

## FILMOVÉ STUDIO GOTTWALDOV JAKO ALTERNATIVNÍ MODEL VÝROBY A ESTETICKÉ PRAXE

Lukáš Skupa

### 1. V závětrí kinematografického dění

Většina dosavadních výkladů historie filmového průmyslu ve Zlíně implikuje specifické rysy, které lze volně shrnout pod termín „komplex alternativnosti“. Alternativnost v tomto slovním spojení odkazuje k myšlené diferenciaci vůči kinematografickému centru skrze vlastní tvůrčí potenciál a experimentální výrobní poměry s rozhodujícím dopadem na umělecké hodnoty konkrétních snímků. Dějiny studia se tak rozpadají na izolované výčty autorských osobností, z nichž se největšího prostoru tradičně dostává animátorům Karlu Zemanovi a Hermíně Týrlové. Do zmiňovaného diskursu spadá také tradiční představa Zlína – líně talentů, které se později úspěšně prosazují právě v kinematografickém centru, nebo naopak Zlína – dočasného útočiště těch, kteří jsou z mainstreamu z nejrůznějších důvodů vytlačováni.<sup>1)</sup> Ve skutečnosti však „zlínský kopec snů“ tvořil vždy součást komplexnějších výrobních cyklů, jež významně spoluurčovaly charakter jeho institucionální struktury a potažmo také podobu výsledných filmových produktů. Tento kontext byl přitom historiky obvykle téměř ignorován, což ještě více podporovalo mýtus o zcela autonomním a progresivním studiu, situovaném do závětrí hlavního kinematografického dění. Snad nejtransparentněji se tato tendence projevila v pojednáních o meziválečném a protektorátním období, kdy se ve Filmových ateliérech Baťa soustředila řada předních tvůrců a představitelů avantgardy jako Alexander Hackenschmied, Elmar Klos či Jiří Lehovec.<sup>2)</sup> Avšak žádná z prací se srovnatelným způsobem nepokusila reflektovat jednu z poválečných etap studia, kdy se jeho „odvěká“ alternativnost stala do značné míry organizačně ukotvenou a vnějškově

1) Srov. Antonín H o r á k, *Světla a stíny zlínského filmu*. Vizovice : Lípa 2002; Elmar K l o s – Hana P i n k a v o v á, *Historie Gottwaldovského filmového studia v pohledu pamětníků, očima současníků a v dokumentech*. Praha : Československý filmový ústav 1984.

2) Srov. např. Antonín N a v r á t i l, *Cesty k pravdě či lži. 70 let československého dokumentárního filmu*. Praha : AMU 2002.

manifestovanou. Narážky na „otevřenější dramaturgii“ Filmového studia Gottwaldov a jeho konkurenční pozici vůči Barrandovu se vyskytují jak v dobových publicistických textech, tak i ve zpětných úvahách o fenoménu normalizačního filmu.<sup>3)</sup> Soubor těchto útržkovitých faktů náleží do obsáhlého diskursu o komplikovaných okolnostech nástupu nových filmových pracovníků v sedmdesátých a osmdesátých letech, který může být inspiračním podnětem pro výzkum reálných mechanismů studiového systému v Gottwaldově. Přítomná práce usiluje primárně o analýzu interních archivních materiálů, která prokáže, nakolik lze s pojmem alternativa v souvislosti s Filmovým studiem Gottwaldov legitimně operovat.

Po zestátnění československé kinematografie v roce 1945 ztratilo zlínské studio<sup>4)</sup> svou produkční nezávislost a stalo se součástí podniku Krátký film Praha. V pozici jedné z tvůrčích skupin setrvalo až do roku 1977, kdy získalo v rámci státního filmového monopolu statut samostatné výrobní jednotky, který si podrželo až do faktického rozpadu Československého státního filmu v roce 1992.<sup>5)</sup> Po svém osamostatnění v závěru sedmdesátých let studio plynule navázalo na předchozí dekády vývoje a i nadále si ponechalo své dosavadní pestré druhové rozpětí: film hraný, animovaný, dokumentární a různé typy zakázkové produkce včetně tvorby pro československou televizi. Samotný akt osamostatnění lze považovat za předěl, jenž proměnil organizační strukturu a umožnil programově formulovat vlastní interní zásady. Tyto posuny se odrazily v hospodářské, institucionální i dramaturgické sféře, kde se nyní naskytla příležitost definovat alternativy, odlišující studio od jistých autoritativních kinematografických trendů (zejména zapojování nových tvůrců do procesu filmové výroby). Co však stimulovalo zájem budovat alternativní pozici, ctižádost vlastního prosazení a sebepropagace v kontextu české normalizační kinematografie?

Diferenciační mechanismus představoval v éře klasické kinematografie jeden z principů oligopolického soužití studií s cílem prosadit se na úkor ostatních proklamovanou jedinečností svého zboží. Janet Staigerová poukazuje u produkčních aktivit hollywoodských studií na pozadí ekonomického profitu, vedoucího ke standardizaci a současně diferenciaci výrobků.<sup>6)</sup> Tyto premisy se ovšem komplikují v podmínkách státem řízené kinematografie. Samozřejmě i pro ni znamenal ekonomický zisk základní předpoklad zdárného chodu. Jednotlivá filmová studia ale z hospodářských výtěžků nijak výrazně

3) Srov. např. Pavel M e l o u n e k, *Horečky všedního dne*. Praha : Československý filmový ústav 1987, s. 30–31; Jan L u k e š, Pád, vzestup a nejistota. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 67.

4) Po roce 1948 nesl podnik oficiální název Filmové studio Gottwaldov. Jelikož se zaměřuji na výzkum pozdní etapy zestátněné kinematografie, preferuji toto historické pojmenování před označením Filmové studio Zlín, které bylo vedením opětovně přijato až po roce 1989. V textu užívám v dokumentaci běžně se vyskytující zkratky FSG (pro Filmové studio Gottwaldov), FSB (pro Filmové studio Barrandov) a KF (pro Krátký film).

5) Studie bere v úvahu pouze období do roku 1989. Snímky realizované po listopadu 1989 se již vyznačují pronikáním soukromého kapitálu, na trh vstupují soukromé distribuční a výrobní společnosti atd. Navíc některá hlediska, uplatňovaná zde při analýze sledovaného období, pozbývají s rokem 1990 svého významu: studio mění své vedení, dochází k postupné redukci výrobních štábů, odlivu jednotlivých profesí apod.

6) Janet S t a i g e r – David B o r d w e l l – Kristin T h o m p s o n, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960*. New York : Columbia University Press 1985, s. 97.

neprofitovala. Vyjma zakázkových snímků plánovitě dotoval veškerou československou filmovou produkci účelově zřízený fond filmové tvorby, kde cirkulovala většina finančních příjmů z kinematografického oboru. Vyprodukované prostředky navíc měly sloužit také k hmotnému zaopatření kulturně-politických zájmů, tj. „výchového“ působení na diváka.<sup>7)</sup> Naznačená hodnotová charakteristika zestátněného filmového hospodářství vypovídá o určitém odklonu od aspektů čistě ekonomické rentability a logicky značí i posun v motivacích diferenciací, utvářejících případné alternativní formy. Pro nalezení uspokojivých východisek bude nutné brát v úvahu celkový kulturně-historický a kinematografický kontext.

Dvacetileté normalizační období nepředstavuje ani v kinematografii homogenní celek a zdá se prospěšné je vnitřně členit na několik oddělených etap: konsolidaci (1969–1971), ofenzivní normalizaci (1972–1977), oživení (1976–1982), ústup normalizačního filmu (1983–1987) a perestrojku (1986–1989).<sup>8)</sup> Každou z nich definují obměny například v organizačních normách (oblast plánování, úředních nařízení či směrnic, které se promítají do praktického chodu filmových studií) nebo ve vyvíjení společensko-politických tlaků. Tato „oficiální struktura kinematografie“ se realizovala v interaktivním napojení na druhotný systém „sociálních sítí“, kde formou komplikovaných strategií kompromisů a osobních vyjednávání dochází k prosazování nových názorů, postupů či děl.<sup>9)</sup> Například ředitelé filmových podniků měli možnost své pozitivní i negativní zásahy ospravedlnit odvoláním se na řadu speciálních pravomocí, jež dovozovaly jejich osobní intervenci v téměř jakékoli výrobní fázi filmu.<sup>10)</sup> Rozličné individuální zájmy, neviditelné cenzurní zásahy, „nepřepsané“ indexy nežádoucích tvůrců formují určité vztahy mezi složkami kinematografie.

Pro svou argumentaci se snažím zužitkovat primární prameny daných institucí. Dokumentace FSG, provizorně uložená v prostorách Ateliérů Bonton Zlín, zahrnuje téměř výhradně archiválie z let 1977 až 1992 a v současné době není veřejnosti běžně

7) Funkční kompatibilitu ekonomické a kulturně-politické sféry dokládá případ filmů pro děti a mládež, vyžadujících trvalou finanční subvenci. Návratnost vložených nákladů zde byla vzhledem k nízké exploatační základně a distribučním investicím spíše dlouhodobým úkolem. Jakkoli se dětský žánr stal z komerčního hlediska klíčovým exportním artiklem, nepochybně jeho podporu spoluurčovaly také kulturně-politické zřetele. Srov. Šárka B a r t o š k o v á, *Čím je filmové umění dětem a mládeží: mezinárodní sympozium o filmu pro děti a mládež*. Praha: Československý filmový ústav 1965, s. 74–99.

8) Jaromír B l a ž e j o v s k ý, Normalizační film. *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 8–11.

9) Termín „sociální síť“ přebírám ze studie Josefa Alana „Alternativní kultura jako sociologické téma“. Alan vychází z předpokladu konzervativnosti socialistického režimu a jeho neschopnosti zacházet s nonkonformitou a inovací. „Sociálními sítěmi“ nazývá „druhý“ sociální systém, který se stal důležitou spojnicí ke světu druhé, paralelní kultury, kam byly situovány různé formy kulturní „jinakosti“. Přestože jej autor aplikuje na krajní formy české alternativní kultury jako underground či disent, pokládám jej v modifikované podobě za užitečný pro potřeby přítomné studie. Srov. Josef A l a n, Alternativní kultura jako sociologické téma. In: Josef A l a n (ed.), *Alternativní kultura: příběh české společnosti 1975–1989*. Praha: Lidové noviny 2001, s. 9–59.

10) Ředitel FSG takto např. schvaluje scénáře a explikace filmů. Určuje režiséry a herecké obsazení spolu s nasazením základních profesí výrobního štábu. Definuje časové a finanční limity všech filmů. Rozhoduje o úpravách filmů a schvaluje již dokončená díla. Dále pověřuje do funkcí pracovníky v souladu s kádrovým pořádkem studia atd. Svá rozhodnutí následně předkládá ke konečnému schválení ústřednímu řediteli Československého státního filmu. Srov. *Organizační řád Filmového studia Gottwaldov*, Gottwaldov, 1983. Archiv FSG (nezpracováno), s. 22–26.

dostupná. Fondy nejsou zcela úplné a prozatím neprošly jakýmkoli archivním zpracováním. Absenci dokumentů z FSB, pokládaných z valné části za ztracené, se vedle materiálů z mimořádně zpřístupněných fondů ministerstva kultury snažím suplovat poznatky z dobové přehledové literatury a článků z periodického tisku. Cennou pomůckou, zejména pro preciznější popis systému „sociálních sítí“, je také metoda orální historie, která v kombinaci s ostatními prameny přispěje k co možná nejkomplexnějšímu výkladu alternativního profilu FSG.

## 2. Normalizační kinematografické kontexty

Oficiální dobová prohlášení přisoudila kinematografii atribut jednoho z význačných kulturních exponentů politických událostí z let 1968 až 1969.<sup>11)</sup> Model fungující na bázi vyššího stupně odpovědnosti a pravomocí dramaturgicko-výrobních skupin a jejich ideově uměleckých rad podněcoval v šedesátých letech všeobecný rozmach československé kinematografie. Toto organizační schéma však prošlo v roce 1969 zásadní revizí. Po uskutečnění individuálních pohovorů s filmovými pracovníky a zhodnocení rozborů v oblasti distribuce, tvorby, kádrové situace a zahraničních styků byl za rozhodující článek příštího řízení označen obor dramaturgie.<sup>12)</sup> Vedení Československého státního filmu zvolilo diferencovaný přístup k jednotlivým tvůrčím pracovníkům a rozhodující oporu našlo v sestavě prověřených osobností s loajálním stanoviskem ke kulturní politice komunistické strany. Počínající stagnaci v organizaci kádrově-personálního zázemí českých filmových studií předznamenalo radikální vyloučení představitelů nové vlny (Pavel Juráček, Antonín Máša, Evald Schorm, Věra Chytilová aj.) a skupiny debutantů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let (Petr Tuček, Vít Olmer, Drahomíra Vihanová, Ivan Renč, Jan Kačer aj.).

Deziluze z některých důsledků kádrově-personálního řízení, negativně ovlivňujících výrobní proces, se dostavila poměrně záhy po skončení konsolidační fáze. Statistická data stvrzují vysokou fluktuaci pracovníků, vyvolanou personálními čistkami a přísným střežením kádrových predispozic. V období od 1. ledna 1970 do 30. září 1973 při počátečním objemu 5 144 zaměstnanců odešlo z podniků Československého státního filmu 3 844 zaměstnanců a bylo přijato 4 056 pracovníků. Ve FSB se ve čtyřletí 1966 až 1969 na psaní scénářů podílelo 179 autorů, zatímco v období 1970 až 1973 se jejich počet snížil na 116. Podobně z původního stavu 50 režisérů v roce 1969 zůstalo k dispozici pouze 26.<sup>13)</sup> Praktický centralismus v řízení dramaturgie zbavil odpovědnosti tvůrčí skupiny, které spolupracovaly s omezeným okruhem autorů. I přes řadu praktických kroků se nedařilo soustavně zapojovat do výroby uspokojivé množství nových pracovních sil. Pořádání výchovných kurzů, stranických školení v podobě večerních kurzů marxismu-leninismu, vysílání studijních skupin do socialistických zemí, studentské stáže na VGIK v Moskvě a ani snahy o uplatnění vlivu na situaci na

11) Jan F o j t í k, Zpráva o situaci v československé kinematografii. *Iluminace* 9, 1997, č. 1, s. 162–163.

12) Jiří P u r š, *Obrysy vývoje československé národně kinematografie*. Praha: Československý filmový ústav 1985, s. 140.

13) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, Praha, 10. 6. 1974. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film 1968–1974, s. 16–18.

FAMU<sup>14)</sup> nepřinesly kýženou satisfakci. Angažmá režisérů se přitom odvíjelo mj. právě od jejich politické příslušnosti:

Na Barrandově existovala sestava stabilních režisérů. Všichni ti, kdo prošli prověrkami v roce 1970, si koukali udržet svoje posty, takže mladí moc šancí neměli. Když už někdo debutoval po třicítce, tak to byl velice mladý debutant a musel splňovat několik podmínek. V první řadě musel být ve straně. Kdo nebyl ve straně, nedebutoval. Za druhé musel léta asistovat, pak léta „pomocňákovat“ a když už mu bylo zhruba pětadvacet let, tak se řeklo, že by snad mohl debutovat.<sup>15)</sup>

Rovněž malý počet politicky korektních scenáristů znesnadňoval předstih v přípravě literárních námětů a scénářů, na nichž se museli provizorně autorsky podílet sami dramaturgové apod. Nepříznivou situaci přitom po celý čas komentovalo kinematografické vedení a postupem doby i samotní filmaři poukazující na velmi nepružný systém nakládání se začínajícími režiséry.<sup>16)</sup> Navzdory mnoha proklamacím o nezbytnosti získávání nových pracovníků naráželo hospodaření s tvůrčím kapitálem na konzervativnost a nedůvěru ve smělejší řešení problému. Úvahy o chronickém nedostatku se periodicky objevovaly ve statích čelných představitelů Československého státního filmu a při posuzování této otázky se hojně vyzdvihoval generační aspekt spolu s relativně vysokým věkovým průměrem domácího tvůrčího zázemí.<sup>17)</sup>

## 2.1 Situace ve studiích Krátkého filmu

Úkoly, obdobné novým požadavkům na dramaturgii hraného filmu, stály na počátku sedmdesátých let také před studií KF. I zde se například objevil pokyn vykonat kádrovou reorganizaci sektoru zpravodajského a dokumentárního filmu.<sup>18)</sup> Během ofenzivní etapy české normalizační kinematografie se ovšem překvapivě počíná formovat funkce malých studií coby částečné alternativy ke kádrové politice FSB, participující na procesu postupného zapojování filmařů s „problematickým profilem“.

14) Československý státní film a vedení AMU uzavřelo v tomto období dohodu o promyšlenějším systému výběru posluchačů, přijímaných ke studiu. Důsledněji mělo být uplatňováno hledisko politické příslušnosti včetně následné výchovy studentů k odpovědnému formování socialistické filmové kultury. Srov. tamtéž, s. 19.

15) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006.

16) Rudolf Adler při příležitosti rozhovoru nad svým debutovým snímkem STŘEPY PRO EVU konstatuje, že „[...] problematika debutantství v českém filmu je dnes již skutečně krizový problém. [...] Když si otevřete seznam barrandovských titulárních režisérů – zjistíte, že je jich něco kolem čtyřiceti. Pokud se na tento seznam budete dívat z generačního hlediska, pokud budete hodně shovívavá a k mladší generaci budete počítat ty kolem čtyřicítky, najdete jedno nebo dvě jména [...]“. V případě jeho vlastního debutového filmu „[...] jde spíše o náhodu. Šťastný případ, protože většina těch, kteří se k vlastní práci dostanou, pochází z řad dlouhodobých asistentů, posléze pomocných režisérů v celovečerním filmu [...]“. Srov. Alena B e c h t o l d o v á, Rozhovor s režisérem Rudolfem Adlerem o debutantech. *Film a doba* 25, 1979, č. 7, s. 372–373.

17) Srov. např. Jiří P u r š, Naše hraná tvorba v roce 1979. *Film a doba* 25, č. 5, s. 546–247.

18) Investiční výstavba českého filmu, Praha, 9. 7. 1970. NA, fond MK (nezpracováno), k. 132, Film 1969–1974, s. 9–10.

Relativně četný výskyt tohoto typu pracovníků v podnicích KF dovoloval jednak proměnlivý stav kvalifikovaných profesí a také řízené plánování. Vysoký věkový průměr, stárnutí kmenových zaměstnanců a kvantitativně nedostačující zastoupení v některých oborech nutil eventuálně přijímat tvůrce, nevyužité v ostatních úsecích Československého filmu.<sup>19)</sup> Výhledový plán KF pak na počátku sedmdesátých let předepisoval vytvořit základy hrané tvorby pro děti a mládež.<sup>20)</sup> Celovečerní snímky i nadále sporadicky vznikaly v Gottwaldově, kam byl tímto umožněn vstup hostujícím osobnostem s podílem na produkci dětských filmů. Především však vedení dopředu připouštělo možnost zaměstnávat tyto tvůrce ve studiích krátkometrážní tvorby a dabingu.<sup>21)</sup> Působení mimo mainstreamové dění svádí k romantickým představám o outsidersch ve vyhnanství. Práce na televizních zakázkách, dokumentárních či animovaných filmech však mohla zaručovat trvalou existenční zaopatřenost či dokonce lukrativní mzdové ohodnocení:

Na tehdejší dobu mě to živilo docela slušně. Po existenční stránce jsem byl docela spokojený. Zrovna v sedmdesátých letech, kdy jsem točil animované věci, jsem na tom byl mnohem líp, než renomovaní režiséři, jako třeba Menzel nebo Chytilová, kteří nemohli vůbec nic. Animovaný film měl tehdy jméno a byla to jistá práce.<sup>22)</sup>

Nutnost náboru nových pracovních sil spolu s benevolentnějším přístupem kinematografického vedení prozatím naznačuje spíše direktivní konstruovanost alternativního statusu studií KF. Na druhou stranu zde kromě popsaných externích stimulů evidentně sehrála roli také vlastní iniciativa, již lze uchopit právě skrze model „sociální sítě“, definované napětím mezi mocenskými orgány a „reformními“ činiteli. Účast „reformních“ činitelů na systému provází jistá míra různě motivovaných reflexí a inovací, díky nimž dochází k pokusům o volnější pojetí oficiální ideologie a posouvání hranic tolerované kulturní produkce.<sup>23)</sup> Známou se stala kauza s filmem Věry Chytilové *HRA O JABLKO*, realizovaným pod patronací KF. Pražská sekce podniku, zaměřená na výrobu celovečerních hraných snímků pouze velmi okrajově, prakticky postrádala logické ospravedlnění pro výrobu snímku režisérky s vynuceným pracovním distancem. Skutečně tedy mohlo jít o úmysl vědomě se diferencovat od kádrových podmínek na Barrandově. O pokus budovat prestižní postavení studia „odvážným“ krokem, zaštitěným ať již ředitelskými či individuálními mocenskými výsadami ředitele Kamila Pixy. Ačkoli se jediné případu Věry Chytilové dostalo výjimečné publicity,<sup>24)</sup> průkazným faktem zůstává, že uplatnění v KF nacházely i další osobnosti například z již zmiňované skupiny debutantů z přelomu šedesátých a sedmdesátých let. Zúžíme-li výběr

19) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, c. d., s. 12.

20) Zpráva o výsledcích rozboru hospodářské činnosti Krátkého filmu za rok 1975. Praha : Krátký film 1976, s. 8–9.

21) Zpráva o současném stavu a předpokladech dalšího rozvoje čs. kinematografie, c. d., s. 17.

22) Rozhovor s Ivanem Renčem. Praha, červenec 2006.

23) Srov. J. A l a n, c. d., s. 17–18.

24) Sama Chytilová tuto kauzu v rozhovorech mnohokrát parafrázovala – srov. např. Robert B u c h n a r, *Sametová kocovina*. Brno : Host 2001, s. 53.

pouze na oblast filmové režie, poskytl KF v různém časovém úseku a na různý pracovní úvazek nové příležitosti Ivanu Renčovi, Drahomíře Vihanové, Petru Tučkovi, Antonínu Mášovi, Zdenku Sirovému a Františku Vlácilovi.

Na srovnání dvou projektů Antonína Máši pro gottwaldovskou a barrandovskou produkci lze ve zkratce demonstrovat podobu alternativních výrobních poměrů a „sociálních sítí“ v praxi. Z příkladu je současně patrné, že poskytnutá šance se neomezovala výlučně na režiséry, ale i na ostatní řadové členy štábu:

Když byla v Praze situace čím dál složitější, musel odejít z Barrandova například Antonín Máša a dostal příležitost točit u nás pod hlavičkou Krátkého filmu RODEO. A Mášovi se podařilo soustředit kolem sebe Jaromíra Kallistu, který produkoval se svým přítelem kameramanem Stanislavem Milotou film ze srpna 68, a proto museli z Barrandova. Vlastimil Venclík, který napsal odvážný scénář, taky musel. Máša je vzal k sobě do štábu, a tím pádem jsme je mohli zaměstnat. To už nevadilo. Byli ve Zlíně na smlouvu o dílo anebo na denní nasazení, to už byla technická záležitost.<sup>25)</sup>

Ve FSB ovšem Antonín Máša náležel mezi proskribované spolupracovníky:

My jsme v naší skupině zkoušeli Mášu nějak propašovat, když napsal scénář k filmu PRÁZDNINY PRO PSA. To byl randál, že by to měl Máša točit! To maximálně ten scénář, ale točila ho Jaroslava Vošmiková. Máša nesměl na Barrandově ani dětský film.<sup>26)</sup>

Vyrovňávání se s kádrově-personálními otázkami v podnicích českého filmu tedy nepředstavovalo marginální jev, nýbrž jeden z nejprůzračnějších znaků sledované historické etapy. Diferencovaný přístup k filmařům, z nichž se někteří opětovně vraceli zpět ke svému povolání v malých studiích, doprovázel nedokonalý mechanismus uvádění debutantů a začínajících tvůrců do výroby. Kromě explicitních nároků na tzv. kádrové předpoklady předcházela samostatné činnosti často dlouhodobá proluka, strávená ve funkcích pomocných asistentů, režisérů či scenáristů. Nástup pak typicky vyústil v projekt kolektivního povídkového filmu, sdružujícího obvykle dva až tři režisérské adepty. Jejich filmový start byl ovšem často spíše hypotetický, bez záruky začlenění do stabilního produkčního harmonogramu barrandovského studia. Inspiraci ke změnám, pozvolna se prosazujícím od závěru sedmdesátých let, mohlo domácí kinematografické prostředí čerpat například ze sovětských zkušeností. Tamější studia charakterizoval podobně zaostávající systém, zasluhující revizi.<sup>27)</sup> FSG záhy po svém osamostatnění navázalo na „azylové“ taktiky KF, skloubené s pokusem o vytvoření alternativní debutantské platformy. Produkční pozadí pomůže odhalit, nakolik se na těchto cílevědomě prosazovaných strategiích podepsaly vnitřní i vnější faktory.

25) Rozhovor s Vojtěchem Kunčíkem. Zlín, srpen 2006.

26) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006.

27) Srov. Jiří L. e v ý, Talent, škola, profese. *Film a doba* 23, č. 3, 1977, s. 128–130.

### 3. Mezi Barrandovem a Kolibou: Nad reálnými možnostmi a perspektivami osamostatněného gottwaldovského studia

Potenciální expanze výrobního odvětví celovečerní hrané tvorby pro děti a mládež se v gottwaldovské tvůrčí skupině připravovala již od šedesátých let. Navzdory záměru rozšiřovat roční produkci postupně až na pět celovečerních filmů neodevzdalo studio ústřední půjčovně do roku 1978 více než dva celovečerní a dva středometrážní hrané tituly. Za hlavní příčiny lze kromě nedostačujícího peněžního přídělu zpětně pokládat především rezignaci na zvětšování výrobních štábů s odborně kvalifikovanými pracovníky, neuskutečněnou modernizaci a technické dovybavení studia, popř. i minimum připravených a schválených scénářů.<sup>28)</sup> Přítrž všem plánům učinil v důsledku celkové reorganizace a centralizace československé kinematografie nástup nového vedení studia v roce 1970. Řada nepříznivých faktorů se tím jen automaticky přesunula do nadcházejících dekád. Pouhý zánik dislokovaného pracoviště KF v Gottwaldově k 1. 1. 1977, právně ošetřený delimitačním protokolem mezi ředitelem KF Kamilem Pixou a nově nastupujícím ředitelem osamostatněného FSG Bohumilem Steinerem, samozřejmě rázem nevyřešil problém dosavadní stagnace a ani nezaručoval privilegium absolutní samosprávy. Řídící orgány nadále korigovaly svá rozhodnutí s Ústředním ředitelstvím Československého filmu a přizpůsobovaly se jeho pokynům.<sup>29)</sup> Situace v materiálně-technické základně a výrobně-ideové postuláty studia navíc podstatně limitovaly spektrum možností, jak se profilovat v dobovém kinematografickém kontextu.

Oficiální explikace odůvodnila svěřenou samostatnost potřebou neustálého navyšování výroby (do roku 1980 měl být podíl FSG na celkovém objemu české celovečerní produkce 20 procent) spolu s poukazem na dosažené umělecké mety zdejších tvůrců.<sup>30)</sup> Také teze samotného studia hájící oprávněnost tohoto kroku se poněkud příznačně nesly v duchu vymezování své alternativní pozice vzhledem k všestranně „vyspělejšímu“ Barrandovu:

Nástup Gottwaldova byl [v šedesátých letech] přesto úspěšný a jeho dětská tvorba se stávala vážným partnerem tvorby pro děti daleko lépe vybaveného, zkušenějšího a finančně i technicky nepoměrně lépe fundovaného Barrandova. Gottwaldovské filmy, natáčené za velmi nízké rozpočty, měly dobrý ohlas nejen v distribuci, ale získaly desítky významných cen na mezinárodních festivalech a v Československém filmexportu patřily trvale k nejprodávanějším. Přitom náklady u černobílých celovečerních filmů nepřevyšovaly zpravidla 2,000.000,- Kčs.<sup>31)</sup>

28) Za nové tvůrčí činy, Gottwaldov, 14. 2. 1978. Archiv FSG (nezpracováno), s. 10–12.

29) Smlouva o převedení správy národního majetku mimo obvyklé hospodaření podle § 347 hosp. zákoníku, Praha, 1. 9. 1977. Archiv FSG (nezpracováno).

30) Zřízení státní hospodářské organizace s výrobním posláním „Filmové studio Gottwaldov“ – žádost o udělení souhlasu, Praha, 22. 11. 1976. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film 1976–1979.

31) Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 11.

Obdobný způsob nárokování umělecké jakosti, nevylučující maximální úsporu tvůrčího, materiálního a finančního kapitálu, se stane leitmotivem budoucího interního plánování, nařízení i debat. Diferenciační metody FSG ovlivnila jeho částečná provozní závislost právě na „fundovanější“ konkurenci – Barrandovu a Kolibě. Studio se totiž v daném období už nijak výrazně nerozrostlo a podobně jako dříve čelilo permanentnímu úbytku odborně způsobilého personálu.

K poslední vlně významnějších úprav gottwaldovského výrobního komplexu došlo v padesátých letech a o dobově podružném postavení FSG svědčí fakt, že do roku 1977 prakticky nefiguruje v plánech investiční výstavby. Jednoznačně se preferuje dobudování pražských filmových studií spolu s projektem archivu československé filmotéky.<sup>32)</sup> Kusé zmínky o zaostávajících provozech s pozůstatky snímací a osvětlovací techniky z éry Filmových ateliérů Baťa se objevují až po osamostatnění studia. Zvažuje se renovace a rozpínání výrobních kapacit kudlovského areálu.<sup>33)</sup> Dostavba však zůstala až na rekonstrukce několika stávajících oddělení a výstavby účelových zařízení ve stadiu neuskutečněných příslibů.

Na efektivitě výroby se nepříznivě podepsal i kolísavý stav zaměstnanců v některých klíčových profesích spolu s nedostatečně rozvinutým technickým úsekem. V průběhu osmdesátých let disponovalo FSG na úseku tvorby jedinou dramaturgicko-výrobní skupinou oproti barrandovským šesti a pracovalo zde v průměru dvě stě osob oproti dvěma tisícům ve FSB.<sup>34)</sup> Nebyla zde adekvátně zastoupena specializovaná zařízení (líčení a kosmetiky, dekorační techniky, studio pro nahrávání hudby, ruchové a trikové studio apod.). Studio vlastnilo dva produkční štáby, které se průběžně potýkaly s absencí i zcela základních tvůrčích a pomocných pracovníků jako zvukař, kostymér, skript, klapka nebo asistent kamery. Chybějící zaměstnance dočasně zastupovali smluvně angažovaní experti z ostatních studií.<sup>35)</sup> Při souběžné realizaci dvou a více projektů se tato situace nezřídka stávala až krizovou. Nebezpečí produkčních průtahů si vyžádalo pečlivě uvážené sestavování štábů a jejich časoprostorového rozmístění v rámci ročního výrobního plánu včetně zajištění externistů a pronájmu dalších provozních útvarů.<sup>36)</sup>

32) Investiční výstavba českého filmu, c. d., s. 5–12.

33) Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, Praha, 10. 9. 1980. NA, fond MK (nezpracováno), k. 133, Film, s. 16.

34) Srov. např. Vlasta H u m h e y o v á, *Celovečerní hrané filmy Filmového studia Barrandov 1983–1987*. Praha : FSB 1988, s. 7–10.

35) Setrvačnost problému dokazuje periodický výskyt poznámek o svízelnosti vlastních kapacitních limitů, vznášených ze strany zaměstnanců na výrobních poradách FSG v průběhu osmdesátých let: 9. března 1981, s. 3; 13. září 1983, s. 9; 2. ledna 1985, s. 5, 9; 3. října 1986, s. 6; 21. prosince 1987, s. 2; 7. listopadu 1988, s. 3. Srov. Zápisy z porad vedoucích produkcí a štábů FSG, Gottwaldov, 1981–1988. Archiv FSG (nezpracováno).

36) Konkrétní případ složitých produkčních peripetií je podrobně popsán např. ve výrobní dokumentaci filmu SONÁTA PRO ZRZKU. Režisér Vít Olmer v ní shrnul vlastní realizaci jako „běh na mimořádně dlouhé trati – natáčení se mimořádně protáhlo díky nepřízní počasí a také proto, že produkce pracovala na dvou filmech současně“. Kapacitní a technické možnosti FSG ztěžovaly koordinaci štábů, pracujících střídavě na Olmerově filmu a na snímku TRNOVÉ POLE. V postprodukční fázi bylo studio pro změnu vytíženo dokončovacími pracemi na titulu DĚTI ZÍTKŮ, a muselo se tak spoléhat mj. na výpomoc zvukových hal FSB. Srov. Výrobní zpráva filmu Sonáta pro Zrzku, Gottwaldov, 23. 3. 1981. Archiv FSG (nezpracováno), s. 4–7.

V přímé návaznosti na popsaná omezení nesly svůj podíl na „úsporné“ politice studia konečně i ekonomické faktory. Barrandovská produkce mohla ve výjimečných případech počítat s mimořádnými jednorázovými přídělky na podporu tzv. nosných, společensky závažných filmů typu VÍTĚZNÝ LID, TICHÝ AMERIČAN V PRAZE či TEMNÉ SLUNCE.<sup>37)</sup> V porovnání s Barrandovem se však gottwaldovské rozpočty nesnižovaly tak výrazně, jak bývá poukazováno.<sup>38)</sup> Na konečné výši výrobních nákladů se kauzálně odrážely především dodatečné výdaje zaviněné vlastní nesoběstačností a nedovybaveností než diskriminace ze strany státních filmových investic.<sup>39)</sup> V důsledku všech těchto okolností se víceméně samovolně upustilo od myšlenky zvyšování počtu natáčených filmů. Do konce sledovaného údobí nepřekročil roční výkon stanovený limit čtyř do distribuce uvedených celovečerních titulů. Studiu se kvantem nepodařilo dostihnout čtvrtou barrandovskou tvůrčí skupinu se zaměřením na dětský film, která ročně vyprodukovala pět až sedm snímků.

Z výše uvedených faktů vyplývá, že alternativa se nemohla nikdy odehrát na poli materiálně-technických ani profesionálně-oborových diferenciací. Studio naopak často samo hledalo náhradní řešení pro efektivnější fungování svojí průmyslové infrastruktury například různými formami koprodukce s Filmovým studiem Koliba nebo s FAMU. Nabytou samostatností však anticipovalo určitá organizační opatření, směřující k posílení pravomocí a odpovědnosti jednotlivých článků řízení v kinematografii na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. Rozhodujícím krokem se ukázaly být změny na postu vedení a posuny v dramaturgii studia, která už nepodléhala schvalování v Krátkém filmu. Právě v dramaturgii, které příslušela kompetence vybírat režiséry, shromažďovat látky vhodné k realizaci nebo participovat na výsledné umělecké koncepci filmu, se otevřel prostor k pronikání alternativních impulsů. Veškerá znevýhodnění vůči ostatním domácím studiím se FSG snažilo kompenzovat inovativní dramaturgickou koncepcí, jíž lze v dobových souvislostech přiřknout přívlastek alternativní. Kromě cílevědomého utužování statusu „debutantského studia“ usilovala dramaturgie implantovat do svých výrobků specifický moravský kolorit. Z formálního hlediska měly snímky vstřebávat kulturu moravských regionů a těžit z uměleckého potenciálu této oblasti.

37) Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, c. d., s. 7–8.

38) Srov. Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 18.

39) Tento fakt potvrzuje mj. porovnání rozpočtů hrané tvorby obou studií za rok 1981. Pětímilionovou hranici překročily z jednatřiceti vyrobených barrandovských filmů pouze tituly BULDOCI A TŘEŠNĚ, HODINA ŽIVOTA a OPERA VE VINICI spolu se dvěma koprodukčními snímky MONSTRUM Z GALAXIE ARKANA a V TÝLU NEPŘÍTELE. Srov. Pavel B a r á k, *Československá kinematografie v roce 1981*. Praha: Československý filmový ústav 1987, s. 245–247. Ke standardní výši rozpočtů snímků FSG viz poznámka č. 53.

#### 4. Gottwaldovské alternativy

##### 4.1 Tvůrčí mládí na Barrandově a v Gottwaldově

Nástup začínajících tvůrců byl na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let pokládán za stále neuspokojující. Odborná způsobilost ani kvantitativní zastoupení se přitom nejevily jako hlavní překážky – počet absolventů FAMU dokonce převyšoval potřeby Československého státního filmu. Přesto se vyskytovaly potíže při jejich zdárném umisťování. Závady shledávalo vedení vedle „společensko-politické nepřipravenosti“ také v omezeném počtu volných pracovních míst, neboť zaměstnanci mnohdy neukončovali svou aktivní činnost v důchodovém věku. Celkový stav se dostával do střetu s plánováním, jehož zásadním úkolem bylo již od počátku konsolidační etapy vyhledávání, výchova a zapojování mladých pracovníků do filmové výroby.<sup>40)</sup>

Situace se ve větším měřítku začala zlepšovat v první půli osmdesátých let. I vyhlášení samostatného FSG signalizovalo odklon od praktik ofenzivní fáze normalizačního období směrem k decentralizaci produkce a dramaturgie. Počátek skutečně systematického řešení otázky začleňování nastupujících filmařů do výrobního procesu slibovaly také změny v uspořádání barrandovské dramaturgie, datované rokem 1982. Podkladem pro postupnou genezi souboru účinných opatření se staly plány československé kinematografie v návaznosti na usnesení kolegia Ústředního ředitelství ke střídání tvůrčích generací: provoz dramaturgicko-výrobní skupiny „Tvůrčí mládí“, kádrový a organizační program FSG a protokol o spolupráci s FAMU se zvláštním zaměřením na propojení školy s praxí (příležitosti pro studenty v podnicích Československého filmu).<sup>41)</sup>

Reorganizace FSB, doprovázená výměnou některých řídicích funkcí, přinesla novelizaci oborových směrnic o přípravě, projednávání a schvalování výrobně dramaturgických plánů. Ve snaze zajistit prostor pro vznik odlišných rukopisů či zpestření žánrů se studio postaralo o novou skladbu dramaturgicko-výrobních skupin.<sup>42)</sup> Následkem toho dochází i ke kvantitativně vzestupné tendenci debutů, kde se vedle osob z pomocných filmařských profesí prosazují relativně brzy po dokončení studia také absolventi FAMU. Po vzoru moskevského studia Debut<sup>43)</sup> je zde v roce 1982 zřízena výrobně dramaturgická skupina „Tvůrčí mládí“ s vedoucím Janem Vildem, jejíž náplň má spočívat právě v uvádění nových (zejména režisérských) osobností za předpokladu splňování určitých kritérií: dotyčný absolvoval FAMU, VGIK nebo jinou uměleckou školu příbuzného směru, jeho věk nepřesáhl 35 let (popř. doba od získání vysokoškolského diplomu nebyla delší než pět roků), splňoval kádrové předpoklady a úspěš-

40) Srov. Zpráva o současném stavu a plnění úkolů v oblasti českého filmu, c. d., s. 12–13.

41) Roční rozbor výsledků činnosti Československého filmu za rok 1987. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1988, s. 106–107.

42) Zpráva o výsledcích rozboru činnosti Československého filmu za rok 1983, Praha, 1984. NA, fond MK (nezpracováno), k. 132, Film 1969–1974, s. 1–2.

43) Skupina Debut vznikla při Mosfilmu v roce 1977 na základě usnesení „O práci s tvůrčí mládeží“, které přijalo ÚV KSSS v roce 1976. Srov. Jan B e r n a r d, *Národní kinematografie Sovětského svazu*. Praha: Československý filmový ústav 1989, s. 186.

ně prošel ideově-talentovým hodnocením. Selektce aspirantů závisela na rozhodnutí kádrově-personálního útvaru studia, které navrhovalo jejich postupné zařazování do realizačního procesu. Skupina do budoucna počítala s formátem povídkového filmu i s možností samostatných celovečerních počínů.<sup>44)</sup>

Zatímco Barrandov musel kvůli nadbytku uchazečů o debut ustavit speciální tvůrčí skupinu, FSG se z kapacitního hlediska potýkalo s jevem zcela opačným – v trvalém pracovním poměru udržovalo jen dva režiséry, Josefa Pinkavu a Radima Cvrčka. Pro zabezpečení ročního plánu čtyř celovečerních hraných titulů a televizních objednávek se tudíž v následujících letech nutně spoléhalo na trvalý přísun externistů. Tento fakt v zásadě determinoval celou debutantskou politiku, z níž studio obratně vytvořilo svůj veřejný obraz.

Významnou kapitolou v krátké historii samostatného Filmového studia Gottwaldov byla a stále je práce s mladými, mnohdy zcela začínajícími tvůrci. Ať už jde o scénáristy, režiséry, kameramany či architekty. O tom jak a v jaké míře dává studio možnosti mladým, hovoří nejlépe fakta a jména. V Gottwaldově debutují scénáristé Vojtěch Vacke, Alois Ditrich, Petr Křenek, Irena Charvátová, Martin Šafránek, Jiří Jilík a další. Dále pak kameramani Juraj Fándli a Antonín Daňhel. Režiséři Vít Olmer, Julius Matula, Karel Smyczek, Vladimír Drha, Otakar Kosek, Miloš Zábranský, Tomáš Tintěra, Miroslav Balajka, v roce 1986 pak Jana Semschová, Zdenek Zaoral, Rudolf Růžička.<sup>45)</sup>

Gottwaldov soustředil své koncepční úsilí převážně na režii celovečerních hraných filmů. Obdobný přístup, byť v omezenější míře a s menší ostentativností, prosazovalo studio i v resortu animovaného a dokumentárního filmu, které po osamostatnění taktéž prodělávaly cílený rozvoj. Program však necharakterizovalo jako striktně debutantský. Podle svých možností se zavázalo každoročně uskutečnit pouze jeden debut, určený buď dětem nebo mládeži, rozvíjet za tímto účelem kooperativní styky s FAMU a případně připravovat společné filmové projekty. Zbývající prostor vyhrazovalo obecně spolupráci s mladými, začínajícími tvůrci – vedle režisérů také se scenáristy, hudebními skladateli, herci, architekty nebo kameramany.<sup>46)</sup> Gottwaldovský model tedy oproti „Tvůrčímu mládí“ rozhodně nebyl tak nekompromisně vymezený. V nárocích nefiguruje například věková kategorie ani povinnost podrobení se ideově-talentovému hodnocení. Bylo by naivní se domnívat, že politická příslušnost ve FSG zcela pozbývala své váhy, když například v interních předpisech apelovalo ředitelství na nezbytnost politického vzdělávání vlastních pracovníků.<sup>47)</sup> Na externí spolupracovníky se však

44) Alena B e c h t o l d o v á, První kroky: Rozhovor s Janem Vildem, vedoucím 6. dramaturgicko-výrobní skupiny Tvůrčí mládí. *Film a doba* 29, 1983, č. 8, s. 422–427.

45) Jaroslav P e t ř í k – Jiří J i l í k, 50 let Filmového studia Gottwaldov. Gottwaldov : FSG 1986, s. 19; dále srov. např. Josef V a c u l í k, Hraná tvorba ve Filmovém studiu Gottwaldov. *Film a doba* 25, 1979, č. 9, s. 484–485; Ilona S t e i n e r o v á, Půl století Filmového studia Gottwaldov. *Naše pravda* 42, 1986, 10. 10., s. 5.

46) Stručné hodnocení práce studia za prvních pět let jeho samostatné činnosti, Gottwaldov, 1982. Archiv FSG (nezpracováno), s. 1–2.

47) Bohumil S t e i n e r, Hlavní úkoly Filmového studia Gottwaldov v roce 1988, Gottwaldov, 8. 1. 1988. Archiv FSG (nezpracováno), s. 9.

nevztahovala tak přísná měřítko. Z pohledu barrandovské dramaturgie byla gottwaldovská zvýhodněna svým volnějším polem působnosti:

Myslím, že mezi šéfy studií panovala určitá rivalita. Steiner měl ctižádost ukázat Praze, že ve Zlíně dokážou dělat lepší filmy. A protože byl dost mocný a mohl si to dovolit, tak chtěl vrátit na scénu lidi, kteří nebyli Praze vhod. Kačer byl v Praze *persona non grata*. V Praze byl nežádoucí Sirový, Olmer, Máša nebo Drha a všichni dělali ve Zlíně. Steiner nebyl vůbec hloupý – jako dramaturga si tam vzal třeba Josefa Vaculíka, což byla strašně zajímavá osobnost. A ten potom protlačoval i docela kritická témata. Dramaturgie tam měla daleko svobodnější ruce.<sup>48)</sup>

Také Jan Gogola, bývalý dramaturg FSG, připisuje zásluhy o alternativní profilaci studia konkrétním osobnostem. Vedle Josefa Vaculíka zmiňuje například Jaroslava Petříka, na jejichž dramaturgické směřování co se týče přípravy látek a výběru osobností se později dále navazovalo. Místní dramaturgie sama vytipovávala okruh vhodných osob, přičemž volbu posléze schvaloval podnikový ředitel:

Na Barrandově lidi vstupovali do strany, protože jinak by neměli šanci nic natočit. My jsme na toto zase tolik nehleděli, nebo aspoň já o tom nevím. Na základě scénáře jsme oslovovali režiséry a do výběru nám nikdo nemluvil. Samozřejmě se to potom dál schvalovalo a některé věci se nedaly dělat takzvaně přímo. Šlo je ale prosadit lstí. Tak se podařilo koupit třeba námět Jiřího Suchého nebo Pavla Juráčka.<sup>49)</sup>

Hledání spolupracovníků v širokém seznamu čekatelů lze za daných podmínek označit za alternativní přístup, který však značně podmiňoval fakt, že tito tvůrci nacházeli na Barrandově uplatnění poměrně nesnadno. Mezi FSG a FSB (jmenovitě mezi vedoucím dramaturgem, čtvrtou dramaturgicko-výrobní skupinou filmů pro děti a mládež a „Tvůrčím mládím“) měla v tomto ohledu platit dokonce koordinační dohoda o výběru a jednorázovém uvolňování zaměstnanců pro natáčení v Gottwaldově.<sup>50)</sup> Na rozdíl od „Tvůrčího mládí“, kde vznikaly snímky různých žánrů, lze určitý podíl na navrhované alternativě přiznat takřka výhradní orientaci na film pro děti a mládež, který se podle dramaturgyně FSB Marcely Pittermannové netěšil ztřeštěné pozornosti řídících kinematografických orgánů, a mohl se tak do jisté míry proměnit v „únikový“ žánr. Současně pokračovaly diskuse o potřebě obměny tvůrčích generací, na něž

48) Rozhovor s Marcelou Pittermannovou. Praha, listopad 2006. K výkladu o soupeření a jisté míře vzájemné nevěřivosti ředitelů českých filmových studií, jež pozitivně ovlivnila jejich pracovní nasazení, se dále přiklání i režiséři, kterým FSG nabídlo po svém osamostatnění spolupráci. Srov. např. V. O l m e r, *Tváře jak dětské prdelky aneb příběhy českého filmaře*. Praha : HAK 1997, s. 63; Pavel T a u s s i g, *Filmový smích Karla Smyczka aneb Od Poláčka k Poláčkovi*. Rychnov nad Kněžnou : Filmový klub Rychnov nad Kněžnou 2003, s. 12.

49) Rozhovor s Janem Gogolou. Brno, listopad 2006.

50) Srov. např. Dramaturgický plán na rok 1982 s dramaturgickým výhledem do roku 1986, Gottwaldov, květen 1981, Archiv FSG (nezpracováno), s. 3. O zmíněné dohodě se nepodařilo cokoli dodatečného dohledat. Ani nikdo z dotazovaných pamětníků faktickou existenci takové dohody nepotvrdil. Je tudíž pravděpodobné, že jakékoli koordinační styky probíhaly spíše neformálním způsobem.

studio svým programem pohotově zareagovalo. V uskutečněných i z různých důvodů pozastavených projektech se tak od počátku skutečně kalkulovalo s debutanty, začátečníky a osobnostmi s nevyhovujícím kádrovým profilem.<sup>51)</sup>

Coby první celovečerní debut vznikla v nových výrobních podmínkách HOUSATA, kde byl kromě scenáristky Ireny Charvátové a režiséra Karla Smyczka Boris Halmi poprvé architektem, Kristýna Novotná návrhářkou kostýmů a svou první hudbu k filmu skládal Zdeněk John. Vstřícné kritické přijetí tohoto a některých dalších gottwaldovských debutů přispělo spolu s případnými festivalovými oceněními k pozvednutí prestiže studia do té míry, že dobový veřejný diskurs začal v souvislosti s FSG hovořit o progresivní dramaturgické a kádrové politice.<sup>52)</sup> Koncentrace začátečníků ve výrobních štábech však nebyla vždy tak vysoká. Vyvrcholení těchto tendencí představovala spolupráce s katedrami hraného filmu a dokumentu na FAMU. Ojedinělým produkčním experimentem, dovedeným do celovečerního formátu, se stal původně absolventský film Miloše Zábranského POSLEDNÍ MEJDAN. FSG se na díle s pedagogickou supervizí Václava Vorlíčka podílelo kromě hlavního dramaturgického dozoru především finančně a zamýšlelo ponechat maximální prostor invenci studentů z FAMU, aby se i v konečném formálním tvaru umělecky odrazila jejich profesionální ne zkušenost. Ze spolupráce navíc pro studio vyplýval také ekonomický přínos. V komparaci s obvyklými gottwaldovskými produkty se zde díky zajištění některých funkcí a provozů fakultou výrazně snižovaly náklady.<sup>53)</sup> Celý pokus se však nakonec příliš neosvědčil. I přes závazné smluvní ujednání mezi oběma institucemi produkce až na výjimky narážela na mizivý zájem ze strany vedení školy. Ke všemu těsně před započítím natáčení vznesl náměstek ústředního ředitele Československého filmu Jaroslav Beránek nesouhlas s „ideově-uměleckou“ koncepcí filmu, což si vyžádalo dodatečné úpravy a tím i nepředvídané výrobní průtahy.<sup>54)</sup> Snad právě výsledná rozporuplnost vedla k tomu, že

51) Z nerealizovaných projektů stojí za zmínku komedie „Rodina“, kterou měl podle scénáře Vlastimila Venclíka režírovat Evald Schorm. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, Gottwaldov, 1978. Archiv FSG (nezpracováno), s. 11. Do fáze literárního scénáře dospěly ve FSG např. zamýšlená adaptace divadelní hry Jiřího Suchého „Člověk z půdy“ nebo celovečerní verze původně krátkometrážního muzikálového snímku FAMU Lumíra Tučka a Tomáše Vorla „ING.“ Srov. Plány filmové tvorby Filmového studia Gottwaldov na léta 1989–1993, Gottwaldov, 1988. Archiv FSG (nezpracováno), s. 3–5. Z režisérů se v dramaturgických výhledech dále objevovaly osobnosti jako Jiří Svoboda, Jaroslav Soukup, Karel Kovář, Václav Křístek nebo Petr Koliha. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 17–19; Plány filmové tvorby Filmového studia Gottwaldov na roky 1988–1992, Gottwaldov, 1987. Archiv FSG (nezpracováno), s. 6.

52) Srov. např. Eva Z a o r a l o v á, Ze školy do praxe – beseda s absolventy FAMU. *Film a doba* 28, 1982, č. 7, s. 366–371; Jan B e r n a r d, Malinový koktejl. *Film a doba* 29, 1983, č. 8, s. 464; Jiří L e v ý, Česká celovečerní hraná tvorba v roce 1982. *Film a doba* 29, 1983, č. 7, s. 346; Ilona S t e i n e r o v á, Poutníci: nový film z spolupráce Filmového studia Gottwaldov a FAMU. *Naše pravda* 44, 1988, 5. 7., s. 3.

53) Výsledný rozpočet POSLEDNÍHO MEJDANU činil 1 714 955 Kčs, snímku POUTNÍCI 2 845 000 Kčs. Srov. s příklady standardní produkce FSG: MEZI NÁMI KLUKY (3 547 831 Kčs), JEMNÉ UMĚNÍ OBRANY (3 852 503 Kčs), JSI FALEŠNÝ HRÁČ (3 878 239 Kčs), MALINOVÝ KOKTEJL (4 005 185 Kčs), POHLAD KOČCE UŠÍ (5 219 753 Kčs), O STATEČNÉM KOVÁŘI (6 475 940 Kčs). Rozpočtové údaje jsou převzaty z výrobních zpráv citovaných filmů, uložených v archivu FSG (nezpracováno).

54) Výrobní zpráva k filmu Poslední mejdan, Gottwaldov, 15. 8. 1983. Archiv FSG (nezpracováno), s. 1–5.

srovnatelná forma koprodukce se zopakovala na jediném dalším hraném titulu POUTNÍCI s již menším podílem posluchačů FAMU a začínajících členů štábu.

FSG se během osmdesátých let etablovalo jako alternativní sociální prostor. Tamější debut však nezajišťoval automatickou propustku do běžné praxe. Zkušenosti tvůrců se lišily případ od případu a v neposlední řadě se odvíjely od osobní podnikavosti, popř. opět od interpersonálních vazeb. Vít Olmer realizoval ve FSG snímek SONÁTA PRO ZRZKU po devíti letech od své prvotiny TAKŽE AHOJ:

Já jsem se přes Gottwaldov dostal krok za krokem na Barrandov. Natočil jsem tam film, dostal za něj cenu, tak už mě nemohli úplně odepsat. Navíc začínala taková ta lehká obroda, takže to šlo jedno s druhým. Měl jsem v Praze možnost dál dabovat nebo dělat hraný film. Ale na rovinu mi řekli, že hraný film můžu dělat třeba jeden za dva nebo tři roky a že existenčně na tom nebudu nejlíp. Já jsem se rozhodl pro hraný film, na Barrandově mě vzali do stavu, ale s látkami jsem měl problémy neustále. Hlavně na začátku osmdesátých let.<sup>55)</sup>

Vladimír Drha, který po účasti na povídkovém snímku JAK RODÍ CHLAP připravoval ve FSB samostatně látku nazvanou „Tisíc gólů proti fotbalu“, nakonec natočil svůj první celovečerní snímek DNESKA PŘIŠEL NOVÝ KLUK ve FSG. Barrandovské nabídky přičítá zásluze konkrétních lidí, jejichž pozice ve studiu dovolovala možnost intervence:

Pět let po KLUKOVÍ jsem se dostal na Barrandov, a to jen díky Ireně Charvátové, která napsala film MEZEK. A prosadila si, že to budu točit já. Potom až za dva roky jsem tam dělal CITLIVÁ MÍSTA díky Janě Brejchové. Protože viděla RESTAURACI, kterou jsem točil pro televizi v Brně a že má námět, který by chtěla dělat se mnou. Vždycky to šlo přes někoho, kdo se nebál zvednout hlas.<sup>56)</sup>

Pouze málo hostujících filmařů dostalo ve FSG opětovnou příležitost. Chtělo-li studio i v budoucnu obhájit svou ctižádost představovat nové talenty, nemohlo (i vzhledem k výrobním parametrům) za jejich příští profesní vývoj plně zodpovídat. Barrandovský protipól gottwaldovského modelu, disponující daleko kvalitnějším kapacitním i materiálně-technickým zázemím, přitom přebíral další iniciativu jen velmi zřídka. Celková bilance „Tvůrčího mládí“ nevyzněla příliš přesvědčivě. O efektivním dramaturgickém pojetí a dostání svým závazkům nemůže být řeč. Zásluhu na průběžném zaměstnávání nových filmových pracovníků tak nesly i jiné barrandovské dramaturgicko-výrobní skupiny: ať již podobně zaměřený „Profil“ Karla Czabana, který však vykazoval ještě mizivější činnost než „Tvůrčí mládí“, anebo skupina Jiřího Blažka.

#### 4.2 Pokus o moravskou estetiku

Alternativní obraz FSG měla umocňovat specifická moravská estetika, založená na prezentaci krajiny, lidových zvyků, dialektů, výtvarné, hudební a taneční kultury. Také vyhledáváním spisovatelů, herců, scenáristů i námětů především z Jihomoravského

55) Rozhovor s Vitem Olmerem. Praha, srpen 2006.

56) Rozhovor s Vladimírem Drhou. Praha, červenec 2006.

a Severomoravského kraje se studio chtělo výslovně diferencovat od barrandovské produkce.<sup>57)</sup> Neskrývané ambice obdařit filmová díla zvláštním moravským koloritem však nebyly aplikovány „dogmaticky“ za všech okolností a v reálných výrobních podmínkách se setkaly jen s částečnou odezvou. Dramaturgie sice shromažďovala společensko-historické náměty s vazbami na osobnosti či význačné události moravských krajů, většina však z kapacitních či ekonomických důvodů skončila u synopse či sběru materiálu.<sup>58)</sup> Daleko větší pozornost upínala na vnějškový ráz připravovaných filmů: výběr exteriérových lokací a do jisté míry i hereckých představitelů. Tematické plány náležitě zvýrazňovaly zejména prostorové umístění děje. Typickou rétoriku, velebící půvab valašské krajiny a jedinečnost moravských sídel, dokládá citát z anotace ke snímku *MEZI NÁMI KLUKY*, s jakou ho studio předkládalo ke schválení Ústřednímu ředitelství:

Filmem *MEZI NÁMI KLUKY* splácí FSG dlouholetý dluh městu Gottwaldovu. Je to vlastně první současný film, jehož děj se odehrává v tomto zeleném městě s typickou architekturou v půvabném údolí, kde jsou také velké průmyslové komplexy s mnoha mladými lidmi. Ne nadarmo se říká, že Gottwaldov je město mládí. A právě o tomto mládí z gottwaldovských internátů chceme natočit komediální film s lyrickými prvky, písničkami, humorem i vážným zamyšlením nad současnými hodnotami života.<sup>59)</sup>

Snímku se skutečně podařilo vytyčenou zásadu naplnit. Zakomponování charakteristické zlínské architektury do mizanscény jej zřetelně odlišilo od neutrálních, snadno zaměnitelných krajinných pozadí jiných gottwaldovských snímků. Šlo tedy o výjimečný počín, který se v takové podobě nezopakoval ani u filmu *HURÁ ZA NÍM*, kde část scén vznikala v prostorách Jižních svahů. Estetická alternativa s sebou ovšem nesla stejně jako u debutantské politiky svůj produkční podtext. Studio vlastnilo malý ateliér, kde nebylo možno postavit rozsáhlejší plochu s dekoracemi. Proto štáby často preferovaly natáčení v exteriérových a reálových lokacích. Podobným způsobem se uvažovalo i v případě hereckých interpretů:

Jednání s produkcemi ohledně herců bylo jedno z nejobtížnějších. V rámci natáčecích plánů jsme se vždycky složitě domlouvali, protože jsme je mívali obsazené společně. Pražští herci pro nás byli navíc dost neekonomičtí. Proto jsme podle scénáře a typu obsazovali i lidi z oblastních divadel.<sup>60)</sup>

57) Za nové tvůrčí činy, c. d., s. 20.

58) Tyto projekty figurují v tematických výhledech především těsně po osamostatnění FSG. V plánu jsou biografické snímky o Petru Bezručovi, Leoši Janáčkovi (s důrazem na jeho inspiraci moravskou lidovou hudbou), knížeti Svatoplukovi a jeho třech synech z období Velké Moravy či o uhersko-broderském mládí Jana Amose Komenského. Dále jde o přepisy lidových legend o Ondrášovi a Jurášovi, hejtmanu Šarovcovi nebo historické drama „Zkáza rodu Bereniů“ z doby honů na čarodějnice v oblasti jihovýchodní Moravy apod. Srov. Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 27–29; Dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov na rok 1980 s dramaturgickým výhledem do roku 1984, Gottwaldov, květen 1979. Archiv FSG (nezpracováno), s. 3. Jediným uskutečněným námětem s lokálně-historickou tematikou jsou *DĚTI ZÍŘKŮ*, přibližující hodonínskou generální stávku.

59) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 8.

60) Rozhovor s Věrou Kopeckou. Zlín, březen 2007.

Návštěvami divadelních představení měla dramaturgie za úkol soustavně sledovat úroveň herců v moravských divadlech, aby tento potenciál zužitkovala ve filmu.<sup>61)</sup> Současně však bylo nutné korigovat své obsazování s ohledem na ostatní studia a šetřit na provozních nákladech za dopravu a ubytování.

Předpoklad komornějšího formátu s minimálním počtem ateliérových staveb nicméně podle některých kladně ovlivnil umělecký výsledek do té míry, že tamější snímky „dokázaly oživit civilistní rukopis filmové tvorby šedesátých let. Ve filmech se objevují neznámí herci i naprostí neherci a opět se začal klást důraz na natáčení v autentických reálech.“<sup>62)</sup> Toto hodnotící prizma bývá z příslušné etapy uplatňováno například na snímky HOUSATA, DNESKA PŘIŠEL NOVÝ KLUK, popř. PAVUČINA, která však svým tématem (relativně explicitní prezentace toxikomanie) a velice atypickými výrobními podmínkami představuje ojedinělé vybočení z obvyklých standardů gottwaldovské produkce.<sup>63)</sup> Jakkoli lze u několika filmů skutečně uvažovat o inspiračních vazbách na „všednodenní“ poetiku šedesátých let či vyzdvihnout jejich sociálně-kritický akcent, nemůžeme v žádném případě paušálně hovořit o restauraci civilistního rukopisu nové vlny či dokonce o zrodu nové estetiky. Vesměs konvenční námětové okruhy mohly s přihlédnutím ke zdůrazňované orientaci na současnou tematiku stejně tak reprezentovat pevnou součást dramaturgických norem FSB: umělecké ztvárnění citového, morálně politického zranění mladého člověka, formování jeho osobnosti i charakterových vlastností s preferencí témat z prostředí dělnické či zemědělské mládeže, otázky vztahů mezi chlapcem a děvčetem, problémy mladých manželství, rodičovství, vztahu mladých lidí k rodičům, kamarádům, přátelům, přírodě, spolupracovníkům v dělných kolektivech, problémy výchovného procesu rodina – škola – pionýrský nebo zájmový kolektiv apod.<sup>64)</sup> Ani na Barrandově se v rámci dětského žánru nezrodil natolik svébytný formální koncept, aby se od něj FSG zřetelným způsobem diferencovalo. Působnost dramaturgie do značné míry paralyzovalo i úsporné hospodaření studia. Ačkoli se dařilo zachovávat žánrovou rozmanitost (komedie ze současnosti, pohádka, hudební film, detektivka, psychologické drama apod.), počítalo se už v rané fázi literární přípravy se skromnějšími rozpočty, čímž se podstatně redukoval okruh realizovatelných látek. Snahy prosadit ambicióznější, realizačně náročnější projekty, které by v kombinaci

61) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 5.

62) Pavel B a r o ň, Slovácko kinematografické XI: Od Zlína ke Gottwaldovu. *Malovaný kraj* 39, 2003, č. 5, s. 19.

63) PAVUČINA vznikala od roku 1980 nejprve jako amatérský snímek režiséra Zdenka Zaorala a i poté, co její dokončení zaštitilo FSG, pokračovala realizace v podstatě v poloprofesionálních podmínkách. Štáb neměl klasické produkční zázemí. Vše bylo dle momentální potřeby zajišťováno z hotelu a z produkci KF v Praze. Z důvodů časové tísně při dotáčkách se využilo bytu režiséra Zaorala a ilegálně také pokojů a zařízení v hotelu Evropa, kde byl malý gottwaldovský štáb ubytován. Na dotáčky v roce 1985 bylo nezbytně nutné množství filmové suroviny zakoupeno v prodejně Fotokino, když ve skladech KF nebyla požadovaná surovina k dispozici. Na základě požadavků dramaturgie a režiséra vznikly obrazy, které původně nebyly napsány ve scénáři. Po dohodě s produkcí došlo k jejich natočení na vlastní zodpovědnost režiséra apod. Srov. Výrobní zpráva k filmu Pavučina, Gottwaldov, 31. 7. 1986. Archiv FSG (nezpracováno), s. 2–6.

64) Ideová koncepce a dramaturgický plán Filmového studia Gottwaldov, c. d., s. 6–7.

s debutantskými strategiemi o to více utvrdily alternativnost FSG, ve většině případů kolidovaly s jeho materiálně-technickou základnou či žánrovým směřováním.

### 5. Filmové studio Gottwaldov jako alternativní model výroby a estetické praxe

Zasazení programových zásad FSG do kontextu české normalizační kinematografie odhaluje jeho zvláštní postavení. Interní dokumentace i praktický chod vykazují jasně formulovatelné alternativy, diferencující podnik od jistých dominujících principů, které se v rámci sledované etapy uplatnily ve FSB. Nejvýraznějším rysem a současně sebepropagační strategií jeho třináctileté osamostatněné existence se stala spolupráce s debutujícími režiséry. Kromě systematické obměny svých štábů nastupujícími tvůrčími pracovníky se studio několikrát odhodlalo k poměrně inovativním modům produkce (konkrétně u snímků POSLEDNÍ MEJDAN, PAVUČINA, POUTNÍCI). Estetické difference založené na moravském rázu děl pak zůstaly spíše v rovině teorie. Navrhované alternativy se však při bližším prozkoumání ukazují coby značně heterogenní pole, jejichž rekonstrukce si vyžádala syntézu nejrozličnějších mechanismů, které jej napomáhaly konstruovat. Je nemyslitelné, aby se gottwaldovské studio vyvíjelo zcela nezávisle od podmínek zestátněného filmového průmyslu. Pozadí usměrňování náboru zejména režisérských osobností nabízí detailnější vhled do praktik československého studiového systému, který fungoval na průsečíku směrnic kinematografického vedení, dlouhodobého plánování, materiálně-technických možností a prostoru „sociálních sítí“. Všechny zmiňované složky se v různé míře podílely také na konstrukci alternativního statusu FSG.

Zhodnocení přínosu a dopadu gottwaldovského modelu na poměry v ostatních filmových studiích vyznívá ve smyslu organizačním i uměleckém spíše neutrálně. Podnět pro definitivní zvrát toporných kádrově-personálních uskupení obecně souvisel se sílící přestavbou společnosti v závěru osmdesátých let. Příchod mohutnější debutantské vlny, který lze ve FSB pozorovat v letech 1987 až 1989,<sup>65)</sup> reprezentuje pouze jeden z příznačných znaků období, kdy se kinematografie již připravovala na provoz v nové politické situaci. V roce 1989 nastalo výrazné přehodnocování a posuny v otázkách tvorby, distribuce, ekonomiky, plánování: odlišná pravidla schvalovacího řízení a zařazování filmů do uměleckých kategorií, likvidace kádrového a personálního odboru a odboru kulturní politiky, výměny ve vedoucích funkcích atd.<sup>66)</sup> FSG tedy svou politikou výrazněji nezasáhlo do zavedených kinematografických struktur a ve velkém měřítku neovlivnilo ani neustále požadované střídání tvůrčích generací. Přesto zůstává pozoruhodným příkladem profilace filmového podniku v socialistickém studiovém systému, který díky pohotovému vstřebávání vnějších stimulů i prozíravé dramaturgické koncepci dokázal učinit ze svých nedostatků přednost.

65) Ve zmiňovaném časovém rozmezí přicházejí na Barrandov mj. tituly: Tomáš Vorel, Zdeněk Tyc, Milan Cieslar, Irena Pavlásková, Petr Koliha, Milan Šteindler, Václav Křístek, Zuzana Zemanová, Radovan Urban, Magdalena Pivoňková aj.

66) Roční rozbor výsledků činnosti za rok 1989. Praha: Ústřední ředitelství Československého filmu 1990, s. 1–3.

### Lukáš Skupa (1983)

Studuje obor Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na FF MU. Zabývá se zejména historií české zestátněné kinematografie (bakalářská diplomová práce „Re/konstruované alternativy: Filmové studio Gottwaldov 1977–1989 v kontextu české normalizační kinematografie“, 2007).

(Adresa: Ústav filmu a audiovizuální kultury, Filozofická fakulta Masarykovy univerzity,  
Arne Nováka 1, 660 88 Brno; Lukas.Skupa@seznam.cz)

### Citované filmy:

*Buldoci a třešně* (Juraj Herz, 1981), *Citlivá místa* (Vladimír Drha, 1987), *Děti zítřků* (Radim Cvrček, 1980), *Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha, 1981), *Hodina života* (Václav Matějka, 1981), *Housata* (Karel Smyczek, 1979), *Hra o jablko* (Věra Chytilová, 1976), *Hurá za ním* (Radim Cvrček, 1988), *Jak rodí chlap* (Vladimír Drha, Zdeněk Troška, Jan Ekl, 1979), *Jemné umění obrany* (Jana Semschová, 1987), *Jsi falešný hráč* (Zdeněk Zelenka, 1986), *Malinový koktejl* (Ladislava Sieberová, 1982), *Mezek* (Vladimír Drha, 1985), *Mezi námi kluky* (Radim Cvrček, 1981), *Monstrum z galaxie Arkana* (Dušan Vukotič, 1981), *O statečném kováři* (Petr Švéda, 1983), *Opera ve vinici* (Jaromil Jireš, 1981), *Pavučina* (Zdenek Zaoral, 1986), *Pohlad kočce uši* (Josef Pinkava, 1985), *Poslední mejdan* (Miloš Zábranský, 1983), *Poutníci* (Zdenek Zaoral, 1988), *Prázdniny pro psa* (Jaroslava Vošmiková, 1980), *Restaurace* (Vladimír Drha, 1983), *Rodeo* (Antonín Máša, 1972), *Sonáta pro Zrzku* (Vít Olmer, 1980), *Střepy pro Evu* (Rudolf Adler, 1978), *V týlu nepřítelů* (Igor Gostěv, 1982), *Vítězný lid* (Vojtěch Trapl, 1977), *Takže ahoj* (Vít Olmer, 1970), *Temné slunce* (Otakar Vávra, 1980), *Tichý Američan v Praze* (Josef Mach, Štěpán Skalský, 1977), *Trnové pole* (Otakar Kosek, 1980).

## PŘÍLOHA

### Celovečerní tvorba dramaturgicko-výrobní skupiny „Tvůrčí mládí“ 1983–1989

- 1983: *Slunce, seno, jahody* (Zdeněk Troška)  
*Zámek Nekonečno* (Antonín Kopřiva)
- 1984: *Až do konce* (Antonín Kopřiva)
- 1985: *Čarovné dědictví* (Zdeněk Zelenka)
- 1986: *Antonyho šance* (Vít Olmer)
- 1987: *Figurky ze šmantů* (Martin Faltýn, Jan Kubišta,  
Radovan Urban, Josef Pávek)  
*Pravidla kruhu* (Miroslav Balajka)  
*Přátelé bermudského trojúhelníku*  
(Václav Křístek, Petr Šícha, Jan Prokop)
- 1988: *Dům pro dva* (Miloš Zábranský)
- 1989: *Atrakce švédského zájezdu* (Zoran Gospič)  
*Příběh 88* (Zuzana Hojdová – Zemanová)  
*Slunce, seno a pár facek* (Zdeněk Troška)

### Celovečerní tvorba Filmového studia Gottwaldov 1977–1989

- 1977: *Proč nevěřit na zázraky* (Antonín Máša)
- 1978: *Město mé naděje* (Jan Kačer)  
*Stopař* (Petr Tuček)  
*Nekonečná – nevystupovat* (Radim Cvrček)
- 1979: *Chlapi přece nepláčou* (Josef Pinkava)  
*Indiáni z Větrova* (Július Matula)  
*Housata* (Karel Smyczek)
- 1980: *Trnové pole* (Otakar Kosek)  
*Děti zítřků* (Radim Cvrček)  
*Sonáta pro Zrzku* (Vít Olmer)

- 1981: *Kopretiny pro zámeckou paní* (Josef Pinkava)  
*Mezi námi kluky* (Radim Cvrček)  
***Dneska přišel nový kluk*** (Vladimír Drha)  
***Pohádka svatojánské noci*** (Zdeněk Zydron)
- 1982: *Lukáš* (Otakar Kosek)  
*Malý velký hokejista* (Josef Pinkava)  
***Malinový koktejl*** (Ladislava Sieberová)  
*Za humny je drak* (Radim Cvrček)
- 1983: ***Poslední mejdan*** (Miloš Zábranský)  
***O statečném kováři*** (Petr Švéda)  
*Třetí skoba pro kocoura* (Radim Cvrček)  
*Stav ztroskotání* (Vít Olmer)
- 1984: *Výbuch bude v pět* (Josef Pinkava)  
*Už se nebojím* (Otakar Kosek)  
*Tajemství staré půdy* (Vladimír Tadej)  
***Hele, on letí*** (Tomáš Tintěra)
- 1985: ***Příjd', ať zase omládnou*** (Hana Pinkavová) [dokumentární]  
***Pětka s hvězdičkou*** (Miroslav Balajka)  
*Do zubů a do srdíčka* (Vladimír Drha)  
*Pohled kočky uši* (Josef Pinkava)
- 1986: *Outsider* (Zdenek Sirový)  
*Cizím vstup povolen* (Josef Pinkava)  
*Jsi falešný hráč* (Zdeněk Zelenka)  
***Pavučina*** (Zdenek Zaoral)
- 1987: *Strašidla z vikýře* (Radim Cvrček)  
*Sedmé nebe* (Otakar Kosek)  
***Jemné umění obrany*** (Jana Semschová)  
***Správná trefa*** (Rudolf Růžička)
- 1988: *Hurá za ním* (Radim Cvrček)  
*Poutníci* (Zdenek Zaoral)  
*Nebojsa* (Július Matula)
- 1989: *Cesta na jihozápad* (Zdenek Sirový)  
***Poklad rytíře Miloty*** (Eugen Sokolovský ml.)  
*Tobogan* (Otakar Kosek)

(Debutové filmy jsou v přehledových výčtech vyznačeny tučně.)

## SUMMARY

THE GOTTWALDOV FILM STUDIO AS AN ALTERNATIVE  
MODEL OF PRODUCTION AND AESTHETIC PRACTICE

Lukáš Skupa

The Gottwaldov film studio formed from 1945 as the component of the Krátký film Praha. Only in 1977 it came to pass to its independence in the scope of the Czechoslovak state film. This act transformed its present structure a lot. It ensured the own management to it and it intervened in its institutional, economic and dramaturgistic sphere very much. The possibility to form its internal principles led into the remarkable studio profile. We can mark it as an alternative profile in the context of the Czech normalized cinematography in the sense of differentiation from the explicit dominate trends which have been of use for example in the Barrandov film studio. This alternative was realized especially in social structures. The studio promised to do the film debuts and to cooperate with the beginning filmmakers (especially with the directors). Their systematic taking up to the real productive process was a big problem in the Czech cinematography in this historical period. The aesthetic alternative stayed only in the theoretical level. Studio struggled for specific Moravian characteristic of their films (presentation of the folk culture, Moravian countryside, cooperation with local authors etc.). In the end it was realized only in choosing the locations or the actors. This profile could not develop independently of the conditions in the cinematography with the state management. Reconstruction of these alternatives meant to open the synthesis of the different mechanisms which helped to construct them: requirements of the central management of the Czechoslovak state film, the system for long-termed plans, the own material and technical studio possibilities and the sphere of "social networks." The research of the gottwaldov alternatives in its second plan also shows some practices of the studio system in the socialistic Czechoslovakia.

Translated by Jaroslava Doláková