, 58
Ryšánek, Ladislav 86

Seko, Garik 124, 133, 162, 165
Sequens, Jiří 151
Schicht, Heinrich 55
Schorm, Evald 140
Schreibman, Susan 14, 16
Schwandt, Silke 21
Siemens, Ray 14, 16
Silin, A. M. 72
Silnoušek, Milan 92
Simajchl, Josef 131
Simajchlová, Jiřina 131, 132
Skopal, Pavel 9, 10, 49, 83, 85, 95, 115–117, 120, 123, 131, 135–137, 141, 142, 160, 179
Skupa, Lukáš 106, 109, 112, 119, 135
Sladkowski, Marcel 100
Slánský, Rudolf 52, 64, 101, 103, 105
Smetana, Zdeněk 164
Snow, John 18
Söhnel, Wilhelm 92
Soukup, Jaroslav 154
Spratek, Jan 124
Stalin, Josif Vissarionovič (vl. jm. Josif Vissarionovič Džugašvili) 62
Stehlík, Zdeněk 78
Steiner, Bohumil 135, 139, 167
Steinerová, Ilona 116
Strusková, Eva 105, 136, 141, 142, 160, 162
Stuchlíková, Dita 10, 140

Suchánek, Jindřich 85, 86
Suchánek, Josef 86, 87, 92, 93
Suchý, O. 76
Svoboda, Jiří 154, 157
Svozílek, Petr 123, 133
Szczepanik, Petr 9, 50, 85
Szczepaniková, Zuzana 150

Šašek, Michal 117, 159
Šefraná, Věra Adina 53, 55, 56
Ševčík, Antonín 131
Šimek, Milan 133
Šimůnková, Eva 52, 58
Škapa, František 94, 133
Škrabánek, Jan 120, 126, 127, 132, 133, 136
Šling, Otto 100, 101
Šlingerová, Alena 141, 142, 162
Šrámková, Kateřina 10, 131
Šťastný, Jaroslav 120, 124, 134–139
Štěpánek, Zdeněk 60
Štěpničková, Jiřina 190
Švabík, Erich 159
Švankmajer, Jan 163, 165
Švankmajerová, Eva 165

Tesařík, Antonín 77, 106
Toman, Ludvík 117, 158–160, 168
Tomek, Prokop 141–145, 150
Topič, Kristián 152–154, 157, 170
Továrek, Arnošt 100
Trávníček, František 102
Treml, František 91
Tripel, Winkel 21
Trlica, Karel 165
Trnčáková, Kristýna Alexandra 54
Trnka, Jiří 97, 100, 119, 164, 175
Turek, Svatopluk 50–64, 70, 72, 74, 183–185
Tvrzník, Jiří 107
Týrlová, Hermína 49, 75–78, 95–105, 109, 119, 123, 124, 133, 137, 160, 180, 187–192

Ulver, Stanislav 162
Umlová, Zlata 124
Unsworth, John 14, 16

Václavík, Vladimír 100, 109
Vaculík, Lubomír 113
Vachek, Emil 51
Vaněk, Karel 69, 109
Vaniš, Jan 155
Vannayová, Martina 146
Vašát, František 77, 78
Vávra, Otakar 56, 59, 61, 63, 64, 115
Večeřa, Michal 10, 50, 135, 175
Veinhauer, Petr 10, 140
Vejražka, Vítězslav 60
Velínský, Miloš 56
Velíšková, Helena 86
Verbík, Antonín 131
Verne, Jules 112, 117
Vihanová, Drahomíra 140, 141
Vítek, Svetozar 102, 104, 105

Vláčil, František 140, 141
Vlček, Vladimír 50
Vlk, Ladislav 123
Vogelová, Pavlína 80, 82, 84
Vokřál, Jaroslav 152
Vosmanský, Miloš 78
Votruba 155
Vrána, Stanislav 83, 87, 93
Vtelenská, Lucie 51–53
Vyhnálek, Rudolf 127

Wagner, M. 91
Wainer, Howard 17, 18
Walló, K. M. (vl. jm. Ladislav Michael Václav Valló) 50, 59–63
Weiss, Jiří 55, 57

Zahradníček, Jan 190
Zajíček, Pavel 132
Zámečník, Rostislav 92
Zápotocký, Antonín 69, 71–73
Zeman, Karel 49, 75–77, 96, 97, 99, 101, 104–119, 123, 133, 150, 159, 180, 193–199
Zika, Jan 142, 152
Zikmund, Miroslav 83
Zykmund, Václav 100

Žižka, Václav 156, 157

Filmové ateliéry ve Zlíně

Příběhy – fakta – mapy – souvislosti

Pavel Skopal a kolektiv

Vydala Masarykova univerzita, Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno

Jazyková korektura / Eliška Pospíšilová
Grafická koncepce, návrh obálky a sazba / Pavel Křepela

Vydání první, elektronické / 2023

ISBN 978-80-280-0408-8

Filmové ateliéry ve Zlíně

Příběhy – fakta – mapy – souvislosti

MUNI PRESS

MUNI ARTS