

*Edice a materiály***Filmy pana velvyslance**

*Československé filmové publikum  
a americký Státní department (1945–1960)*

Dokumenty uložené v amerických archivech jsou pro dějiny poválečné československé kinematografie zajímavé z více důvodů. Jednak skýtají informace o vyjednávání hollywoodských studií a zestátněného průmyslu, resp. umožňují pohled na tato jednání z hlediska druhé strany.<sup>1)</sup> Představují tedy důležitou podmínku plastičtější představy o tehdejší dovozní politice, přičemž jejich význam zvyšuje fakt, že až na výjimky nejsou zpracované a dostupné související materiály z Národního filmového archivu v Praze. Kromě toho ovšem americké prameny nabízejí i další témata.

Východiskem tohoto textu je otázka, jaký obraz filmového publika v Československu si vytvářel Státní department (a potažmo americký filmový průmysl, zastupovaný Motion Picture Association of America, která často sdílela se Státním departmentem stejné informace), jaké prameny přitom využíval a jak takto konstruovaný model publika ovlivňoval postoj departmentu k filmovému exportu do Československa. Specifickým pramenem těchto informací o postojích odborného i laického publika k americké filmové produkci byly projekce organizované americkým velvyslanectvím v Československu, jejichž primárním politickým a ideologickým úkolem bylo šíření americké kultury a západních hodnot za železnou oponou. Na ně se také zaměřuje přítomná edice materiálů, které jsou současně dokladem o těchto projekcích jako specifických historických událostech, kterých se kromě amerických úředníků účastnili také političtí prominenti, filmoví pracovníci i řádově stovky, možná tisíce „běžných“ diváků.

Tyto informace tak umožňují nejen sledovat to, jak se uplatňovala kulturně-propagační praxe departmentu za železnou oponou, ale současně umožňují částečnou rekonstrukci velmi specifického kulturního a mocenského uspořádání, ve kterém se diváci při návštěvě projekcí ocitali a které se v některých obdobích mohlo projevit formou zatýkání či obstrukcí.

Dokumenty pocházejí z amerického Národního archivu ve Washingtonu, tento úvodní text je ovšem založen i na dokumentech z dalších amerických archivů: Margaret Herrick Library v Los Angeles (fond Motion Picture Association of America – MPAA) a Wisconsin Historical Society (fond United Artists).

1) Pro toto využití amerických pramenů srov. Petr M a r e š, *Politika a „pohyblivé obrázky“*. Spor o dovoz amerických filmů do Československa po druhé světové válce. *Iluminace* 6, 1994, č. 1, s. 77–96; Pavel Z e m a n, *Americké filmy a znárodněná kinematografie*, tamtéž, s. 109–114; Jindřiška B l á h o v á, *Happy end v nedohlednu: Hollywood a Československo, 1946–1951*. *Iluminace* 20, 2008, č. 4.

*Zdroje představ o československém filmovém publiku  
a jeho předpokládaných reakcích na americké filmy*

V době, kdy došlo k přerušení vztahů s Motion Picture Export Association of America (MPEA) a k odchodu zástupce této exportní asociace v Československu Ludvíka Kantůrka z Prahy v roce 1951, přišla americká studia o hlavní zdroj informací o situaci na trhu. Zástupci studií přitom byli tradičně důležitým zprostředkovatelem informací o místních trzích. V Československu otevíraly americké půjčovny své pobočky v průběhu dvacátých let a například United Artists, která otevřela pobočku v roce 1921 jako první,<sup>2)</sup> si nechávala posílat ve třicátých letech podrobné měsíční zprávy o nejpopulárnějších hvězdách, žánrech a filmech, o tržbách, ceně, obchodních podmínkách apod.<sup>3)</sup>

Po roce 1945 hrál Kantůrek zásadní roli při jednání o vývozu do Československa i dalších zemí střední a východní Evropy.<sup>4)</sup> Kromě toho ovšem podával také zprávy, které se netýkaly pouze průběhu obchodních jednání, ale snažily se o co nejpodrobnější a nejkomplexnější popis podmínek, od všeobecné ekonomické a kulturní situace v zemi přes praktiky filmové distribuce až po reakce na jednotlivé filmy. Například jeho zpráva z cesty do Sovětského svazu v srpnu 1949, adresovaná viceprezidentovi MPEA Irvingu Maasovi, začíná popisem (údajně katastrofálně nízké) úrovně služeb ve srovnání s Československem, pokračuje informacemi o moskevských kinech, podmínkách filmových přestavení, cenách vstupenek apod. a poté následuje podrobná zpráva o jednání včetně Kantůrkových interpretací toho, co formulace Sovětů mohou skutečně znamenat a jaký postoj bude vhodné zaujmout.<sup>5)</sup>

Stažením Kantůrka tedy nastala pro studia nová situace, kdy neměla v Československu vlastního zástupce, ale přitom na rozdíl od období protektorátu byla stále otevřená možnost vyjednávat o prodeji filmů za železnou oponu. V tomto případě mohly být zdrojem informací o skutečných reakcích československých diváků na americké snímky a základem hypotéz o diváckých preferencích zejména zprávy, shromažďované Státním departementem: například projekce filmů na ambasádě, kterým se budeme věnovat podrobněji níže, zprávy podávané účastníky cest do Československa, zejména na filmový festival v Karlových Varech, a zprávy ze zastupitelského úřadu, vycházející např. z rozhovorů se zástupci ČSF a z informací publikovaných v československém tisku.

Státní department mohl těchto materiálů využít při formulování postoje k možnostem vývozu amerických filmů do země (a potažmo do celého východního bloku) a k jejich výběru i k nátlaku na prosazování určité strategie, kterou by bylo žádoucí uplatňovat ze strany MPEA. Spolupráce Státního departmentu a hollywoodských studií na zahraničních trzích měla dlouhou tradici a její realizace je pro některé trhy podrobně popsána.<sup>6)</sup> Zastupitel-

2) Zdeněk Š t á b l a, Vývoj filmového obchodu za Rakousko-Uherska a Československé republiky (1906–1939). In: *Filmový sborník historický* 3. Praha: Český filmový ústav 1992, s. 21.

3) Srov. Wisconsin Historical Society Archives (WHS), United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada IF, karta 6, složka 7.

4) Srov. P. M a r e š, c. d., a J. B l á h o v á, c. d.

5) Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 8B, karta 7, složka 4.

6) Srov. například Ruth V a s e y, *The World According to Hollywood, 1918–1939*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press 1997; Reinhold W a g n l e i t n e r, *American Cultural Diplomacy, The Cine-*

ské úřady podávaly zprávy o negativních reakcích na americkou filmovou produkci či upozorňovaly na snímky obsahující kontroverzní témata, jejich informace poté Státní department předával studiím.<sup>7)</sup> Obdobnou funkci ostatně zastával i československý velvyslanec ve Spojených státech, který mohl sám doporučovat konkrétní tituly pro posouzení výběrovou komisí (například film *THE PHENIX CITY STORY* doporučoval s tím, že „ukazuje bez pozlátka tzv. americký způsob života a velmi účinně by mohl paralyzovat případný proamerický sentiment“),<sup>8)</sup> nebo byla jeho pomoc přímo vyžádána (Státní department se v roce 1956 dotazoval na filmy vhodné pro uvedení na festivalu v Karlových Varech).<sup>9)</sup> Státní department získával informace o dění za železnou oponou také z rádia Svobodná Evropa, které poskytovalo obsahy obdržených dopisů nebo rozhovorů s emigranty – a ty se týkaly mimo jiné i uvádění filmů a diváckého zájmu. Zprávy nebyly ovšem příliš spolehlivé – nepřesnosti mohly vyplývat nejen z neinformovanosti uprchlíků, ale také z jejich možné snahy vykreslovat situaci v komunistické zemi v co nejčernějších barvách. Proto je také RSE dále filtrovala, ověřovala věrohodnost dotazovaného i konkrétní uváděná data.

Z poloviny padesátých let pochází výzkum prováděný Siegfriedem Kracauerem a Paul L. Berkmanem, kteří zpracovali rozhovory vedené v letech 1951–1952 s přibližně třemi stovkami uprchlíků z Polska, Maďarska a Československa. Rozhovory analyzoval Úřad pro aplikovaný sociální výzkum na podnět Leo Löwenthala, který v té době pracoval pro Státní department. Při návštěvě kina praktikují podle tohoto výzkumu nekomunisté formu pasivního odporu, filmy z produkce Sovětského svazu a jeho satelitů navštěvují jen při povinných projekcích pro tovární dělníky (podle výpovědi maďarského studenta teologie) nebo přicházejí do kina až po skončení silně propagandistického týdeníku (respondent charakterizovaný jako český absolvent vysoké školy ze sociálně-demokratické rodiny). I tyto rozhovory posilovaly představu diváka, který touží vidět jakýkoli zahraniční film, a obraz takové situace, kdy americké nebo italské filmy jsou na týden dopředu vyprodané, zatímco kina uvádějící sovětské snímky zejí prázdnotou (výpovědi studenta teologie z Budapešti, resp. obchodníka z Katovic).<sup>10)</sup>

Při uzavřených obchodních jednáních i ve vztahu k veřejnosti posilovaly MPEA i Státní department mytizující obraz publika za železnou oponou, které stojí dlouhé fronty a podstupuje i osobní riziko, aby mohlo zahlédnout obraz západního světa:

---

ma, and *The Cold War in Central Europe*. In: David W. Ellwood – Rob Kroes (eds.), *Hollywood in Europe. Experiences of a Cultural Hegemony*. Amsterdam: VU University Press 1994, s. 197–212; Paul Swan, *The Little State Department: Washington and Hollywood's Rhetoric of the Postwar Audience*. Tamtéž, s. 176–196; John Trumpbour, *Selling Hollywood to the World. U.S. and the European Struggles for Mastery of the Global Film Industry, 1920–1950*. Cambridge: Cambridge University Press 2002; pro Československo pak výše zmíněné texty Petra Mareše a Jindřišky Bláhové.

- 7) Resp. asociaci, která je zastupovala – tj. Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA) a poté Motion Picture Association of America (MPAA). Srov. Margaret Herrick Library, fond Motion Picture Association of America, Department of State, cívká 15, která obsahuje řadu takovýchto zpráv ze zemí Jižní Ameriky a Afriky a také z Velké Británie z první poloviny 40. let.
- 8) Národní archiv v Praze (NA), Ministerstvo kultury 1953–1956, i. č. 592, karton 373.
- 9) Tamtéž.
- 10) Siegfried Kracauer – Paul L. Berkman, *Satellite Mentality. Political Attitudes and Propaganda Susceptibilities of Non-Communists in Hungary, Poland and Czechoslovakia*. Frederick A. Praeger: New York 1956, s. 127–128.

V Polsku měříme úspěch filmu podle toho, kolikrát jsou povolány ozbrojené jednotky, aby udržely pořádek mezi lidmi snažícími se dostat do kina. Nedávno došlo k tomu, že při snaze dostat se na americký film vylomili v jednom polském kině dveře. V Rumunsku komunisté [...] zakázali téměř všechny naše filmy. Dva z nich se ale ještě promítají; a my určujeme počet lidí v Bukurešti podle toho, kolik jich stojí ve frontě. Vědí, že jsou sledováni tajnou policií, ale přesto na americký film do kina jdou.

Dnes hovořím k intelektuálnímu publiku. Nevím, kolik z vás vidělo ALI BABU A 40 LOUPEŽNÍKŮ, ale tento film se v Praze promítal 20 týdnů. WILSON se hrál tři týdny. Ptal jsem se našeho zástupce pro střední Evropu: „Proč se ALI BABA hrál v Praze tak dlouho?“ Dostalo se mi odpovědi: „Copak nevíte, že ten film předvádí způsob, jak se násilím zbavit diktátora? Češi na to jsou experti už stovky let. Takže sledování ALI BABY A 40 LOUPEŽNÍKŮ jim skýtá jakési zástupné potěšení.“<sup>11)</sup>

Americký tisk a jeho prostřednictvím i hollywoodská studia šířily představu pozitivní propagační role amerického filmu, která stavěla především na propastném rozdílu životní úrovně ve srovnání se zeměmi za železnou oponou. Ukazují to citace z dobového tisku:

Neuvěřitelně vysoký životní standard, který odráží naše filmy, je v mnoha zemích zdrojem závidy a nedůvěry. Velké množství automobilů, elektrických ledniček, elegantního oblečení a zařízení, které považujeme za pouhý doprovodný jev našeho všedního života, působí za hranicemi jako něco výjimečného. Rusové získali kopii HROZNŮ HNĚVU a začali ji za železnou oponou často uvádět s nadějí, že tak budou šířit nepřívětivý obraz Spojených států. Ovšem podle zpráv z našich velvyslanectví byla nejčastější reakce: „V Americe mají auta i tuláci.“<sup>12)</sup>

Obdobně i zástupce United Artists pro zahraničí Arnold Picker pomáhal vytvářet co nejširší rámec ideologické přijatelnosti uvádění amerických filmů za železnou oponou – podle *Variety* Picker v roce 1957, v době „volnější výměny informací a zpráv mezi Východem a Západem“,

hovořil o ruském dokumentu, který ukazoval dvorek amerického nájemního domu, kde ve větru vlálo sušící se prádlo. Místo aby takovýto obrázek Rusům naznačoval nízkou úroveň života ve Spojených státech, divili se, že obyvatelé nájemního domu si mohou dovolit tolik parády. [...] Picker nabyl dojem, že jakýkoli film, pokud se nejedná o naprosto falešný obraz amerického způsobu života, může být na Východě bez obav uveden. Také schopnost sebekritiky by byla vnímána utlačovanými Evropany pozitivně.<sup>13)</sup>

11) Viceprezident MPEA Frank Harmon, Projekt kanadské spolupráce, duben 1948. Margaret Herrick Library, fond MPAA, Všeobecná korespondence, cívka 13.

12) C. L. S u l z b e r g e r, America Seen Through a Glass, Darkly. *New York Times*, 13. duben 1955, s. 28. HROZNY HNĚVU ovšem do SSSR neprodala MPEA, zmíněnou kopii si Sověti po válce přivlastnili coby „válečnou kořist“.

13) Iron Curtain Nations Despite MPEA. *Variety*, 4. září 1957.



Důvěra v pozitivní vliv amerických filmů na diváky za železnou oponou doprovázený modelem sofistikovaného a náročného českého filmového diváka je patrná z řady dokumentů, počínaje těsně poválečným obdobím: např. zpráva z října 1949 zaslaná Státnímu departamentu z amerického velvyslanectví vyjadřuje přesvědčení, že sofistikované české publikum nemá zájem o komunistickou propagandu, jakou podává sovětský film SETKÁNÍ NA LABI.<sup>14)</sup> Oprávněnost této důvěry v československý trh se zdály potvrzovat hrubé tržby MPEA: do 31. července 1948 pro Československo činily 1 146 800 dolarů, téměř čtyřnásobek tržeb z Maďarska (ze zemí, kde MPEA operovala, dosáhla asociace k tomuto datu vyšších tržeb jen v Rakousku a Nizozemí).<sup>15)</sup>

Tento postoj byl patrný ze zpráv pro Státní departament i nadále, jak ukazuje např. vyjádření k prodeji filmu TEN NEJLEPŠÍ z let 1964–1965. V dopise z amerického velvyslanectví na Úřad pro otázky východní Evropy se autor svěřuje:

Domnívám se, že náš postoj, který spočívá v tom, že pošleme nějaký film na festival v Karlových Varech (kde ho sledují tisíce inteligentních diváků), necháme ho vyhrát cenu a pak odmítneme jeho prodej (a to za dolary, ne za skleněné korálky), je tak zjevně absurdní, že to nepotřebuje další analýzu. Pokud jde o konzistenci politiky vůči všem zemím bloku Sovětský svaz – východní Evropa, proč by právě konzistence měla mít nějakou specifickou hodnotu? [...] Domníval jsem se, že naší politikou je právě uplatňování různého přístupu k jednotlivým zemím. Správně upozorňujete na zcela odlišnou povahu publika v SSSR a v Československu. Pokud jde o nepříznivé prvky tohoto filmu, byli jsme poněkud přecitlivělí a chybně hodnotili působení na zahraniční publikum. [...] Češi jsou relativně sofistikovaní a filmy jako je TEN NEJLEPŠÍ vidí i způsobem, který odpovídá našim dlouhodobým cílům, což podle našeho názoru výrazně převažuje nad možným vlivem nepříznivých momentů.<sup>16)</sup>

I zde se objevuje tvrzení o specifčnosti čs. publika, především jeho sofistikovanosti – ta je dokonce zdůrazňována na úkor konzistentního přístupu k zemím východního bloku. Takováto představa „prozápadnějšího“ filmového obecenstva posilovalo důvěru Státního departamentu v možnost efektivního šíření hodnotového rejstříku západních demokracií skrze americké filmy a MPEA vnímala Československo jako vstupní bránu na trhy za železnou oponou. To nicméně neznamenalo, že by postoj departamentu a studií byl totožný nebo že by se časem neměnil, jak bude ostatně ještě patrné z dalších dokumentů. Například pro Státní departament měla víra v pozitivní vliv jakýchkoli amerických filmů za železnou oponou svoje meze, což se projevovalo především v prvních poválečných letech

14) National Archives and Records Administration, Washington DC. (NARA), Record Group 59 (RG) – Decimal File (DF) 860F.4061 MP/10-1349, mikrofilm cívk. č. 14.

15) Srov. WHSA, United Artists Collection, Gradwell Sears File 1946–1951, 99AN RG II, řada 8B, karton 7. Za dalších šest let (do 31. srpna 1954) ovšem částka vzrostla pouze na 1 643 300 dolarů – srov. WHSA, United Artists Collection, RG II, 99AN, řada 5F, karton 2.

16) Dopis amerického velvyslance Outerbridge Horseyho Johnu M. Dennisovi na Úřad pro východní Evropu při Státním departamentu, 17. února 1965. NARA, RG 59 – Central Foreign Policy Files 1964–66, Motion Pictures 8. Horsey byl velvyslancem v Československu v letech 1963–1966.

nátlakem na studia, aby nenabízela státním monopolům k distribuci filmy, potenciálně poškozující obraz Spojených států. Také hollywoodská studia uplatňovala v tomto období určitou autocenzuru, vycházející z představ o tom, co je na jedné straně pro strážce kulturní politiky ve východním bloku akceptovatelné, a co by jimi na straně druhé mohlo být zneužito pro poškozování obrazu Spojených států. Phil Reisman z RKO popisuje v listopadu 1948 Francisi Harmonovi, viceprezidentovi MPAA, jaké filmy nejsou přijatelné pro Sovětský svaz (vycházel přitom z odposlechnutého rozhovoru mezi členy sovětské výběrové komise): nepřijali by údajně žádný film s náboženským motivem (odmítli ZVONÍKA OD MATKY BOŽÍ i ABE LINCOLN IN ILLINOIS, kde Lincoln při přejímání prezidentského úřadu cituje z bible), ani snímek ukazující vysoký životní standard amerických dělníků. A přidává tituly, které navrhuje vyloučit ze seznamu filmů nabízených pro distribuci v Sovětském svazu, tentokrát z ideologických důvodů: KŘÍŽOVÝ VÝSLECH – „ukazuje existenci extrémního antisemitismu ve Spojených státech a byl by široce využitelný propagandou“; a JOHANKA Z ARCU – „jedná se o hluboce náboženské téma, ale chytře provedený střih by tento film mohl i bez přidání dialogů nebo scén prezentovat jako silně protikatolický“. I další studia zasílala své připomínky k seznamu filmů, které měla být nabídnuty k distribuci ve střední a východní Evropě – Paramount zdůrazňoval především riziko negativního obrazu americké společnosti a kapitalistického systému: například BYLO JEDNOU ZELENÉ ÚDOLÍ nabízí téma „nepřátelské kapitalismu“, v případě filmu THE NAKED CITY by „ruské obecnstvo mohlo získat zkreslenou představu o naší metropoli“, u VZPOURY NA LODI BOUNTY by „v Rusku mohlo být poukazováno na to, že v kapitalismu jsou námořníci zneužíváni“.<sup>17)</sup>

Státní department uplatňoval svůj vliv na filmový průmysl při výběru filmů pro distribuci v Evropě, a to pro obě strany železné opony. Otevřeně tento postoj také deklaroval v tisku:

[Zástupce Státního departmentu] zdůraznil, že typem filmů, kterému je nutné se vyhnout, jsou snímky jako HROZNY HNĚVU, TABÁKOVÁ CESTA a cyklus gangsterek. Podle jeho názoru zanechávají politováníhodné aspekty amerického života o tolik silnější dojem než ty dobré, že po několika uvedených gangsterkách považuje každý Ameriku za zemi plnou vyděračů s automatickou zbraní v ruce. A HROZNY HNĚVU ihned vyvolávají u diváků v cizině pocit, že Amerika je vyprahlý kraj plný chudobou trpících obyvatel.<sup>18)</sup>

Přestože Státní department neprováděl žádnou přímou regulaci či cenzuru filmové distribuce, reagoval příležitostně na situace, kdy se dostávaly zájmy americké vlády do rozporu se zájmy hollywoodských studií.<sup>19)</sup> Snad nejvýrazněji se to projevilo právě v případě filmu HROZNY HNĚVU, kdy Státní department po obdržení varovné zprávy od velvyslance ve Francii o jeho škodlivém vlivu žádal MPAA a studio 20th Century Fox, aby udělali

17) Dopis Reismana Francisi Harmonovi, 4. listopadu 1948. Margaret Herrick Library, fond MPAA, General Correspondence, cívk 14.

18) Anon., D. C. Stance on Western Europe. *Variety*, 29. květen 1946, s. 3 a 63.

19) Srov. k tomu zejména P. S w a n n, c. d.

„pro minimalizaci způsobených škod vše, co je v jejich silách“. Film byl přitom už před touto intervencí uváděn s úvodními a závěrečnými titulky, které měly vskutku učinit z nouze ctnost. Prolog hlásal:

Schopnost kritické reflexe vlastních nedostatků je jednou z velkých předností americké demokracie. Svobodný tisk, film a rozhlas neustále pátrají po projevech nespravedlnosti v americkém systému a vrhají světlo na tyto nepravosti – vědí totiž, že pozornost veřejnosti si vynutí nápravu takového zla. Tento film byl zasvěcen právě tomuto cíli.

Závěrečný titulek pak má stvrzovat, že film skutečně posloužil svému účelu a výsledkem byla „eliminace zde zobrazeného zla“. MPAA sice přislíbila určitá opatření, ale proti úvahám o stažení uvedla v dané situaci velmi příhodný argument: vyvolalo by to prý ve Francii velkou pozornost a obvinění z vládní cenzury. Své zájmy tak obratně hájila coby zájmy Spojených států.<sup>20)</sup>

Vztah Státního departmentu a MPEA k zemím za železnou oponou se vyvíjel odlišně (např. větší vstřícností MPEA vůči požadavkům Státního departmentu, byť i zde měla své meze) a vyžaduje detailní popis, jaký nabízí pro období 1946–1951 zevrubný výzkum Jindřišky Bláhové v příštím čísle *Iluminace*. S nutným zjednodušením můžeme říci, že v prvním poválečném období uplatňoval Státní department vůči zemím v sovětské zóně vlivu podobně obezřetnou politiku, jako vůči západní Evropě. Dokud byla naděje na oživení obchodních styků, MPEA se naopak snažila všemožně prosadit své filmy a překonat ekonomické i ideologické námitky. Například v už zmíněné zprávě z cesty do Sovětského svazu v roce 1949 popisuje Kantůrek, s jakými výtkami se setkal po projekci „všemi přítomnými nadšeně přijatého“ filmu VĚČNÁ EVA: týkaly se luxusního zařízení bytu a role Charlese Laughtona jako milionáře. Kantůrek stále ještě předpokládal, že právě tyto zřetelně formulované výhrady by mohly být jediným důvodem případného nepřijetí do distribuce v SSSR – sám tedy navrhl, aby Sověti film upravili podle svých potřeb pomocí dabingu a z milionáře tak učinili třeba sběratele uměleckých děl.<sup>21)</sup>

Ovšem když bylo zřejmé, že hospodářsky smysluplné vztahy s těmito zeměmi nebudou v nejbližších letech možné, byla MPEA naopak mnohem vlažnější než Státní department (viz dále zmíněný příklad s nátlakem na festivalovou účast v Karlových Varech). Zprávy o zájmu diváků o americkou produkci, které přicházely ze shora uvedených zdrojů, aktivní postoj Státního departmentu podporovaly, a postoj Státního departmentu a MPEA k uvádění filmů za železnou oponou se proto posouval opačnými směry. MPEA už v první polovině 50. let zjistila, že sebevětší potenciální zájem diváků nedokáže změnit skutečnost, že ekonomicky výhodná distribuce za železnou oponu je na dlouhou dobu nemyslitelná. Státní department se oproti tomu přibližoval názoru, že i filmy podávající nepřiliš lichotivý obraz Spojených států jsou v dané situaci lepší než žádné.

20) NARA, RG 59 – Department of State, Decimal File 1945–49 (DF), 811.42700 (F)/I-2448.

21) Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 8B, karton 7, složka 4.

*Pořádání filmových představení  
na americkém velvyslanectví*

Jedním ze zdrojů hypotéz o postoji československého publika k americkým filmům a o jejich propagandistickém potenciálu byly také pravidelné projekce na americké ambasádě, kde mohli hosté spatřit některé hollywoodské snímky neuvedené v československé distribuci. Kromě toho jsou ovšem reakce československých úřadů i zástupců ČSF na tato představení také zajímavým ukazatelem proměny kulturní politiky a celkové politické atmosféry v Československu.

Americké velvyslanectví pořádalo tyto projekce každý týden, a to přinejmenším od roku 1956 (a poukazuje také na obdobnou praxi francouzského velvyslanectví, zahájenou od listopadu 1957). Jednalo se o projekce různého typu: jednak o představení pravidelně konaná na velvyslanectví a určená pro širší publikum, které dosahovalo počtu až 200 osob a které se skládalo ze zvaných hostů; dále o promítání určená pro členy zastupitelských úřadů v Praze, kterých se účastnili i českoslovenští občané; o předvádění filmů menšímu počtu zájemců z uměleckých kruhů, konané v bytech československých občanů; a konečně o oficiální projekce pro zástupce Československého státního filmu. Jednotlivé tituly dodávala jednak sama hollywoodská studia, jednak US Information Service (USIS).<sup>22)</sup> V tomto případě nebyl výběr pochopitelně vázán na souhlas české strany, takže bylo možné nabídnout program, jehož atraktivita byla omezována především dostupnou projekční technikou, zásobou filmů USIS a ochotou hollywoodských studií zapůjčit kopie. Dokumenty č. 1 a č. 2 ukazují, jak byly projekce organizovány, jaká byla odezva ze strany československých úředníků a umělců a jaký význam jim velvyslanec Alexis Johnson přikládal.<sup>23)</sup>

Tyto projekce mohly sloužit také jako určitý test reakcí diváků, velvyslanectví z nich ve svých zprávách vyvozovalo potenciální atraktivitu pro širší publikum, a mohlo tak posilovat zájem státního departmentu o jejich distribuci a o nátlak na hollywoodská studia zastoupená MPEA, aby vycházela vstříc přehnaným až absurdním požadavkům, které si kladly při vyjednávání země ze sovětské sféry vlivu. Liberálnější atmosféra let 1956–1957 nahrávala oživení těchto snah poté, co neúspěšnost veškerých jednání vedla na začátku 50. let k rezignaci ze strany MPEA. Asociace se tehdy už zdráhala automaticky vyhovět přáním a signálům, vycházejícím ze Státního departmentu: ten například v roce 1951 žádal účast MPEA na festivalu v Karlových Varech, což asociace odmítla, dokud nedostane písemnou žádost doprovázenou seznamem vhodných filmů.<sup>24)</sup> Dopis reprodukcující postoj MPEA v prosinci 1953 potvrzuje rezignaci asociace na snahy o ekonomické

22) Přímé aktivity USIS v Československu, které spočívaly např. v distribuci tiskovin, pořádání výstav nebo provozu knihovny, skončily v roce 1950. V dubnu byl jeden z úředníků USIS zatčen, ředitel byl vypovězen a organizace samotná označena za špiónážní centrum. Srov. Justine F a u r e, *Americký přítel. Československo ve hře americké diplomacie 1943–1968*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2006, s. 96–99.

23) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal File 1955–1959, 511.495/3-2356; tamtéž, 511.495/11-2656.

24) Zápis z jednání správní rady MPEA dne 3. května 1951. WWSA, United Artists Corporation Records, RG II, 99AN, řada 5F, karton 2, složka 2.



ky smysluplnou distribuci do východního bloku (současně ale zmiňuje Československo jako specifický případ, kde by mohlo dojít ke změně situace):

Po pečlivém uvážení došla asociace k názoru, že by se neměl měnit současný postoj a neměla by se obnovovat – či dojednávat nová – distribuční práva pro kteroukoli ze zemí sovětského bloku. Jestliže budeme v budoucnu informováni příslušnými úředníky, že vláda Spojených států považuje distribuci filmů v těchto oblastech za záležitost veřejného zájmu, pak náš postoj neprodleně přezkoumáme. Pro MPEA platí tento postoj i vůči Československu. Ovšem zvláštní situace v této zemi skýtá naději, že by zde mohla být uplatňována odlišná strategie, a situaci zde budeme nadále sledovat...<sup>25)</sup>

Politický zájem o propagandistické využití americké produkce za železnou oponou ovšem přetrvával a nabýval na síle v okamžiku oživení kulturních styků a mírné liberalizace kulturní politiky v roce 1956, což naznačuje například vyjádření amerického velvyslanectví, adresované Státnímu departmentu: „Třebaže z obchodního hlediska může velvyslanectví stěží doporučit, aby kterýkoli americký filmový distributor uzavřel komerční dohodu s příslušným československým národním podnikem, z hlediska politického, kulturního a informačního ji naopak co nejdůrazněji podporuje.“<sup>26)</sup> Velvyslanec v Praze adresoval v roce 1957 Státnímu departmentu dopis, informující o rozhovoru s maďarskými uprchlíky – oživoval v něm opět typický model publika za železnou oponou, které přijímá s nadšením obraz svobodného života na Západě i v takových sociálněkritických filmech, jako jsou ZLODĚJI KOL.<sup>27)</sup>

Optimistická atmosféra předpokládané spolupráce v oblasti filmu vládla v tomto období na obou stranách – vedle organizování projekcí pro zvané hosty je to patrné také z vyjednávání o plánovaných koprodukcích a nákupu filmů. Podrobná zpráva z velvyslanectví pro Státní department z ledna 1958 odráží tuto vstřícnou náladu, byť se podle reprodukcovaných postojů zástupců ČSF odehrávala za ideologickou fasádou, vytvářenou pro stranické dogmatiky.<sup>28)</sup> Kromě informací o vyjednávání prodeje do Československa a o filmových projekcích pro zvané je v této souvislosti zajímavá spekulace o československo-amerických koprodukcích. Už o deset let dříve, v roce 1948, se objevily plány na natáčení filmů v angličtině ve spolupráci s americkými producenty – tyto úvahy pokračovaly ještě krátce po únorovém převratu v souvislosti s připravovanou návštěvou některých „předních amerických filmových umělců, kteří jsou v důsledku činnosti protia-

25) Dopis Ralpa Hetzela Elmeru Staatsovi ze 17. prosince 1953. Margaret Herrick Library, fond MPAA, Department of State, cívka 17.

26) NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 949.50/7-2656.

27) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/1-1757.

28) Například Richard Falbr a jeho kolegové z ČSF vysvětlovali Jay Frankelovi z MJP Enterprises (společnosti, která prodávala do Československa filmy po zastavení obchodů s MPEA), kde se bere ochota české strany natáčet v koprodukcí adaptace Čapka a Kafky: „My těm straníkům vždycky řekneme, že ještě bojujeme s nacisty.“ NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/1-2958.

merického výboru vyloučení z filmové práce“ (například Edwarda Dmytryka nebo Lewise Milestonea).<sup>29)</sup> Namísto toho ale následoval otevřený útok proti hollywoodské produkci, který s těmito plány spojuje pouze odkaz na Výbor pro vyšetřování neamerické činnosti – souvislost herců s jeho aktivitami byla důvodem ke stažení řady filmů.<sup>30)</sup> Po následujících sedmi letech studené války jsou tedy takové úvahy o koprodukcích dokladem náhlého uvolnění v kulturních stycích se Západem, k realizaci došlo ovšem pouze v podobě československo-francouzských koprodukcí. V roce 1956 vznikly filmy ZROZENÍ SVĚTA a DĚDEČEK AUTOMOBIL, koprodukční snímek V PROUDECH natočený o rok později už byl brzy po svém uvedení do kin kritikou tvrdě odsouzen<sup>31)</sup> a Adolf Hoffmeister si přímo úředníkům amerického velvyslanectví stěžoval na to, že film dostatečně nevyjadřuje hodnoty socialistického realismu.<sup>32)</sup> V průběhu roku 1958 došlo v kulturní oblasti k poměrně prudkému obrácení liberalizační linie. Tato změna byla doprovázena a spoluurčována XI. sjezdem KSČ v roce 1958 (který „vzvedl otázky kulturní revoluce jako neodlučné součásti vítězství socialismu“ a stanovil úkol zvyšovat „stranickost a ideovost našeho umění, tisku, filmu, rozhlasu a televize, aby pracovaly vyhraněně v komunistickém duchu“)<sup>33)</sup> a Sjezdem socialistické kultury, který v svolání slibuje pokračování v „rozhodném boji v celé oblasti kultury s buržoazní a maloburžoazní ideologií, s oportunismem a revizionismem všeho druhu a nepřátelskými silami starého světa.“<sup>34)</sup> Charakter kulturní politiky byl v celém tomto období určován proklamovaným cílem dovršit budování socialismu a pokračovat v kulturní revoluci: „Druhá etapa naší socialistické a tedy také kulturní revoluce začíná v období příprav XI. sjezdu strany. Toto období je vyznačeno výrazným zvýšením aktivity pracujících. Její rozvoj konstatuje už na celostát-

29) NA, Ministerstvo informací (MI), f. 861, karton 233, i. č. 559.

30) Jednalo se například o filmy, ve kterých hráli Adolphe Menjou, Garry Cooper, Robert Montgomery nebo Ginger Rogersová. Pro archivní materiály k této akci srov. NA, MI, f. 861, karton 233, USA – filmy dovoz. Tento zásah do distribuce neproběhl jen v Československu: ve stejnou dobu, tj. na začátku roku 1948, byly staženy filmy s těmiž herci i v Maďarsku. Rozhodnutím ministerstva informací z 15. ledna 1948 platil k datu 22. zákaz uvádět snímky s Menjouem, Cooperem, Montgomerym, Robertem Taylorem, Allanem Jonesem a Georgem Murphym. Srov. WHSA, United Artists Corporation Records, Arthur W. Kelly File 1946–1951, RG II, 99AN, řada 6B, karton 11.

31) Krátká glosa v *Literárních novinách* ukazuje, jakým způsobem byl oživován útok na západní kulturu: „Odvar z prázdných makovic, jaký kapával z filmových cumlů v maloměstácké éře domácího filmu, se tu slil s kvintesencí nakrátko ostříhaného maloměstáctví ‚světového‘, to jest dnešního západnického. [...] názornější doklad urážlivého zneužití folkloristických prvků jako banální kulisy pro stupidní zápletku si těžko představiš. Uvědomujeme si, že základní příčina debaklu je v obchodnickém pojetí společné produkce a že za mnoho odpovídá vliv západních partnerů, kteří si přivažkem k francouzským atrakcím, jako je Marina Vlady (která tu hraje české děvče!) propašovali svůj barvotisk. To však nezbavuje odpovědnosti naše filmaře, umělecky zejména režiséra Vlčka ...“ František Vrbna, *Široké plátno pro široké svědomí? Literární noviny* 1958, č. 22, s. 4.

32) NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/4-2958. Pro filmové styky s Francií v tomto období srov. NA, fond Ministerstvo kultury, karton 351, Státy – Francie, složka Film – 1953–56.

33) Hlavní úkoly kulturní revoluce. Z usnesení XI. sjezdu KSČ (červen 1958). In: Zdeněk Štábl a Pavel Tuššig (eds.), *KSČ a československá kinematografie (výbor dokumentů z let 1945 – 1980)*. Praha: Československý filmový ústav 1981, s. 77.

34) Z svolání sjezdu socialistické kultury, červen 1959. Tamtéž, s. 79.

ní konferenci strany v roce 1956 A. Novotný...<sup>35)</sup> Ovšem protiliberalizační obrat v kulturní politice včetně jeho projevů ve filmové distribuci neprobíhal na konci padesátých let pouze v Československu. V NDR se projevil například kritikou filmové produkce na stranických aktivech v březnu a dubnu 1958 a stvrdilo jej vyhlášení kulturní revoluce na 5. sjezdu Sjedenocené socialistické strany Německa v červenci téhož roku.<sup>36)</sup> V Polsku usnesení sekretariátu Ústředního výboru Polské sjedenocené dělnické strany z června 1960 nahradilo dosavadní liberální distribuční politiku zpřísněním kritérií nákupu filmů z kapitalistických zemí.<sup>37)</sup>

Ve změněné atmosféře se na konci října a začátku listopadu 1958 obnovily po delším čase policejní zásahy a zastrašování návštěvníků amerického velvyslanectví (srov. dokument č. 3 a č. 4).<sup>38)</sup> Tyto obstrukce je ovšem vhodné vztahovat nejen ke změně kulturní politiky, ale také k širšímu rámci mezinárodní situace a zvyšování napětí mezi Východem a Západem především kvůli sovětskému nátlaku na uzavření německé mírové smlouvy.<sup>39)</sup> Obraz tažení proti projekcím organizovaným nebo umožněným ambasádou, jak jej podávají dokumenty Národního archivu ve Washingtonu, můžeme doplnit citací článku z *Večerní Prahy*, který se věnuje akci proti tajným soukromým projekcím amerických filmů. Tyto noviny otiskly v listopadu 1958 agresivní článek „Překvapení při Závrati“ – popisují zde policejní zátah proti pořadatelům projekce filmu VERTIGO pro asi padesát diváků:

Účastníci promítání se scházivali u orloje a po skupinkách se trousili do „kina“. Jen „stálí zákazníci“ chodili rovnou. Vítal je muž v popředí celého případu, Vlastimil Mynařík z Vinohrad. Stáří – 28 let, jinak bez pracovního poměru, ale častý host nočních podniků. Vyměňoval v nich – zvláště v Alhambře – americké časopisy za „paňáky“. On sám sebe pokládal za „hudebního teoretika“. Snad k tomu měl také doma bednu časopisu americké armády *Hvězdy a pruhý* v evropském vydání a navíc – snad i pro duševní posilu? – i *Mein Kampf*.

Mynařík měl podle tohoto článku vybírat vstupné „podstatně vyšší než u pokladen našich kin“ při projekcích detektivek, kovbojek nebo „filmových výstřelků“. Ale „v pozadí“ měl údajně stát tiskový atašé velvyslanectví USA Arthur Hoffman, který brzy po příjezdu do Prahy „začal rozvíjet své schopnosti – seznamoval se s lidmi z uměleckého prostředí. Chodili ho navštěvovat, odnášeli si různé revue a bulletiny. Aby měl společ-

35) Marie H u l á k o v á, *O kultuře a kulturní revoluci*. Praha: Nakladatelství politické literatury 1963, s. 227. V oblasti filmu byl zřetelným projevem realizace tohoto ideologického zadání „dovržit kulturní revoluci“ průběh festivalu v Banské Bystrici v roce 1959. Srov. k tomu Ivan K l i m e š, *Filmaři a komunistická moc v Československu*. *Iluminace* 16, 2004, č. 4, s. 129–138.

36) Srov. Joshua F e i n s t e i n, *The Triumph of the Ordinary. Depictions of Daily Life in the East German Cinema, 1949–1989*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2002, s. 62–81.

37) Ewa Gębicka, *Sieć kin i rozpowszechnianie filmów*. In: Edward Z a j i ě k (ed), *Encyklopedia kultury polskiej XX. Wieku: Film. Kinematografia*. Varšava: Instytut kultury 1994, s. 437.

38) NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/11-158; tamtéž, 511.495/11-1458.

39) Srov. Michal R e i m a n – Petr L u ň á k, *Studená válka 1954–1964. Sovětské dokumenty v českých archivech*. Praha – Brno: Ústav pro soudobé dějiny AVČR – Doplněk 2000, s. 25–30.

nost pestřejší, přišli i mladíci, kterým říkáme obecně páskové.“<sup>40)</sup> Text se vrací k rétorice používané v období tuhého stalinismu, sledování „západního braku“ popisuje jako jakési spiknutí, kdy se na plátna „pašuje“ západní způsob života, škodlivá činnost amerického ataše se podle něj zaměřuje také na „školní děti“. Zájem o americkou kulturu je identifikován s fašistickou ideologií a jednoznačně třídně vymezen: „Kdo jsou lidé, kteří navštěvovali soukromý, na ONV ani jinde nehlášený a nade vše pochybný podnik Vlastimila Mynaříka? Dělník ani jeden. Několik barových hudebníků a různé profese lehké múzy.“<sup>41)</sup>

Nejistotu a téměř schizofrenní atmosféru, která v Československém státním filmu vládla v období od konce roku 1958, tedy od zahájení reakce na liberalizační tendence poloviny 50. let, po opětovné uvolnění po roce 1960, dokresluje vedle výměny ředitele ČSF (nahrazení Jiřího Marka Aloisem Poledňákem v roce 1959) několik protikladných rozhodnutí, týkajících se právě distribuce amerických filmů. V roce 1958 byly zakoupeny tři filmy od Columbie – SYNKOPY, VOLÁ MEZIMĚSTSKÁ a PIKNIK. První dva byly ještě v téže roce uvedeny do kin, premiéra PIKNIKU byla ovšem odložena do roku 1960 – zástupci ČSF toto rozhodnutí prezentovali jako vynucené zásahem komunistické strany. Za film přitom údajně ČSF zaplatil Columbiu (z komerčního hlediska pro studio celkem zanedbatelnou, nicméně pro tehdejší Československo standardní částku 10 tisíc dolarů) již na začátku roku 1958.<sup>42)</sup>

Rozpor mezi přetrváváním liberálnějších postojů a dočasným zostřením oficiální kulturní politiky dokládá v této souvislosti například reakce ministerstva školství a kultury na dokument VELKÝ SATCHMO – stejně jako samotný fakt, že od prosince 1958 podléhalo rozhodnutí o koupi amerických filmů schválení tohoto ministerstva. V březnu 1960 předložila Ústřední správa Československého státního filmu návrh na zakoupení amerických filmů, ve kterém kromě těch později skutečně uvedených (DVANÁCT ROZHŇEVANÝCH MUŽŮ, OBCHODNÍK S DEŠTĚM, ZLATÝ VĚK GROTESKY) figuroval i tento snímek. Zasáhl ovšem náměstek ministerstva školství a kultury. Film by prý mohl

40) ký, Překvapení při Závrati. *Večerní Praha* 277, 25. listopadu 1958, s. 1–2.

41) Velvyslanectví na základě informací od jednoho z návštěvníků projekce předpokládalo, že hlavním důvodem zásahu bylo nepovolené soukromé využití veřejného prostoru (závodního klubu n. p. Laboratorní potřeby) a vybírání vstupného. Srov. NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/11-2158. Z dalších zpráv o této události také vyplývá, že Mynařík nebyl zdaleka jedinou soukromou osobou, která si půjčovala na americkém velvyslanectví kopie pro domácí projekce. Srov. tamtéž, 511.495/11-2858.

42) Srov. NARA, RG 59 – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/1-1359; a NARA, RG 59 – Department of State, Internal Affairs of Czechoslovakia 1955–59, DF 849, 849.452/1-2958. Tuzemské dokumenty dokládají, že na přijetí PIKNIKU do distribuce skutečně reagovaly stranické orgány a výhrůžně jej vyčetly řediteli ČSF Markovi: „Nákup byl proveden bez vědomí ministerstva školství a kultury i ÚV KSČ. Kromě nesprávných ideových hledisek se uvádí jako důvod, že „zřejmě šlo také o to, aby byly vyčerpány devizové kvóty“, což je nepochopitelné. V tomto případě se vedení Čs. filmu (s. J. Marek) dopustilo politické chyby, kterou je mu nutno vytknout a vyvodit závěry, které by zabránily opakování podobných chyb.“ Vyjádření IV. oddělení ÚV KSČ ke zprávě ČSF o jednání s americkou filmovou delegací, které proběhlo 13.–14. října 1958. NA, Ústřední výbor KSČ, politické byro 1954–1962, f. 02/2, sv. 199, arch. jednotka 272, bod 9.



vzhledem k až fanatickému obdivu posluchačů, který je ve filmu ukazován, zmást naše diváky a zbytečně komplikovat problém našeho vztahu k džesové hudbě (podle názoru s. Pelíška) vůbec. Není to nikterak natolik vynikající film, že by nastala nějaká kulturní škoda, kdyby se u nás neuvedl. Bude lépe, když se vybere nějaký závažnější a vhodnější film.<sup>43)</sup>

Podobný osud měl v září 1959 film *UPROSTŘED NOCI*, opět s Kim Novakovou, u kterého výběrová komise doporučila přijetí do distribuce, ale rozhodnutí bylo odloženo až do vyjádření ministra školství a kultury Františka Kahudy – ředitel ČSF Alois Poledňák poté oznámil, že film zakoupen nebude. Jedná se přitom o snímek režiséra Delberta Manna a scenáristy Paddy Chayefskyho, tedy stejné dvojice, která natočila film *MARTY*, uvedený u nás i v SSSR. V námi sledovaných souvislostech je zajímavý komentář Hlavní správy tiskového dohledu, že film „je škodlivý již v samotném tématu. Na mnoha místech tendenčně zdůrazňuje vysoký standard v bydlení a domácím životě průměrné americké rodiny a šlechtetnost zámožného podnikatele, který se nakonec ožení s chudou dívkou.“<sup>44)</sup> Podobně jako vývozci amerického způsobu života ve Státním departmentu, také strážci socialistické kultury si uvědomovali, že i snímky využívající společenskokritické motivy mohou nabízet takový obraz života, který bude v divácích žijících za železnou oponou vyvolávat spíše závist. A stejně jako *PIKNIK*, i tento snímek se dočkal uvedení, ovšem až v roce 1964.

Tuto situaci, kdy docházelo k potlačování západní kultury a paralelně ve stínu oficiální kulturní politiky udržoval ČSF pragmaticky kontakty s americkým filmovým průmyslem, dokresluje pokračování projekcí pro profesionály. Velvyslanectví se navíc snažilo v maximální míře využít dobu, po kterou mělo kopii k dispozici, takže např. snímek *KOLEM SVĚTA ZA 80 DNÍ* byl v období mezi 28. lednem a 9. únorem 1959 promítán prakticky denně – jednalo se často o projekce pro členy zastupitelských sborů a jejich rodiny. Film by ale také zapůjčen Filmexportu pro výběrovou komisi a promítnut na ambasádě šedesáti zástupcům ministerstva kultury, rozhlasu a televize, režisérům a kameramanům Československého filmu; o několik dní později pak triapadesáti vládním úředníkům a představitelům státních podniků (dokument č. 5).<sup>45)</sup> Pokud jde o ostatní projekce organizované americkou ambasádou, které v tomto období narážely naopak na obstrukce, objevuje se v materiálech Státního departmentu další informace až v květnu 1962, kdy došlo opět ke kontrole návštěvníků projekcí – takovýto zásah tajné policie údajně proběhl naposledy „před pár lety“ (dokument č. 6).<sup>46)</sup>

43) NA, Ministerstvo školství a kultury, Československý státní film, karton 2001, sig. 34, Návrh na zakoupení amerických filmů.

44) Odbor archiv bezpečnostních složek Ministerstva vnitra, fond 318 – Hlavní správa tiskového dohledu Ministerstva vnitra, denní zpráva č. 217 ze dne 13. října 1959.

45) NARA, Record Group 59 (RG) – Department of State, Central Decimal Files 1955–1959, 511.495/3-359.

46) NARA, Record Group 59 (RG) – Department of State, Central Decimal Files 1960–1963, 511.495/5-2562.

\* \* \*

*Tento úvod a následující edice pramenů vznikly díky podpoře Grantové agentury České republiky (grantový projekt registrován pod číslem 408/07/P174) a finanční podpoře Grantového fondu děkana Filozofické fakulty MU pro rok 2007.*

## Pavel Skopal

### Citované filmy:

*Abe Lincoln in Illinois* (John Cromwell, 1940), *Ali Baba a 40 loupežníků* (Ali Baba and the Forty Thieves; Arthur Lubin, 1944), *Bylo jednou zelené údolí* (How Green Was My Valley; John Ford, 1941), *Dědeček automobil* (Alfréd Radok, 1956), *Dvanáct rozhněvaných mužů* (12 Angry Men; Sidney Lumet, 1957), *Hrozny hněvu* (The Grapes of Wrath; John Ford, 1940), *I Cover the Underworld* (R. G. Springsteen, 1955), *Johanka z Arcu* (Joan of Arc; Victor Fleming, 1948), *Kolem světa za 80 dní* (Around the World in 80 Days; Michael Anderson, 1956), *Křížový výslech* (Crossfire; Edward Dmytryk, 1947), *Marty* (Delbert Mann, 1955), *Na východ od ráje* (East of Eden; Elia Kazan, 1955), *Ne jako cizinec* (Not as a Stranger; Stanley Kramer, 1955), *Nevěstin otec* (Father of the Bride; Vincente Minnecelli, 1950), *Obchodník s deštěm* (The Rainmaker; Joseph Anthony, 1956), *Obnažené město* (The Naked City; Jules Dassin, 1948), *Peter Pan* (Clyde Geronimi, Wilfred Jackson, Hamilton Luske, 1953), *Piknik* (Picnic; Joshua Logan, 1955), *Setkání na Labi* (Vstrecha na Elbe; Grigorij Alexandrov, 1949), *Synkopy* (Syncopation; William Dieterle, 1942), *Tabáková cesta* (Tobacco Road; John Ford, 1941), *Ten nejlepší* (The Best Man; Franklin J. Schaffner, 1964), *The Naked Dawn* (Edgar G. Ulmer, 1955), *The Phenix City Story* (Phil Karlson, 1955), *Underwater!* (John Sturges, 1955), *Uprostřed noci* (Middle of the Night; Delbert Mann, 1959), *Věčná Eva* (It Started With Eve; Henry Koster, 1941), *Velký Satchmo* (Satchmo the Great; 1957), *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Visutá hrazda* (Trapeze; Carol Reed, 1956), *Vlčí jáma* (Jiří Weiss, 1957), *Volá meziměstská* (Chicago Calling; John Reinhardt, 1952), *Vzpoura na lodi Bounty* (Mutiny on the Bounty; Frank Lloyd, 1935), *Wilson* (Henry King, 1944), *Zlatý věk grotesky* (The Golden Age of Comedy; Robert Youngson, 1957), *Zloději kol* (Ladri di biciclette; Vittorio de Sica, 1948), *Zrodila se hvězda* (A Star Is Born; George Cukor, 1954), *Zvoník u Matky Boží* (The Hunchback of Notre Dame; William Dieterle, 1939), *Živoucí poušť* (The Living Desert; James Algar, 1953).