

MARTIN ŠRAJER / 24. 10. 2025

Jednou nebudeme malí. Český hraný film pro děti 1945–1993

Dětský film je jedním z mála žánrů, u něhož panuje shoda, že má v tuzemsku dlouhou tradici a napříč dekádami představoval „výkladní skříň“ domácí kinematografie a ten nejžádanější vývozní artikl. Při bližším pohledu však zjistíme, že toto přesvědčení je podložené spíš intuitivním tušením než hloubkovým výzkumem. Dětskému filmu, zejména v období socialismu, se sice v minulosti věnovalo několik diplomových prací, odborných i popularizačních článků a monografických statí (např. v publikacích *Naplánová kinematografie* a *Cesta do pravěku*), ale dosud neexistovalo systematické pojednání o vývoji žánru a jeho lokálních specifikách.

Tuto mezeru částečně zaplňuje kniha *Jednou nebudeme malí*. Filmový historik Lukáš Skupa v ní syntetizuje poznatky své i jiných badatelů a na více než čtyřech stech stran podložených pečlivým archivním výzkumem představuje československý model dětského filmu, který kombinoval státní kontrolu s vysokou profesionalizací a určitou mírou autorské kreativity. Na rozdíl od mnoha dosavadních studií, z velké části zaměřených na estetiku nebo narativní analýzu, klade Skupa důraz na produkční, institucionální a kulturně-politické souvislosti. Podobně jako jeden z opakovaně citovaných expertů na dotyčný žánr, anglický profesor Noel Brown, chápe dětský film jako produkční kategorii, jejíž vznik, formování a stabilizace byly determinovány politickými, ekonomickými a organizačními mechanismy.

Kniha laděná do příjemných pastelových barev tudíž nenabízí vymezení dětského filmu z hlediska hlavních postav, děje nebo preferovaných konfliktů. Ve třech rozsáhlých tematických blocích s několika podkapitolami se postupně zabývá produkčními a distribučními dějinami žánru, vybranými autorskými osobnostmi a několika výraznými subžánry (pionýrský film, pohádka, rodinný film). Skupa přitom vždy postupuje víceméně chronologicky, počínaje zestátněním filmové výroby v roce 1945, kdy se

začala centrálně formovat koncepcí dětského filmu, po rozpad centralizované struktury a privatizaci Barrandova na počátku devadesátých let.

Autorův přístup je interdisciplinární – využívá relevantních výzkumných nástrojů tzv. nové filmové historie, ve větší míře zohledňující právě společensko-politické a průmyslové souvislosti, i sociologie, aniž by svůj jasně zacílený a čtivý text zbytečně zatěžoval teorií. Knihu doprovází kromě standardních rejstříků a seznamu použitých pramenů rovněž bohatá a rozmanitá obrazová příloha s fotkami z filmů a natáčení i dobovými reklamami.

Klopotné počátky

Jedním z hlavních přínosů prvního bloku je detailní zachycení proměny produkční a distribuční infrastruktury dětského filmu napříč sledovaným obdobím. Neboť před rokem 1945 filmy pro dětské publikum až na pár výjimek nevznikaly, nebylo nač navazovat. Také kvůli celkovému chaosu v zestátněné dramaturgii trvalo nakonec osm let, než v roce 1953 došlo k ujasnění koncepce, založení Studia dětského filmu a jeho začlenění pod zastřešující orgán zvaný Dětfilm (kam spadal i film kreslený a loutkový). O další dva roky později vznikla dramaturgická skupina dětského filmu pod vedením Ladislava Hanuše a Josefa Trägera. Jejich prvním projektem byla *Honzíkova cesta* (1956) na motivy předlohy Bohumila Říhy.

Přestože strana kladla velký důraz na formování socialistického člověka a děti byly dobovou ideologií prezentovány jako symboly zářných zítřků, výroba výchovných filmů se i po tomto sjednocení rozbíhala klopotně. Kvůli podprůměrným rozpočtům (daným mj. nevalným tržním potenciálem dětských filmů), komplikovanému natáčení s dětskými herci a možná i obavě ze zostřeného ideového dohledu tvorba pro děti příliš nelákala osvědčené barrandovské tvůrce. Režie byla proto často svěřována začínajícím filmařům. Zpočátku se navíc jednalo především o krátké a středometrážní filmy, vhodnější pro školní představení a specializované promítací sály, jakými byly pražské Kino mladých nebo filmové kluby při domech pionýrů. Kvůli spoléhání výlučně na tituly z lokální nabídky a spřátelených socialistických zemí ale neexistovalo dost programů, které by provozovatelé kin mohli nasazovat.

Neexistovala ani představa, jaké jsou vlastně divácké návyky dětských diváků. Ačkoli probíhaly různé sociologické průzkumy, o dětech se dlouho uvažovalo jako o jednolitě

mase. Až do konce padesátých let se podle Skupy nepřipouštěla diferenciacce. Všichni mladí diváci a divačky měli být indoktrinováni týmž obsahem. Bez ohledu na skutečnost, že je zajímali spíš kovbojky než vedoucí úloha strany. Teprve v následující dekádě se o dětech začalo uvažovat jako o aktivních konzumentech s vlastním vkusem. Ten bylo ovšem potřeba náležitě usměrňovat. Proto se paralelně objevila potřeba estetické výchovy. K jejímu uspokojivému naplnění ale nedošlo (do školních osnov se filmová výchova začala systematictěji vracet teprve v posledních letech).

V šedesátých letech došlo ke změnám také v oblasti výroby. Počet dětských filmů stoupal zásluhou studií v Gottwaldově a na bratislavské Kolibě. Stále ale nelze mluvit o zlaté éře žánru. Po barrandovské reorganizaci v roce 1962 se totiž tvůrčí skupiny začaly od dětských látek odklánět k autorské tvorbě, slibující větší tvůrčí svobodu. Filmy pro děti tudíž nadále neměly srovnatelnou publicitu a rozpočty jako hraná tvorba pro dospělé. Pravidelně je dál točili jen Josef Pinkava, Jan Valášek a Milan Vošmik, jehož profesionálnímu přístupu k žánru Skupa věnuje celou kapitolu v „personálním“ oddílu knihy (dále podrobněji sleduje, jakou roli v institucionálním rámci zaujímal vedoucí dramaturg skupiny dětského filmu Ota Hofman, režisérka a scenáristka Věra Plívová-Šimková a zmíněný Josef Pinkava, čelící omezeným výrobním možnostem gottwaldovského studia).

Zlatá éra a přesun do televize

Skutečný rozkvět dětského filmu paradoxně nastal až za normalizace, kdy byly možnosti svobodné filmové tvorby v jiných kinematografických sférách notně limitované. Dětskou produkci ale zásadněji nepoznamenaly posrpnové prověrky, profesní kontinuita nebyla přerušena. Při plánování začalo převažovat pragmatické hledisko – ideologií nezatížené dětské filmy byly totiž ideální na vývoz. Víc se do nich investovalo a dostávaly vyšší kvalitativní hodnocení, což je zvýhodňovalo i při distribuci. Od administrativní podoby žánru, kdy byly tematické a ideologické linie striktně určovány státem (viz například filmy s pionýry), se podle Skupových zjištění přešlo k jeho „čistější“ variantě.

Dětské filmy se tak v sedmdesátých letech staly i pro zavedené filmaře příležitostí, jak na Barrandově mimo největší ideologický tlak natáčet ambiciózní filmy s vyššími rozpočty. Oproti šedesátým letům vznikal v oblasti dětské tvorby větší prostor pro

inovaci než u přísněji kontrolované dramatiky pro dospělé. Když se tedy mluví o zlatých časech českého dětského filmu, obvykle je tím míněno právě toto období s tituly jako *Už zase skáču přes kaluže* (1970), *Páni kluci* (1975) nebo *Ať žijí duchové!* (1977). Pro některé čtenáře může být nečekané autorovo zjištění, že v osmdesátých letech, kdy se začala prosazovat hitmakerka Marie Poledňáková, divácký zájem o dětský film znovu poklesl. To je ovšem dáno zejména Skupovým pečlivým rozlišováním mezi filmy pro děti, filmy pro mládež a filmy rodinnými (které točila Poledňáková). Samostatnou kategorií nacházející se mimo záběr knihy je pak animace.

Zatímco pro dětské filmy v poslední etapě centrálně plánované filmové výroby chyběli kvalitní autoři, kvůli odstřihnutí od mezinárodních trendů nepřicházely nové impulsy a stagnovala produkce, distribuce i export, rodinným filmům se zásluhou širšího diváckého záběru relativně dařilo. Jakkoli se s tímto žánrem soustavněji pracovalo v televizi – viz například úspěšné koprodukční seriály Václava Vorlíčka a Miloše Macourka (*Arabela*, *Létající Čestmír*). Přesouvání těžiště z kina na obrazovku pokračovalo i po listopadovém převratu, kdy si Československá televize jako jedna z mála zachovala jistou kontinuitu v natáčení filmů pro nejmladší publikum.

Pionýři a princezny

Rozlišení několika hlavních žánrových proudů v rámci dětského filmu se Skupa věnuje ve třetím oddílu. Konkrétně zkoumá formování pionýrských, pohádkových a již zmíněných rodinných filmů. Pionýrské filmy vznikající s přispěním Pionýrské organizace byly typické pro rané období po zestátnění. V postavách pionýrů (obvykle chlapců, což vybízí k bližšímu průzkumu genderových aspektů tuzemské reprezentace dětství) nabízely model ideálního socialistického dítěte s důrazem na kolektivní hodnoty. Skupa však i v rámci tohoto subžánru sleduje postupný posun od mentorského přístupu k většímu zohledňování dětských potřeb a fantazie. Ochotu experimentovat v mantinelech pionýrské tematiky demonstruje například satira *Za pět minut sedm* (1964).

V případě pohádek se autor možná trochu překvapivě věnuje pouze dvěma nejproslulejším reprezentantům dané kategorie – *Pyšné princezně* (1952) a *Třem oříškům pro Popelku* (1973). O obou bylo již napsáno poměrně hodně, druhý titul se v minulosti dočkal dokonce vlastní monografie editované Pavlem Skopalem. Vybraná

dvojice nicméně dobře dokládá posun od administrativního pojetí a ideologických zájmů k orientaci na mezinárodní tržní úspěch. Tyto kontrastní motivace tudíž na jiném příkladu ukazují to, co je jednou z dominantních tezí knihy – jak byla transformace žánru určována na jedné straně státní kulturní politikou, na druhé pragmatickým hlediskem.

Předností publikace, která se může stát jedním z klíčových informačních zdrojů pro každého, kdo bude chtít lépe pochopit vývoje československého dětského filmu, je precizní zmapování produkčních struktur, rozpočtových a materiálně-technických omezení a dramaturgických principů dětského filmu. Ten se v jednotlivých dekáдах utvářel na rozhraní estetických, ideologických a hospodářských potřeb, což v šedesátých letech vedlo k jeho stagnaci, v letech sedmdesátých naopak k získání exkluzivního postavení.

Teoreticky podnětný pojem „administrativního“ žánru pak umožňuje srovnání se západními modely produkce orientovanými primárně na trh a zábavu a vnímajícími dítě jako ekonomicky významného spotřebitele. Zasazení do mezinárodního kontextu je současně jeden z možných směrů, kterými může bádání na poli českého dětského filmu pokračovat. Komparativní perspektiva by mohla zviditelnit, čím je československý model specifický a v čem se naopak prolíná s těmi zahraničními (např. idealizace dětství, film jako výchovný nástroj, postupné tíhnutí k většímu realismu a citlivosti vůči dětské perspektivě na úkor didaktismu).

Lukáš Skupa, *Jednou nebudeme malí. Český hraný film pro děti 1945–1993*. Praha: Národní filmový archiv 2025, 511 stran.