

Martin Mišúr (Univerzita Karlova)

Eldorádem zrádců

*Nerealizovaný produkční cyklus a kulturněpolitické kolize
poválečné československé kinematografie*

**El Dorado of Traitors. Unrealized Production Cycle
and Cultural-Political Collisions of Post-War Czechoslovak Cinema**

Abstract

This paper provides a view of the genre phenomena from an atypical perspective: It attempts to capture and functionally explain the production cycles in their unrealized form. The paper follows a thematically coherent group of films during a specific limited period, which were considered but not finally produced and to which certain material traces have been preserved. The existence and analytical extraction of these existing traces — made on the example of the stimuli of genetic criticism — will make it possible to look into the history in its unseen and discontinuous form. The idea laid out at the beginning of the study is that the fact that something did not happen in the end — it was either inactive, forbidden or it hit a “dead end” — also says a lot and provides invaluable information about the ultimately active, permissible and dominant. The study tests this hypothesis on a specific production system of the Czechoslovak nationalized cinema, specifically in the first half of the 1950s. The so-called state-socialist mode of production posed significant obstacles to the development of production cycles during this period, but it also encouraged internal work on unrealized production cycles. The case study of the unrealized production cycle of the second center will then present a coherent group of existing screenwriting formats. However, not a single film from this group was created in the end, even though the materials about the so-called second center were then officially preferred. The fact that these films were not realized can be explained precisely by a careful intersection of the theory of production cycles, the history of production culture (state-socialist mode of production) and genetic criticism.

Klíčová slova

nerealizovaný produkční cyklus, zestátněná kinematografie, žánrová teorie

Keywords

genre theory, nationalized cinema, unrealized production cycle

Pokusit se to, co neproběhlo, učinit součástí dějin a souvislejšího historického výkladu. Jakkoli nadsazená a hádankovitá, předchozí věta a prvotní impulz navazují na revizionistické podněty filmové historiografie, která od konce 70. let minulého století hleděla s otázkou na některé domněle nezadatelné principy historikova řemesla. Proponenti revize poukázali na příběhový rozměr standardního bádání, zvláště zpochybňovali praxi lineárních, monokauzálních a teleologicky orientovaných výkladových rámců. Oproti nim stavěli ideu dějin coby diskontinuálních pohybů, nevyzpytatelného střetu představ mnoha zřetelných i málo viditelných zájmů, včetně intervence nahodilostí.¹⁾ Současné výzkumné perspektivy umožňují učinit v odmítnutí linearit další krok: zvažovat alternativní dějiny potlačených, zanedbaných nebo zapomenutých variant vývoje. Takové dějiny jsou předivem otevřených možností, z nichž některé převládly, jiné zůstaly dočasně neaktivní, další zase připomínané coby relikty slepých vývojových větví. Lze si klást jak tradičnější otázku, proč je něco převládající, tak hledět na neaktivní s tím, že co nenastalo, to zároveň vypovídá mnohé o nakonec proběhlém. Právě na nerealizované, neaktivní a zapomenuté cílí zbytek textu.

Studie se s badatelskou výzvou zamýšlí vypořádat protnutím nerealizovaného s *teorií produkčních cyklů*, čímž se napojuje na živou debatu uvnitř žánrové teorie. Filmový cyklus bývá vymezován různě, například Steve Neale, jeden z proponentů badatelského obratu, jej definuje jednoduše jakožto „skupinu filmů vyrobených v konkrétním a omezeném časovém rozpětí“.²⁾ Předložená studie předkládá rozsáhlejší definici: pod filmovým cyklem rozumí tematický vzorec ve specifickém uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let. Uvedené znění má zdůraznit pomyslné dvě úrovně bádání o cyklech: první vysvětluje jejich průběh s odvoláním na parametry příslušného produkčního a/nebo distribučního systému (Richard Nowell, Peter Stanfield), zatímco druhá vedle těchto podmínek výrazněji poukazuje na soudobé společenské pohyby (Leger Grindon, Amanda Ann Klein).³⁾ Richard Nowell tedy například staví výzkum prvního produkčního cyklu *teen slasherů* z konce 70. a počátku 80. let kolem úsilí nezávislých pro-

1) K těmto širším badatelským pohybům např. Petr Szczepanik, „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Herrmann & synové, 2004), 9–41. Srov. Lucie Česálková – Pavel Skopal, „Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 7–10.

2) Citováno podle Steve Neale, *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 2000), 9.

3) První, produkční větev myšlení reprezentuje např. Richard Nowell, *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (New York – London: Continuum, 2011). Richard Nowell, „Hollywood Don't Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie“, *New Review of Film and Television Studies* 11, č. 1 (2013), 73–91. Peter Stanfield, *The Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2015). Peter Stanfield, *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018). Srov. Steve Neale, ed., *Genre and Contemporary Hollywood* (London: British Film Institute, 2002). Druhou pomyslnou větev myšlení zastupuje např. Amanda Ann Klein, *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011). Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer, eds., *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016). Leger Grindon, *Knockout: The Boxer and Boxing in*

ducentů oslovit svými filmy distributory z řad členů *Motion Picture Association of America* (MPAA), zatímco kupříkladu Amanda Ann Klein stopuje výskyt cyklu *ghetto action* první poloviny 90. let při silném argumentačním navázání na dobovou mediální reprezentaci sociálního vyloučení a subkultur. Předložená studie badatelsky více souzní s první, produkčněji založenou větví, a proto *produkční cykly* definuje coby tematický vzorec ve specifickém *produkčním* uplatnění, který je při nepřerušené pravidelnosti realizován po dobu několika let.

Produkční cykly ovšem text posouvá, neboť oproti standardní badatelské praxi věnuje pozornost takzvanému *nerealizovanému produkčnímu cyklu*: tedy tematickému vzorci ve specifickém produkčním uplatnění, který je soustavně nerealizován po dobu několika let. Vycházím z myšlenky, že alternativní dějiny a neprošlapané, zapomenuté varianty vývoje lze plodněji přiblížit, když do debaty vtáhneme více neproběhlých a vzájemně souvisejících děl současně: řetěz událostí přestane ohraničovat jednotlivý tvůrčí záměr a rozšíří se na úroveň plynulejšího kreativního úsilí. Nerealizovaný produkční cyklus nabízí badatelsky zesílené obrácení dovnitř produkčních ekosystémů, kde vedle natáčení několika financovaných i kreativně zaštitěných děl probíhá lýtý boj o prosazení desítek záměrů. Většina neuspěla, o části z nich se však dochovaly materiální stopy různé úrovně; nikoli nepodobné zašlým nákresem a neuplatněným prototypům. Jeden izolovaný záměr dostatečně nevypovídá o potlačení jakékoli významnější vývojové větve. Pakliže jich lze jmenovat kupříkladu pět, vstupuje do výkladu dvojí, úzce propojené tázání. Jak a proč usilovali filmaři o tentýž vzorec, jakmile mohli po zkušenostech tušit jeho nerealizovatelnost? Co opakovaně bránilo realizaci?

Zůstávají i obecnější otázky. Jak přistupovat k nerealizovaným produkčním cyklům? Lze stanovit hodnověrné podmínky, aby oddělily neproběhlé cyklení od shluku nenastalých tvůrčích plánů? Jaké materiální stopy o nerealizovaném máme k dispozici a jak je využít?

Jednotlivé nerealizované tituly studie probere s odvoláním na podněty *genetické kritiky* v její aplikaci na výzkum vývoje scénářů. Zastánci geneticky zaměřeného výzkumu nabádají neopomíjet ani nepatrné materiální stopy, které se k filmovým dílům dochovaly v různé dlouhých fázích vývoje k ne/realizaci: včetně autorských poznámek, posudků a jakýchkoli dílčích korekcí. Jádro genetické kritiky nespočívá v prostém řazení těchto hmatatelných dokumentů, spíše je argumentačně napojuje na fázovaný vývoj a schvalování scénaristických formátů. Genetická perspektiva tedy nestopuje a nehledá ideální text ve finálním tvaru coby domněle přesný doklad existujícího díla, nýbrž vnímá dochované textové verze později vzniklých děl jakožto provizorní promluvy a „usiluje na základě dostupných důkazů rekonstruovat řetěz událostí v procesu psaní.“⁴⁾ Když hovořím o nerealizovaném *cyklení*, míním tím právě vývoj a schvalování scénaristických formátů,

American Cinema (Jackson: University Press of Mississippi, 2011). Leger Grindon, „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 42–59.

4) Citováno podle Steven Price, „Script Development and Academic Research“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 331. Obecněji k cílům a východiskům genetické kritiky Jed Deppman – Daniel Ferrer – Michael Groden, eds., *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).

které posléze tvoří či netvoří produkční cyklus. Takto vymezený záměr se namísto hotových děl obrací k předpokladům jejich vzniku, což zůstává u nerealizovaných titulů zvláště přílehavé; v jejich případě žádný finální tvar ani nenastal, byť řetěz událostí mnohdy ano.

Geneticky pojatou nerealizaci je nutné rozdělit do třech výchozích situací.

a) Dochovaly se přímé materiální stopy

Optimální situace pro badatele nastává, jakmile může pracovat s přímými materiálními stopami nerealizovaných děl: k nim tedy náleží především dochované scenáristické formáty, případně detailní zápisky autorů. Jakožto pomyslné prototypy vypovídají o tvůrčím záměru. Jejich čtení současně umožňuje korigovat netvůrčí hlasy, jež o nerealizovaném titulu leckdy vysílaly zavádějící signály, určené interním příjemcům i mocenským soupeřením. Právě nepodlehnutí rétorickým vrstvám představuje u neproběhlého zvláště náročný úkol, lze jej však s přiměřenou opatrností zvládnout, pakliže existují právě přímé materiální stopy.

b) Dochovaly se pouze nepřímé materiální stopy

V mnoha případech badatel musí pracovat pouze se zprostředkovanými ozvěnami nerealizovaného titulu: posudky, zmínkami na schůzích či v jakýchkoli interních materiálech. I takové prameny vypovídají o tvůrčím záměru, ovšem v oslabeně průkazné míře a komplexní řetěz událostí z nich obvykle nelze přesvědčivě rekonstruovat. Jejich význam narůstá při zkoumání delšího a většího fenoménu, kdy nepřímé stopy doplňují další hodnověrné zdroje.

c) Pomezí mezi realizací a nerealizací, dochováním a nedochováním

Viz závěrečný Appendix.

S touto metodologickou oporou hledá studie odpovědi ve čtyřech kapitolách. První obecně předkládá, jaké výzkumné zisky nabízí perspektiva produkčních cyklů. Druhá kapitola promýšlí cyklení ve specifickém produkčním kontextu: zestátněné československé kinematografii 50. let. Třetí kapitola věnuje pozornost místně specifickým okolnostem, jež komplikovaly vznik produkčních cyklů, zato však provokovaly rozvinutí nerealizovaných cyklů. Čtvrtá kapitola je případovou studií a pokusí se dokázat, že neohledně na četná omezení lze z mezerovitých materiálních stop poskládat poznání o souvislém fenoménu, byť nikdy ve finální podobě neexistoval. Zvolil jsem nerealizovaný produkční cyklus druhého centra, který ne/vznikl v tuzemské kinematografii první poloviny 50. let a souvisel s politicky motivovanou kampaní po odvolání a zatčení Rudolfa Slánského.⁵⁾ I v rámci státně-socialistické praxe představovalo zvolené období atypickou fází. Z jedné strany právě vedlejší projevy atypičnosti — vyhrocené zbyrokratizování veškerých výrobních procesů — umožnily rozpoznat a materiálně přiblížit nerealizované cyklení. Z té druhé tatáž anomální situace komplikovala zobecnění poznatků i na úrovni výzkumu československé poválečné kinematografie, tím méně pak pro zájemce o přenesení východisek za nezestátněné hranice.

5) Pojem *druhé centrum* si osvojila Státní bezpečnost poté, co čelní představitelé poúnorového režimu zdůvodňovali odvolání Rudolfa Slánského z funkce generálního tajemníka Ústředního výboru Komunistické strany Československa (dále ÚV KSČ). Víceméně synonymním dobovým označením byla *slánština*, které jsem se chtěl vyhnout coby adresně dehonestujícímu termínu. Jsem si vědom zatíženosti i uplatněného slovního spojení, pokládám jej nicméně za natolik výmluvné pro zvolený výzkumný vzorek, že označení ponechávám bez uvozovek. Ze zpětného pohledu se pochopitelně jedná o *takzvané druhé centrum*.

Dilema vede k opatrnému pojmenování přínosu předložené studie. Z hlediska žánrové teorie nabízím orientační, místně specifické rozhraní, jak k nerealizovaným produkčním cyklům přistoupit, včetně návrhů na využití různých dochovaných stop po neexistujících filmech. Z perspektivy produkčních dějin československé poválečné kinematografie dávám k úvaze revizi dosavadního poznání soudobé srozumitelnosti kulturní politiky a podnikového přístupu k podobnosti mezi jednotlivými filmy. Tvrdím totiž, že z vlivných míst iniciovaný, a přesto nerealizovaný produkční cyklus druhého centra generoval interní kulturněpolitické kolize, které mohly i z dobově preferovaných látek učinit potlačené varianty vývoje. Optikou obecnějších dějin československé kinematografie se snažím přiblížit praktické fungování dramaturgických mechanismů na materiálu, o jehož ne/existenci dosud málokdo konkrétněji věděl.⁶⁾ Zároveň tuto neproběhlou praxi napojuji na historikům již známé osobnosti, a tudíž zamýšlím více zpřesnit jejich roli, motivaci a vliv. Předkládám tedy text do akademické debaty jak pro jeho teoretičtější konstrukty, tak pro shromážděná data a archivní prameny.

První kapitola: metodologie

Jakkoli se teorie produkčních cyklů dosud příliš nevěnovala nerealizovaným titulům, má k tomu mnohé předpoklady. Navazuje na souvislou revizi žánrové teorie ve filmových studiích, která probíhá od konce 90. let minulého století s cílem poukázat na limity dosavadních výzkumných standardů. Oproti klasickým výzkumům a kanonickým textům zamýšlí nejen analyzovat či interpretovat vymezený vzorek děl určitého žánrového označení, nýbrž jej především přesněji historicky lokalizovat a funkčně zdůvodnit jeho výskyt.

Obrat má vést k empiricky soustředěnějšímu výzkumu jednotlivých žánrů; posunutí důrazu od realizovaného filmu směrem k výzkumu předpokladů jeho vzniku. Kupříkladu Rick Altman prosazuje sémanticko/syntakticko/pragmatický přístup k žánru, jehož první dvě složky odpovídají tradičnější představě textuálně vedené analýzy, kdežto aspekt pragmatický zkoumá takzvané uživatelský rozměr žánrových označení. Ta jsou podle Altmana uplatněna množstvím rozličných aktérů: patří mezi ně filmaři, badatelé, producenti, distributoři, publicisté, cenzoři i fanoušci. Zájmy i žánrová osvojení různých skupin se mohou podstatně lišit.⁷⁾ Neexistuje tedy jednotná a univerzálně sdílená definice jednotlivých žánrových označení, spíše soubor diskursivních promluv, jež se pravidelně shodují na klíčových východiscích, někdy však připomínají obtížně slučitelnou kakofonii hlasů. Napří-

6) O plánech na výrobu filmu — ať už dokumentárního, či hraného — s problematikou takzvaného druhého centra se ovšem tušilo. Například Michal Bregant, ředitel Národního filmového archivu, v březnu 2018 uvedl, že „podle některých indicií se dá říct, že v roce 1952 nebo 1953 se chystala výroba nějakého propagandistického filmu, který měl ukázat proces s Rudolfem Slánským jako příklad úspěšného ideologického boje nebo něco takového“. Výrok pronesl po nalezání filmových pásek, dlouho pokládaných za ztracené, jež audiovizuálně zaznamenávaly právě procesy s Rudolfem Slánským a dalšími obžalovanými. Citováno podle „Když historikům došlo, co objevili, přeběhla jim po zádech husí kůže, říká ředitel NFA o filmech z procesů z 50. let“, *Seznam Zprávy*, 22. 3. 2018, cit. 9. 9. 2021, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kdyz-historikum-doslo-co-objevili-prebehla-jim-po-zadech-husi-kuze-rika-reditel-nfa-o-filmech-z-procesu-z-50-let-44069>.

7) Rick Altman, *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999), 207–215.

klad Steve Neale proto nabádá ke sledování dynamiky rozhodování aktérů uvnitř filmového průmyslu, jakož i uplatnění žánrových označení v této komunitě.⁸⁾ Dochází k závěru, že aktéři uvnitř hollywoodské kinematografie se leckdy nevyznačovali ani tak plánováním na úrovni obecných žánrů a tradičních pojmenování, mnohem více činili rozhodnutí s ohledem na krátkodobé a lokalizované fenomény, jimiž jsou produkční cykly.

Produkční cykly jsou aktérsky rozpoznávané skupiny realizovaných i nerealizovaných titulů, přičemž za cyklení lze v tomto produkčním kontextu označit proces jejich nástupu a ústupu v určitém vymezeném období. Každý cyklus nabízí prostor pro trojí badatelské tázání: produkční, časové, tematické. Produkční rovina nabádá zejména k pojmenování těch aktérů, kteří spolurozhodovali o ne/existenci produkčního cyklu. Bez výzkumu aktérství by tyto fenomény inklinovaly k *reflekcionismu*, tedy objasňování jejich logiky na základě širších, leckdy anonymizovaných společenských souvislostí.⁹⁾ Za cyklením pochopitelně nestojí jeden hybatel; obvykle jde o interakci různých zájmů a hotové dílo odráží jak přání jednotlivých aktérů, tak nutnost vzájemných kompromisů. Filmaři například nemusí sdílet představy producentů, kteří zase mohou kalkulovat odlišně od aktérů v oblasti distribuční praxe. Teprve pakliže se rámcově domluví, může cyklus vzniknout.

Jestliže je předmětem studie nerealizovaný produkční cyklus, zesílenou pozornost je třeba věnovat i časové dimenzi pojmu. Produkční cykly totiž nelze pokládat za konstanty, nýbrž nestabilní fenomény, pevně zatavené do kontextu příslušného produkčního uplatnění. Právě rozpoznané časové rozpětí činí cykly lokalizovatelné, dokonce i při nutnosti stopovat každoměsíční posun aktérské situace a zpracovat velké množství materiálních stop. Rámec maximálně několika let jejich trvání by pak měl zamezit obecně přehledové povaze. Neexistuje pevná shoda ohledně přijatelné délky fenoménu, aby jej už/ještě šlo označovat za cyklus. Například Amanda Ann Klein a další autoři připouštějí skupiny filmů vznikajících více než patnáct let, byť jejich přístup představuje menšinovou pozici.¹⁰⁾ Neméně otevřená zůstává otázka v opačném směru. Některé studie zpracovávají i dvouleté cykly.¹¹⁾ Časové rozpětí lze přitom zkracovat až k nule, a právě na tom místě zvažovat výzkumný potenciál nerealizovaných produkčních cyklů. Jestliže Adrian Martin označuje cykly za „žánry ve zrychleném režimu [...] které se rychle obměňují a vyčerpávají“, šlo by nerealizované varianty popsat coby žánry v natolik zrychleném režimu, že k obměně došlo před jejich výrobou.¹²⁾

8) Neale, *Genre and Hollywood*, 151–204, 231–257.

9) Pojem *reflekcionismus* popularizoval David Bordwell: podle něj reflekcionistická kritika staví na volném a intuitivním spojení mezi filmem a společností, aniž by autoři nabídli konkrétnější vysvětlení těchto vztahů. Bordwell především kritizuje zdráhavost podobných textů objasnit, jak ty široce sdílené (převážně politické) postoje a úzkosti části veřejnosti nachází cestu do jednotlivých uměleckých děl. David Bordwell, *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge, 2008), 30–32.

10) Klein, *American Film Cycles*, 192, 195–196. Srov. Nick Heffernan, „Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre“, *Film History* 29, č. 2 (2017), 32–65.

11) Např. Steven Doles, „Black Film Writing: The 1949–1950 ‚Race Problem‘ Cycle and the African American Press“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 80–95.

12) Citováno podle Adrian Martin, *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018), 267.

Nulová délka realizace nerealizovaného produkčního cyklu zviditelňuje genetickou část výzkumu. Genetická kritika v aplikaci na vývoj scénáře usiluje o integraci dochovaných textuálních dokumentů do rámce aktérského produkčního kontextu; a pakliže nelze přistoupit k hotovým dílům, která neexistují, potřebuje badatel tím spíše vytěžit jakékoli dostupné materiální stopy v procesu vývoje scenáristických formátů. Mezerovitost dostupných pramenů u neproběhlého může svádět k reflektionismu a přímočarému napojení zlomku historického příběhu na širší historické okolnosti. Korekci lze provádět dvěma způsoby. Zprv, pokaždé stavět argumentačně do popředí produkční rovinu a vypožorované aktérství, které se může v jistých situacích odklánět od konvenčně předpokládaných tendencí a rozhodování. Zadruhé, klást si otázku po typičnosti a atypičnosti samotných produkčních cyklů v příslušném produkčním systému. Státně-socialistický modus totiž stavěl odlišné předpoklady pro cyklení než ten hollywoodský. Dokonce lze uvést, a následující kapitola tuto tezi rozvine, že zestátněná kinematografie svým uspořádáním a kulturněpolitickými prioritami podporovala rozvíjení produkčních cyklů pouze velmi omezeně. Naproti tomu ponechávala neobyčejně velké množství stop, jež vypovídaly o běžné, poloskryté praxi nerealizovaného cyklení.

Produkční cyklus bez jakékoli veřejné realizace je tedy vymezen specifickou podobou aktérství, v zásadě nulovým trváním, jakož i svébytným přístupem k tematické složce coby posledního bodu výzkumného tázání. Tematický vzorec označuje několik obvykle velmi obecných textuálních prvků, jimiž konkrétní cyklus oslovuje příjemce a orientačně informuje aktéry o jeho klíčových aspektech. Badatelé žánrů a produkčních cyklů se dlouhodobě vyrovnávají s napětím mezi opakováním a drobnou inovací, přítomnou i v mimořádně stereotypních zástupcích žánrového označení. Jak zmiňuje Peter Stanfield, textuální konvence nemohou nikdy zůstat zcela fixní a při setrvalé proměnlivosti nelze druhový ideál nikdy realizovat, pouze si jej představovat. S odvoláním na Franca Morettiho pak Stanfield produkční cykly zasazuje na škále příbuzných fenoménů doprostřed mezi prchavou událost (pouze proudění a žádná struktura) a trvalejší *longue durée* (pouze struktura a žádné proudění).¹³⁾ Cykly mají zpravidla rámcově rozpoznávaný tematický vzorec, mnohdy zavedený interním či publicistickým pojmenováním, který každý následující snímek na obecné úrovni strukturně potvrzuje, v detailech však někdy i dosti významně posouvá. Badatelská přitažlivost nerealizovaného cyklení spočívá v tom, že jednotlivé neproběhlé tituly se i v detailech mohly silně tematicky překrývat, potažmo naopak křiklavě odlišovat od původního návrhu. Jakmile totiž předchozí varianty zůstaly v šuplicích a za zavřenými dveřmi, oslabovalo se riziko nařčení z plagiátu i existovala smělost vyrazit odlišnou cestou.

Textuální rovina cyklů — domněle stereotypních produktů populární kultury — bývá marginalizována. Výraznou roli hraje i akademicky špatná pověst: idea cyklů má krom jiného narušit takzvaný *žánrový esencialismus*, podle něhož lze vyabstrahovat pomyslné a kolektivně osvojené jádro žánrových označení.¹⁴⁾ Nejenže při mnohosti odlišně motivo-

13) Stanfield, *The Cool and the Crazy*, 10–12. Srov. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer, „Introduction“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots*, eds. Klein – Palmer, 1–20.

14) Deborah Madsen napsala v 90. letech na konto literární žánrové teorie, že potřebuje nastoupit cestu k post-esencialistické variantě: „To je možné pouze tehdy, pokud se žánr nenachází v textu ani v abstraktní definici, nýbrž v diskursu, jenž vztahuje text k teorii“. Citováno podle Deborah Madsen, *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (New York: St. Martin's Press, 1994), 18.

vaných promluv různých aktérů zaniká možnost uvažovat o nezpochybnitelné esenci či podstatě jednotlivých zavedených žánrů. Zejména však cyklení probíhá kolem produkčního vyzkoušení specifické artikulace existujících tematických konvencí. Například produkční cyklus filmů o zpívajících kovbojích z 30. let nabídl větší či menší inovaci a posouzení toho, jak je chápáno osvojené žánrové pojmenování.¹⁵⁾ Filmové cykly tím zvýrazňují hybridnost žánrové produkce, přítomnost prvků různých žánrů v konkrétním snímku. Jak doložila Janet Staiger, záměrná hybridní aktivita se prováděla již v Hollywoodu klasického období, mnohdy za účelem paralelního oslovení různých diváckých skupin.¹⁶⁾ Výzkum Richarda Nowella detailně ukázal, že vzorce mohou být zasazeny i do kuriózních žánrových souvislostí, pakliže aktéři usilují například o oživení klesajícího zájmu v pozdní fázi cyklení. Jason Mittell dokonce soudí, že výstřední hybridy staví do popředí předpokládané konvence žánrového označení ještě silněji než domněle typičtí zástupci, „jelikož nestabilní druhové předpoklady vystoupí na povrch prostřednictvím textuálních juxtapozic, produkčních rozhodnutí a kontroverzí při recepci“.¹⁷⁾

Aktualizovaný přístup k textuální složce přesto odpovídá současné žánrové teorii.¹⁸⁾ Bez výchozího textuálního vymezení by totiž výzkum postrádal korekci hned ve dvou směrech. Zaprvé, badatelský základ produkčních cyklů obchází empirikovo dilema sledováním aktérů v pozadí výroby filmů jakožto těch, jež mohou objasnit předpoklad vzniku díla. Jenže i tyto hlasy mají zájmy, nejednou analogické s akademickou či publicistickou předpojatostí. Neužívají důsledně interních žánrových označení, což může značit nahodilé opomenutí i souviset s tím, že konkrétní kontexty nemusí připouštět určité pojmy, tudíž je aktéři záměrně obcházejí. Kdyby badatel přejímal žánrová označení promluv bez jakékoli výchozí textuální definice, mohl by pasivně pojmenovat zvoleným pojmem cokoli vymezené, i kdyby se ojedinelý hlas kompletně rozcházel s převažujícím kolektivním porozuměním. Zadruhé, v některých případech produkční užití ani nestačilo zavést jednotné žánrové označení rozpoznatého cyklu. Richard Nowell prezentoval výzkum cyklu *teen slasherů*; pojem v soudobé produkční ani kritické praxi pevně nefiguroval, ačkoli aktéři znali tyto filmy, pouze k jejich pojmenování užívali různé popisy.¹⁹⁾ Výzkum by tedy měl detekovat a zahrnout veškeré tituly odpovídající přidružené textuální definici cyklu, byť

15) Tuto žánrovou variantu podrobně zkoumal Peter Stanfield, *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).

16) Janet Staiger, „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 185–199. Srov. Altman, *Film/Genre*, 123–143.

17) Citováno podle Jason Mittell, *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (New York – London: Routledge, 2004), xiii.

18) V 70. letech formuloval Andrew Tudor *empirikovo dilema*: podle něj bývá skupina filmů předem zvolena pro druhovou analýzu sdílených prvků, byť právě ty lze identifikovat teprve po samotné analýze. Nepřímo tak varoval, že nedostatečně reflektovaná kritéria výběru vedou k badatelské předpojatosti, pokládají kuriózní odchylku za žánrově typickou a posilují nepřesnou či neúplnou pověst, jež při vyslovení žánrového označení kolektivně naskakuje. Příčina těchto i dalších omezení klasických prací o žánrech spočívala právě v centralizaci textuálních prvků, tedy zaměření analytické práce takřka výhradně na hotové filmové dílo. Aktualizace má respektovat význam textuální složky, současně nepohltit výzkum slablinami empirikova dilematu. Andrew Tudor, „Genre“, in *Film Genre Reader III*, ed. Grant, 4–5.

19) Nowell, *Blood Money*, 19.

nemusí spadat pod zastřešující pojem, jelikož i důvody k obcházení mohou stát za historickou pozornost.

Žánrová analýza (nejen) zestátněné kinematografie vyžaduje i podchycení textuální složky, pokud se nemá nechat nadměrně vést soudobou rétorikou a interní terminologickou nedůsledností. Nerealizované produkční cykly vyžadují opatrné badatelské prolnutí produkční, časové a tematické dimenze. Potřebují sloučit filmový text a neupadnout do esencialismu, jakož i vnímat mocenské vlivy v pozadí ne/realizace a neskončit u reflexionismu. Případová studie se pokusí nalézt výzkumnou rovnováhu.

Druhá kapitola: státně-socialistický modus produkce

Pakliže studie stopuje zejména úlohu produkčních aktérů, potřebuje referenční texty nenásilně přenést do místního prostředí, neboť případová barrandovská praxe po roce 1945 a původně předpokládaný hollywoodský filmový průmysl zůstávají v mnohém nesouměřitelné. Petr Szczepanik výzkum adaptoval na zestátněný kontext: podle něj stojí za tímto produkčním cyklem kombinace normativních představ oficiální kulturní politiky a vnitřní sociální logiky pole produkce, zejména při zohlednění takzvaných jednotek tvůrčí praxe.²⁰⁾ Tezi ozřejmí až jeho koncept státně-socialistického modu produkce, který se stal alternativou a rétorickým protipólem hollywoodského modu, jakkoli na něj oklikami v leccems navazoval.²¹⁾ K definičním znakům státně-socialistické varianty patřilo státní vlastnictví výrobních prostředků, politický dozor i stálé pracovní poměry na mnoha úrovních profesní hierarchie. „Ve státně-socialistických produkčních systémech tedy roli producenta zastával de iure stát, jehož aparát ve větší či menší míře plnil úkoly vládnoucí politické strany.“²²⁾

Kde v tomto soukolí hledat aktéry? Dohled formálně prováděl centrální strategický management, konkrétně zástupci státu a Komunistické strany Československa (dále KSČ), převádějící do praxe principy kulturní i hospodářské politiky. Hmatatelnější produkční práci ovšem vykonávali až aktéři na střední úrovni řízení, kteří měli intenzivnější kontakt s výrobními procesy i samotnými tvůrčími pracovníky. Na zástupce tohoto středního managementu — představitele ústředních orgánů zestátněné kinematografie — delegovala centrální politická moc rozhodovací pravomoc a dozor nad zástupci komunity filmařů. Ti pak měli shora vydefinované představy kulturní politiky převést do každodenní kreativní práce, zejména na úseku přípravy některého z formátů scénáře.²³⁾ Nečinili tak izolovaně, tvůrčí pracovníci se sdružovali do takzvaných jednotek tvůrčí praxe; oficiálních, poloau-

20) Petr Szczepanik, „Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964)“, in *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (London – New York: I. B. Tauris, 2017), 104.

21) Petr Szczepanik, *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 31–61.

22) Citováno podle tamtéž, 34.

23) K těmto rozličným formátům a jejich genezi tamtéž, 213–251. Srov. Jan Trnka, „Dobrý scenárista Josef Neuberger: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Brno: Masarykova univerzita – Filozofická fakulta, 2018), 235–254.

tonomních skupin filmařů a jim blízkých osob, jež obecně utvářely „rozhraní mezi podnikovým, politickým a státním vedením kinematografie na jedné straně, a každodenní filmovou praxí ve štábech na straně druhé“.²⁴⁾ Konkrétně měly na starost udržení žádoucí sítě lidských kontaktů.

Aktérství zestátněného cyklení probíhalo s přispěním každé ze složek managementu a jednotek tvůrčí praxe, byť přímý vklad se značně lišil, potažmo i posouval během více než čtyřiceti zestátněných let v závislosti na kompetenčních proměnách státně-socialistického systému. Zástupci centrálního strategického managementu — *resortní kulturněpolitičtí aktéři*, vstupující do interních debat zvnějšku — nastavovali obecné, někdy i detailnější mantinely přípustného, na veškerou realizační fázi ovšem zpravidla nedohlíželi.²⁵⁾ Typičtěji plnili uživatelskou roli představitelů středního managementu coby *podnikoví kulturněpolitičtí aktéři*, kteří zůstali blíže komunitě filmařů. Jejich zájmy se nemusely omezovat na funkci prosté převodové páky kulturněpolitických normativů, každý z čelních představitelů zestátněného filmu dílem vystupoval coby jednotlivec a v tom či onom celospolečenském aranžmá.²⁶⁾ Rovněž filmoví pracovníci a členové jednotek tvůrčí praxe pochopitelně patřili k žánrovým aktérům, vlastní představy však museli v každém období více či méně složitě vyjednávat.

Zásadními aktéry uvnitř i mimo jednotky tvůrčí praxe nemusely být všeobecně známé kreativní osobnosti, nýbrž méně viditelní, více vyjednávající dramaturgové. Funkci dramaturgie vysvětluje Petr Szczepanik ve dvou významech: a) *kulturněpolitickém* ve smyslu plnění shora vytyčeného estetického ideálu a cílevědomé politické agendy, b) *koordináčním a mediačním*, což obnášelo manažerské zvládnutí každodenní tvůrčí práce, včetně zprostředkování kontaktů a nalézání kompromisů při jednání s politickou mocí. Újeji pak reprezentovala vývoj od prvotního námětu přes různé připomínkování a revidování až k okamžiku schválení formátu scénáře.²⁷⁾ Termín se členil hierarchicky do tří úrovní: „ministrsky a stranicky kontrolovaná byrokratická dramaturgie, ústřední podniková dramaturgie a praktická dramaturgie výrobních skupin“.²⁸⁾ Zatímco resortní kulturněpolitičtí aktéři prosazovali představy zejména prostřednictvím ministerské a stranicky kontrolované byrokratické dramaturgie, jejich podnikoví kolegové zasedali i na úrovni ústřední podnikové dramaturgie. Mnohočetnost pojmu *dramaturgie* zakládala na její ambivalentní pověst: mohla reprezentovat jak politický dozor ve vyhrocené a pro filmaře traumatizující podobě, tak hodnotově otevřenou debatu nad realizovaným titulem. Kombinace normativních představ kulturní politiky a sociální logiky pole produkce obecně nezakládala vzá-

24) Citováno podle Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 51.

25) Jakkoli Lukáš Skupa doložil, že v určitých případech mohli zástupci státu a komunistické strany uplatňovat vůči jednotlivým scénám konkrétních titulů své nároky, obvykle během jedné z fází mnohastupňového schvalování. Jeho výzkum pokrýval praxi decentralizovaných 60. let. Lukáš Skupa, *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: Národní filmový archiv, 2016). Srov. Jan Černík, „Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu“, *Iluminace* 29, č. 1 (2017), 29–49.

26) Restriktivnější i liberálnější smýšlející osobnosti středního managementu přibližuje Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 83–85, 266–275. Srov. Jiří Knapík, *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* (Praha: Libri, 2002), 159.

27) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 58. Srov. Ivan Klimeš, „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, in *Český filmový plakát 20. století*, ed. Marta Sylvestrová (Brno: Městská galerie, 2004), 88–89.

28) Citováno podle Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 57.

jemný soulad a harmonii, nýbrž častý aktérský svár, odvozené taktizování, vynucování i obcházení.

Kulturněpoliticky orientované dramaturgické orgány se začaly ustavovat poměrně záhy po květnovém osvobození a srpnovém zestátnění: již v roce 1946 šlo o komplikovaný a víceúrovňový aparát. Státní dramaturgii reprezentoval V. odbor při ministerstvu informací, tu ústřední podnikovou Filmový umělecký sbor (dále FIUS), jenž vznikl na podzim 1946 a převzal výraznou část činnosti V. odboru. V čele FIUSu stál spisovatel Jiří Mařánek, mezi viditelné členy patřili někteří jeho umělecky činní, levicově orientovaní kolegové (Karel Konrád, Marie Pujmanová).²⁹⁾ V polovině roku 1947 byl FIUS posílen o vlivné zástupce Kulturně-propagačního oddělení ÚV KSČ (Bohdan Rossa).³⁰⁾ Nástup nové, poúnorové vlády Klementa Gottwalda v roce 1948 situaci vychýlil na stranu těchto politicky smýšlejících členů sboru. FIUS nadále posuzoval uměleckou i ideovou úroveň námětů, stále silněji však inklinoval k preferovaným látkám nového režimu. Navzdory tomu přestal složením vyhovovat nastupující dogmatické podobě kulturní politiky, proto byl zrušen a nahrazen od konce roku 1948 Ústřední dramaturgií (ÚD) a ministerskou Filmovou radou.³¹⁾ Zatímco část členů-spisovatelů (Marie Pujmanová) přešla do Ústřední dramaturgie, Filmová rada sestávala téměř výhradně z osobností mimo uměleckou práci (Bohdan Rossa), jakož i aktérů spjatých s vnější politickou mocí: například tam zasedal vrchní odborný rada ministerstva vnitra Bedřich Pokorný. Filmová rada se dočkala první reorganizace již v listopadu 1949, i na tehdejší poměry vyznělo její působení dogmaticky kontraproduktivně.³²⁾

Mezi lety 1950 až 1954 poklesla filmová výroba na nevídané minimum a zpětná hodnocení vykreslovala dění značně nelichotivě. Československý státní film šel v této fázi označit za jednotnou, centralistickou organizaci s ústředním řídicím orgánem, jehož název se vícekrát změnil. Pojmová nestálost vypovídala o překotných reorganizacích i přesunech monopolu ve vztahu k orgánům státní moci.³³⁾ Jeden z mocenských pohybů zasahoval v roce 1951 opět do složení Filmové rady. Orgán ministerské dramaturgie měl s postupující dobou stále diferencovanější obsazení: zasedali tam konzervativně smýšlející kulturněpolitictví aktéři bez vazeb na uměleckou sféru (Miloslav Šedivý, František Nečásek) i smířlivější levicově orientovaní literáti, dokonce pragmatictější uvažující filmaři (Karel Konrád, Marie Pujmanová, Jiří Weiss).³⁴⁾ Specificky vystupovali resortní kulturněpolitictví členové zúčastněných ministerstev: někteří pravidelně připojovali komentáře k látkám (Jaroslav Kučera). Původní ÚD se počátkem roku 1950 přetvořila v Kolektivní vedení

29) V textu jsou pro přehlednost zmíněni vesměs pouze ti aktéři, jež se vrátí ve výkladu případové studie.

30) Téma z různých pozic přibližují např. Marika Kupková, „Nejistá převaha: Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let“, *Iluminace* 26, č. 2 (2014), 61–67. Alexej Kusák, *Kultura a politika v Československu: 1945–1956* (Praha: Torst, 1998), 173–175. Šimon Eisman, *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952* (Praha: Univerzita Karlova — Filozofická fakulta, 1999), 98–104.

31) Srov. Ivan Klimeš, „Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici)“, *Iluminace* 12, č. 4 (2000), 135–139. Eisman, *Film a kulturní politika*, 128–132. Věra Adina Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955* (Olomouc: Univerzita Palackého — Filozofická fakulta, 2012), 65–71.

32) Petr Hasan, „Filmová rada (1948) 1949–1955“, *Iluminace* 28, č. 1 (2016), 167. Širší kontext reorganizace přibližuje Jiří Knapík, *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004), 236–245.

33) Klimeš, „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, 89.

34) Hasan, „Filmová rada (1948) 1949–1955“, 167–168.

Ústřední dramaturgie (KV ÚD) a rok poté v Kolektivní vedení Studia uměleckého filmu (KV SUF) coby dramaturgický orgán vrcholné centralizace. Jejich obsazení v mnohém kopírovalo dvojí režim Filmové rady, včetně těchž přizvaných členů (Marie Pujmanová, Ota-
kar Vávra, Jiří Weiss).³⁵⁾

Z bodově poskládané sítě institucí lze vytáhnout dva předběžné závěry. Zaprvé, probíhaly permanentní změny rozhodovacích orgánů, což znepřehledňovalo situaci i vytvářelo očekávané překonání skutečných či domnělých nedostatků předcházejících sborů. Neexistovala tedy přílišná kontinuita dramaturgických složek. Zadruhé, mezi různými orgány s odlišně stanovenou kulturněpolitickou agendou přecházeli různí titíž kulturněpolitičtí aktéři. Existovala tudíž dílčí kontinuita osob. Jakkoli museli respektovat posuny priorit a rétoriky, přenášeli i do přejmenovaných seskupení část argumentů, které uplatňovali v předcházejících fázích. Nezarazí, že se odlišné zájmy kulturněpolitických aktérů a filmařů dostávaly do kolize. Spor ovšem probíhal i mezi různými resortními a podnikovými kulturněpolitickými aktéry. Jednak s ohledem na nestejné hodnotové ukotvení, jednak v důsledku neustálých změn, jež přetvářely hranice preferovaného a přípustného, mnohdy ke zmatku aktérů.

Třetí kapitola: zestátněné cyklení

Otázka zní, jak tehdejší kulturněpolitičtí aktéři rétoricky zpracovávali cyklení. Podstatě produkčních cyklů totiž rozuměli, jakkoli užívali odlišné pojmy a na základě parametrů státně-socialistického modu si vytvářeli níže přiblížená očekávání, jak by měl pomyslný cyklus vypadat.³⁶⁾ Tehdejší podnikoví i resortní kulturněpolitičtí aktéři na obecné úrovni vnímali podobnosti mezi jednotlivými filmy nebo nerealizovanými záměry, přičemž k praxi zaujímalí obvykle rezervovaný postoj a nabádali ke vzájemné koordinaci tvůrčího úsilí. Stejnost odjímalá filmu pomyslný rozměr užitečnosti, kteří tito aktéři upřednostňovali.³⁷⁾ Koordinace probíhala složitě, zvláště pak na mezinárodní úrovni, když se československá strana dohadovala s jednotlivými zeměmi sovětské sféry vlivu. Na nežádoucí sou-
běh se opakovaně poukazovalo u krátkometrážní nonfiktivní produkce, doporučení zařídít

35) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 85–90, 223–227.

36) Cyklení coby mírně inovovaná reprodukce dobové a nápadně rozvíjených tematických prvků se označovala slovy *řada*, *série* či *vlna*. Dobové interní i publicistické příklady těchto pojmů v chronologickém pořadí. Národní filmový archiv (dále NFA), f. Československý státní film (dále ČSF), k. R14/BI/3P/4K, Zápis z 54. porady Výběrové komise..., 14. červenec 1959, 1. Blas-pk, „Jeden z nesmrtelných“, *Filmová kartotéka*, č. 30 (1948), 3. Archiv Barrandov Studio, a. s. (dále ArBS), f. Barrandov — historie (dále BH), k. 1955, C18, S. A. Gerasimov, Sovětská filmová dramatická tvorba, 20. prosinec 1954, 11. Miloš Fiala, „Mladí ve filmu a filmy o nich“, *Československý voják* 11, č. 1 (1962), 26. NFA, f. ČSF, k. R14/BI/3P/4K, Zápis 2. porady Umělecké rady Studia..., 16. září 1955, 9. Jan Chotek, „Shakespeare předmětem spekulace s uměním“, *Film a doba* 2, č. 6 (1953), 893.

37) Stopy rezervovanosti v archivních pramenech. Např. „máme podobných námětů příliš mnoho“, „námět je hodně podobný ‚Partě brusiče Karhana‘ [...] to nemá cenu filmovat“, „thematický plán je podobnými tematy dostatečně zásoben“. Citováno podle NFA, f. Filmová rada (1948) 1949–1955 (dále FR), ref. ozn. 2/1/7/4, 6 schůze Filmové rady..., 16. březen 1949, 5. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/19/4, 18 schůze Filmové rady..., 15. červen 1949, 12, 14. NFA, f. Ústřední ředitelství Československého státního filmu (dále ŮŘ ČSF), k. R14/BII/1P/7K, Jaroslav Zrotal – Dvořák, Zápis porady KVÚD o filmové povídce „Píseň neumlká“ za přítomnosti spisovatelky s. J. Kolářové a člena 4. TK VI. Bora..., 5. září 1950.

vzájemnou výměnu tematických a/nebo dramaturgických plánů nicméně setrvalo vázlo.³⁸⁾ Koordinace představovala nedosažitelné zaklínadlo: v květnu 1949 podle předsedy Filmové rady Bohdana Rossy „musí nastat“, o dva a půl roku později obdržely výrobní úseky několikáté doporučení dbát o její důslednější dodržování.³⁹⁾ Teprve koncem dubna 1954 zaznělo ve sboru otevřenější zdůvodnění nezdaru. „Mnohokrát jsme se snažili o koordinaci plánů studií, nepodařilo se nám to, protože tyto plány jsou ve všech státech považovány za důvěrné.“⁴⁰⁾

Oficiální důraz na tematickou koordinaci stavěl zejména v první polovině 50. let jednatel kinematografie do složité situace. Dominující žánrová označení, sestavená z kulturněpoliticky preferovaných látek, totiž stanovovala velmi omezený rezervář tvůrčích možností. Dílčímu opakování se u některých typů látek prakticky nešlo vyhnout. V září 1952 na uvedený problém poukázal podnikový kulturněpolitický aktér Jiří Síla. Podle vedoucího Scenáristického odboru kinematografie v rámci sovětské sféry vlivu „nezávisle jedna na druhé, bez jakéhokoliv srozumění, ba právě, že se nesrozumívají, vytvářejí filmy nejen se stejnou problematikou, ale i problematice uzpůsobenou, neobyčejně podobnou fabulací a postavami“. Vzápětí připustil kuriózní souběh: „V jednom z loňských čínských filmů na příklad poznali jsme našeho Karhana, dokonce i s detaily“.⁴¹⁾ Síla pronesl projev před schválením tematického plánu na rok 1953, který měl zmírnit převahu kulturněpoliticky preferovaných žánrových označení a umožnit průnik více tematických alternativ. Krom jiného vyzval k boji proti „podobnostem, opakování i uvnitř jedné kinematografie“.⁴²⁾

Přínejmenším od konce roku 1952 tedy kulturněpolitickí aktéři vyjadřovali nesouhlas, aby do tuzemské hrané tvorby ve zvýšené míře pronikala identická nebo podobná témata, což záměrně i mimoděk brzdilo úsilí o rozvinutější cyklení. Na poradách dramaturgických sborů byly podobnosti předmětem kritiky dokonce před výzvou Jiřího Síly, například Karlu Konrádovi v září 1951 připadaly látky zasazené do venkovského prostředí „podobné jako vejce vejci“. Při schvalování nerealizované *Zlaté nitky* zase Marie Pujmanová odmítla „zaklínací formulku“ v podobě postavy škůdce: „Od toho jsme tady, abychom počet stereotypně vracejících se věcí redukovali“.⁴³⁾ Stále výrazněji se kulturněpolitickí aktéři přesvědčovali o tom, že redukce bude vzhledem k omezenosti motivů evokovat seznam: „odstranit především tyto podobnosti: Postavu skladatele, vychovávajícího soubor lidové tvořivosti (obdoba s námětem ‚Hudba z Marsu‘), postavu sběratele starých lidových písní (obdoba s filmem ‚Zítra se bude tančit všude‘) a konečně postavu vesnické klepny (obdoba s filmem ‚Usměvavá země‘)“, zaznělo k filmu *Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954).⁴⁴⁾

38) U krátkometrážní produkce nešlo pouze o rezervovanost, nýbrž jasné odmítnutí. Dokonce i při kolizi pouze se zahraniční produkcí. Např. „podobný film je natočen: ‚Muži ze žuly‘. Tato tematika je vyčerpána“. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/15//4, 14 schůze Filmové rady..., 18. květen 1949, 3.

39) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/14//4, Zápis z 13 schůze FR..., 11. květen 1949, 16. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/8//1, Usnesení 12. schůze plna Filmové rady..., 11. říjen 1951, 3.

40) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/32//4, Zápis 32. porady Filmové rady..., 29. duben 1954, 3.

41) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/34//4, Jiří Síla, Za životní věrnost a mnohotvárnost filmové tvorby, 26. září 1952, 8.

42) Citováno podle tamtéž, 9.

43) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plna Filmové rady..., 29. září 1951, 3. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/45//2, Zápis 54. schůze plna Filmové rady..., 19. únor 1953, 10.

44) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/57//5, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra

Značný vliv na podnikovou koordinaci a podobnost produkce, tedy předpoklady cyklení, měly nakonec ústředně schválené instrukce, přesněji jejich reálné dodržování. Předúnorové organizační řády nabádaly k registraci námětů, aby se „zcela zbytečně nepracovalo na obdobném námětu současně na dvou místech“.⁴⁵⁾ Požadavek nicméně ponechával na uvážení centrálních orgánů, zda neučinít v odůvodněných případech výjimku. Dokonce ještě v bezprostředně poúnorovém období mohla Ústřední dramaturgie rozhodnout, že „na témže či podobném tématu bude pracovat i více tvůrčích kolektivů“.⁴⁶⁾ Dále existovala i za vrcholné centralizace počátku 50. let možnost tematický plán doplnit nebo rozšířit, respektive pod touto záminkou zkoušet prosadit další variaci dříve schválené látky.⁴⁷⁾ Z pro-
 věrek takzvaných tvůrčích kolektivů (TK) na podzim 1951 vyplynulo, jak problematicky dopadalo úsilí o koordinaci jednotek tvůrčí praxe. Registrace a kontrola souběhu látek měla omezit vzájemnou soutěživost, domněle nenáležící k hodnotám nového, poúnorového režimu. Jenže nepočítala s lidským faktorem: obcházením. Například člen IV. TK uvedl, že jej oslovil člen XI. TK, aby společně pracovali na realizaci hraného filmu o Janu Nerudovi, jelikož III. TK údajně spolupráci odmítl, což jeho šéf Jan Kloboučník popřel.⁴⁸⁾ V praxi docházelo k přednostnímu přijetí kulturněpoliticky preferovaných látek, i když byly výsledně zastoupeny vícekrát.

Pakliže došlo v jakémkoli období k zamítnutí látky a ve zdůvodnění zazněla *kolize*, mohlo jít o koordinační záměr i rétoricky účelové vyloučení něčeho nežádoucího, přičemž nešlo pokaždé rozpoznat, zda platila první nebo druhá varianta. Koordinace nenesla pokaždé negativní signál, při znalosti praxe se mohlo poloskrytě taktizovat i ve prospěch zachování dobrých vztahů uvnitř filmové komunity. Obavy šlo vycítit kupříkladu při debatě nad nerealizovanou *Písničkou na rtech*, jelikož paralelně vznikala hudební komedie *Hudba z Marsu* (Ján Kadár – Elmar Klos, 1955), obsahující mnoho totožných situací. Kdyby první uvedený snímek stihli tvůrci dokončit dříve, mohla by *Hudba z Marsu* budit dojem kopie, přestože její geneze sahala více do minulosti.⁴⁹⁾ Křivda postihla tvůrce nerealizovaného filmu *Černý kůň z prostředí romácké osady*: usilovali o schválení ještě před filmem *Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953), jenže nakonec vznikl později ohlášený titul a tvůrci, kteří na Filmové radě zastupovali *Černého koně*, si vyslechli, že „další film na stejné thema nemá smysl dělat“.⁵⁰⁾ S ohledem na mnohastupňové, leckdy dlouhé a nepředvídatelné schvalování mohla právě kolize vytvářet osobní třenice.

Hlasy zamítajících kulturněpolitických aktérů mimoto nezněly pokaždé věrohodně. Kupříkladu u nerealizovaného filmu *Neunikneš* se v negativním stanovisku výslovně zmí-

– Ján Svikruha, Zmoudření strýce Ambrože — technický scénář — J. Karásek, J. Mach: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 13. června 1953, 18. červen 1953, 1.

45) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1946, D25, Nový plán výrobní organizace, nedatováno, 5.

46) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1947, I39, Oldřich Macháček – Vladimír Václavík, Prozatímní řád ústřední dramaturgie, nedatováno, 5.

47) ArBS, f. BH, sign. 1951, A1, Frant. Dvořák, Organizace scenaristického oddělení, nedatováno, 5–6.

48) ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. — M. Galušky..., 11. leden 1951, 3. Srov. Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 72–90, který vylíčil předpoklady pro soutěživost i pohled na tuto praxi.

49) „Dělalo by to špatnou vůli vůči nám, Státnímu filmu, když bychom schválili dva náměty velmi podobné, i vztah autora k druhým autorům, bylo by tu napětí“, prohlásil Jiří Weiss. Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/33//2, Zápis 40. schůze plena Filmové rady..., 16. říjen 1952, 21.

50) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/43//4, Zápis 43. porady Filmové rady..., 17. červen 1954, 15.

nilo, že obdobný motiv uplatnil již starší sovětský snímek *Dvojitá tvář* (Партийный билет; Ivan Pyrjev, 1936); přitom ten vznikl tehdy před více než dvaceti lety a řešil výchozí konflikt zápletky s jinými důrazy.⁵¹⁾ Šlo tedy o průhledně zavádějící argument. Jindy byla rétorika zdánlivě přesvědčivá a její účelovost dokládal až širší kontext. Zamítnutí myšlenky na film *Třetí generace* doprovázel prostý výčet nedávno realizovaných děl (*Daleká cesta* [Alfréd Radok, 1948] a *Osvětím* [Ostatní etap; Wanda Jakubowska, 1948]) na obdobné téma. Nicméně dopis vznikl koncem listopadu 1950 v ovzduší preferovaných žánrových označení, kdy dokončená *Daleká cesta* stále nezahájila distribuční běh ve velkých městech a interní materiály snímek o terezínském ghettu kritizovaly.⁵²⁾ Naznačený argument vůči námětu *První lidské stopy* v prosinci 1955 pro změnu tvrdil, že souběžně vznikl snímek *Raketou do vesmíru*. Jenže ten realizován nebyl, proto ze zpětného pohledu nešlo o validní poznámku.⁵³⁾

Některé případy ani nelze spolehlivě rozsoudit: podnikový ředitel Jiří Marek upozornil v souvislosti s nerealizovaným *Údolím divů* na „náhodnou podobnost mezi touto zápletkou a povídkou Jiřího Marka ve sbírce ‚Mladí bojovníci‘“.⁵⁴⁾ Jelikož se nedochoval scénaristický formát *Údolí divů*, zůstala kolize nedořešena. Každý jednotlivý případ dobové argumentace ve prospěch koordinace či proti kolizi námětů vyžadoval opatrné posouzení, neboť do těchto otázek pronikaly v mimořádné míře účelové mechanismy kulturněpolitické rétoriky. Veškeré úsilí — koordinace, potírání tematických kolizí nebo stereotypních prvků — komplikovalo rozvinutí produkčních cyklů, jelikož ty spočívaly právě v inovované reprodukci existujícího tematického vzorce. Snáze lze rozpoznat cykly, které vznikly ve fázi vrcholné centralizace před rokem 1953, neboť tehdy doznívala krátká etapa, během níž aktéři stejnost — zejména u kulturněpoliticky preferovaných látek — tolerovali.⁵⁵⁾ Nicméně udržitelnost cyklů tam zase podrývaly soustavné změny v plánovacích prioritách i přehodnocování nedávné minulosti.

Přestože čeští kulturněpolitičtí aktéři 50. let neoperovali se slovem *cyklus* (potažmo jej užívali v odlišném kontextu) a podstatu cyklení negativně asociovali s hollywoodskou kinematografií, měli i vlastní, ojediněle vyřčenou představu cyklení, jež rozvinutí tematicky obdobných děl částečně umožňovala.⁵⁶⁾ Jejich idea nespočívala v inovovaném reprodukování tematického vzorce, nýbrž v hledání dosud nezaplňených míst dané tematiky. Pakliže vnímáme cyklení zestátněné kinematografie coby prostor postupně se zaplňujících tematických míst, měli bychom respektovat, že kulturněpolitičtí aktéři posuzovali stereo-

51) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/5P/5K, Neunikneš — divadelní hra Zdenka Adly, 24. duben 1958.

52) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R11/BII/6P/6K, Vážený soudruhu! K tvému románu ‚Třetí generace‘..., 22. listopad 1950. Srov. Jan Láníček – Stuart Liebman, „A Closer Look at Alfred Radok's Film Distant Journey“, *Holocaust and Genocide Studies* 30, č. 1 (2016), 53–80 k výrobním i distribučním okolnostem *Daleké cesty*.

53) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/BII/6P/7K, Vážený soudruhu! Váš článek..., 12. prosinec 1955.

54) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k.: R18/BII/1P/2K, Jiří Marek, Vážený soudruhu! přečetl jsem si scénář ‚Údolí divů‘ a prosím..., 27. březen 1956. Srov. Jiří Marek, *Mladí bojovníci* (Praha: Státní nakladatelství dětské knihy, 1953).

55) Zpětná vyjádření i kulturněpolitických aktérů na adresu tohoto období psala již v roce 1954 o „záplavě schemat a šablon“. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1954, A4, Za vysokou ideovou a uměleckou úroveň československého filmu: Zpráva o tom, jak Studio uměleckých filmů v Praze plnilo usnesení předsednictva ÚV KSČ, nedatováno, 6.

56) Soudobý příklad koncentrovanějšího asociování Hollywoodu s nežádoucím opakováním přináší např. G. V. Aleksandrov, *Buržoasní kinematografie ve službě reakce* (Praha: Orbis, 1949), 41–44.

typnost poúnorové hrané tvorby jinak než pozdější pozorovatelé. Ze současného pohledu vyznívají budovatelská dramata první poloviny 50. let takřka identicky, přitom tehdejší aktéři mezi nimi rozlišovali, upozorňovali na takzvané *karhanovské schéma* a cenili si děl, jež jej obcházela; vyplnila pro ně neobsazený tematický prostor.⁵⁷⁾ Uvedený rozměr představoval při schvalování silný argument: když aktér Karel Konrád na Filmové radě obezřetně přistupoval k nerealizovanému dvořákovskému filmu *Z nového světa* („film o Smetanovi a film o Dvořákovi musíme rozlišit, aby si nebyly podobné“), uklidnila jej Marie Pujmanová: „Nejsou si podobné, to je hezké“.⁵⁸⁾ Již při přípravě smetanovského filmu *Z mého života* (Václav Krška, 1955) zaznívaly úvahy, zda by měl režisér navázat spíše na postupy filmu *Musorgskij* (Мусоргский; Grigorij Rošal, 1950) či *Skladatel Glinka* (Композитор Глинка; Grigorij Alexandrov, 1952); dvou referenčních sovětských titulů, které by při dnešním zběžném posouzení vykazovaly bezmála totožné konvence.⁵⁹⁾ Zestátněná žánrová praxe tudíž představovala laboratoř minuciózního nacházení přípustných textuálních inovací.

Mnozí kulturněpolitici aktéři odvozovali podobnost a odlišnost od přítomných reálií. Když kupříkladu probíhalo rozhodování, zda natočit nerealizovanou *Dceru národa*, debata se nevedla pouze kolem vhodnosti věnovat film politicky pasivní dceři Karla Havlíčka Borovského. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera v záporném posudku uvedl, že by *Dcera národa* byla po filmu *Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949) „nutně krokem zpět, neboť pro období 50. a 60. let má libretista celou řadu daleko lepších a typičtějších temat“.⁶⁰⁾ Kučera pokládal *Revoluční rok 1848* primárně za snímek o konkrétním období a od dalšího filmu žádal, aby adekvátně vykreslil a tematicky zaplnil následující dekády. Vyskytovala se i jiná než časová napojení: nerealizovaný námět *Ze starých pamětí* o dějinách sociálně demokratického hnutí měl podle představ Marie Pujmanové končit tam, kde začínal předchozí film *Vstanou noví bojovníci* (Jiří Weiss, 1950). Aktérka cyklení nepřímo pojmenovala, když zahajovala rozpravu: „Začíná nám řada filmů z dělnického hnutí“.⁶¹⁾ Některá zaplňování vytvářela neobyčejně složité konstrukce. Miroslav Galuška koncem 40. let prosazoval vznik nerealizovaného filmu *Praha Mozartova*, zamýšlel ovšem „tuto látku zčeštit zasazením do rámce zážitků studenta F. L. Věka a probuzenecké činnosti dr. Tháma“.⁶²⁾ Současně Galuška uváděl záměr adaptovat první díl historického románu Aloise Jiráska, jehož příslušné motivy by *Praha Mozartova* vypustila. Rovněž o Václavu Thámovi měl posléze vzniknout film.

Zaplňování tematických míst vytvářelo ideál svébytného produkčního cyklu, který v očích kulturněpolitických aktérů šlo dokončit. Zatímco cyklický rozměr hollywoodské kinematografie zpravidla opakuje tematický vzorec, dokud generuje zisk, státně-socialis-

57) Např. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/1P/7K, František Dvořák – Jiří Hájek – Václav Wasserman – Jaroslav Zrotal, Usnesení Kolektivního vedení ÚD o literárním scénáři V. Březovského a J. Stana: Zítřka se nefará /Milujme/ — 5. TK., 26. září 1950, 1. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/47//3, Marie Pujmanová, Celkové zhodnocení: Zítřka se nefará, nedatováno, 1.

58) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 17.

59) NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/60//2, Zápis 69. schůze plena Filmové rady..., 9. červenec 1953, 3–11.

60) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/20//3, Jaroslav Kučera, Ježto pro naléhavé služební úkoly..., 27. březen 1952.

61) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/35//2, Zápis 42. schůze plena Filmové rady..., 5. listopad 1952, 8.

62) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R12/AI/1P/2K, Miroslav Galuška, „Praha Mozartova“, 16. červen 1949, 1.

tická varianta cyklu by teoreticky končila s vyplněním všech zanedbávaných tematických okruhů a zapadnutím všech dílků do pomyslné skládačky. Což naznačoval Otakar Vávra, když přesvědčoval o nerealizovaném filmu *Kdož jste boží bojovníci*: „řada filmů musí ukázat historickou revoluci takto, v celé šířce, protože jakékoli zpracování několika osob musí zúžit celou historickou epochu. Nejlepší věci jsou jen úseky. Například z Vojny a míru natočili jen Kutuzova. Víc se v jednom filmu nedá obsáhnout.“⁶³⁾ Analogie s kompletní skládačkou zůstala v rovině teorie a patrně se nedochoval materiál, ve kterém by aktér označoval ukončení nebo vyčerpání skupiny filmů. Princip zaplňování tematických míst přinejmenším poodhaloval rozdíl mezi cyklením v hollywoodském modu produkce (motivace ekonomická) od toho v modu státně-socialistickém (motivace kulturněpolitická). Tato varianta cyklení stvrzovala argument užitečnosti, soustavně uplatňovaný právě u nonfikční produkce.⁶⁴⁾

Přestože bývá tuzemská hraná produkce první poloviny 50. let, zejména ta oficiálně preferovaná, považována za stereotypní, až vzájemně zaměnitelnou, perspektiva produkčních cyklů tuto představu komplikuje. Kulturněpolitické aktérství i organizační rády státně-socialistického systému vystupovaly přinejmenším rétoricky proti podobnostem, stereotypním prvkům a tematickým kolizím, což oslabovalo potenciál cyklení. Permanentní reorganizace zase v čase posouvaly priority a kladly odpor soustavnějšímu rozvíjení určitých tematických vzorců. Textuálně je současně nutné opatrně nazírat hrozící propast mezi soudobým a zpětným vnímáním podobností. Co vyznívá polistopadovou optikou obdobně, mohlo v době vzniku budit dojem žádoucí inovace uprostřed sešňerovaných norem. K těmto závěrům šlo předběžně dospět i za genetické pomoci pouze nepřímých materiálních stop. Pakliže však má výklad obhájit tezi o specifičnosti nerealizovaných produkčních cyklů, vyžaduje soustředěnější případovou studii, která dá zaznít i přímým materiálním stopám.

Čtvrtá kapitola: případová studie

Četné nerealizované nebo nerozvinuté produkční cykly mohou o státně-socialistickém cyklení vypovědět více než spíše sporadicky se vyskytující rozvinuté varianty. Zejména nerealizované fenomény tolik neomezovala koordinační praxe, ani argument tematické kolize. Jakmile byl zamítnut literární scénář a několik měsíců po něm o schválení usilovala blízká látka, kolize probíhala pouze interně, nikoli na úrovni realizace. Široká veřejnost se o dříve nepřipuštěných scénářistických formátech zpravidla nedozvěděla, pro obecnost zůstal znám teprve odsouhlasený snímek, který po natočení vstoupil do distribuce, byť mohlo klidně jít až o šestý a jediný realizovaný pokus. Teorie produkčních cyklů by měla věnovat pozornost i předchozím pěti neúspěšným úsilím, jelikož ten šestý a viditelný nesl stopy návaznosti nebo vymezování se vůči tomu, co neprošlo. V případě nerealizovaných

63) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/51//2, Zápis 60. schůze plena Filmové rady..., 9. duben 1953, 12.

64) Srov. Lucie Česálková, „Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015), 17–26.

cyklů šlo o ještě krajnější situaci: u nich místy probíhala reprodukce určitého tematického vzorce bez nutnosti pátrání po nezaplněných místech. Z prostého důvodu: ani jedna látka nebyla realizovaná, případná kolize neměla s čím probíhat. Na druhou stranu další negativní stanoviska vytvářela stále omezenější tvůrčí prostor, jak téma uchopit. Kulturněpolitické posouvání hranic přípustného probíhalo právě při zohlednění vesměs zapomenutých látek, jež tvůrčí aktéři museli odložit.

Případová studie nerealizovaného produkčního cyklu druhého centra přistupuje ke zdánlivě zapeklitému problému. Jakkoli reprezentoval kulturněpoliticky žádaný tematický okruh, do výrobní fáze neprošla ani jedna z přinejmenším tří látek, které dosáhly úrovně posuzovaného scénářistického formátu. Což automaticky klade otázku, proč v zestátněné kinematografii 50. let nevznikl určitý film, když o něj kulturněpolitictví aktéři přímo zažádali. Nerealizovaný cyklus druhého centra byl i interně rozpoznán coby souvislá skupina děl, přičemž ve spojitosti s nimi opakovaně zazníval pejorativní pojem *slánština*. Měl zaplnit jedno z obcházených tematických míst: pachatel a odpůrce poúnorového režimu operoval v kriminálně laděných zápletkách přímo ve strukturách vládnoucí komunistické strany.

Cyklus se doložitelně skládal z následujících nerealizovaných látek: *Ve jménu života* (dochoval se scénářistický formát i nepřímé materiální stopy), *Věrný syn* (dochoval se scénářistický formát i nepřímé materiální stopy), *Do samého srdce* (dochovaly se nepřímé materiální stopy) a *Rušné dny* (dochoval se alternativní literární formát i nepřímé materiální stopy).⁶⁵⁾ Existují doklady, že kulturněpolitictví aktéři v titulech příležitostně rozpoznali souvislejší skupinu. Například podnikový aktér František A. Dvořák v květnu 1954 o produkčním cyklu druhého centra prohlásil: „mám v živé paměti scénáře s touto tematikou, vždyť je to čtvrtý scénář: 1/ Ve jménu života, 2/ Do samého srdce a ještě další, a možná, že bych našel pátý, a šestý.“⁶⁶⁾ Přestože Dvořák reflektoval a pojmenoval cyklení, nevybavil si název látky *Věrný syn* ani případných dalších scénářistických formátů. Kromě toho projekt *Do samého srdce* nebyl v dramaturgických orgánech patrně projednáván, takže jeho případné zařazení do produkčního cyklu spočívá na hodnověrnosti konkrétního aktéra. V tomto případě se lze obrátit i na Jiřího Sílu, jenž námět popsal takto: „varianta Věrného syna, který se jmenoval ‚Do samého srdce‘ a byl vrácen.“⁶⁷⁾ Proč opakovaně docházelo k těmto reakcím?

Studie předkládá pět rozvětvených argumentů, které nacházejí odpovědi ve špatně koordinovaném aktérství, v podcenění rychlých proměn oficiálních priorit i rozporech uvnitř samotného tematického vzorce. Každý jeden argument vyžaduje přímé i nepřímé materiální stopy, oproti předchozím poznámkám je však staví v kontinuálnějším a propojeném výkladu.

Zprv, před pobídnutím k cyklu existovaly negativní zkušenosti s obdobnou tvorbou.

Produkční cyklus volně navazoval na soudobé dokumentární nebo zpravodajské materiály, které vznikaly uprostřed politicky motivovaných soudních procesů s domnělými či

65) Vyjma třetí látky, k níž není dostatek průkazných stop, byly všechny uvedené projekty zastaveny po předložení literárního scénáře, nesly tedy určitou, prameny nespecifikovanou ekonomickou ztrátu.

66) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 11.

67) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/15//4, Zápis 15. porady Filmové rady..., 18. únor 1954, 22.

skutečnými oponenty poúnorového režimu.⁶⁸⁾ Nonfikční projekty přinášely od počátku množství problémů a mohly od náročnější hrané realizace odrazovat. Nedlouho po únorových událostech podpořili resortní kulturněpolitičtí aktéři výrobu apelativních děl na téma potrestání domnělých i skutečných pachatelů trestných činů. Administrativní schéma pro politicky motivované soudní procesy vznikalo koncem roku 1948 a již na podzim 1949 byl zpracován snímek „o činnosti římsko-katolické hierarchie v Československu“ na požádání ministerstva spravedlnosti a Státního úřadu pro věci církevní. Výsledek zůstal nezveřejněn „na přání censury“.⁶⁹⁾ Kulturněpolitičtí aktéři a filmaři též v následujícím roce naráželi na problémy při realizaci i distribuci těchto látek. Do kin vstoupil další proticírkevní dokument *Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Přemysl Freiman, 1950). Jakkoli nasazen do oběhu v nebývalém množství kopií, vyvolal rozpaky a kulturněpolitičtí aktéři nakonec nedoporučovali jeho uplatnění. Krátkometrážní snímek vznikl zdlouhavě a za tragických okolností. Měl diskreditačně zobrazit činnost zatčeného faráře Josefa Toufara před plánovaným soudním procesem. Toufar zemřel po krutém mučení ještě před odsouzením, což zrušilo koncepci chystaného dokumentu.⁷⁰⁾ Podle dohodnutého politického schématu natočil Freiman za pár měsíců jiný proces: s nekomunistickou političkou Miladou Horákovou, odsouzenou k trestu smrti. Jenže ani tento podrobně plánovaný projekt se v kinech neobjevil, pouze několik záběrů z přelíčení přešlo do zpravodajských šotů.⁷¹⁾

Gustav Bareš, tehdejší zástupce generálního tajemníka ÚV KSČ, ještě před natočením procesu varoval, že kulturněpoliticky neopatrné zaznamenání obžalované ženy by mohlo u diváků vzbudit lítost.⁷²⁾ Jeho reflexivní poznámkou argumentovali i další kulturněpolitičtí aktéři, což naznačovalo jednak jejich interní pochopení, jak neudržitelně působila pro část veřejnosti rétorika a praxe vykonstruovaných soudních procesů, jednak pomohlo vysvětlit, proč další zaznamenaná soudní řízení z roku 1950 (kupříkladu s Jaromírem Nechanským nebo řadovými kněžími) nepronikly na přání sekretariátu ÚV KSČ do dobových týdeníků, „ani nebylo uskutečněno zpracování tohoto materiálu v dokumentární neb instrukční film“. Snímky přebíral pro interní účely resort spravedlnosti či ministerstvo národní bezpečnosti.⁷³⁾ Koncem listopadu 1951 byl zatčen Rudolf Slánský, někdejší generální tajemník ÚV KSČ a hlavní obviněný v ústředním politicky motivovaném soudním

68) Historické přiblížení těchto procesů nabízí např. Karel Kaplan – Pavel Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu* (Brno: Barrister & Principal, 2001).

69) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R14/BI/4P/7K, Z. Reimann, Na Vaše přání podáváme přehled o natáčení, které jsme provedli..., 24. duben 1950, 1, 2. K přípravě schématu procesů Kaplan – Paleček, *Komunistický režim a politické procesy v Československu*, 48.

70) Produkční historii a distribuční okolnosti rekonstruoval např. František Drašner, *Čižhošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi* (Praha: Libri, 2002), 135–150.

71) Petr Blažek, „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu, Milada Horáková a spol.“, in *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*, ed. Petr Kopal (Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů, 2009), 208–209. Resortní angažmá a tvůrčí pozici Freimana přiblížil dobový dopis. NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R14/BI/4P/7K, Na přání ministra informací a osvěty navštívil generální ředitel náměstka ministra spravedlnosti..., 26. duben 1950, 1–2.

72) Blažek, „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti“, 205.

73) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSE, k. R12/AI/1P/3K, *Filmy o procesech — úhrada*, 22. březen 1951.

procesu té doby. Zachytil jej zpravodajským způsobem opět štáb kolem Přemysla Freimana: *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (Přemysl Freiman, 1953).⁷⁴⁾

Zadruhé, kulturněpolitické zadání vázlo, scházela autentická vůle uvnitř světa filmařů.

Uvěznění Slánského zvýšilo tlak i na hraný dlouhometrážní film, přičemž ten do té chvíle vstupoval do tematické oblasti kolem procesů kreativně pozvolna, až neochotně. Když Filmová rada v listopadu 1949 projednávala tematický plán, předseda Bohdan Rossa se vyslovil pro podnět „třídní nepřátelé ve státním aparátě“, podobně na zasedání hovořil i resortní kulturněpolitický aktér Bedřich Pokorný.⁷⁵⁾ Při prověrkách činnosti tvůrčích kolektivů počátkem roku 1951 pak vyplynulo, že doporučení — zopakované i pozdějším předsedou téhož sboru Jiřím Hendrychem — bylo formálně vzato v potaz: hned dvě jednotky tvůrčí praxe připravovaly hraný snímek s tímto tematickým zaměřením. Nicméně podíl filmařů na látkách zůstal okrajový; ve IV. TK zpracovávali látku o procesech zástupce tiskového oddělení KSČ spolu s redaktorem *Rudého práva* (ani jeden nebyl v pramelech specifikovaný), v XI. TK pracoval na námětu *Druhý břeh* scenárista Hanuš Burger a Freiman. V obou případech chyběly termíny odevzdání. Během prověrky IV. TK zaznělo: „Práce na tomto se zdržela procesy s vysokou hierarchií, takže bude potřeba větších úprav, než se původně myslelo.“⁷⁶⁾

Kreativní neochota nebyla náhodná: komunita filmařů měla negativní zkušenosti s bezprostředně poúnorovým uplatňováním moci ze strany představitelů nově nastupujícího režimu, včetně úsilí násilně přerušit kontinuitu osvědčených pracovních postupů nebo narychlo zaškolit desítky nekompetentních a politicky prověřených tvůrčích aktérů.⁷⁷⁾ Režisér Otakar Vávra, vystupující na poradách dramaturgických sborů většinou bez politických proklamací, tehdy psal o „přísluhovačích protistátního spikleneckého centra, které poslal aparát zrádce Slánského na Barrandov, aby se uchopili moci...“⁷⁸⁾ Druhým centrem se dočasně vysvětlovalo téměř jakékoli selhání, takže jedna z prověrek zkoumala, zda činnost „Slánského a jeho pomahačů“ způsobila špatné zásobování papírem a nedostatek zboží v bufetu.⁷⁹⁾ Dopady bezprostředně poúnorového období byly ovšem mnohdy tíživější: Miroslav Galuška koncem roku 1949 informoval o zatčení člena jeho TK, podnikový kulturněpolitický aktér Konstantin Biebl spáchal v listopadu 1951 sebevraždu.⁸⁰⁾ Vítezslav Nezval, Bieblův přítel, současně chránělec ministra informací Václava Kopeckého

74) Záznam se opět veřejně nepromítal a postupně získal pověst účelově zničeného nebo ztraceného materiálu, jehož náhodné nalezení v roce 2018 vzbudilo mezi historiky rozruch. O materiálu a Slánském vyprávěl dokumentární snímek *KDO JINĚMU JÁMU Rudolf Slánský* (Martin Vadas, 2020).

75) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/1/34//4, 33. schůze Filmové rady..., 2. listopad 1949, 20.

76) Ani jedna látka nedospěla do realizace. Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z pracovní prověrky 4. TK. — M. Galuška..., 11. leden 1951, 1. Srov. ArBS, f. BH, sign. 1951, A7, Zápis z prověrky XI. skupiny Vladimíra Vlčka..., 3. únor 1951, 6. NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R5/BI/1P/5K, Vladimír Vlček, Přehled práce SSČFS., nedatováno, 2.

77) Szczepanik, *Továrna Barrandov*, 169–174, 201–202.

78) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/AI/6P/7K, Otakar Vávra, Zpráva o činnosti Kolektivního vedení Studia uměleckých filmů v Praze za rok 1952 pro IV. aktiv tvůrčích pracovníků, nedatováno, 2.

79) Citováno podle NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/AI/5P/1K, Záznam z porady vedoucích..., 27. únor 1953, 1.

80) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R10A/AI/4P/1K, Miroslav Galuška, Dověděli jsme se, že spolupracovník našeho kolektivu..., 18. listopad 1949. Srov. Jana Königsmarková, *Křídla zamrzlá v ledu bez obav zvedněme: Proměna receptce básnické tvorby Konstantina Biebla na přelomu 40. a 50. let* (Plzeň: Západočeská univerzita, 2018), 43–96.

a přední kulturněpolitický aktér, vystupoval soustavně proti dogmatickým projevům kulturní politiky. Několik týdnů před zatčením Slánského dal kritický Nezval na Filmové radě podnět, pracovně pojmenovaný „Vetřelci“: „Lidé, kteří měli máslo na hlavě, dostali se na místa, kam nepatří, a teď svým počínáním zkreslují obraz socialismu.“⁸¹⁾ Z něj nevzešel scénaristický formát, tón každopádně naznačoval, že problematika druhého centra byla pro mnohé nepříjemně osobní.

Dosud spíše tlumená a málo reflektovaná doporučení zazněla razantněji na Aktivu tvůrčích pracovníků v březnu 1952, kde kulturněpolitický aktér Jiří Síla přímo řekl: „Domnívám se, že nastal čas, kdy bychom měli přemýšlet i o této tematice, o boji se zrádci socialismu ve vlastních řadách, s vetřelci nepřítel, kterými se poražená buržoasie a mezinárodní imperialismus snaží ohrozit výstavbu socialismu [...] prostě případ Slánského a jeho nohsledů.“⁸²⁾ Šlo o ukázkový příklad diktování norem kulturní politiky a aktérského pobídnutí k zahájení produkčního cyklu. Za necelé tři měsíce byl předložen literární scénář nerealizovaného filmu *Ve jménu života*, který KV ÚD i Filmová rada svorně zamítly. Tím byly zahájeny setrvalé problémy s tematickým vzorcem nerealizovaného cyklu.

Zatřetí, mezi podnikovými a resortními kulturněpolitickými aktéry nebyla shoda.

Jiří Síla pouze naznačil jednu vážnou okolnost. Soudní proces s Rudolfem Slánským a dalšími obžalovanými se měl teprve konat (proběhl v listopadu, Slánský byl popraven počátkem prosince), přičemž obžaloba pracovala s utajenými materiály. K nim filmaři pochopitelně neměli přístup; a i kdyby jej později získali a znali veškeré pozadí akce, museli by v zápletky maskovat, že proces byl vykonstruovaný.⁸³⁾ Síla proto na zasedání Filmové rady mírnil vlastní slova: „látka je ještě příliš neprobádaná, příliš nehotová před procesem a před znalostí všech souvislostí“. Resortní kulturněpolitický aktér Jaroslav Kučera navrhl „dát na uvážení přímo politickému sekretariátu ÚV KSČ, zda je správné takový film točit“.⁸⁴⁾

Kulturněpolitici aktéři uvnitř zestátněné kinematografie si tedy vyžádali produkční cyklus, aby resortní kolegové vzápětí vyslovili zdráhavé stanovisko. Jádrem této nekoordinace spočívalo v odlišném pochopení významu pojmu *slánština*. Zpětně viděno evokuje prosté a účelové odsouzení konkrétní osoby nebo vymezené skupiny nepřátel, v soudobé debatě však *slánština* opakovaně označovala distancování se od politické praxe počátku 50. let.⁸⁵⁾ Paradoxně pod projevy *slánštiny* mohla spadat dogmatická rétorika a vylučování

81) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/7//2, 11. schůze plena Filmové rady..., 29. září 1951, 5. Srov. Vítězslav Nezval – Konstantin Biebl, *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla* (Olomouc: Burian a Tichák, 2011). Jiří Knapík, „Filmová aféra L. P. 1949“, *Iluminace* 12, č. 4 (2000), 97–119.

82) Citováno podle ArBS, f. BH, sign. 1952, D19, Jiří Síla, Ujímám se na dnešním našem aktivu slova..., 14. březen 1952, 8.

83) Protokoly z procesu byly k dispozici počátkem ledna 1953. *Proces s vedením protistátního spikleneckého centra v čele s Rudolfem Slánským* (Praha: Ministerstvo spravedlnosti, 1953). K vykonstruovanému pozadí akce podrobně Karel Kaplan, *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka* (Praha: Mladá fronta, 1992).

84) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/26//2, Zápis 33. schůze plena Filmové rady..., 29. květen 1952, 14. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//4, Jaroslav Kučera, Pro nepřítomnost na schůzi..., 21. červen 1952. Srov. Šefraná, *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955*, 280. Mezi KV SUF a Filmovou radou coby dvěma články schvalovacího mechanismu byla vesměs shoda ve vztahu ke sledovaným titulům.

85) Pojem *slánština* v kulturním prostředí shrnuje Pavel Skopal, „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Iluminace* 21, č. 3 (2009), 77.

oponentů na základě smyšlených obvinění (čehož byl proces s Rudolfem Slánským názorným příkladem). Pojem *slánština* užívali jednak politicky aktivní aktéři, kteří se tím hodlali vyvázat z vlastní umazané minulosti, jednak aspiranti o vlivné pozice, jimž dosavadní situace nevyhovovala.

Začtvrté, jádro tematického vzorce obsahovalo kulturněpolitickou neslučitelnost.

Produkční cyklus druhého centra nevznikl v následujících letech i proto, že hrozil sklouznout k něčemu nežádoucímu: přehnanému rétorickému důrazu, vylučovaným žánrovým konvencím, a především svéráznému společenskokritickému obrazu, obtížně kontrolovatelné kritice předchozích let. První úvahu potvrdilo již projednávání scénáře *Ve jménu života*. Kulturněpolitický aktér František Nečásek tehdy diplomaticky uvedl, že „často dobrá vůle projevovaná takovouto formou kompromituje dobrou věc“.⁸⁶⁾ Nečásek nepřímou narážel na postup, který se v současné debatě označuje coby *hyperidentifikace*: tedy natolik intenzivní ztotožnění s oficiální rétorikou a jejími emblémy, „že se demaskuje jejich vyprázdněnost a umělost“.⁸⁷⁾ Hyperidentifikace může nezáměrně znevážit určité hodnoty ve smyslu obnažení potlačené tváře kulturněpolitického oslovení. Závěr *Ve jménu života* líčí odhalení záporné postavy, což uskutečnil starý dělník po audienci u prezidenta Klementa Gottwalda.⁸⁸⁾ Tím vyhrotil seriózně stavěný motiv bdělosti a ostrážitosti informovaných laiků do té míry, že vyzníval směšně. Autoři literárního scénáře aspekt na poslední straně ještě zdůraznili: „Dopsáno v posledních dnech měsíce listopadu 1951 na počest 55. narozenin předsedy Komunistické strany Československa a presidenta republiky Klementa Gottwalda“.⁸⁹⁾ Miloslav Šedivý označil přípis za „dryáčnictví“.⁹⁰⁾ Prvky nezvládnuté hyperidentifikace — v očích kulturněpolitických aktérů zvláště rizikové — vedly z jedné strany k potlačení určité vývojové větve, z té druhé pak sdělují, co má na ne-realizovaném titulu historika zajímat. Zatímco realizované tituly byly v tomto období vyjednané, a tudíž rámcově zabezpečené, na neuskutečněné úrovni probíhala obnažující, v mnohém ponižující reflexe vládnoucího režimu.

Rovněž teze o nežádoucích žánrových prvcích dopadala již na první zamítnutou látku *Ve jménu života*. Při projednávání literárního scénáře zazněl od kulturněpolitického aktéra Miloslava Šedivého výrok: „Působilo to na mne jako senačka — vulgárně“.⁹¹⁾ U *Věrného syna* šla Marie Pujmanová argumentačně více do hloubky: „nesmíme podceňovat určitou filmovou efektnost. Herout, který virtuózně, bez přerušení provozu vysoké pece, odstřelí strusku, když lidé čekají sabotáž, on to udělá báječně, drobný člověk pak působí vedle něj jako chudinka“.⁹²⁾ Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra měl zaplnit chybějící tematické místo; jelikož jej ovšem kulturněpolitickí aktéři při schvalování posuzovali přecitlivěle, neakceptovali motivy, asociované s žánrovou tvorbou západního typu.

86) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 9–11.

87) Citováno podle Vít Schmarc, *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Praha: Academia, 2017), 410.

88) K. Maršálek – Zd. Křepa, *Ve jménu života: Literární scénář* (/Praha/: Československý státní film, /1952/), 77–78. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 1238.

89) Citováno podle tamtéž, 83.

90) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 11.

91) Citováno podle tamtéž.

92) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64//2, Zápis 73. schůze plena Filmové rady..., 17. září 1953, 7.

Nerealizovaného *Věrného syna* čekalo v září a prosinci 1953 dramaturgické zamítnutí, jelikož do látky pronikly společenskokritické prvky. Autoři pracovali se soudním zápisem z procesu a v úvodu uvedli seznam použité literatury, čímž literární scénář připomínal odbornou práci.⁹³⁾ Jakkoli členové KV ÚD a Filmové rady nemohli zpracovatele obvinít z neinformovanosti, měli jinou zásadní výtku. Výsledný dojem označili za „chmurný, tísnivý a skličující“, absenci kladných postav okomentovala Marie Pujmanová poznámkou, že „ÚV KSČ nebyl eldorádem zrádců“.⁹⁴⁾ Tlumenější projevy téhož můžeme zpětně číst rovněž ve veřejně publikované formě *Rušných dní*. Jiří Svetozar Kupka totiž paralelně psal vedle nedochovaného scénáristického formátu i stejnojmenný román, který vyšel o rok později. V něm se nachází první zmínka o Rudolfu Slánském až v poslední kapitole více než pětisetstránkového textu, který hledí skepticky na okolní dění.⁹⁵⁾ Podle kulturněpolitických hlasů na zasedání Filmové rady byl uvedený akcent přítomen již v literárním scénáři: „Tento scénář není scénářem o Slánském, nýbrž o stavbě přehrady a vývoji lidí na přehradě, kde se slánština projevovala konkrétně na pracovišti“, prohlásil Jiří Síla.⁹⁶⁾

Zásluhou publikovaného románu lze tuto větu prověřit a označit za pravděpodobnou. „Těžko je Janě Rohanové. Vašek se živí revolučními sny o velikosti vratského díla. Ale skutečnost ani není revoluční, ani veliká“.⁹⁷⁾ Za těmito slovy nelze spatřovat komplexní společenskokritický obraz pouťorového dění, byť napsané stačilo k silné deziluzi. Závěr zamítavého posudku Scenáristického odboru k literárnímu scénáři *Rušné dny* shrnul dojem z četby: „že totiž náš život byl do nedávna a může být i dnes vydán v nejpocitivějším úsilí svých občanů napospas špatným a nebezpečným lidem [...] jak těžké a nebezpečné v tomto státě je žít“. „Byly to hrozné časy“, hlesla Marie Pujmanová po dočtení Kupkova textu.⁹⁸⁾

Zapáté, scházel srozumitelný zahraniční referenční titul a probíhalo účelové zdržení.

Jistý čas se zdálo, že klíčem ke komplikované látce bude referenční sovětský film. Koncem roku 1950 vstoupil do tuzemských kin snímek *Velký občan* (Великий гражданин; Fridrich Ermler, 1938), hraná rekonstrukce života a zavraždění sovětského komunistického politika Sergeje Kirova. O čtyřhodinovém *Velkém občanovi* vyšlo značné množství oficiálně pochvalných a rétoricky vzájemně zaměnitelných textů v tisku. Jelikož však většina z nich popisovala zápletku nebo politické souvislosti díla, filmaři neobdrželi srozumitelný návod, jak postupovat.⁹⁹⁾ *Velkého občana* zmiňovali na poradách i podnikoví kulturněpo-

93) Josef Pícek – Karel Steklý, *Věrný syn* (Praha: Československý státní film — Dramaturgická skupina režiséra Karla Steklého, 1953/), iii. Literární scénář je uložen v knihovně NFA pod signaturou 2450.

94) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64/3, František Dvořák – Miloslav Fábera – Jiří Síla – Otakar Vávra – Jiří Pokorný, *Věrný syn* — filmová povídka — K. Steklý, J. Pícek: Projednáno Kolektivním vedením Studia dne 16. září 1953, 17. září 1953, 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/64/2, Zápis 73. schůze plena Filmové rady..., 17. září 1953, 9.

95) Jméno Otty Šlinga ovšem ve výhruzném kontextu zaznělo již mnohem dříve. Jiří S. Kupka, *Rušné dny* (Praha: Mladá fronta, 1955), 271, 464. Kladná recenze v *Rudém právu* slánštinu vůbec neuvedla. Srov. Vašek Káňa, „Z nových knih: Román o přehradě“, *Rudé právo*, 4. 11. 1955, 3.

96) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 8.

97) Citováno podle Kupka, *Rušné dny*, 68.

98) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/5, František Dvořák – Bohumil Šmída, *Rušné dny* — literární scénář — J. S. Kupka: Projednáno Scenáristickým oddělením dne 27. IV. 1954, 12. květen 1954, 2. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34/4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 14.

99) Např. (RP), „Film ‚Velký občan‘ nás učí bdělosti a ostražitosti“, *Rudé právo*, 15. 4. 1951, 7. Jaroslav Dvořáček, „Boj se zrádců a záškodníků“, *Květy* 1, č. 16 (1951), 8.

litičtí aktéři, aniž by přikládali detailní podněty.¹⁰⁰⁾ Jeden poloskrytý, důrazný argument nicméně v tisku při uvedení *Velkého občana* zazněl: „Tehdy ještě neobjevené záškodnické vedení atelierů ‚Lenfilmu‘ všemožně oddalovalo natáčení, scénář musí být prý dodělán, ztratil prý politickou aktuálnost, a na konec rozšířili, že je kontrarevoluční.“¹⁰¹⁾ Opakovaným zamítáním látek nerealizovaného produkčního cyklu se mohli podnikoví kulturně-političtí aktéři v krajním případě vystavit existenčnímu riziku. Ostatně Gustav Bareš již na podzim 1951 interně zaútočil na generálního ředitele ČSF Oldřicha Macháčka s tím, že jeho „vztah ke Šlingovi není vyjasněný“.¹⁰²⁾

Nehledě na uvedené, dramaturgické orgány opatrně doporučovaly odklad, evokující úsilí po vyšumění do ztracena. Činilo se tak jak u první (*Ve jménu života*), tak u poslední látky cyklu (*Rušné dny*). Odložení se navrhovalo v červnu 1952 při projednávání *Ve jménu života*: „toto je vyložene Šling, kterého bude možno hodnotit až po procesu“ (Jiří Pelikán), „Opravdu velký film musí počkat na proces“ (Oldřich Macháček).¹⁰³⁾ Když v květnu 1954 projednávala Filmová rada další nerealizovaný literární scénář *Rušné dny*, většina členů sboru hovořila obdobným tónem, jakým mělo promlouvat vedení Lenfilmu: například podle Karla Konráda „dnes už je snad pozdě“ na takový film.¹⁰⁴⁾ Poloskryté i otevřenější výhrůžky nezafungovaly, vedly však kulturněpolitické aktéry k opatrnosti: Marie Pujmanová i Jiří Marek netypicky nabídli Jiřímu Svetožaru Kupkovi setkání ke koncentrovanějšímu vysvětlení záporného stanoviska.¹⁰⁵⁾ Látka se poté vyskytovala v interních soupisech až do jara 1956, kdy došlo k přehodnocení politicky motivovaných procesů a nerealizovaný cyklus definitivně nezačal. Nebyl dohledán doklad o přání realizovat takto ideově postavenou látku v dalších letech.¹⁰⁶⁾

Appendix: hranice ne/realizace

Slovní spojení *nerealizovaný film* evokuje zřetelně vymežitelný prostor, opak hotového díla. Existence svěbytných materiálních stop signalizuje, že škála neprotíná pouze oblast realizace/nerealizace, nýbrž vtahuje do debaty další komplikovanější projevy. Za jeden z nich by šla označit realizace, která se stala veřejnou nerealizací: například nedokončení roztočeného titulu a jeho trvalé zařazení do archivních fondů bez uvedení, případně neuvedení dokončeného filmu a jeho nařízené zničení, což by badatele opět odkázalo ke zkou-

100) Např. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 11. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 10.

101) Citováno podle seněv. — bs, „Revoluční bdělost nejpřednějším příkazem doby: K premiérovému uvedení filmu ‚Velký občan‘“, *Lidová demokracie*, 2. 12. 1950, 6. Srov. M. Blejman – M. Bolšincov – F. Ermler, „O práci na scénáři filmu ‚Velký občan‘“, *Filmové informace* 1, č. 4 (1950), 9–11.

102) Někdejší vlivný funkcionář ÚV KSČ Otto Šling patřil k obviněným z uvedeného procesu. Citováno podle Jiří Knapík, *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006), 118.

103) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/2/28//2, Zápis 35. schůze plena Filmové rady..., 19. červen 1952, 10, 12.

104) Citováno podle NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 9.

105) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R14/BII/6P/6K, Jiří Marek: K Vašemu dopisu ze dne 8. 9. Vám sděluji..., 10. listopad 1954. NFA, f. FR, ref. ozn. 2/3/34//4, Zápis 34. porady Filmové rady..., 13. květen 1954, 14.

106) NFA, f. ÚŘ ČSF, k. R18/BII/1P/2K, Šmída – Kabelík, Měsíční zpráva za červen 1956, nedatováno, 2.

mání materiálních stop. Zkoumaný vzorek neobsahoval takto krajní případ, myšlenku by však šlo částečně aplikovat na nonfiktivní materiály. Ve *KDO JINĚMU JÁMU* Rudolf Slánský dokumentarista Martin Šmok spekuluje, že pokus ztratit nebo zničit dokumentární záznam *Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (1953) souvisel s neudržitelností toho, jak materiály působily. Především narážel na loutkovitě působící závěrečné přiznání psychicky rozložených obžalovaných coby příklad nezvládnuté hyperidentifikace.

Nerealizace rovněž klade v úvodu nastolenou otázku: jde v případě druhého centra o trvale zapovězenou alternativu, nebo šlo pouze o dočasně neaktivní variantu? U soudobé hyperidentifikace zdánlivě platí první možnost: poúnorový režim neměl po roce 1956 zájem nákladně filmově realizovat stále méně udržitelný proces a polistopadové návraty k tomuto kontextu zastávaly vyhraněně antikomunistické stanovisko (například hraný snímek *Milada* /2017/). Existují nicméně stopy, jež svědčí i pro druhou eventualitu. Ještě po roce 2000 publikoval tehdy žijící Karel Košťál, někdejší vyšetřovatel Rudolfa Slánského a dalších obžalovaných, dvě knihy vzpomínek. Jejich hyperidentifikační rétorika a předložené argumenty neprošly od tehdejších událostí téměř žádným vývojem.¹⁰⁷⁾ Jakkoli je krajně nepravděpodobné, že by Košťálův pohled ve stávajícím polistopadovém režimu inspiroval filmaře k adaptaci, dokázal se propsat až do nového tisíciletí. Zůstává neaktivní variantou.

Ve slovenské části kinematografie pak vznikl hraný snímek, který názorně doložil místy tenkou hranici mezi realizací a nerealizací, trvalou zapovězeností a dočasnou neaktivitou, dochováním a zničením: *Čisté ruky* (1956) režiséra Andreja Lettricha.

Několikaletá produkční historie *Čistých ruk* protínala více kulturněpolitických fází. Začínající Katarína Hrabovská předložila v roce 1953 slovenským dramaturgickým orgánům scénaristický formát, v němž propojila soukromé osudy dvou sester, zákeřného faráře a všehoschopného okresního funkcionáře Komunistické strany Slovenska (dále KSS). Slovenská Umelecká rada se ani po několikátém přepracování technického scénáře nedokázala dohodnout, načež jej předložili k rozhodnutí povereníkovi kultury Ondreji Klokočovi. Ten látku předběžně schválil, což posléze potvrdily i orgány KSS. Klokoč tak učinil 15. února 1956, uprostřed konání XX. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, deset dní před tamním pronesením neveřejného referátu, kde zazněl i odsudek politicky motivovaných soudních procesů a justičních zločinů předchozích let. Po dotočení vyšlo najevo, že postava okresního funkcionáře Molčána (Viliam Záborský) vizáží připomínala Josifa Vissarionoviče Stalina, což z technického scénáře neplynulo. Proběhlo přetočení části materiálu, hotový film však nevstoupil do kin a sekretariát ÚV KSS o něm v roce 1957 vydal drsné usnesení, podle něhož měly být zničeny veškeré kopie, včetně originálního negativu.¹⁰⁸⁾

107) Karel Košťál, *Svědectví plukovníka: Fakta o politických procesech pohledem bývalého náměstka ministra vnitra* (Praha: Orego, 2003). Karel Košťál, *Pravda o procesu s Rudolfem Slánským a jeho společníky: Kritické výhrady k „Výpovědi“ B. Doubka a k Historikům 92, dodatek ke knížce Svědectví plukovníka, OREGO, 2003* (Praha: Orego, 2009). Srov. Karel Kaplan, *StB o sobě: Výpověď vyšetřovatele Bohumila Doubka* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2002).

108) Produkční historii filmu *Čisté ruky* zaznamenali Václav Macek – Jelena Paštěková, *Dejiny slovenskej kinematografie* (Bratislava: Osveta, 1997), 157–158, 163–165, 209, 211–212.

Snímek *Čisté ruky* se podařilo zachránit, a dokonce vstoupil do československých kin, byť teprve po dlouhých dvanácti letech, v bezprecedentně uvolněném červnu 1968. Plánovaný destrukční konec dokládá, o jak citlivé a tabuizované téma šlo. Hrozba zničení snímek současně po jistý čas stavěla na pomezí realizace a nerealizace; podle všeho stačilo málo a badatel by k němu přistoupil obdobně stopově jako k zamítnutému literárnímu scénáři *Ve jménu života*. Dlouhou schvalovací fází *Čistých ruk* lze označit za svěbytnou obdobu cyklení, jakkoli na úrovni jedné látky. Scenáristické formáty prošly od prvotní domněle nezralé fáze (1953, v českém prostředí *Ve jménu života*) přes deziluzivní úpravy (1954, v českém prostředí *Věrný syn*, *Do samého srdce* a *Rušné dny*) až k naplnění společenskokritického potenciálu tematického vzorce (1956, v českém prostředí již absentoval).

Nerealizovaný produkční cyklus druhého centra se stal dočasně potlačenou variantou vývoje, která za mírně odlišných okolností a bezmála dílem náhody mohla dospět k jednotlivé realizaci. Kulturněpolitický odpor k filmu *Čisté ruky* provokuje i jednu zdánlivě zbloudilou úvahu. Neproběhlé snímky o druhém centru totiž ohlašovaly velmi originální, ranou dobu pozdějších trezorových titulů.¹⁰⁹⁾ Literární scénář *Ve jménu života* z roku 1952, od začátku do konce nasáklý dogmatickou rétorikou pozdního stalinismu, by touto optikou nahlížen reprezentoval dobově zapomenutou a kulturněpoliticky zapovězenou variantu vývoje, která proběhla v úplně odlišném rétorickém a argumentačním aranžmá teprve koncem 60. let: například s filmem *Ucho* (Karel Kachyňa, 1970). Jakkoli se může toto spojení jevit až nepatříčně, naznačuje rozmanitost diskontinuálních pohybů, jak je odkrývá nerealizované.

Závěr

Produkční cyklus druhého centra zůstal na českém území nerealizovaný z několika důvodů. Než se měl vůbec rozvinout, spatřovali tvůrci výrobní i distribuční úskalí v obdobně zaměřené nonfiktivní tvorbě. Problematika druhého centra filmaře příliš nelákala, snad i proto, že v některých bodech oživovala tehdejší negativní zkušenosti s politickou mocí. Jakmile se objevilo kulturněpolitické zadání zpracovat toto téma, vyšla najevo nedostatečná koordinace mezi podnikovým kulturněpolitickým aktérem Jiřím Sílou a resortními představiteli, kteří úvahu příležitostně mírnili, případně ponechávali bez reakce. Když začaly vznikat konkrétní scénáristické formáty, byly zastavovány a zamítány, paradoxně i ze strany původních proponentů. Síla v této době opakovaně doporučoval tematické inovace, čehož mohl být návrh filmu o druhém centru součástí, nebyl však ochoten za touto vlastní žádostí dlouhodobě stát.¹¹⁰⁾ Roli hrálo jak nesouladné aktérství, tak interpretační inklinace tematického vzorce druhého centra: proti původnímu záměru obrácený společenskokritický rozměr těchto látek. Proto kulturněpolitictví aktéři nakonec využívali svéráznou taktiku spojenou s časovým rozměrem cyklení: scénáristické formáty dočasně

109) Srov. Jaromír Blažejovský, „Trezor a jeho děti: Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografích“, *Iluminace* 23, č. 3 (2010), 8–27.

110) Srov. Knapík, *V zajetí moci*, 176–177.

fenoménu zamítali a odkládali do doby, než tyto přestaly být realizačně — ve smyslu kulturněpoliticky — relevantní.

Právě nerealizace učinila z druhého centra cyklus, jakkoli právě kulturněpolitickými aktéry nakonec potlačený. Kdyby totiž schvalovací orgány umožnily vznik *Ve jménu života* nebo *Do samého srdce*, filmaři by jedním titulem vyplnili nezaplňené tematické místo. Nad každým dalším textem se mohla vznášet dobová výtka tematické kolize, jež by u citlivého tématu měla značnou váhu. Naproti tomu zamítání podněcovalo cyklení, tedy nabalování podobných a lehce inovovaných variant problematiky za účelem přesvědčení přísných dramaturgických sborů. Vývoj předkládaných zápletek tomu odpovídal: zatímco literární scénář *Ve jménu života* líčil domněle podvratnou činnost Otty Šlinga coby Slánského spolupracovníka, *Věrný syn*, a především pak *Rušné dny* uzavíraly dění do prostředí velké stavby, kam Slánský i další obžalovaní z jeho procesu pronikali zvnějšku a zprostředkovaně.

Otevřenou otázkou zůstává typičnost či anomální rozměr podobně nerealizovaného cyklení na úrovni československé poválečné kinematografie, jakož i za hranicemi. Každý výzkum o nerealizovaném — tedy širokou veřejností vesměs nespátřeném — klade určité nároky, jimž nemůže každý badatel pokaždé dostát, byť projeví veškeré úsilí. U klasický založeného žánrového rozboru stačí mít k dispozici určitou skupinu filmových děl. Analýza produkčních cyklů obnáší problematičtější zprostředkování alespoň části interních pramenů k existujícím titulům. Nerealizované cyklení pak vyžaduje souvislý tok hůře dostupných pramenů, mimoto pro neproběhlé i veřejnosti vesměs neznámé záměry. Lze předpokládat, že pro historiky mnoha zemí je takový požadavek jednoduše neschůdný. Nerealizovaný produkční cyklus v prostředí zestátněné kinematografie umožnil sledovat tematické a tvůrčí procesy, potažmo volby, obvykle asociované s hotovými filmy; pouze v neveřejné a zapírané podobě. Studie nechtěla hovořit o jedné izolované nerealizované látce, nýbrž několik takových v čase řetězit a skrze jednání aktérů objasnit jejich výskyt i zamítnutí. Detailně podchytit nerealizované totiž znamená přiblížit potlačené, alternativní, trvale či dočasně neaktivní. Pobízí badatele k tomu, odhalovat meze přípustného, možného i nemožného. A klást si poté otázky, jež rozšiřují poznání o realizovaném, nevytěsněném a aktivním.

Bibliografie

- Altman, Rick. *Film/Genre* (London: British Film Institute, 1999).
- Blažejovský, Jaromír. „Trezor a jeho děti: Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích“, *Iluminace* 23, č. 3 (2010), 8–27.
- Blažek, Petr. „Při natáčení filmů o procesech je třeba opatrnosti: Příprava, natáčení a uložení filmového záznamu soudního procesu „Milada Horáková a spol.““, in *Film a dějiny 2: Adolf Hitler a ti druzí — filmové obrazy zla*, ed. Petr Kopál (Praha: Casablanca — Ústav pro studium totalitních režimů, 2009), 201–213.
- Bordwell, David. *Poetics of Cinema* (New York – London: Routledge, 2008).
- Černík, Jan. „Scenáristika a Hlavní správa tiskového dohledu v Československu“, *Iluminace* 29, č. 1 (2017), 29–49.

- Česálková, Lucie. „Úvod: K (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let“, in *Film — náš pomocník: Studie o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*, ed. Lucie Česálková (Praha – Brno: Národní filmový archiv – Masarykova univerzita, 2015).
- Česálková, Lucie – Pavel Skopal. „Brno z pohledu tzv. nové historie kinematografie“, in *Filmové Brno: Dějiny lokální filmové kultury*, eds. Lucie Česálková – Pavel Skopal (Praha: Národní filmový archiv, 2016), 7–19.
- Deppman, Jed – Daniel Ferrer – Michael Groden, eds. *Genetic Criticism: Texts and Avant-textes* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2004).
- Doles, Steven. „Black Film Writing: The 1949–1950 ‚Race Problem‘ Cycle and the African American Press“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 80–95.
- Drašner, František. *Čihošťský zázrak: Zpráva o P. Josefu Toufarovi* (Praha: Libri, 2002).
- Eisman, Šimon. *Film a kulturní politika: Společenské kontexty zestátněné kinematografie: 1945–1952* (Praha: Univerzita Karlova — Filozofická fakulta, 1999).
- Grindon, Leger. *Knockout: The Boxer and Boxing in American Cinema* (Jackson: University Press of Mississippi, 2011).
- Grindon, Leger. „Cycles and Clusters: The Shape of Film Genre History“, in *Film Genre Reader IV*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2012), 42–59.
- Hasan, Petr. „Filmová rada (1948) 1949–1955“, *Illuminace* 28, č. 1 (2016), 166–169.
- Heffernan, Nick. „Slum Plays, Salvation Stories, and Crook Pictures: The Gangster Regeneration Cycle and the Prehistory of the Gangster Genre“, *Film History* 29, č. 2 (2017), 32–65.
- Kaplan, Karel. *Zpráva o zavraždění generálního tajemníka* (Praha: Mladá fronta, 1992).
- Kaplan, Karel — Pavel Paleček. *Komunistický režim a politické procesy v Československu* (Brno: Barrister & Principal, 2001).
- Kaplan, Karel. *StB o sobě: Výpověď vyšetřovatele Bohumila Doubka* (Praha: Úřad dokumentace a vyšetřování zločinů komunismu PČR, 2002).
- „Když historikům došlo, co objevili, přeběhla jim po zádech husí kůže, říká ředitel NFA o filmech z procesů z 50. let“, *Seznam Zprávy*, 22. 3. 2018, cit. 9. 9. 2021, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/kdyz-historikum-doslo-co-objevili-prebehla-jim-po-zadech-husi-kuze-rika-reditel-nfa-o-filmech-z-procesu-z-50-let-44069>.
- Klein, Amanda Ann. *American Film Cycles: Reframing Genres, Screening Social Problems, and Defining Subcultures* (Austin: University of Texas Press, 2011).
- Klein, Amanda Ann – R. Barton Palmer, eds. *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television* (Austin: University of Texas Press, 2016).
- Klein, Amanda Ann – R. Barton Palmer. „Introduction“, in *Cycles, Sequels, Spin-offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in Film and Television*, eds. Amanda Ann Klein – R. Barton Palmer (Austin: University of Texas Press, 2016), 1–20.
- Klimeš, Ivan. „Za vizí centrálního řízení filmové tvorby: (Úvod k edici)“, *Illuminace* 12, č. 4 (2000), 135–139.
- Klimeš, Ivan. „Kinematografie v rukou státu (1945–1959)“, in *Český filmový plakát 20. století*, ed. Marta Sylvestrová (Brno: Městská galerie, 2004), 86–94.
- Knapík, Jiří. „Filmová aféra L. P. 1949“, *Illuminace* 12, č. 4 (2000), 97–119.
- Knapík, Jiří. *Kdo byl kdo v naší kulturní politice 1948–1953* (Praha: Libri, 2002).
- Knapík, Jiří. *Únor a kultura: Sovětizace české kultury 1948–1950* (Praha: Libri, 2004).

- Knapík, Jiří. *V zajetí moci: Kulturní politika, její systém a aktéři 1948–1956* (Praha: Libri, 2006).
- Königsmarková, Jana. *Křídla zamrzlá v ledu bez obav zvedněme: Proměna recepce básnické tvorby Konstantina Biebla na přelomu 40. a 50. let* (Plzeň: Západočeská univerzita, 2018).
- Košťál, Karel. *Svědectví plukovníka: Fakta o politických procesech pohledem bývalého náměstka ministra vnitra* (Praha: Orego, 2003).
- Košťál, Karel. *Pravda o procesu s Rudolfem Slánským a jeho společníky: Kritické výhrady k „Výpovědi“ B. Doubka a k Historikům 92, dodatek ke knížce Svědectví plukovníka, OREGO, 2003* (Praha: Orego, 2009).
- Kupková, Marika. „Nejistá převaha: Pozice literátů v české kinematografii druhé poloviny 40. let“, *Iluminace* 26, č. 2 (2014), 57–74.
- Kusák, Alexej. *Kultura a politika v Československu: 1945–1956* (Praha: Torst, 1998).
- Lániček, Jan – Stuart Liebman. „A Closer Look at Alfred Radok’s Film Distant Journey“, *Holocaust and Genocide Studies* 30, č. 1 (2016), 53–80.
- Macek, Václav – Jelena Paštéková. *Dejiny slovenskej kinematografie* (Bratislava: Osveta, 1997).
- Madsen, Deborah. *Rereading Allegory: A Narrative Approach to Genre* (New York: St. Martin’s Press, 1994).
- Martin, Adrian. *Mysteries of Cinema: Reflections on Film Theory, History and Culture 1982–2016* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2018).
- Mittell, Jason. *Genre and Television: From Cop Shows to Cartoons in American Culture* (New York – London: Routledge, 2004).
- Neale, Steve. *Genre and Hollywood* (London – New York: Routledge, 2000).
- Neale, Steve, ed. *Genre and Contemporary Hollywood* (London: British Film Institute, 2002).
- Nezval, Vítězslav – Konstantin Biebl. *Bojím se jít domů, že uvidím kožené kabáty na schodech: Zápisky Vítězslava Nezvala a jiné dokumenty k smrti Konstantina Biebla* (Olomouc: Burian a Tichák, 2011).
- Nowell, Richard. *Blood Money: A History of the First Teen Slasher Film Cycle* (New York – London: Continuum, 2011).
- Nowell, Richard. „Hollywood Don’t Skate: US Production Trends, Industry Analysis, and the Roller Disco Movie“, *New Review of Film and Television Studies* 11, č. 1 (2013), 73–91.
- Price, Steven. „Script Development and Academic Research“, *Journal of Screenwriting* 8, č. 3 (2017), 319–333.
- Schmarc, Vít. *Země lyr a ocele: Subjekty, ideologie, modely, mýty a rituály v kultuře českého stalinismu* (Praha: Academia, 2017).
- Skopal, Pavel. „Filmy z nouze: Způsoby rámcování filmových projekcí a divácké zkušenosti v období stalinismu“, *Iluminace* 21, č. 3 (2009), 71–90.
- Skupa, Lukáš. *Vadí – nevadí: Česká filmová cenzura v 60. letech* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Staiger, Janet. „Hybrid or Inbred: The Purity Hypothesis and Hollywood Genre History“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 185–199.
- Stanfield, Peter. *Horse Opera: The Strange History of the 1930s Singing Cowboy* (Urbana: University of Illinois Press, 2002).
- Stanfield, Peter. *Cool and the Crazy: Pop Fifties Cinema* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2015).
- Stanfield, Peter. *Hoodlum Movies: Seriality and the Outlaw Biker Film Cycle, 1966–1972* (New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 2018).

- Szczepanik, Petr. „Úvod: Nová filmová historie, kulturní dějiny a archeologie médií“, in *Nová filmová historie: Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*, ed. Petr Szczepanik (Praha: Herrmann & synové, 2004), 9–41.
- Szczepanik, Petr. *Továrna Barrandov: Svět filmařů a politická moc: 1945–1970* (Praha: Národní filmový archiv, 2016).
- Szczepanik, Petr. „Postwar Czechoslovak Comedy: The Autonomisation of Parody, and Lemonade Joe (1964)“, in *Popular Cinemas in East Central Europe: Film Cultures and Histories*, eds. Dorota Ostrowska – Francesco Pittasio – Zsuzsanna Varga (London – New York: I. B. Tauris, 2017), 102–119.
- Šefraná, Věra Adina. *Česká filmová dramaturgie pod dohledem ideologie 1945–1955* (Olomouc: Univerzita Palackého — Filozofická fakulta, 2012).
- Trnka, Jan. „Dobry scénarista Josef Neuberg: Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965“ (Disertační práce, Brno: Masarykova univerzita — Filozofická fakulta, 2018).
- Tudor, Andrew. „Genre“, in *Film Genre Reader III*, ed. Barry Keith Grant (Austin: University of Texas Press, 2003), 3–11.

Filmografie

- Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení* (Přemysl Freiman, 1950)
- Černý kůň* (nerealizováno)
- Čisté ruky* (Andrej Lettrich, 1956)
- Daleká cesta* (Alfréd Radok, 1948)
- Do samého srdce* (nerealizováno)
- Druhý břeh* (nerealizováno)
- Dvojitá tvář* (Партийный билет; Ivan Pyrjev, 1936)
- Hudba z Marsu* (Ján Kádár — Elmar Klos, 1955)
- Ještě svatba nebyla...* (Jaroslav Mach, 1954)
- KDO JINĚMU JÁMU* Rudolf Slánský (Martin Vadas, 2020)
- Kdož jste boží bojovníci* (nerealizováno)
- Můj přítel Fabián* (Jiří Weiss, 1953)
- Musorgskij* (Мусоргский; Grigorij Rošal, 1950)
- Neunikneš* (nerealizováno)
- Osvětim* (Ostatni etap; Wanda Jakubowska, 1948)
- Písnička na rtech* (nerealizováno)
- Praha Mozartova* (nerealizováno)
- Proces s protistátním spikleneckým centrem Slánského* (Přemysl Freiman, 1953)
- První lidské stopy* (nerealizováno)
- Raketou do vesmíru* (nerealizováno)
- Revoluční rok 1848* (Václav Krška, 1949)
- Rušné dny* (nerealizováno)
- Skladatel Glinka* (Композитор Глинка; Grigorij Alexandrov, 1952)
- Třetí generace* (nerealizováno)
- Údolí divů* (nerealizováno)

Ucho (Karel Kachyňa, 1970)
Ve jménu života (nerealizováno)
Velký občan (Беликий гражданин; Fridrich Ermler, 1938)
Věrný syn (nerealizováno)
Vstanou noví bojovníci (Jiří Weiss, 1950)
Z mého života (Václav Krška, 1955)
Z nového světa (nerealizováno)
Ze starých pamětí (nerealizováno)
Zlaté nitky (nerealizováno)

Biografie

Martin Mišúr (1990) je interní doktorand na Katedře filmových studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se především produkčním a distribučním dějinám poválečné československé kinematografie, širším souvislostem tamní kulturní politiky a žánrové teorii, jakož i žánrové praxi zestátněných kinematografií.