

# Český film za normalizace

Studijní opora  
Jaro 2024

Jaromír Blažejovský

## Úvod

Následující text vznikl v jarním semestru 2020 pro studenty kombinovaného studia jako součást opory k předmětu *Dějiny české kinematografie II*, jenž je součástí povinného základu v bakalářském programu Teorie a dějiny filmu a audiovizuální kultury na Ústavu filmu a audiovizuální kultury Filozofické fakulty Masarykovy univerzity.

Pandemie koronaviru SARS-CoV-2, jež od 10. března 2020 vedla k předčasnému ukončení kontaktní výuky na českých vysokých školách, učinila z této skromné pomůcky náhradu přednášek i pro posluchače v programu prezenčním.

V dubnu 2024 jsem z daného přehledu, zahrnujícího původně roky 1957–2020, vybral, opravil a doplnil kapitoly vztahující se výhradně k předmětu Český a slovenský film za normalizace, tedy k období 1969–1989. Předkládám je nyní laskavému publiku.

Je zřejmé, že tato studijní pomůcka nemůže danou látku vyčerpat. Více než ucelený výklad nabízí vybrané podněty.

Jakkoli v následujícím textu převažují fakta a data, jedná se o dílo autorské, a to nejen s ohledem na copyright. Učitel se může pokládat za svědka a někdy i účastníka procesů, do nichž byl zahrnut minimálně coby statistické číslo v návštěvnosti kin. Následující výklad je proto kromě mnoha dílčích nedostatků poznamenán osobní zkušeností, názorem a zaujetím.

Základním studijním přístupem je snaha pochopit zkoumanou dobu z ní samotné. Výklad proto obsahuje, kromě faktografických údajů, nádivku z rozmanitých textů, jež se vztahují nejen ke konkrétním filmům, ale i ke kulturnímu kontextu sledované doby. Citáty přizpůsobuji jednotné grafice, včetně označování názvů děl kurzívou.

Jako cokoli na světě je i tento materiál nutno čísti kriticky. Vítány jsou jakékoli připomínky, návrhy, doplňky a opravy, jež pomohou tuto studijní příručku pro příští její edice zlepšit.

V Brně-Kohoutovicích, 23. června 2020,  
aktualizováno 30. dubna 2024

## Periodizace

Poválečné dějiny české a slovenské kinematografie lze rozdělit na dvě velké etapy:

- a) od roku 1945 do roku 1989
- b) od roku 1989 do současnosti.

První etapa má jasný počátek v dekretu prezidenta Edvarda Beneše „o opatřeních v oblasti filmu“ z 11. srpna 1945. Od února 1948 do roku 1956 lze hovořit o období stalinismu, pozdějším oficiálním jazykem šlo o „počáteční etapu socialistické výstavby“.<sup>1</sup>

V únoru 1956 se v Moskvě konal XX. sjezd KSSS, na němž se první tajemník Nikita S. Chruščov pokusil zúčtovat se Stalinovým „kultem osobnosti“. Do zdejší společnosti a umělecké tvorby se však „tání“ promítlo s jistým zpožděním. Můžeme proto za počátek dalšího období považovat až rok 1957, kdy vznikají první díla tzv. první vlny. Zároveň byla v onom roce zřízena hlavní správa Československého filmu a kina byla předána národním výborům.

Krátký rozběh první vlny byl zbrzděn zákroky stranické a státní moci v souvislosti s I. pracovním festivalem československého filmu v Banské Bystrici v únoru 1959. Následovalo zvláštní, nikoli marné období do roku 1962, kdy dočasně okřiknutá tvorba sbírala síly k novému náporu. Bylo by nespravedlivé opomíjet divácké a umělecké úspěchy oněch čtyř let. Zároveň se již na FAMU rodí první opusy nové vlny.

Roky 1963–1969 jsou pro nás „zlatá šedesátá“: naše kinematografie dosáhly tehdy maximálního kulturního a společenského významu i mezinárodní prestiže. K vrcholným výkonům dozrály její největší talenty, vznikl nejcennější segment zdejšího audiovizuálního dědictví. Uvnitř zlatých šedesátých, do nichž patří kromě jiného také animace, dokumenty, žánrová produkce a tvorba pro děti, se rozvíjel takzvaný československý filmový zázrak, jak dobová publicistika označovala úspěšné filmy všech tehdy aktivních pokolení. Tedy jak novou vlnu, jež byla definována generačně (Miloš Forman, Ivan Passer, Jaroslav Papoušek, Věra Chytilová, Jan Němec, Evald Schorm, Antonín Máša, Jaromil Jireš, Jiří Menzel, Pavel Juráček, Jan Schmidt, Hynek Bočan, Juraj Herz, s jistými výhradami též Karel Vacek, Ester Krumbachová a Zdeněk Sirový), tak díla první generace FAMU, resp. „generace šestapadesátého“ (Ján Kadár, Elmar Klos, Vojtěch Jasný, Karel Kachyňa, Zbyněk Brynych, František Vlácil) i tvůrců starších (Karel Zeman, Otakar Vávra, Martin Frič, Jiří Krejčík, Václav Krška).

Invaze vojsk pěti zemí Varšavské smlouvy v srpnu 1968 zasáhla nejen tzv. demokratizační proces, označovaný v tehdejší publicistice i dnešní historiografii jako pražské, přesněji československé jaro, ale podlomila i nadějný vývoj české a slovenské kinematografie.

Kdy přesně začíná takzvaná normalizace, může být otázkou k diskusi. Osudové slůvko, dnes jednoznačně mrazivé, zaznělo poprvé v rozhlasovém projevu Alexandra Dubčeka po návratu z Moskvy 27. srpna 1968. První tajemník ÚV KSČ použil formulace: „nenormální stav v naší vlasti“, „normalizace poměrů“, „normalizace našich vztahů“ (se SSSR), „normální život“, „konsolidace a normalizace situace“,<sup>2</sup> což znělo nadějně jako úsilí o stažení cizích armád z Československa. V tzv. moskevském protokolu se píše o „normalizaci situace ve straně a

<sup>1</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé národně kinematografie (1945–1980)*. Praha: ČSFÚ, 1985, s. 25.

<sup>2</sup> Projev Alexandra Dubčeka. *Střední vydání spojených redakcí Nová svoboda, Rudé právo, Práce, Glos ludu, Moravskoslezský večerník, Československý sport, Mladá fronta*, 28. 8. 1968, s. 2.

v zemi“<sup>3</sup>. Protokol také mluví o „zajištění rychlé konsolidace ve straně a v zemi“<sup>3</sup>. Sovětské vedení tím zjevně myslelo právě to, co poté nastalo: ukončení demokratizačního procesu a podřízení Československa sovětské autoritě. Text protokolu ovšem tehdy zveřejněn nebyl.

I když normalizační proces vstupem vojsk začal, kontinuita reformního politického vedení trvala až do dubnového pléna ÚV KSČ, kde Alexander Dubček 17. dubna 1969 rezignoval na funkci prvního tajemníka a vystřídal ho Gustáv Husák.<sup>4</sup>

Politický obrat vnesl do kinematografie první změny: skončila například spontánní blokáda produkce invazních zemí a do kin, zpočátku jen okrajově, se vrátily sovětské, polské, maďarské, bulharské a východoněmecké snímky. Definitivně však bylo předchozí období v kinematografii ukončeno zatčením ústředního ředitele Československého filmu Aloise Poledňáka a jmenováním Jiřího Purše na jeho místo v září 1969.

Období tzv. normalizace trvá až do sametové revoluce v roce 1989. Má však i své vnitřní členění: navrhl jsem rozlišovat a pojmenovat období:

- a) konsolidace (1969–1971)
- b) ofenzivní normalizace (1972–1977)
- c) oživení (1976–1982)
- d) ústup normalizačního filmu (1983–1987)
- e) perestrojka (1986–1989).<sup>5</sup>

Listopadem 1989 začal proces odstátnění kinematografie a její privatizace. Nová éra „naší mladé demokracie“ trvá dodnes.

## Socialistická kinematografie

### Politický systém

Režimy založené na vedoucí úloze strany leninského typu praktikovaly tzv. duální (jak tomu dnes historici říkají) politický systém. Československo navenek vykazovalo rysy demokratického státu: jeho hlavou byl (nepřímo volený) prezident, existovala moc zákonodárná, reprezentovaná přímo voleným parlamentem (Národní shromáždění, od roku 1969 Federální shromáždění), dále moc výkonná čili exekutiva, tedy vláda se svým předsedou a ministry (od roku 1969 jsme měli vlády tři: federální vládu, vládu České socialistické republiky a vládu Slovenské socialistické republiky), a moc soudní. Územní jednotky měly svou samosprávu (krajské národní výbory, okresní národní výbory, městské a místní národní výbory). Jedenkrát za pět roků se konaly volby do všech zastupitelských sborů.

Souběžně se uplatňovala vedoucí úloha KSČ, od roku 1960 kodifikovaná v ústavě, v čl. 4: „Vedoucí silou ve společnosti i ve státě je předvoj dělnické třídy, Komunistická strana Československa, dobrovolný bojový svazek nejaktivnějších a nejuvědomělejších občanů z řad dělníků, rolníků a inteligence.“<sup>6</sup>

<sup>3</sup> Protokol o jednání delegace ČSSR a SSSR (tzv. Moskevský protokol). Dostupné z: [http://www.totalita.cz/txt/txt\\_prot\\_mosk\\_1968.php](http://www.totalita.cz/txt/txt_prot_mosk_1968.php) [Cit. 28. 5. 2020].

<sup>4</sup> Blíže o tom: DOSKOČIL, Zdeněk. *Duben 1969: Anatomie jednoho mocenského zvratu*. Brno: Doplněk, 2006.

<sup>5</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 8–9.

<sup>6</sup> Ústavní zákon ze dne 11. července 1960. Dostupné z: [https://www.psp.cz/docs/texts/constitution\\_1960.html](https://www.psp.cz/docs/texts/constitution_1960.html) [Cit. 28. 5. 2020].

Komunistická strana fungovala jako hierarchicky řízená struktura: nejnižším článkem byla základní organizace (ZO), jednak na pracovišti (komunisté zaměstnanci měli členskou povinnost právě tam), jednak v bydlišti (v něm byli zaměstnanci jen registrovaní, jádro místních organizací tvořili zpravidla důchodci).

Řídicími orgány byly výbor ZO KSČ, celozávodní výbor (CV KSČ), okresní výbor (OV KSČ), krajský výbor (KV KSČ), ústřední výbor (ÚV KSČ), jenž si do čela zvolil předsednictvo ÚV KSČ v čele s prvním, od roku 1971 generálním tajemníkem ÚV KSČ. Nejvyšším stranickým orgánem byl sjezd, předcházely mu krajské a okresní konference a schůze základních organizací. Spolu s volenými orgány disponovala strana profesionálním aparátem, složeným z oddělení (např. zemědělství, průmyslu, kultury atd.), opět na úrovních okresů, krajů a státu.

Strana se dle svých vlastních proklamací řídila principy demokratického centralismu: orgány se volí zdola nahoru, menšina se podřizuje většině, usnesení vyšších orgánů jsou závazná pro orgány nižší. V reálné praxi se politická linie řídila stanoviskem sovětského politbyra: generální tajemník ÚV KSSS telefonoval generálnímu tajemníkovi ÚV KSČ, v Moskvě se schvalovaly rozhodující dokumenty KSČ. Politiku KSČ určovalo předsednictvo ÚV KSČ, obsah sjezdových projevů včetně diskuse byl připraven předem a řadový člen strany měl jen malou šanci přijít s vlastním názorem, natož ho prosadit.<sup>7</sup> Žádala se jen tzv. konstruktivní kritika, což obnášelo nanejvýš kritiku drobných nedostatků, hledání tzv. rezerv, nikoli zpochybňování vedoucí úlohy a generální linie strany.<sup>8</sup>

Vedoucí úlohu neuplatňovala KSČ dle vlastní rétoriky přímo, ale prostřednictvím komunistů ve vedení podniků a organizací. Od vedoucích pracovníků se tedy očekávalo, že jsou členy KSČ; nejdůležitější funkce byly kontrolovány stranickými orgány jako tzv. nomenklatura. Na každém pracovišti existovala stranická organizace. Typicky stál v čele podniku, školy apod. ředitel, jenž byl zároveň členem výboru ZO KSČ, přičemž jiný soudruh byl zase předsedou onoho výboru ZO KSČ. Manažersky vzato byla důležitější funkce ředitele, politicky však dominoval stranický předseda.

Stranické organizace byly povinny pořádat, obvykle alespoň jednou ročně, veřejné stranické schůze, na nichž mohli občané přicházet se svými dotazy a podněty. Typické nejen pro tato jednání, ale i pro schůze společenských organizací bylo, že se nejpve sešla stranická skupina, tedy všichni komunisté, domluvili se na taktice a jak budou na případné podněty reagovat, a teprve poté byli do jednací místnosti vpuštěni nestraníci. Zavedena byla síť tzv. stranických informací: členové KSČ měli hlásit vyšším orgánům pozorování ze svého okolí, například o náladách obyvatelstva, tyto poznatky se shrnovaly v tzv. monitorech, které dostávali na stůl vybraní nomenklaturní funkcionáři. Kromě Státní bezpečnosti, jež měla svoji síť agentů, spolupracovníků, konspiračních bytů atd., fungovala tedy jako informační agentura sama strana.

Prioritu stranického systému před strukturou exekutivní vyjadřovaly i dobové rituály, včetně oficiálních mediálních „jmenovaček“ při státních návštěvách: Gustáv Husák byl titulován jako „generální tajemník ÚV KSČ a prezident republiky“ (nikoli naopak), delegace byly „stranické a vládní“ (nikoli naopak), zemi řídila „strana a vláda“, nikoli naopak. Před veřejností spíše utajený vedoucí oddělení byl silnější figurou nežli příslušný rezortní ministr: vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller disponoval v sedmdesátých a osmdesátých letech větší mocí než ministr kultury Milan Klusák.

Jakkoli monolitně působilo vedení strany a státu navenek (v duchu hesla o „jednotě strany a lidu“), probíhal mezi funkcionáři skrytý zápas o moc a vliv.

<sup>7</sup> Vzpomínám si na jednu besedu s polskými divadelníky 19. listopadu 1989, kde host použil výstižnou charakteristiku: „zcentralizowane życie polityczne“.

<sup>8</sup> Mocenské poměry charakterizovaly dobové anekdoty, např. ona známá: „Tady Kotas, mám dotaz: kde je soudruh Dubček?“ S pointou: „Tady Novák, mám dotaz: kde je soudruh Kotas?“

Diverzitu měly ve společnosti zajistit a zároveň kontrolovat další politické strany (Československá strana lidová, Československá strana socialistická, na Slovensku Strana obrody a Strana slovenskej slobody), Revoluční odborové hnutí (ROH), společenské organizace (Socialistický svaz mládeže, Československý svaz žen, Svaz československo-sovětského přátelství aj.), zájmové organizace (například Český svaz včelařů) a tvůrčí svazy (např. Svaz českých spisovatelů), všechny sdružené v Národní frontě (NF). Jednalo se o náhražku toho, čemu se dnes říká občanská *společnost*. Podmínkou existence těchto organizací bylo právě členství v NF a uznávání vedoucí úlohy KSČ.

Tvůrčí svazy, do kterých byli sdruženi umělci, ale i novináři, měly hájit jejich zájmy a zároveň byly převodovou pákou strany. V šedesátých letech zejména svazy spisovatelů (SČSS) a filmařů (FITES) hrály roli faktické opozice. Příslušnost tvůrčích svazů k Národní frontě trvala jen do konce šedesátých let, za normalizace nebyla obnovena a tvůrčí svazy podléhaly ministerstvu kultury.

## Kulturní politika

Kulturní politika socialistického státu spočívala na zásadách postulovaných klasiky marxismu-leninismu. Šlo zejména o Marxovo rozlišení základny a nadstavby a o Leninovy teorie odrazu, dvou kultur a princip stranickosti. Učení klasiků bylo ovšem do zdejšího ideového prostředí zapuštěno ve zjednodušeném pojetí, jaké mu dal Josef Vissarionovič Stalin, zejména ve sborníku svých textů *Otázky leninismu* (1926, česky 1927).

Koncept základny a nadstavby formuloval Karel Marx v „Předmluvě ke Kritice politické ekonomie“:

„Ve společenské výrobě svého života vstupují lidé do určitých, nutných, na své vůli nezávislých vztahů, výrobních poměrů, které odpovídají určitému vývojovému stupni jejich materiálních výrobních sil. Souhrn všech těchto výrobních poměrů tvoří hospodářskou strukturu společnosti, reálnou základnu, nad níž se zvedá právní a politická nadstavba a které odpovídají určité společenské formy vědomí. Způsob výroby materiálního života podmiňuje sociální, politický a duchovní proces vůbec. Bytí lidí není určováno jejich vědomím, nýbrž naopak, jejich vědomí je určováno jejich společenským bytím. [...] Se změnou hospodářské základny převrací se pomaleji nebo rychleji celá ohromná nadstavba. Zkoumáme-li takový proces převratů, musíme vždy rozlišovat mezi materiálním převratem v hospodářských výrobních podmínkách, jež lze přírodovědecky přesně zjistit, a mezi právními, politickými, náboženskými, uměleckými nebo filosofickými, zkrátka ideologickými formami, v nichž si lidé tento konflikt uvědomují a jej vybojuvávají. Jako neposuzujeme jednotlivce podle toho, co si sám o sobě myslí, právě tak nemůžeme takovou převratovou epochu posuzovat podle jejího vědomí, nýbrž naopak, toto vědomí musíme vysvětlovat z rozporů materiálního života, z existujícího konfliktu mezi společenskými produktivními silami a výrobními poměry.“<sup>9</sup>

Přestože Karel Marx v citované pasáži rozlišil tři sféry: základnu (výrobní poměry), nadstavbu (právní a politický systém) a společenské vědomí (ideologické formy včetně umění), byla do

---

<sup>9</sup> MARX, Karel. Předmluva ke kritice politické ekonomie. In: MARX, Karel a Bedřich ENGELS. *O historickém materialismu*. Praha: Svoboda. 1951, s. 9–10.

oficiálního výkladu zahrnuta interpretace, podle níž je společenské vědomí, včetně umění, náboženství, filozofie atd., součástí nadstavby.

Takzvanou teorii odrazu dle oficiálního výkladu formuloval V. I. Lenin ve své filozofické monografii *Materialismus a empiriokriticismus*. Zde praví: „Hmota je filosofická kategorie k označení objektivní reality, jež je dána člověku v jeho počtcích, jež je kopírována, fotografována, obrážena našimi počítky, existujíc nezávisle na nich.“<sup>10</sup> A dále: „Neboť pojem hmoty [...] neznamena gnoseologicky nic jiného než objektivní realitu, existující nezávisle na lidském vědomí a jím odráženou.“<sup>11</sup>

Teorie odrazu se zabydlela v oficiálním diskursu jako požadavek, aby umění „odráželo skutečnost“, případně „pravdivě odráželo skutečnost“. Přičemž se předpokládalo, že skutečné umění ani nemůže jinak než odrážet skutečnost. V tomto smyslu, jako k odrazu skutečnosti, bylo žádáno přistupovat i k umění z kapitalistických zemí.

V anekdotické formě „odráží“ tento požadavek známý dialog ze začátku filmu *Vesničko má středisková* Zdeňka Svěráka a Jiřího Menzela:

„Honzo, pojď, už to začne.“

„Už nastavovali zrcadlo?“

„Ještě ne.“

„Já přijdu, až nastavěj zrcadlo.“

„Americký film *Harpuna*, který vám teď nabízíme, nastavuje nemilosrdně zrcadlo měšťácké společnosti, v níž je dolar alfou a omegou života.“

Pro selekci kulturních hodnot, které měly být za socialismu šířeny, platila Leninova teorie dvou kultur:

„V každé národní kultuře jsou, i když nerozvinuté, prvky demokratické a socialistické kultury, neboť v každém národě jsou pracující a vykořisťované masy, jejichž životní podmínky nezbytně plodí demokratickou a socialistickou ideologii. Ale každý národ má rovněž kulturu buržoazní (a většinou ještě také černosotěnskou a klerikální), a to nikoli ve formě pouhých ‚prvků‘, nýbrž jako vládnoucí kulturu. [...]“

Razíme-li heslo ‚internacionální kultury demokratismu a světového dělnického hnutí‘, znamená to, že přejímáme z každé národní kultury jedině její demokratické a socialistické prvky, že je přejímáme jedině a výhradně jako protiváhu buržoazní kultuře a buržoaznímu nacionalismu každého národa.“<sup>12</sup>

Filmy a knihy z nesocialistických zemí bylo proto možné za socialismu uvádět a vydávat, pokud byly obhájeny jako pokroková díla, jež odrážejí třídní realitu svých zemí („nastavují zrcadlo“). Typická byla snaha prezentovat cizího autora coby talentovaného umělce, který je fakticky – ať už k levicovým postojům explicitně dozrál, nebo ne – na straně „pokroku a míru“. Dané kritérium mohlo být vztaženo i k dílům z „našeho tábora“. Bylo-li shledáno ideově pomýleným, nepomohlo mu, že vzniklo uvnitř socialistické kultury. Tak se mohlo stát, že se k nám díla polské filmové školy dostala se zpožděním nebo že spřátelené země odmítaly kupovat významná díla našich zlatých šedesátých.

<sup>10</sup> LENIN Vladimír Iljič. *Materialismus a empiriokriticismus*. Praha: Svoboda, 1952, s. 115.

<sup>11</sup> Tamtéž, s. 248.

<sup>12</sup> LENIN Vladimír Iljič. „Národní kultura.“ In: MARX, Karel, Bedřich ENGELS a Vladimír Iljič Lenin. *O kultuře a umění*. Praha: Svoboda, 1977, s. 350–351.

Princip stranickosti formuloval V. I. Lenin ve stati „Stranická organizace a stranická literatura“ (1905):

„Literatura se musí stát stranickou. Proti buržoazním mravům, proti buržoaznímu podnikatelskému, kramářskému tisku, proti buržoaznímu literárnímu kariérismu a individualismu, ‚panskému anarchismu‘ a honbě za ziskem – musí socialistický proletariát vytyčit zásadu *stranické literatury* [...].

[...] Je nesporné, že v tomto oboru je bezpodmínečně nutné zajistit větší volnost osobní iniciativě, individuálním zálibám, volnost myšlení a fantazii, formě a obsahu. [...]

Jakže! zvolá možná nějaký intelektuál, vášnivý zastánce svobody. Jakže! Vy chcete podříditi kolektivnosti něco tak jemného, individuálního, jako je literární tvorba! [...]

Uklidněte se, pánové! Za prvé jde o stranickou literaturu a její podřízení stranické kontrole. Každý může psát a mluvit, co je mu libo, bez sebemenších omezení. Ale každé svobodné sdružení (včetně strany) může také vyhnat ty členy, kteří používají štítu strany k hlásání protistranických názorů. Svoboda slova s tiskem musí být úplná. Ale vždyť i svoboda spolčování musí být úplná. Jsem povinen poskytnout ti ve jménu svobody slova plné právo křičet, lhát a psát, co je ti libo. Ale ty jsi zase povinen ve jménu svobody spolčování poskytnout mi právo uzavírat či rušit svazek s lidmi, kteří říkají to a to. [...]

Za druhé, páni buržoazní individualisté, musíme vám říci, že vaše řeči o absolutní svobodě jsou jen a jen pokrytectví. Ve společnosti založené na moci peněz, ve společnosti, kde masy pracujících živoří a hrstky boháčů blahobytně žijí bez práce, nemůže existovat reálná a skutečná ‚svoboda‘. Pane spisovateli, jste nezávislý na svém buržoazním nakladateli? [...] Svoboda buržoazního spisovatele, umělce, herečky je jen zamaskovaná [...] závislost na peněžním měšci, na podplácení, na vydržování.

A my, socialisté, toto pokrytectví odhalujeme, strháváme falešné štíty [...]. Do práce, soudruzi!<sup>13</sup>

Termín stranickost (rusky партийность – partijnost) zahrnuje v češtině, kromě vazby ke straně, navíc význam „stranit něčemu“, být na správné straně, což v našem prostředí posílilo agitační potenciál Leninova konceptu.

V. I. Lenin napsal svůj článek ještě za carského režimu a před rozdělením ruské sociální demokracie na bolševiky a menševiky. Za socialismu získaly jeho teze zlověstnější smysl, neboť už neexistovala svoboda spolčování ani svoboda slova a tisku, zato „vyhánění“ členů KSČ, zejména na počátku 70. let, nabylo masových rozměrů.

K umělcům přistupoval režim diferencovaně. Někteří byli vnímáni jako „naši lidé“, soudružky a soudruzi, jiní jako talenty, kteří sice nejsou členy „stranického aktivu“, ale je s nimi třeba pracovat a vést je k práci pro socialismus. Někteří umělci byli nežádoucí, měli zákaz veřejného působení nebo účinkování v některém médiu (například divadlo ano, film a televize ne). V kariéře jednoho a téhož umělce se mohly prostřídat všechny tyto možné osudy: například v mládí začal jako člen KSČ, v létě 1968 podepsal manifest *Dva tisíce slov*, v roce 1970 byl z KSČ vyloučen a dostal distanc, v roce 1977 podepsal tzv. Antichartu a mohl se vrátit na scénu a do listopadu 1989 se ještě stihl stát zasloužilým umělcem.

Tituly zasloužilých a národních umělců se udělovaly každoročně, obvykle v čase slavných májových dnů. Režim tím dával najevo svůj vztah k nim a tento výběr vnímala veřejnost s velkou pozorností, zvláště když titul získal umělec zjevně menších zásluh a nižšího talentu, zatímco jiný, lepší a oblíbenější, ho opět nezískal. Ocenění populárního umělce mohlo

<sup>13</sup> LENIN Vladimír Iljič. Stranická organizace a stranická literatura. In: MARX, Karel, Bedřich ENGELS a Vladimír Iljič Lenin. *O kultuře a umění*. Praha: Svoboda, 1977, s. 304–308.

publikum vnímat jako jisté zadostiučinění, ba smíření s režimem, na straně druhé pak režim tímto oceněním mohl dát najevo, že dříve „provinilemu“ umělci bylo odpuštěno. Titul neměl jen čestný význam, ale určoval i výši odměny. Jak vzpomínal Václav Vorlíček, pobíral studiový herec za natáčecí den gáži 300 Kčs, za větší roli 600 Kčs, národní umělec pak 1200 Kčs.<sup>14</sup>

Z filmových režisérů byli národními umělci: Martin Frič (1965), Alfréd Radok (1968, titul odebrán 1972), Ján Kadár (1968, titul odebrán 1972), Elmar Klos (1968), Otakar Vávra (1968), Karel Zeman (1970), Hermína Týrlová (1971), Karel Steklý (1973), Oldřich Lipský (1979), Jiří Sequens (1979), Jaroslav Balík (1984), Ludvík Ráža (1988) a František Vlácil (1988). Herec Vladimír Menšík se stal národním umělcem v roce 1978, Rudolf Hrušínský v roce 1988, Miloš Kopecký a Karel Gott roku 1985.

## Organizace a distribuce

Československý film (ČSF) se skládal z podniků: Ústřední ředitelství ČSF, Filmové studio Barrandov (FSB), ČSF Bratislava, Krátký film Praha (k němu od roku 1960 patřilo i studio v Gottwaldově, které v roce 1977 získalo status samostatné výrobní jednotky), Ústřední půjčovna filmů (ÚPF), Filmové laboratoře Praha, Filmový průmysl Praha (jeho náplní byl vývoj a výroba technických zařízení) a Československý filmexport.

Distribuční okruhy se během let 1957–1989 lehce přizpůsobovaly, ale v zásadě bylo možné rozlišit tzv. širokou distribuci (specifickou skupinou v ní byly programy pro děti), dále tzv. druhý distribuční okruh (II. DO, filmy pro náročného diváka, dnes bychom řekli artové) a filmy pro filmové kluby (FK), které se směly hrát jen pro členy filmových klubů, tedy pro diváky, kteří si zakoupili klubovou legitimaci. Filmy z široké distribuce mohly být po čase zařazeny do II. DO nebo do FK, některé tituly byly později vydávány pro II. DO a FK společně. Podobně filmy pro dospělé mohly časem „poklesnout“ do programového fondu pro děti.

Dle formátu se kopie dělily na 35milimetrové a 16milimetrové, specifické zacházení měly kopie na 70mm formátu (nesměly se přepravovat vlakem, aby dynamo nepoškodilo magnetický zvukový záznam).<sup>15</sup> Vydávala se také pásma krátkých filmů, jednak pro děti, jednak pro kina typu Čas.<sup>16</sup> Existoval dále programový fond krátkých filmů, osvětových filmů atd., svou distribuční síť měla armáda.

Klubisté žárlivě trvali na exkluzivitě svého programu, tedy na tom, aby měli k dispozici kvalitní filmy, které se v širší distribuci nehrají. Každoročně byl klubový fond obohacen o cca 6–14 premiér. Ne vždy však šlo o špičková umělecká díla, po nichž klubové publikum toužilo; někdy se do klubového fondu odkládaly zakoupené tituly, s nimiž si ÚPF nevěděla rady. Od šedesátých let bývala do klubů uváděna vrcholná díla světových autorů (Ingmar Bergman, Akira Kurosawa, Kaneto Šindó), od sedmdesátých k nim přibyla tvorba kinematografií tzv. třetího světa.

<sup>14</sup> VORLÍČEK, Václav a Petr MACEK, *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar, 2017, s. 77–78.

<sup>15</sup> MACÁKOVÁ, Slavomíra. *Košické kiná (1968 – 1977): lokálna filmová kultúra a prísľuby kinofikácie*. Brno 2020. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 63.

<sup>16</sup> VIZ VOLKOVÁ, Jana. *Zabitý čas. Brněnské kino Čas a jeho diváci*. Brno, 2011. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Lucie Česálková.



V osmdesátých letech byly některé filmy v katalogu ÚPF zařazeny do kategorie pro zvláštní využití (ZV). Jednalo se především o filmy zakoupené na základě kulturních dohod, u kterých se ale nepočítalo s jejich standardním nasazením. Byly to například filmy z Vietnamu nebo Severní Koreje, které se veřejně promítaly jen u příležitosti národních přehlídek nebo státních svátků. Mohl si je ale v centrálním fondu ÚPF v Praze naprogramovat kdokoli, například i filmový klub.

V omezené míře byly distribuovány také archivní filmy. Československý filmový ústav měl v Praze pro jejich uvádění k dispozici kina Ponrepo a Bio Illusion, kina Ponrepo fungovala řadu let také v Brně a Ostravě. Ve snaze pomoci kinům plnit plán tržeb při snižujícím se počtu diváků byly v sedmdesátých letech ke zvláštnímu promítání v lokálních kinech půjčovány z archivu kolekce atraktivních filmů.

Mimo státem kontrolovaný systém bylo možné půjčit si film z kulturního střediska některé ze sprátených zemí. Tak si v sedmdesátých letech filmové kluby půjčovaly kopie jinak nedostupných a nekonformních děl z Polského kulturního střediska a Maďarského kulturního střediska. V osmdesátých letech byla tato možnost na čas omezena zákazem půjčovat si filmy, které nebyly schváleny pro promítání v ČSSR.

Ročně ÚPF ve sledovaném období premiérově uváděla do kin ± 200 titulů, z nich přibližně 40 domácích (cca 30 českých a 8–10 slovenských), asi 40 sovětských, kolem 50 z dalších socialistických zemí a cca 70 z produkcí „ostatních“, tedy kapitalistických a rozvojových. Zastoupení jednotlivých národních kinematografií kolísalo, obecně lze ale říci, že od poloviny šedesátých let byly v kategorii „ostatní“ nejvíce zastoupeny filmy americké, francouzské, italské a britské. Dobu exploatace limitoval tzv. monopol: zahraniční filmy byly nejčastěji nakupovány na čtyři až pět let, u rumunských snímků činil monopol sedm roků a v případě filmů sovětských, polských, bulharských, kubánských a mongolských nebyl omezen. Oběžný stav celovečerních programů, tedy nejen nových, ale i těch, které měly premiéru dříve, včetně domácích, zahrnoval kolem dvou tisíc titulů.

Poměr filmů v repertoáru kin upravovaly kvóty; také ty se různě měnily, přičemž po většinu sledovaného období platilo pravidlo 3:2 (60 % ze socialistických produkcí, 40 % z ostatních) či jeho obměna (například 65:35). V praxi se však kontroloval jen vzájemný poměr proveniencí, nikoli počet hracích dnů nebo představení. Teoreticky tedy bylo možné „vyvážit“ celotýdenní uvádění amerického blockbustera třikrát denně v premiérovém biografu v centru města jedním představením sovětského snímku na periférii. Později se přišlo na to, že tento systém fakticky diskriminuje tvorbu z nesocialistických zemí, která „nastavuje zrcadlo“; byla proto zavedena distribuční skupina „P“ (= preferovaný) pro pokroková díla z kapitalistických a rozvojových zemí.

Podle přístupnosti se filmy dělily na „mládeži přístupné“, „mládeži nepřístupné“ (do 15 let) a „mládeži do 18 let nepřístupné“. Zvláštní kategorii tvořily programy pro dětská představení, což byly jednak celovečerní filmy intencionálně pro děti vytvořené (obvykle pohádky nebo snímky s dětskými hrdiny), celovečerní filmy, které časem „poklesly“ do dětského repertoáru, a pásma krátkých filmů, pojmenovaná obvykle podle jednoho z nich: *Potkali se u Kolína*, *Vrchní, dráb a kašpárek*, *Jak jeli k vodě* atd. Pro každý týden se k promítání v kinech vydával cca 11minutový Československý filmový týdeník, vedle něho existovala i další zpravodajská periodika.

Mimo Československý státní film působil Československý armádní film.<sup>17</sup> Jeho produkci lze rozdělit na filmy výcvikové, dokumentární, hrané a filmová periodika. Celovečerních hraných filmů zde bylo vyrobeno pět: *Dnes večer všechno skončí* (Vojtěch Jasný a Karel Kachyňa, 1954), *Tanková brigáda* (Ivo Toman, 1955), *Ztracená stopa* (Karel Kachyňa, 1956), *Konec srpna v hotelu Ozon* (Jan Schmidt, 1966) a v koprodukcii s Barrandovem *Ať žije republika* (Karel Kachyňa, 1965). V armádním filmu začínali například Karel Kachyňa, Vojtěch Jasný nebo František Vláčil. V roce 1956 vznikla na Barrandově tvůrčí skupina Kubala – Novotný zaměřená na vojenskou a brannou tematiku a tvůrci hraných filmů (Jasný, Kachyňa, Vláčil) přešli z ČAF na Barrandov.

## Kina

Kina byla v roce 1957 převedena do správy národních výborů. V krajích se o rozvoj kin a jejich programování staraly krajské podniky pro film, koncerty a estrády (později jen krajské filmové podniky), ve větších městech fungovaly městské správy kin, na sklonku osmdesátých let začaly být zřizovány i okresní správy kin.

Kina s 16mm projekcí promítala především na venkově, zpravidla jen v sobotu nebo v neděli, případně ve středu, často ve vícefunkčních kulturních sálech. Typická byla přítomnost jen jedné promítačky, takže se mezi dvěma kotouči musela po cca 44 minutách udělat přestávka. Šestnáctimilimetrovým projektorem byly vybaveny také školy, pionýrské domy, závodní kluby, dětské tábory, hotely, zotavovny a jiné rekreační objekty, a tam všude se příležitostně něco promítalo. V osmdesátých letech šestnáctka postupně ustupovala a nahrazoval ji v malých sálech nový formát: video.

Síť kin zaznamenala ve sledovaném období několik technických inovací. Od konce padesátých let byla některá kina adaptována na anamorfický širokoúhlý formát typu „scope“ (ŠÚ), případně byla s touto technikou budována kina nová.<sup>18</sup> Širokoúhlé kino bylo otázkou prestiže: i menší spádové obce a městečka se snažily takové kino mít (sjíždělo se pak do nich publikum ze širšího okolí), aby mohli lidé vidět *Sedm statečných* nebo *Poklad na Stříbrném jezeře* ve správném formátu, ve městech se dvěma kiny bývalo širokoúhlé alespoň jedno z nich. Do šedesátých let se vybrané širokoúhlé filmy distribuovaly v některých kinech i s magnetickým stereofonním zvukem (takto byly z domácích vybaveny například snímky *Až přijde kocour*, *Starci na chmelu*, *Majster kat* aj).

Do rekreačních oblastí zajížděla kina putovní, tzv. maringotky: na repertoáru mívala nejatraktivnější filmy a program se měnil každý den. Účastníci turnusu tak mohli v neděli zhlédnout v místním přírodním amfiteátru na širokém plátně film *Černý tulipán*, v pondělí byli na řadě *Synové Velké medvědice*, v úterý *Čingischán*, ve středu *Přísně tajné premiéry*, ve čtvrtek *Četník ze Saint Tropez*, v pátek *Dákové*, v sobotu *Hrdinové z Telemarku* atd.

Od poloviny 60. let se zavádí formát 70 mm, ten byl ale exkluzivnější: zpravidla byl touto technikou vybaven jeden biograf ve větším městě nebo v jednom okrese. Až od konce 60. let přibývá měst, která mají jen jedno kino, a to sedmdesátimilimetrové. Široké formáty se často přátelily s letními kiny: výjimkou nebyla města, kde přes zimu fungovalo staré kino s klasickou 35mm projekcí a v létě se otevřel amfiteátr s širokým plátnem pro širokoúhlé nebo sedmdesátimilimetrové filmy.

<sup>17</sup> Blíže v knihách: ŠMÍDRKAL, Václav. *Armáda a stříbrné plátno. Československý armádní film 1951 – 1999*. Praha: Naše vojsko, 2009. LOVEJOY, Alice. *Experimentální dílna. Československá armádní kinematografie od 20. do konce 60. let*. Praha: NFA, 2021.

<sup>18</sup> O počátcích širokoúhlého formátu u nás píše BATISTOVÁ, Anna. „Na širokém plátně klid.“ *Přípravy na zavedení širokoúhlého formátu v české kinematografii (1953–1956)*. Brno, 2008. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jiří Voráč.

V roce 1970 připadalo jedno stálé kino na 4370 obyvatel. Na tisíc obyvatel připadlo 57 sedadel a na jedno sedadlo 17,6 člověka. V českých zemích bylo v provozu 2 268 kin, z toho 796 s klasickou projekcí 35 mm, 614 širokoúhlých, 29 s projekcí 70mm (z toho 13 letních) a 829 vybavených pouze 16mm projektory. Letních kin bylo 107, z toho 87 širokoúhlých a 13 sedmdesátimilimetrových, a dále 12 kin putovních, z toho polovina širokoúhlých. Průměrná návštěvnost na jedno představení činila 38,3 procent.<sup>19</sup>

Vezmeme-li si pro příklad programový plakát brněnských kin od 19. do 25. března 1971, najdeme v něm 27 kin, z toho jedno 70milimetrové (Jadran), pět širokoúhlých (Družba, Lípa, Světozor, Morava, Svět) a jedenadvacet s klasickou projekcí 35 mm; z nich Praha, Jalta, Úderka, Radost, Lucerna, Slovan, Jas, Vlast promítaly denně. Specifický repertoár měly Art + Kino mladých, Kinokavárna, Ponrepo a Čas (s celodenním promítáním krátkých filmů non stop), zatímco Sokolovo, Osvěta, Vesmír, Beseda, Vítěz, Hvězda, Slavia a Lumír působily v okrajových městských částech a promítaly jen některé dny v týdnu. V létě byly navíc v provozu amfiteátry: Letní kino Stadión (70 mm), Letní kino Jas (ŠÚ) a Letní kino Pisárky. Na přelomu šedesátých a sedmdesátých let se kina s neširokoúhlou projekcí adaptují na tzv. rozšířený formát 1:1,66, resp. 1:1,85. Bylo to v době, kdy anamorfický širokoúhlý formát 1:2,35 ustupuje v celosvětovém měřítku do pozadí a je nahrazován právě tímto, slangově řečeno, švindl formátem, jenž se používal také pro výrobu „ořezaných“, resp. naskenovaných kopií širokoúhlých filmů určených pro neširokoúhlá kina.

Poslední výraznou technologickou změnou ve sledovaném období bylo vybavení vybraných kin zvukovým systémem Dolby Stereo na konci osmdesátých let. Jedním z prvních takto promítaných filmů byl *Rain Man*.

Většinu svého repertoáru si kina programovala prostřednictvím krajského filmového podniku, jenž disponoval oběžnými kopiemi vyčleněnými pro distribuci v daném kraji (některé kopie ale postupně mohlo sdílet více krajů), a také půjčovnou 16mm kopií. Filmy, které se vydávaly v menším počtu kopií, typicky artové z II. distribučního okruhu, klubové a pro zvláštní využití, bylo možné objednat osobně či telefonicky na ÚPF v Praze.

## Diváci

V roce 1957 fungovalo v českých zemích 2 535 kin, která navštívilo 148,257 milionu diváků, což byl poválečný vrchol. Představení bylo 811 515 a na jednoho obyvatele ČSR připadalo 14 návštěv kina ročně.

V roce 1970 dosáhla návštěvnost už jen 84,246 milionu a v roce 1989 pouhých 51,453 milionu. Setrvalý pokles přerušil jen rok 1969, kdy se návštěvnost nepatrně, asi o jedno procento, zvýšila; promítaly se mj. tři díly seriálu o Angelice. Nápadnější pokles návštěvnosti byl zaznamenán v letech 1959 a 1962, což lze vztáhnout k rostoucímu počtu televizních koncesí (v roce 1961 disponoval televizním přijímačem už milion českých a slovenských domácností), a dále v roce 1972, do čehož se mohl promítnout jednak vliv dalšího rozvoje televizního vysílání (rozšíření příjmu druhého programu ČST), jednak normalizační distribuční politika, nucené preferování sovětských filmů a nedostatek atraktivních domácích novinek. Na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let se návštěvnost českých kin podařilo dočasně stabilizovat na kolem 60 milionů diváků ročně.<sup>20</sup>

<sup>19</sup> HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: ČSFÚ, 1976, s. 329–337.

<sup>20</sup> PIŠTORA, Ladislav. *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky. Od roku 1945 do současnosti. Illuminace*. 1997, roč. 26, č. 2, s. 68, 71 a 74–75.

Domácí produkce se na návštěvnosti českých kin podílí dlouhodobě (jak před rokem 1989, tak později) zhruba 23 procenty.

Nejnávštěvovanější české filmy z období 1957–1987 v československých kinech:

1. *Princezna se zlatou hvězdou* (6,8 mil. diváků)
2. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (5,4 mil.)
3. *Král Šumavy* (4,8 mil.)
4. *Hrátky s čertem* (4,6 mil.)
5. *Dobrý voják Švejk* (4,5 mil.)
6. *Kdyby tisíc klarinetů* (4,5 mil.)
7. *Smrt v sedle* (4,1 mil.)
8. *Vesničko má středisková* (4,1 mil.)
9. *Poslušně hlásím* (3,7 mil.)
10. *Šíleně smutná princezna* (3,6 mil.)

Nejnávštěvovanější filmy z období 1957–1987 v československých kinech:

1. *Poklad na Stříbrném jezeře* (12,9 mil.)
2. *Vinnetou* (12,3 mil.)
3. *Vinnetou – Rudý gentleman* (12,1 mil.)
4. *Tři mušketýři* (11,7 mil.)
5. *Kleopatra* (9,6 mil.)
6. *Sedm statečných* (7,8 mil.)
7. *Angelika – markýza andělů* (7,3 mil.)
8. *Vinnetou – Poslední výstřel* (6,9 mil.)
9. *Princezna se zlatou hvězdou* (6,8 mil.)
10. *Angelika a král* (6,6 mil.)
11. *Nezkrotná Angelika* (5,9 mil.)
12. *Čelisti* (5,8 mil.)
13. *Old Shatterhand* (5,7 mil.)
14. *Limonádový Joe aneb Koňská opera* (5,4 mil.)
15. *Rio Bravo* (5,4 mil.)
16. *Dva výtečníci* (4,9 mil.)
17. *Fantomas* (4,9 mil.)
18. *Synové Velké medvědice* (4,8 mil.)
19. *Král Šumavy* (4,8 mil.)
20. *Syn kapitána Blooda* (4,6 mil.)

Snímky *Tři mušketýři*, *Kleopatra* a *Rio Bravo* se hrály jako dvoudílné. Je pravděpodobné, že se jejich návštěvnost počítala dvakrát. V tom případě by *Třem mušketýřům* spravedlivěji náleželo 10. místo, *Kleopatře* 16. místo a *Rio Bravo* by kleslo mimo tabulku.

## Představení

Standardní filmové představení začalo příchodem diváků do kina. Divák si prohlédl plakáty a fotosky na nástěnkách, koupil si vstupenku, odložil si v šatně, v bufetu si mohl zakoupit občerstvení (limonádu, slané tyčinky, arašídý, hašlerky apod.), zašel na toaletu, před vstupem do sálu mu uvaděčka utrhla lístek a posadil se na své číslované místo. V sále při tlumeném osvětlení hrála hudba a na plátno se promítaly diapozitivy: reklamy na různé služby a diáky = plakáty k připravovaným filmům. V minutě, kdy mělo začít představení, se v sále setmělo, roztáhla se opona a souběžně začal cca 11minutový týdeník, resp. jiný zpravodajský film. Po týdeníku se na chvíli rozsvítilo, aby se opozdílí diváci mohli posadit na místa, někteří přišli schválně až po týdeníku. Následovalo několik reklamních snímků (slangově foršpan, dnes trailer) k příštímu programu a v případě standardní délky hlavního filmu krátký (obvykle dokumentární nebo animovaný) film, bezprostředně po něm pak konečně film hlavní. V případě dvojprogramu – tedy dvoudílného filmu nebo dvou filmů – byla mezi dvěma částmi přestávka, v některých kinech oznámená diapozitivem.

Tato skladba programu nebyla závazná pro představení 70mm filmů, k nim se obvykle nezařazoval týdeník, reklamní snímky ani krátké filmy. 70mm filmy se zejména v šedesátých a sedmdesátých letech uváděly i u nás v souladu a americkou praxí jako roadshow: jeden titul byl v kině na programu po řadu týdnů i měsíců, hrála se dvě představení denně, vstupenky byly dlouho dopředu v předprodeji, k filmům se vydávaly zvláštní letáky.

Sedmdesátkové filmy bývaly často dvoudílné. Představení začalo v poloseřmělém sále přehrou, až poté se setmělo a na roztahující se oponě se objevil úvodní světlený obraz. Po prvním díle (jenž byl obvykle delší než díl druhý) se rozsvítilo a následovala přestávka. Její ukončení signalizovalo utlumení světel v sále, tóny přestávkové hudby, diváci znovu zaujali svá místa a zhlédli druhý díl. Během dlouhých závěrečných titulků se již napůl rozsvítilo a diváci při závěrečné muzice opouštěli sál. Takovou podobu měly projekce velkoformátů jako *Létající Clipper*, *Kleopatra*, *Spartakus*, *Grand Prix*, *To je ale bláznivý svět*, *Becket*, *Bitva v Ardenách*, *Cid* atd.

Po několik měsíců nebo roků se daný 70mm film hrál výlučně v 70mm kinech a jeho exploatace v jednom biografu trvala dlouho (Pražané se vytouženého titulu mohli dočkat třeba až dva roky po Brňanech a naopak, případně se na *Kleopatru* vypravili do nedalekého Kladna). Teprve pak byl příslušný film uvolněn do kin na širokoúhlém 35mm formátu, o několik měsíců později na klasickém 35mm formátu a někdy i na 16 mm.

Celkem bylo v českých zemích v provozu asi 55 kin s projekcí 70 mm, z toho 19 letních, a na Slovensku 33 takových kin, z toho 6 letních. V Brně fungovala tři 70mm kina: od roku 1965 Jadran v Králově Poli, od roku 1968 Letní kino Stadión a od roku 1973 Moskva (dnes Scala). Postupně se 70mm kina budovala i v menších městech. Bývalo otázkou prestiže a vzájemného soupeření mít právě ve svém městě 70mm kino.<sup>21</sup>

Dohromady bylo u nás na 70mm formátu distribuováno asi 130 celovečerních filmů, většina z nich z USA a SSSR, dále z Velké Británie, NDR, Polska, ojediněle ze Západního Německa, Francie, Španělska a také několik českých: krátké dokumenty *Neděle* a *Spartakiáda*, dále *Vysoká modrá zeď*, *Sokolovo* a *Osvobození Prahy*. Ne všechny tyto tituly ale byly na 70mm pás natočeny, v některých, zvláště pozdějších případech šlo o „zvětšeninu“ (blow up) z formátu 35 mm.

---

<sup>21</sup> Srov. např. RŮŽIČKOVÁ, Anna. *Technologie jako konkurenční výhoda. Případová studie kina Panorama v Kyjově*. Brno, 2018. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Miroslav Vlček.

Od roku 1964 platilo základní vstupné na projekci klasického 35mm formátu 2, 3, 4 Kčs a na širokoúhlý snímek 4, 5, 6 Kčs. 16mm kina měla sazbu nižší (1, 2, 3 Kčs). Na dětská představení se platila koruna nebo dvě. K základnímu vstupnému býval příplatek 1-2 koruny. Premiérové biografy ve velkých městech měly později vstupné cca o 2 Kčs vyšší. Vstupné na 70mm bylo stanovováno případ od případu: sovětský snímek stál nejčastěji 8, 10, 12 Kčs, americký 10, 14, 16 Kčs. Řada 70mm filmů ale byla, jak už víme, dvoudílných, takže se tím vstupné zvyšovalo nebo násobilo: 14, 18, 20 Kčs, nebo 20, 24, 28 Kč apod.

Průměrná měsíční mzda činila v roce 1960 1 303 Kč a v roce 1970 pak 1915 Kčs. Koncem roku 2023 činila u nás průměrná mzda 43 341 Kč. Abychom pro dnešek získali odpovídající srovnání, museli bychom částky z počátku sedmdesátých let násobit přibližně třiadvacetkrát. Bývalo to tedy podobné, jako kdybychom za vstupenku na atraktivní americký širokoúhlý film zaplatili dnešních 185 Kč a za dvoudílný americký 70mm film dnešních 450 Kč. Chtěla-li si čtyřčlenná rodina užít například *Kleopatru* v nejlepším z možných formátů, přišlo jí to na tehdejší peníze jako investice 2 500 Kč při dnešních výdělcích. Uvážíme-li dnešní technickou kvalitu digitálních projekcí v multikinech se stereofonním zvukem a také to, že se nyní i více než tříhodinové hollywoodské superspektáky promítají za základní, nikoli dvojnásobné vstupné, docházíme k závěru, že lístky do kina jsou dnes relativně levnější než za socialismu. Tehdy se ovšem v kinech neprodávaly předražený popcorn a cola, které dnes tvoří značnou sumu jak ve výdajích diváků, tak v příjmech multikin.

Pořádala se zlevněná představení „S“ pro studenty a důchodce. V sedmdesátých letech byl zřízen tzv. Klub přátel sovětského filmu: za 20 Kčs si fanoušek mohl koupit bloček s deseti kupóny po dvou korunách a za každý kupón získal vstupenku na sovětský film (pro dvoudílný potřeboval kupóny dva). U 70mm formátu tak ušetřil až 80 % běžné částky.

Filmový fanoušek měl v šedesátých a sedmdesátých letech jiný život nežli jeho potomek dnes. Diverzita se netýkala médií, ale nabídky a intenzity zážitku, včetně jeho, řekněme, luxusu. Existovala jen dvě zařízení, kde si divák mohl svoji vášeň dopřát: kino, nebo malá černobílá televizní obrazovka s jedním programem. V blízkosti pohraničí se dalo anténou chytnout i zahraniční vysílání, na jižní Moravě jsme sledovali rakouskou televizi ORF.

Zatímco od roku 1990 dominuje zdejšímu repertoáru hollywoodská produkce, za socialismu si mohl divák vybrat z filmů mnoha zemí: běžně, nikoli jen při festivalových příležitostech, se kromě českých, slovenských a amerických promítaly také filmy italské, francouzské, britské, španělské, švédské, japonské, západoněmecké, východoněmecké, sovětské, polské, maďarské, rumunské, bulharské, jugoslávské, občas i mexické, brazilské, argentinské, kubánské, indické a jiné.

Zároveň měl divák možnost výběru, co, v jaké technické kvalitě a za kolik peněz uvidí. *Kleopatru* tedy mohl zhlédnout v 70mm kině za 28 Kčs, ale když si počkal několik roků, mohl ji v širokoúhlém kině vidět za 16 Kč. Nebo na klasickém 35mm formátu za 12 Kčs. Nebo ještě později ve venkovské sokolovně ze šestnáctky za nějakých 6 Kčs. Také si mohl vybrat, zda opravdu půjde za třetinu své denní mzdy na *Kleopatru* do 70mm kina, anebo za 2 Kčs na starou českou komedii s Vlastou Burianem do první řady v předměstské sokolovně.

## Repertoár

Zatímco filmy ze socialistických zemí se prodávaly a nakupovaly na tzv. výběrovkách, pro nákup západních filmů se v Brně v letech 1963–1973 pořádal veletrh Filmforum.<sup>22</sup> Sousední socialistické státy své nákupy koordinovaly. Ne že by všechny kupovaly totéž, ale pokud se shodly, koupily společně tzv. rozmnožovací materiály a z nich se např. nejprve v Łódži, později v Praze kopírovaly kopie na východoněmeckém materiálu Orwo, následně dostali rozmnožovací materiál Maďaři apod. Pokud se rozmnožovací materiály poškodily, musela je partnerská země pro sebe koupit znovu; tak se stávalo, že monopol zahraničnímu filmu již běžel, ale film jsme u nás v kinech dosud neviděli, zatímco v Polsku se už hrál.

Repertoár kin byl žánrově i teritoriálně pestrý a vzpomínky pamětníků na návštěvy biografu jsou sladké. Šedesátá léta zachvátila romantika, především móda Divokého západu: promítaly se jednak originální hollywoodské westerny (*V pravé poledne, Sedm statečných, Velká země, Na sever Aljašky, Rio Bravo, Hombre, Dostavník, Pod kopyty stád, Bandolero, Profesionálové*), dále západoněmecko-jugoslávské vinnetouovky (*Poklad na Stříbrném jezeře, Vinnetou I-III, Old Shatterhand*), mayovka *Poklad Inků* natočená v Peru a v Bulharsku, východoněmecké indiánky s Gojkem Mitićem (*Synové Velké medvědice, Náčelník Velký had, Zlato v Black Hills*), ale i západoněmecký western *Zlatokopové z Arkansasu*, natočený v údolí Berounky. Co se tu naopak tehdy ještě nehrálo, byly spaghetti westerny. *Tenkrát na Západě* k nám dorazilo až v roce 1973.

Další výraznou žánrovou skupinu tvořily kostýmní filmy pláště a dýky, s šermířskými i bambitkovými souboji, většinou francouzské, francouzsko-italsko-španělské, rumunské nebo maďarské (*Fanfán Tulipán, Hrbáč, Kapitán Fracasse, Tři mušketýři, Syn kapitána Blooda, Scaramouche, Mandrin, Černý tulipán, Tygr sedmi moří, Hajduci, Únos panen, Pomsta hajduků, Muži a boj, Uherský magnát, Zoltán Karpáthy*). Od roku 1968 bylo postupně napřeskáčku uvedeno všech pět dílů seriálu o Angelice: *Angelika – markýza andělů* (1.), *Angelika a král* (3.), *Nezkrotná Angelika* (4.), *Bájrčná Angelika* (2.) a *Angelika a sultán* (5.). S rozmachem širokých formátů nastala zlatá éra sandalových kolosů, do níž přispěl Hollywood, Italové, Poláci a Rumuni (*Romulus a Remus, Kleopatra, Spartakus, Faraon, Dákové, Trajanův sloup, Pád říše římské*). Přidružily se k nim historické spektakly ze středověku: *Becket, Cid, Ve službách papeže, Pan Wolodyjowski* a muzikál *Král Artuš a jeho družina*.

Západní filmy zdejší obecnost milovala a chodilo na ně také proto, aby vidělo, jak se v zemích, kam se na návštěvu nedostalo, žije. Westerny, kostýmní dobrodružství ani antika tuto představu neposkytly, zato hollywoodská komedie *Později, miláčku* ano. Hitem se staly komedie Williama Wylera (*Prázdniny v Římě*) i Billyho Wildera (*Někdo to rád horké, Byt*). Od prvního dílu se u nás také hrál seriál *Růžový panther*. Na 70mm formátu a později i na 35mm širokoúhlém formátu jsme si užívali muzikál *My Fair Lady*, zatímco *West Side Story* byla pro socialistický trh příliš drahá a dostala se k nám až na podzim 1973, ohlas byl pak menší, než se čekalo.

Publikum si zamilovalo Jeana-Paula Belmonda (*Muž z Ria, Muž z Hongkongu, 100 000 dolarů na slunci*), starého Jeana Gabina (*Paša, Slunce rošťáků*) a Louise de Funése (*Četník ze Saint Tropez, Četník v New Yorku, Grand restaurant pana Septima, Oskar, Senzační prázdniny*). Na vrcholu jeho popularity byl u nás uveden *Fantomas* (1.) a *Fantomas kontra Scotland Yard* (3.), až později *Fantomas se zlobí* (2.), kde byl jeho partnerem i protihráčem Jean Marais.

<sup>22</sup> Viz TOMÁNEK, Jan. *Filmforum: Brněnský filmový veletrh 1963–1973*. Brno, 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

Bondovky se v zemích sovětského bloku nehrály. Jejich náhradou se staly západoněmecké thrillery a agentem FBI Jerry Cottonem (*Dynamit v zeleném, Smrt v červeném jaguáru, Výstřely na Broadwayi, Brooklynský klub vrahů*). Od konce šedesátých let k nám pronikají sexuálně osvětové filmy se Západního Německa: *Helga, Dokonalé manželství, Život ve dvou*. *Helga* v oběhu zůstala dlouho, další dva tituly byly s počátkem normalizace z kin staženy.

Přibližně od roku 1967 se do kin v obnovených premiérách vracely staré české filmy ze třicátých a čtyřicátých let, komedie s Vlastou Burianem (*Ducháček to zařídí, To neznáte Hadimršku, U pokladny stál, Funebrák* a další), s Hugo Haasem (*Ať žije nebožtík*) atd. Nahrazují sovětské filmy, o něž diváci ztráceli zájem; ty byly od srpna 1968 do dubna 1969 spolu s dalšími filmy invazních zemí v kinech bojkotovány.

Nároční diváci mohli v šedesátých letech objevovat Federica Felliniho (*Sladký život, 8½*), Michelangela Antonioniho (*Dobrodružství, Noc, Zatmění, Červená pustina, Zvětšenina*), Luchina Viscontiho (*Rocco a jeho bratři, Hvězdy Velkého vozu*), Piera Paola Pasoliniho (*Accatone, Mamma Roma, Rogopad, Evangelium sv. Matouše, Oidipus král, Teoréma*), Jean-Luca Godarda (*U konce s dechem, Bláznivý Petříček, Aplhaville*), Masaki Kobajashiho (*Harakiri, Kwaidan – Muž bez uší, Kwaidan – Černé vlasy, Vzpoura*), Luise Buñuela (*Viridiana, Deník komorné, Anděl zkázy*), Ingmara Bergmana (*Sedmá pečeť, Mlčení*) atd. Ojedinele se k nám dostalo i několik děl z brazilského cinema novo (*Přepadení poštovního vlaku, Černý stín*). Se zpožděním se k nám dostala některá velká díla polské filmové školy, hodně se v šedesátých letech u nás promítaly filmy jugoslávské, včetně tzv. kosovských westernů (*Kapitán Leši, Konec vzpoury, Bratr doktora Homéra*).

Na počátku normalizace byl větší balík „škodlivých“ západních žánrovek, byť nedůsledně, stažen z kin, mezi nimi i „cottonovky“. Pod stranickým tlakem se do kin znovu tlačily sovětské filmy. Už nestačilo, aby se v městečku hrály ve všední den, nejméně jeden sovětský film v měsíci musel být nasazen jako víkendový program. Diváků ubývalo, finančních zdrojů též, a tak byly počátkem sedmdesátých let nakoupeny balíky nové, vlastně staré: černobílé západoněmecké wallaceovky (*Záhadný Hektor, Hostinec na Temži, Zelený lučištník, Penězokaz, Indický šátek, Mrtvé oči Londýna* aj.), japonské filmy kaidžu eiga („X“ – *nestvůra z vesmíru, Útok z neznáma, Gamera kontra Gaos, Gappa*), filmy Charlieho Chaplina, jenž v té době uvolnil práva pro naše země (*Kid, Zlaté opojení, Diktátor, Hraběnka z Hongkongu* etc.), horory „poeovky“ Rogera Cormana *Jáma a kyvadlo* a *Předčasný pohřeb*, a disneyovky (*Sněhurka a sedm trpaslíků, Popelka, Dumbo, Zatracená kočka* atd.). U těchto hojně navštěvovaných filmů opravdu nehrozilo, že by se v nich diváci zakoukali do vysoké životní úrovně v kapitalistických zemích. Díky Film fóru se k nám tehdy dostaly i Hitchcockovy filmy *Psycho* a *Ptáci*. Kina si navíc v plnění plánů tržeb pomáhala putovními kolekcemi kopií z filmotéky ČSFÚ, takže bylo možné vidět *King Konga* a další špeky dávnějšího repertoáru.

Počátek sedmdesátých let byl spojen s módou katastrofických filmů (*Letiště, Dobrodružství Poesidonu, Ohrožení Britannicu*) a retro filmů (*Velký Gatsby, Den kobylek, Takoví jsme byli*). Souběžně s rozmachem nového Hollywoodu se k nám dostávalo více amerických filmů, jež „nastavovaly zrcadlo“: *Koně se také střelí, Hlava 22, Willie Boy* aj. Poměrně brzy, už v roce 1976, k nám byly uvedeny *Čelisti* a většina dalších kousků Stevena Spielberga, zpětně i jeho debut *Duel*. Co se u nás naopak nepromítalo, byly série *Kmotr* a *Star Wars*, stejně jako Coppolova *Apokalypsa*, na tyto filmy jsme jezdili do Budapešti. Nehrála se tu ani erotická „trilogie života“ Piera Paola Pasoliniho ani *Poslední tango v Paříži* (také jsme je viděli v Budapešti, ve Filmmúzeu), dlouho se nekupovaly filmy Roberta Altmana a Woodyho Allena. Na tyto lahůdky jsme jezdili do Polska a Maďarska, kde zase neměli *Vetřelce*.



Náročným divákům se nedařilo až tak špatně: počátkem sedmdesátých let ještě dobíhal monopol převratným uměleckým filmům zakoupeným v předchozím období, objevili jsme si Andreje Tarkovského (*Andrej Rublev, Solaris, Stalker, zatímco Zrcadlo* sovětská strana šířit nechtěla), který se stal autorem nejmilovnějším, v klubech se hrály filmy Akiry Kurosawy (*Rudovous, Dodeskaden*), Kaneta Šindóa (*Onibaba, Libido*), díky zimnímu Filmovému festivalu pracujících jsme se seznamovali s novinkami Ingmara Bergmana (*Šepoty a výkřiky, Scény z manželského života, Podzimní sonáta*) atd.

Zalistujeme-li filmovými programy let osmdesátých, najdeme v nich sice aktuální trháky první kategorie, jako byl zmíněný *Vetřelec*, oscarová *Kramerová versus Kramer, Horečka sobotní noci, Pomáda, Medvědi, Tarzan* nebo *E. T. mimozemšťan*, ale kina byla také plná italských taškařic s Budem Spencerem a Terencem Hillem a jejich napodobeninou Šimonem a Matoušem. Obrovský úspěch měla komedie se slibným názvem *Bože, jak hluboko jsem klesla*. Nakoupily se další mayovky (*Žut, Pyramida boha slunce, Mezi supy*). V obnovených premiérách byly do kin vráceny vinnetouovky, *Angelika, Fantomas, Čelisti, Synové Velké medvědice* a dokonce *Poklad Inků, Zlatokopové z Arkansasu, Faraon, Gappa* a také *Tenkrát na Západě* a filmy s Beatles (*Perný den, Help!*). Novým žánrem na našich plátnech bylo kung fu, nehrály se tu ale filmy s Bruceem Leem, které trhaly kasu v Polsku, nýbrž severokorejský *Mstitel s píšťalou* a čínské filmy *Zrada a pomsta, Kouzelný cop, Úder otevřenou dlaní*. Čínské snímky, jejichž produkci přerušila a omezila kulturní revoluce, se k nám znovu začaly nakupovat v roce 1984: zpočátku hlavně pro „zvláštní“, v praxi klubové uvedení, ale brzy jako trháky první třídy. Třímilionový hit přišel z Polska: *Sexmise*. Koncem osmdesátých let k nám vtrhlo video, nelegálnímu oběhu se Ústřední půjčovna filmů snažila čelit nákupem práv pro kazety.

Na konci osmdesátých už byla kina vyhladovělá a velmi se těšila, až se do nich konečně dostane to, na co se ve světě chodí. A to se po sametové revoluci splnilo: mohli jsme vidět *Ramba* a *Emmanuellu* a *Barbara Conana* a Jamese Bonda a brzy nato *Základní instinkt*. Nové soukromé distribuční společnosti už nevyráběly kopie z amerických filmů ve zdejších laboratořích, ale hrnuly do kin obehnané originální kopie rovnou z USA, tak jsme mohli kupříkladu vidět lehce „opršelé“ *Tanec s vlky*. Jak tehdy tvrdili manažeři rodičího se soukromého distribučního sektoru, naši diváci prožívali líbánky a americkou kinematografii. V roce 1994 ale zahájila vysílání TV Nova, návštěvnost v kinech prudce poklesla a začala se znovu zvedat až s rozmachem multikin a zejména s digitalizací.

## Reklama

Kina dostávala k filmům reklamní materiál: plakáty A1 a A3, takzvané slepky (papíry A4 naležato se základními textovými informacemi), sérii fotosek, reklamní snímky (neboli ukázky, slangově foršpany, dnešním jazykem trailery), diapozitivy, případně další: letáky, brožury, tácky atd.<sup>23</sup> Typické kino v menším městě disponovalo vývěsními skříněmi kolem svého vchodu a několika nástěnkami uvnitř vestibulu, navíc mívalo vývěsky na frekventovaných místech (náměstí, nádraží, hlavní třídy, nákupní střediska), dávalo plakáty do výlepu, vydávalo programové plakáty, které se umísťovaly na jeho nástěnkách, plakátovacích plochách, na veřejných místech, v prodejnách apod., a často i programový leták nebo brožurku, kterou si divák koupil na pokladně a vzal s sebou domů.

<sup>23</sup> O reklamě viz ADLEROVÁ, Pavlína. *Reklamní praxe Ústřední půjčovny filmů 1957–1970*. Brno, 2013. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

Ke každému filmu obdrželo kino 15–25 fotosek, které muselo, na rozdíl od jednorázově použitelných plakátů, vrátit Krajskému filmovému podniku. Což se ne vždy na sto procent stalo, čímž vznikly kolekce, které jsou dodnes předmětem sběratelského zájmu. Od sedmdesátých let se vedle klasických černobílých fotosek nebo místo nich vydávaly barevné tištěné fotosky na jedno použití. ÚPF také v šedesátých letech vydávala měsíčník *Filmové novinky*, který se neprodával na stáncích, ale v pokladnách kin.

Éra znárodněné kinematografie, zejména šedesátá až osmdesátá léta, byla zlatou érou českého filmového plakátu. Tvořili je významní výtvarníci tehdejší doby: Milan Grygar, Karel Vaca, Karel Teissig, Zdeněk Ziegler, Josef Vyleťal, Olga Vyleťalová-Poláčková, Jiří Balcar, Jaroslav Fišer, Zdeněk Palcr, Petr Poš, Vratislav Hlavatý, Antonín Sládek, Karel Machálek, Zdeněk Kaplan, Bedřich Dlouhý, Jaroslav Fišer, Jiří Hilmar, Josef Flejšar, Kája Saudek, Jiří Šalamoun a mnoho dalších.<sup>24</sup>

## Festivally a ceny

V Československu se pořádalo nemálo filmových festivalů.

Mezinárodní filmový festival v Karlových Varech se poprvé konal v srpnu 1946 v Mariánských Lázních a Karlových Varech, podruhé (1947) jen v Mariánských Lázních, od 3. ročníku (1948) jako soutěžní, od 5. ročníku (1950) už jen v Karlových Varech. Do roku 1958 se (s výjimkou roku 1953) odehrával každoročně, následně každý sudý rok, na střídačku s moskevským (od 29. ročníku v roce 1994 opět každoročně), jako festival tzv. kategorie A, podobně jako festivaly v Benátkách, Cannes, Západním Berlíně, Locarnu nebo San Sebastianu.

Uměleckého vrcholu dosáhl karlovarský festival v šedesátých letech, přestože byl paradoxně v oné době ze strany domácí publicistiky nejvíce kritizován. Vedle hlavní soutěže celovečerních filmů nabízel v sedmdesátých letech také Sympozium začínajících kinematografií, v osmdesátých letech je nahradila sekce Rozpory současného světa a přidala se soutěž debutů.

Zejména v době normalizace se projevíly letité problémy MFF KV, které souvisely s jeho politickými a diplomatickými ambicemi: snaha o zastoupení co největšího počtu národních kinematografií (každá měla mít v hlavní soutěži jeden film, hostitelské zemi bývaly povoleny filmy dva, jeden český, druhý slovenský), čemuž odpovídalo i velké množství statutárních a nestatutárních cen (například v ročníku 1982 jich bylo dohromady uděleno 44). Privilegované postavení mívala v Karlových Varech kinematografie sovětská, jež získala Velkou cenu – Křišťálový glóbus v letech 1958 (*Tichý Don*), 1960 (*Serjožka*), 1962 (*Devět dní jednoho roku*), 1972 (*Zkrocení ohně*), 1974 (*Romance o zamilovaných*), 1978 (*Bílý Bim, Černé ucho*), 1982 (*Rudé zvony – Mexiko v plamenech*), 1984 (*Lev Tolstoj*), vedle Velkých cen pro Indii (1957), Japonsko (1958), Československo (1964, 1968, 1978), Velkou Británii (1970), Kubu (1976), NDR (1980), Austrálii (1986) a Čínu (1988). Některým ze sovětských vítězů ovšem nelze upřít umělecké kvality.<sup>25</sup>

Filmový festival pracujících (FFP) se konal od roku 1948 do roku 1990. V roce 1953 nikoli, nahradila ho Letní přehlídka barevných filmů, v roce 1970 se odehrál jen na Slovensku. Od roku 1966 míval dvě části: letní a podzimní, z té se pak počátkem roku 1973 stala část zimní. FFP, organizovaný ve svých počátcích souběžně s MFF KV jako přehlídka snímků z karlovarského festivalu, sloužil coby sváteční způsob premiérové prezentace vybraných

<sup>24</sup> SYLVESTROVÁ, Marta. Český filmový plakát od roku 1945 do současnosti. In: SYLVESTROVÁ, Marta (ed). *Český filmový plakát 20. století*. Brno, Praha, Moravská galerie, Ex libris: 2004, zejména s. 41–58.

<sup>25</sup> O MFF KV čtème: BLÁHOVÁ, Jindřiška (ed.). *Proplétání světů : Mezinárodní filmový festival Karlovy Vary v období studené války*. Praha: NFA, 2023.

filmů, jež byly v následujících měsících uváděny do distribuce. FFP, resp. jeho letní část (od roku 1966) se odehrával převážně v letních kinech. V letní části se promítaly divácky atraktivní, převážně žánrové snímky, jimž slušela široká plátna a spontánní atmosféra amfiteátrů. Podzimní, resp. zimní část FFP se zaměřovala na komornější umělecké filmy, které pak obohatily nabídku distribuce, případně II. distribuční okruh a filmové kluby.<sup>26</sup>

Další festivaly sloužily k bilanci domácí tvorby. V roce 1959 se konal 1. festival českých a slovenských filmů v Banské Bystrici. Zvláštního významu nabyly tyto festivaly v době normalizace a v jejich pořádání se střídaly krajské metropole.

Bilanci tvorby pro děti sloužil soutěžní festival v Gottwaldově (Zlíně),<sup>27</sup> filmy pro mládež mívaly své fórum na festivalu v Trutnově.

## Výroba

Socialistická kinematografie byla v zásadě soběstačná, financovala se z výnosů ze vstupenek. Z utržené částky zůstávala zhruba polovina kinu (resp. místnímu národnímu výboru, do jehož správy kino patřilo), druhá polovina se odváděla krajskému filmovému podniku, který si z ní strhl procenta pro sebe (ta se používala mj. pro rozvoj sítě kin v kraji) a zbytek odeslal Ústřední půjčovně filmů.

Z výnosů českých a slovenských filmů by se ale domácí produkce nezaplátila. Při průměrných výdajích na výrobu českého filmu kolem 3 milionů Kč, při průměrném vstupném cca 5 Kč a průměrné návštěvnosti kolem čtvrt milionu diváků (s výjimkou největších trháků) by příjmy ze vstupného uhradily jen asi šestinu výrobních nákladů. Ve výjimečných případech, kdy měla výroba filmu povahu tzv. společenské objednávky, stát ze svého rozpočtu jeho výrobu dotoval; takto například přispěl na realizaci Vávrova válečného velkofilmu *Sokolovo*.

Finanční rovnováha fungovala tak, že se zdejší produkce prodávala do ciziny a z výnosů se za dohodnuté fixní částky (nikoli za procenta ze zisku, jako je tomu převážně dnes) kupovaly zahraniční filmy. Většina příjmů státní kinematografie pak pocházela ze vstupenek, které si diváci na tyto importované filmy koupili. Od šedesátých let rostly i příjmy ze služeb, které zahraničním produkcím poskytovaly zdejší podniky, především Barrandov.

Snazší byl obchod se socialistickými státy, jenž se realizoval prostřednictvím tzv. převoditelného rublu. Nákup ve spřátelených zemích byl rutina, každá země uspořádala jednou ročně (SSSR dvakrát, Severní Korea asi jednou za dva roky) tzv. výběrovku, filmy přijeli zhlédnout a vybrat delegovaní členové výběrových komisí. Vzájemný obchod byl vyvážený a fakticky výměnný: jednotlivé socialistické země od sebe nakupovaly přibližně stejný objem titulů, jen ze Sovětského svazu jich bývalo asi čtyřikrát víc.

Obchodovat s nesocialistickými zeměmi znamenalo platit v tvrdé měně, již byl nedostatek. Československý filmexport se proto od padesátých let snažil, zejména ve vztahu k zemím tzv. třetího světa, i na tomto teritoriu filmy spíše vyměňovat: koupíme od vás váš film, pokud si koupíte náš film. Tak se k nám tehdy dostaly snímky z Indie, Argentiny, Mexika apod.

K nejúspěšnějším českým filmům, které se vyvezly až do třiceti zemí, patřily: *Až přijde kocour*, *Baron Prášil*, *Limonádový Joe*, *Trápení*, *Černý Petr*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Obchod na korze*, *Ostře sledované vlaky* aj.

<sup>26</sup> Blíže viz: HAVEL, Luděk. *Filmový festival pracujících a jeho funkce v kulturní politice komunistického režimu*. Brno, 2016. Disertační práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

<sup>27</sup> K historii zlínského festivalu viz: BAHNOVÁ, Barbora. *Filmové ceny a ekonomia prestiže: Festival filmů pro děti a mládež v Gottwaldově 1961-1989*. Brno, 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

Fungování systému vysvětlil názorně roku 1968 v týdeníku *Reportér* Ludvík Pacovský:<sup>28</sup>

„Za devizy, jež získáme prodejem filmů do zahraničí, získáváme totiž z ciziny filmy, které mohou finančně na československém trhu výborně prosperovat. Přitom je třeba vysvětlit, že stát prakticky žádné devizy Československému filmu nedává.

Kupujeme výhradně za to, co jsme sami prodejem získali! A někdy dokonce ještě devizy zbudou a dostane je ministerstvo financí.

Film *Až přijde kocour* jsme vyměnili mimo jiné za dva západoněmecké filmy. Jedním z nich byl *Poklad na Stříbrném jezeře*. „Poklad“ sám přinesl na hrubém vstupném přibližně pětkrát tolik, kolik stála poměrně drahá výroba „Kocoura“. Navíc tento náš film [...] získal sám na vstupném částku přibližně o polovinu převyšující vlastní výrobní náklady [...] a byl vyvezen do mnoha dalších států.

Jen prodejem *Obchdu na korze* do USA jsme dostali tolik deviz, že se za ně dají koupit monopolní práva k dvaceti až dvaceti pěti západním filmům.“

Průměrné náklady na výrobu českého celovečerního filmu činily v šedesátých letech asi tři miliony korun, což by odpovídalo dnešním 60 milionům.

K nákladnějším produkcím, které výrobními náklady překročily pět milionů, v onom desetiletí patřily:

1. *Marketa Lazarová* 12,26 milionu
2. *Maratón* 9,65
3. *Ať žije republika* 8,35
4. *Touha zvaná Anada* 7,63
5. *Nebeští jezdci* 6,95
6. *Na kometě* 6,95
7. *Kdyby tisíc klarinetů* 6,65
8. *Slasti otce vlasti* 6,37
9. *Případ pro začínajícího kata* 6,14
10. *Zabil jsem Einsteina, pánové* 6,06
11. *Až přijde kocour* 5,92 mil.
12. *Všichni dobří rodáci* 5,88
13. *Svatá hříšnice* 5,69
14. *Dáma na kolejích* 5,62
15. „*Pane, vy jste vdova!*“ 5,61
16. *Ezop*, 5,47
17. *Valerie a týden divů* 5,46
18. *Bláznova kronika* 5,25
19. *Muž z prvního století* 5,16
20. *Ikarie XB1* 5,16
21. *Pražské noci* 5,14
22. *Kladivo na čarodějnici* 5,13
23. *Smrt na Cukrovém ostrově* 5,01

Jiří Havelka shrnuje navíc dva filmy z cyklu „hříšných lidí“ *Partie krásného dragouna* a *Pěnička a Paraplíčko* do společné sumy 6,79 milionů.<sup>29</sup>

<sup>28</sup> PACOVSKÝ, Ludvík. Nevyhazujme peníze za filmy! *Reportér*, 1968, r. 3, č. 4, s. 27.

<sup>29</sup> HAVELKA, Jiří. *Čs. filmové hospodářství 1966–70*. Praha: ČSFÚ, 1976, s. 166.

## Komentář k žebříčku:

I když barva náklady přibližně o milion zvyšovala, najdeme tu jen jedenáct barevných filmů (plus jeden kombinující barevný a černobílý obraz). Širokoúhlých napočítáme patnáct. To ale nelze objasnit drahotou ŠÚ formátu, spíše byly na tomto formátu natáčeny filmy s vyššími výrobními náklady, aby je zvýšené vstupné lépe kompenzovalo.

Jen tři snímky (*Nebeští jezdci*, *Případ pro začínajícího kata*, *Bláznova kronika*), jsou černobílé a na klasickém formátu. Můžeme usoudit, že při vyšších výrobních nákladech byla snaha promítnout je do atraktivnějších parametrů, do barvy nebo do ŠÚ, případně do obou. Filmů, které jsou jak barevné, tak širokoúhlé, je v seznamu sedm.

Z údajů vidíme, že státní kinematografie nelitovala nákladů pro válečné filmy, i když se natáčely černobíle: *Maratón*, *Ať žije republika*, *Nebeští jezdci*. V seznamu jsou také tři umělecké snímky, které se – navzdory vysokým nákladům – nakonec uplatnily jen okrajově a především ve filmových klubech: *Případ pro začínajícího kata*, *Valerie a týden divů* a česko-bulharská koprodukce *Ezop*. Ta se pak ve své době do našich kin ani nedostala a uvedena byla pro kluby až po roce 1989.

Z hlediska autorství je nápadné, že se na třech z nejdražších projektů podílel Pavel Juráček: *Bláznova kronika*, *Ikarie XB 1* a *Případ pro začínajícího kata*. Čtyři snímky vzešly ze scenáristické dílny Jana Procházky: *Ať žije republika*, *Maratón*, *Slasti otce vlasti* a *Na kometě*. Jsou tu také dva filmy Vojtěcha Jasného a dva filmy Oldřicha Lipského.

Navzdory očekávání nenajdeme v tomto pořadí veliké evergreeny *Limonádový Joe* a *Starci na chmelu*, neboť byly vyrobeny relativně levně: *Starci na chmelu* za 4,79 milionu a *Limonádový Joe* za 3,86 milionu. S těmito čísly kontrastuje 6,65 milionu za třetí a nejdražší z velkých popových hitů roku 1964 *Kdyby tisíc klarinetů*.

Jak z našeho výkladu vyplývá, uskutečnily se ve sledovaném období dvě na první pohled patrné, nikoli však náhlé ani stoprocentní technologické změny: rozšíření širokoúhlého formátu a barevného filmu.

Následující přehled uvádí počty širokoúhlých celovečerních hraných filmů a v závorce počty všech celovečerních hraných filmů daného produkčního roku:<sup>30</sup>

- 1957: 1 (15) *V proudech*
- 1958: 2 (25) *Občan Brych*, *Smrt v sedle*
- 1959: 2 (32) *První parta*, *Slečna od vody*
- 1960: 4 (26) *Pochodně*, *Smyk*, *Srpnová neděle*, *Valčík pro milión*
- 1961: 7 (31) *Labyrint srdce*, *Muž z prvního století*, *Noční host*, *Reportáž psaná na oprátce*, *Smrt na Cukrovém ostrově*, *Spadla s měsíce*, *Trápení*
- 1962: 7 (30) *Akce Kalimantan*, *Bílá oblaka*, *Horoucí srdce*, *Pevnost na Rýně*, *Rusalka*, *Závrať*, *Zelené obzory*
- 1963: 8 (33) *Až přijde kocour*, *Cesta hlubokým lesem*, *Ikarie XB 1*, *Na laně*, *Naděje*, *Pršelo jim štěstí*, *Spanilá jízda*, *Zlatí kapradí*

<sup>30</sup> Přehled domácích širokoúhlých filmů sestavil: GAJDOŠÍK, Petr. Soupis českých širokoúhlých filmů. Dostupné z: <http://www.nostalghia.cz/data/su/rok.php> [Cit. 28. 5. 2020].

- 1964: 8 (31) *A pátý jezdec je strach, Atentát, Bubny, Kdyby tisíc klarinetů, Limonádový Joe, Povídky o dětech, Starci na chmelu, Třiatřicet stříbrných křepelek*
- 1965: 8 (32) *Alibi na vodě, Ať žije republika, Souhvězdí Panny, Strašná žena, Svatba s podmínkou, Třicet jedna ve stínu, Úplně vyřízený chlap, Ztracená tvář*
- 1966: 12 (33) *Dáma na kolejích, Dýmky, Kdo chce zabít Jessii?, Kočár do Vídně, Kočky neberem, Lidé z maringotek, Poklad byzantského kupce, Poslední růže od Casanovy, Transit Carlsbad, Vrah skrývá tvář, Vražda po našem, Ženu ani květinu neuhodíš*
- 1967: 10 (33) *Dita Saxová, Dívka s třemi velbloudy, Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky, Marketa Lazarová, Noc nevěsty, Pension pro svobodné pány, Přísně tajné premiéry, Sedm havranů, Ta naše písnička česká, Údolí včel*
- 1968: 7 (28) *Bylo čtvrt a bude půl, Jarní vody, Královský omyl, Kulhavý ďábel, Maratón, Naše bláznivá rodina, Ta třetí*
- 1969: 10 (30) *Ezop, Kladivo na čarodějnice, Kolonie Lanfieri, Odvážná slečna, Po stopách krve, Slasti otce vlasti, Svatej z Krejčárku, Světáci, Utrpení mladého Boháčka, Zabil jsem Einsteina, pánové...*
- 1970: 9 (28) *Ďábelské líbanky, Hogo fogo Homolka, Jeden z nich je vrah, Luk královny Dorotky, „Pane, vy jste vdova!“, Partie krásného dragouna, Pěnička a Paraplíčko, Svatá hříšnice, Svatby pana Voka*
- 1971: 5 (30) *Klíč, Smrt černého krále, Svědectví mrtvých očí, Šance, Vražda v hotelu Excelsior*
- 1972: 4 (25) *Akce Bororo, Oáza, Ukradená bitva, Zlatá svatba*
- 1973: 5 (29) *Dny zrady, Kronika žhavého léta, Pokus o vraždu, Větrné moře, Vysoká modrá zeď* (promítáno i na 70 mm)
- 1974: 4 (28) *Hvězda padá vzhůru, Sokolovo* (promítáno i na 70 mm), *Za volantem nepřítel, Zbraně pro Prahu*
- 1975: 1 (26) *Tam kde hnízdí čápi*
- 1976: 2 (29) *Bouřlivé víno, Osvobození Prahy* (promítáno i na 70 mm)
- 1977: 2 (32) *O moravské zemi, Všichni proti všem*
- 1978: 5 (39) *Hrozba, Já už budu hodný, dědečku!, Radost až do rána, Skandál v Gri-Gri baru, Sólo pro starou dámu*
- 1979: *Pan Vok odchází, Paragraf 224, Postavení mimo hru*
- 1980: *Hra o královnu*
- 1981: *Každému jeho nebe, Pytláci, V podstatě jsme normální*
- 1982: 0
- 1983: 0
- 1984: *Noc smaragdového měsíce*
- 1985: 0
- 1986: 0
- 1987: 0
- 1988: *Anděl svádí ďábla, Horká kaše*
- 1989: *Masseba, Muka obraznosti, Vojtěch řečený sirotek*
- 1990: *Stavení*

Z přehledu vidíme, že anamorfický širokoúhlý formát kulminoval v roce 1966 a od roku 1971 jeho zastoupení v roční produkci strmě klesá. Důvodem může být jednak rozšíření formátů 1:1,66 a 1:1,85 – kolem roku 1971 vrcholí přestavba neširokoúhlých kin na tento „maskovaný“ formát (do té doby se v nich tento obraz promítal v režimu „letterbox“, tedy s černými pruhy nahoře a dole), dále změna strategie v konkurenčním boji s televizí (nejde už o výrobu filmů, které se na obrazovce sledovat nedají, protože se tam jejich obraz nevejde, ale naopak: o výrobu

filmů, které se dají bez obrazové ztráty v televizi vysílat mohou) a hromadný přechod na barvu. Ta se stává dočasnou výhodou kina, jelikož barevných televizorů je prozatím pomálu, ale s rozšířením barevného vysílání bude barva brzy vyžadována jako standard.

Barva byla ještě v šedesátých letech poměrně drahou záležitostí. Zvyšovala výrobní náklady přibližně o milion, tedy asi o třetinu. Export vyžadoval použití kvalitního Eastmancoloru. Dostupnost barevné suroviny se někdy řešila koprodukcí (*Dýmky, Hoří, má panenka*).

Přechod na většinovou barevnou produkci se podobně jako v jiných blízkých kinematografiích odehrál počátkem sedmdesátých let:

- 1966: Na Barrandově vzniklo 24 černobílých a šest barevných celovečerních filmů, 11 širokoúhlých, z toho 3 barevné i širokoúhlé.
- 1967: 25 čb, 6 bar, 11 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
- 1968: 21 čb, 7 bar, 7 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
- 1969: 19 čb, 9 bar, 10 ŠÚ, z toho 2 bar i ŠÚ.
- 1970: 13 čb, 15 bar, 9 ŠÚ, z toho 6 bar i ŠÚ.
- 1971: 10 čb, 18 bar, 5 ŠÚ, z toho 3 bar i ŠÚ.
- 1972: 8 čb, 18 bar., 4 ŠÚ, z toho 3 bar i ŠÚ.
- 1973: 8 čb, 20 bar, 5 ŠÚ, z toho 4 bar i ŠÚ.
- 1974: 2 čb, 25 bar, 4 bar i ŠÚ.
- 1975: 1 čb, 25 bar, 1 bar i ŠÚ.
- 1976: 1 čb, 27 bar, 2 bar i ŠÚ.
- 1977: 0 čb, 31 bar, 2 bar i ŠÚ.

## Literatura a scenáristika

Z významných českých spisovatelů šedesátých let si jen někteří zachovali význam pro kinematografii následujícího období normalizace:

### BOHUMIL HRABAL (1914–1997)

svým pozdním debutem *Perlička na dně* (1963) oslavil outsidersy a hospodské vypravěče – pábitele. Následovaly v rychlém sledu knížky *Pábitele* (1964), *Taneční hodiny pro starší a pokročilé* (1964), *Ostře sledované vlaky* (1965), *Inzerát na dům, ve kterém už nechci bydlet* (1965), *Morytáty a legendy* (1968). Náklad následující sbírky *Poupata* (1970) byl zabaven. Do oficiálně vydávané literatury se Hrabal vrátil po svém loajálním prohlášení (1975) ve stranickém kulturním časopise *Tvorba*: nejprve vycházejí *Postřižiny* (1976), následně *Slavnosti sněženek* (1978), *Krasosmutnění* (1979) a další. Novela *Obsluhoval jsem anglického krále* vyšla v exilu a v roce 1982 ji vydala Jazzová sekce, první vydání v Československém spisovateli je až z roku 1989.

K Bohumilu Hrabalovi se filmaři nové vlny přihlásili povídkovým projektem *Perličky na dně* (1965), následně vznikly *Ostře sledované vlaky* (1966) a *Skřivánci na niti* (1969). Jiří Menzel si nepsaný „monopol“ na Hrabala udržel i za normalizace, když mu bylo dovoleno natočit *Postřižiny* (1980) a *Slavnosti sněženek* (1983). Až na sklonku režimu natočil Petr Koliha snímek *Něžný barbar* (1989) a později předvedla svůj neúspěšný koprodukční snímek *Příliš hlučná samota* (1994) francouzská filmařka českého původu Věra Caisová. Na adaptaci románu *Obsluhoval jsem anglického krále* aspirovali Karel Kachyňa a Jiří Menzel, který ji nakonec realizoval (2006).

### LADISLAV FUKS (1923–1994)

ohromil debutem *Pan Theodor Mundstock* (1963), stejně jako prózami *Mí černovlasí bratři* (1964), *Variace pro temnou strunu* (1966), *Spalovač mrtvol* (1967), *Myši Natalie Mooshabrové* (1970), *Příběh kriminálního rady* (1971) aj. Po roce 1968 zůstal členem KSČ a vyšel vstříc normalizačním ideovým očekáváním knížkami *Návrat z žitného pole* (1974), *Pasáček z doliny* (1977) a *Křišťálový pantoflíček* (1978, o dětství Julia Fučíka). Fuksovo dílo vrcholí obrovitým románem *Vévodkyně a kuchařka* (1983), vřele přijatým normalizační kritikou.

Do kinematografie se Fuks zapsal jako autor předlohy ke geniálnímu filmu *Spalovač mrtvol* (Juraj Herz, 1967). František Vláčil natočil snímek *Pasáček z doliny* (1983). Některé Fuksovy náměty byly zpracovány pro televizi. Polské filmy: *Pohlednice z cesty* (Kartka z podróży, Waldemar Dziki, 1983, podle románu *Pan Theodor Mundstock*) a *Uprostřed nočního ticha* (Wśród nocnej ciszy, Tadeusz Chmielewski, 1978, podle románu *Příběh kriminálního rady*).

### VLADIMÍR PÁRAL (1932)

využíval moderních postupů (zhuštěného výrazu, polopřímé řeči, střídání vypravěčů a mluvnických osob, filmového „stříhu“) k zobrazení stereotypů pracovního a sexuálního života a marné snahy lidí z nudy se vymanit. Hrdinou je nejčastěji inženýr chemie, děj se odehrává v Ústí nad Labem: Jan Laban (pseudonym) *Šest pekelných nocí* (1964), *Veletrh splněných přání* (1964) s podtitulem „příběh pokleslé aktivity“, *Soukromá vichřice* (1966, „laboratorní zpráva ze života hmyzu“), *Katapult* (1967, „jízdni řád železničních, lodních a leteckých drah do ráje“). Během zlatých šedesátých byla z nich zfilmována *Soukromá vichřice* (Hynek Bočan, 1967). Vladimír Páral pokračoval podobenstvím o věčném koloběhu totality *Milenci a vrazi* (1969, „magazín ukájení před r. 2000) a románem *Profesionální žena* (1971, „román pro každého“). Po „černé pentalogii“ spisovatel vyšel vstříc normalizačním ideovým očekáváním a zahájil optimistickou „bílou pentalogii“: *Mladý muž a bílá velryba* (1973, „malý chemický epos“), *Radost až do rána* (1975, „o křečcích a lidech“, odehrává se v Mostě), *Generální zázrak* (1977, „román naděje“), *Muka obraznosti* (1980, „konfrontace snu a skutečnosti“), následovaly čtyři sci-fi a po roce 1990 dalších šest románů.

Číst Párala bylo za normalizace v módě a knižní čtvrtky s jeho novinkou provázely dlouhé fronty dychtivých zákazníků před knihkupectvími. Za normalizace byly zfilmovány Páralovy romány *Radost až do rána* (Antonín Kachlík, 1978), *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš, 1978), *Katapult* (Jaromil Jireš, 1983), *Muka obraznosti* (Vladimír Drha, 1989), po roce 1989 pak nepříliš úspěšně *Playgirls 1 a 2* (Vít Olmer, 1995) a *Milenci a vrazi* (Viktor Polesný, 2004).

### JAROSLAV DIETL (1929–1985)

byl od konce padesátých let úspěšným autorem divadelních her, televizních inscenací a seriálů: *Rodina Bláhova* (1959), *Tři chlapi v chalupě* (1962), *Eliška a její rod* (1966). Napsal scénáře k filmům *Cesta hlubokým lesem* (Štěpán Skalský, 1963), *Hrdina má strach* (František Filip, 1965), *Ženu ani květinou neuhodíš* (Zdeněk Podskalský 1966), *Nejlepší ženská mého života* (Martin Frič, 1968), *Bylo čtvrt a bude půl* (Vladimír Čech, 1968), *Ďábelské líbánky* (Zdeněk Podskalský, 1970), *Pět mužů a jedno srdce* (Jan Matějovský, 1971), později např. *Causa Králík* (1979).

Velikou oblibu si získal jeho komediální televizní rodinný seriál s písničkami a zpěváky *Píseň pro Rudolfa III.* (1967–1969). Díl *Rudolf III. na dvoře Leonida I.* vznikl jako bezprostřední reakce na srpnový vpád sovětských vojsk. Marta Kubišová nazpívala pro seriál *Modlitbu pro Martu*, pochází z něho i hit Heleny Vondráčkové *Přejdi Jordán*.



V roce 1970 byl Jaroslav Dietl vyloučen z KSČ a propuštěn z ČST, útočiště našel ve FS Barrandov. V titulcích není uvedeno jeho spoluautorství filmu *Zbraně pro Prahu* (1974). Již v roce 1971 má na obrazovce premiéru *Dispečer a děvčátko z kolonie*, vyrobený v ostravském studiu, jenž pokračuje seriálem *Dispečer*.<sup>31</sup>

Po seriálové adaptaci románu Gustava Flauberta *Bouvard a Pécuchet* pod názvem *Byli jednou dva písari* (1972) napsal Dietl svůj první velký seriál metodou socialistického realismu *Nejmladší z rodu Hamrů* (1975) o kolektivizaci zemědělství, vzdáleně inspirovaný románem Michaila Šolochova *Rozrušená země*, který Dietl v roce 1961 přepsal pro televizi. Následovaly další seriály na objednávku: *Muž na radnici* (1976) o práci národního výboru, *Nemocnice na kraji města* (1977, 1981), *Žena za pultem* (1977) s členkou ÚV KSČ Jiřinou Švorcovou v titulní úloze, *Plechová kavalérie* (1979), *Inženýrská odysea* (1979), *Okres na severu* (1981) o tajemníkovi OV KSČ, *Synové a dcery Jakuba skláře* (1985), *Velké sedlo* (1986). Této řadě se nejen svou interaktivitou vymykají *Rozpaky kuchaře Svatopluka* (1984), nepřiznaně navazující na někdejší *Kinoautomat*.<sup>32</sup>

S Dietlovými seriály se pojí vzpomínky na vylidněné ulice v neděli večer, kdy se obvykle vysílal další díl. Získání Jaroslava Dietla pro seriály propagující družstevní zemědělství, národní výbory či stranické funkcionáře bylo pro režim obrovským úspěchem. Jejich autorem totiž nebyl nikdo ze „stranického aktivu“, ale důvěryhodný umělec s politickým „škrálopem“, jehož zábavné seriály si publikum zamilovalo už ve zlatých šedesátých. Ani kritici, kterým neunikly laciné motivy v jeho seriálech, nemohli plodnému autorovi upřít profesionalitu, smysl pro výstavbu příběhu, vtipné dialogy a jistou míru odvahy při kritice nedostatků života v tzv. reálném socialismu.

### JAN OTČENÁŠEK (1924–1979)

byl prozaik, scenárista a od roku 1973 dramaturg FS Barrandov. Knihy (výběr): *Občan Brych* (1955), *Romeo, Julie a tma* (1958), *Kulhavý Orfeus* (1964), *Když v ráji přšlo* (1972).

Náměty a scénáře (výběr): *Občan Brych* (Otakar Vávra, 1958), *Romeo, Julie a tma* (Jiří Weiss, 1959), *Jarní povětrí* (podle motivu z románu *Občan Brych*, Ladislav Helge, 1961), *Bez svatozáře* (Ladislav Helge, 1963), *Vražda po našem* (Jiří Weiss, 1966), *Jak se krade milión* (Jaroslav Balík, 1967), *Ta třetí* (podle stejnojmenného románu Jaroslava Havlíčka, Jaroslav Balík, 1968), *Romeo a Julie na konci listopadu* (TV, Jaroslav Balík, 1971), *Svatba bez prstýnku* (podle románu *Kulhavý Orfeus*, Vladimír Čech, 1971), *Milenci v roce jedna* (Jaroslav Balík, 1973, podle motivu z nedokončeného románu *Pokoušení Katarína*, 1984), *V každém pokoji žena* (Jaroslav Balík, 1973), *Byl jednou jeden dům* (TV seriál, František Filip, 1975), *Stín létajícího ptáčka* (Jaroslav Balík, 1977), *Dnes v jednom domě* (TV seriál, František Filip, 1979), *Když v ráji přšlo* (Magdalena Pivoňková, 1987).

Na Jana Otčenáška vzpomínal režisér Jiří Weiss:

„Jan Otčenášek neměl ani virtuozitu Vladimíra Neffa, ani člověčinu Ivana Olbrachta, zato však měl instinkt ‚co se nosí‘; žít v USA, byl by býval milionářem.

K psaní se dostal jako ‚stranický kádr‘. Sotva napsal *Občana Brycha*, jeho hvězda se rozzářila na stránkách stranického tisku. [...] Jan, který pocházel z chudých poměrů, si velice vážil svého postavení, a všechno, co napsal, kalibroval takovým způsobem, aby to bez potíží proklouzlo ideologickými síty.“<sup>33</sup>

<sup>31</sup> Přesněji *Dispečer a...*, neboť epizody se jmenovaly *Dispečer a švagři*, *Dispečer a trumpeta* atd.

<sup>32</sup> Podrobněji PEŠÁK, Lukáš. *Rozpaky seriálového teoretika*. Brno, 2019. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

<sup>33</sup> WEISS, Jiří. *Bílý mercedes*. Praha: Victoria Publishing, 1995, s.

## Hvězdy

Každé období má své herecké tváře, obsazování týchž herců v řadě filmů za sebou trvá v české kinematografii od dvacátých let.

**JANA BREJCHOVÁ (1940)**, považovaná za první „star“ znárodněné kinematografie, se proslavila už v dívčích rolích na konci padesátých let. V šedesátých vytvořila například výrazné postavy ve filmech Evalda Schorma (*Každý den odvahu*, *Návrat ztraceného syna*, *Farářův konec*) a v *Noci nevěsty* Karla Kachyni. Psychologicky složitější postavy ztělesnila pak za normalizace: *Slečna Golem* (1972), *Mladý muž a bílá velryba* (1978), *Schůzka se stíny* (1982), *Jehla* (1982, TV).

„Ikonou“ se stala

**OLGA SCHOBEROVÁ (1943)**.

Objevil ji a ukázal (ve cvičebním úboru) Antonín Kachlík ve vojenské komedii *Bylo nás deset* (1963). V březnu 1964 ozdobila titulní stranu *Playboye* jako exemplář „dívek z Ruska a zpoza železné opony“. Největší role v domácí kinematografii zahrála v parodických komediích *Limonádový Joe* (1964), *Kdo chce zabít Jessii* (1966), „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970) a *Adéla ještě nevečeřela* (1977). Menší, ale výrazné bylo její účinkování ve filmech *Flám* (1966) a *Slečny přijdou později* (1966). Hrála asi v deseti zahraničních filmech, většinou se svým pozdějším manželem Bradem Harrisem, z nich se u nás natáčely i promítaly gangsterka *Tajemství čínského karafiátu* (1964) a western *Zlatokopové z Arkansasu* (1964). Koprodukční snímek *Dovidenia v pekle, priatelja* (1970) Juraj Jakubisko dokončil, doplnil a uvedl až v roce 1990.

**IVA JANŽUROVÁ (1941)**

vytvořila vynikající dramatické role ve filmech *Kočár do Vídně* (1966), *Znamení Raka* (1966), výrazné komické role ve filmech *Svatba jako řemen* (1967), *Pension pro svobodné pány* (1967), *Světáci* (1969), *Ďábelské libánky* (1970) a „*Pane, vy jste vdova!*“ (1970). Popularitu získala jako Šárka v seriálu *Píseň pro Rudolfa III.* (1967–1969). Vážnou dvojroli jí svěřil Juraj Herz v hororu *Morgiana* (1972).

Také další komička

**JIŘINA BOHDALOVÁ (1931)**

hrála vážné role: *Hvězda zvaná Pelyněk* (1964), *Ucho* (1970). Byla mj. hvězdou muzikálu *Dáma na kolejkách* (1966), feministické grotesky *Vražda ing. Čerta* (1970) a jednou ze tří lehkých dam v komedii *Světáci* (1969). Hrála titulní roli ve snímku Františka Filipa *Odvážná slečna* (1969), kritika ji chválila za *Přísně tajné premiéry* (1967). Podvodnici ztělesnila v hořké komedii Hynka Bočana *Smích se lepí na paty* (1986). Její kariéra pokračuje, několikrát ji v poslední době obsadil režisér Jiří Strach: *Svatá* (2024).

Rovněž

**JIŘINA JIRÁSKOVÁ (1931–2013)**

vynikla v komedii *Světáci* (1969). Dostala sólový part v hořké komedii *Jak se zbavit Helenky* (1967). Po roce 1969 nesměla ve filmech účinkovat, vrátila se na plátno až po roce 1977 a svou nejvděčnější roli vytvořila ve filmu Karla Kachyni *Sestřičky* (1983).

### RUDOLF HRUŠÍNSKÝ (1920–1994)

disponoval velkou schopností převtělení, a to bez nápadné změny svého zevnějšku, dikce nebo mimiky; dokázal vytvořit figury komické, ambivalentní, zádučivé i děsivé. V šedesátých letech ztělesnil hlavní postavy např. ve filmech *Noční host*, *Naděje*, *Hrdina má strach*, *Vražda po našem*, *Jak se krade milión*, *Rozmarné léto*, *Čest a sláva*, *Spalovač mrtvol*. Hrál také majora Kalaše ve třech detektivkách Petra Schulhoffa: *Strach* (1963), *Vrah skrývá tvář* (1966), *Po stopách krve*, k nimž později přibyla ještě *Diagnóza smrti* (1979). Za normalizace nesměl několik let ve filmu a televizi účinkovat. První roli po období distance dostal roku 1975 v první povídce filmu Vladimíra Čecha *Štafeta*, jenž se ale dostal do kin až v lednu 1979 pod názvem *Silnější než strach*. Mezitím ztělesnil doktora Meluzina ve filmu Františka Vlácilá *Dým bramborové natě* (1976) a hrál pak v dalších filmech, mj. *Adéla ještě nevečeřela*, *Kulový blesk*, *Báječní muži s klikou*, *Postřižiny*, *Pozor, vizita!*, *Vesničko má středisková* aj.

### VLADIMÍR MENŠÍK (1929–1988)

neměl po většinu své kariéry divadelní angažmá a od konce padesátých let byl zaměstnancem FS Barrandov. Každoročně účinkoval asi v desítkách filmů a jeho postavy jsou nezapomenutelné, i když třeba nejsou hlavní. Jmenovat filmy, ve kterých Menšík nehraje, je těžší než jmenovat ty, ve kterých hraje:<sup>34</sup> *Až přijde kocour*, *Limonádový Joe*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Marketa Lazarová*, *Spalovač mrtvol*, *Všichni dobří rodáci*, *Panensství a kriminál*, *Světáci*, *Vražda ing. Čerta*, „*Pane, vy jste vdova!*“, *Dívka na koštěti*. Roli sobě na tělo ušil Menšík jako spoluautor námětu snímku *Klec pro dva*. Vrcholu popularity dosáhl v sedmdesátých letech, kdy se navíc stal televizním bavičem a vypravěčem, dodnes se reprízuje jeho *Silvestry*. Hluboce prožité byly jeho role v televizním diptychu Jiřího Hubače *Ikarův pád* (1977) a *Tažní ptáci* (1983).

Oblíbeným komikem byl Menšíkův kumpán

### JIRÍ SOVÁK (1920–2000),<sup>35</sup>

muž věčně středního věku, úřednického zjevu a suchého humoru. Rád ho obsazoval Martin Frič (*Král Králů*, *Přísně tajné premiéry*, *Nejlepší ženská mého života*), Václav Vorlíček (*Kdo chce zabít Jessii*, *Konec agenta WAC prostřednictvím psa pana Foustky*, „*Pane, vy jste vdova!*“). Sovák exceloval ve *Světácích*, zahrál si i majora Kalaše v detektivce *Na kolejích čeká vrah*. Hrál pak vyšetřovatele v jednom z prvních normalizujících filmů *Člověk není sám* (1971). Nejhlubší ze Sovákových charakteristik byl chameleonský ředitel školy v politické pohádce *Až přijde kocour*, koncipovaný podle prvního tajemníka a prezidenta Antonína Novotného.

Sovákovým protihráčem byl ve jmenovaném filmu

### VLASTIMIL BRODSKÝ (1920–2002),

jenž mj. propůjčil svůj nezaměnitelný hlas rozhlasovému pohádkáři Hajajovi. Brodského rád obsazoval Zdeněk Podskalský: *Bílá paní*, *Ženu ani květinou neuhodíš*, *Světáci*, *Ďábelské libánky*. Z nové vlny režíroval Brodského Evald Schorm (*Farářův konec*) a Jiří Menzel kontrastně využil „temnou strunu“ hercova laskavého projevu (*Ostře sledované vlaky*, *Zločin v šantánu*), srov. též *Rozmarné léto*, *Skřivánci na niti*. Za titulní roli ve východněmeckém filmu *Jakub lhář* (Frank Beyer, 1974) získal Vlastimil Brodský Stříbrného medvěda na MFF v Berlíně, dílo bylo nominováno na Oscara.

<sup>34</sup> Jeden ze zahraničních studentů kursu Czech cinema před lety odevzdal vtipný esej nazvaný *Kde je Vladimír?* Povšiml si, že se Vladimír Menšík objevuje téměř v každém významnějším českém filmu, a ze zvědavosti, zda, kdy a jak se Menšík ukáže, učinil pro sebe zábavnou hru.

<sup>35</sup> Dráhu Jiřího Sováka shrnul WAAS, Jiří. *Libezný choleric: Hvězdný obraz Jiřího Sováka ve filmové a televizní produkci 60. a 70. let*. Brno, 2023. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Kateřina Šrámková.

V úlohách elegantních svůdců, padouchů a podvodníků vynikli

**MILOŠ KOPECKÝ (1922–1996):**

*Baron Prášil, Limonádový Joe, Já truchlivý Bůh, Svatby pana Voka.* Jeho popularita dosáhla vrcholu v sedmdesátých a osmdesátých letech zejména díky postavě MUDr. Štrosmajera v seriálu *Nemocnice na kraji města*. Do politických dějin se Miloš Kopecký zapsal vtipným diskusním příspěvkem na IV. sjezdu Československých dramatických umělců na jaře 1987, ve kterém odmítl „staré známé truchlivé postavy“ a „ušťvané tváře včerejších nemyslitelů“, připravené hlásat nová pojetí a „tvářit se, že stačí novým požadavkům“, s výzvou: „váš čas vypršel [...], odejdete-li včas, to jest hned, může vám být ještě poděkováno.“

Velikým talentem disponoval

**JAN LIBÍČEK (1931–1974).**

Exceloval ve *Světácích*, ztělesnil dogmatického kantora ve Škvoreckého a Schormově komedii *Farářův konec*, oblíbil si ho Václav Vorlíček a svěřil mu mj. roli lupiče v detektivce *Smrt si vybírá* (1972).

**KAREL HÖGER (1909–1977)**

po velkých hlavních rolích z padesátých let uplatnil své excelentní umění mj. ve snímku *Zlatá reneta* a v historickém kostýmu: *Spanilá jízda, Čest a sláva*.

**VÁCLAV VOSKA (1918–1982)**

ztělesnil postavy nevrých a osamělých intelektuálů ve filmech *Jak se zbavit Helenky* (1967) a *Ta třetí* (1968).

**RADOSLAV BRZOBOHATÝ (1932–2012),**

zrozený pro role chlapáků, byl mj. partnerem Jiřiny Bohdalové v muzikálu *Dáma na kolejích*, ztělesnil *F. L. Věka* v televizním seriálu podle Aloise Jiráska a sedláka Františka v kronice Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*. Přijal též mj. hlavní roli ve filmu Antonína Kachlíka *O moravské zemi* (1977), který se *Všemi dobrými rodáky* polemizuje.

V českých filmech s úspěchem účinkovali slovenské herečky a herci, například:

**EMÍLIA VÁŠÁRYOVÁ (1942):** *Až přijde kocour, Bláznova kronika, Lidé z maringotek*, později *Pelíšky*.

**MAGDA VÁŠÁRYOVÁ (1948):** *Marketa Lazarová, Na kometě, Radúz a Mahulena, Babička, Princ Bajaja, Hry lásky šalivé, ...a pozdravuji vlaštovky, Rusalka, Postřižiny* aj.

**VLADO MÜLLER (1936–1996):** *Smrt si říká Engelchen, Obžalovaný, Vánoce s Alžbětou* aj.

## Mistři malých rolí

Vedle profesionálních herců vidáme ve filmech také lidové typy, naturščiky. Ve filmech Miloše Formana a jeho přátel vynikli zejména:

**JAN VOSTRČIL (1903–1985):** *Kdyby ty muziky nebyly, Černý Petr, Lásky jedné plavovlásky, Intimní osvětlení, Hoří, má panenko, dále Adelheid* aj.

**JOSEF ŠEBÁNEK (1915–1977):** *Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko, Nejkrásnější věk, Ecce homo Homolka, Hogo fogo Homolka, Homolka a tobolka* aj.

**JOSEF KOLB:** *Lásky jedné plavovlásky, Hoří, má panenko, Nejkrásnější věk, Hogo fogo Homolka* aj.

a fenomenální

**MILADA JEŽKOVÁ (1910–1994):** *Lásky jedné plavovlásky, Ostře sledované vlaky, Hoří, má panenko, později Kulový blesk* aj.

Až v 70 filmech a 10 seriálech účinkoval dramaturg

**BOHUMIL ŠMÍDA (1914–1989).**

V letech 1955–1970 byl vedoucím jedné z výrobních skupin, ve které vznikly tak zásadní filmy jako *Škola otců, Touha, Žižkovská romance, Velká samota, Až přijde kocour, O něčem jiném, Perličky na dně, Ostře sledované vlaky, Sedmikrásky, Romance pro křídlovku, Noc nevěsty, Stud, Rozmarné léto, Všichni dobří rodáci, Žert.*

Svoji širokou tvář propůjčoval kameře často, obvykle v malých rolích. Často ztělesňoval podezřelé typy, ne-li přímo zločince. Do paměti diváků se zapsal jako „pan Pacínek“ z detektivního diptychu Jaroslava Macha *Nahá patýrka* a „Rakev ve snu viděti...“ Výrazné figury vytvořil ve filmech *Velká samota, Kde alibi nestačí, Fotbal, Slečny přijdou později, Den sedmý, osmá noc, Cesty mužů, Případ mrtvého muže* aj. Rád spolupracoval s Vojtěchem Jasným, Věrou Chytilovou, Ladislavem Helgem, Jaroslavem Machem, ukazoval se ve filmech žánrových: *105 % alibi, Kdyby tisíc klarinetů, Happy end.*

Šmídovy paměti, ač dosti osobní a ideologicky poznamenané, poskytly v osmdesátých letech jistý vhled do fungování filmového průmyslu; vyšly v nákladu 50 tisíc výtisků.<sup>36</sup> Charakteristiku Bohumila Šmídy podává Petr Szczepanik.<sup>37</sup>

V mnoha českých filmech se mihnul byť jen na chvíli, mistr drobných rolí

**OLDŘICH VELEN (1921–2013).**

Patřil k hercům, kteří byli zaměstnanci barrandovského studia. Ztělesnil údajně na 300 různých rolí, v šedesátých let jich bylo 46, v sedmdesátých letech sedmdesát.

Dalšími zaměstnanci Barrandova byli například také Vladimír Menšík, Lubomír Kostelka, Jiří Lír a Jana Brejchová.

## Kameramani

**JAROSLAV KUČERA (1929–1991)**

Spolupracoval zejména s Vojtěchem Jasným, s Věrou Chytilovou a dalšími tvůrci nové vlny: *Touha, Křik, Až přijde kocour, Démanty noci, Sedmikrásky, Všichni dobří rodáci, Ovoce stromů rajských jíme*, z pozdějších: *Morgiana, Smrt mouchy* aj. Jeho kamera byla výrazně experimentální, používal vynalézavá technická řešení.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> ŠMÍDA, Bohumil. *Jeden život s filmem*. Praha: Mladá fronta, 1980.

<sup>37</sup> SZCZEPANIK, Petr. *Továrna Barrandov. Svět filmařů a politická moc 1945–1970*. Praha, NFA: 2016, s. 275–289.

<sup>38</sup> Vizme monografii: SVATOŇOVÁ, Kateřina. *Mezi-obrazy. Mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: FF UK, MasterFilm, NFA, 2016.

### MIROSLAV ONDRÍČEK (1934–2015)

Spolupracoval s Milošem Formanem a jeho skupinou: *Konkurs, Lásky jedné plavovlásky, Intimní osvětlení, Hoří, má panenka, Homolka a tobolka*. Snímal významné zahraniční filmy: *Kdyby..., Taking Off, Jatka č. 5, Vlasy, Ragtime, Amadeus, Valmont, Čas probuzení* aj. Byl mistrem detailu a osvětlování tváří.

### JAN ČUŘÍK (1924–1996)

Spolupracoval se Zbyňkem Brynychem a Jaromilem Jirešem: *Žižkovská romance, Transport z ráje, Žert, Valerie a týden divů* aj. Měl smysl pro lyrickou atmosféru a autorské ambice: výrazně ovlivnil podobu východoněmeckého filmu *Případ Gleiwitz*, ve spolurežii s Antonínem Mášou natočil *Bloudění*.

### JAROMÍR ŠOFR (1939)

Spolupracoval s Jiřím Menzelem: *Ostře sledované vlaky, Rozmarné léto, Skřivánci na niti* aj.

### JOSEF ILLÍK (1919–2006)

Spolupracoval s Karlem Kachyňou. Byl mistrem širokoúhlého formátu: *Trápení, Spanilá jízda, Kočár do Vídně, Noc nevěsty, Kladivo na čarodějnice* aj.

## Velmoc dětského filmu

Do roku 1989 bylo Československo považováno za „velmoc“ v tvorbě filmů pro děti. Dětské filmy sice produkovaly takřka všechny socialistické země a také měly filmaře, kteří se na dětské publikum specializovali (Ion Popescu-Gopo v Rumunsku, Ivanka Grabčevová v Bulharsku, Jože Gale v Jugoslávii, Janusz Nasfeter v Polsku, Ilja Frez, Alexandr Rou, Rolan Bykov aj. v SSSR), česká kinematografie ale měla v tomto kontextu výjimečné postavení.

V šedesátých letech se u nás vyrábělo přibližně pět celovečerních filmů pro děti ročně. Koncem osmdesátých let to byl dvojnásobek, dětské filmy tedy tvořily až třetinu roční hrané produkce. Měli jsme režiséry, kteří se na dětské filmy specializovali (Milan Vošmik, Jan Valášek, Jiří Hanibal, Ota Koval, Věra Plívová-Šimková, Drahomíra Králová, Karel Zeman, Josef Pinkava, Radim Cvrček), ale pohádku nebo dětský snímek najdeme ve filmografii mnoha dalších – nejméně jeden film pro děti natočili Martin Frič, Karel Steklý, Václav Krška, Bořivoj Zeman, Václav Gajer, Čeněk Duba, Štěpán Skalský, Václav Táborský, Josef Mach, Karel Kachyňa, Antonín Kachlík, Jindřich Polák, Václav Vorlíček, Oldřich Lipský, Pavel Hobl, František Vlácil, Jan Schmidt, Zdenek Sirový, Hynek Bočan, Antonín Máša, Juraj Herz, Věra Chytilová, Vít Olmer, Vladimír Drha, Karel Smyczek, Zdeněk Troška, Radovan Urban, Jaromír Borek aj. Připočítat můžeme i filmy, ve kterých děti vystupují, ale jejich poselství je určeno dospělým (*Touha, Až přijde kocour* Vojtěcha Jasného; *Pět holek na krku* Evalda Schorma) a také filmy rodinné (*S tebou mě baví svět*).

Tak masívní nasazení špičkových filmařských sil nejen hlavního, ale i artového proudu k tvorbě o dětech a pro děti v jiných zemích nenajdeme, snad s výjimkou Íránu. Protože však Abbás Kiarostamí počátkem sedmdesátých let absolvoval stáž u Hermíny Týrlové v Gottwaldově, má i íránský zázrak s českou školou něco společného.

Podmínky k rozkvětu dětského filmu byly u nás dány produkčním a distribučním zázemím státní kinematografie. Dětský film se nemusí v tržbách zaplatit hned, jeho exploatace v ideálním případě zahrnuje několik diváckých generací. Čítankovým případem je nejnavštěvovanější český film všech dob *Pyšná princezna*, který v českých a slovenských kinech navštívilo téměř 11 milionů diváků.

Spádová kina v obcích, městech a městských částech hrávala každou neděli kromě letních měsíců dětské představení. Každoročně se tedy v kině vystříдалo asi čtyřicet dětských programů. Byly mezi nimi celovečerní novinky (nejen domácí, ale i nakoupené v SSSR, jiných socialistických zemích a také třeba ve Velké Británii, v Japonsku atd.), pásma krátkých filmů, mnoho repríz a filmy z „dospělého“ repertoáru, jejichž oběžná dráha časem „poklesla“ do dětských představení.

Bylo by zjednodušením tvrdit, že se všechny domácí dětské filmy, vyznamenávané na festivalech, těšily spontánní oblibě dětského publika. Autor této příručky navštívil ve svých deseti letech vysoce oceňovaný snímek *Dědeček, Kyliján a já*, který měl skvělé recenze, a byl překvapen, jak šedivý a nezajímavý film to je. Žádný odvaz nepocítil ani o několik let dříve při televizním sledování jiného oceňovaného díla, bezmála surrealistického opusu Pavla Hobla *Máte doma lva?* o Honzíkovi a Pepíkovi.

Natáčely se filmy, o kterých se dospělí autoři, dramaturgové a kritici ujišťovali, jak jsou poetické a pro dětskou duši dobré, ale jejich cílová skupina se v téže době hrnula na indiánky (*Poklad na Stříbrném jezeře, Vinnetou I-III, Synové Velké medvědice*), americké westerny (*Sedm statečných, Velká země, Na sever Aljašky, Rio Bravo*), francouzské spektakly pláště a dýky (*Fanfán Tulipán, Černý tulipán, Tři mušketýři, Syn kapitána Blooda, Mandrin, Scaramouche*). Potíž byla i v tom, že do dětství se vejde několik zcela odlišných životních etap, takže prvňáček reaguje na stejné filmy jinak než puberták. Potíž je i v tom, že dítě nevidí vzor v jiném dítěti, ale hraje si na dospělého a s jeho hrdinstvím (Old Shatterhand, d'Artagnan) se identifikuje. Pokud byl však domácí dětský film jen trochu veselý (*Táto, sežeň štěně*) nebo akční (detektivní série o Martinovi), odcházeli jsme i z dětského představení pobavení.

Tvorbě pro děti prospívalo i zdravé soupeření mezi dvěma centry: na Barrandově vznikaly hrané filmy především v tvůrčí skupině Švábik–Procházka, ale konkurovalo jim Filmové studio Gottwaldov, jež spadalo pod Krátký film. Každoroční bilanci byl od roku 1961 věnován Festival filmů pro děti v Gottwaldově, dnes ve Zlíně, jehož Velké kino skýtalo sledování jedinečný fanouškovský prostor. Dětské publikum ale v této „aréně“ umělo být i otravné a otrávené, pokud je sledovaný snímek nebavil.

S nástupem normalizace převzal vedení Procházkovy skupiny na Barrandově Ota Hofman (1928–1989). Zachoval její étos, tradici i profesionalitu a zachránil několik scénářů Jana Procházky a Františka Pavlíčka, které pak byly realizovány pod jinými jmény (*Už zase skáču přes kaluže, Páni kluci, Princ Bajaja, Tři oříšky pro Popelku, Ostrov stříbrných volavek*). Právě v Hofmanově skupině byla zachována největší kontinuita s vrcholnou tvorbou šedesátých let. Na jejich festivalové úspěchy sedmdesátá léta navázala.

České filmy pro děti byly také excelentním vývozním artiklem. Kupovaly je všechny spřátelené státy a skvěle se prodávaly i do zemí kapitalistických a rozvojových.

V šedesátých letech se rozšiřuje žánrová diverzita dětských filmů a rozvíjí se typ problémového filmu s dětským hrdinou, který čelí vážné životní situaci (rozvod rodičů, špatná parta, postavení v kolektivu atd.).

V gottwaldovském studiu pracovali:

### JOSEF PINKAVA (1919–2006)

původním povoláním učitel, začal ve zlínském studiu jako asistent a strávil roky natáčením průmyslových a dokumentárních filmů. Přešel k natáčení hraných částí v animovaných filmech Hermíny Týrlové a středometrážních hraných filmů pro děti. V šedesátých letech se z několika jeho filmů bezprostředně za sebou staly hity:

*Prázdniny s Minkou* (1962) o dětech a poníkovi, půl milionu diváků.

*Ivana v útoku* (1963) o dívce fotbalistce, půl milionu diváků.

*Neobyčejná třída* (1964) o studentkách dvanáctiletky, milion diváků.

Širokoúhlá černobílá komedie *Kočky neberem* (1966) o čtyřech mladících a jednom starém autě získala i díky chytlavému názvu 1,2 milionu diváků.

Problémovými psychologickými dětskými filmy byly:

*Mlčení mužů* (1967) s Erikem Pardusem v roli chlapce, jehož rodiče se rozvádějí.

*Kapitán Korda* (1970) o chlapci z dětského domova a jeho vztahu k adoptivním rodičům.

Neživějším dílem Josefa Pinkavy zřejmě zůstává

*Metráček* (1971) podle Stanislava Rudolfa,

natočil však také mj. úspěšné komedie *Terezu bych kvůli žádné holce neopustil* (1976) o chlapci a jeho opici, romantické *Kopretiny pro zámeckou paní* (1981) podle Stanislava Rudolfa, další psychologické drama o adopci *Chlapi přece nepláčou* (1979) a příběh dětského pěveckého souboru *Pohlad' kočce uši* (1985) podle scénáře režisérovy dcery, dokumentaristky Hany Pinkavové.

### RADIM CVRČEK (1931–2004)

začal 1958 studovat FAMU, ale studia přerušil, když odjel s cirkusem na Dálný východ; živil se v něm i jako klaun. Měl smysl pro dětské vidění a tíhl k akčním žánrům. Po dokončení FAMU v roce 1963 našel uplatnění v Gottwaldově, kde debutoval dobrodružnou dětskou road movie *Táňa a dva pistolníci* (1967) podle knížky Josefa Škvoreckého (1965, pod jménem Jana Zábrany, knížka s dialogy v azbuce měla posloužit k výuce ruštiny) o moskevské holčičce ztracené na cestě do Brna.

Následovaly mj. filmy *Dospěláci můžou všechno* (1970), *Hodina modrých slonů* (1970), *Nekonečná – nevystupovat!* (1978) s Milanem Lasicou a Júliusem Satinským a socialisticko-realistické drama z dělnického hnutí na Hodonínsku *Děti zítřků* (1980).

Za normalizace natáčel Radim Cvrček filmy, které sice měly u dětí a mládeže jistý úspěch, ale projevily se v nich snížené nároky: učňovský muzikál *Mezi námi kluky* (1981), trikově přiznaně trapná pohádka převracející naruby pohádková schémata *Za humny je drak* (1982), detektivka podle Vojtěcha Vackeho *Třetí skoba pro Kocoura* (1983) a další detektivka *Hurá za ním* (1988).



## Bulhar na Barrandově

K nešťastníkům „přechodného období“ od pražského jara k normalizaci patřil mj. vynikající bulharský režisér

### **RANGEL VALČANOV (1928–2013),**

jenž ve vysokorozpočtové bulharsko-české koprodukcí natočil podle scénáře Anžela Vagenštajna podobenství o postavení umělce v totalitní diktatuře *Ezop* (1969). Hrají: Georgi Kalojančev, Miroslav Macháček, Radovan Lukavský, Doroteja Tončeva aj. Kamera: Andrej Barla, kostýmy: Ester Krumbachová, Ana Kačuleva, hudba: Zdeněk Liška. Širokoúhlý, barevný. Natáčení v přímořských exteriérech přerušila v srpnu 1968 zpráva o invazi do Československa, jíž se zúčastnila i bulharská armáda. Čeští herci nejprve odmítli film dabovat, nakonec nadabován byl, ale vzápětí šel v Praze do trezoru. V Bulharsku v nepatrně zkrácené verzi uveden byl. V ČSSR byl uvolněn po Listopadu jen pro filmové kluby, kde ho skoro nikdo nepromítal a zapůsobil jako dílko beznadějně vyčpělé.

Rangel Valčanov ale v Praze několik let zůstal a natočil autorský snímek *Tvář pod maskou* (1970) s Josefem Kemrem a Lubou Skořepovou, kamera: Andrej Barla, a širokoúhlé černobílé komorní herecké partnerské drama, které napsal s Ivou Hercíkovou: *Šance* (1971), s Josefem Abrhámem a Jiřinou Třebickou, kamera: Andrej Barla. Oba snímky měly minimální publicitu i distribuci a v roce 1974, resp. 1976 byly staženy z oběhu. Rangel Valčanov se vrátil do Bulharska a podílel se na uměleckém rozkvětu bulharské kinematografie sedmdesátých let (*Lakýrky neznámého vojína*).

## Nástup normalizace

Gustáv Husák převzal funkci prvního tajemníka ÚV KSČ 19. dubna 1969.

V září téhož roku byl pro údajné spojení s francouzskou rozvědkou zatčen ústřední ředitel Československého filmu Alois Poledňák (1922–1984). Do funkce ústředního ředitele ČSF byl 23. září 1969 jmenován dr. Jiří Purš (1924–2017).

K 30. listopadu 1969 byl odvolán ředitel Filmového studia Barrandov Vlastimil Harnach (1916–1997) a po několika kádrových výměnách se v této funkci od října 1970 usadil spisovatel Miloslav Fábera (1912–1988).

K 1. březnu 1970 byly rozpuštěny tvůrčí skupiny a vznikly odděleně dramaturgické a výrobní skupiny.

Ústředním dramaturgem FSB se 1. prosince 1969 stal Ludvík Toman (1920–1988). Přestože o něm bylo známo, že bere úplatky, nebylo ho dlouho možné z funkce odvolat, protože za ním stál vedoucí oddělení kultury ÚV KSČ Miroslav Müller (1926–1997), osobní přítel generálního tajemníka ÚV KSSS Leonida Brežněva.

Ústřední ředitel Jiří Purš se od počátku sedmdesátých let několikrát pokusil Ludvíka Tomana sesadit. Podařilo se to až k 31. srpnu 1981, kdy byla, v rámci reorganizace, funkce ústředního dramaturga zrušena. Toman byl převeden na pozici vedoucího dramaturga zahraničních zakázkových skupin, odkud k 30. červnu 1982 odešel do Československého filmexportu.<sup>39</sup>

<sup>39</sup> Tomanův lidský a pracovní profil charakterizuje HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 170–177.

Pozdější historická bádání potvrdila, co lid tušil: ve špičkách KSČ soupeřili, řekněme, pragmatici, jako generální tajemník a prezident Gustáv Husák nebo premiér Lubomír Štrougal, s reprezentanty „tvrdé linie“, jako byl ideologický tajemník Vasil Bil'ak, další ideolog Jan Fojtík, jenž měl na starosti média, nebo předseda Federálního shromáždění Alois Indra.

Ústřední ředitel Jiří Purš zastával za této konstelace spíše „středovou“, pragmatickou linii. Ředitel Krátkého filmu Praha Kamil Pixa měl blízko k Puršovi a nesnášel se s Müllerem. Mocenskými a osobními vztahy a averzemi lze vysvětlit některé pohyby sledovaného období, jako osud muzikálu *Třicet panen a Pythagoras* (1973), který byl nejprve zakázán a nenápadně uvolněn do kin v září 1977.

V prosinci 1970 schválilo plenární zasedání ÚV KSČ dokument *Poučení z krizového vývoje ve straně a společnosti po XIII. sjezdu KSČ*. Strana měla ve 14milionové ČSSR v roce 1968 asi 1,7 milionu členů (= 12 % obyvatelstva), po invazi vojsk Varšavské smlouvy kolem 150 tisíc členů ze strany vystoupilo, během prověrek v roce 1970 bylo dalších 67 tisíc členů vyloučeno a asi 260 tisíc vyškrcnuto.

Vyloučení komunisté přišli v mnoha případech o své pracovní pozice (přesunuti do nižších funkcí nebo přinuceni změnit zaměstnání), jejich děti měly ztížený přístup ke vzdělání (mohly například studovat vysoké školy technického směru, nikoli však humanitní obory).

Jiří Purš popsal začátek „konsolidace“ ve svěřeném rezortu takto: „Brzy po nástupu nového vedení Čs. filmu se na základě soustavné politické práce s předními tvůrčími pracovníky podařilo získat pro podporu nového kursu v kinematografii řadu vynikajících tvůrců a předních pracovníků filmu, k nimž patřili např. Karel Zeman, Jiří Sequens, Otakar Vávra, Karel Steklý, Hermína Týrlová, Oldřich Lipský, Miloslav Fábera, Kamil Pixa, Miloš Brož, Vladimír Sís, Vladimír Čech, Zbyněk Brynych, Josef Mach, Jaroslav Mach, Václav Vorlíček, Jaroslav Balík, Jindřich Polák, Antonín Kachlík, na Slovensku Paľo Bielik, Martin Ťapák, Vlado Bahna, Andrej Lettrich a někteří další.“<sup>40</sup>

Tak začala politika „diferencovaného přístupu“, kdy se během stranických a kádrových prověrek semkla kolem nového vedení „stranická skupina“ prověřených tvůrců, doplněná umělci loajálními, zatímco ti „neproověření“ byli převedeni do nižších pozic (pomocný režisér, dabing, Krátký film...) nebo si na novou příležitost museli několik let počkat.

Vzpomínková svědectví naznačují, že méně talentovaní, ale politicky kovaní filmaři, v šedesátých letech zastínění novou vlnou, využili příležitost a stranickými cestami nyní bránili svým mladším kolegům v návratu k profesi.

Ze zachovaných dokumentů zároveň vyplývá, že většina novolnných tvůrců neměla být odstavena „na věčné časy“; čekalo se, až změknou, „provedou sebekritiku“, projeví veřejně své odhodlání zapojit se do budování socialismu. Vedení kinematografie si dobře uvědomovalo, že tvůrci jako Jiří Menzel disponují světovou slávou. Tím spíše se je snažilo získat na svou stranu. A opravdu – po čtyřech, pěti, šesti letech se většina odstavených režisérů ke své profesi vrátila, pokud mezitím neodešli do exilu.

<sup>40</sup> PURŠ, Jiří. *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie (1945–1980)*. Praha, Čs. filmový ústav, 1985, s. 101.

## Kulturní milieu normalizačních let

Veřejný život byl za normalizace podroben kalendáři výročí a rituálů v pětiletém cyklu: končil-li letopočet jedničkou nebo šestkou, konal se stranický sjezd, nejdříve koncem února v Moskvě (KSSS), o dva měsíce poté v Praze (KSČ), a slavilo se výročí založení KSČ (1921). Končil-li letopočet nulou nebo pětkou, oslavovalo se výročí narození V. I. Lenina a osvobození Československa Sovětskou armádou a konala se spartakiáda. Končil-li letopočet čtyřkou nebo devítkou, oslavovalo se Slovenské národní povstání. Končil-li letopočet osmičkou nebo trojkou, připomínalo se výročí Vítězného února.

Samozřejmostí byl „dvojitý život“, kdy občané přes den odváděli pracovní výkony, zasedali na schůzích, zdobili nástěnky, četli *Rudé právo*, a večer si naladili české vysílání BBC, Hlasu Ameriky, Svobodné Evropy nebo rakouskou televizi, aby se dozvěděli, co se vskutku děje, například že explodovala jaderná elektrárna v Černobylu.

Pop-music, která se rozvinula v šedesátých letech, se režim snažil spoutat a přizpůsobit svým potřebám. Kapely s anglickými názvy se musely v letech 1971–72 přejmenovat, tak se z The Rangers stali Plavci, z Greenhorns Zelenáči, z The Blue Effectu Modrý efekt a z The Speakers byl Junior. Nadějný vývoj big beatu se zabrzdil, i když několik skupin na scéně zůstalo: Olympic, Modrý efekt, Synkopy 61 aj.

Na rozdíl od Maďarska, kde progresivní rockové skupiny (Illés, Omega, Locomotiv GT, Bergendy aj.) tvořily hlavní proud, dominovala v Česku sedmdesátých let usedlá pop music reprezentovaná především Tanečním orchestrem Československého rozhlasu (TOČR), sólovými zpěváky s vlastními kapelami (Karel Gott, Petr Spálený, Jiří Korn, Václav Neckář, Waldemar Matuška, Michal David, Helena Vondráčková, Naďa Urbánková, Hana Zagorová, Marie Rottrová, Věra Špinarová, Martha a Tena Elefteriadu etc.) a hity jako *Holky z naší školky* (1983). Původní skladby obstaraly jen část produkce, značnou část vysílaného repertoáru tvořily coververze světových hitů s českými texty. Utajované lásce publika se těšili disidentka Marta Kubišová a exulant Karel Kryl, jejichž nahrávky se nesměly šířit.

Teprve nástup tzv. nové vlny v rockové hudbě od konce sedmdesátých let (Pražský výběr, OK Band, později Stromboli aj.) scénu proměnil. V březnu 1983 na ni zaútočil týdeník *Tribuna* článkem „Nová vlna se starým obsahem“ a Pražský výběr byl zakázán. Od sedmdesátých let byli pronásledováni členové undergroundových kapel Plastic People of the Universe a DG 307. Ve druhém normalizačním desetiletí zastínila českou scénu dravější a původnější pop music slovenská (Miroslav Žbirka, Marika Gombitová, Peter Nagy, Elán), jejíž progresivní výhonky se již dříve těšily úctě (Pavlo Hammel a Prúdy, Marián Varga a Collegium musicum).

Značného rozšíření, a to i v amatérském muzicírování, doznala country & western music (Michal Tučný) a později folkoví písničkáři, jejichž menšinový žánr získal auru politické opozice, mimo jiné díky povídání mezi písničkami (Jaroslav Hutka, Vlastimil Třešňák, Dagmar Voňková, Vladimír Merta, později Jaromír Nohavica, Karel Plíhal, Pepa Nos, Ivo Jahelka, Pavel Dobeš aj.). V osmdesátých letech dokázaly folkové maratóny zaplnit rozlehlé amfiteátry (Porta, Lipnice, Břeclav...).

Díky mnoha kulturním aktivitám, tolerovaným a jen občas zakazovaným, nebyl život za normalizace tak šedivý, jak by se dnes mohlo zdát. Sféru odvahy tvořily malé, experimentální divadelní scény jako brněnské Divadlo na provázku, prostějovské a později brněnské HaDivadlo, brněnský Ochotnický kroužek, pražské Divadlo na okraji, liberecká Ypsilonka.

Ostře hlídaná byla publikační činnost, reformní časopisy z konce šedesátých let byly zakázány, zakládání nových periodik se povolovalo výjimečně, existoval jen jeden, oficiální literární časopis – *Literární měsíčník*. Knihy „závadných“ autorů byly vyřazeny z půjčovního fondu.

Literatura se štěpila do tří sfér na oficiálně vydávanou, samizdatovou a exilovou. Řada literátů z šedesátých let se na protest odmlčela, odešla do exilu, publikovala pod krycími jmény nebo přešla do disentu a samizdatu. Průběžně docházelo k „návratům“ původně proskribovaných literátů, tak se například během sedmdesátých let na pultech znovu objevily knihy Bohumila Hrabala, Jiřího Šotoly, Ivana Kříže nebo básně Oldřicha Mikuláška.

Literární provoz a pozice v nakladatelstvích a spisovatelském svazu ovládala skupina vzájemně se podporujících stranických literátů, jako byli Jan Kozák, Josef Rybák, Ivan Skála, Miroslav Florian, Bohumil Říha, jejichž díla vycházela v privilegovaných nákladech neodpovídajících poptávce. Kuriozitou byly literární aktivity vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslava Müllera. Humoristické prózy a bajky, které vydával pod pseudonymem Miroslav Kapek (*S Elvírou v lázních*, 1972; *Zajíček*, 1978; *Hříšná kopa*, 1983 aj.), dosahovaly neúměrných nákladů, zaplavovaly knihkupectví i antikvariáty.

V poezii získala silnou pozici skupina tzv. pětatřicátníků, což byli básníci Karel Sýs, Jiří Žáček, Josef Peterka, Josef Šimon, Michal Černík, Petr Skarlant, Jaromír Pelc, jejichž tvorbu oceňoval kritik Milan Blahynka, autor konceptu tzv. pozemské (tedy nikoli spirituální) poezie,<sup>41</sup> jímž navázal na podobné rozlišení Ladislava Štolla.<sup>42</sup>

Koncept tzv. zdravého pozemšťanství, ve zvládnutém podobě soustředěný na požitky jídla, pití a milostného života, byl pro oficiální normalizační mentalitu příznačný, odpovídal dobovému životnímu stylu a pronikal i do filmu (srov. *Bouřlivé víno*, *Postřižiny*).

Literární kritiku kromě Milana Blahynky ovládala nechvalně proslulá trojice Vítězslav Ržounek, Jaromíra Nejedlá a Hana Hrzalová. Rozruch a pohoršení autorit způsobila monografie Jana Lukeše *Prozaická skutečnost*,<sup>43</sup> odvážná reflexe o mladé literatuře, již nepomohlo ani zaštitění marxistickou terminologií.

Nejdelší fronty při knižních čtvrtcích se stály na knihy Vladimíra Párala, jenž se během sedmdesátých let stal nejmódnějším domácím spisovatelem. Od roku 1976 vycházely znovu i knihy Bohumila Hrabala. Z vynikajících prozaiků se režimu přiblížil a byl oceňován Ladislav Fuks (napsal mj. knížku o dětství Julia Fučíka *Křišťálový pantoflíček*, 1978).

Politická opozice soustředěná kolem Václava Havla sepsala koncem roku 1976 petiční manifest *Charta 77*. Režim reagoval protiakcí, tzv. antichartou, neboli prohlášením výborů uměleckých svazů *Za nové tvůrčí činy ve jménu socialismu a míru*.

Z historického hlediska byla *Charta 77* významným úspěchem od této chvíle sjednocené opozice, ale i anticharta byla úspěchem, a to úspěchem režimu. Nastalo druhé kolo diferenciaci, intelektuální a umělecká scéna se přehledně rozštěpila do dvou sfér: na jedné straně zůstali signatáři *Charty*, tedy disidenti, pronásledovaní Státní bezpečností nebo přinucení k odchodu do exilu, na straně druhé ti, kdo *Chartu* nepodepsali (většinou podepsali antichartu, ale nebylo to pokaždé podmínkou), získali příslovečný „klid na práci“ a otevřely se jim stránky časopisů, brány nakladatelství a ateliérů. Česká kultura tedy od roku 1977 zaznamenala výrazné oživení: na scénu se po podpisu anticharty vrací Jan Werich, znovu ve filmech může hrát Jiřina Jirásková atd.

<sup>41</sup> Srov. BLAHYNKA, Milan. *Pozemská poezie*. Praha: Čs. spisovatel, 1977.

<sup>42</sup> Srov. ŠTOLL, Ladislav. *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. Praha: Orbis, 1950. V přepravované verzi Týž: *Básník a naděje*. Praha: Čs. spisovatel, 1975.

<sup>43</sup> LUKES, Jan. *Prozaická skutečnost*. Praha: Mladá fronta, 1982.

Jako cenzurní orgány fungovaly Český úřad pro tisk a informace (ČÚTI), Slovenský úrad pre tlač a informácie (SÚTI) a od roku 1980 Federální úřad pro tisk a informace (FÚTI). K jejich úkolům patřilo mj. kontrolovat dovoz zahraničního tisku a zadržet číslo periodika, ve kterém by bylo nalezeno něco nevhodného. Ve vztahu k domácím médiím fungovaly tyto úřady jako cenzura následná. Cenzor tedy, na rozdíl od praxe do roku 1968, nečetl obsah novin nebo časopisu před vydáním, ale po vydání. Získané poznatky, v kladném i záporném smyslu, byly shrnovány ve zvláštních bulletinech, které dostávali vydavatelé a stranické orgány.

Za obsah vydání odpovídal šéfredaktor. Ten se pochopitelně snažil, aby jeho list nebyl v bulletinu ČÚTI citován v negativním smyslu, aby mu nikdo z vyšších stranických orgánů netelefonoval atd. Efekt této „necenzury“ byl větší, než kdyby cenzor seděl v redakci: publicisté se snažili psát a redaktoři redigovat tak, aby nenarazili. Redakce také navštěvovali příslušníci Státní bezpečnosti, aby informovali, čí jména se nesmějí v tisku objevit.

Divadelní inscenace byly podrobeny schvalovacím procedurám, hudební skupiny musely mít tzv. přehrávky, tedy předvedení svého repertoáru před zkušební komisí, která též muzikanty zkoušela ze znalosti politiky či teorie hudby.

Na rozdíl od praxe do roku 1968 nebyl obnoven institucionální cenzurní dohled nad filmovou tvorbou a distribucí. Za kontrolu odpovídali řídicí pracovníci, dramaturgové, ústřední dramaturg, členové schvalovacích komisí, ústřední ředitel, právo kontroly měly stranické orgány, a to i na lokální úrovni. Místní funkcionáři mohli na svém teritoriu zakázat promítání určitého filmu.

## Ideologická ofenzíva

K normalizaci nestačily páky mocenské, nová stranická linie musela vybojovat zápas na ideologickém poli. Takzvané „krizové období“, tedy reformní měsíce 1968–1969, muselo být odsouzeno i se svými protagonisty. Terčem útoku se stala kultura šedesátých let. Zapojili se do něj i straničtí aktivisté, kteří v šedesátých letech upřímně nesouhlasili s některými tendencemi v tvorbě nové vlny.

Herečka Jiřina Švorcová v diskusním příspěvku na XIV. sjezdu KSČ (1971) na adresu „krizového období“ prohlásila:

„Z tohoto ovzduší potom snadno vznikaly samozvané elity, prohlašující, že svědomí národa může vytvářet a představovat posvěcený intelektuál, že oni jsou odborníci nad stranu a lid a stát [...].

Pro intelektuální vrstvy tu bylo abstraktní umění a pop-art, kafkiáda, propagovaný a popularizovaný Garaudy, Ernst Fischer, nová vlna ve filmu se svým *Intimním osvětlením* a *Sedmikráskami*, která končí u bezohledných antihumánních pohledů na naši současnost. A to vše prý ve jménu prohloubení duševní úrovně a osvícení našeho lidu, prý obrody socialistického umění a socialismu vůbec.“<sup>44</sup>

<sup>44</sup> ŠTÁBLA, Zdeněk a Pavel TAUSSIF (eds.). *KSČ a československá kinematografie. (Výbor dokumentů z let 1945–1980.)* Praha: ČSFÚ, 1981, s. 111–112.

Nově ustavený vedoucí dramaturgické skupiny Vojtěch Trapl na celostátním filmovém semináři ke 100. výročí V. I. Lenina pravil:

„Nebo film *Spalovač mrtvol* [...]. Autor se pokouší vynutit divákovi smyšlenku, že pece na spalování vězňů v nacistických koncentračních táborech vymyslel český kolaborant. To je historická nepravda. To je ten rafinovaný záměr zošklivit českému člověku jeho sama. [...] A na této falešné myšlenkové základně je pak odvíjen odpudivý, morbidní příběh, který usiluje o to, narušit v člověku víru ve všechny morální a estetické hodnoty. [...] Prostě hnus na hnus. A tato psychická špína se vylévá bez zábrán na hlavy nebohých diváků našich kin. Typickým představitelem takzvané nové vlny je režisér Forman. [...] – v *Černém Petru* glorifikuje svého podivného hrdinu, a přitom z rodičů, našich prostých lidí, dělá blby. [...] – *Hoří, má panenko!* Tady už jsou normální čeští lidé vylíčení jako stádo tupců, ochlastů a proutníků, kteří nemají zájem na ničem jiném než se otřít o mladou holku, ukrást něco z tomboly, prostě dokonale cyničtí a primitivní. A to údajně na našem venkově, v prostředí požárníků, o nichž je známo, že jsou to ryzí obětavci a nadšenci.“<sup>45</sup>

Ve *Filmu a době* Vojtěch Trapl napsal:

„A konečně opuštění požadavku hluboké ideovosti ve smyslu socialistického realismu pak vedlo v šedesátých letech k úplné destrukci filmové a dramatické tvorby vůbec. [...] Snad stačí pro příklad [...] komedie Podskalského *Ženu ani květinou neuhodíš* podle Dietlova námětu, Formanův film *Hoří, má panenko*, Chytilové *Sedmikrásky* atd. ... Například Podskalského film snad programově znevažuje nejdůležitější instituci společnosti – manželství. [...])“<sup>46</sup>

Šéf Krátkého filmu Kamil Pixa (1923–2008), tuhý chlapík s dobrodružnou minulostí,<sup>47</sup> pro časopis *Kino* prohlásil:

„Nenávidím tu módní vlnu [...], která popírá silné lidské vztahy, která je předem ironizuje.“<sup>48</sup>

Úkol „čističe“ na sebe vzal vedoucí kulturní rubriky *Rudého práva*

**JAN KLIMENT** (1921–1993).

Recenze, např. do *Filmu a doby*, psal od padesátých let. V šedesátých letech publikoval v týdeníku ÚV KSČ *Kulturní tvorba*, jenž se stal tribunou konzervativního křídla KSČ, tedy názorovým protipólem *Literárních novin*, které vydával Svaz československých spisovatelů. Jan Kliment byl nepochybně vzdělaný intelektuál, uměl například francouzsky, a není pochyb, že byl opravdovým filmovým kritikem: uměl projevit názor, psal, co si zřejmě skutečně myslel, a jeho recenze ze šedesátých let lze co do pečlivosti argumentace i stylu psaní postavit vedle textů A. J. Liehma nebo Jaroslava Bočka. Zároveň byl Kliment kritikem dogmatického stříhu; z analýzy jeho článků lze odvodit, že jeho vzorem byl Zdeněk Nejedlý.<sup>49</sup>

<sup>45</sup> TRAPL, Vojtěch. Formování psychiky diváka filmovými díly. *Scéna*, 17. 2. 1990, r. 15, č. 2, s. 12.

<sup>46</sup> TRAPL, Vojtěch. Tvůrčím způsobem uplatňovat kritéria marxistické estetiky. *Film a doba*, 1973, r. 19, č. 10, s. 556.

<sup>47</sup> Viz televizní dokument Josefa Císařovského *Uvnitř vnitra* (2008).

<sup>48</sup> VOKŘÁL, Jaroslav. Kamil Pixa: Mám rád akční filmy. *Kino*, 1971. r. 26, č. 10, s. 9.

<sup>49</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 382–387.

Od Nejedlého Kliment převzal stylistický prostředek zvaný pluralizace reálných antroponym:<sup>50</sup>

„Mám na mysli ony filmy takzvané ‚nové vlny‘ (která se u nás nikdy vlastně nekonstituovala, kterou však stloukali dohromady různí Liehmové, Novákové, Bočkové a spol).“<sup>51</sup>

„Nehledě na stručné zhodnocení v Poučení bude jistě nutné, jakmile k tomu najdeme dost času, přehodnotit a po právu hodnotit a ještě dohodnotit rozvratnou ideovou činnost všech těch Liehmů a kdovíjak se všichni jmenovali.“<sup>52</sup>

Do počátků normalizace se zapsaly Klimentovy záporné recenze na film Jana Procházky a Karla Kachyni *Směšný pán* (4. 12. 1969) a *Valerie a týden divů* (17. 9. 1970). Ve třech pokračováních zaútočil na hospodaření Svazu filmových a televizních umělců (FITES).<sup>53</sup> Klimentova nabroušenost vůči filmařům nové vlny ale netrvala stále ani nebyla absolutní: vysoce například ocenil film Věry Chytilové *Hra o jablko* (*Panelstory* a *Kalamitu* naopak odmítl), zastal se Juraje Jakubiska, přijal návrat Jiřího Menzela.

Vedoucím kulturní rubriky v *Rudém právu* byl Jan Kliment do roku 1982, poté byl přerážen do funkce komentátora. Jeho recenze, kritické glosy a festivalovém referáty provázejí celou dobu normalizace. Souběžně byl lektorem FSB, takže některé tituly posuzoval ve fázi scénáře jako lektor a později o nich publikoval recenzi.

V sedmdesátých letech uveřejňoval Kliment zásadní teoretické stati ve *Filmu a době*. Jejich názvy jsou pro jejich obsah a styl dostatečně výmluvné: „Čekáme – nikoliv na Godota“ (5/73), „Zapomínat se nedá a proti maloměšťáctví je stále třeba bojovat“ (1/74), „O lidovosti, aneb není všechno zlato, co se třpytí“ (4/74), „Erotika dekadentní“ (7/74), „Film obráží vždycky skutečnost“ (11-12/74) „Nebezpečí kýče“ (10/75), „O stranickosti“ (3/76), „Materialistický přístup“ (4/76), „Film – odraz skutečnosti“ (5/76) atd.

Útoky na umělce z nejvyšších tribun byly vzácností. Jednou z takových výjimek byl proslov tajemníka ÚV KSČ Jana Fojtíka, který měl na starosti média, na VIII. sjezdu Československého svazu novinářů. Fojtík tím přiznal, že čte *Film a dobu*, když reagoval na rozhovor Viliama Jablonického s režisérem Štefanem Uhrem (*Film a doba* 1982, č. 5):

„U nás po zkušenostech z kontrarevoluce se málokdo opovažuje přímo zpochybňovat socialistické principy, socialistická kritéria umění a zásady naší kulturní politiky. Alespoň jsem se dosud domníval, že tomu tak je. Ale když jsem v poslední době začal bedlivěji sledovat, jak to vypadá s našimi kulturně politickými rubrikami, s uměleckou kritikou všeho druhu, s časopisy věnovanými určitým oblastem umění, musím přiznat, tak kategoricky bych to už netvrdil.

Jeden z příkladů: mám po ruce časopis *Film a doba* z května 1982. Je v něm uveřejněn interview s jedním filmovým režisérem »Rozhovor« s příznačným nadtitulkem »Variace na známou notu«. Aktér rozhovoru patří k těm, které v šedesátých letech vynesla »obrodná« vlna. Od té doby vytvořil řadu filmů – nyní, jak se dočítáme – přemýšlí o filmu, kde jednou z centrálních postav má být novinář, který sice nelže, ale kterému nikdo nevěří. Loni »zazářil« na televizní obrazovce seriálem »Moje kone

<sup>50</sup> Tento způsob polemiky používal po roce 1989 na české politické scéně Václav Klaus.

<sup>51</sup> KLIMENT, Jan. O stranickosti. *Film a doba*, 1976, r. 22, č. 3, s. 127.

<sup>52</sup> KLIMENT, Jan. Úkoly teorie a kritiky. *Film a doba*, 1973, r. 19, č. 12, s. 620.

<sup>53</sup> KLIMENT, Jan. Dokoordinováno jest. První kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 13. 6. 1970. KLIMENT, Jan. Demokracie à la FiTeS. Druhá kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 20. 6. 1970. KLIMENT, Jan. Za státní peníze proti státu. Třetí kapitola z přírodopisu samozvané elity. *Rudé právo*, 1. 7. 1970.

vrané«. Propadlo to – a jak si sám uvědomuje, právem – lidé mu prostě nerozumějí. Tento režisér v celém rozsahu nejenže ospravedlňuje filmovou tvorbu šedesátých let, kterou si tak chválili na Západě, odměňovali cenami a různými poctami (mimochodem v témže čísle odhaluje režisér Kachlík výstižně, za co nás na Západě chválí, pokud chválí, a to v článku, který měl původně vyjít v Tvorbě), ale navíc ještě totálně shazuje celou nynější filmovou tvorbu. Celý rozhovor, který s ním vede nějaký Viliam Jablonický, je zcela falešný, otázky jsou stavěny tak, aby nahrály v podstatě kritice principů socialistické umělecké tvorby, socialistického realismu, o kterém se ovšem otevřeně nemluví. Proč by se ostatně autor k něčemu takovému snižoval. I Dostojevského si vzali na pomoc.

Slovenský film podle tohoto rozhovoru »osciluje kolem nulového bodu«. Kam tedy vykročit? Kdo čte pozorně, musí dojít k jedinému závěru: zpět k tvorbě šedesátých let. K té tvorbě, která zdaleka nebyla jen výrazem hledání a experimentování, kterému všichni tehdy podleli, jak se nám namlouvá, ale která měla svou pevnou ideologickou osnovu: začala kafkiádou, odklonem od socialistického realismu a vedla k zesměšňování a shazování všeho, co socialistická revoluce přinesla, k elitářství a k pohrdání lidem. Kde skončila, to víme.<sup>54</sup>

## Filmová kritika

Hlas Jana Klimenta byl v prvních letech normalizace na kritické scéně dominantní. Do *Rudého práva* přispíval tehdy také **JIŘÍ HRBAS** (1914–1975), jenž byl od roku 1970 znovu šéfredaktorem měsíčníku *Film a doba* a zároveň šéfredaktorem novinového čtrnáctideníku *Záběr*. Jeho články se vyznačovaly mírnější rétorikou, ale šedivějším výrazem. Ojedinele se v *Rudém právu* vyjadřoval k filmům **MIROSLAV COURTON**. V osmdesátých letech zde psal filmové recenze také **LUBOR KAZDA** a od konce dekády **VĚRA MÍŠKOVÁ**.

Na Hrbasovo vedení *Filmu a doby* vzpomíná **EVA ZAORALOVÁ**:

„Choval se k nám celkem slušně. Bylo nám jasné, že ho nesmíme dráždit provokativními materiály, a tak jsme s Galinou najely na systém psaní o nových trendech a titulech ve světovém filmu, zatímco o dění v československé kinematografii jsme pouze informovaly [...].

Vědomě jsme se vyhýbaly recenzím a díky Galininým znalostem sovětského, polského, bulharského a jugoslávského filmu přinášel časopis články či rozhovory, ale také výňatky ze scénářů z této oblasti. [...]

Jiří Hrbas v zásadě nijak zvlášť do skladby časopisu nezasahoval: stačilo mu publikovat v každém čísle jeden nebo více vlastních článků. [...] Byl neuvěřitelně psavý [...] Později přisedlal na vzpomínky na osobnosti filmových dějin, kterých vytahoval z rukávu obdivuhodné množství. [...] už jako student se pohyboval ve filmovém prostředí, možná i vlivem své sexuální orientace.“<sup>55</sup>

Zasvěcené články o sovětské a bulharské kinematografii publikovala ve *Filmu a době* redaktorka **GALINA KOPANĚVOVÁ**, o maďarských filmech psala **KATEŘINA POŠOVÁ**,

<sup>54</sup> FOJTÍK, Jan. S bojovým srdcem a bojovým perem. Z vystoupení tajemníka ÚV KSČ soudruha Jana Fojtíka na VIII. sjezdu ČSSN. *Rudé právo*, 25. 6. 1982, s. 3. Dostupné z:

<http://archiv.ucl.cas.cz/index.php?path=RudePravo/1982/6/25/3.png> [cit. 7. 6. 2020].

<sup>55</sup> PROKOPOVÁ, Alena. *Eva Zaoralová. Život s filmem*. Praha: Novela bohemia, s. 114.



do Puly jezdila za jugoslávskými novinkami **MILICA ZDRAŽILOVÁ**, dnes **PECHÁNKOVÁ**,

V roce 1980 se šéfredaktorem *Filmu a doby* stal spisovatel **VLADIMÍR KOLÁR** (1947), syn spisovatelky Jaromíry Kolárové a komunistického intelektuála Františka J. Kolára, vězněného v padesátých letech. Za Kolárova vedení se časopis otevřel hodnocení aktuální domácí tvorby a začaly v něm znovu vycházet recenze.

Od konce sedmdesátých let se tu prosadila nová kritická generace, okouzlená zpočátku filmy nového Hollywoodu: **JIRÍ CIESLAR** (1951–2006), věnoval se i polskému kinu morálního neklidu, **JAN FOLL** (1951), teoreticky erudovaný **ZDENEK ZAORAL** (1945–1996). Odborný rozhled časopisu rozšířili mj. **JAN BERNARD** (1948), **STANISLAVA PŘÁDNÁ** (1952), **ZDENA ŠKAPOVÁ** (1951) a **MARIE MRAVCOVÁ** (1947).

Jako projev názorové alternativy bylo možné číst recenze v *Mladé frontě*, které psal **JIRÍ TVRZNIK** (1932).

Hodnotnou kulturní rubriku měl jihomoravský stranický deník *Rovnost*, kde na počátku sedmdesátých let zaujal ostrými recenzemi **JIRÍ PAVEL KRÍŽ** (1947). Od jara 1977 zde publikoval **JAROMÍR BLAŽEJOVSKÝ** (1957) a od konce osmdesátých let také **JIRÍ VORÁČ** (1965).

Nekompromisní hodnotové soudy zveřejňovali v různých časopisech **JAN JAROŠ** (1958), **PAVEL MELOUNEK** (1957–2010), **RADOVAN HOLUB** (1949), literární kritik **JAN LUKEŠ** (1950), krátce se polemikou o současné české kinematografii zabýval **MILAN HANUŠ** (1955). Ve *Svobodném slově* působila **MIRKA SPÁČILOVÁ** (1956).

## Trezorové filmy

Nové vedení kinematografie prověřilo realizované, dokončované i promítané filmy. Některé zakázalo, čili šly takzvaně do trezoru.

Trezorové případy navrhuji rozdělit na primární a sekundární. Primárním trezorem nazývám situaci, kdy je film zakázán, aniž byl předtím uveden. Sekundární trezorovostí míním situaci, kdy je zakázáno dílo, které se předtím po jistou dobu promítat mohlo. Za trezor nepovažujeme případ, kdy byl film po své exploataci stažen z oběhu, ale dalo se k němu dostat, například výpůjčkou z filmotéky ČSFÚ, vysílalo se v televizi apod.<sup>56</sup>

Zákazy filmů jsou doloženy ve všech režimech s vedoucí úlohou strany leninského typu. Vícekrát se stalo, že uvolňování dříve zakázaných filmů fungovalo jako znak „lepšího pořádku“. Nastupující stranický vůdce projevil dobrou vůli tím, že nechal pustit, co jeho předchůdce zakázal. Zakazování a uvolňování bylo jedním ze způsobů, jak moc komunikovala se svým lidem.

<sup>56</sup> Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Trezor a jeho děti. Poznámky k zakázaným filmům v socialistických kinematografiích. *Illuminace*, 2010, roč. 22, č. 3, s. 8–27. Dostupné z: [http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/blaz\\_3\\_2010.pdf](http://www.iluminace.cz/JOOMLA/images/stories/clanky/blaz_3_2010.pdf) [cit. 7. 6. 2020].

Primárně trezorové filmy, které nové vedení kinematografie v letech 1969–1970 zakázalo, aniž byly uvedeny, jsou:

*Skřivánci na niti* (Jiří Menzel)  
*Ucho* (Karel Kachyňa)  
*Den sedmý, osmá noc* (Evald Schorm)  
*Zabitá neděle* (Drahomíra Vihanová)  
*Smuteční slavnost* (Zdenek Sirový)  
*Ezop* (Rangel Valčanov)  
*Archa bláznů* (Ivan Balad'a)  
*Past'ák* (Hynek Bočan)  
*Kateřina a její děti* (Václav Gajer)  
*Nahota* (Václav Matějka) – zde je případ poněkud nejasný, dle některých informací byl film promítnut na MFF v Cannes a možná se krátce hrál na Slovensku.  
*Devět kapitol ze starého dějepisu* (Pavel Háša)

Zastaveno bylo natáčení povídkového filmu o osudech politických vězňů v padesátých letech *Návštěvy* (Otakar Fuka, Milan Jonáš, Vladimír Drha), materiál byl zničen.

### Epizoda z dějin zákazů

O zakazu vybraných titulů informoval oběžník se seznamem filmů, které mají být k 6. dubnu 1973 pozastaveny:

*Anděl blažené smrti, Bez svatozáře, Bílá paní, Bílá oblaka, Daleká cesta, Démanty noci, Dědeček automobil, Dita Saxová, Divotvorný klobouk, Dnes večer všechno skončí, Dvanáct, Hlavní výhra, Hotel pro cizince, Indiánské léto aneb Kanadou pro nic za nic, Jarní povětrí, Každý den odvalu, Komu tančí Havana, Návrat ztraceného syna, Nikdo se nebude smát, Ostře sledované vlaky, Perličky na dně, První den mého syna, Psi a lidé, Sedm zabitých, Směšný pán, Soukromá vichřice, Smyk, Souhvězdí Panny, Spalovač mrtvol, Svatba s podmínkou, Šest černých dívek, Škola otců, Taková láska, Transport z ráje, Transit Carlsbad, Váhavý střelec, Vánoce s Alžbětou, Večer s Janem Werichem, Velká, samota, Vysoká zeď, Vyšší princip, Z Argentiny do Mexika, Závrat', Zde jsou lvi, Zítřka se bude tančit všude, Život bez kytary, Dialóg 20-40-60, Génius, Kým sa skončí táto noc, Muž, ktorý luže, Organ, Panna zázračnica, Polnočná omša, Posledný návrat, Prípád Barnabáš Kos, Sladké hry minulého leta, Tvár v okne*

a filmy, které budou k témuž datu definitivně vyřazeny:

*Cesta hlubokým lesem, Farářův konec, Flirt se slečnou Stříbrnou, Hoří, má panenka, Kočár do Vídně, Noc nevěsty, O slavnosti a hostech, Trio Angelos, 322.*

Z dokumentu je v některých případech patrné, která jména byla důvodem zakazu – nešlo jen o režiséry, kteří byli aktuálně v nemilosti (Ladislav Helge) nebo v exilu (Vojtěch Jasný, Ivan Passer), ale i o spisovatele a scenáristy: Arnošt Lustig, Jan Procházka, Pavel Kohout, Vladimír Škutina, Milan Kundera, Bohumil Hrabal, Milan Uhde, Josef Škvorecký, Jan Drda, a také o cestovatelskou dvojici Jiřího Hanzelku a Miroslava Zikmunda.

Představa o tom, které filmy byly a které nebyly zakázány, se ale od roku 1990 ve veřejnosti zamlžila. Mezi trezorové tak bývají často mylně a někdy i z marketingových důvodů řazeny filmy, které byly v průběhu normalizace k dispozici, kina je hrála. Nejčastěji bývá zákaz chybně přisuzován filmům *Kladivo na čarodějnice*, *Světáci*, *Nebeští jezdci* a krátkému loutkovému snímku Jiřího Trnky *Ruka*.

Dalšími tituly ze zlatých šedesátých, které zůstaly v programové zásobě ÚPF nebo Krátkého filmu a daly se tudíž za normalizace vypůjčit a promítat (takže nepatřily mezi trezorové), jsou: *Strop*, *Pytel blech*, *Sedmikrásky*, *Ovoce stromů rajských jíme*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Ecce homo Homolka*, *Rozmarné léto*, *Valerie a týden divů*, *Takže ahoj*, *Marketa Lazarová*, *Údolí včel*, *Adelheid*, *Zlatá reneta*, *Bylo nás deset*, *Limonádový Joe*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Starci na chmelu*, *Dáma na kolejích*, *Pension pro svobodné pány*, *Slasti otce vlasti*, *Atentát*, *Nevěsta*, *Konec agenta W4C prostřednictvím psa pana Foustky* a některé snímky pro děti.

Bohužel však, jak jsme již naznačili, v této věci nastává zmatek. „Trezorovost“ se chápe jako značka kvality, takže se ke každému hodnotnému filmu natočenému za socialismu automaticky dodá, že ho „komunisti dali do trezoru“, ať už je to pravda, nebo ne. Stačí, aby to napsal jeden publicista, a opíší to od něj všichni ostatní. U některých filmů si totiž dnešní laik ani neumí představit, že by se něco takového mohlo „za bolševika“ volně promítat. Ale systém nebyl tak neprodyšný ani tak důsledný, jak si jeho protagonisté přáli a jak ho dnes vidí ti, kdo ho nezažili.

Z primárně trezorových (které měly opožděnou premiéru v letech 1989–1990) získaly v českých kinech nejvíce diváků filmy *Skřivánci na niti* (752 tisíc) a *Ucho* (274 tisíc). Ze sekundárně trezorových (které měly obnovenou premiéru) dosáhla největšího úspěchu satira *Hoří, má panenko* (563 tisíc), následují *Ostře sledované vlaky* a *Všichni dobří rodáci*.<sup>57</sup>

## Filmy normalizačního období – pokus o klasifikaci

V letech 1970–1989 vznikla spousta českých a slovenských filmů a říkat jim všem „normalizační“ by nebylo spravedlivé. Navrhl jsem podle jejich dominantní ideologické pozice rozlišit tři kategorie:

- a) Filmy normalizačního období = nejširší množina, všechny natočené v letech 1970–1989.
- b) Normalizační filmy = podmnožina, filmy, jež byly explicitními či implicitními nositeli normalizační ideologie.
- c) Normalizující filmy = podmnožina podmnožiny, filmy, jež tvořily tvrdé jádro propagandy.

„Na jedné straně tu byl, obrazně řečeno, ‚stranický aktiv‘ (představme si jej jako sál plný delegátů skandujících ‚Ať žije KSČ!‘), na druhé straně pak kontext tolerované, více či méně alternativní kultury (představme si publikum filmového klubu), až po netolerované subkultury disentu. ‚Stranický aktiv‘ by si do programu k výročí Února nezařadil *Postřižiny*, natož *Hru o jablko*, stejně jako žádný filmový klub by v oné době divákům dobrovolně nenabídl snímek *Dvacátý devátý*. Filmy, v nichž doznívala nálada šedesátých let, se ‚aktiv‘ snažil potlačit, zatímco ‚klub‘ k nim choval nostalgii [...].“<sup>58</sup>

<sup>57</sup> DANIELIS, Aleš. Reflexe nabídky českých filmů v období znárodněné kinematografie. *Illuminace*, r. 23, č. 3, s. 52.

<sup>58</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Normalizační film. *Cinepur*. 2002, roč. 11, č. 21, s. 8–9.

Specifickou kategorií normalizujících filmů byly například ty, které se vracely ke „krizovému období“ roku 1968. Tyto filmy ale vznikaly jen v úzkém rozmezí 1973–1976 a lze je snadno vyjmenovat. Tři z nich jsou dílem režiséra Karla Steklého: satirická burleska *Hroch* (1973), drama *Za volantem nepřítel* (1974) a dvoudílný *Tam kde hnízdí čápi* (1975) podle románu Bohumila Nohejla *Velká voda*. K tematice přispěl dále Vojtěch Trapl dramatem *Tobě hrana zvonit nebude* (1975). Největšímu diváckému ohlasu se z nich těšila veselohra Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976). Do této tematické skupiny patřil také slovenský film režiséra Martina Hollého *Horúčka* (1975) podle novely Jozefa Kota a scénáře Štefana Uhra. Lze sem zařadit i Brynychův *Hněv* (1977), přestože se jeho děj odehrává již v roce 1967.

## Dramaturgický plán

Nové vedení ČSF převzalo tvorbu v situaci, kdy byly rozpracovány filmy z předchozího období. Sezóny 1969–1971 charakterizovalo jisté rozpolcení: na jedné straně debuty „pozdní vlny“ a zašifrované artové experimenty (*Valerie a týden divů*, *Ovoce stromů rajských jíme*), na straně druhé spousta barevných a většinou i širokoúhlých, divácky atraktivních filmů, které jako by se snažily, vzdáleny politice, poskytnout publiku oddech po těžkém „krizovém“ období: „*Pane, vy jste vdova!*“ (Václav Vorlíček, 1970), *Svatá hříšnice* (Vladimír Čech, 1970), *Luk královny Dorotky* (Jan Schmidt, 1970), *Svatby pana Voka* (Karel Steklý, 1970), *Hry lásky šálivé* (Jiří Krejčík, 1971) a čtveřice filmů z cyklu „Hříšných lidí“ od Jiřího Sequense: *Partie krásného dragouna*, *Pěnička a Paraplíčko*, *Vražda v hotelu Excelsior*, *Smrt černého krále*.

Za první úspěchy nového vedení byly vydávány filmy *Na kometě* (Karel Zeman, 1970) a *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa, 1970). Kuriózně byly oba natočeny podle scénářů v té době již těžce nemocného a proskribovaného Jana Procházky.

Čas na prosazení nové politické linie přichází až o rok později.

Preferovaná témata pro novou tvorbu vytyčil ústřední dramaturg Ludvík Toman na semináři v Plzni v roce 1972. Podle něj by se měly vytvářet filmy:

- které pomáhají orientovat se v problémech současnosti
- speciálně pak, které pomáhají mladým chápat základy politiky našeho státu
- přibližující boj dělnické třídy, komunistické strany a historii osvobození
- zpracovávající nejprogresivnější díla národní kultury, životopisy vedoucích osobností, „neopomíjet možnosti natáčení děl světové kultury, kde to podporuje naše cíle“
- bojující proti antikomunismu a antisovětiismu
- které konkrétně ukazují budoucnost.<sup>59</sup>

<sup>59</sup> TOMAN Ludvík. Problematika dramaturgie českého hraného filmu. *Film a doba*. 1972, roč. 18, č. 9, s. 460.

## Straniční filmaři

Výše formulované dramaturgické záměry realizovali nejdříve straniční tvůrci, kteří jako první podpořili nové vedení:

### VLADIMÍR ČECH (1914–1992)

natočil hned první normalizující film

#### *Klíč* (1971)

Námět: Kamil Pixa. Hrají: František Vicena, Wilhelm Koch-Hoge aj. Širokoúhlý, barevný. Příspěvek FS Barrandov k 50. výročí založení KSČ. Pravdivý příběh Jana Ziky, člena II. ilegálního vedení KSČ, jenž se po atentátu na Heydricha skrýval v jedné pražské domácnosti, na útěku před gestapem se těžce zranil a byl zatčen, aniž cokoli prozradil a aniž gestapo zjistilo jeho totožnost. Film používá otřepaná klišé: komisař Friedrich hraje na piano Beethovena, podobně jako jej hraje velitel bělogvardějců v *Čapajevovi*, zatímco na Pankráci padají hlavy popravených komunistů. V retrospektivách je zdůrazněn Zikův obdivný vztah k SSSR a návštěva Moskvy.

Scenárista Kamil Pixa měl k látce osobní vztah, neboť jeho rodina Jana Ziku skrývala a matka byla v době heydrichiády popravena. *Klíč* je první z normalizačních hagiografických filmů o komunistických mučednících. Původně byl k režii osloven Jaroslav Balík, ale návrh odmítl s argumentem, že o deset let dříve natočil Fučíkovu *Reportáž psanou na oprátce*.<sup>60</sup> *Klíč* byl poslán do soutěže 7. MFF v Moskvě, kde získal Stříbrnou medaili.

Zdařilejší byla černobílá

#### *Svatba bez prstýnku* (1972)

o mladých lidech v roce 1944, na motivy románu Jana Otčenáška *Kulhavý Orfeus* (1965).

Hrají: Michal Pavlata, Jana Preissová, Karel Höger, Irena Kačírková, Petr Kostka, Václav Neckář aj.

Po povídkové krimi komedii s Libuší Švormovou

#### *Aféry mé ženy* (1972)

natočil Čech letecký film

#### *Vysoká modrá zed'* (1973),

hrají: Jiří Bednář, Martin Růžek, Jiří Krampol aj.

Po *Cestách mužů* (1972) další z normalizujících filmů, které se pokusily rehabilitovat padesátá léta, zde opět explicitně v hrdinově úvodním deníkovém komentáři: „Ale přesto dnes vzpomínám s veselým smutkem vlastním všem pamětníkům na tu rozpornou a krásnou dobu svého mládí, které se nyní říká léta padesátá.“ A na konci opět „...patřil k té krásné a rozporné době mého mládí, které se dnes říká léta padesátá.“ Mezi těmito slovy se celkem nic moc neděje, až na dodávku sovětských stíhaček, jejichž leteckou show provází ruská píseň *Kalinka*. Vysokou modrou zdi zde nazývá generál Dvořák ostrahu vzdušeného prostoru. Jiřího Bednáře v hlavní roli si publikum mohlo pamatovat z filmu *Nebeští jezdci* o československých letcích v Anglii. *Vysoká modrá zed'* vešla do dějin jako první český celovečerní film uváděný na 70mm formátu (natočen byl na 35 mm, zvětšen na 70 mm).

<sup>60</sup> Produkční historii filmu *Klíč* prozkoumal HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 275–286.

Po pohraničním krimi podle Rudolfa Kalčíka *Sedmého dne večer* (1974) natočil Vladimír Čech špionážní příběh podle Ivana Gariše *Akce v Istanbulu* (1975).

Čechův další, povídkový úkol, jenž byl pod původním názvem *Štafeta* natáčen v roce 1975 jako dar 15. sjezdu KSČ (duben 1976), měl ukázat hrdinství komunistů ve třech obdobích: za protektorátu, v padesátých letech a v současnosti. Třetí povídka ale neprošla schválením, musela se natočit znovu a snímek se pod novým názvem

***Silnější než strach*** (1978)

dostal do kin až v lednu 1979. Škodolibě lze říci, že si znormalizovaní straníci vyrobili ke sjezdu KSČ svůj stranický trezorový film a sami si ho zakázali, resp. pozdrželi.

Jednalo se o první film, ve kterém se po čtyřleté pauze vrátil před kameru Rudolf Hrušínský, v roli komisaře gestapa. Mezitím ztělesnil MUDr. Meluzina ve Vlácilově filmu *Dým bramborové natě* (1976), jemuž bývá zásluha Hrušínského návratu často připisována.

Následoval psychologický *Pasiáns* (1977) o uprchlém mladistvém delikventovi, s Janou Bouškovou, Janem Hrušínským a Rudolfem Hrušínským.

Poslední Čechův film *Jak napálit advokáta* (1980) využil s nevelkým úspěchem popularitu Miloše Kopeckého, jenž podobnou roli ztělesnil o rok dříve ve filmu Jaromila Jireše *Causa Králík* (1979), oba vznikly ve skupině Miroslava Hladkého. Což zarazilo i Jana Klimenta:

„Film se totiž skoro jako vejce vejci podobá nedávno natočenému jinému českému filmu *Causa Králík* [...]. S tím rozdílem, že Jirešův film byl první a lepší, zručnější v dialozích i stavbě celého příběhu atd. [...]. Ale má naše kinematografie tak neomezené prostředky, že se vyplatí natáčet během vlastně jednoho roku dva skoro stejné filmy? Nebo to vyplynulo z nějaké nedobré koordinace dramaturgické práce? [...] Ale proč se má divák dvakrát brzy po sobě dívat na tak podobné příběhy?“<sup>61</sup>

## JIŘÍ SEQUENS (1922–2008)

vstoupil do normalizace jako respektovaný profesionál, jenž od počátku nabídl své služby novému vedení; do konce života se nesmířil s nástupem nové vlny, která jeho generaci v šedesátých letech zastínila.

Jeho normalizační působení lze rozdělit do několika etap: na počátku natočil čtyři barevné a širokoúhlé kriminálky z první republiky, jimiž pokračoval ve svém veleúspěšném televizním seriálu *Hříšní lidé města pražského*.

Každý z těchto filmů se snažil žánrově odlišit podtitulem:

***Pěnička a Paraplíčko*** (1970) s Radoslavem Brzobohatým a Jiřinou Bohdalovou byla „kasařská romance“.

***Partie krásného dragouna*** (1970) s Josefem Abrhámem se prezentovala jako „krvavý vaudevill“.

***Vražda v hotelu Excelsior*** (1971) jako „cognacová detektivní šaráda“ a

***Smrt černého krále*** (1971) s Janou Brejchovou a Vlastimilem Brodským jako „defraudantská balada z předměstí“.

<sup>61</sup> Kl. Není to zbytečné? *Rudé právo*, 4. 9. 1980, s. 5.

První tři byly do kin uvedeny v průběhu roku 1970, čtvrtý v následujícím roce.

Následně se Sequens pustil do černobílého širokoúhlého psychologického snímku

***Pokus o vraždu*** (1973)

s Karlem Högerem v hlavní roli, film rozvedl do celovečerního příběhu povídku Karla Čapka „Vražedný útok“ z *Povídek z jedné kapsy*. Film narazil na nevlídné přijetí Jana Klimenta, a to v roli lektora i recenzenta.<sup>62</sup>

V roce 1972 se Sequens ujal zakázky natočit film k 25. výročí Února, tak vznikla dvoudílná

***Kronika žhavého léta*** (1973)

podle románu Václava Řezáče *Bitva* (1954). Hrají: Petr Haničinec, Renáta Doleželová, Miloš Villig, Martin Růžek, Alena Vránová, Rudolf Jelínek aj.

První část Řezáčova pohraničářského diptychu *Nástup* (1951) zfilmoval už Otakar Vávra v roce 1952. Nedlouho před Sequensovým spektáklem vznikla také televizní dramatizace *Bitva* (1971) v režii Antonína Dvořáka. Jak televizní, tak filmová adaptace *Bitvy* svědčí o hektičnosti, s jakou se normalizační kultura usilovala vrátit k socialistickému realismu, jehož principy oba Řezáčovy romány vzorově naplňují. Příznačná pro obnovenou ideovou linii byla postava českého letce z Anglie, kapitána RAF, jenž nemůže jinak než být třídním nepřítelem. *Kronika žhavého léta* je sytá podívaná s melodramatickými, dobrodružnými, ne-li westernovými prvky, nad nimiž se klene oblouk „správného“ třídního pohledu. Podobně jako v pozdějších normalizujících filmech se zde objevuje milostné partnerství ošlehaného komunisty a mladé ženy, jejichž věkový rozdíl je ještě zdůrazněn hereckým obsazením.

Následujících asi sedm Sequensových roků absorboval třicetidílný televizní seriál

***Třicet případů majora Zemana***,

z jehož dvou dílů vzešel také celovečerní film

***Rukojmí v Bella Vista*** (1979),

jenž měl však na rozdíl od filmů ze seriálu *Hříšných lidí* sotva desetinovou návštěvnost.

K umělecké tvorbě se Jiří Sequens vrátil respektuhodným způsobem, když natočil morálně psychologické napínavé okupační drama podle novely Otakara Chaloupky

***Ta chvíle, ten okamžik*** (1981),

hrají František Němec, Daniela Kolářová, Luděk Munzar, Ladislav Frej aj.

Zdařilý snímek byl uveden v soutěži MFF v Moskvě a oceněn Zvláštní cenou poroty.

Zbývající dva ambiciózní Sequensovy filmy pro kina ale byly prohrou:

***Hořký podzim s vůní manga*** (1983) česko-indicko-švýcarská koprodukce s Janou Šulcovou v hlavní roli byla produktem česko-indických kulturních dohod, navíc Sequens vždycky rád cestoval do cizích zemí.

***Dva na koni, jeden na oslu*** (1986)

byl muzikál podle hry Oldřicha Daňka.

Do hlavní dívčí role režisér nešťastně obsadil vlastní dceru Sylvu Sequensovou.

<sup>62</sup> Genezi díla popsala ŠIMŮNKOVÁ, Lucie. *Případ Exner. Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno, 2015. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 36 a 40.

Filmař, jenž byl pyšný na své vypravěčské umění a schopnost přilákat do kina statisíce, ba miliony diváků, skončil jako režisér nákladných propadáků:

„Hraje se v kostky, pije se z měchu, loupežníci metají kozelce, prase se peče, ňadra se dmou, zní píseň o kančí pečince. Sledujeme nový film národního umělce Jiřího Sequense *Dva na koni, jeden na oslu* [...]. Filmu chybí jiskra, vkus i vzlet, jednotlivé jeho komponenty si vzájemně překážejí [...]. Hudba Vítězslava Hádlu měla prý znít trochu goticky a trochu dnešně; svou fádností a bezvýrazným aranžmá však setrvala na úrovni toho nejprostřednějšího ze všech středních proudů, což nebylo zajímavé ani před dvaceti lety.“<sup>63</sup>

### JAROSLAV BALÍK (1924–1996)

byl oficiálně nejoceňovanějším filmařem normalizačního období. Jeho filmy málokdy klesly pod spolehlivou profesionální úroveň, vyzářovaly i jistou autorskou stopu. Byl funkcionářem Svazu českých dramatických umělců, vyučoval na FAMU a skoro každý rok natočil nový film:

*Romeo a Julie na konci listopadu* (1971) je jímavý černobílý televizní snímek podle scénáře Jana Otčenáška, dodnes reprizovaný, o podzimu života. Hrají Karel Höger a Dana Medřická.

*Slečna Golem* (1972) je sci-fi podle Josefa Nesvadby s Janem Třískou a dvojrolí Jany Brejchové.

### *Milenci v roce jedna* (1973)

Námět: Jan Otčenášek. Kamera: Jan Čuřík. Hrají: Marta Vančurová, Viktor Preiss, Libuše Švormová, Petr Svojtka.

Student práv Pavel, možná příští filmař, potká v létě 1945 krásnou a zádušnou dívku, o níž se postupně dozví, že prošla koncentračním táborem. Její sestra ve snaze uchránit ji zklamání jejich vztahu nepřeje. Z logiky příběhu vyplývá, že Helena je Židovka, tato okolnost ale ve filmu nesměla zaznít. Film byl považován za velký umělecký úspěch a v soutěži 19. MFF v Karlových Varech získala Marta Vančurová Cenu za ženský herecký výkon.

*V každém pokoji žena* (1974) je další snímek podle Jana Otčenáška, tentokrát o ženách obývajících jeden ženský domov v Praze.

### *Jeden stříbrný* (1976)

Námět: Zdeněk Pluhař (stejnojmenný román, 1974). Hrají: Anatolij Kuzněcov, Emil Horváth ml., Július Vašek, Vlado Müller, Anna Javorková, Juraj Kukura aj. Název odkazuje k Jidášově zradě. Příběh se odehrává mezi dřevorubci ve slovenských horách v létě 1944, nedlouho před vypuknutím povstání. Přichází mezi ně nový pracovník. Hledá se, kdo je zrádce. Pluhařův román byl ve své době pokládán za úspěch a spisovatel obdržel Státní cenu Klementa Gottwalda. Román dostal v Brně i divadelní podobu v režii Zdeňka Kaloče. Režisér Balík usiloval o zemité, chlupaté vyprávění. Film byl vyznamenán jednou ze tří Hlavních cen na bilančním FČSF 1977 a Hlavní cenu na 20. MFF v Karlových Varech. Do českých kin na něj přišlo jen 68 tisíc diváků.

<sup>63</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Když kulhá osel i kůň. *Rovnost*, 12. 5. 1987, s. 5.



### ***Stín létajícího ptáčka* (1977)**

Námět a scénář: Jan Otčenášek, Jaroslav Balík. Hrají: Eva Píchová, Petr Haničinec, Věra Galatíková, Ilja Prachař, Jorga Kotrbová aj.

Konfrontace generací: manželé Sochorovi ztratili syna, který se zabil na motorce, a do jejich bytu přichází přidrzlá servírka Jana, která nehodu přežila. V domnění, že to byla Štěpánova dívka, chovají se k ní Sochorovi laskavě. Jana je zpočátku nedůvěřivá, ale postupně poznává, jaký je komunista Sochor správný chlap. Ve druhém plánu se Sochorův vrstevník Benda, předseda stranické organizace, žení s mladou sekretářkou Alenou. Příběh typu „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“ byl pro normalizační mentalitu i kinematografii příznačný.<sup>64</sup>

### ***Zrcadlení* (1977)**

Námět: Vladimír Kalina. Hrají: Stanisław Zaczyk, Eva Sitteová (dříve Píchová), Luděk Munzar aj. Vedoucí pracovník zahraničního obchodu se na brněnském veletrhu seznamuje se studentkou Kateřinou, která mu velmi připomíná jeho buržoazní lásku Lucii z února 1948. Další generační konfrontace a další příběh typu „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“, který byl pro normalizační mentalitu i kinematografii příznačný.<sup>65</sup>

***Já jsem Stěna smrti* (1978).** Hrají: Josef Kemr, Eva Sitteová (dříve Píchová), Lubomír Paulovič aj. Artista jezdí na motorce na stěně a má dceru.

***Rytmus 1934* (1980).** Námět: Václav Řezáč (román *Černé světlo*). Hrají: Vladislav Beneš, Ota Sklenčka, Iva Janžurová, Lucie Žulová aj. Další obraz zlotřilého kapitalismu ve stylu retro.

### ***Hordubal* (1980)**

Adaptace novely Karla Čapka z jeho tzv. noetické trilogie. (První natočil Martin Frič v roce 1937: *Hordubalové*).

### ***Konečná stanice* (1981)**

Námět: Zdeněk Pluhař (stejnojmenný román, 1971). Hrají: Nelly Gaierová, Ota Sklenčka, Jiřina Štěpničková, Marie Rosůlková aj. Příběhy obyvatel domova důchodců.

### ***Šílený kankán* (ČSSR – Rakousko 1982)**

vznikl podle novely rakouského spisovatele Roberta Müllera *Piráti* (1922). Hrají: Josef Vinklář, Karel Heřmánek, Ota Sklenčka, Jiří Dohnal aj. Z dobové recenze:

„Zdá se, že na nejnovější Balíkovo dílo, s trochu dryáčnickým titulem [...], se konečně usměje plnější hlediště. Realizátoři učinili maximum pro upoutání diváka. Film je doslova napěchován atraktivními exteriéry a interiéry [...], snaží se o výrazný a nápaditý filmový jazyk. [...] Ze zákopů první světové války se ocitáme bleskově na vídeňské ulici, úder biliárových koulí pokračuje explozí granátu, obnažuje se bílé maso, zapalují se doutníky, hromadí se zlato, pije se šampaňské, blýskají se zrcadla, houfují se fašisté, teče dělnická krev. [...] Architektovi, kostymérům, maskérům a rekvizitářům se zdařilo skvěle imitovat atmosféru poválečné zkaženosti, požívačnosti, chlípnosti, neřestného přepychu. Kamera často v útočných detailech přibližuje tváře postav, takže se podobají zrůdným maskám. [...]

<sup>64</sup> Viz BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 389–392.

<sup>65</sup> Tamtéž, s. 393–394.

Předvádí se nám buržoazie v okamžicích agresivního bobtnání kapitálu, ve vši nestoudné žravosti a dravosti. Co *Šílený kankán* odlišuje například od proslulého Szabóova *Mefista Ato*, je vcelku jednostranná koncepce postav, v nichž nenalzáme žádný spor. Jsou to žrouť, chamtivci, darebáci z principu, lišící se od sebe jen mírou prohnatosti. Neznají konflikty ani s epochou, ani s vlastním svědomím. [...] V takto zjednodušeném vzorci zbyla na dělníky jen úloha beztvaré hlučící masy, vedené neprozíravými sociálně demokratickými vůdci.“<sup>66</sup>

**Jaroslav Seifert** (1984). 17minutový dokument.

V říjnu 1984 byl Jaroslav Seifert oceněn Nobelovou cenou za literaturu. Bylo třeba ukázat, že je básník v ČSSR ctěn a uznáván a že ho režim nediskriminuje, jak tvrdí média na Západě. Byli proto angažováni spolehlivý stranický režisér Jaroslav Balík, ředitel nakladatelství Československý spisovatel básník Jan Pilař a funkcionář Svazu českých spisovatelů básník Miroslav Florian a vznikl dokument o žoviální návštěvě soudruhů Pilaře a Floriana u Seiferta („Tys Jaroušku teď dostal tu Nobelovu cenu...“). V trapném ovzduší návštěvníci blekotají, zalykají se trémou, Pilař ukazuje sloupec knih, které Seifertovi vydalo jím řízené nakladatelství. Ve filmu nejsou celkové záběry, jež by ukázaly všechny tři aktéry pohromadě. Dokument působí dojmem, že k návštěvě ani nedošlo a výpovědi byly natočeny zvlášť.

**Atomová katedrála** (1984)

Námět: Stanislav Rudolf (román *Běh znaveného koně*, 1983). Scénář: Jaroslav Balík. Kamera: Viktor Růžička. Hrají: Jiří Krampol, Ota Sklenčka, Josef Vinklář, Jan Vlasák, Libuše Štědrá aj. Z dobové recenze:

„Bez elektriny není kino. Tento elementární vztah jako by předurčil pokoru tvůrců českého filmu *Atomová katedrála* vůči zobrazovanému prostředí, jímž je staveniště jaderné elektrárny Dukovany, nazvané na plátně ‚Lipová‘. Filmaři [...] si nečinili nárok vyčerpat veškerou problematiku stavby ani se nezalekli jejích rozměrů. [...] K budovatelům se jednoduše připojili se svým vlastním uměleckým náčiním – syžetem, kamerou, hudbou... a s metodou socialistického realismu.

Jako výchozí text si Jaroslav Balík vybral román Stanislava Rudolfa [...] – čtivou prózu, oplývající dramatickými uzly, mající přitom daleko k dokonalosti, což umožnilo volný výběr dějových motivů a jejich domyšlení. [...] Autoři neopakují trapné chyby ne tak dávných snímků (*Na koho to slovo padne...*), neboť se pracovní tematiky nezmocňují ‚shora‘, nesnaží se za dělníky a techniky řešit jejich profesní problémy. [...] Základem zůstává dramatický konflikt. Ten se dnes odehrává ve sféře morálky, kázně a disciplíny. Bojuje se se zbabělostí, kariérismem, se sklony zakrývat potíže a přiznávat pouze dosažené a někdy i nedosažené úspěchy. Takový boj vede ing. Hlaváč, muž přímý a odpovědný, jenž dává přednost odkrývání problémům před uhýbáním a líbivou politikou. [...]

Vedle znamenitě natočených, pravdivou atmosférou vonících sekvencí [...], vedle kritických postřehů [...], nalezneme ve filmu též slabší místa, jež jsou důsledkem neúměrných dramatizačních ambicí [...]. Vyprávění se podařilo vybavit přirozeným patosem [...]. Ve snaze o ozvláštňení uchýlil se však režisér místy k subjektivní kameře, a tak se zde neústrojně kříží dva zorné úhly: ‚inženýrský‘ pohled Hlaváčův a poeticky okouzlené zření filmařů. [...] Vůbec vadí, že autoři nezasvětili diváka hlouběji do technologické stránky konfliktů. Setrvali u schématu: něco se pokazilo, pak se to spravilo [...].“<sup>67</sup>

<sup>66</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Prohnílý svět finančního kapitálu. *Rovnost* 27. 5. 1983, s. 5.

<sup>67</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP: malý příběh z velké stavby. *Rovnost*, 31. 1. 1985, s. 5.

### *Experiment Eva* (1985)

Příběh začínající učitelky a jejích morálních konfliktů. V hlavní roli Magdalena Wołlejko.

### *Narozeniny režiséra Z. K.* (1987).

Poslední, autorský a autobiografický opus Jaroslava Balíka je rozvleklou bilancí kariéry režiséra, jenž vzpomíná na své mládí v období Února 1948.

Z dobové recenze:

„Národní umělec Jaroslav Balík [...] se pokusil spojit osobní zpověď se společenskou objednávkou – připomenutím předúnorového zápasu o budoucnost našeho znárodněného filmu. Nepovedlo se mu ani první, ani druhé. Rovina intimní trpí tím, že Balíkův „lyrický hrdina“ (ztělesněný subjektivní kamerou a hlasem Rudolfa Hrušínského) není vůbec zajímavý. [...] Balíkův Z. K. se pokojně vyžívá v přijímání gratulací, v obavách o potlesk, v zálibném obhlížení knihovničky scénářů, které natočil, a v počítání, kolik že to obnáší [...]. Pokud jde o zobrazení třídního boje o znárodněnou kinematografii, i to je v Balíkově filmu ledabylé, ploché jako nástěnka [...].

Hrdina stále někoho známého zdraví, identifikovat lze historické postavy (např. A. M. Broušila) a filmy [...] i dnešní studenty FAMU [...].

*Narozeniny režiséra Z. K.*, vratce rozkročené mezi povinnou „representativností“ svého společensko-historického plánu a soukromým „zamyšlením“, kde autor kromě hlubokého uspokojení nad sebou samým zjevně nemá co říct, jsou svědecktívím, jak se na tvůrčím osudu talentovaného režiséra může podepsat atmosféra nekritičnosti a privilegovaných možností – [...] tento film, jehož realizace jistě nebyla levná, trvá dlouhých 129 minut a ještě před svým dokončením byl automaticky zařazen mezi nejlepší snímky světa do kolekce Filmového festivalu pracujících.“<sup>68</sup>

## ANTONÍN KACHLÍK (1923)

nepatřil v šedesátých letech k favoritům kritiky, ale z jeho šesti celovečerních filmů dosáhly dva slušného uměleckého výsledku a diváckého ohlasu: *Bylo nás deset* (1963) a *Já truchlivý Bůh* (1969). V letech 1971–1992 byl na FAMU profesorem režie.

Do nové éry vstoupil pohádkou *Princ Bajaja* (1971) podle (nepřiznaného) scénáře Františka Pavlíčka,

následoval černobílý, skromný a civilní dívčí příběh z prostředí studentek zdravotní školy

*My, ztracený holky* (1972) podle Karla Štorkána,

s Jaroslavou Schallerovou v roli důvěřivé Žofie.

V dramatu *Jezdec formule risk* (1973)

podle námětu Františka Vlčka vyprávěl o mladém zloději, který se napravuje pod vlivem staršího střelce v kamenolomu. Film se měl původně jmenovat *Pláču, protože jsem blbec*. Výsledný „komerčnější“ název odkazoval k mladíkově snu státí se automobilovým závodníkem.

<sup>68</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Smutné narozeniny režiséra Z. K. *Rovnost*, 17. 3. 1988, s. 5.

Další dva Kachlíkovy snímky se vracely k boji dělnické třídy ve dvacátých letech:

**Zločin v Modré hvězdě** (1973) podle scénáře Václava Šaška se inspiroval epizodou z románu Ivana Olbrachta *Anna proletářka*. Byla to vlastně skica k politickému filmu:

### ***Dvacátý devátý*** (1974)

Námět a scénář: Jaroslav Matějka, Antonín Kachlík. Kamera: Ivan Šlapeta. Hrají: Miroslav Zounar, Adolf Filip, Josef Langmiller, Josef Mixa, Jaroslav Drbohlav, Eva Čerovská aj. 125 minut.

Rekonstrukce V. sjezdu KSČ (únor 1929), na němž se do čela strany, proti vedení Bohumila Jílka, probojovala radikální frakce vedená Klementem Gottwaldem, tzv. karlínské kluci, s programem bolševizace. Ve straně došlo k rozkolu, proti Gottwaldově „rabiátství“ se postavili komunističtí spisovatelé, kteří sepsali tzv. manifest sedmi (S. K. Neumann, Vladislav Vančura, Ivan Olbracht, Marie Majerová, Helena Malířová, Josef Hora, Jaroslav Seifert). Jistý vývoj prožívá ve filmu Antonín Zápotocký, jenž zpočátku váhá, ale nakonec se přidá ke „Klémovi“. *Dvacátý devátý* je strhující schůzovní film: porada následuje poradu, schůze schůzi, střídají se sjezdové sály, aby se zmátla policie. Řadové členstvo zastupuje starý Mráček, který zprvu nesouhlasí s „rozbíjením strany“, ale nakonec se nechá přesvědčit. Jednání stranických špiček je oživeno vztahem mladého Mráčka se Zápotockého neteří Věrou.

Sebezpyt komunistických literátů má na konci tlumočit dialog Ivana Olbrachta s Josefem Horou:

„Mluvil jsem se Standou Neumannem a Mařenkou Majerovou. Nejradši by to vzali zpátky. Došlo jim, že je to proti partaji.“

„Je ti mně v těch posledních dnech z toho všeho nějak divně.“

„Proč?“

„Přece jen v té partaji jsem byl řadu let.“

„Teď je důležitý zůstat jako slušný člověk.“

„To je pro mě, Josef, přece jen trošku málo. Já jsem přesvědčený komunista byl. A komunistou zůstanu. Jinej nebudu.“

Film vrcholí senzačním proslovem Klementa Gottwalda v parlamentu s památnou výhružkou:

„Protože víte, že jednoho dne zatočíme s vámi zrovna tak, jako zatočili ruští bolševici s carem, s buržoazií i s Kerenským! [...] Říkáte konečně, že jsme pod komandem Moskvy a že si tam chodíme pro rozumy. Nu, to je tak. [...] My, my jsme stranou československého proletariátu. A my se chodíme do Moskvy učit. A víte, co my se chodíme do Moskvy od ruských bolševiků učit? My se od nich chodíme učit, jak vám zakroutit krk!“

Ve filmu není exponován později popravený Rudolf Slánský, přestože byl Gottwaldovým nejbližším spolupracovníkem a jedním z „karlínských kluků“. V parlamentní sekvenci je karikována poslankyně Fráňa Zemínová, odsouzená v roce 1949 ke dvacetiletému trestu vězení, z něhož si odseděla jedenáct let.

Antonína Kachlíka dle jeho slov na látce zaujal fakt, že se už v roce 1929 řešily otázky, které znovu vyvstaly v roce 1968. Později vyprávěl, že měl sen natočit film o Jaroslavu Haškovi, ale dostal stranický úkol natočit nejdříve film o Klementu Gottwaldovi.

Podle románu historika dělnického hnutí Jaroslava Matějky, přirovnávaného ke knize Romaina Rollanda *Dobrý člověk ještě žije*, natočil Antonín Kachlík pokus o zemité lidový film

***Náš dědek Josef*** (1976).

Kamera: Josef Illík, hrají: Bohuš Záhorský, Svatopluk Skopal, František Filipovský aj. Epizody z moravského venkova se hlásí ke Klementu Gottwaldovi, když dědek říká: „Mosel přijít tesař, abech dostal penzi.“ Hanácké nářečí neznělo z úst pražských herců přesvědčivě.

Podle románu Franka Jilíka *Hesla na vratech* natočil Antonín Kachlík v Kunovicích film

***O moravské zemi*** (1977),

kamera: Josef Illík, hrají: Radoslav Brzobohatý, Jaroslava Vysloužilová, Ilja Prachař, Zdeněk Maryška aj. Barevný, širokoúhlý.

Film polemizoval s kronikou Vojtěcha Jasného *Všichni dobří rodáci*, která ale byla od podzimu 1969 zakázána. Kachlík chtěl dle vlastních slov navázat, kde „Rodáci“ skončili, a ukázat, že družstevní hospodaření se nakonec ujalo. Odkazem k „Rodákům“ bylo i obsazení Radoslava Brzobohatého.

Jak už víme, nejčtenějším českým spisovatelem sedmdesátých let byl Vladimír Páral. V roce 1979 vznikly na Barrandově dvě adaptace jeho „pozitivních“ knih, první (*Mladý muž a bílá velryba*) natočil Jaromil Jireš, za nějž se Kachlík dle svých slov přimluvil u vedoucí oddělení kultury Miroslava Müllera, druhou Antonín Kachlík:

***Radost až do rána*** (1978)

Kamera: Josef Illík. Hrají: Eva Tučková, Josef Somr, Lenka Kořínková aj. Širokoúhlý, barevný. Obsazení Josefa Somra bylo signifikantní, jednak proto, že se Kazan jmenuje v novele Somr, a také s ohledem na Somrovu účast v předchozí páralovské adaptaci *Soukromá vichřice*, která se ovšem v roce 1979 už promítat nesměla.

Antonín Kachlík si předsevzal s Páralem polemizovat a ukázat ve druhém plánu:

„[...] obrovský rozmach zvýšené úrovně života normálních a prostých lidí od zařízených bytů přes vysokou úroveň odívání, stravování, až k automobilům a kolektivním výletům a hrám, tedy k obecné spokojenosti, kterou si všichni občané možná ani neuvědomují.“<sup>69</sup>

Díky Páralově popularitě a uvedení na zimním FFP dosáhl snímek slušné návštěvnosti 611 tisíc diváků, ale kritika ho odmítla:

„Režisér Kachlík si usmyslel [...], že onen páralovský příběh o lidských křečcích v lahvích všednosti povýší na jakousi oslavu všedního, ale krásného života současných pracujících lidí, který vyrve Violu a Kazana z marnosti jejich budižkničemství. Myslel to bezpochyby dobře, jenomže výsledek se minul účinkem. Žádný optimismus z filmu nečísí, lidský zvrát Violin vychází nepravděpodobně a dokonce těžko pochopitelně, Kazanův už docela nepochopitelně. A hlavně ten zvrát nakonec z jednoho stereotypu snobství a pití ginu nevede jinam než k novému stereotypu, ne o moc lákavějšímu. Všechno končí jako v novele v konvenci a východisko rozhodně neláká.“<sup>70</sup>

<sup>69</sup> KOLÁŘ, Robert. Radost až do rána. Nový film Antonína Kachlíka. *Záběr*, 1978, r. 11, č. 17, s. 3.

<sup>70</sup> KLIMENT, Jan. Málo důvodů k radosti. *Rudé právo*, 18. 1. 1979, s. 5.

„Páralovy knihy jsou dvojsečná zbraň: mohou působit jako šířavá satira, ale při určité interpretaci se stávají pikantní oddechovou četbou; bojují proti snobství a maloměšťáctví, ale zároveň jsou uctívány mnohými maloměšťáky a snoby. Toto čertovo kopýtko je zvláště patrné u posledních knih Vladimíra Párala, kde se autor snažil prolomit stereotyp životů svých hrdinů a dospět k optimistickému vyústění.

[...] Tato novela je nejméně zdařilá a nejméně »páralovská« ze všech dosavadních Páralových prací; liší se stylem (prostší a konvenčnější), místem děje (Most místo Ústí), povoláním postav (železničáři místo dosavadních chemiků) a bohužel i ideovým vyzněním (dříve potíraný stereotyp proklamován za vzor socialistického životního stylu). [...] Výsledkem [...] je v prvním plánu přehlídka exteriérů (v pastelových barvách, na širokém plátně, se sladoučkou hudbou Ladislava Štáidla a sóly Jiřího Korna a Felixe Slováčka) a teprve někde za tím se odehrává jakási bezvýznamná historka Kazana a Violy. [...] Nechci tvrdit, že přepych ve filmu neodpovídá skutečnosti; jistě že si naši pracující žijí dobře, jistě že máme vysokou úroveň spotřeby – ale cožpak se pouhé konstatování vysoké životní úrovně může stát obsahem celovečerního hraného filmu, který má jisté umělecké ambice? Tím, že Kachlík položil jednostranný důraz na propagaci československé „way of life“, smazal z námětu veškerou kritičnost, nechal vyvětrat příslovečnou ironii. Z předlohy našeho největšího kritika konzumních tendencí vznikl plytký, vpravdě konzumní film, který otevřeně proklamuje spotřební životní styl a ještě jej vydává za přednost socialismu. [...] Některé dialogy jsou odříkávány s neuvěřitelnou toporností, postavy se pohybují jako loutky, často s přehnanou gestikulací.“<sup>71</sup>

Sovětský film *Prémie* (1974) o stavební brigádě Vasilije Potapova, která na protest proti šlendriánu odmítla prémie, dal příklad odvahy v tzv. výrobní tematice.

Antonín Kachlík reagoval autorským snímkem z prostředí stavby panelového sídliště

***Na koho to slovo padne...*** (1979)

Z dobové recenze:

„Záhy se však ukáže, že režisér (jemuž neupíráme tvůrčí odvalu a ochotu riskovat) jen zaměnil jeden schematismus schematismem jiným. Nevěrohodné poctivce vystřídal nepřesvědčivými intrikány, úloh loutek se změnila, ale na vodící špagátky je vidět jako dřív.

Mladý předák Franta Pelant se zčistajasna (jako by byl na stavbě první den) počne divit nepořádkům na pracovišti, patetickými slovy medituje o boji za spravedlnost, vzpírá se vedení podniku, dospěje k infarktu [...] Franta se jako kladný hrdina mohl autorům podařit, kdyby ho nebyli obdařili takovou dávkou naivity a nepatřičného romantického vzletu, kdyby ho jako bílou vránu uměle neizolovali od ostatních postav. Franta miluje dívku Hedviku, která ho brání zuby nehty, ale – (ten konflikt!) Franta neví, je-li mu věrná nebo nevěrná. Divák samozřejmě od prvního pohledu pozná, že Hedvika je ten nejsprávnější typ naší moderní mladé ženy, a ta přece nemůže být nevěrná, natož Frantovi, ale chudák Franta musí žárlit, protože nic rozumnějšího k jeho »zlidštění« autoři nevmysleli. V žádném zemitém filmu pak nesmí chybět dědek – pamětník, který také bojuje za spravedlnost a pomáhá mladým. Barrandovští dramaturgové se odjakživa spoléhali, že bodrými dědy získávají filmy na »člověčině« – ovšem děda v novém Kachlíkově filmu je jen další papírovou siluetou, která nosnost dramatické konstrukce

<sup>71</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Slovo, které nedopadlo. *Rovnost*, 1. 2. 1979, s. 5.

neposílí. Ředitel závodu a tajemník fungují už jen jako figurky, přecházející místy dokonce v karikaturu. [...]

Jen tak se mohlo stát, že dialogy zní nepřirozeně, místy přecházejí do holých tezí, jindy nemají daleko k frašce.<sup>72</sup>

Podle stejnojmenného románu Jiřího Švejdy (\*1949), dalšího prozaika tzv. severočeské školy, natočil pak Antonín Kachlík velice slabé *Požáry a spáleníště* (1980) se Zdeňkem Maryškou, jenž vzápětí emigroval do USA, v hlavní roli.

*Kouzelné dobrodružství* (1982) byl vytoužený Kachlíkův projekt – domestikace údajně kultovní knížky Alaina-Fourniera (v originále *Le grand Meaulnes*, 1913), jež sehrála roli ve zrání Kachlíkovy generace. Výsledkem byl propadák, film téměř nikoho nezajímal a přišlo na něj jen 47 tisíc diváků. Podobně dopadl *Kouzelníkův návrat* (1984) podle Věry Sládkové. Po pohádce *O zatoulané princezně* (1987) nedostal už Kachlík šanci k další režii.

### KAREL STEKLÝ (1903–1987)

dostal koncem šedesátých let nové příležitosti díky Janu Procházkovi, jenž napsal scénáře k jeho historickým komediím *Slasti Otce vlasti* (1969) a *Svatby pana Voka* (1970).

Od té doby natáčel Steklý nový film podle vlastního scénáře téměř rok co rok. Byly poměrně nákladné a dávaly si záležet na tom, čemu se dnes říká produkční hodnoty (atraktivní dekorace, dobové kostýmy, šest z nich bylo širokouhlých). Ač byly viditelně neumětelské a divácky nepříliš úspěšné, nikdo soudruha Steklého v jeho tvorbě nezastavil.

První dva Steklého normalizační opusy bylo možné přiřadit k žánru „retro“, se kterým si česká tvorba začala dříve (díky seriálu *Hříšní lidé města pražského*), než se stal módou v Hollywoodu: *Svět, otevřený náhodám* (1971) se odehrával ve třicátých letech, *Lupič Legenda* (1972) počátkem dvacátého století.

Následovaly tři kritické výpady proti reformě roku 1968:

satirická burleska *Hroch* (1973), v níž byly nepřímo, prostřednictvím fiktivních figur, zesměšňovány osobnosti demokratizačního procesu: Alexander Dubček je zde zobrazen jako ministr Borovec, jenž skáče na plovárně do vody, podobně jako to v létě 1968 učinil právě Dubček, srov. obálku týdeníku *Mladý svět* (1968/29), v dalších postavách měli diváci rozpoznat Martu Kubišovou, Jana Procházku, Pavla Kohouta...

drama *Za volantem nepřítel* (1974) z prostředí pražské taxislužby, k níž napsal námět sám Miroslav Müller

a dvoudílný venkovský epos *Tam kde hnízdí čápi* (1975) podle románu Bohumila Nohejla: první díl se odehrává za kolektivizace, druhý v osmašedesátém.

*Všichni proti všem* (1977) s Vladimírem Šmeralem byla satira o hamižnosti, ve filmu *Skandál v Gi-Gri baru* (1978) využil Steklý svých pamětnických znalostí poměrů za první republiky.

K postavě jihočeského šlechtice pana Voka, kterého v prvním filmu ztělesnil Miloš Kopecký, vrátil se Steklý v komedii *Pan Vok odchází* (1979), tentokrát s Martinem Růžkem.

<sup>72</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Slovo, které nedopadlo. *Rovnost*, 23. 9. 1980, s. 5.

Historické milostné drama *Hra o královnu* (1980) s Hanou Maciuchovou a Radoslavem Brzobohatým v roli Závaše z Falkenštejna zmarnilo závišovskou látku, z níž mohl schopnější filmař udělat dobrý film.

Podobným promrháním dobrého námětu byl portrét skutečné fatální ženy, herečky Xeny Longenové ve filmu *Každému jeho nebe* (1981), hrála ji Jaroslava Obermaierová.

Steklého filmografii uzavírají *Příhody pana Příhody* (1982) a podle románu Ivana Olbrachta *Podivná přátelství herce Jesenia* (1985).

O pozdních filmech Karla Steklého většinou ani nevycházely recenze. Rozebírat ve stranickém tisku další prohru národního umělce se nehodilo a mladou kritiku diskuse o Steklého tvorbě nezajímala.

## VOJTĚCH TRAPL (1917–1998)

působil za Protektorátu na Barrandově v německé společnosti Prag-Film, ale zapojil se do odbojové skupiny Předvoj. Po osvobození byl předsedou závodní rady, v únoru 1948 byl jmenován prozatímním ředitelem barrandovských ateliérů a poté ředitelem Krátkého filmu.

1955–1960 režíroval krátké průmyslové a populárněvědné filmy v Gottwaldově. Roku 1970 se, jak praví dobové slovníkové heslo, „plně zapojil do konsolidačního procesu“<sup>73</sup> a nakrátko se stal vedoucím dramaturgické skupiny. Od roku 1972 přednášel jako profesor na fakultě žurnalistiky UK a na FAMU.

Na počátku sedmdesátých let patřil Trapl k nejagresivnějším normalizátorům, přičemž jeho vystoupení svědčila o tom, že umělecké tvorbě nerozumí. Útočil na tvorbu šedesátých let, proti níž se ozval už tehdy,<sup>74</sup> nedokázal pochopit ani mistrovský opus Metodího Andonova:

„Film z Bulharska *Kozí roh* je rozporuplným dílem: na jedné straně působí překrásná přírodní scenérie, syrovost atmosféry [...]. Na druhé straně dramatická stavba příběhu vyvolává pochybnosti. Nelze si dost dobře vysvětlit, proč autor scénáře vypustil motiv spravedlivého hněvu proti hlavnímu původci zla, a svůj hněv obrací proti tomu nejkladnějšímu ve filmu: Marii [...] a jejímu milému? [...] Podobně i bulharský *Kozí roh*, volící v úvodních záběrech syrový naturalismus, snad opět ve snaze vyhnout se schematismu, odchyluje se od principů socialistického realismu a místo, aby v závěru dovršil dramatický příběh katarzí, již může být podle mého názoru jen spravedlivá odplata za vykonané násilí, obrací se se svým trestem proti nejkladnějším postavám příběhu. [...] Připadá mi to, jak by asi náš divák přijal klasický příběh o lidovém hrdinovi Jánošíkovi, kdyby v záběru, místo boje proti utlačovatelům, zavraždil třeba vlastní matku...!“<sup>75</sup>

Ve svých 57 letech debutoval Trapl jako režisér autorského celovečerního hraného filmu *Tobě hrana zvonit nebude* (1975).

Hrají: Jiřina Petrovická, Josef Mixa, Eva Vaňátková, Václav Švorc, Martin Růžek aj.

Příběh se inspiruje skutečnou událostí: 23. srpna po 1968 po invazi spojeneckých vojsk byla v Košicích rozhořčeným davem svlečena do naha a lynčována 48letá ruská manželka

<sup>73</sup> BARTOŠKOVÁ, Šárka a Luboš BARTOŠEK. *Filmové profily*. Praha: ČSFÚ, 1986, s. 452.

<sup>74</sup> TRAPL, Vojtěch. Mluvit vlastní řečí. *Kulturní tvorba*. 21. 5. 1964, roč. 2, č. 21, s. 4. Blíže o tehdejší polemice píše HOLMANOVÁ, Markéta. *Kritická reflexe filmu Sedmikráska*. Brno, 2022. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský. S. 16–17.

<sup>75</sup> TRAPL, Vojtěch. Tvůrčím způsobem uplatňovat kritéria marxistické estetiky. *Film a doba*, 1972, r. 18, č. 12, s. 666.



slovenského důstojníka Valentina Belasová, přistižená při strhávání plakátu se jménem svého manžela a adresou rodiny.<sup>76</sup>

Vojtěch Trapl napsal nejprve divadelní hru *Tobě hrana zvonit nebude* (1973), její inscenace z Divadla S. K. Neumanna byla odvysílán v televizi (1974), a nakonec Trapl režíroval film.

Příběh je vyprávěn retrospektivně: prokurátorka Ronešová vzpomíná z perspektivy již konsolidované ČSSR na loňské události. Zlo je zastoupeno davem mladých výtržníků rozkurážených poslechem rockové hudby. Trapl použil kuriózně písničku maďarskou, tedy z jedné z invazních zemí, od skupiny Neoton: *A ház z alba Bolond város – Bláznivé město*, 1970 (anglosaský rock nebyl s ohledem na tantiémy v devizách našim filmařům až tak snadno dostupný). Dalšími zloduchy jsou novinář Voska, jenž neblaze ovlivňuje prokurátorčinu dceru, a advokát Kahan, u něhož se odhalí vina na perzekucích z padesátých let. Film sice inscenuje atmosféru roku 1968 jako hysterickou a pogromistickou, vynechává však rozhodující událost, jíž byla invaze; žádný tank v ulicích nespatříme.

K 30. výročí natočil Vojtěch Trapl topornou rekonstrukci únorového převratu:

***Vítězný lid*** (1977).

Edvarda Beneše ztělesnil, stejně jako ve Vávrově trilogii, Jiří Pleskot. Vladimíra Šmerala si zahrál, kuriózně stejně jako ve *Skřiváncích na niti*, Vladimír Šmeral. Role Klementa Gottwalda se zmocnil Július Pántik a výsledkem je karikatura, tím větší, když víme, jakým způsobem KG v příštích letech svoji funkci zastával. Pántik Gottwalda hraje jako přítroublého dobráckého strýce obklopeného dětmi.

Kvintesencí Traplova názoru na svět je jeho třetí a poslední filmový opus ***Velké přání*** (1981) o nápaditém mladém učiteli (František Skřípek) na venkovské škole v jižních Čechách.

Mezi přední filmaře normalizační éry se překvapivě vyšvihl

**STANISLAV STRNAD (1930–2012)**,

jenž předtím pro kina natočil jen *Zámek pro Barborku* (1962) a jinak měl na kontě úspěšné televizní mikrokomedie.

Málokteré dílo je pro normalizační roky tak příznačné jako jeho veselohra

***Můj brácha má prima bráchu*** (1975),

natočená podle námětu sexuálního osvětáře MUDr. Karla Bečky, jehož cílem byla výchova k zodpovědnému rodičovství. Honza (Jan Hrušínský) a Zuzana (Libuše Šafránková) spolu chodí, ona ho vyprovokuje k prvnímu pohlavnímu styku a otěhotní. Honzův mladší brácha seznámí rodiče obou mladých lidí, ti se spřátelí a slaví se svatba.

Titul byl převzat z hitu Václava Neckáře (1971, český text Zdeněk Borovec). Film souzněl se státní politikou, která podporovala populační přírůstek a mladé rodiny. Příznačná pro dobovou propagandu je scéna, ve které malý Martin stopne auto s ministrem a ukáže se, že soudruh ministr je neobyčejně laskavý a sympatický člověk. 1,4 miliony diváků.

Snímek byl překvapivě vyslán do soutěže MFF v Moskvě, kde získal Stříbrnou medaili. Poprvé od časů Miloše Formana český film o mladých lidech zabodoval na velkém mezinárodním festivalu. Tentokrát ovšem film didaktický, ideologický, režírovaný s průměrnou invencí:

<sup>76</sup> Fero Fenič jako student FAMU natočil o košickém incidentu krátký dokument *Človečina* (1974), nedávno se k němu vrátila ukrajinská dokumentaristka Anna Kryvenko v osobním vyznání *Můj neznámý voják* (1968).

„Pozornější analýza ukazuje, že »Brácha« je v podstatě televizní záležitost a že má velice blízko např. k oblíbeným *Bakalářům*, s nimiž ho spojuje zobrazení rodinného mikroprostředí, orientace na »rodinné« publikum (aby si každá generace přišla na své), anekdotický charakter epizod, jednoduchost vyprávěčské linie a konec konců i herecké obsazení. Televizní *Bakaláři* stejně tak jako různé mikrokomedie (často od Vlčka a Borovičky nebo ve Strnadově režii), vlastně připravili »Báchovi« půdu pro spontánní přijetí domácím publikem.“<sup>77</sup>

Vzniklo pokračování *Brácha za všechny peníze* (1978).

Mezi dvěma díly bráchovskeho diptychu natočil Stanislav Strnad v konvenci socialistického realismu adaptaci románu Antonína Zápotockého *Rozbřesk* (1956) pod názvem *Čas lásky a naděje* (1976).

Eva Trejtnarová ztělesnila v epickém příběhu temperamentní Terezku (Zápotockého babičku) od jejího romantického oblužení láskou k husarskému kavalírovi z vojenské posádky v Klatovech, přes sňatek z rozumu s dobráckým krejčím (Jaroslav Moučka), práci faktorky, stěhování do Prahy na Kampu, pokusy s vlastním podnikáním v oboru niťářství, přátelství s italským barvířem Ferramontim (Vlastimil Brodský), až po zapojení do prvních dělnických spolků a první milostné známosti její dcery Barunky (Lenka Kořínková).

A podle scénáře Arno Krause současné drama

*Běž, at' ti neuteče* (1976),

jež bylo podobně jako *Brácha*, vysláno o dva roky později do soutěže MFF v Moskvě, ale statutární cenu nezískalo. Jde o retrospektivně vyprávěný příběh dělnického ředitele Kabáta (Zdeněk Hradilák), proti němuž intrikuje jeho kvalifikovanější náměstek (Radoslav Brzobohatý), který má poměr s jeho maloměšťáckou manželkou (Marie Drahokoupilová), zatímco do Kabáta je zamilovaná studentka Alena (hrála ji polská herečka Grażyna Sahatqiu-Długołęcka, která o rok dříve vzrušila vyzývavou rolí v eroticky vypjatém filmu Waleriana Borowczyka *Historie hříchu*), dcera z politických důvodů poněkud odstaveného herce Martince (Martin Růžek), který se již poučil z krizového období a nechce se diskreditovat s žádnými disidenty.

Film byl příznačný pro dobový trend, jímž bylo spojování postav zasloužilých soudruhů s obdivem mladých žen:

„Společné mají filmy *Běž, at' ti neuteče*, *Stín létajícího ptáčka* a *Zrcadlení* vlašný divácký zájem [...] jakož i typ hlavního hrdiny, jímž je pokaždé muž středního věku v zodpovědné manažerské pozici. Autoři pak vždy proti svému hrdinovi postavili mladou dívku, která ho obdivuje. Můžeme v těchto filmech spatřit jistý druh snění vyhraněné skupiny mužů: jsou to ti, kdo se narodili ve dvacátých letech, zažili první republiku, válku, osvobození a Únor 1948, aktivně se podíleli na socializaci, v roce 1968 utrpěli jistý kariérní pád, ale v čistkách po roce 1968 byli takzvaně prověřeni, zůstali členy strany. Je jim kolem padesáti a jejich údělem je specifická osamělost: ztratili kontakt s mladou generací, pozbyli přátele, lásky, možná (což v těch filmech nebylo) i čest a svědomí. Jsou to ti, kteří ve straně zbyli a zároveň v ní zaujímají vedoucí pozice. [...]

Normalizační autoři tedy dokázali propojit krizi středního věku s domněle překonanou krizí socialismu a vytvořili divácky nepůsobilé metafory o tom, jak znavení soudruzi v „poločase štěstí“ potřebují povzbuzení v podobě alespoň symbolického kontaktu

<sup>77</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Návrat »prima bráchy«. *Rovnost*, 1. 8. 1979, s. 5.

s energií mladých žen. Snad nejexplicitněji byl tento vztahový oblouk vzklenut ve filmu Ladislava Rychmana *Píseň o stromu a růži* (1978), kde se objektem obdivu mladé Češky, sekretářky Metrostavu Lenky (Jelena Šebestová), stává sovětský inženýr Vladimír Kuzněcov (Vjačeslav Tichonov), osvoboditel Prahy z května 1945 a poradce při stavbě metra.<sup>78</sup>

*Píseň o stromu a růži* režíroval tvůrce *Starců na chmelu* LADISLAV RYCHMAN, viz níže.

### ZBYNĚK BRYNYCH (1927–1995)

byl, jak už víme, od konce padesátých let autorem několika vynikajících filmů (*Žižkovská romance*, *Transport z ráje*, *A pátý jezdec je strach*). Zároveň byla jeho tvorba již od šedesátých let podivně nevyrovnaná, vzlety a pády. Jako by pracoval do počtu, aby měl rok co rok jeden zářez a mohl dojíždět za prací do Západního Německa. Brynychovy normalizační filmy reprezentují to nejslabší z produkce oněch let. Inscenační ledabylost naznačuje, že si režisér svěřených scénářů moc nevážil.

Podle Jiřího Stránského, jenž se odvolával na svědectví Hynka Bočana, byl Zbyněk Brynych vyloučen z KSČ, ale nadále a dobrovolně platil stranické příspěvky, až ho nakonec přijali zpět.<sup>79</sup>

### *Oáza* (Barrandov – Turkmenfilm 1972)

Námět: Kamil Piša. Hrají: Radoslav Brzobohatý, Štefan Kvietik, Rudolf Hrušínský, Josef Vinklář, Zdeněk Řehoř, Jiří Krampol, Josef Bláha aj. Dobrodružný příběh vojáků cizinecké legie v Africe 1943. Širokoúhlý a barevný film se natáčel v těžkých podmínkách Turkmenistánu a neměl úspěch u diváků ani u kritiky. Jiří Hrbas nazval svoji recenzi „Promeškaná příležitost“.<sup>80</sup>

### *Jakou barvu má láska* (1973)

Podle námětu Pavla Hajného vznikl pitomoučkový příběh o lásce televizního reportéra Cyrila (Václav Postránecký) k mladé inženýrce, zlepšovatelce a poslankyni národního výboru Mileně (Jaroslava Obermaierová). Ve veselém závěru je Milena odvezena do porodnice a z miminka se radují jak Cyril, tak Milenin bývalý mileneček, testovací řidič Pavel (Rudolf Jelínek), který také najde štěstí. Film naplňuje dogma socialistického realismu tak důsledně, že ho autoři nejspíš nebrali vážně. Je plakátovou esencí normalizačních ideálů: optimismus, oddanost práci, veřejná angažovanost, soudružské vztahy, svatba a rodina, vše s úsměvy a v jásavých barvách. Dále hrají Jiřina Švorcová, Ilja Prachař, Jan Libíček aj. Název můžeme chápat jako ozvěnu neoromantické vlny ve světové kinematografii, zahájené americkým filmem *Love Story*, který se ale u nás nepromítal.

### *Noc oranžových ohňů* (1974)

podle námětu Ivana Gariše je příběhem správnáckého komunisty (Svatopluk Matyáš), jenž pod vlivem alkoholu zraní chodce a musí nastoupit výkon trestu. Ve vězeňské cele si získá úctu a respekt, pomůže šikanovanému Tomášovi (Jiří Lábus) a po odpykání poloviny je propuštěn.

<sup>78</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 388–389 a 394.

<sup>79</sup> LUKES, Jan, *Srdcerváč : Rozhovor se spisovatelem a scenáristou Jiřím Stránským*. Praha: Hejkal, 2005, s. 117.

<sup>80</sup> HRBAS, Jiří. Promeškaná příležitost. *Rudé právo*, 7. 9. 1972, s. 5.

### ***Romance za korunu* (1975)**

Učeň Píďa (Erik Pardus) prožije v Praze podivuhodnou noc s celebritami pop-music, což vyvrcholí po jídání klobásy spolu s Karlem Gottem a Ladislavem Štáidlem u stánku na Václavském náměstí (klobása 100 g: 3,- Kčs; chléb: 0,40; hořčice: 0,20). Necelý milion diváků.

### ***Hněv* (1977)**

se vrací do roku 1967, kdy byla ohlášena politika útlumu těžby černého uhlí. Havíři se s nasazením života vypraví odkrýt zapomenutou uhelnou žílu, aby prokázali, že těžba je i nadále rentabilní. Na svou dobu nezvykle ponurý film měl jen okrajovou distribuci a kritika si ho nevšimla.

Psychotriller ***Stíhán a podezřelý*** (1978) sleduje manžela opilé a nevěrné ženy (Regina Rázlová) stavitele ing. Trojana (Jiří Adamíra), který ji trochu přiškrtí, ona pak umře v důsledku embolie. Manžel si myslí, že ji zabil, dává se na útěk. Kriminálka (Ilja Prachř, Jiří Lábus) případ vyšetřuje, na základě pitvy se zjistí, že k vraždě nedošlo, nyní jde o záchranu muže na útěku, který míří na sever, kde se proslavil, když se podílel na přesunu katedrály v Mostě. Skrývá se tam v žalostném zdravotním stavu v domech určených k demolici, najdou ho tři kluci, nakonec je těsně před demolicí spatřen a zachráněn. Slabý film se pokouší o humorné odlehčování, provází jej vtíravá hudba Ladislava Štáidla. Kriminalista je humanista, jde mu o záchranu člověka.

Otevřený kriminální příběh podle Ivana Gariše ***Kdo přichází před půlnocí*** (1979) byl ozvláštněn koloritem pražské galérie.

Exploatační thriller ***Mravenci nesou smrt*** (1985) byl už v době vzniku vnímán jako bezděčná parodie a sleduje se jako „guilty pleasure“: ze západního velkoměsta do Karlových Varů posílá narkoboss (Jiří Vršťala) drogy v cukrových sáčcích. Zásilku ohlašuje dvojí agentka (Jana Březinová). Protidrogový tým vedený podplukovníkem Kořánem (Josef Vinklář) nastraží lest, aby zásilku převzala Bezpečnost. Využit je dvojník jednoho ze zlotřilců, na vlas mu podobný příslušník VB (Jan Kanyza). Německá centrála posílá killera Bartáka (Rudolf Jelínek), který má zlikvidovat čtyři aktéry českého drogového řetězce, včetně vrhače nožů Cejpa (Ladislav Mrkvička). Vše vrcholí spektakulární automobilovou honičkou. Publikum se smálo portrétům zdevastovaných mladých českých feťáků, kteří se tu odvažují při poslechu tuctové orchestrální hudby.

Ve snímku ***Poločas štěstí*** (1984) s Josefem Vinklářem se Zbyněk Brynych naposledy a bez úspěchu vrátil k atmosféře Žižkova.

## **Žánrové filmy**

Žánrová produkce byla za normalizace poměrně bohatá. K úspěšným komediím, parodiím, muzikálům, detektivkám a sci-fi ze šedesátých let přibyly desítky nových, které dodnes patří k pomyslnému zlatému fondu domácí filmové zábavy.

## OLDŘICH LIPSKÝ (1924–1986)

natočil během normalizace řadu úspěšných komedií.

Dvě z nich vznikly podle scénářů Jiřího Brdečky a pokusily se navázat na úspěch *Limonádového Joea*.

Tato kontinuita je zřetelnější v parodii

***Adéla ještě nevečeřela*** (1977),

kde se objevují tři hvězdy z „Limonádníka“: Olga Schoberová, Květa Fialová a Miloš Kopecký – a Rudolf Hrušínský (nedlouho po svém návratu na filmové plátno), také Naďa Konvalinková. Film parodoval tzv. carterovky – sešitové příběhy s postavou detektiva Nicka Cartera. Role byla nabídnuta americké hvězdě Robertu Redfordovi, jeho agentovi se však nabídnutý honorář zdál směšně nízký. Cartera ztělesnil nakonec slovenský herec Michal Dočolomanský, masožravou rostlinu Adélu stvořil Jan Švankmajer.

Navzdory imponující vynalézavosti a upřímné snaze zopakovat úspěch, a možná právě pro tuto úpornou snahu, nedosáhla snaživá „Adéla“ lehkosti a elegance „Limonádníka“. Jeho kůň nasál do svých nozder svobodný vítr zlatých šedesátých, zatímco Adéliným prostředím byl skleník. 1,3 milionu diváků.

***Tajemství hradu v Karpatech*** (1981)

se pokusilo přikročit k dílu Julese Verna jinak než Karel Zeman. Opět Michal Dočolomanský, Miloš Kopecký, Rudolf Hrušínský, nově Jan Hartl a jako výtvarník opět Jan Švankmajer. Kuriózně ve stejném roce 1981 natočil ve studiu Buftea vážně míněnou a slabě hodnocenou adaptaci Verneova románu rumunský režisér Stere Gulea. Kritika byla k Brdečkově a Lipského kreaci vlídná, ale přišlo jen 610 tisíc diváků:

„Přestože se i v tomto případě bude zřejmě hovořit o parodii, scenárista Brdečka se takovému žánrovému vymezení brání. Výchozí literární text totiž není natolik znám a pro tvorbu Julese Verna není natolik typický, aby se mohl stát zdrojem parodie obecně přijímané. V celku Vernova díla má okrajové postavení – především pro své do očí bijící umělecké nedostatky (špatná kompozice, ledabylý jazyk, odbyté rozuzlení atd. [...]) Brdečka proto v první řadě vnesl do Vernova syžetu potřebný kompoziční řád [...] a do takto upravené dějové osnovy vpletl množství autonomních šprýmů, gagů a legráček, které sice s románem nemají nic společného, zato jsou nebývale směšné pro dnešního československého diváka, neboť počítají s jeho kulturní zkušeností (pohrávání si s imitovanou rumunštinou, narážky na draculovský motiv, dialekt domorodců sestavený z nejkomičtějších prvků českých nářečí atd.).“<sup>81</sup>

Oldřich Lipský miloval cirkus a dva cirkusové filmy natočil i v sedmdesátých letech:

pro děti a s Lubomírem Lipským v roli klauna

***Šest medvědů s Cibulkou*** (1970)

a v koprodukcii s Mosfilmem

***Cirkus v cirkuse*** (1975).

Na první přišlo do českých kin 840 tisíc diváků, na druhý 700 tisíc diváků a v SSSR, kde se hrál jako dvoudílný pod názvem *Solo dlja slona s orkestrom*, asi 25 milionu diváků.

<sup>81</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Tajemství Brdečky a Lipského. *Rovnost* 8. 10. 1981, s. 5.

Lipský pokračoval ve spolupráci s Milošem Macourkem, jenž zásoboval svými nápady jak Václava Vorlíčka, tak Oldřicha Lipského:

**„Čtyři vraždy stačí, drahoušku“ (1970)**

Lipského třetí „macourkovina“ byla inspirována detektivkou jugoslávského spisovatele Nenada Brixio. Po Vorlíčkově průkopnickém snímku *Kdo chce zabít Jessii* jde o další parodii na comics, opět s účastí kreslíře Káji Saudka. 1,13 milionu diváků.

**Slaměný klobouk (1971)**

Po René Clairovi adaptovali komedii Eugène Labiche také Oldřich Lipský s Milošem Macourkem. 750 tisíc diváků.

Největších úspěchů však Oldřich Lipský dosáhl za normalizace díky humoru Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka:

Komedie o kondiciogramu s novým komikem Luděkem Sobotou

**Jáchyme, hod' ho do stroje! (1974)**

zapůsobila jako blesk, kina byla po dlouhé době vyprodána, tři miliony diváků.

Komedie o večerní průmyslovce

**„Marečku, podejte mi pero!“ (1976)**

nezůstala v okřídlených hláškách pozadu a přišly na ni dva miliony diváků. Zájem oživil Václav Klaus, když v roce 1999 prohlásil: „Nemohu ale přežít *Marečku, podejte mi pero*. To považuji za děsivě, děsivě špatný film.“

Scenárista Zdeněk Svěrák pomohl i pohádkám:

**At' žijí duchové! (1977),**

propagující pribináček – pramen zdraví z Posázaví, 600 tisíc diváků

a **Tři veteráni (1983)** podle Jana Wericha, 1,08 milionu diváků.

Uznalé recenze sklídila také ekologická sci-fi satira

**Srdečný pozdrav ze zeměkoule (1982),**

ke které se Oldřich Lipský spojil s kreslířem Vladimírem Jiránkem a slovenskými komiky Milanem Lasicou a Júliusem Satinským. 970 tisíc diváků.

Nejméně nápaditým Lipského snímek jsou zřejmě

**Tři chlapi na cestách (1973)** navazující podle scénáře Jaroslava Dietla na o deset let starší seriál a film *Tři chlapi v chalupě (1963)*, který natočil Josef Mach. 743 tisíc diváků.

## VÁCLAV VORLÍČEK (1930–2019)

pokračoval ve spolupráci s Milošem Macourkem a potvrdil své profesionální kvality.

Nejvýše vzlétla jejich

**Dívka na koštěti (1971)**

Hrají: Petra Černocká, Jan Hrušínský, Vladimír Menšík, Jan Kraus aj.

Předchůdkyně Harryho Pottera byla natolik sexy, že někteří mladiství diváci, včetně autora této příručky, navštívili film vícekrát během jediného týdne. 2 miliony diváků.

Ještě větší návštěvnost měla komedie

***Jak utopit Dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*** (1974)

Hrají: Libuše Šafránková, Jaromír Hanzlík, František Filipovský, Mikloš Kopecký, Vladimír Menšík aj. 2,6 milionu diváků.

Volný cyklus jejich crazy komedií (i když pojem v angličtině možná neexistuje) završuje sci-fi

***Což takhle dát si špenát*** (1977)

o nenadálém omlazení dvojice zlodějů, hrají Vladimír Menšík a Jiří Sovák. 1,5 milionu diváků.

Vytvořili také veleúspěšný pohádkový televizní seriál *Arabela* (1980), k němu se přimykající film pro kina *Rumburak* (1984) a také seriál *Létající Čestmír* (1983).

Nejúspěšnějším opusem Václava Vorlíčka jsou

***Tři oříšky pro Popelku*** (ČSR–NDR 1973),

od devadesátých let nepostradatelná položka televizního Štědrého večera.<sup>82</sup>

Scénář: František Pavlíček (pokryt jménem Bohumily Zelenkové). Kamera: Josef Illík. Hudba: Karel Svoboda. Hrají: Libuše Šafránková, Pavel Trávníček, Rolf Hoppe, Vladimír Menšík aj. Skupina Oty Hofmana oslovila, se souhlasem ústředního ředitele Jiřího Purše, původně Jiřího Menzela. Ústřední dramaturg FS Barrandov Ludvík Toman využil Menzelových námitek proti koprodukcii s NDR a režii svěřil Vorlíčkovi. Šťastnou okolností bylo převedení příběhu do zimy, s ohledem na sezónní vytíženost studia DEFA. Pojetí Popelky jako sebevědomé a nebojácné dívky, která jezdí na koni, chytře a aktivně si namluví prince a učiní z něj rovnoprávného partnera, konvenuje současnému feministickému diskurzu. 2,7 milionu diváků.

Coby úspěšný pohádkář ujal se Vorlíček i režie snímku *Princ a Večernice* (1978),

Hrají: Juraj Ďurdiak, Libuše Šafránková, Vladimír Menšík aj. 1,2 milionu diváků.

Vznik vinařské trilogie *Bouřlivé víno*, *Zralé víno*, *Mladé víno* vysvětlil režisér takto:

„Měli jsme už s Milošem Macourkem napsaný a připravený scénář nové crazy komedie *Což takhle dát si špenát*, který ležel v tvůrčí skupině a čekal na schválení. Proto, když si nás k sobě do kanceláře pozval ředitel Filmového studia Barrandov doktor Miloslav Fábera, nečekali jsme žádný podraz a mysleli si, že po úspěchu předchozích snímků máme zelenou. Jenže Fábera na nás vytasil něco úplně jiného. [...] Bylo prý řečeno, tvrdil a mířil při těch slovech prstem nahoru, abychom už nechali těch ptákovin a natočili něco pořádného. [...] *Což takhle dát si špenát* pustí do výroby, až natočíme tohle. [...] Miloš si knížku vzal domů, přečetl, a pak mi zavolał, že nám nezbyvá než se zastřelit. Vůbec netušil, co s tím.“<sup>83</sup>

Jednalo se o bujarý vesnický román v duchu „zdravého pozemšťanství“ od předsedy Svazu českých spisovatelů Jana Kozáka *Svatý Michal* (1971), už v roce 1972 adoptovaný pro televizi. Miloš Macourek z něj převzal zemitou postavu předsedy JZD Michala Janáka a vymyslel nový příběh, který se odehrává v létě 1968 na jižní Moravě: vinaře se snaží osídit emigrantský šejdř.

<sup>82</sup> Vznik a osudy filmu včetně jeho zahraničního uvádění zkoumá kolektivní monografie: SKOPAL, Pavel (ed). *Tři oříšky pro Popelku*. Praha: NFA 2016.

<sup>83</sup> VORLÍČEK, Václav a Petr MACEK, *Pane, vy jste režisér!* Praha: Ikar, 2017, s. 114–116.

Ze všech filmů, které se v letech 1973-76 snažily zostudit reformní rok 1968, mělo pak

***Bouřlivé víno*** (1976),

širokoúhlý, barevný, 135 minut, hrají: Vladimír Menšík, Božidara Turzonovová, Jiří Vala, Čestmír Randa, Iva Janžurová aj.,

jako jediný kasovní úspěch (630 tisíc návštěvníků) a diváci si je vzájemně doporučovali, mimo jiné kvůli scéně, v níž Iva Janžurová v roli venkovanky předvádí pánům striptýz („krása bez závoje“ byla jedním z výdobytků osmašedesátého).

Dílo našlo místo v televizním vysílání a na DVD i po roce 1989. Ani režisér se ho nezřekl:

„Myslím ale, že mnohé se později projevilo v ještě mnohem horší podobě, než v jaké jsme to naznačili my. Pripadá mi, že Miloš ve scénáři trochu předpověděl Viktora Koženého, který po revoluci ve velkém okradl celou republiku.“<sup>84</sup>

Následovala dvě slabá pokračování, která s tvorbou Jana Kozáka – kromě figury Michala Janáka – neměla společného už vůbec nic:

***Zralé víno*** (1981): spor o přidruženou výrobu a odhalení podvodníka, 329 tisíc diváků

a ***Mladé víno*** (1986): do pálavického JZD přichází nový, mladší předseda a řeší problémy s výpočetní technikou. 320 tisíc diváků.

Ojedinělým žánrovým vybočením byla pro Václava Vorlíčka černobílá „noirová“ detektivka

***Smrt si vybírá*** (1972)

podle scénáře překladatele z angličtiny Jaroslava Kořána (1940–2017), jenž absolvoval scenáristiku na FAMU, v roce 1973 byl na rok uvězněn, v letech 1990-91 byl pražským primátorem a poté šéfredaktorem Playboye.

Hrají: Václav Postránecký, Jana Šulcová, Jan Libíček, Jaroslav Moučka, Ladislav Mrkvička aj. Někdo zastřelil poštovního řidiče. Po vrahovi začne pátrat jeho kamarád a seznámí se se zpěvačkou Klárou. Scénář byl napsán pro taxikáře, dramaturgie děj převedla mezi pošťáky. Účinkuje ostravská skupina Flamingo nedlouho před svým nuceným přejmenováním na Plameňáky.

Svoji „komedii nekomedii“ o vojínovi Švadlenkovi ***Dva muži hlásí příchod*** (1975) podle zasloužilého humoristy Gustava Oplustila, s Jaromírem Hanzlíkem a Jorgou Kotrbovou označil Vorlíček ve svém vzpomínání za „kravinu“.

***Zelená vlna*** (1981) podle scénáře Vladimíra Kaliny byla „kopcem anekdot z pátečního odpoledne“.

## ZDENĚK PODSKALSKÝ (1923–1993)

potěšil diváky muzikálem

***Noc na Karlštejně*** (1973)

podle hry Jaroslava Vrchlického, s hudbou Karla Svobody, hrají Karel Höger, Jana Brejchová, Vlastimil Brodský, Daniela Kolářová, Jaromír Hanzlík, Waldemar Matuška, zpívá Helena Vondráčková aj. 1,3 miliony diváků.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 117.



Po komedii s Natašou Gollovou, Evou Svobodovou a Jiřím Hrzánem *Drahé tety a já* (1974) umožnil Zdeněk Podskalský vytoužený režijní start Ladislavu Smoljakovi,<sup>85</sup> když mu prakticky přenechal režii posmutnělé komedie o dvanáctisměně bytů *Kulový blesk* (1979), pod kterou jsou oba podepsáni. Režiroval pak další dílo Svěráka a Smoljaka – recesistickou hudební komedii z filmařského prostředí *Trhák* (1980), která – ač považována za slabší – měla dvojnásobnou, téměř milionovou návštěvnost.

Podskalského filmografii uzavírají *Křtiny* (1981) podle Jaroslava Dietla, s Milošem Kopeckým, a *Revue na zakázku* (1982) v koprodukcii s Kazachfilmem. Natočil také řadu pořadů pro televizi.

### LADISLAV SMOLJAK (1931–2010)

spolu se Zdeňkem Svěrákem vymysleli velké komediální hity sedmdesátých let. Nejdříve je režirovali Oldřich Lipský (*Jáchyme, hoď ho do stroje!*, „*Marečku, podejte mi pero!*“), Jiří Menzel (*Na samotě u lesa*) a Zdeněk Podskalský (*Trhák*). Režii *Kulového blesku* (1978) Podskalský velkoryse přenechal Smoljakovi, ten pak natočil samostatně vynikající komedii *Vrchní, prchni!* (1980) a tři filmy spjaté s poetikou Divadla Járy Cimrmana: životopisnou mystifikaci *Jára Cimrman, ležící, spící* (1983), adaptaci hry *Vražda v salónním coupé* *Roipuštěný a vypuštěný* (1984) a příběh trampot divadelního souboru, založený na reálných zkušenostech, *Nejistá sezóna* (1987) s vtipným „cameo“ vystoupením bývalého obávaného ústředního dramaturga Luvíka Tomana v roli blahosklonného šéfa schvalovací komise.

Jak doložil Ondřej Toužimský, Smoljakovým vzorem byl Jacques Tati. Smoljak „...nechtěl dělat klasickou komedii. Chtěl tvořit filmy, které v sobě budou zahrnovat jak humor, tak vážno.“<sup>86</sup>

### LADISLAV RYCHMAN (1922–2007)

ke svým dvěma velkým muzikálům (*Starci na chmelu*, 1964; *Dáma na kolejích*, 1966) připojil třetí, vymyšlený ve spolupráci s Jiřím a Ladislavem Štáidlovými:

#### *Hvězda padá vzhůru* (1974)

Předloha: Josef Kajetán Tyl (hra *Strakonický dudák*). Hudba: Ladislav Štáidl. Hrají: Karel Gott, Jitka Molavcová, Josef Somr aj. Širokoúhý, barevný, 136 minut.

Modernizovaná verze obrozené báborky o tom, že ve světě čekají na našince jenom samé nástrahy a nejlíp je doma, měla svou aktuálnost poté, co asi sto tisíc občanů po srpnu 1968 emigrovalo a emigraci zvažovali i bratři Štáidlové a Karel Gott. Přestože si na film koupil lístek téměř milion diváků, úspěch to nebyl: Karel Gott postrádal herecké charisma, antiemigrační ideové poselství bylo dotěrné a z žádné písničky se nestal hit.

*Píseň o stromu a růži* (1978) byla další variace na téma „mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy“, kde se

<sup>85</sup> Cestu Ladislava Smoljaka k filmové režii včetně okolností vzniku filmu *Kulový blesk* prozkoumal TOUŽIMSKÝ, Ondřej. *Cimrman u filmu aneb Jak Ladislav Smoljak vyměnil jeviště za filmovou scénu*. Brno, 2019. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 34.

„objektem obdivu mladé Češky, sekretářky Metrostavu Lenky (Jelena Šebestová) stává sovětský inženýr Vladimír Kuzněcov (Vjačeslav Tichonov), osvoboditel Prahy z května 1945 a poradce při stavbě metra. Připomeňme scénu, v níž se Lenka zřekne rande se svým vrstevníkem a v roli průvodkyně zavítá s ing. Kuzněcovem do baru, kde její ctitel Tomáš prohodí: ‚A nevím, proč ty mladý holky na starý chlapy tak letěj. Pro prachy? Pro hezký řeči? Anebo pro fáro, kterým je pak svezou?‘ Druhý den pak Lenka mladíkovi urážku oplátí: ‚My mladý holky teď totiž strašně jedem po starších pánech! Tos včera večer nepochopil?‘ Tomáš ale není až tak špatný chlapec, neboť má kapelu, která hraje ‚písničky našich dědů, našich tátů, prostě takový písň, který znamenaly konec války‘. Postupně však vyjde najevo, že z Lenčiny strany nejde o nevinný flirt (aby Tom žárlil), ale že je do inženýra Kuzněcova opravdu zamilovaná. Navrhne mu, aby spolu utekli z recepcce, a jsme svědky romantického souznění v parku zvlhlém jitřní mlhou, kde galantní Vladimír elegantně odmítne Lenčinu přítulnost příslovím: ‚Ke starému stromu nepřipínej růži.‘ Film v *Rudém právu* nerecenzoval Jan Kliment, ale Miroslav Courton, který napsal, že se filmu ‚daří v nejednom místě rozeznít v divákovi i ty nejcitlivější struny citu‘ a ‚prostě, nenásilně a o to přesvědčivěji podat citlivou a současně závažnou výpověď o přátelství a spolupráci našich národů a navíc ještě vydat umělecké svědectví o tom, jak se rodilo pražské metro.‘<sup>87-88</sup>

Z dalších Rychmanových filmů z období normalizace měla značný divácký úspěch hudební komedie *Jen ho nechte, ať se bojí* (1977) s Luděkem Sobotou a Helenou Vondráčkovou. Natočil také fádni partnerskou komedii *Láska na druhý pohled* (1981) a vztahu studentky z „lepší“ rodiny a zedníka, pohádkovou moralitu *Zlatá slepice* (1980) a sci-fi horor „*Babičky dobíjeje přesně!*“ (1983).

## Kriminální film

Podobně jako v šedesátých letech vyráběl Barrandov kriminální filmy i za normalizace, zpravidla dva až čtyři ročně. Plnil tak úkol věnovat se „branně-bezpečnostní“ tematice a popularizovat práci bezpečnostních složek. Bezpečnost ovšem pronikala i do dalších příběhů: příslušníci zasahovali ve filmech psychologických, dětských, pro mládež, v komediích atd.

Kriminální snímky nebyly v kinech nijak zvlášť úspěšné, jejich návštěvnost málokdy překročila 200 tisíc diváků. Ale ani jejich výrobní náklady nebyly vysoké, neboť se v sedmdesátých letech ještě natáčely černobíle a odehrávaly se v současnosti. Pro srovnání: jediná detektivka Václava Vorlíčka *Smrt si vybírá* (1972) měla náklady 2,7 milionu Kčs, zatímco předcházející *Dívka na koštěti* (1971) stála o milion víc (psávalo se tehdy, že právě barva zvyšuje rozpočet o milion) a kostýmní pohádka *Princ a Večernice* (1978) přišla na 5,2 miliony Kčs.

Kriminálky také potřebovala televize (dodnes je potřebuje: každý týden odvysílá ČT jednu až dvě normalizační detektivky, přestože má bohatou detektivní produkci vlastní) a zřejmě se dobře prodávaly do bratrských zemí, odkud se do zdejší distribuce nakupovaly zase jejich detektivky, poněkud z NDR.

<sup>87</sup> COURTON, Miroslav. Nový český barevný film. Píseň o stromu a růži. *Rudé právo*, 1979, r. 59, č. 114, s. 5.

<sup>88</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury. In: KOPAL, Petr (ed). *Film a dějiny 4. Normalizace*. Praha: Casablanca, ÚSTR, 2014, s. 394–395.

Kriminální snímky se zároveň, ač na ně do kina mnoho lidí nechodilo, těšily pověsti zábavného žánru, který publikum potřebuje. Nelze pominout ani fakt, že tvorba kriminálek naše tvůrce bavila: mohli se učit ze západních filmů, inscenovat akční scény. Kriminálky byly vizitkou filmařské profesionality, přičemž se nemusela až tolik řešit ideovost, neboť bylo samo sebou zřejmé, že zločin je špatný a „naši kluci“ dobří. Vydatnou tvůrčí dílnou se stal Sequensův seriál *Třicet případů majora Zemana*, právem opovrhovaný jako propagandistická manipulace, ale dodnes obdivovaný přinejmenším pro epizodu *Studna*.

Jediná kriminálka z doby normalizace, která vyprodala kina, byla *Smrt stopařek* (1979) Jindřicha Poláka, otevřený kriminální příběh podle skutečné události, 1,2 miliony diváků.

Kriminální žánr měl též svého teoretika. Byl jím Zdenek Zaoral, jenž publikoval ve *Filmu a době* tři inspirativní taxonomické eseje.<sup>89</sup> Jejich výchozí myšlenkou je teze, že – jak praví název první studie – „kriminální film není filmová detektivka“. V Zaoralově systému je detektivka podmnožinou širší kategorie kriminálního filmu, kam dále patří špionážní film, gangsterka, otevřený kriminální příběh (kde je pachatel od počátku znám, sledujeme jeho skutky a jak bude dopaden) atd.

Některé normalizační kriminálky byly zároveň normalizující. Dvě vznikly na počátku sedmdesátých let a napsal je **IVAN GARIŠ**, vlastním jménem **ANTONÍN PRCHAL** (1923–1996). Po válce se dal ke Státní bezpečnosti a v roce 1952 se stal prvním náměstkem ministra národní bezpečnosti. Podílel se na neblahých bezpečnostních operacích té doby, včetně akce Kámen. Osobně zatýkal Otto Šlinga a Rudolfa Slánského. V roce 1956 byl z StB uvolněn, v roce 1963 odsouzen na šest let do vězení a roku 1964 propuštěn. Jako důstojník StB používal krycí jméno Ivan Gariš, které pak použil jako pseudonym při své literární tvorbě, zahrnující šest detektivních a špionážních novel, scénáře šesti filmů a deseti televizních titulů. V nich Gariš využil jak své zkušenosti z práce v silových složkách, tak z vězení.

Ivan Gariš byl scenáristou druhého „normalizujícího“ snímku (po filmu *Klíč*), jež do výroby připravila skupina Vojtěcha Trapla:

**Člověk není sám** (1971),

režie: Josef Mach, hrají: Zdeněk Kampf, Jiřina Švorcová, Jiří Sovák, Vladimír Šmeral, Jan Libíček, Jan Teplý aj. Černobílý, klasický formát.

Dramatický příběh se odehrává v roce 1953. Hrdinou je váhající inženýr, který se drží stranou budovatelského nadšení, když tu náhle jej navštíví bývalý známý emigrant. Pod vlivem předsedkyně ZO KSČ (Jiřina Švorcová) se inženýr přidá na správnou stranu a špionážní síť, která si brousila zuby na jeho vynález, je zlikvidována. Skromný černobílý film s překvapivým obsazením „rehabilituje“ typický stalinský narativ: na jedné straně komunisté a jejich bezpečnostní aparát, na straně druhé vraždící špioni a záškodníci. Mezi nimi slušný, ale kolísavý inteligent, o jehož postoj se vede ideový zápas.

Podle novely a scénáře Ivana Gariše vznikly v téže skupině Vojtěcha Trapla také

**Cesty mužů** (1972), režie: Ivo Toman, černobílý, klasický formát.

Dobrodružný, až westernový příběh, ve kterém bezpečácký „superman“ s pokerovou tváří Laňka (Karel Hlušička) proniká do bandy záškodníků, kteří páchají vraždy a sabotáže proti

<sup>89</sup> ZAORAL, Zdenek. Kriminální film není filmová detektivka. *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 3, s. 149–155.

ZAORAL, Zdenek. Vzory a osobitost. Český kriminální film 1. část), *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 4, s. 218–225.

ZAORAL, Zdenek. Hrdinou je bezpečnost. *Film a doba*, 1978, roč. 24, č. 5, s. 326–334.

JZD, a překazí jim útěk na Západ. Film se snaží rehabilitovat činnost bezpečnostních složek na počátku padesátých let a jejich drsné vyšetřovací metody, což je jednak osobní téma Ivana Gariše, jednak ideové zadání poté, co byly tyto metody v roce 1968 zpochybněny. Úvodní komentář (komentářový voice over byl častým vyjadřovacím prostředkem normalizujících filmů) to říká jasně: „Bylo to v době, která už pro mnohé z nás je legendární historií. V době, kdy se na našem území upevňovala lidová moc a kdy minulost, která nechtěla umírat, se nelítostně střetávala s přítomností. V době, ve které mnozí muži hledali svoji cestu.“ *Cesty mužů* byly vedle filmu *Vysoká modrá zed' a O moravské zemi* pokusem padesátá léta obhájit. A to nikoli tím, že by se jejich krutost zakryla, ale naopak tím, že se exponuje jako správná věc.

Na kriminální žánr se specializoval **DUŠAN KLEIN (1939–2022)**, jenž debutoval již v roce 1964 filmem *Místenka bez návratu* (1964). Od sedmdesátých let natáčel každý rok jeden kriminální film, ať detektivní nebo špionážní: *Jeden z nich je vrah* (1970), *Lekce* (1971), *Zatykač na královnu* (1973), *Město nic neví* (1975), *Sázka na třináctku* (1977), *Kam nikdo nesmí* (1979). Nejsou to filmy tuctové a vždy je něco ozvláštňuje. *Radikální řez* (1983) líčil vyšetřování vraždy, ke které došlo v romské osadě. Snímky *Případ mrtvého muže* (1974) a *Případ mrtvých spolužáků* (1976) vycházely ze skutečných, neuzavřených kriminálních případů; spojovala je dvojice vyšetřovatelů major Sojka (Jaroslav Moučka) a kapitán Erba (Vácoav Mareš). Zvláštním případem bylo *Tajemství zlatého Buddha* (1973) podle novely Josefa Nesvadby *Případ zlatého Buddha*, na scénáři spolupracoval i Ladislav Fuks. Dobová detektivka se odehrávala v roce 1881 na pozadí svárovské stávký. Příběh ucházející, vyprávění mdlé, černobílý obraz, vytříbený obrazový styl, skvělé obsazení: Eduard Cupák, Jana Preissová, Otakar Brousek, Blanka Waleská.

Několik kriminálek natočil také **OTAKAR FUKA (1936–2012)**. Nejzajímavější byla první z nich, širokoúhlé a černobílé psychodrama o manželské krizi *Svědectví mrtvých očí* (1971) s Jiřím Adamírou, Slávkou Budínovou a Danuší Klichovou. Následovaly *Zlaté rybky* (1977), *Pumpaři od Zlaté podkovy* (1978), *Příliš velká šance* (1984), *Černá punčocha* (1986).

Režisér nejlepších detektivek z šedesátých let **PETR SCHULHOFF (1922–1986)** natočil zdařilou psychologickou kriminálku *Vím, že jsi vrah...* (1970) a *Osud jménem Kamila* (1974). Po návratu Rudolfa Hrušínského před kameru přidal čtvrtý kousek do série o majoru Kalašovi: *Diagnóza smrti* (1979).

**JINDŘICH POLÁK (1925–2003)**, zaměstnaný mnoho let seriálem *Pan Tau*, natočil otevřené kriminální příběhy *Noc klavíristy* (1976) a *Smrt stopařek* (1979), v daném žánru skutečný „blockbuster“ (1,2 miliony diváků).

S kriminálkami experimentovali i filmaři, kteří v osmdesátých letech nastupují:

**KAREL KOVÁŘ (1944–1987)** debutoval detektivkou *Past na kachnu* (1978),

**JIŘÍ SVOBODA** si, jak je jeho zvykem, problematiku nejprve teoreticky prostudoval a pak natočil thriller *Řetěz* (1981).

## Od krimi ke komedii

S během let ale dochází ke zvláštnímu úkazu: režiséři, kteří v žánru kriminálního filmu dosáhli jistých úspěchů, jsou jím po letech unaveni nebo touží po plném hledišti a pouštějí se do komedií. Nikoli do kriminálních komedií, ale do komedií satirických a společenských.

První, kdo takto obrátil kormidlo, byl

### **PETR SCHULHOFF.**

Podle vlastních scénářů vychrlil bezprostředně za sebou šestici komedií s nejlepšími komiky a komičkami své doby a dlouhými názvy. Úplné překvapení to nebylo, protože už řadu let natáčel humoristické pořady pro televizi, nejznámějším jeho televizním snímkem je silvestrovská mikrokomedie *Bohouš* (1968).

Schulhoffovy celovečerní komedie pro kina se jmenují:

*Hodíme se k sobě, miláčku...?* (1974)

*Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (1976)

*„Já to tedy беру, šéfe...!“* (1977)

*„Já už budu hodný, dědečku!“* (1978)

*Co je doma, to se počítá, pánové...* (1980)

*Příště budeme chytřejší, staroušku!* (1982).

**OTAKAR FUKA** natočil satirický diptych

*Pátek není svátek* (1979) a *V podstatě jsme normální* (1981).

Největší dosah měl obrat, který učinil **DUŠAN KLEIN**, když podle Ladislava Pecháčka natočil teenagerovskou komedii *Jak svět přichází o básníky* (1982)

a postupem let k ní přidal pět pokračování. Film měl potíže se schválením, do kin se dostal opožděně a v prvních týdnech se o něm nesmělo psát. Nevyšla ani recenze z prosince 1982:

„[...] půjde tedy konečně o vytouženou generační výpověď? [...] Nikoli, netřeba se obávat, tvůrcům šlo především o pobavení diváka. Žádná provokace, žádný šok, žádné pohoršení. Jen pohoda a pěkná podívaná po devadesát minut filmového času.

Ale ta podívaná má odpich, švih a nápad! [...]

I když je cílem autorů zábava a bylo by nespravedlivé měřit Kleinovo nové dílko např. náročněji pojatými filmy Smyczkovými, přece jen se tu modeluje určitý životní a estetický ideál vycházející z dneška a dnešku nabídnutý. Prohlédněme si jeho takřikajíc chemické složení, na jaké bázi a z jakých prvků se tento fiktivní obraz mládeže osmdesátých let tvoří.

Především se podařilo, aby nejen název, ale celý film byl ve znamení poezie, aby básnivostí dýchal a jiskřil. Nuže, jaká je to poezie, jakému básnickému typu se blíží? S údivem konstatujeme, že patronem je staříček Fráňa Šrámek. Je pochybné, má-li zrovna on být vzorem současným dospívajícím vřesovcům, neboť víme ze střední školy, jak poměrně daleko k němu mají dnešní mladí čtenáři [...].

Dušan Klein příjemně překvapil. Už jsme si odvykli čekat od Barrandova něco tak živého, hezkého, rozhybaného a vtipného. Z biografu vycházíme vysmátí a spokojení jako už dlouho ne. [...]<sup>90</sup>

<sup>90</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Proč přicházet o básníky? (Strojopis, nepublikováno.)

Recenze Jana Klimenta v *Rudém právu* vyšla až dvanáct týdnů po premiéře. Kritik s nechutí zaregistroval divácký úspěch a odmítl způsob, jakým film přistupuje k erotice.<sup>91</sup> Komedii zhlédlo v českých kinech cca 1,5 milionu diváků. O pár desítek tisíc víc jich mělo pokračování *Jak básníci přicházejí o iluze* (1984).

Dušan Klein se pak vrátil k romské tematice, a to filmem *Kdo se bojí, utíká* (1986); do role mladého učitele v českém pohraničí obsadil „básníka“ Pavla Kříže.

Kleinovu filmografii osmdesátých let uzavírají další dvě komedie podle knížek a scénářů Ladislava Pecháčka:

*Dobří holubi se vracejí* (1988) o protialkoholní léčebně, s vynikajícími herci (Milan Kňažko, Vladimír Menšík, Rudolf Hrušínský, Marián Labuda aj.

a *Vážení přátelé, ano* (1989) o referentovi v továrně na záchodové mísy prožívajícím krizi středního věku (Milan Lasica); příběh je jakýmsi komunálně satirickým katalogem nešvarů každodenního reálného socialismu či – jak postřehla Věra Míšková v *Rudém právu* – sledem anekdot.<sup>92</sup>

Obě smutné komedie byly typické pro bezprostředně předlistopadovou tvorbu, která se snažila využít relativního přestavbového uvolnění k rozšíření svého kritického zásahu. Se změnou režimu jejich naléhavost vyprchala.

## Distance a diskontinuita

V rámci tzv. diferencovaného přístupu dostali po nástupu normalizačního vedení příležitost stráničití filmaři, kteří se přihlásili k nové politické linii.

Ti ostatní, kteří se v tzv. krizovém období nějak „provinili“, dostali distanc.

Někteří odešli do exilu, jiní změnili profesi.

Režiséři, kteří se zasloužili o největší úspěchy českého uměleckého filmu šedesátých let, byli – dle principu diferencovaného přístupu – do nové tvorby zapojováni postupně.

Ti, kteří si pospíšili s nějakou formou pokání, mohli bez přerušení pokračovat v tvorbě.

Z bádání o tomto období vyplývá, že s některými filmaři, jako byl Jan Němec nebo Pavel Juráček, se přestalo počítat, ale většina z nich měla být odstavena na několik málo let a poté se směla vrátit k celovečerní tvorbě. Vedení kinematografie neztratilo o jejich talent zájem.

Z odstupu jde o několik příběhů režisérů, kteří se na jistou dobu vzdálili, aby byli posléze navraceni, ať už příčiny jejich odmlky byly jakékoli. Někteří bez přerušení a hned, jiní po několika letech nucené distance nebo práce v nižších profesích.

<sup>91</sup> KLIMENT, Jan. Jenom legrácky nemohou stačit. Nad novou českou filmovou komedií. *Rudé právo*, 20. 1. 1983. s. 5.

<sup>92</sup> MÍŠKOVÁ, Věra. Ane, ane, anekdoty, ty má každý rád. *Rudé právo*, 9. 11. 1989, s. 5.

## OTAKAR VÁVRA (1911–2011)

vstoupil do sedmdesátých let s průšvihem. Posluchač FAMU Vlastimil Venclík natočil absolventský film *Nezvaný host* (1969) a dílo bylo pochopeno jako alegorie sovětského vpádu v srpnu 1968. Profesor Otakar Vávra mu dal jedničku s vykřičníkem. Kopii i s negativem zabavilo Ministerstvo vnitra. Otakar Vávra dostal stranickou důtku. Vzpomíná:

„Jednalo se buď o mou likvidaci a kriminál, nebo o míru stranického trestu. Jiřina Švorcová, které si tenkrát Brežněv velice vážil pro její dramatické sugestivní a stranické vystupování, mě zachránila tím, že Venclíkův snímek prohlásila prostě za špatný. Mně doporučili, abych přiznal, že jsem udělal chybu. Měl jsem totiž přítěžující okolnost právě v tom vykřičníku k té jedničce při klasifikaci. Přiznal jsem tedy chybu a dostal jsem vysoký stranický trest: důtku. To znamenalo při příští takové chybě vyloučení ze strany. Důsledky tohoto trestu jsem poznal teprve v roce 1971. Většina pedagogů byla postupně vyhozena z FAMU. [...] Já jsem byl zbaven všech akademických funkcí a všech vedoucích funkcí na FAMU: funkce prorektora, vedoucího katedry režie a vedoucího pedagoga ročníku, to znamenalo, že jsem nesměl vést žádná praktická cvičení, směl jsem jen přednášet teoreticky. Posluchač Venclík byl vyloučen nejen z FAMU, ale i ze všech vysokých škol. Původně jsme měli jít do vězení a FAMU měla být zavřena, protože byla označena jako hnízdo protisocialistického a protisovětského spiknutí.“<sup>93</sup>

Otakar Vávra reagoval ofenzivně. Spojil se svým starým známým, spisovatelem a scenáristou Miloslavem Fáberou, v té době ředitelem FSB, a vytvořili spolu, mimo dramaturgické skupiny, trilogii z moderních dějin:

***Dny zrady I-II*** (1973), barevný, širokoúhlý, 208 minut.

Kamera: Jaromír Šofr. Výtvarnice: Ester Krumbachová. Hudba: Zdeněk Liška.

Hrají: Jiří Pleskot, Bohuš Pastorek, Gunnar Möller, Jaroslav Radimecký, Martin Gregor aj. Historie dramatických zářijových dnů 1938, kdy Československo čelilo tlaku nacistického Německa a domácích hitlerovců a čtyři velmoci podepsaly Mnichovskou dohodu „o nás bez nás“. Sugestivnímu filmu nelze upřít dramatickou působivost. Scény diplomatických jednání jsou zahrány skvěle, masové scény násilných střetů, demonstrací a všeobecné mobilizace mají rytmus a spád. Některé pamětníky film ve své době potěšil, vyzněl korektně a odvážně: prezident Beneš byl zobrazen důstojně, nechyběl Jan Masaryk.

Klement Gottwald měl tvář i hlas, jak si ho lidé pamatovali. Dle vzpomínek Jiřího Menzela natočil Vávra *Dny zrady*, protože byl starý lišák:

„Pro snazší schvalování filmu přilepili s Fáberou do toho příběhu scény s Gottwaldem a jeho partou. Nebyl by to ironik Vávra, aby pro roli Gottwalda nevybral herce s nejhloupějším obličejem v Praze.“<sup>94</sup>

Druhý díl trilogie

***Sokolovo*** (Barrandov – Mosfilm 1974).

o vzniku československé bojové jednotky v SSSR a její první velké bitvě, už nebyl tak úspěšný. Otakar Vávra ho dle vlastních slov natáčel v depresi. Kameraman Miroslav Ondříček, jemuž FSB tuto práci k jeho neradosti přikázalo, musel být kvůli zdravotním potížím nahrazen Andrejem Barlou. Film byl širokoúhlý, barevný, uvedený i na 70mm formátu.

<sup>93</sup> VÁVRA, Otakar. *Podivný život režiséra*. Praha: Prostor, 1996, s. 264.

<sup>94</sup> MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 287. Gottwalda ztělesnil Bohuš Pastorek.

Vedle působivých (zkáza Lidic) obsahuje scény křečovitě a nevěrohodně, které se snaží držet komunistické interpretace, dehonestovat západní odboj a zvýraznit roli KSČ. Ludvíka Svobodu hrál Ladislav Chudík, Otakara Jaroše ztělesnil Martin Štěpánek. Role národního hrdiny nesměla být svěřena Radoslavu Brzobohatému, jenž měl „škraloup“ za *Ucho*. Když Martin Štěpánek odešel do exilu a začal promlouvat ze Svobodné Evropy, bylo *Sokolovo* staženo z kin.

Třetí díl trilogie

***Osvobození Prahy*** (1975), opět barevný, širokoúhlý, na 70mm formátu, se historické pravdě vzdálil nejvíce. V zobrazení Pražského povstání chybí jeden z nejdůležitějších aktérů: komunist a pozdější politik pražského jara Josef Smrkovský. Zamlčeny jsou zásluhy vlasovců.

Vávra trilogie z moderních dějin vznikla v době, kdy byl žánr válečného velkofilmu velmi produktivní. Diváci v ČSSR znali ze 70mm kin americké spektakly *Bitva v Ardenách* a *Tora, tora, tora!*, krátce se hrál *Most u Remagenu*, natáčený v létě 1968 v Čechách. V 70mm a širokoúhlých biografech běžela sovětská „odpověď“ na hollywoodské eposy – pentalogie *Osvobození* Jurije Ozerova. Z Jugoslávie přišla ohromující *Bitva na Neretvě*, s následnou *Sutjeskou* se *Dny zrady* utkaly v soutěži MFF v Moskvě. Dvoudílný válečný velkofilm natočili i Bulhaři (*Záře nad Drávou*).

Ze vzpomínek Otakara Vávry ale nevyplývá, že by tyto zahraniční velkofilmy měly na jeho práci vliv. Projekt filmu *Sokolovo* pocházel už z padesátých let.

V další své tvorbě uplatnil Otakar Vávra svoji erudici mistra náročných projektů a velkofilmů. Současně se vyhýbal současným látkám a s výjimkou jediného sci-fi soustředil se na historii:

***Příběh lásky a cti*** (1977) o milostném poměru mladého a chvílemi nepříjemného bouřliváka Jana Nerudy (Jiří Bartoška) ke Karolíně Světlé (Božidara Turzonovová) vznikl podle scénáře Jiřího Šotoly (1924–1989), básníka, prozaika a dramatika z generace časopisu *Květen*, jenž po roce 1969 patřil k „odstaveným“ spisovatelům a vrátil se do oficiální literatury v roce 1976.

Také

***Temné slunce*** (1980) vzešlo ze scenáristické spolupráce s Jiřím Šotolou a bylo druhou, aktualizovanou adaptací dystopického sci-fi románu Karla Čapka *Krakatit* (1924), který Otakar Vávra adaptoval poprvé v roce 1948, tehdy v reakci na atomovou bombu. 133minutové *Temné slunce*, podobně jako *Tajemství Ocelového města* (1978) Ludvíka Ráži, reagovalo na aktuální americký vynález neutronové bomby, která měla „jen zabíjet lidi“, ale hmotné statky měly vyváznout beze škody.

Skvělé mezinárodní obsazení: Radoslav Brzobohatý, Rudolf Hrušínský, Magda Vášáryová, Luděk Munzar, Nóra Némethová, András Bálint aj. Kameraman Miroslav Ondříček si při výbuchu těžce spálil ruku, vystřídal ho Josef Illík. Hudba: Martin Kratochvíl.

*Temné slunce* sklídilo v kuloárech značné opovržení hned po své premiéře při zahájení MFF v Karlových Varech 1980 a dodnes patří k nejvysmívanějším normalizačním filmům. Komicky vyznívají například scény protiválečné demonstrace hippies. Otakar Vávra dílo později pokládal za omyl a „chybný počín“. Filmu byla mj. vytýkána „zrada“ Čapkova odkazu, což ale není přesvědčivá námitka, nakolik víme, že spisovatel vkládal do svých vědeckofantastických děl nejaktuálnější narážky na mezinárodní politiku (*Válka s mloky*, *Bílá nemoc*).



Ve spolupráci s Milošem Václavem Kratochvílem natočil Vávra dvoudílné (149 minut)

**Putování Jana Amose** (1983),

s Ladislavem Chudíkem v titulní roli, dále hrají Jana Březinová, Marta Vančurová, Zuzana Cigánová aj. Film podléhá konvencím životopisných filmů, které paroduje komedie *Jára Cimrman, ležící, spící* (Komenský potkává různé umělce a myslitele své doby a zdraví se s nimi). Působivé je pantomimické znázornění knihy *Labyrint světa a lusthauz srdce*, na jehož choreografii se podílel mim Ladislav Fialka.

Rekvizity a kostýmy byly následně využity k dalšímu historickému filmu podle M. V. Kratochvíla **Komediant** (1984) s Oldřichem Kaiserem v titulní roli.

Film **Oldřich a Božena** (1984) je čtvrtou Vávrovou adaptací Františka Hrubína (stejnomená hra), hrají v ní Jiří Bartoška a Ilona Svobodová, ale žár *Romance pro křídlovku* odnesla voda.

**Veronika** (1985) podle M. V. Kratochvíla čerpá ze života Boženy Němcové; hrdinkou je její důvěrnice (skutečná postava), která se stala její konfidentkou. Hrají: Taťjana Medvecká, Jana Hlaváčová, Martin Růžek, Jiří Bartoška aj. Jde o další z českých filmů normalizačního období, které na látce z doby národního obrození zkoumaly téma špiclování a tajné policie (*Božská Ema, Záchvěv strachu*).

Poslední Vávřův celovečerní snímek

**Evropa tančila valčík** (1989), opět podle M. V. Kratochvíla, je poměrně suchopárným panoramatem politické situace před první světovou válkou. Film šel do kin v říjnu 1989 a v nastalé politické situaci málokoho zajímal; nesklidil téměř žádné recenze, v kinech neuspěl.

O Otakaru Vávrovi se po roce 1989 často štítlivě psalo, že „točil za všech režimů“.<sup>95</sup>

Totéž lze přátelsky říci o režisérovi, jenž se vnímal jako Vávřův mravní protiklad:

**JIŘÍ KREJČÍK (1918–2013)**

natočil ve skupině Vojtěcha Trapla podle povídek Giovanniho Baccaccia (*Arabský kůň*) a Markéty Navarské (*Náušnice*) frivolní historickou komedii

**Hry lásky šálivé** (1971),

vedenou do kin jen čtyři měsíce po světové premiéře *Dekameronu* Piera Paola Pasolinioho, který jsme však tehdy u nás neviděli. Hrají: Miloš Kopecký, Božidara Turzonovová, Jozef Adamovič, Jiří Sovák, Magda Vášáryová aj.

Černobílé psychologické kriminální drama

**Podezření** (1972)

se vracelo k nacistickým zločinům. Kvůli obsazení slovenské hlasatelky Jarmily Košťové, hrdinky bratislavského televizního a rozhlasového vysílání po srpnové invazi 1968, do hlavní role, měl film opožděnou premiéru koncem prosince 1973 a promítal se v kinech pouhé dva měsíce.

<sup>95</sup> Srov. BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Dobové tance kolem života a díla Otakara Vávry. In *Studia Moravica VI Symposiana*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2008. s. 229-234. Dostupné z: <https://www.ucl.cas.cz/edicee/data/sborniky/2008/SMVII/32.pdf> [cit. 10. 6. 2020] a ŠTOLL, Martin. Televizní odchod Otakara Vávry mezi veřejnou službou a bulvárem. In: OSVALDOVÁ, Barbora. *Co je bulvár, co je bulvarizace*. Praha: Karolinum, 2016, s. 65–70.

Jiří Krejčík byl následně na tři roky „odstaven“, od roku 1976 natáčí televizní filmy a do kina se vrací historickým kostýmním filmem

***Božská Ema*** (1979),

s Božidarou Turzonovovou v titulní roli pěvkyně Emy Destinové.

Scenárista Zdeněk Mahler vyprávěl historku, že když nesl scénář ústřednímu řediteli Jiřímu Puršovi, seděl u něj zrovna Jiří Krejčík a stěžoval si, že nedostává práci. Purš tedy Mahlerův scénář ihned přidělil Krejčíkovi.<sup>96</sup>

Není pravda, jak se dnes tvrdí, že se *Božská Ema* hrála jen v okrajových kinech. V Praze zpívala přes Vánoce dva týdny v kině Lucerna a poté v dalších biografech. V ČSR se uskutečnilo 5,3 tisíce představení, ale přišlo na ně dohromady jen 390 tisíc diváků. Výhrady zformuloval Jan Kliment:

„[...] film dostal až přehnaně jen národně osvobozenickou, respektive spíš jen národně obrozeneckou notu. Všechno ostatní šlo stranou, ačkoli tu byla jedinečná příležitost i třídního pohledu, protože dnes už přece víme o oné době mnohem víc, než co nám o ní ve své nacionalisticky zbarvené legendě vyprávěla buržoazie. Toho se bohužel film předem vzdal a vydal se na cestu, která značně připomíná učebnice ze škol buržoazní republiky, pohled jednostranný a jednostrunný. [...]

Chyba se stala v celkovém pojetí, které se bohužel dalo zavléci do vod jen národního entuziasmu, místy až přehnaně zdůrazňovaného [...]. A mohl to být film, který by nás chytil za srdce jinak než jen jaksi plakátově a místy až podbízivě prostřednictvím národních barev a manifestace jakéhosi všeobjímajícího češtsví, které samo o sobě neznámá vůbec tolik, kolik mu film přičítá. Odtud dojem včerejšnosti toho všeho. Škoda.“<sup>97</sup>

Jiří Krejčík pokračoval v práci pro televizi

a o pět let později natočil podle románu Romana Ráže jízlivou komedii

***Prodavač humoru*** (1984)

z prostředí krajské kulturní agentury; tato krajská kulturní střediska (KKS) za socialismu kontrolovala a povolovala činnost estrádních souborů, hudebních skupin apod.

**FRANTIŠEK VLÁČIL (1924–1999)**<sup>98</sup>

měl na počátku sedmdesátých let projekty, které se nerealizovaly, např. *Zjevení o ženě rodiče podle svatého Jana*. Nejdále dospěly přípravné práce k *Rallye* z prostředí automobilových závodů.<sup>99</sup> Poté dostal režisér šanci pracovat pro Krátký film Praha, vedený Kamilem Pixou: natočil tam krátké lyrické dokumenty *Město v bílém* (1972), *Karlovarské promenády* (1973) a *Praha secesní* (1975). Mezi nimi natočil v gottwaldovském studiu, jež spadalo pod Krátký film, dva středometrážní dětské filmy:

baladickou ***Pověst o stříbrné jedli*** (1973) podle scénáře Vladimíra Körnera a s malým Marošem Kramárem, o česání semen z korun jehličnatých stromů,

a válečné drama ***Sirius*** (1975) podle scénáře Kamila Pixy o chlapci, který obětuje svého psa, aby se nedostal do rukou Gestapa.

<sup>96</sup> ZAORALOVÁ, Eva. Žalozpěv nad člověkem. Rozhovor se Zdeňkem Mahlerem o filmu Den sedmý, osmá noc. *Film a doba*, 1990, r. 36, č. 6, s. 302–303.

<sup>97</sup> KLIMENT, Jan. Zbožštělá Ema. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 17. 1. 1980, s. 5.

<sup>98</sup> Viz monografii GAJDOŠÍK, Petr. *František Vlácil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 219–327.

František Vláčil se vrátil na Barrandov filmem

***Dým bramborové natě*** (1976),

podle románu Bohumila Říhy *Doktor Meluzin* (1973), který oficiální kritika považovala za úspěch „konsolidované“ literatury: příběh lékaře, který po manželské krizi (manželka emigruje) odchází pracovat na venkov. Příběh v sobě neexplicitně skrýval zkušenost mnoha lidí, kteří po stranických čistkách v roce 1970 byli nuceni opustit svá zaměstnání a začínat znovu někde jinde. Do hlavní role Vláčil obsadil Rudolfa Hrušínského, kterého tak v roce 1977 diváci spatřili na plátně po pěti letech distance.<sup>100</sup>

Dále hrají: Věra Galatíková, Marie Logojdová aj. Kamera: František Uldrich, hudba: Zdeněk Liška. Vláčil dostal Zvláštní cenu festivalového výboru na FČSF v Bratislavě.

*Dým bramborové natě* vyzněl při premiéře v roce 1977 jako nezvykle vážné a empiricky vzácně pravdivé dílo, jedno ze dvou, které „rehabitovaly“ tragické téma; druhým byl *Den pro mou lásku* Juraje Herze. Spolu s dalšími filmy produkčního roku 1976 (*Hra o jablko*, *Ružové sny*) zapůsobily jako nadějný obrat, přestože vedení kinematografie v oceněních nadále preferovalo svoji „stranickou gardu“, tedy Jaroslava Balíka (*Jeden stříbrný*), Stanislava Stranada (*Běž, at' ti neuteče*) a Václava Vorlíčka (*Bouřlivé víno*).

Jak zjistil Petr Gajdošík, považovalo vedení FS Barrandov Františka Vláčila za vynikajícího filmaře a těšilo se z jeho návratu, takže měl najednou rozpracováno více projektů současně.

Nejdříve vznikly

***Stíny horkého léta*** (1977) podle scénáře Jiřího Křižana, na který si zpočátku myslel Zdenek Sirový. Westernový příběh z beskydské chalupy po druhé světové válce, která je přepadena pěticí mlčenlivých banderovců. Hospodář Ondřej Baran naučí svého synka základním zemědělským dovednostem a pustí se do osamělého odporu. Hrají: Juraj Kukura, Marta Vančurová, Jiří Bartoška aj. Film byl pokládán za velký úspěch produkčního roku 1977, byl oceněn jednou ze tří hlavních cen na FČSF v Českých Budějovicích a vyslán do soutěže 21. MFF v Karlových Varech, kde získal Velkou cenu – Křišťálový glóbus ex aequo se sovětským filmem režiséra Stanislava Rostockého *Bílý Bim*, *Černé ucho*.

Banderovci nemluví, protože kdyby ano, hovořili by ukrajinsky, což by vyvolalo nežádoucí asociace. Jedna z interpretací, která může divákovi přijít na mysl, je chápat příběh jako alegorii přepadení Československa armádami pěti států Varšavské smlouvy v srpnu 1968. Podrobný výzkum Petra Gajdošíka však takový tvůrčí záměr neprokázal.<sup>101</sup> Alegorickým směrem o filmu uvažoval například brněnský kritik Jiří Pavel Kříž, když svoji recenzi nazval „Životní optimismus proti temné moci“, což redakce obměnila na „Životní optimismus proti temné noci“.<sup>102</sup>

***Koncert na konci léta*** (1978) je výpravný životopisný film o Antonínu Dvořákovi. Scénář napsal Zdeněk Mahler, skladatele ztělesnil Josef Vinklář. Jak zjistil Petr Gajdošík, uvažovalo se dokonce o 70mm formátu.<sup>103</sup>

<sup>100</sup> Předchozí film s Hrušínským byla *Oáza*, 1972. Film Vladimíra Čecha *Štafeta*, 1975, jenž byl skutečným návratem Hrušínského, se musel kvůli poslední povídce předělat a šel do kin až počátkem roku 1979.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 451, poznámka 1809.

<sup>102</sup> KŘÍŽ, Jiří. Životní optimismus proti temné noci. *Rovnost*, 10. 8. 1978, s. 5.

<sup>103</sup> GAJDOŠÍK, Petr. *František Vláčil. Život a dílo*. Příbram, Svatá hora: Camera obscura, 2018, s. 469.

***Hadí jed*** (1981) podle scénáře Ireny Charvátové je příběh osmnáctileté Vladky (Ilona Svobodová), která se vypraví do maringotky za svým otcem alkoholikem (Josef Vinklář). Černobílý obraz (kamera: František Uldrich) byl v té době již vzácnou uměleckou volbou. Snímek byl vnímán jako režisérova osobní zpověď, když byl jeho vlastní zápas s „hadím jedem“ všeobecně znám.

***Pasáček z doliny*** (1983) je baladická adaptace stejnojmenné novely Ladislava Fukse (1977) o setkání desetiletého chlapce v Beskydech roku 1947 s banderovci. Hrají: Vlastimil Drbal, Josef Kemr, Libuše Geprtová aj.

***Stín kapradiny*** (1984) je adaptace stejnojmenné novely Josefa Čapka o dvou mladících na útěku před spravedlností, hráli je polští herci Marek Probosz a Zbigniew Suszyński. Jak zjistil Petr Gajdošík, uvažoval Vláčil o tomto díle už na konci šedesátých let.<sup>104</sup> Možná proto vzniklo dílo skličujícím způsobem působivé, jež se svou poetickou atmosférou volně řadí ke dvěma filmům z šedesátých let o dvojicích prchajících chlapců: *Démanty noci* Jana Němce a *Finský nůž* Zdenka Sirového.

Posledním celovečerním filmem Františka Vláčila je neúspěšný životopisný film o básníkovi Karlu Hynku Máchovi ***Mág*** (1987) s Jiřím Schwarzem a Veronikou Žilkovou v hlavních rolích. Snímek byl, jak si povšimla dobová kritika, natočen dosti ledabyle, a jak doložil Petr Gajdošík, býval režisér při natáčení tak těžce opilý, že některé části filmu vznikly bez jeho aktivní účasti.<sup>105</sup>

## KAREL KACHYŇA (1924–2004)

přešel do nového období plynule: v roce 1970 dokončil podle scénáře Jana Procházky ***Ucho***, které šlo bez uvedení v kinech do trezoru,

a ve stejném roce, také podle scénáře Jana Procházky, ale už bez jeho jména v titulcích (napsání jsou tam Ota Hofman a Karel Kachyňa), natočil

***Už zase skáču přes kaluže*** (1970). Kamera: Josef Illík. Hudba: Zdeněk Liška. Hrají: Vladimír Dlouhý, Karel Hlušička, Zdena Hadrboľcová, Vladimír Šmeral aj.

Domestikovaná adaptace stejnojmenného autobiografického románu australského spisovatele Alana Marshalla o chlapci, který překonává onemocnění obrnou, byla prezentována jako jeden z prvních velkých úspěchů nového vedení československé kinematografie. Stříbrná mušle na XIX. MFF v San Sebastianu.

V časopise *Záběr* poskytl Karel Kachyňa rozhovor Jiřímu Hrbasovi a přihlásil se k socialismu,<sup>106</sup> což uvítal Jan Kliment v *Rudém právu*.<sup>107</sup>

Jaroslav Dietl napsal podle knihy André Mauroise třídílnou televizní minisérii *Alexandr Dumas starší*, kterou režíroval Jaroslav Dudek s Vladimírem Menšíkem v titulní roli (vysíláno od 16. 9. 1970).

<sup>104</sup> Tamtéž, s. 549.

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 404.

<sup>106</sup> HRBAS, Jiří. S Karlem Kachyňou... *Záběr*, 1971, r. 4, č. 9, s. 3.

<sup>107</sup> KLIMENT, Jan. O angažovanosti. Nad rozhovorem s Karlem Kachyňou. *Rudé právo* 29. 4. 1971, s. 5.

Bezprostředně poté podle ní natočil Karel Kachyňa barrandovský film *Tajemství velikého vypravěče* (1971). Vyznívá jako ozvěna poslední, manýristické etapy nové vlny; kreativním ztvárněním minulosti při své ateliérovosti trochu připomíná filmy Karla Zemana, střídá barevný a tónovaný obraz. Kostýmy navrhla Ester Krumbachová, hudbu složil Zdeněk Liška. Bratři Zdeněk a Petr Štěpánkovi hrají otce a syna Dumase. Výjimečná byla účast česko-italské Zuzany Martínkové v roli ruské kněžny Naděždy Nariškinové. Dílo srší humorem, lehkostí a ironií. Jaroslavu Dietlovi, který byl také velikým vypravěčem, muselo být téma velikého fabulátora osobně velmi blízké.

Úspěšný dětský snímek

*Vlak do stanice Nebe* (1972) natočil Kachyňa podle scénáře Oty Hofmana. Vypráví o dívence Dáše, kterou maminka poslala ve válečném roce 1944 do hor. Dášu obdivuje Franta, syn topiče na lokomotivě.

Lyrický film

*Láska* (1973) podle scénáře Oty Hofmana

vypráví o lásce ve dvou generacích: zubařka Eva (Milena Dvorská) se sblíží se svou dávnou láskou, inženýrem (František Velecký), ale zamilují se do sebe i jejich děti Andrea (Jaroslava Schallerová) a Petr (Oldřich Kaiser).

#### JAROSLAVA SCHALLEROVÁ (1956)

debutovala v titulní roli Jirešova filmu *Valerie a týden divů* (1969). Následně účinkovala ve čtyřech maďarských filmech, včetně *Mraveniště* (1971) Zoltána Fábriho a *Agnus dei* (1971) Miklóse Jancsóa. Výrazné role vytvořila ve filmech *My, ztracený holky* (1972), *Elixíry d'ábla* (1972), *Láska* (1973), *Třicet panen a Pythagoras* (1973), *Rozdělení* (1976). Nepřijata ke studiu herectví, stala se kosmetičkou.

Následovaly další filmy Karla Kachyni:

*Horká zima* (1973) bylo černobílé drama ze Slovenského národního povstání, v hlavní roli Petr Haničinec. Vzniklo ve skupině Karla Copa.

*Robinsonka* (1974) bylo nové, barevné zpracování dívčího románu Marie Majerové, s Miroslavou Šafránkovou v titulní roli, natočené ve skupině Oty Hofmana. První verzi natočil v roce 1956 Jaromír Pleskot.

*Pavlínka* (1974) podle románu Alfréda Technika líčí události kolem svárovské stávky roku 1870 na Jablonecku. Šestnáctiletá Pavla Linková (Brigita Hausnerová) byla jednou ze sedmi obětí střelby do dělníků. Proletářské téma se tvůrci snaží manýristicky ozvláštňovat, poetizovat a lyrizovat. Finále filmu připomíná závěr italského filmu Maria Monicelliho *Stalo se v Turíně* (I compagni = Soudruzi, 1963). Skupina Oty Hofmana.

*Škaredá dědina* (1975). Venkovský život na počátku třicátých let podle Petra Jileminického. Skupina Karla Copa.

Zajímavá a nedocenená, svými motivy (fotografování, ekologie) až antonioniovská byla ***Smrt mouchy*** (1976).<sup>108</sup> Dospívání jinocha, který fotografuje. Podle námětu Pavla Blumenfelda, skupina Vladimíra Kaliny. Tři stupně lásky: platonická, sexuální a plná. Hrají: Luboš Knytl, Jana Pehrová (dnes Krausová), Miroslava Šafránková, Josef Somr, Libuše Švormová, Milena Dvorská, Otakar Brousek ml., Jaroslav Satoranský, Petr Haničinec. Vynalézavá kamera Jaroslava Kučery, hudba Zdeňka Lišky.

***Malá mořská víla*** (1976). Pohádka podle Hanse Christiana Andersena. Skupina Oty Hofmana. Kamera: Jaroslav Kučera. Hrají: Miroslava Šafránková, Radovan Lukavský, Petr Svojtka, Marie Rosůlková, Milena Dvorská, Libuše Šafránková aj. Prachovské skály jako mořská říše. 860 tisíc diváků.

***Setkání v červenci*** (1978). Učitelka angličtiny (Daniela Kovářová), matka malého Davida (Tomáš Holý), prožívá na letním jazykovém táboře milostný poměr se svým studentem Jakubem (Oldřich Kaiser), kterého předtím nechala propadnout. Scénář Ota Hofman, skupina Vladimíra Kaliny, kamera: Jan Čuřík, přes půl milionu diváků.

***Čekání na déšť*** (1978). Scénář: Karel Čabrádek. Skupina Oty Hofmana. Kamera: Jan Čuřík. Dvanáctiletá Alena (Dita Kaplanová) se o prázdninách v pražském paneláku nudí a myslí na muže a na lásku. Nejdříve se jí líbí herec Budil (Jiří Bartoška), potom opilý voják Pavel (Zdeněk Sedláček). Když ho však jde doprovodit na nádraží, objeví se Pavlova přítelkyně. Zlatý střevíček na FF pro děti v Gottwaldově. Zvláštní cena poroty na MF filmů pro děti a mládež v Gijonu.

***Zlatí úhoři*** (1979). Vynikající televizní zpracování povídky Oty Pavla. Vladimír Menšík, Rudolf Hušínský aj.

***Lásky mezi kapkami deště*** (1979). Scénář: Jan Otčenášek, Vladimír Kalina. Kamera: Jan Čuřík. Skupina Vladimíra Kaliny. 126 minut. Hrají: Vladimír Menšík, Lukáš Vaculík, Jan Hrušínský, Zlata Adamovská, Tereza Pokorná, Rudolf Hrušínský. Epický příběh rodiny ševce Bursíka, ničeného Baťovým monopolem, v Praze na Žižkově ve třicátých letech. Jímavý, perfektně natočený, emočně strhující film, předurčený k úspěchu, byl přijat překvapivě chladně: 217 tisíc diváků. Na FČSF v Košicích jen cena pro v té době již zesnulého Jana Otčenáška za celoživotní scenáristickou práci s přihlédnutím k tomuto filmu.

Autorovi této příručky se film líbil, ale jeho recenze v *Rovnosti* nevyšla:

„[...] Počáteční rozběh vzbuzuje poněkud obavy z levného figurkaření; jak se zdá, mnoho nechybí, aby se básnický pohled na žižkovské ‚malé lidi‘ zvrhl v obvyklou apoteózu českého maloměšťáctví. Tvůrci měli naštěstí dost sil ubránit dílo před pokušením sentimentality a dospěli k obrazu drsnému, namnoze krutému; to se týká linie společenské i osobně-intimní. [...]

Ničení živnostníka nelitostným šroubem konkurence slouží ve filmu jako pozadí pro obraz dospívání jeho dvou synů. Jde hlavně o dospívání erotické [...]. Zhošťlá erotická atmosféra proniká doslova celým filmem; nevzpomínám si na jiný náš film, který by v tomto směru šel tak daleko. Patrony [...] byli Šrámek, Hrabal, Machatý... a Federico

<sup>108</sup> O filmu píše BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Mám strašný trable, paní Kodetová. O jednom tvůrčím nezdaru z doby normalizace. *Film a doba*, 2016, roč. 62, č. 4, s. 28–33.

Fellini. Dílo nezapře, že jeho tvůrci studovali zejména *Amarcord*. Převzali nejen postavy prostitutek a slabost pro kabarety [...], ale i kypré ženštiny, detaily dámských pozadí, figuru obézního spolužáka, dále se inspirovali postavou Štěstíčka, sekvencí fašistické slavnosti, provokativní prostorekostí v slovu i obrazu, prostě spoustou prvků, které neodmyslitelně patří k rukopisu italského mistra, jakkoliv i žižkovská látka může skýtat obdobné atrakce. Kde se projevuje snaha být ‚felliniovštější‘ samotného Felliniho, tam film baví, oslňuje, ale nepřináší žádné novum. Mnohem cennější jsou pasáže, v nichž režisér, věrný sám sobě, rozvíjí bolestný příběh mladé lásky. [...] Rozjítřenost jinošského věku umí Kachyňa zobrazit jako nikdo jiný. A erotická nota *Lásek mezi kapkami deště* je nejsilnější a nejhlubší tam, kde jde o věčný rozpor ideálu a skutečnosti, čistoty a špíny, lásky a zrady, plynoucího času, který v každé vteřině odkrývá radost i zklamání, krásu i bolest, naději i ošklivost... [...] <sup>109</sup>

Janu Klimentovi byl film málo revoluční:

„Zdá se mi, že se tu stala jedna chyba: scénář se snažil vyprávět jakousi baladu o starém minulém Žižkovu. [...] A nakonec je film zbytečně neúnosně dlouhý [...]. Příliš nám všechny postavy ukazuje jen jako oběti, zatím co starý proletářský Žižkov byl sice také anarchistický, ale především revoluční. Škoda, že oné revolučnosti s neoddělitelnou perspektivou nového života a boje není ve filmu víc, že v něm vlastně vůbec není.“<sup>110</sup>

*Cukrová bouda* (1980) podle scénáře Vladimíra Körnera se odehrává v roce 1945 pod Králickým Sněžníkem, v době dramatických česko-německých vztahů (německý antifašista, německé ženy, wehrwolfové...).

Značného diváckého úspěchu dosáhly dva líbivé příběhy z přelomu padesátých a šedesátých let, podle románu Adolfa Branalda *Vizita* (1967):

***Pozor, vizita!*** (1981) o bacilonosiči Prepslovi (Rudolf Hrušínský), odsouzeném k věčné karanténě, dále hraje Veronika Jeníková, 650 tisíc diváků

a

***Sestřičky*** (1983) o začínající sestřičce Marii, dále hraje Jiřina Jirásková. Humor, sex a první velká jadrná role Jiřiny Jiráskové po letech distance. Hlavní představitelku Alenu Mihulovou režisér objevil, zamiloval se do ní a vzal si ji v roce 1994 za ženu. 2 miliony diváků.

Silně erotická, včetně homosexuálního motivu, byla i komedie o jinošském dospívání

***Fandy, ó Fandy*** (1983), hrají: Bohumil Starý, Ondřej Vetchý aj.

Seriál *Vlak dětství a naděje* (1985) patří k evergreenům televizního vysílání.

Následovaly tři filmy s Karlem Heřmánkem:

Příběh fotografa ženských aktů

***Dobré světlo*** (1985) podle Karla Čabrádka

měl potíže se schválením, do kin se dostal s několikaměsíčním zpožděním. Hráli Karel Heřmánek, Ivana Chýlková, Jana Šulcová, Anna Tomsová aj. 630 tisíc diváků.

<sup>109</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Žižkov nejen nostalgický. (Strojopis, nepublikováno.)

<sup>110</sup> KLIMENT, Jan. Trochu příliš nostalgie. Nový film Karla Kachyni v kinech. *Rudé právo*, 31. 7. 1980, s. 5.

***Smrt krásných srnců*** (1986) podle Oty Pavla (poprvé zfilmoval Vladimír Merta jako absolventský snímek na FAMU, 1975).

***Kam, pánové, kam jdete?*** (1987) podle scénáře Milana Ležáka, se odehrává na dálkovém pochodu.

Poněkud kýčovitě melodrama

***Oznamuje se láskám vašim*** (1988) vypráví o lásce českého labského lodníka Káji k německé dívce, vedoucí oddílu Hitlerjugend a dceři velitele koncentračního tábora Ulrice, která nakonec zahyne při bombardování Drážďan. Hrají Lukáš Vaculík a Markéta Hruběšová.

***Blázni a děvčátka*** (1989) se odehrávají mezi dětmi na Žižkově v padesátých letech, hrají Radim Špaček a Milan Šimáček.

Dlouho připravovaná koprodukce

***Poslední motýl*** (ČR–Francie 1990)

vypráví o pařížském mimovi, jenž inscenuje představení s židovskými dětmi v terezínském ghettu. Hrají: Tom Courtenay, Brigitte Fossey, Milan Kňažko aj. Snímek, dokončený po Listopadu, u kritiky propadl a v kinech se skoro nehrál, 44 tisíc diváků.

Po Listopadu natočil Kachyňa pro televizi z pozůstalosti Jana Procházky jeho náměty ***Městem chodí Mikuláš*** (1992, v kinech uvedeno 1996) a ***Kráva*** (1993, uvedeno 1996).

Natočil také ***Fany*** (1995) podle Jiřího Hubače s Jiřinou Bohdalovou a ***Hanele*** (1998) podle Ivana Olbrachta.

Mnoho let se Karel Kachyňa ucházel o prózu Bohumila Hrabala *Obsluhoval jsem anglického krále*, k jejíž realizaci ale nepřikročil a adaptaci později natočil Jiří Menzel.

## ANTONÍN MOSKALYK (1930–2006)

vytvořil na počátku normalizace své největší dílo, jímž je

***Babička*** (1971),

dvoudílná barevná televizní adaptace knížky Boženy Němcové (1855), povinné školní četby.

Scénář: František Pavlíček, kamera: Jiří Šámal, hudba: Luboš Fišer. Hrají: Jarmila Kurandová, Libuše Šafránková, Libuše Geprtová, Petr Čepek Květa Fialová, Magda Vášáryová, Jan Hrušínský, Jaroslava Obermaierová, Zdeněk Matouš, Míla Myslíková aj.

Film měl premiéru 25. a 26. prosince 1971 na II. programu ČST, v rámci pokusného barevného vysílání. Repríza, kdy jej zhlédla většina diváků, se vysílala 14. a 16. ledna 1972 černobíle na I. programu. V březnu 1972 pak byla *Babička* uvedena do kin.

Vzniklo nekonvenční zpracování klasického literárního díla. Scenárista František Pavlíček (*Horoucí srdce, Marketa Lazarová*) provedl dekonstrukci výchozího textu, rozložil motivy do fragmentů, použil obrazové refrény, změnil sled událostí. Viktorčina tragédie není vyprávěna jako retrospektiva, ale jako současnost, navíc v trojí variantě dívčina přepadení černým myslivcem. Syžet je rozdělen do částí: Předjaří (Pohádka), Májové ohně (Romance), Podletí (Balada) a Velká noc (Elegie). Oproti pietní adaptaci Františka Čápa (*Babička*, 1940) s Terezíí Brzkovou a Natašou Tanskou šokoval nový, vášnivý, erotikou sálající film narativními inovacemi a modernistickými schválnostmi. Vyvolal bouřlivé reakce, v rodinách se o něm vyhoceně diskutovalo. Dnes je Moskalykova *Babička* samozřejmou položkou svátečního televizního programu.



Obširnou a odmítavou recenzi zveřejnil v *Rudém právu* Jan Kliment:

„Ale těžko pochopit, proč film určil Orlíka Barunce. Jen proto, aby se víc zdůraznilo něco, co je Babičce přímo cizí, totiž románek Barunčiny puberty. To v Němcové není. [...] Do filmové Babičky zavání freudismus a to je tomuto dílu naprosto neústrojné. To podporují ještě Barunčiny sny, rovněž zbytečně přikomponované a neústrojné, nenavazující a nemnožící atmosféru knihy, nýbrž naopak rušící ji. [...] K těmto změnám připišme nepochopitelné ‚výboje‘ formální, jimiž film dál narušuje atmosféru díla. Opakované záběry znesnadňují srozumitelnost, scény snů jsou přidány zcela zbytečně, vzpomínky na minulost mají nepřesvědčivé zpracování, film stále nějak poskakuje, místo aby se rozvíjel. Barunka odjíždí na pokračování, příjezd babiččin je rozpolcen jakýmiisi neuvěřitelnými Barunčinými představami, scény májové noci se opakují až do omrzení v obou dílech. Viktorka běhá po jezu sem tam bez nejmenšího důvodu, smrt přichází náhle a hned nato jsme na dožínkách atd.“<sup>111</sup>

### JAROMIL JIREŠ (1935–2001)

přešel do normalizačního období hagiografickým filmem o komunistické mučednici Maruše Kudeříkové (1921–1943), jehož scénář měl ale připravený už na konci šedesátých let:

**...a pozdravuji vlašťovky** (1972).

Kamera: Jan Čuřík, hudba: Luboš Fišer. Hrají: Magda Vášáryová, Viera Strnisková, Július Vašek aj. Lyrický snímek v závěrečných minutách vyvolává smutek nad všemi popravenými ženami v československých dějinách. Sklidil uznání i v zahraničí, Jaromil Jireš získal za scénář cenu na MFF v Locarnu.

Následovaly slabší filmy:

**Lidé z metra** (1974) podle scénáře Vladimíra Kaliny vyprávějí tři povídky o budovatelích pražského metra: *Privátní demolice*, *Balada o Bulfasovi*, *Chebský fenik*.

**Ostrov stříbrných volavek** (ČSR–NDR 1976) podle scénáře Františka Pavlíčka (pokryla ho svým jménem Věra Kalábová) byl příběh tří chlapců na pozadí dělnického hnutí v Německu po první světové válce.

**Talíře nad Velkým Malíkovem** (1977) byla fantastická komedie o návštěvě mimozemšťanů.

V roce 1978 bylo Jirešovi dovoleno splnit si svůj záměr a natočit film podle Vladimíra Párala, nikoli však prozatím *Katapult*, jehož scénář měl připravený od šedesátých let, ale knihu, kterou se Páral přihlásil k ideovým požadavkům sedmdesátých let:

**Mladý muž a bílá velryba** (1978)

sice končí tragicky, ale je optimistickým příběhem o pracovním nasazení a lidském štěstí. Hrají: Ivan Vyskočil, Jana Brejchová, Zlata Adamovská. Film byl doma vysoce oceněn a vyslán na MFF do Moskvy, kde nezískal žádnou ze statutárních cen.

**Causa Králík** (1979) podle Jaroslava Dietla líčila příběhy advokáta na malém městě.

**Útěky domů** (1980) s Tomášem Holým a Janou Brejchovou vyprávějí o situaci adoptovaného chlapce v rodině, která prochází manželskou krizí.

<sup>111</sup> KLIMENT, Jan. Babička. *Rudé právo*, 15. 1. 1972, s. 4.

Následoval pozoruhodný projekt, který ale zpočátku nebyl Jirešův:

***Opera ve vinici*** (1981)

Písničkář Vladimír Merta absolvoval FAMU půlhodinovým snímkem *Smrt krásných srnců* podle Oty Pavla. Poté si napsal do značné míry autobiografický scénář (název se měnil: nejdříve *Mikulecké pole*, později *Smrtka na bílém koni*, nakonec *Opera ve vinici*) o své cestě za moravským folklórem. Scénář mu ale barrandovské vedení k režijnímu debutu nesvětilo, režii byl pověřen Jaromil Jireš.

Pozdvižení na Podluží vyvolalo už samotné natáčení: rodáci se báli, že dílo znesvětilo památku Fanoše Hřebačky-Mikuleckého, autora domněle lidových písniček (*Vínečko bílé, V širém poli studánečka*), který měl být jeho hlavní postavou. Spokojeni nebyli ani s výsledným obrazem podlužáckého života, pohled „pražského kluka“ se ocitl v konfliktu s jejich sebevnímáním.

Film do jisté míry aplikuje „koloniální“ syžet: mladý muž přichází z metropole do divočiny, je fascinován místními obyčejí a získá si pozornost přítulného domorodého děvčete.

Fanoše hraje Josef Kemr, tedy „hvězda z Národního“, jak Pražák a poutník po Moravě Honza (Jan Hartl) ve filmu ironicky říká.

Snímek v kinech propadl (jen 78 tisíc diváků), na což Vladimír Merta později narážel ve své písni *Video 2000* (1989):

„Na video si mě nahrával ministerský synek  
V Melodii o mně – Jak já to slyším – píše Soudruh Donovan<sup>112</sup>  
Můj neúspěšný film se hrál s úspěchem v prázdných kinech  
sám sobě stojím modelem akorát coby námět na román“<sup>113</sup>

Z dobové recenze:

„Rovinu první tvoří obecné úvahy »o střetu kultury městské s kulturou venkovskou«, o komerčnosti a nekomerčnosti v umění i v životě, o tom, že prameny čistoty třeba hledat na Moravě a ve folklóru, nikoli v Praze a v rocku, jinými slovy, jde o problémový okruh, jímž se u nás nejúspěšněji zabývá časopis *Melodie*. Již z tohoto konstatování plyne, jak zjednodušeně a schematicky jsou některé problémy nadhozeny. Jde vlastně o manifestační proklamaci fanoušků jedné hudební oblasti. Zde se Mertův subjekt uplatnil nejzjevněji. Odpovídá tomu první, expoziční část filmu, spolu s motivy, jež jsou úlitbou Mertově zálibě v panoptikálnosti, bizarnosti, v hledání bizarního a okrajového [...]. Ve vrstvě fabulační má tato rovina svého hrdinu v pražském studentu Honzovi, do jehož zkušenosti Merta možná vložil autobiografické momenty. [...]

<sup>112</sup> Narážka na rubriku „Jak já to slyším“ v měsíčníku *Melodie*, kde byl (ročník 22, 1984, č. 5, s. 150) publikován rozhovor se skotským zpěvákem Donovanem, který tehdy přijel do Prahy, aby zazpíval v Paláci kultury na koncertu Planeta míru, jenž byl součástí 12. ročníku Festivalu politické písně Sokolov. Mezi nahrávkami, k nimž se měl tehdy Donovan pro *Melodii* vyjádřit, byla i Mertova písnička *Omamná květina pravdy*. Vizme: <http://www.vladimirmerta.cz/archivalie.php?id=86> [cit. 30. 4. 2024]. Merta si bezpochyby Donovanova vážil, přídomek „soudruh“ ale stejně nepochybně myslel ironicky, jako komentář k Donovanovým levicovým postojům, které skotský bard projevil účastí v ideologicky natolik exponované akci, jakou byl československý Festival politické písně.

<sup>113</sup> Dostupné z: [http://music.taxoft.cz/v\\_merta/pisne/pisne.php?soubor=video\\_2000.htm&kat=v](http://music.taxoft.cz/v_merta/pisne/pisne.php?soubor=video_2000.htm&kat=v) a <https://www.youtube.com/watch?v=kNQnnWVik> [cit. 11. 6. 2020].

Jádrem druhé roviny je osobnost Františkova. Ani tady nešlo autorům o skutečného člověka, tedy o Fanoše Mikuleckého, ale spíš o postavu-symbol. [...]

Třetí rovinu tvoří samotný folklór na moravské vsi. Nejkrásněji se rozvine v třetí části snímku, kdy sledujeme inscenování a provedení Fanošovy vesnické opery. [...] Film se mění ve fascinující podívanou, v níž je obsažen sám smysl, moudrá filozofie lidového tvoření. Vnější, »pražácký« pohled na folklór je vystřídán pohledem vnitřním, venkovským a kolektivním.<sup>114</sup>

Jaromil Jireš považoval za zdařilou pouze zmíněnou třetí část.

*Neúplné zatmění* (1982), další psychologické drama o dětství, vyprávělo o čtrnáctileté dívce ohrožené ztrátou zraku.

*Katapult* (1983) byl vytouženou adaptací Páralova románu z roku 1967. Jiří Bartoška hrál ing. Jacka Jošta, který řeší svůj manželský stereotyp navázáním pěti dalších paralelních vztahů. Film přišel pozdě, kritika jej přijala s výhradami.

*Prodloužený čas* (1984) opět využil oblíbenosti Miloše Kopeckého, tentokrát v roli stárnoucího profesora, který má mladou milenkou (Taťána Fišerová) a dovrtí se, že onemocněl vážnou chorobou.

*Lev s bílou hřívou* (1986) byl ambiciózní pokus o portrét skladatele Leoše Janáčka (Luděk Munzar) v jeho pozdním vzplanutí ke Kamila Stösslové (Zlata Adamovská).

Po Listopadu natočil Jaromil Jireš ve spolupráci s televizí filmy:

*Helimadoe* (1992) podle Jaroslava Havlíčka.

*Učitel tance* (1994) podle Jiřího Hubače, s Martinem Dejcarem.

a sci-fi *Dvojrole* (1999) podle scénáře MUDr. Jaroslavy Moserové, pozdější kandidátky na prezidentku, o transplantaci mozku vědkyně do hlavy mladé delikventky, s Terezou Brodskou.

V prosinci 1999 utrpěl Jireš při autonehodě těžké zranění hlavy, v říjnu 2001 zemřel.

## JIŘÍ MENZEL (1938)

V sedmdesátých letech zůstal zaměstnancem FS Barrandov, ale odmítal slabé, ideově angažované scénáře, které mu byly nabízeny. Hrál na scéně Činoherního klubu.

Účinkoval v pohádce východoněmeckého studia DEFA *Nevděk světem vládne* a v gottwaldovském muzikálu Pavla Hobla *Třicet panen a Pythagoras* (1973), jenž byl puštěn do kin nenápadně až v roce 1977.

Vedení kinematografie si bylo vědomo Menzelovy mezinárodní proslulosti. Nemělo v úmyslu „odstavit“ tvůrce oscarového filmu natrvalo a hledalo, jak ho vrátit k režii.

Uvažovalo se, že bude režírovat *Tři oříšky pro Popelku*.

Francouzská herečka Marlène Jobertová zatoužila v půli sedmdesátých let natočit s Menzelem film a přijela se za něj přimluvit do Prahy, aby dostal svolení odcestovat do Paříže. V Paříži zvažovali možné projekty, Menzel navrhl film o Anně Letenské, ale Jobertová chtěla příběh přenést do Paříže. „A tak jsme se nějak – tiše a přátelsky – zase rozešli.“<sup>115</sup>

<sup>114</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Filmaři, folklór a Fanoš Mikulecký. *Rovnost*, 17. 7. 1982, s. 6.

<sup>115</sup> MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 293.

Nakonec se Jiří Menzel k režii vrátil snímkem

***Kdo hledá zlaté dno*** (1974) z prostředí výstavby Dalešické přehrady.

Byla to moralita podle scénáře Rudolfa Ráže, který Zdeněk Svěrák přivedl do přijatelnější podoby. Příběh mladého hodináře, jehož maloměšťácká dívka touží po penězích. Lád'á jde proto pracovat na přehradu a sblíží se s dělnickou třídou. Po filmařské stránce nejde o dílo marné, Jan Kliment v dobové recenzi vyzvedl „balet Tater“, sekvenci s nákladními vozidly:

„Jsou ve filmu místa, kde sledujeme se zatajeným dechem obraz, na němž se vlastně nic neděje. Sledujeme scény jakoby dokumentaristické ze staveniště. Jenže to právě není vůbec dokumentaristika, to je poezie. Jako by ta těžká nákladní auta, ta rypadla, jako by to všechno tančilo jakýsi balet.“<sup>116</sup>

Na plakátech bylo kuriózně napsáno: Jiří Menzel, laureát státní ceny Klementa Gottwalda. Jako by tento přídomek měl zaštitit režisérův návrat. Státní cenu dostal Jiří Menzel spolu s Bohumilem Hrabalem roku 1968 za *Ostře sledované vlaky*, které se přitom v roce 1974, v době premiéry filmu *Kdo hledá zlaté dno*, nesměly promítat. Film *Kdo hledá zlaté dno* přilákal v ČSR jen 158 tisíc diváků.

***Na samotě u lesa*** (1976), veselohra o chalupaření, vznikla podle scénáře Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka, kteří ve filmu, vedle Josefa Kemra, také hráli. Téměř milion diváků v ČSR.

***Báječní muži s klikou*** (1978) byl pohodový retro hold průkopníkům české kinematografie: Rudolf Hrušínský jako kouzelník Vilém Pasparte (= Viktor Ponrepo), Vladimír Menšík jako kabaretiér Jára Šlapeta (= Josef Šváb - Malostranský), Jiří Menzel jako fotograf Jakub Kolenatý (= architekt Jan Kříženecký). Dále hrály Vlasta Fabianová, Blažena Holíšová, Hana Burešová, Jaromíra Mílová aj. Kamera: Jaromír Šofr. Uvedeno v cyklu *Quinzaine des Réalisateur* na MFF v Cannes 1979. Jen 157 tisíc diváků v ČSR.

Bohumil Hrabal se vrátil do oficiální literatury, Jiří Menzel navrhl natočit *Postřižiny* (1976), a když byly zamítnuty, navrhl *Slavnosti sněženek* (1978). Odpovědí prý bylo: tak to raději ty *Postřižiny*.<sup>117</sup>

***Postřižiny*** (1980)

zaznamenaly obrovský divácký úspěch, 2,8 milionu diváků v českých kinech.<sup>118</sup> Jakkoli byly prosyceny nostalgií po zlatých časech prvních let první republiky, konvenovaly zřejmě dobovému komunistickému ideálu „plného života“ a „zdravého pozemšťanství“, takže je přivítal i Jan Kliment:

„Film přes nedramatičnost zachovává jednotnou atmosféru, kterou někde dokonce až přehání, například v nádherném záběru zabijačkové hostiny, kdy zprava svítí sklánějící se slunce na stůl hodovníků, což je záběr až z jiného filmu, jakoby z Rembrandta. [...] Pro postavu jeho jedinečné ženičky vybral režisér Magdu Vašáryovou, její paní Marja

<sup>116</sup> KLIMENT, Jan. Jak nalézt zlaté dno. Nový český film. *Rudé právo*, 16. 1. 1975, s. 5.

<sup>117</sup> MENZEL, Jiří. *Rozmarná léta*. Praha: Sloart 2013, s. 373.

<sup>118</sup> Autora této příručky *Postřižiny* v době uvedení nenadchly. V nové době pak zjistil, že zahraniční studentky jsou filmem až šokovány: začíná se zabitím prasete, po celý film se konzumují spousty vepřového masa a končí se domácím násilím, když Francin sešlehá Maryšku pumpičkou. Nemluvě o scénách, kdy obstarožní strejdivé mlsně obzírají půvaby mladé ženy. Z feministického pohledu musí být *Postřižiny* vnímány jako oplzlý, nenesitelně sexistický film.

má podmanivé kouzlo. Je milá, roztomilá, krásná a půvabná. Má onu nevyslovitelnou radost ze života, má ono až bláznivě hravé a bezstarostné odhodlání uskutečňovat to, o čem si dovolí jiní jenom snít. Přesto všechno se mi zdá, že herečka je příliš křehká na tu životem nabitou postavu ženy, která snídá s nádhernou zdravou chutí kusy masa a zapíjí je množstvím piva. Na onu horkou ženu, která láškuje nad zabitým vepřem, která si hraje s krví jako s barvičkami. Zdá se mi, že by křehkost Magdy Vašáryové při takovém způsobu života, při téhle životosprávě ani dlouho nevydržela.“<sup>119</sup>

Slabší, byť dodnes populární jsou *Slavnosti sněženek* (1985), natočené podle slabší, jak se domnívám, stejnojmenné Hrabalovy knížky o životě v chatové osadě v Kersku. Také zde se musí zabít a sníst prase, tentokrát divoké. Do národní imaginace vešel spor dvou mysliveckých part o úpravu kančí pečinky: se zelím, nebo se šípkovou omáčkou? Jen 900 tisíc diváků.

*Vesničko má středisková* (1985) podle scénáře Zdeňka Svěráka byla výhodně prodána do americké distribuce a nominována na Oscara. Příběh závozníka Otíka Rákosníka (János Bán) a jeho parťáka řidiče (Marián Labuda) dojal diváky na celém světě. Když se zootechnik Václav (Jan Hartl) obrátil k Otíkovi (János Bán) s doporučením „Dávají výbornej film, rumunskej,“ netušil zřejmě nikdo z tvůrců, že se nám rumunská kinematografie za 15–20 roků stane nedostižným vzorem. Zvláštní cena poroty na MFF v Montrealu. 4,1 milionu diváků v ČSSR.

V roce 1985 natočil Jiří Menzel v Západním Německu bezvýznamnou krimi komedii *Čokoládová čmouchalové* (1985).

*Konec starých časů* (1989) podle prášilovské prózy (původně scénáře) Vladislava Vančury s Josefem Abrhámem v roli knížete Megalrogova měl premiéru až v dubnu 1990. V kinech většího ohlasu nedosáhl. Cena za režii na MFF v Monteralu a na MFF v Las Vegas, cena za kameru pro Jaromíra Šofra na MFF ve Valladolidu a v Las Vegas.

## VĚRA CHYTILOVÁ (1929–2014)

dostala po pěti letech, kdy byla nadále zaměstnána ve FSB za základní plat 1 700 Kčs, ale její projekty byly odmítány, možnost natočit v Krátkém filmu Praha, vedeném Kamilem Pixou, podle scénáře Kristiny Vlachové jako experiment jeden ze scénářů, které si FSB netroufalo realizovat a mělo k němu pro autorku nepřijatelné připomínky:

### *Hra o jablko* (1976).

Námět: Kristina Vlachová. Hrají: Dagmar Bláhová, Jiří Menzel, Jiří Kodet, Evelyn Steimarová, Bohuš Záhorský, Jiří Lábus, Jana Synková aj. Příběh zdravotní sestry Anny z porodního oddělení, která svede sukničkáře MUDr. Johna. Snímek začal sbírat zahraniční ohlasy o řadu měsíců dříve (Stříbrný Hugo na MFF v Chicagu 1977), než ho mohli zhlédnout domácí diváci; někteří se o jeho existenci dozvěděli z vysílání BBC. Film byl připravován do distribuce na září 1977, na předváděcích projekcích už ho zhlédli vedoucí kin, ale premiérové uvedení bylo zrušeno a místo něho šel do kin čtyři roky zakázaný muzikál *Třicet panen a Pythagoras*. Podle vzpomínky Věry Chytilové proti filmu vystoupila stranická organizace na Barrandově:

<sup>119</sup> KLIMENT, Jan. Život je krásný. Nový český barevný film v kinech. *Rudé právo*, 5. 3. 1981, s. 5.

„Zákaz si vynutila komunistická buňka režisérů na Barrandově. Soudruzi Kachlík, Balík, Sequens a další byli pohoršeni tím, že zase mohu točit. Film byl ještě před premiérou promítán na filmových nákupech a sovětské nákupčí řekli, že sice proti němu nic nemají, ale koupit ho nemůžou, protože sovětský divák není ještě zralý, aby viděl porody. Toho se soudruzi chopili a žalovali na ÚV KSČ. Odtamtud zavolali generálnímu řediteli filmu Puršovi a ptali se ho, o co jde. A Purš se podělal a film zakázal. Mně to ovšem nepřiznal, bylo mi sděleno, že film byl zastaven na příkaz vyšších míst.“<sup>120</sup>

Proslulá je historka, jak Chytilová navštívila ve Františkových Lázních vedoucího kulturního oddělení ÚV KSČ Miroslava Müllera: „Pobavilo ho to: Ty se mi líbíš! Ty se mě nebojíš!“<sup>121</sup> Když pak byla *Hra o jablko* v únoru 1978 přece jen uvedena (jako film mládeži do 18 let nepřístupný, s vynikajícím animovaným sci-fi Václava Mergla *Krabi* jako předfilmem), kina byla vyprodána, přidávala se další představení a diváci dychtili zhlédnout dílo dříve, než snad bude znovu zakázáno. Z intelektuální autorky, jejíž filmy *Strop*, *Pytel blech*, *Sedmikrásky* a *Ovoce stromů rajských jíme* se promítaly pouze v klubech (snímek *O něčem jiném* byl tehdy neodstupný), stala se rázem tvůrkyně lidových filmů pro nejširší obecnost. 2,2 milionu diváků v ČSR do konce roku 1987. Autor této příručky byl tehdy zklamán:

„Příznivý populační vývoj [...] našel svůj specifický odraz i v české kinematografii [...]. Nyní přichází do distribuce dlouho očekávaný [...] film režisérky Věry Chytilové *Hra o jablko*, dílko odvážné, polemické a provokující.

Chytilová totiž na celou problematiku pohlíží jaksi ‚zevnitř‘, z ostentativně ženského stanoviska. Muže líčí jako bezohledné pokrytce, primitivy a sobce [...], hrdinku Annu pak vidí co samostatnou a plně emancipovanou osobnost [...]. Autorčin ironický pohled na slepě živočišný, konzumní přístup [...] má něco z páralovské kritiky ‚křečků a lidí‘, což přiznávají i opakované záběry laboratorních hlodavců a stereotypní postelové sekvence. Hlavní postavy pracují ve zdravotnictví a největší část děje se odehrává v porodnici – už z toho je cítit polemiku [...]. V tomto směru překračuje Věra Chytilová všechna tabu a s pravidelnou neúprosností prokládá film dokumentárními záběry z porodnice. [...] Tak jako vždy u Chytilové, jde tedy i tentokrát o mravní problém, jenže leitmotiv destrukce ze *Sedmikrásek* byl nahrazen leitmotivem zrození.

*Hra o jablko* je mimořádný film. Mezi jeho hlavní klady patří skvělá kreace ženy-klauna Dagmar Bláhové z Divadla na provázku [...] a neotřelé herectví Jiřího Menzela. *Hra o jablko* má však i některé závažné nedostatky. Především nejde o zdařilou komedii – smyslné i dvojsmyslné žerty, jež se občas mihnou na plátně, nejsou ničím víc než banálními trivialitami. Rafinovaná symbolika inscenovaných sekvencí kontrastuje s brutálním dokumentarismem záběrů z porodnice natolik, až se zdá, že režisérka se snaží spíš něco zamaskovat než odhalit; vrcholem výrazové nekázně a snad i tvůrčí bezradnosti je pak válečná zvuková kulisa v sekvenci návštěvy na venkově. Navíc však vadí technická nedokonalost, především nedostatečná kvalita zvuku. A přesto je třeba tento film přivítat. Už proto, že míří výš a zabírá hlouběji než většina naší současné produkce, už proto, že jde o experiment [...], a také proto, že se v něm Věra Chytilová poprvé obrací k nejširšímu publiku a že se do značné míry dokázala oprostít od intelektuální výlučnosti [...] (mám na mysli formálně prvotřídní, ale jinak zcela nekomunikativní skleníkovou květinou *Ovoce stromů rajských jíme*).<sup>122</sup>

<sup>120</sup> KOLÁŘ, Jan. Člověk musí být klidný, ale ne pasivní! Velký rozhovor s Věrou Chytilovou. *Divadelní noviny, Příloha 5, Čtení na léto*. 27. 6. 2006, r. 15, č. 13, s. V.

<sup>121</sup> Tamtéž.

<sup>122</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Hra o jablko*. *Rovnost*, 15. 3. 1978, s. 5.

Jan Kliment film vřele přivítal:

„[...] Nový český film režisérky Věry Chytilové, který pod dost zbytečně symbolizujícím názvem *Hra o jablko* promítají s velkým úspěchem naše kina, se zakusuje po svém právě do tohoto jablka sváru, právě do problematiky vztahů mezi mužem a ženou, do lehkomyšlnosti a povrchnosti, a velmi silně se staví na stranu těch, kdo v lásce vidí i společenskou odpovědnost. [...]

*Hra o jablko* je tragikomedie a říká nesmírně závažné i vážné věci. Tím zbytečnější a zmatenější je podtitul, jímž se film vyprovází k divákům. Zní: Komedie zaujatá proti mužům. To je prostě nesmysl, protože tu máme dílo vášnivě zaujaté proti špatným lidem, proti měšťákům a maloměšťákům, protože právě ona sexuální ‚svoboda‘ [...] je nic míň a nic víc než právě typický maloměšťácký projev.

Chytilová se vyjadřuje osobitě, nekonvenčně, což také přispívá k úspěchu filmu hlavně u mladých diváků. Její výraz je ryze filmový, autorka pracuje se zkratkou, detailem, náznakem. [...]

*Hru o jablko* však bohužel vyznačuje i nedůsledná ukázněnost autorky Věry Chytilové. [...] Tak už například zařazení písniček vyznívá značně neústrojně [...]. Neukázněnost, až schválnost čiší z hýřivě zařazených záběrů skutečných porodů a docela nemístně šokuje normálního diváka naprosto zbytečně a svévolně zařazeným záběrem císařského řezu. Tyto zbytečnosti stírají nakonec naléhavost výpovědi celého filmu a škodí jen jemu samému, byť třeba i vyvolají senzačkářský ohlas. Méně by tu bylo rozhodně víc ku prospěchu věci, o niž autorce nepochybně jde.

Závěrem lze jen uvítat, že tento snímek vznikl ve studiu Krátkého filmu v Praze. Barrandovu tak vyrostl zdravý oponent v nejlepší slova smyslu.

Je to film, jež budou mnozí vydávat za nekonformní. [...] Ale je to film především proti tomu, co se rádo vydává právě za známku nekonformismu [...]. Tomu nastavila Chytilová zrcadlo. [...] V režisérčině díle se tímto snímkem ozvala zatím nejsilnější nota společenské odpovědnosti, lidské vážnosti, opravdového humanismu.“<sup>123</sup>

Jiří Tvrzník pojal recenzi jako obhajobu:

„[...] A kontrastuje-li humor filmu s pasážemi téměř autenticky nezastírajícího, až naturalisticky otevřeného pohledu na bolest vlastního rození, jímž lze při zjednodušeném nazírání vytýkat naturalistickou samolibost, pak tady podle mého názoru autorka velmi účinně vyostřuje kritičnost svého filmu, staví vedle sebe bolest a smích, aby našla nápadný výraz pro myšlenku, a dává tak humoru neobvyklou dimenzi, v níž nechybí sarkasmus ani groteska. [...]

Samozřejmě, chce-li někdo snímku vytýkat drobné kazy, nalezne je (neboť co je kolem nás dokonalého?). Nechceme-li však přehlížet hodnotu tohoto filmu jako celku – a je to v uměleckém i společenském kontextu hodnota mimořádná – pak ony kazy jsou zcela bezvýznamné. [...]<sup>124</sup>

<sup>123</sup> KLIMENT, Jan. O společenské a lidské odpovědnosti. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 30. 3. 1978, s. 5.

<sup>124</sup> TVRZNÍK, Jiří. *Hra o jablko*. *Mladá fronta*, 7. 4. 1978, s. 4.

V Krátkém filmu pak Věra Chytilová natočila vynikající krátký patnáctiminutový dokument o aktivním stáří *Čas je neúprosný* (1978), do něhož zakódovala některé potměšilosti, dobovými schvalovateli neodhalené.

V době, kdy se jednalo o uvolnění *Hry o jablko*, byla Věra Chytilová pozvána na ředitelství Barrandova, kde jí byla nabídnuta smlouva na film *Jak se rodí sídliště* a scénář *Kalamita*, který nikdo nechtěl točit. Koncem zimy 1978 začala točit *Kalamitu*, poté bylo natáčení přerušeno, přes léto natočila *Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*, a s příchodem zimy se vrátila ke *Kalamitě*.

***Panelstory aneb Jak se rodí sídliště*** (1979, uvolněno v prosinci 1981).

Námět: Eva Kačírková.

Komedie připravená do distribuce na červen 1980, získala Velkou cenu (ex aequo) na MF autorských filmů v San Remu 1980, viděli ji klubisté 17. května 1980 na programovacím semináři v Kroměříži, kina již měla vyšpendlené fotosky, když náhle byl film zakázán.

Recenze pro *Rovnost* byla autorovi vrácena:

„Aby snáze pronikla do mikrosvěta sídlištního hemžení, zvolila režisérka vědomě zkreslující autorský postup. Jako čočka lupy podává obraz zvětšený, ale zároveň deformovaný, pokud jde o proporce zkoumaného pohledu vzhledem k celku, tak i nový film Věry Chytilové nastavuje skutečnosti vypuklé zrcadlo, v němž se harmonicky vyvážený obraz globální reality trhá do tříště obludně zvětšených fragmentů, které až s jakousi nestoudnou potměšilostí obražejí právě ty negativní jevy společenského života, na něž jiné naše filmy dosud jen nesměle narážely v mezích tzv. ‚laskavého‘, ‚chápavého‘, ‚lidského‘ přístupu. Mozaiku drobnohledných postřehů pak autorka spojila pomocí úderné kontrastní skladby ejzenštejnovského typu do předdimenzované syntézy, tlumočící urbanistický i morální stres moderního člověka. Výsledkem je nebyvale explozivní film, který doslova řve jakotem stavebních mašin, pláčem dětí, troubením klaksonů, křikem štvaných hospodynek, film, v němž realita drcená kladivem nervního střihu navozuje nepřetržitý pocit ohrožení a sugeruje fobii ze zákeřných jam, vznášejících se panelů, zuřících buldozerů, vzpínajících se rypadel, zatoulaných ratolestí, váznoucích výtahů a nevěrných žen, film, u něhož ani nelze hodnotit dialogy, neboť jak nazvat dialogem hulákající změť spílání, nářků, stížností a nadávek, jimiž se postavy častují bez čekání na odpověď. Se zvlášť nemilosrdnou šířavostí předvádí autorka trampoty žen: hysterie kolem sporáku, rozhovor se starou paní,<sup>125</sup> apokalyptická vize maminek s kočárky v závějích sídlištního bahna [...]. Děda, mající zastupovat dobro, je sice typově výborný, ale zdá se, že tady si Chytilová svůj úkol poněkud ulehčila. Postavit do kontrastu k velkoměstskému babylónu starého člověka z venkova totiž není žádný myslitelský objev. [...] Rozběsněný uragán strojů, lidí a materiálu nakonec sama režisérka není s to zkrotit, žádná pointa se nejeví jako dostatečně účinná, a tak film posledním záběrem přestává, aniž by končil.

Poprvé v režisérčině díle tu došlo k stoprocentnímu splynutí dokumentárního a dekorativního živlu, takže veškerá stylizace vychází z reality a naopak – i ta nejsyrovější realita je vyzdvížena do roviny filmové poezie. Publicisticky zaujaté dílo tím u diváka vyvolává až jakousi estetickou závrať. Morálně očistný účinek takového filmu je nesmírný. [...]<sup>126</sup>

<sup>125</sup> Do této role obsadila režisérka svoji maminku Štěpánku Chytilovou.

<sup>126</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Sídliště pod mikroskopem*. (Strojopis, nepublikováno.)



V Jihočeském kraji byly filmy Věry Chytilové z vůle místních stranických orgánů zakázány až do osmdesátých let. Boj o Chytilovou pokračoval, mj. v časopise *Film a doba*, kde svůj názor postupně zveřejnili historik sovětského divadla Karel Martínek (1925–2001), ideolog ČSFÚ Miroslav Zůna (1926) a stranický kritik Vladimír Solecký.

***Kalamita*** (1980, uvolněno v lednu 1982)

je modelové podobenství o lidském chování ve chvíli náhlé katastrofy. Hrají: Boleslav Polívka, Dagmar Bláhová, Jana Synková, Laco Déczi aj.

Poté našla Chytilová útočiště opět v Krátkém filmu Praha a podle povídky Jiřího Brdečky natočila ironický příběh stárnoucího erotomana (Leoš Suchařípa), jenž se pachtí za dívkami

***Faunovo velmi pozdní odpoledne*** (1983)

a také hodinový dokument

***Praha – neklidné srdce Evropy*** (1984),

jenž vznikl jako československý příspěvek do projektu italské televize RAI o kulturních metropolích Evropy, podíleli se na něm také Miklós Jancsó (Budapešť), Krzysztof Zanussi (Vatikán), Vatroslav Mimica (Záhřeb), Theo Angelopoulos (Athény) atd. Chytilová film pojala jako burcující manifest o „vědomí souvislostí“.

***Vlčí bouda*** (1986) podle scénáře Daniely Fischerové, vytvořená ve skupině Marcely Pittermanové, je zimní dětské sci-fi podobenství: skupina žáků na lyžařském výcviku je vystavena psychoteroru ze strany pravděpodobných mimozemšťanů. Kamera Jaromíra Šofra, hudba Michaela Kocába.

***Šašek a královna*** (1987) je adaptace inscenace hry Boleslava Polívky z Divadla na provázku, hrají Bolek Polívka a Chantal Poullain.

***Kopytem sem, kopytem tam*** (1988) pranýřuje promiskuitu pod hrozbou AIDS, hrají herci z Divadla Sklep: Tomáš Hanák, David Vávra, Milan Šteidler, Tereza Kučerová, Chantal Poullain aj.

## **JURAJ HERZ (1934–2018)**

přешel do období normalizace poměrně plynule a se ctí, natočil:

***Petrolejové lampy*** (1971).

Vynikající přepis románu Jaroslava Havlíčka (scénář: Lubor Dohnal) o nešťastné Štěpce, která se provdala za syfilitika a prožívá s ním na očích maloměsta jako jeho choť degenerativní proces progresivní paralýzy. Hrají: Iva Janžurová, Petr Čepek aj.

***Morgiana*** (1972)

Hororová adaptace novely Alexandra Grina *Jessie a Morgiana*. O dvou sestrách, temné Viktorii a plavé Kláře, obě hraje Iva Janžurová.

Po schvalovací projekci oznámil Herzovi ústřední dramaturg Ludvík Toman zákaz dalšího natáčení na Barrandově, protože prý namísto romantického natočil sadomasochistický film.<sup>127</sup> Zákaz byl dle vzpomínek Juraje Herze odvolán díky tomu, že jistá delegace sovětských filmařů díky publicistce a tlumočnici Janě Klusákové zhlédla při návštěvě Barrandova *Morgianu* a film se jim líbil, jednak díky přímlově Miloše Macourka, po níž Jiří Purš dal Herzovi podmínku natočit film z dělnického prostředí.<sup>128</sup>

Tak po dvou temných filmech s Ivou Janžurovou vznikly dva světlé s Dagmar Veškrnovou:

***Holky z porcelánu*** (1974)

Komedie o dívkách ve fabrice podle scénáře Jaromíry Kolárové. První výrazný úspěch Lenky Kořínkové a Dagmar Veškrnové. Zděšení schvalovací komise, 810 tisíc diváků.

***Holka na zabítí*** (1975)

Detektivní příběh využívá komediální talent Dagmar Veškrnové, objevené filmem *Holky z porcelánu*.

***Den pro mou lásku*** (1976)

Tragický příběh mladé rodiny podle scénáře Markéty Zinnerové v dramaturgii jejího manžela Miloslava Vydry. Hrají Marta Vančurová a Vlastimil Harapes. Kamera: Jiří Macháně. Jeden z filmů, které v produkčním roce 1976 signalizovaly oživení. Dostal se do soutěže 27. MFF v Západním Berlíně. Ale Herz dle svých slov považoval scénář za špatný, s motivem smrti dítěte nesouhlasil, se scenáristkou vedl soudní spor a výsledný „uhlazený a vycizelovaný“ film neměl rád.<sup>129</sup>

Dvojice hororových pohádek vznikala ve skupině Oty Hofmana, se stejným štábem, aby bylo možné dvakrát využít nákladnou ateliérovou dekoraci:

***Panna a netvor*** (1978). Nová verze krásky a zvířete, hrají Zdena Studénková a Vlastimil Harapes v ptačí masce, v roli otce Václav Voska

a

***Deváté srdce*** (1978).

***Křehké vztahy*** (1979). Příběh drsného řidiče (Vladimír Kratina) podle románu jednoho ze spisovatelů tzv. severočeské školy Václava Duška.

***Upír z Feratu*** (1981). Automobilový horor podle Josefa Nesvadby s Jiřím Menzelem, Dagmar Veškrnovou, Janou Břežkovou a motorovými vnitřnostmi, které vytvořil Jan Švankmajer. Nejlepší záběry byly z filmu údajně vystříženy.

***Buldoci a třešně*** (1981). Parodie na mafiánské filmy podle námětu Ivana Gariše.

***Straka v hrsti*** (1983). Divoká variace na středověkou hru *Mastičkář* podle scénáře Antonína Přídala a s hudbou Michaela Kocába. Film byl zakázán a uvolněn v roce 1988 jen pro videodistribuci, 35mm kopie až na podzim 1990. Pověst trezorového díla k úspěchu nevedla.

<sup>127</sup> HERZ, Juraj, Jan DRBOHLAV. *Juraj Herz. Autopsie (pitva režiséra)*. Praha: Mladá fronta, 2015, s. 233–234.

<sup>128</sup> Tamtéž, s. 255–256.

<sup>129</sup> Tamtéž, s. 267–268, 272–273, 292.

**Zastihla mě noc** (1985). 130 minut. Scénář: Jaromíra Kolárová. Kamera: Viktor Růžička. Hudba: Michael Kocáb. Hrají: Jana Riháková, Jana Brejchová, Hana Brejchová, Rudolf Hrušínský, Dagmar Veškrnová, Miroslav Donutil aj.

Příběh komunistické novinářky Jožky Jabůrkové je vyprávěn jako sled vzpomínek vězenkyně koncentračního tábora Ravensbrück. Vězněm tohoto koncentráku byl v chlapeckém věku i Juraj Herz. Dle svých slov myslel při natáčení na Milenu Jesenskou, jež byla rovněž vězenkyní v Ravensbrücku. Žánr hagiografického filmu obohatil Juraj Herz vysokou mírou exprese. Cena Růže z Lidic na XXV. MFF v Karlových Varech 1986.

Scénu se sprchami dle přesvědčení Juraje Herze ukradl Steven Spielberg pro *Schindlerův seznam*:

„[...] ohromeně jsem zíral, když jsem v něm viděl svoji scénu ze sprch, kdy dlouho neteče voda a nejprve jedna z žen a pak i ostatní se rozkřičí, že ze sprch bude prýštit plyn. Nešlo jen o to, že ta scéna byla téměř identická, ale i o to, že byla skoro stejně natočená, záběr po záběru. Nešlo mi to do hlavy, podobnost byla až zarážející [...]. Vypτάval jsem se kdekoho a zjistil jsem, že když Spielberg připravoval natáčení, objel stejně jako já všechny dostupné koncentrační tábory v Evropě. V každém se ptal, jestli se tam už něco válečného netočilo, a když ano, nechal si dotyčný film promítnout. *Zastihla mě noc* prý viděl dvakrát. [...]

Nešlo mi ani tak o to, že Spielberg tu scénu ukradl, jako o to, že to byl můj osobní prožitek, který jsem sám zažil, když mi bylo sotva deset let.“<sup>130</sup>

Na Slovensku natočil Juraj Herz příběh kuchaře *Sladké starosti* (1984) a pohádku *Galoše štěstia* (1986). Koncem osmdesátých let odjel do Západního Německa.

## HYNEK BOČAN (1938)

byl počátkem normalizace převeden do dabingu.

K režii se vrátil komedií *Muž z Londýna* (1974) s Jiřím Sovákem,

pokračoval snímkem ze života učňů *Tak láska začíná...* (1975) o dvou povídkách: *Trápení ďáblova učedníka* (scénář: Zdeněk Mahler) a *Smím prosit, Helenko?* (scénář: Gustav Oplustil).

Podle podivínského<sup>131</sup> spisovatele Jana Kostrhuna, jehož knížky patřily k oceňovaným prózám sedmdesátých let, natočil cyklus barevných filmů z jihomoravského venkova:

**Plavení hříbat** (1975)

**Tvář za sklem** (1979)

**Pytláci** (1981, širokoúhlý)

**Vinobraní** (1982)

Největší návštěvu (1,3 milionu diváků) získala hornické komedie o pití mléka

**Parta hic** (1976) s Vladimírem Menšíkem, Josefem Dvořákem, Reginou Rázlovou aj.

Slabší ohlas měl příběh podle scénáře Antonína Přídala

**Půl domu bez ženicha** (1980) s Vladimírem Menšíkem.

<sup>130</sup> Tamtéž, s. 350–351.

<sup>131</sup> Z jihomoravského městečka Podivína.

V melancholické veselohře *Smích se lepí na paty* (1986) hraje Vlastimil Brodský důvěřivého venkovského seniora, jenž si různými vynálezy a fantaziemi ozvláštňuje stáří a nechá se oklamat podvodnicí (Jiřina Bohdalová).

Dodnes televize reprizují jeho pohádku podle Boženy Němcové

*S čerty nejsou žerty* (1984) s Vladimírem Dlouhým a Ondřejem Vetchým, vtipně navazující na veselou českou čertovskou tradici.

Snímek *O zapomnětlivém černokněžníkovi* (1990) kombinuje pohádkové motivy a prostředí filmových ateliérů, v kinech propadl.

Po Listopadu spolupracoval Hynek Bočan mj. se spisovatelem a bývalým politickým vězněm Jiřím Stránským. Natočil podle něho *Bumerang* (1996) z prostředí vězňů padesátých let a čtyři řady (45 dílů) seriálu *Zdivočelá země* (1997, 2001, 2008, 2012). Z první řady byl sestřižen i film pro kina *Zdivočelá země* (1997).

K dočasně „distancovaným“ režisérům patřil také

### VÁCLAV GAJER (1923–1998)

jenž koncem šedesátých let natočil dvě hořké komedie podle ambiciózních předloh, obě měly průměrnou návštěvnost:

*Jak se zbavit Helenky* (1967) podle povídky Ilony Borské.

*Flirt se slečnou Stříbrnou* (1969) je průměrná adaptace strhujícího „koncového detektivního melodramatu“ Josefa Škvoreckého *Lviče* (1969).

Následovalo černobílé drama z valašského venkova podle Jiřího Křenka

*Kateřina a její děti* (1970, premiéra 1975), hrají: Zora Rozsypalová, Drahomíra Hofmanová, Jorga Kotrbová, Jana Vychodilová, Karel Augusta aj. Kamera: Jan Čuřík.

Jak doložil Štěpán Hulík, scénář byl schválen za starého vedení v červenci 1969, natáčelo se v první půli roku 1970, film nebyl schválen ani po nových stříhových úpravách v říjnu 1970. V květnu 1972 chtělo vedení FSB materiál zlikvidovat, což ředitel Českého filmu Bohumil Steiner nedovolil.<sup>132</sup>

Film byl do kin překvapivě uvolněn v září 1975. Dočkal se jen omezené distribuce a neměl žádné recenze, kromě nepřívětivé glosy Miroslava Courtona (1951) v *Rudém právu*:

„Je to film černobílý, nejenom materiálem, na který byl natočen, ale i tím, jak vidí skutečnost. Zahořklá matka, nenávidící vše okolo sebe, i své dcery, navzájem se nesnášející sestry, plné závidění a zloby, slizký a bezpáteřný vesničan Marmeláda, defektní Umpaj a další psychicky, lidsky i morálně deformované osobnosti – to jsou hlavní postavy a tím i »hrdinové« filmu. Z takovéhle kolekce zlých lidí nemohla vyjít ani tragédie, ani drama, jenom ponurý pohled do nějakého vykonstruovaného, nepravdivého a nepravděpodobného světa, pohled plný bezvýchodnosti. Vůbec celý tenhle film jako by patřil do let, kdy právě takováto destrukce a skepse byly »módní a moderní«.

Hrdinové filmu svým jednáním, charakterem i chováním rozbíjejí základní lidské hodnoty – mateřskou lásku, mezilidské vztahy, víru v člověka, ve spravedlnost. Je to žel tak: snímek *Kateřina a její děti*, který, jak mnozí jistě vědí, vznikl s problémy a těžce v roce 1970 a poznamenaný dobou svého vzniku, se dostal až letos na plátna kin.

<sup>132</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 77.

Tvůrce má právo na hledání, experiment i na chyby. I v tomto procesu však musí být důsledný, vycházet z metody socialistického realismu. Garantem by tu měl být jasný světový názor. Nihilismus, skepsi a pragmatismus tohoto filmu však v žádném případě nelze spojovat se socialistickým realismem, socialistickým filmovým uměním.<sup>133</sup>

Václavu Gajerovi za normalizace přitížilo, že byl v roce 1968 předsedou odborové organizace tvůrčích pracovníků studia. Byl převeden do funkce druhého režiséra. K samostatné režii se vrátil díky Otu Hofmanovi,<sup>134</sup> v jehož skupině natočil první díl tzv. šumavské trilogie podle námětů Josefa Pohla s populárním Tomášem Holým:

*Pod Jezevčí skálou* (1978), *Na pytlácké stezce* (1979), *Za trnkovým keřem* (1980), první díl s téměř půlmilionovou návštěvností, která dále vždy o sto tisíc poklesla,

V Gajerově filmografii následovaly už jen dva filmy: *Divoký koník Ryn* (1981) podle Bohumila Říhy a válečný *Dva kluci v palbě* (1983).

### ZDENEK SIROVÝ (1932–1995)

patřil k několika českým režisérům, kteří se pokusili o western. Na počátku sedmdesátých let natočil podle povídek Jacka Londona, které přepsal do scénářů Jiří Křižan, v gottwaldovském studiu tři povídky: *Kaňon samé zlato* (1970), *Claim na Hluchém potoce* (1971) a *Poslední výstřel Davida Sandela* (1971), které se mohly programovat samostatně a zároveň byly spojeny do celovečerního programu pod názvem *Kaňon samé zlato* (1971).

Podobně jako Hynek Bočan našel pak Zdenek Sirový uplatnění v dabingu.

S Jiřím Křižanem připravil scénář, který posléze režíroval František Vláčil jako *Stíny horkého léta* (1978). Myslel si, podobně jako Vláčil, i na další Křižanův (a Kalinův) scénář *Signum laudis* (1980), který nakonec realizoval Martin Hollý.

Na počátku sedmdesátých let se v Hollywoodu rozvinuly tři žánry, které se následně rozlily do dalších národních kinematografií: neoromantický film (*Love Story*), retro (*Velký Gatsby*) a katastrofický film (*Letiště*). Právě katastrofický film, jehož inspirátorem byl romanopisec Arthur Hailey, zajímal i vedení socialistických kinematografií, protože to byl žánr atraktivní, napínavý, jehož hrdiny bývali většinou pracující lidé. Vzniklo proto vícero pokusů o tento žánr ve zdejších podmínkách: *Exploze* (Rumunsko, 1973), *Posádka v ohrožení* (SSSR, 1979).

O český exemplář se pokusili scenárista Jiří Křižan a režisér Zdenek Sirový ve filmu

*Hrozba* (1978),

širokoúhlý, barevný, hrají: Vladimír Menšík, Ladislav Frej, Vladimír Durdík, Jiří Wohanka, Pavel Zedníček aj.

Dobová kritika přijala film rozporně:

„A proto má ten film takové opravdu dramatické jádro, proto nás strhuje, protože v něm jde o člověka, o lidský život, o lidské štěstí.“<sup>135</sup>

<sup>133</sup> (mc). Omyl. Nad novým českým filmem. *Rudé právo*, 30. 10. 1975, s. 5.

<sup>134</sup> HULÍK, Štěpán. *Kinematografie zapomnění. Počátky normalizace ve Filmovém studiu Barrandov (1968–1973)*. Praha: Academia, 2011, s. 77 a 320–321.

<sup>135</sup> KLIMENT, Jan. Nejdramatičtější je život. Nový český barevný film. *Rudé právo*, 8. 12. 1978.

„A scénář *Hrozby* není ničím víc, než snůškou nepravděpodobností, nešťastných náhod, zmařených osudů a křečovitých rozuzlení. Autoři svůj film zamořili takovým množstvím konfliktů, že by se z toho uživila celoroční barrandovská produkce a ještě by zbylo na jeden Dietlův seriál. Z podnětů Arthura Haileya bylo v *Hrozbě* použito především to, co tvoří slabou stránku jeho talentu: vykonstruovanost fabule, happy end i za cenu největších nepravděpodobností. [...] Ukázalo se, že tzv. výrobní tematiku nelze rozvíjet nahrazením schématu budovatelských filmů padesátých let schématem dnešních západních komerčních velkofilmů [...].<sup>136</sup>

Režisér vzpomínal:

„Film byl uveden na přehlídce českých a slovenských filmů v Mladé Boleslavi. Porota ho navrhla na Hlavní cenu, ale tu získat nemohl, protože udělení cen podléhalo schválení ÚV KSČ, a ten se postavil na zadní: Křižan se Sirovým a Hlavní cena? Tu pak dostala *Balada pro banditu* Vladimíra Síse.“<sup>137</sup>

Jsou to paradoxy, neboť do značné míry experimentální *Balada pro banditu* je mnohem lepší, umělecky progresivnější a inspirovanější film než Křižanova a Sirového *Hrozba*. Porota rozhodla správně. Zjevně netušila, že libreto k *Baladě pro banditu* pro Divadlo na provázku napsal, pod krycím jménem divadelního režiséra Zdeňka Pospíšila, disidentský spisovatel Milan Uhde. V kinech *Hrozba* propadla: 34,4 tisíce diváků, což obnáší pouhých 23 diváků na jedno představení. Zdenek Sirový si povzdechl:

„V kinech šel film špatně [...]. Sakra, říká si pak člověk, má to všechno vůbec cenu? Proč mrzne a současně se škvaří při požáru, proč na lidech vyžaduje maximální úsilí a honí je i za cenu ztráty přátelství, proč si pořád někde musí třepit pysk a přesvědčovat o svých úmyslech, domáhat se zvýšení rozpočtu, proč odjíždí od své rodiny a vrací se k ní po třech měsících vyždímaný, proč si zvolil povolání, o které se může otřít každý osel, protože každý přece chodí do biografu, a filmu tedy rozumí, a pár strejcům na rozhodujících postech je to úplně jedno...“<sup>138</sup>

Jen o málo lépe (46 tisíc diváků) dopadl v kinech následující snímek Jiřího Křižana a Zdenka Sirového, opět širokoúhlý a barevný,

**Paragraf 224** (1979),

tentokrát s ekologickou tematikou, který i Zdenek Sirový pokládal za špatný film:

„Co nás dva pitomce, mě s Křižanem, vedlo k natočení téhle polopravdy bez údernosti a fantazie, s odstupem času těžko říct. Vlastně to víme až moc dobře. Zaujala nás problematika rapidně se zhoršujícího životního prostředí, mysleli jsme si, že v této oblasti budeme maximálně svobodní, vždyť jsme svým způsobem nechtěli nic jiného, než po čem volala oficiální místa, totiž zjednání nápravy. Jako bychom zapomněli, že žijeme v Čechách, kde jsou osudy reformátorů více než smutné. [...] Byly nám doporučeny úpravy a my je udělali. [...] Film po natočení sestříhal šéfdramaturg Toman, kterému se podařilo odstranit z něj to poslední, co bylo zajímavé. Vzniklo torzo, ubohý odvar našich původních představ.“<sup>139</sup>

<sup>136</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. První český „katastrofický“ film. *Rovnost*, 8. 12. 1978, s. 5.

<sup>137</sup> SIROVÝ, Zdenek. *...není zač, řekl Bůh*. Praha: Český spisovatel, 1995, s. 117.

<sup>138</sup> Tamtéž, s. 117.

<sup>139</sup> Tamtéž, s. 118–119.

Další dva filmy Jiřího Křížana a Zdenka Sirového vznikly pro děti v gottwaldovském studiu a oba byly vyznamenány na tamějším festivalu, první dostal Hlavní cenu Festivalový panáček (1987), druhý druhou cenu Stříbrnou píšťalku (1989):

*Outsider* (1987) vede paralelu mezi zraněným závodním koněm a čtrnáctiletým žokejem Jožkou, který je ve škole diskriminován kvůli otcově (oprávněnému) uvěznění. V podtextu se film zastal všech dětí, které za daného režimu trpěly kvůli činům nebo postojům svých otců.

*Cesta na jhozápad* (1989) byla další westernovou variací na povídky Jacka Londona, čtrnáctiletého Bena Collinse hrál pozdější režisér Jiří Strach.

Po Listopadu natočil Zdenek Sirový už jen jeden film pro kina, komerčně úspěšnou adaptaci kultovního humoristického románu Miloslava Švandrlíka, v produkci soukromé společnosti Space films: *Černí baroni* (1992), hrají Pavel Landovský jako major Terazky, Ondřej Vetchý, Bronislav Poloczek, Alois Švehlík, Jiří Schmitzer, Miroslav Donutil aj. 1,47 milionu diváků.

S Jiřím Křížanem spolupracoval také slovenský režisér

**MARTIN HOLLÝ (1931–2004).**

Jejich nejlepším společným dílem je

*Signum laudis*, Česko-Slovensko (koprodukce Barrandov– Koliba), 1980

Námět: Vladimír Kalina. Scénář: Vladimír Kalina a Jiří Křížan. Kamera: František Uldrich. Hrají: Vlado Müller, Josef Bláha, Ilja Prachař, Radovan Lukavský, Jiří Kodet, Jana Břežková aj. Ojedinelý, jako protiválečné dílo oficiálně vysoce ceněný, přitom podvrtný film se odehrává za první světové války a jeho hrdinou je kaprál Hoferik:

„[...] kaprál Hoferik je nejen vzorným nositelem všech vojenských ctností – on dokonce oplývá vlastnostmi, které se každý učí cenit už od dětských let [...]! Odvážný, chladnokrevný, umí se ovládat, umí se orientovat ve svízelné situaci, má smysl pro čest, drží slovo. Do zákopů první světové války tak zabloudil typ, který je v kulturním povědomí zafixován jako pozitivní, vítězný hrdina; jako statečný rytíř, věrný svému pánu. Tragédie kaprála Hoferika je v tom, že dějiny oné války daly za pravdu jinému hrdinovi – Josefu Švejkovi. A Hoferik má daleko ke smýšlení lidového šibala. Snaží se stát na stanovisku pánů. Snaží se jim zalíbit. Hoferika je nám upřímně líto, neboť právě pro své (pravda, poněkud feudální) ctnosti skončil jako naprostý hlupák. Nepochopil, že za dané situace má pravdu ten, kdo se lépe vyzná v tlačeni, kdo dřív a správněji pozná, kdy je ještě třeba křičet hurá císaři a kdy je vhodnější prásknout do bot či přejít k nepříteli.“<sup>140</sup>

Film soutěžil na 22. MFF v Karlových Varech, kde získal Zvláštní cenu poroty, a kolektiv tvůrců obdržel Státní cenu Klementa Gottwalda (poté, co tuto cenu pro sebe odmítl Jiří Křížan převzít).

<sup>140</sup> BAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Tragédie kaprála Hoferika. *Rovnost* 10. 9. 1980, s. 5.

## JAN SCHMIDT (1934–2019)

natočil podle tří povídek Vladislava Vančury z šesti povídek knížky *Luk královny Dorotky* (1932)

*Luk královny Dorotky* (1970), barevný a širokoúhlý film ze tří povídek: *Brusič nožů*, *Konec vše napraví* a *Dobrá míra*. Hrají: Jana Brejchová, Ladislav Chudík, Vladimír Menšík aj.

*Nevěsta s nejkrásnějšíma očima* (1975) je romská pohádka natočená v koprodukcii s Bulharskem, hrají Milan Kňazko, Elena Dimitrova aj.

Dlouho plánovaným projektem (scénář měl původně napsat Pavel Juráček) byla pravěká trilogie podle knížek Eduarda Štorcha: *Na veliké řece*, *Osada Havranů*, *Volání rodu* (1977). Hrají: Ludvík Hradilák, Jiří Bartoška, Gabriela Osvaldová aj.

Hudební thriller *Koncert* (1980) sledoval dvojici uprchlých vězňů, kteří se dostanou na rockový koncert s Petrou Janů. Film utrpěl vynuceným krácením, takže netrvá ani 69 minut.

*Smrt talentovaného ševce* (1982) byl pokusem barrandovské dramaturgie vrátit se k detektivkám Václava Erbena a k postavě kapitána Exnera, kterého tentokrát zdařile ztělesnil Jiří Kodet.<sup>141</sup>

Posledním velkým opusem Jana Schmidta byl černobílý obraz dětství v době stalinismu *Vracenky* (1990) podle scénáře Milana Ležáka. Film byl uveden do kin až v listopadu 1991 a přišlo na něj 129 tisíc diváků.

## EVALD SCHORM (1931–1988)

se za normalizace věnoval divadlu (Divadlo na zábradlí, Laterna magika). V roce 1976 natočil v produkci Krátkého filmu Praha vynikající osmnáctiminutový dokument *Etuda o zkoušce*, ve kterém sledujeme šéfdirigenta České filharmonie Václava Neumanna, jak nacvičuje Beethovenovu *Pátou (Osudovou) symfonii*. Šanci vrátit se k celovečernímu filmu dostal až v roce 1988, když už byl těžce nemocný, tak vznikl podle scénáře Jaroslavy Moserové nevýrazný snímek, uvedený po režisérově smrti: *Vlastně se nic nestalo* (1988), hrají Jana Brejchová, Tereza Brodská, Jan Kačer, Jan Potměšil aj.

Z „pozdní vlny“, která debutovala v letech 1969–1970, natočil souvislou řadu filmů

### VÁCLAV MATĚJKA (1937),

autor trezorové *Nahoty* (1970). Několikrát změnil žánr a styl. Filmař autorského typu, jenž si umí napsat námět a scénář, ale dokáže spolupracovat i s jinými scenáristy.

Jeho černobílé *Návraty* (1972) ve svém psychologickém zahloubání jako by pokračovaly v existencialistické linii debutu: sledujeme vztah slabošského intelektuála Slávka (Petr Čepek) a jeho bývalé manželky, zdravotní sestry Terezy, hrála ji režisérova manželka Jana Gýrová. Následovala černobílá detektivka z prostředí povrchového dolu *Zlá noc* (1973), podle knihy Jaroslava Andrejse, v Matějkově filmografii ojedinělá.

<sup>141</sup> O této problematice viz: ŠIMŮNKOVÁ, Lucie. *Případ Exner. Prohry českého kriminálního filmu v letech 1970–1982*. Brno, 2015. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, zejména s. 73–97.



Další a opět autorský snímek *Pomerančový kluk* (1975) vyprávěl o složitých vztazích mezi matkou a jejím dospívajícím synem.

Rodinnými problémy si zabývá i *Hodina pravdy* (1977) podle rozhlasové hry Natašín Tanské.

Psychologické období Matějkovy tvorby uzavírá zdařilé barevné a širokoúhlé drama podle Valji Stýblové

*Sólo pro starou dámu* (1978)

s Jiřinou Šejbalovou v roli Češky provdané za Němce, která se třiceti letech vrací do Čech.

Následovaly dva filmy na ideologickou objednávku: drama z Pražského povstání *Svítilo celou noc* (1980) podle scénáře Drahošlava Makovičky, s Františkem Němcem a Janou Gýrovou, a *Hodina života* (1981), epizoda ze života dělnického vůdce Josefa Hybeše (Petr Štěpánek), natočená k 60. výročí založení KSČ.

Po opět autorském snímku *Má láska s Jakubem* (1982) se Zlatou Adamovskou v roli učitelky, která odhaluje nešvary na malém městě, přichází opět radikální žánrový obrat:

kostýmní komedie s tanečními, hudebními a erotickými čísly

*Anděl s ďáblem v těle* (1983), podle scénáře Drahošlava Makovičky,

se Zdenou Studénkovou, Božidarou Turzonovovou, Karlem Heřmánkem, Milošem Kopeckým, Radoslavem Brzobohatým, Jiřím Kornem aj. Film se odehrával v nevěstinci a vyzníval dvojsmyslně: na oko pranýřoval nemravnosti první republiky, ve skutečnosti se v nich rochnil a učinil z nich diváckou atrakci. 1,5 milionu diváků zaskočilo i vedení kinematografie, které údajně hledalo podvrtné významy, které tam přece musí být, jinak by se na to diváci tolik nehrnuli.

Z dobové recenze:

„Nový český film *Anděl s ďáblem v těle* obklopuje atmosféra nevidané senzace. Do jisté míry právem. Něco takového tu ještě nebylo. Scenárista [...] a režisér [...] se tentokrát pustili do značně otrlé anekdoty, s jejíž nepřilíš logickou zápletkou si divák věru neláme hlavu, poněvadž se má stále na co dívat. V prvním plánu zde skotačí houf prostitutek, vedených vychytralou Madam, dále skupina fešáckých podnikatelů a finančníků, oddíl Armády spásy a konečně tři policajti, mající střežit veřejnou mravnost. [...]

Film není těžké prezentovat jako satirické zrcadlo pokrytecké společnosti, která se ohání morálkou jen proto, aby se pod jejím praporem mohla oddávat neřestným rejzdům. [...] Kdyby šlo skutečně o výpad proti měšťácké lžimoralce, mohlo být Matějково dílko – i přes svůj okázale cynický tón – vcelku přijatelné, byť postradatelné. Žel, dvojitvárnost, kluzkost a pokrytectví figur se nakonec přenesly na film samotný, takže jen žasneme, co všechno se může vejít pod nálepkou ‚kritika kapitalistické společnosti‘. K líčení prostředí jsou tvůrci až obdivuhodně blahosklonní: jací to byli borci, tihle burziáni, páni stavitelé a sekční šéfové, jak to je dovedli roztočit! Jak bývalo v šantánech veselo!

Snad aby byla mačkanice u pokladny kina ještě větší, přizval Matějka do svého spektaklu celý ten důvěrně zábavný mumraj, která si divák – bohužel – zvykl přijímat z televizní obrazovky jako součást takzvané vkusné zábavy [...]. A tak se zde producíruje, stepuje a ohýbá partnerku okouzlující Jiří Korn s hůlčičkou a cylindrem a písničkou nás poučí, jak to chodí v Monte Carlu. S číslem Suzan Bakerové nás ovane nálada leckteré zahraniční televizní podívané<sup>142</sup> a vše, i s hudbou Jiřího Svobody, tone

<sup>142</sup> „...nálada leckteré zahraniční televizní podívané“ se do textu dostala při redakční úpravě. Ve strojopisu bylo napsáno konkrétně: „nálada pořadu Ein Kessel Buntés“. Jednalo se o revuální pořad východoněmecké televize.

v blyštivé estrádní pomádě show-businessu osmdesátých let. Skluz do kýče vrcholí nepochopitelným skokem v epizodách z vězení, kde Matějka naráz přechází do lehkého stylu komických zpěvoher režiséra Poskalského. [...]

Obrovské fronty na vstupenky by nás neměly mýlit – divácké ohlasy nejsou zdaleka jednoznačné. Část publika dává najevo zklamání, zatímco jiní diváci a zvláště divačky, se rozplývají, jak prý je to pěkné, veselé a jak hezky se tam tančí... Skutečně – filmařský kolektiv odvedl profesionálně zdatnou práci. [...] <sup>143</sup>

Pro obrovský komerční úspěch vzniklo pokračování *Anděl svádí d'ábla* (1988).

Mezi tím natočil Matějka podle povídky Jiřího Křenka opět „artový“ film, baladickou, širokoúhlou a barevnou *Noc smaragdového měsíce* (1984)

a komedii *Můj hříšný muž* (1987) podle Haliny Pawlowské a Milana Šteindlera, s Dagmar Veškrnovou a Oldřichem Kaisrem.

Poslední Matějkův snímek *Uzavřený okruh* (1989) se pokusil o ekologickou kritiku.

## Debutanti sedmdesátých a osmdesátých let

Nástup čerstvých absolventů FAMU normalizační vedení kinematografie zbrzdilo, <sup>144</sup> zato umožnilo debut prověřeným kádrům, které by sotva bylo možné označit za „čerstvou krev“. Tak se stalo, že ve svých 57 letech debutoval jako režisér hraného filmu **VOJTĚCH TRAPL** (viz výše).

Jiným případem byl dlouholetý asistent **STANISLAV ČERNÝ** (1923–1986), jenž ve skupině Vojtěcha Trapla natočil jako svou prvotinu režijně i herecky neohrabané pohraničnické psí drama *Černý vlk* (1971) <sup>145</sup> a ve skupině Karla Copa další dobrodružné psí drama, tentokrát z koncentračního tábora *Počkám, až zabiješ* (1973), obě podle Karla Fabiána.

**ZDENĚK MÍKA (1919–2000)**, divadelní režisér a v letech 1970–1988 ředitel Divadla na Vinohradech debutoval ve filmu jako šedesátiletý, když podle Jaroslava Dietla natočil veselohru *Tchán* (1979), souběžně stříhový snímek *Muzika pro dva* (1979), komedie *Ten svetr si nesvlíkej* (1980) s Ivou Janžurovou, Zuzanou Bydžovskou, Petrem Nárožným a Miroslavem Vladykou a *Oči pro pláč* (1983) se Stellou Zázvorkovou.

Televizní režisér **JAN MATĚJOVSKÝ (1923–1983)** natočil pro kina jediný film *Pět mužů a jedno srdce* (1971),

z prostředí kardiologického oddělení pražské nemocnice, podle scénáře Jaroslava Dietla, hrají: Josef Hlinomaz, Martin Růžek, Vladimír Menšík, Vlastimil Brodský, Eduard Cupák, Jana Šulcová aj. Jan Kliment o něm napsal:

<sup>143</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Podbízivost má tvář anděla. *Rovnost*, 14. 3. 1984, s. 5.

<sup>144</sup> Podmínky debutantů, kteří vystudovali FAMU po normalizačních kádrových změnách, prostudoval TOUŽIMSKÝ, Ondřej. *Mláďi vpřed, či vzad? Proces vzdělávání a možnosti profesní kariéry absolventů katedry režie na FAMU během tzv. normalizace*. Brno, 2022. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Pavel Skopal.

<sup>145</sup> Historii filmu *Černý vlk* a jeho plánovaného pokračování prozkoumala: VYSTRČILOVÁ, Zuzana. *Muži na čáře. Pohraniční stráž v českém hraném filmu období normalizace*. Brno, 2017. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský, s. 29–44..

„je to v nejlepší slova smyslu film současný, aktuální, hluboce lidský, stranící životu a dobrým lidem, je to film, jak dnes zní oblíbené slovo, angažovaný. [...] Dokázal se vyhnout veškeré sentimentalitě, všemu rozmělnujícímu romantizování. Jeho film podává pohled na lékařské prostředí bez patetizování. Právě proto se mu daří vidět své hrdiny jako lidi.“<sup>146</sup>

## MARIE POLEDŇÁKOVÁ (1941)

se proslavila jako televizní, později i filmová scenáristka a režisérka rodinných komedií. Nehynoucí oblibu získal její televizní, vždy na Štědrý den premiérováný diptych *Jak vytrhnout velrybě stoličku* (1977) a *Jak dostat tatínka do polepšovny* (1978) s Janou Preissovou, Františkem Němcem a malým Tomášem Holým (1968–1990), jenž se pro následující desetiletí stal nejoblíbenější dětskou hereckou hvězdou.<sup>147</sup> Na Štědrý den měla v ČST premiéru také *Kotva u přívozu* (1980) s Janou Šulcovou v roli televizní hlasatelky.

Pro kina debutovala Marie Poledňáková zimní rodinnou veselohrou

### ***S tebou mě baví svět*** (1982),

jež v roce 1998 získala v telefonickém diváckém hlasování titul „komedie století“ (druhý skončil *Kolja* a třetí *Tři oříšky pro Popelku*).

Při svém uvedení vzbudil film kritické pohoršení. Podle Lubora Kazdy v *Rudém právu* snímek propaguje maloměšťáctví, když předvádí:

„[...] několik exkluzivních domácností a vagón co možná nejluxusněji působících předmětů, v jejichž nablýskané náramnosti se postavy mají co nejlépe vyjímat. Za světem tří rodin, jak je film představuje, na nás vykukuje cosi veskrze nafouklého a pustého jako poutový balónek.“<sup>148</sup>

Otakar Brůna (1928–2012) ve *Scéně* polemizoval:

„Že žijí ty tři rodiny ve slušně zařízených bytech, nad tím se snad nepohoršuje nikdo, kdo navštívil současnou mladou rodinu podobnou té, o které se hovoří. Kdyby současně maloměšťáctví spočívalo jen v tom, že si někdo slušně zařídí byt, bylo by to s maloměšťákem náramně; jenže ono to tak není. [...] Marie Poledňáková [...] zkouší a ověřuje teritorium, které přináší mnoho problémů, protože jsou nejtěžší, zvládá je s vkusem a půvabem a tváří se, že neslyšíme smích i vklad opravdového optimismu znamená přiznávat se k nadřazenému, od života odtrženému a pokryteckému mentorství, které našeho diváka podceňuje a přehlíží.“<sup>149</sup>

O smír se pokusila glosa v *Brněnském večerníku*:

„Marie Poledňáková natočila svůj první film pro kina – a vyvolala bouři. Vyhranil se protiklad mezi míněním diváků a ne zrovna jednotným názorem kritiky. Je zřejmé, že

<sup>146</sup> KLIMENT, Jan. Když má umělec co říci. Nad novým českým filmem. *Rudé právo*, 30. 9. 1971, s. 5.

<sup>147</sup> O angažování dětských herců, včetně Tomáše Holého, píše VÁCHOVÁ, Kateřina. *Malí dospělí? Dětské herectví v české produkci 70. a 80. let*. Brno 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský. Např. s. 21, a 27.

<sup>148</sup> KAZDA, Lubor. Tři proti třem, a bez bodů. Nad novým českým „rodinným“ filmem. *Rudé právo*, 6. ledna 1983, roč. 63, č. 4, s. 5.

<sup>149</sup> BRŮNA, Otakar. Umět se bavit a nebo se tvářit. *Scéna*, 25. února 1983, roč. 8, č. 4, s. 5.

tu neběží jen o případ jedné veselohry, ale o hlubší rozpor, na němž Poledňáková nemá vinu.

[...] Nemyslím, že se nějak vzdálila od svých populárních děl televizních – jde spíš o rozdíl médií: co hladce projde obrazovkou, může na plátně vypadat jako kýč. Po utrápených a přediskutovaných filmech [...] tu máme svižnou, lehkou komedii, plnou vzruchu a děje. Poledňáková [...] předvádí a oslovuje vzorovost tří harmonických rodin, v nichž neexistuje nevěra ani spory mezi generacemi. Hlavní slovo mají šťastné děti a ušlechtilé rodičovské a přátelské city. Prostě idylka. Ale publikum po takové povídané touží!

To neznamená, že vznikl ten nejlepší z možných ‚rodinných‘ filmů. Má úspěch proto, že nemá konkurenci. [...] Ale baví-li se publikum, rádo odpustí, že se ve filmu ukazují jen představitelé exkluzivních profesí [...], že některé žerty jsou mělké a vulgární, že Václav Postránecký se za komičnem pachtí značně křečovitě, že ‚odvaz‘ posluchačů při koncertu zpěvačky působí nevěrohodně [...].

Marie Poledňáková neučinila nic horšího, než že vyhověla společenské objednávce. [...] <sup>150</sup>

Marie Poledňáková natočila poté česko-finsko-syrskou koprodukcí *Zkrocení zlého muže* (1986) s Magdou Vášáryovou v roli české úřednice zamilované do kanadského trenéra finského hokejového mužstva.

Jak kritika film přijala, poznáme už z názvů publikovaných recenzí: „Angelika a sultán po česku. Do kin přichází Zkrocení zlého muže“ (Petr Brož, *Zemědělské noviny*), „Kýč se lepí na paty“ (Eva Hepnerová, *Svobodné slovo*), „Pokus o zkrocení diváka“ (Věra Míšková, *Rudé právo*), „Kdo potřebuje krotit?“ (Richard Fiala, *Scéna*).

Odsudky vyprovokovaly k polemice Karla Martínka:

„Více než čtyři desítky let [...] mne naplňují odporem k něčemu, co zavání organizovanou či neorganizovanou kampaní, byť ve smyslu vychvalování nebo neméně tak pádného odsudku.

Proč domácí filmová kritika se neméně tak zásadově nevyrovnává s díly národních umělců, předních funkcionářů svazu bývalých či dnešních [...] a proč si v případě posledního filmu Marie Poledňákové [...] nepoloží několik nezbytných otázek. Kde jsou příčiny deformace její poetiky, která se prosadila takřka rázem v televizních dramatických programech. Dílech podnes divácky zbožňovaných, uznávaných [...]. Proč kritika posledního filmu není vedena z pozic, jak pomoci nesporně nadané režisérce pochopit ty stránky jejího rukopisu, které zavádějí k selankovitosti, neúnosné míře melodramatičnosti a kýčovitosti. [...] Velice rád bych uviděl z pera oněch kategorických poučovatelů a odsuzovatelů [...] neméně tak zásadové recenze mnoha českých filmů z minulosti a přítomnosti, jejichž režiséři zaujímají takové pozice v uměleckém, společenském či svazovém životě, že principiální kritika jejich výsledků je vedena v poloze smířlivého a krajně decentního připomínkování. [...] <sup>151</sup>

Třetím opusem Marie Poledňákové pro kina byl dětský snímek *Dva lidi v ZOO* (1989).

K rodinnému žánru se autorka po Listopadu vrátila snímkem *Jak se krotí krokodýli* (2006). Následovaly divácké hity *Líbáš jako Bůh* (2009) a *Líbáš jako d'ábel* (2012) s tematikou milostného života po padesátce, s Kamilou Magálovou v hlavní roli.

<sup>150</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Případ filmu, který baví. *Brněnský večerník*, 9. 3. 1983, s. 2.

<sup>151</sup> MARTÍNEK, Karel. Odmítám manýry lynčování... *Scéna*, 1988, r. 13, č. 1. s. 8.

## Ostře sledovaní debutanti

K usnadnění kontrolovaného nástupu nových režisérských kádrů vyrábělo FS Barrandov od roku 1973 černobílé povídkové filmy.

U snímků *Maturita za školou* a *Motiv pro vraždu* šlo vždy o tři povídky začínajících režisérů, u snímků *Profesoři za školou* a *Boty plné vody* natočili debutanti jen dvě, zatímco první povídku natočil zkušený veterán.

V povídkových filmech se pokračovalo barevně od roku 1979, kdy opět dostávali šanci vždy tři začátečníci.

Tak vzniklo osm povídkových filmů:

*Maturita za školou* (1973), režie: JAROMÍR HNÍK, JAROMÍR BOREK, JAROMÍR DVOŘÁČEK

*Motiv pro vraždu* (1974): JULIUS MATULA, JIŘÍ SVOBODA, TOMÁŠ SVOBODA

*Profesoři za školou* (1975): ZBYNĚK BRYNYCH, MILAN MUCHNA, VLADIMÍR BLAŽEK

*Boty plné vody* (1976), IVO TOMAN, KAREL KOVÁŘ, JAROSLAV SOUKUP

*Jak rodí chlap* (1979), ZDENĚK TROŠKA, JAN EKL, VLADIMÍR DRHA

*Plaché příběhy* (1982), DOBROSLAV ZBORNÍK, TOMÁŠ TINTĚRA, ZDENĚK FLÍDR

*Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987): PETR ŠÍCHA JAK PROKOP, VÁCLAV KRÍSTEK

*Figurky ze šmantů* (1987), MARTIN FALTÝN, JAN KUBIŠTA, RADOVAN URBAN

Poslední povídkový film tohoto typu vznikl hluboko v 90. letech z iniciativy Zdenka Sirového: *Malostranské humoresky* (1995) podle povídek Karla Pecky režírovali Zdeněk Gawlik, Jan Pecha a Josef Polišenský. Nikdo z nich se už později v tvorbě pro kina neprosadil, našli uplatnění v televizi.

Filmaře, kteří se během sedmdesátých let dostali k režii, nazve později kritik Pavel Melounek „negenerací“.<sup>152</sup>

Jen asi polovina z režisérů, kteří se představili v povídkových filmech, se do kinematografie zapsala něčím dalším:

### JAROMÍR BOREK (1931–2004)

byl věkem starší než většina příslušníků nové vlny. Vystudoval architekturu, pracoval jako projektant, působil v divadle a až v polovině šedesátých let absolvoval FAMU. Mnoho let pak pracoval jako pomocný režisér, natáčel v Československé televizi, Krátkém filmu a v Armádním filmu.

K hrané tvorbě dostal šanci v povídkovém snímku *Maturita za školou* (1973) a v celovečerní hrané tvorbě debutoval ve skupině Oty Hofmana filmem pro mládež dramatem

*Kvočny a Král* (1974) podle povídky Karla Štorkána.

<sup>152</sup> MELOUNEK, Pavel. *Horečky všedního dne*. Praha: Čs. filmový ústav, 1987.

Jeho „sociologické“ východisko je podobné jako ve Formanových *Láskách jedné plavovlásky*: ve městě s textilním průmyslem je mnoho dívek, málo kluků. Idolem všech je charismatický Jiří zvaný Král, zlodějský vůdce party. Král se zamiluje do slušné Jany a ta se ho snaží napravit. Král má však špatný vliv na jejího brášku Pind'u. Zpracování je na rozdíl od novovlnných filmů typicky normalizační: děj je vyprávěn v retrospektivě, akcentovány jsou jeho výchovné prvky, vše jistí Veřejná bezpečnost. V roli Jana se poprvé výrazněji prosadila Milena Steinmasslová, Krále hrál Erik Tabery (1951), otec Erika Taberyho (1977), dnešního šéfredaktora *Respektu*.

Ve skupině Oty Hofmana Jaromír Borek pokračoval filmy pro děti: sportovním plaveckým snímkem *Na startu je delfin* (1974), česko-bulharskou road-movie o pionýrech, kteří zmeškali vlak *Tři od moře* (1979) a sportovním jachtařským snímkem *Muž přes palubu* (1980).

Podle Karla Štorkána natočil komedii

*Lvi salóňů* (1978) o mladých zednicích na staveništi Jižního Města, hrají Josef Dvořák, Jan Hartl, Jana Válková, Dagmar Veškrnová aj. 460 tisíc diváků.

Z dobové recenze:

„Jistá část naší filmové produkce připomíná spotřební zboží s velmi průměrnými parametry: filmy se navzájem podobají jako vejce vejci, věnují se týmž konfliktům, skládají se z fádne nenápaditých záběrů, jsou podbarveny bezvýraznou hudbou a jejich veškerá invence spočívá ve výběru herců (kombinace Hanzlík – Kolářová nahrazena kombinací Kaiser – Kolářová), ojedinele i v nastolování »nových« etických pseudoproblémů [...]. Divák takovýto nenáročný film v pohodě a bez vzrušení zkonsumuje, aniž by si uvědomil, že měl tu čest vidět další »kritiku konzumního přístupu k životu«. Je smutné, že šedi, rutinou, konformismem a podbízivostí jsou nejvíce postiženy filmy »o mladých a pro mladé« [...].

Lvi salóňů – to jsou dva mladí zedníci [...]. Bydlí spolu v maringotce na obrovském staveništi, debatují o ženách a o společném výletu s koněm, dívkou a maringotkou. Mají všechno, chybí jim jen dívky; večer proto vyrážejí do města za vidinou exkluzivních krasavic. Jejich zkušenost z pražských barů a vináren je bolestná jako každé střetnutí snu a skutečnosti, nicméně hrdinové neztrácejí naději.

Propagační materiály označují Borkův snímek za lyrickou veselohru. Kdo očekává půldruhého hodiny smíchu [...], bude patrně zklamán – *Lvi salóňů* jsou spíš smutný film s určitou antifeministickou tendencí, humorných pasáží je v něm málo a víc než checht vyvolávají shovívavý úsměv. Děj je řídký, neoriginální (podobný námět byl zpracován v dnes už klasické Podskalského komedii *Světáci*) [...].

Příliš mnoho takových »lehkých a úsměvných« příběhů, ledabylých v myšlence, konvenčních ve výrazu, skončilo nenávratně v zapomenutí.<sup>153</sup>

*Kluk za dvě pětky* (1983) vyprávěl o zednickém učni (Jiří Langmajer), který melouchaří na domě pro povýšenou rodinu, jejíž dcera Eliška (Dana Vávrová) se mu líbí.

Filmografii Jaromíra Borka uzavírají dvě dramata „katastrofického“ ladění:

*Výjimečná situace* (1985) o krizovém managementu po požáru lokomotivky,

*Cena medu* (1986) o záchraně dítěte po útoku včelího roje, za pomoci včelařů, pohraničnicků a občanů NDR.

<sup>153</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Lvi salóňů. *Rovnost*, 4. 1. 1979, s. 5.

## JIŘÍ SVOBODA (1945)

přistupoval k režii se solidní znalostí světové kinematografie a dobrou teoretickou přípravou, kladl si náročné úkoly. Kritika uznávala profesionální kvality jeho filmů, které zároveň působily poněkud chladně. V osmdesátých letech Jiří Svoboda nepochybně přispěl ke zvýšení umělecké laťky domácí produkce. Zmíněné atributy plus pedagogické působení na FAMU sblíží Jiřího Svobodu s Otakarem Vávrou. Vedle filmů pro kina tvořil Jiří Svoboda pro televizi, kde zejména *Jehla* (1982) s Janou Brejchovou v roli veterinární výzkumnice bojující proti nákaze vzteklinou, sklídila kritické uznání a úspěch u diváků. „Artový“ status Svobodovy práce dokládá distribuční nasazení: ÚPF jeho novinky vícekrát zařadila do zimní části Filmového festivalu pracujících.

Jiří Svoboda natočil povídku z *Rukojmí* ze „startovacího“ povídkového projektu *Motiv pro vraždu* (1974).

Debutoval psychologickým snímkem o těžce zraněné volejbalistce

*Zrcadlo pro Kristýnu* (1975) podle stejnojmenné novely Ludmily Romportlové.

*Dům Na poříčí* (1976) byl jeden z mnoha normalizačních filmů, které „nastavovaly zrcadlo“ poměrům za první republiky: pravdivý případ zřícení rozestavěného obchodního domu, pod jehož troskami 9. října 1928 zahynulo 46 dělníků a náhodných kolemjdoucích.

*Oddechový čas* (1977) ukazuje inženýra (Radoslav Brzobohatý) v krizi středního věku.

*Modrá planeta* (1979) splnila úkol natočit něco k vesmírnému výzkumu, když se ČSSR letem Vladimíra Remka 2. března 1978 stala třetí kosmickou mocností. Příběh je však vtípně antihrdinský: hlavní postavou je mladý inženýr, jenž se chce stát kosmonautem, ale asi se mu to nesplní, hraje ho představitel zakřiknutých inteligentů Jiří Menzel. Hrají tu též další dvě hvězdy *Hry o jablko* Evelyn Steimarová a Jiří Kodet a také Radoslav Brzobohatý.

*Dívka s mušlí* (1980) podle námětu Jaromíry Kolárové

je vynikající psychologické drama o Vendule (Dita Kaplanová), která se snaží zachránit sebe a své tři nevlastní bratříčky poté, co byly všechny děti odebrány matce alkoholičce (Evelyna Steimarová). Z dobové recenze:

„Vendula, nejstarší z dětí, se ocitá uprostřed sporu a bojuje na dvě strany: proti matčinu destruktivnímu počínání chce zachovat fungování rodiny a zároveň se brání cizímu – byť dobrými úmysly motivovanému – zásahu. Vendula se tak stává tragickou hrdinkou, jakkoliv je to nezvyklé u čtrnáctiletého děcka: s obrovským úsilím, za cenu vlastního ponižování drží pohromadě rodinu a v tomto zápase prohrává. [...]“

Autoři důsledně sledovali psychologickou linii, respektovali lidskou důstojnost hrdinky (nenutili ji být objektem plačtivého soucitu), neklesli ani k osvětářskému mentorování. Velkou zásluhu na úspěchu má dokonalý herecký výkon Dity Kaplanové – Vendulin věčný, vyčítavý pohled, plný vnitřní kázně, si budeme dlouho pamatovat. [...]

Film je ponořen v mráкотné, nevlídné zimní atmosféře, dívčino stálé nervové napětí režisér účinně zdůraznil dynamickou montáží, v níž záběry neklidně „asociativně“ těkají a míhají se. Škoda jen, že tvůrci jako by málo důvěřovali vnitřní síle a organičnosti látky a uchýlili se k obligátnímu lyrickému „ozvlášťňování“, které sice vypadá náramně filmově, ale strhává na sebe zbytečnou pozornost [...]. To už je v českém filmu taková tradice – když hrdinka v pubertě, tak sny, kočáry, „poetické“ vidiny, karnevaly atd. Jenže co bylo kdysi pěkné v Kachyňových zasněžených (a také eroticky zbarvených) filmech o dospívání, neobstojí tam, kde zobrazovaná realita volá po drsnějším tónu.“<sup>154</sup>

<sup>154</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP zima 1981: „Jsi už velká holka...“ *Rovnost*, 4. 2. 1981, s. 5.

**Řetěz** (1981) byl sofistikovaným pokusem o kriminální thriller:

„Nešťastným žánrem je v Čechách kriminální film. Tvůrci se snaží, teoretici hloubají, kritika starostlivě dýchá na každý výhonek domácí »drsné školy«, leč publikum zůstává netečné. [...] Z mnohaletého diskutování [...] vzešly na filmaře kategorické požadavky: více rytmu, více akce, víc krve, pryč s detektivem – analytikem! Za novým modelem české krimi pustil se dost odvážně režisér Jiří Svoboda [...] a podle scénáře Václava Šaška natočil film *Řetěz*, v němž se přepadává peněžní ústav, hojně se střílí, likvidují se nepohodlní svědci, nechybí únos, vydírání, automobilová honička, rozkrádání, nějaký ten sex a posléze efektní pád darebáka ze střechy. [...]

Ani syrovost některých scén, ani obsazení neznámých tváří nesetrou z *Řetězu* dojem umělosti. Na filmu je až příliš poznat, jak pečlivou práci si s ním tvůrci dali, chybí atmosféra samozřejmě suverenity, která ve vzorných komerčních filmech nedovolí divákovi myslet na kameru, protože děj je zajímavější. V *Řetězu* je naopak profesní, filmařská stránka zajímavější než děj, usilovně kumulovaný kolem trýznění hrdinky dvojicí gangsterů. [...]<sup>155</sup>

**Schůzka se stíny** (1982) je psychologické drama s tematikou holokaustu o lidech poznamenaných pobytem v koncentráku. Hrají Radoslav Brzobohatý, Jana Brejchová, Radovan Lukavský aj. Pokus o „festivalový“ film se vyplatil: dílo získalo Velkou cenu (ex aequo) na MFF autorských filmů v San Remu, což se předtím podařilo jen Věře Chytilové (*Panelstory*).

**Zánik samoty Berhof** (ČSR–Polsko 1983) napsal Vladimír Körner již na konci šedesátých pro Františka Vlácilu a Jiří Svoboda z ní udělal další úspěšnou „festivalovku“: dílo získalo Velkou zvláštní cenu na 24. MFF v Karlových Varech. Hrají: Jana Brejchová, Ladislav Křiváček, Petronela Vančíková, Milan Kňažko, Marek Probošz, Evelyn Steimarová aj. Kamera: Vladimír Smutný. Film si ÚPF šetřila na zimní FFP, do kin se tak dostal až šest měsíců po ocenění v Karlových Varech.

Z dobové recenze:

„Tehdy se v lesích a horách skrývaly bandy werwolfů a ‚staré germánské runy vyryté ostřím útočného nože na vratech kostela hlásaly příchodům, že není smíru ani konce nenávisti‘. Na rozpadávající se samotu, obývanou vdovcem Habigerem, jeho dcerou Ulrikou a Tyldou, ženou špatné pověsti, uchýlí se jeptiška Salome s trojicí werwolfů, z nichž jeden umírá. [...]

Svobodův film se dostává do nevyhnutelného srovnání s pracemi Františka Vlácilu [...]. Možnosti nabídnuté předlohou Svoboda rozvinul [...] a v lecčems šel takzvaně ‚nad scénář‘. [...] Obávám se však, že absolutizované násilí [...] ocitá se zde v poněkud metafyzickém osvětlení. Stírá se rozdíl mezi viníky a oběťmi, mizí prostor pro svědomí, z postav se stávají loutky osudu.

[...] Škoda, že citové zaujetí diváka je do určité míry ochlazováno režisérovy záměrně abstraktním, až příliš ‚nadačsovým‘ stanoviskem.“<sup>156</sup>

**Skalpel, prosím** (1985) podle stejnojmenného románu Valji Stýblové ukazuje práci neurochirurgů. Hrají: Miroslav Macháček, Jana Brejchová, Radoslav Brzobohatý, Barbara Brylská aj. Kamera: Vladimír Smutný. Simulaci mozkových operací vytvořil Jan Švankmajer. Zájem publika o příběhy z lékařského prostředí dokládá 585 tisíc diváků.

<sup>155</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Další pokus o moderní krimi. *Rovnost*, 14. 1. 1982, s. 5.

<sup>156</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. FFP: Zánik samoty Berhof. *Rovnost*, 23. 1. 1985, s. 5.



Z recenze:

„[...] vedle Dietlovy *Nemocnice na kraji města*, fabulované s důrazem na milostné city a svatby hrdinů, a vedle emocionálně neméně vypjaté Hubačovy *Sanitky*, konstruované naopak jako truchlivý řetěz katastrof a pohřbů [...], přišel Jiří Svoboda s odlišným pohledem, v němž dominuje civilnost a věcnost. Spíše než divákovy city hledí Svoboda i tentokrát dobýt jeho intelekt (čímž nechci říct, že by se při promítání *Skalpelu* v kinech neposmrkávalo). Racionální chlad, tvořící typickou součást Svobodova někdy až poněkud kaligrafického tvůrčího rukopisu, mohl zde být skvělým odrazíštěm pro určitou myšlenkovou konstrukci. Jenže snaha jít nad knižní předlohu směrem k filozofické reflexi nad životem a smrtí nevyšla ani tentokrát prostě proto, že k tomu text nevytvořil dostatečně silnou inspiraci Analogicky s prózou Valji Stýblové zůstal film především pásmem poutavě vyprávěných chirurgických případů [...].<sup>157</sup>

Jiří Svoboda pak natočil trojici výpravných filmů, jejichž děj se odehrává za první republiky nebo za protektorátu:

**Papilio** (1986) s Milanem Kňažkem a Filipem Renčem,

**Svět nic neví** (1987) podle Miloslava Nohejla, s Emilem Horváthem ml., Petronelou Vančíkovou, Magdou Vášáryovou, Milanem Kňažkem aj.

**Prokletí domu Hajnů** (1988), hororový příběh podle psychologického románu Jaroslava Havlíčka *Neviditelný* (1937), s Emilem Horváthem ml., Petronelou Vančíkovou, Radoslavem Brzobohatým, Petrem Čepkem aj.

Příběhy z prvé půle dvacátého století vznikaly po celou dobu normalizace, několik takových natočil například Karel Steklý, který byl aktivním svědkem vzpomínané doby. V sedmdesátých letech přišly do módy jako retro. V osmdesátých letech je oživil István Szabó v triptychu s Klausem Mariou Brandauerem: *Mefisto*, *Plukovník Redl*, *Hanussen*.

Svobodovu filmografii na několik let uzavřel účtující film podle stejnojmenného autobiografického románu (1965) Jaromíry Kolárové, vytvořený ve skupině Miloslava Vydry:

**Jen o rodinných záležitostech** (1990),

hrají: Jaromír Hanzlík, Jiří Bartoška, Marta Vančurová, Milan Kňažko, Karel Roden, Magda Reifová, Ilona Svobodová aj. Film byl dotočen a uveden po Listopadu, kdy už byl režisér předsedou Komunistické strany Čech a Moravy (1990–1993). Kina film téměř nepromítala: 26 tisíc diváků.<sup>158</sup>

Z KSČM Jiří Svoboda v červnu 1993 vystoupil a od roku 1995 se vrátil k režii, především v ČT: *Vlna* (2008), *Jan Hus* (2015), *Vysoká hra* (2020) etc.

Jediným jeho polistopadovým filmem pro kina byli šokující

**Sametoví vrazi** (2005)

na téma tzv. orlických vražd.

<sup>157</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Chladným skalpelem. *Film a doba*, r. 32, č. 5, s. 284.

<sup>158</sup> Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy po pětadvaceti letech. In Petr Kopal a kol. *Film a dějiny 5 : Perestrojka/přestavba*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 189–205.

## MILAN MUCHNA (1940)

přispěl k filmu *Profesoři za školou* (1975) povídkou *Láska*.

První tři jeho atraktivně nazvané komedie čerpaly ze života mladých lidí, ale bylo zřejmé, že o návrat k poetice šedesátých let se nejedná, spíše půjde o pokračování tradice české komiky:

*Hop – a je tu lidoop* (1977) podle Miloše Macourka kráčí stopami Václava Vorlíčka.

*Hon na kočku* (1979) podle Karla Štorkána a Miloše Macourka byl mládeži nepřístupný, ukazoval mládež pravdivěji a řešil touhu po ztrátě panenství.

*Matěji, proč tě holky nechtějí* (1981), ještě jednou podle Karla Štorkána, řešil touhu po ztrátě panictví.

*Únos Moravanky* (1982) s populární dechovkou recenzenti odsoudili jako nepovedený kýč, povídková *Zelená léta* (1985) z vojenského prostředí zapadla.

Poté však Milan Muchna realizoval svůj nejnáročnější projekt

*Devět kruhů pekla* (ČSR – Kambodža 1987), 127 minut (existuje i kratší, 99minutová verze) o polpotovské genocidě (1975–1979), hrají Milan Kňažko, Oum Sovanny aj.

Na rozdíl od britského velkofilmu Rolanda Joffého *Vražedná pole* (1984), který u nás zasvěcené publikum znalo, přestože do kin k nám zakoupen nebyl, reprezentuje *Devět kruhů pekla* tehdejší oficiální názor Kambodže, Vietnamu a ČSSR (*Vražedná pole* nevidí zákrok Vietnamu a vítězství Kambodžské fronty národní spásy jako osvobození). Ve své době bylo *Devět kruhů pekla* filmem v domácích kuloárech velmi opovrhovaným, což se s odstupem času nezdá spravedlivé. I když nedosahuje síly *Vražedných polí*, jde o druhý nejzajímavější hraný film na téma Rudých Khmerů. Navíc zachycuje atmosféru země nedlouho po genocidě, zatímco *Vražedná pole* se natáčela v Thajsku.

## TOMÁŠ SVOBODA (1935–1981)

přispěl k *Motivu pro vraždu* (1974) povídkou *Kapsář*

a v duchu bláznivé komiky hollywoodského filmu *Hellzapoppin* (1941) natočil komedie

*Hodinářova svatební cesta korálovým mořem* (1979)

a *Blázni, vodníci a podvodníci* (1980).

## JULIUS MATULA (1943–2016)

byl reprezentantem ČSSR v moderním pětiboji.

Do snímku *Motiv pro vraždu* (1974) přispěl povídkou *Víkend*.

Natočil deset celovečerních filmů s nevelkou návštěvností a chabým ohlasem.

První byl milostný příběh mladého traktoristy

*Řeknem si to příští léto* (1977),

hrají Ondřej Havelka, Markéta Fišerová, Svatopluk Skopal aj.

Po filmu z dětského domova *Indiáni z Větrova* (1979) natočil milostný příběh dvojice třicátníků *Nevěsta k zulibání* (1980), hrají Dana Syslová a Milan Kňažko.

*Poslední vlak* (1982) vyprávěl o trampotách studenta a problémech s bydlením.

*Kariéra* (1984) vznikla podle románu prozaika „severočeské školy“ Jiřího Švejdy. Hlavní roli hrál Marek Stropnický, ale více na sebe upozornil Marek Vašut. Ozvláštěněno šermem.

*Muž na drátě* (1985) byla nevýrazná kriminálka o vydírání, s Jiřím Bartoškou.

*Bloudění orientačního běžce* (1986), natočené ke spartakiádě, bylo oceněno na FČSF v Bratislavě a v Gottwaldově a sklídilo uznalé recenze.

*Hauři* (1987) byli inspirováni úspěchy JZD Slušovice, v hlavní roli Marek Vašut.

*Stupně poražených* (1988), Matulův nejosobnější film, nahlíží do zákulisí moderního pětiboje, pranýřují intriky sportovních funkcionářů a odhalují nesnadné existenční podmínky vrcholových sportovců. Doba představby již dovolovala jistý stupeň „komunální“ kritiky bafuňářů, kteří na výkonu parazitují a nechovají se spravedlivě. Příběh má týmového hrdinu. Jiří Štěpnička vytvořil zajímavou postavu záporáckého trenéra, kterému nefandíme, ale který se v závěrečné konfrontaci projevuje jako charakter.

Pohádku *Nebojsa* (1988) natočil Julius Matula v Gottwaldově.

*Volná noha* (1989) byla komedie z prostředí jazzových hudebníků. Premiéru měla po Listopadu a skoro nikdo si jí nevšiml.

V nové době se Julius Matula věnoval už jenom dabingu. většinou pro videokazety a televizi Nova.

Matulovu tvorbu výstižně charakterizoval Jan Jaroš:

„Když si zpětně probírám Matulovu tvorbu posledních let, nemohu se zbavit jistého rozporu mezi zamýšlenou výpovědí, která se zpravidla dotýká problémů velice závažných a ve společenském kontextu živých, avšak její zpracování nedosahuje potřebné míry přesvědčivosti a hlavně naléhavosti oslovení. Výpověď zůstává na úrovni spíše reportážního líčení, kterému sice přiznáme myšlenkovou oprávněnost, ale jemuž právě chybí povýšení do roviny uměleckého sdělení. Matulovy filmy nepřesahují stupeň obrázkového doprovodu ke zpracovávanému tématu a paradoxně platí, že neobratnost a chtěnost podání stoupá tím silněji, čím patrnější je artistní vyjadřování, čím výrazněji se prosazují ‚umělecky‘ ozvláštňující postupy.“<sup>159</sup>

### **KAREL KOVÁŘ (1944–1987)**

natočil povídku *Silvestr 1948* pro povídkový pohraničnický film *Boty plné vody* (1976) a debutoval detektivkou *Past na kachnu* (1978). Zcela jiný styl měla jeho poetická druhotina *Tím pádem* (1979) se Zuzanou Cigánovou. Snímek vznikl podle scénáře Jana Fleischera, který ho, jak píše ve svých vzpomínkách, fakticky režíroval.<sup>160</sup>

V roce 1987 spáchal Karel Kovář sebevraždu.

### **JAROSLAV SOUKUP (1946),**

rodák z Plzně, natočil krásný krátký dokument *Slavná pavlač* (1976) a pro *Boty plné vody* (1976) podle Rudolfa Kalčíka povídku *Zimní vítr 1951*.

Soukupův celovečerní debut *Drsná Planina* (1979) čerpal ze stejného tematického zdroje, předlohou mu byla Kalčíkova kniha *V ruce samopal* (1972). I když šlo o jasnou ideologickou objednávku (další rehabilitace padesátých let a služby u Pohraniční stráže) a snahu navázat na fenomenální úspěch *Krále Šumavy*, projevil zde Soukup, co je jeho talentu vlastní: smysl pro chlapské příběhy.

Brzy nato se Jaroslav Soukup dvakrát pokusil o náročný autorský umělecký film: *Romaneto* (1980) a *Záchvěv strachu* (1984). V obou případech jde o historické snímky z doby národního obrození, přesněji z doby policejní šikany po poražené revoluci 1848.

<sup>159</sup> JAROŠ, Jan. *Stupně poražených*. *Scéna*, 14. 12. 1988, roč. 13, č. 25–26, s. 8.

<sup>160</sup> FLEISCHER, Jan. *To by mohl být film*. Praha: AMU a Zlín: Archa, 2009, s. 191–192.

Na počátku kariéry se Soukupovi dostalo dvojnásobného povzbuzení: jak debut *Drsná Planina*, tak druhotina *Romaneto* získaly hlavní cenu (vždy jednu ze tří) na FČSF. *Romaneto* se hrálo na FFP, mělo však nízkou návštěvnost. Ještě hlouběji propadl u publika *Záchvěv strachu*, který nabídl čitelnou paralelu mezi tajnou policií za Bachova absolutismu a normalizačním režimem. Autor byl zklamán, že se ho kritika nezastala, a definitivně se přiklonil k diváckým žánrům. *Dostih* (1981) byl příběh dvou žokejů, kritika jej chválila, diváci na něj moc nechodili.

Až čtvrtý Soukupův celovečerní film

### *Vítr v kapse* (1982)

se stal nečekaným hitem. Ač trval jen 77 minut a nasazen byl jako tuctový domácí film, mladé divačky a diváci se s ním ztotožnili, vzájemně si ho doporučovali, jeho emoce přijali za své, až postupně získal 1,33 milionu diváků. Lukáš Vaculík a Sagvan Tofi se stali hvězdami. Popularitu Lukáše Vaculíka se pokusila dále využít *Láska z pasáže* (1985, 1,7 milionu diváků) a po ní ještě *Kamarád do deště* (1988) s oběma kumpány, to však už byly projekty vypočítané na kasovní úspěch.

Jaroslav Soukup se vrací k uměleckým ambicím nejprve filmem *Pěsti ve tmě* (1986), kde Marek Vašut hraje českého boxera v nacistickém Německu, a povídkovým kostýmním snímkem podle námětu Kamila Pixy *Divoká srdce* (1989) o sexuálním životě a následných soubojích A. S. Puškina (Marek Vašut) a Giacoma Casanovy (Boris Rösner). Mezi tím natočí *Discopříběh* (1987), kde Rudolf Hrušínský nejmladší v roli kominického učně zpívá hlasem Michala Davida písničky Michala Davida.

Po Listopadu se Jaroslav Soukup pokusil obstát v kapitalistickém systému a nabídl pokračování *Discopříběh č. 2* (1991, 985 tisíc diváků) a *Kamarád do deště II – Příběh z Brooklynu* (1992, 970 tisíc diváků). Se zpěvačkou Ivetou Bartošovou natočil ve vlastní produkci hororovou komedii *Svatba upírů* (1993, už jen 230 tisíc).

Po tomto neúspěchu snížil nároky i rozpočet a opět ve vlastní produkci realizoval tři díly seriálu s Ladislavem Potměšilem: *Byl jednou jeden polda* (1995, 175 tisíc), *Byl jednou jeden polda – Major Maisner opět zasahuje* (1997), *Byl jednou jeden polda – Major Maisner a tančící drak* (1999, 113 tisíc). Posledním Soukupovým filmem pro kina byla superagentská parodie *Jak ukrást Dagmaru* (2001).

## ZDENĚK TROŠKA (1953)

přispěl povídkou *Poštovský panáček* do filmu *Jak rodí chlap* (1979).

Debutoval dětskou komedií ze školního prostředí *Bota jménem Melichar* (1983) a natočil veselohru *Slunce, seno, jahody* (1983), jež měla, dle jeho slov, nahradit italské komedie, které kupujeme za drahé devizy (srov. názvy jako *Chléb, máslo a marmeláda*, *Cukr, med a feferonka* apod.) a dosáhla 2,4 milionů diváků.

V svých začátcích byl Zdeněk Troška považován za velký talent. Překvapil okázalým, byť poněkud chaotickým historickým spektaklem podle Aloise Jiráska *Poklad hraběte Chamaré* (1984) a vyhrál gottwaldovský festival (ex aequo) pohádkou *O princezně Jasněnce a létajícím ševci* (1987) s Michaelou Kuklovou a Janem Potměšilem.

Po druhém díle jihočeské série *Slunce, seno a pár facek* (1989) chystal psychologický příběh s motivem homosexuality, do přípravy ale přišel Listopad, aktuální události zapojil Troška do filmu a vzniklo *Zkouškové období* (1990) jako první hraný film o sametové revoluci, navíc s motivem homosexuality. Následné *Slunce, seno, erotika* (1991, 970 tisíc) se již zařadilo do nově vznikajícího subžánru tzv. privatizačních komedií.

## VÁCLAV KŘÍSTEK (1954)

přispěl povídkou *Tramvaj do Poděbrad* k povídkovému filmu *Přátelé bermudského trojúhelníku* (1987).

Debutoval filmem *Zvířata ve městě* (1989) podle scénáře Jaroslava Vanči o rezignovaných třicátnících, hrají folkový písničkář Václav Koubek, Ivana Chýlková, Ondřej Pavelka, Ján Sedal, Veronika Gajerová, Arnošt Goldflam aj. Dobová kritika přijala dílo se zdrženlivou nadějí jako citlivou generační výpověď.

V druhotině *Vyžilý Boudník* (1991) podle Romana Ráže vyprávěl Václav Křístek trampoty dvou okrajových estrádních umělců v průběhu normalizace, hrají Arnošt Goldflam a Pavel Zedníček. V kinech snímek propadl: jen 3700 diváků.

Po Listopadu našel Václav Křístek uplatnění v televizi. Vedle dokumentů a publicistických pořadů režíroval zejména pohádky, z nichž se v kinech promítal *Císař a tambor* (1998).

## RADOVAN URBAN (1955–2021)

přispěl povídkou *Návraty* k filmu podle povídek Františka Stavinohy *Figurky ze šmantů* (1987). Natočil pak tři snímky ve skupině Marcely Pittermannové:

Debutoval dětským dramatem

### *Náhodou je prima!* (1987)

podle scénáře Vojtěcha Vackeho, o lásce mezi pionýrem a dcerou zámožných rodičů v roce 1951. Film se pokusil o „účtující“ pohled dětskýma očima na proces kolektivizace, nebyl však v tomto smyslu kritikou přijat.<sup>161</sup>

### *Horká kaše* (1988),

barevná a širokoúhlá, podle scénáře Miloše Cajthamla ukázala závadové chování mládeže na pražském sídlišti Jižní Město:

„Na první pohled jde o čistou publicistiku: o jakousi antologii problémů typického panelového sídliště, jak o nich nejednou referoval tisk (delikvence mladistvých, omezené možnosti kulturního vyžití, anonymita, malé byty, špatné party, rodinné rozvraty, předčasná sexualita, feminizace výchovy, vandalismus, šikanování a jiné druhy agresivity). Jedinou pozitivně integrující silou v tomhle babylónu, kde si vzájemně škodí ti, kdo by měli být spojenci, je heavy metal. Na něm založil Urban nejen filozofii, ale také styl svého filmu: zmíněné problémy jsou totiž předkládány s obdobně údernou přímočarostí, s jakou tu Vitacit zpívá [...]. Stejně jako rocková kapela sází režisér na hlučné, tvrdé vyjádření a na krátké, jednovýznamové, velmi tendenční a velmi didaktické myšlenkové spoje; na jednoduché rovnice příčin a následků [...].

Příklad: odpadl rockový koncert, mládež nemá vyžití, a tak se kluci ihned pustí do převrhování kontejnerů. Nebo: dcera si potřebuje popovídat s otcem, ten nemá čas, a tak se děvče spustí s partou. Zmíněná ‚metalizace‘ filmového vyprávění vyvrcholí vn gradovaném závěru: Lenka je natřikrát pomilována či spíše znásilněna, Honza zbit do bezvědomí, ale kluci nemohou přivolat pomoc, protože v budkách nefungují telefony – zřejmě je rozbili podobní grázlové jako oni.“<sup>162</sup>

<sup>161</sup> Podrobněji BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Účtující filmy po pětadvaceti letech. In Petr Kopal a kol. *Film a dějiny 5 : Perestrojka/přestavba*. Praha: Casablanca, Ústav pro studium totalitních režimů, 2016, s. 182–189 .

<sup>162</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Horká kaše*. *Film a doba*, 1989, r. 35, č. 4, s. 218 – 219.

Posledním celovečerním hraným snímkem Radovana Urbana byl dětský *Můj přítel d'Artagnan* (1989).

Někteří debutanti se na Barrandově dostali k samostatné režii mimo systém povídkových filmů:

### **FERO FENIČ (1951)**

si získal jméno jako tvůrce krátkých slovenských dokumentů.

V roce 1980 začal pracovat s Milkou Zimkovou nad scénářem podle její knihy *Pásla kone na betóne*, který chtěl natočit jako svůj hraný debut. Do scénáře zapracoval i motivy ze své povídky *Džusový román*. Na podzim 1981 se představy obou autorů rozešly a Milka Zimková ho coby režiséra odmítla (nechtěl ji obsadit do hlavní role, chtěl vyzvednout do popředí hrdinčinu dceru a ukázat vesnici v grotesknějším světle).<sup>163</sup> Film *Pásla kone na betóne* (1982) nakonec realizoval, včetně Feničových nápadů, s velkým úspěchem Štefan Uher.

Fero Fenič pak natočil

### ***Džusový román* (1984)**

na Barrandově, s Alenou Mihulovou, objevem Karla Kachyni, v hlavní roli. O dva roky dříve ale debutoval maďarský režisér Pál Erdöss vynikajícím černobílým filmem *Princezna* (Adj király katonát, 1982) s podobnými motivy. V maďarském filmu je scéna, kdy je hrdinka se svým mladíkem v kině a sledují *Lásky jedné plavovlásky*. Formanův film chtěl v *Džusovém románu* citovat i Fero Fenič, ale po zhlédnutí *Princezny* od záměru upustil.

Porovnání obou filmů vyznívá v neprospěch českého:

„Snad nejbolestnějším výsledkem retrográdního ‚tahu‘ k šedesátým létům se stal barrandovský debut Fera Feniče *Džusový román* – dílo na první pohled talentované a upřímně myšlené, z něhož lze citovat výtečné postřehy, velkolepé sekvence a vtipná řešení (výjevy na svatbě, obrazově-zvukové kontrasty) [...]. Shodou okolností se krátce před *Džusovým románem* objevil maďarský snímek rovněž debutujícího Pála Erdösse *Princezna* (1982), který vypráví podobný příběh: dívka z venkova najde zaměstnání v textilní továrně ve městě [...]. Erdöss stejně jako Fenič navazuje manifestačně na Formana (cituje dokonce z *Lásek jedné plavovlásky*), ale vytvořil dílo veskrze dnešní, v němž je inspirace objevy šedesátých let tvořivě rozvinuta a dovedena k hlubší a serióznější výpovědi. Erdössova hrdinka je osobnost s jistou mravní kulturou, vybavená samozřejmou ušlechtilostí. Pohybuje se mezi normálními lidmi, prostředí její existence je pojednáno s dokumentární věcností a tíže jejího osudu jsou příznány konkrétní sociální souvislosti [...]. Fenič postupoval obráceně [...]. Jeho hrdinka má problémy prostě proto, že je hloupá a že stejnými hlupáky jsou i všichni kolem ní – mistr, spolupracovnice v továrně, matka, kamarádka, svatebčané. Divák se má bavit směšnými obličejí, lascivními narážkami, přibližným průběhem tovární schůze, tlustými pracovníci při skoku do dálky, což všechno se tváří jako ta nejryzejší životní autenticita.“<sup>164</sup>

<sup>163</sup> MACEK, Václav. *Štefan Uher*. Bratislava: SFÚ, s. 205.

<sup>164</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Potřeba charakterů aneb Hledání modelů pro osmdesátá léta (Polemické zamyšlení nad tvorbou mladých režisérů – absolventů FAMU). *Film a doba*, r. 32, č. 12, s. 676–677.

*Džusový román* se směl z počátku promítat jen pod patronací Socialistického svazu mládeže a s besedou, až od ledna 1988 byl uvolněn do široké distribuce.

Jiří Voráč o *Džusovém románu* ve slovníkovém hesle napsal:

„Feničův styl vyznačuje narativní lehkost, dar přesného pozorování, cit pro autentický detail, smysl pro charakterizační zkratku, pro kontrast, groteskní zveličení i pro humor a bezděčný půvab nechtěného [...]. Důležitý prvek struktury díla tvoří hudební vrstva, v níž jsou bohatě zastoupeny dobové šlágry pop-music [...] či lidové písně a dechovka. Hudba tu neslouží jen k evokaci příznačně úpadkové atmosféry doby; ve významově kontrastním spojení s obrazem ji Fenič využívá jako ironického komentáře, který odhaluje hořké paradoxy. Například ve scéně, kdy zhrzená Alena obětavě táhne do kopce na dvoukoláku svého bezvládně zpitého svůdce, z rádia, jež stále nosí při sobě, se line píseň skupiny Olympic Okno mé lásky. Nebo na jiném místě: Alenina matka provádí s dcerou domácí interrupční kúru, zatímco z televize zní dechovka: „Ej paní mámo, pěknou dceru máte... takhle se vnoučat už nedočkáte.“<sup>165</sup>

Druhý celovečerní snímek Fera Feniče *Zvláštní bytosti* (1990) byl portrétem funkcionářské zpupnosti (hlavního záporáka hrál polský herec Jan Tesarz, známý svou rolí nesympatického zavražděného taxikáře v *Dekalogu*, resp. *Krátkém filmu o zabíjení* Krzysztofa Kiesłowského) a zašifrovanou politickou metaforou (postava ztělesněná Jiřím Menzelem měla například připomínat Alexandra Dubčeka). Film však byl uveden po Listopadu, čímž pozbyl svůj podvrtný efekt.

Po Listopadu založil Fero Fenič společnost Febio, která produkovala dokumentární snímky určené pro obrazovku, vyrobila mj. televizní cyklus GEN (Galerie elity národa) a satirický cyklus *Česká soda*, a pořádala v Praze a regionech filmový festival Febiofest. K režirování hraných filmů se už Fero Fenič nevrátil.

K usnadnění práce nových režisérů byla v roce 1983 na Barrandově zřízena dramaturgická skupina Tvůrčí mládí, vedl ji Jan Vild, hlavním dramaturgem byl spisovatel Jiří Švejda. Byly v ní vyrobeny veselohry Zdeňka Trošky *Slunce, seno, jahody* a *Slunce, seno a pár facek*, filmy Antonína Kopřivy *Zámek Nekonečno*, *Až do konce*, a *Křížová vazba*, *Pravidla kruhu* Miroslava Balajky, pohádka *Čarovné dědictví* Zdeňka Zelenky, *Antonyho šance* Víta Olmera, povídkové filmy *Figurky ze šmantů* a *Přátelé bermudského trojúhelníku*, *Dům pro dva* Miloše Záborského, *Příběh 88* Zuzany Hojdové, *Atrakce švédského zájezdu* Zorana Gospiće a *Vyžilý Boudník* Václava Křístka.<sup>166</sup>

## Filmové studio Gottwaldov

Další líhni debutantů, ale i útočištěm režisérů, kteří se v Praze znelíbili, bylo Filmové studio Gottwaldov s ateliéry na Kudlově. Od roku 1960 bylo přiřazeno ke Krátkému filmu Praha, status samostatné výrobní jednotky získalo v roce 1977 a jeho vedením byl pověřen Bohumil Steiner. Výroba hraných celovečerních filmů ve FSG získala pravidelnost a od roku 1980 se

<sup>165</sup> VORÁČ, Jiří. *Džusový román*. *Illuminace*, 1997, r. 9, č. 1, s. 245–246.

<sup>166</sup> Činnost skupiny produlovala SULOVSÁ, Markéta. *Filmové studio Barrandov a jeho dramaturgické skupiny v období normalizace se zaměřením na 6. dramaturgickou skupinu Tvůrčí mládí*. Brno 2010. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

ustálila na čtyřech titulech ročně, od roku 1988 se vyráběly tři. Během normalizace se několikrát stalo, že nejprogresivnější film sezóny vznikl právě v tomto studiu.<sup>167</sup>

Jako dramaturgové působili ve FSG Jaroslav Petřík, Josef Vaculík, později Jan Gogola. Kmenovými režiséry byly světoznámé osobnosti **KAREL ZEMAN** a **HERMÍNA TÝRLOVÁ**, animovanému filmu se dále věnovali například **ANTONÍN HORÁK**, **LUDVÍK KADLEČEK**, hrané filmy pravidelně tvořili **JOSEF PINKAVA** a **RADIM CVRČEK**, v dokumentární tvorbě se prosadila **HANA PINKAVOVÁ**.

Za normalizace byly ve FSG vyrobeny středometrážní a celovečerní filmy:

1970

*Kapitán Korda* (Josef Pinkava), *Na kometě* (Karel Zeman, + FSB)

1971

*Kaňon samé zlato* (Zdenek Sirový), *Metráček* (Josef Pinkava)

1972

*Dobrodružství na Labi aka Hund über Bord* (Thomas Kuschel, koprodukce DEFA, NDR, 30 minut), *Rodeo* (Antonín Máša)

1973

*Pověst o stříbrné jedli* (František Vlácil), *30 panen a Pythagoras* (Pavel Hobl, premiéra 1977)

1974

*Pohádky tisíce a jedné noci* (Karel Zeman), *Poštovský panáček* (Josef Pinkava), *Sirius* (František Vlácil)

1975

Žádný film.

1976

*Terezu bych kvůli žádné holce neopustil* (Josef Pinkava)

1977

*Čarodějův učeň* (Karel Zeman), *Proč nevěřit na zázraky* (Antonín Máša)

1978

*Město mé naděje* (Jan Kačer), *Nekonečná – nevystupovat* (Radim Cvrček), *Stopař* (Petr Tuček)

1979

*Housata* (Karel Smyczek), *Chlapi přece nepláčou* (Josef Pinkava), *Indiáni z Větrova* (Július Matula)

1980

*Děti zitrků* (Radim Cvrček), *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (Karel Zeman), *Sonáta pro Zrzku* (Vít Olmer), *Trnové pole* (Otakar Kosek)

---

<sup>167</sup> Viz SKUPA, Lukáš. *(Re)konstruované alternativy. Filmové studio Gottwaldov 1977–1989 v kontextu české normalizační kinematografie*. Brno, 2007. Bakalářská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.



1981

*Dneska přišel nový kluk* (Vladimír Drha), *Kopretiny pro zámeckou paní* (Josef Pinkava), *Mezi námi kluky* (Radim Cvrček), *Pohádka svatojánské noci* (Zdeněk Zydroň)

1982

*Lukáš* (Otakar Kosek), *Malinový koktejl* (Ladislava Sieberová), *Malý velký hokejista* (Josef Pinkava), *Za humny je drak* (Radim Cvrček)

1983

*O statečném kováři* (Petr Švéda), *Poslední mejdan* (Miloš Zábranský), *Stav ztroskotání* (Vít Olmer), *Třetí skoba pro kocoura* (Radim Cvrček)

1984

*Hele, on letí* (Tomáš Tintěra), *Tajemství staré půdy* (Vladimír Tadej), *Už se nebojím* (Otakar Kosek), *Výbuch bude v pět* (Josef Pinkava)

1985

*Do zubů a do srdíčka* (Vladimír Drha), *Pětka s hvězdičkou* (Miroslav Balajka), *Pohlad' kočce uši* (Josef Pinkava), *Přijď, ať zase omládnou* (Hana Pinkavová, dokument)

1986

*Cizím vstup povolen* (Josef Pinkava), *Jsi falešný hráč* (Zdeněk Zelenka), *Outsider* (Zdenek Sirový), *Pavučina* (Zdenek Zaoral)

1987

*Jemné umění obrany* (Jana Semschová), *Sedmé nebe* (Otakar Kosek), *Správná trefa* (Rudolf Růžička), *Strašidla z vikýře* (Radim Cvrček).

1988

*Hurá za ním* (Radim Cvrček), *Nebojsa* (Julius Matula), *Poutníci* (Zdenek Zaoral)

1989

*Cesta na jihozápad* (Zdenek Sirový), *Poklad rytíře Miloty* (Eugen Sokolovský ml.), *Tobogan* (Otakar Kosek)<sup>168</sup>

K 1. lednu 1990 se město opět jmenuje Zlín a mění se i název studia: Filmové studio Zlín.

1990

*Freonový duch* (Zdeněk Zelenka), *Parta za milión* (Rudolf Růžička), *Začátek dlouhého podzimu* (Peter Hledík)

1991

*Requiem pro panenku* (Filip Renč)

<sup>168</sup> Seznam filmů tamtéž, s. 45–46.

Z přehledu vidíme, že ve FSG byla ve sledovaném období vyrobena řada nenáročných, bezvýznamných, dnes již zapomenutých snímků s nicotným ohlasem, u některých případů ale stojí za to se zastavit:

**KAREL ZEMAN** završil svoji filmografii kreslenými filmy *Pohádky tisíce a jedné noci* (1974, do celovečerního filmu bylo spojeno sedm krátkých pohádek uvedených i samostatně), *Čarodějův učeň* (1977, koprodukce s NSR) a *Pohádka o Honzíkovi a Mařence* (1980).

**ANTONÍN MÁŠA** natočil ve FSG filmy *Rodeo* (1971) podle Karla Štorkána a *Proč nevěřit na zázraky* (1977), na Barrandov se vrátil až v roce 1989.

**ZDENEK SIROVÝ** ve FSG své normalizační období začíná (*Kaňon samé zlato*) i končí (*Outsider, Cesta na jihozápad*).

**FRANTIŠEK VLÁČIL** v mezidobí, kdy nepracoval na Barrandově, natočil dva středometrážní filmy ve FSG: *Pověst o stříbrné jehli* (1973) a *Sirius* (1975).

**PAVEL HOBL** natočil ve FSG svůj poslední film po kina *Třicet panen a Pythagoras* (1973), v němž se navíc po normalizační odmlce na plátně znovu objevil Jiří Menzel. Film byl zakázán a uvolněn až v roce 1977.

**PETR TUČEK** se po debaklu svého debutu *Svatej z Krejčárku* a práci pro brněnskou televizi vrací k filmové režii ve FSG morálitou *Stopař* (1978).

**KAREL SMYCZEK** a **VLADIMÍR DRHA** debutují ve FSG, jejich vřele přijaté prvotiny *Housata* (1979) a *Dneska přišel nový kluk* (1981) signalizují nástup nové filmařské generace a obrat k problémovým filmům ze současnosti.

**VÍT OLMER**, deset let po svém debutu *Takže ahoj*, se ve FSG vrací k režii: *Sonáta pro Zrzku* (1980).

**MILOŠ ZÁBRANSKÝ**, další talent a rebel mladé generace, debutuje ve FSG: *Poslední mejdan* (1983).

**ZDENEK ZAORAL** dostává ve FSG šanci dokončit svůj poloamatérský – polonezávislý debut *Pavučina* (1986) a realizuje tam i svůj následující experiment *Poutníci* (1988).

**RUDOLF RŮŽIČKA** další ze „ztracené generace“,<sup>169</sup> která byla připravena již na konci šedesátých let, debutuje ve FSG problémovým morálním filmem ze školního prostředí *Správná trefa* (1987).

**FILIP RENČ** debutuje ve Zlíně dramatem *Requiem pro panenku* (1991), jímž historie výroby celovečerních hraných filmů v tomto studiu končí.

<sup>169</sup> Rozhovory s příslušníky „ztracené generace“ přináší BAREŠOVÁ, Marie a Tereza Czesany DVOŘÁKOVÁ. *Generace normalizace*. Praha: NFA 2017. Vedle Rudolfa Růžičky aj. je zde i rozhovor s Vladimírem Drhou.

Z filmařů, které FSG uvedlo nebo vrátilo do režisérské profese, vytvořil úctyhodnou řadu

**KAREL SMYCZEK (1950),**

V kinematografii začínal jako dětský herec (*Holubice*), FAMU absolvoval povídkou Oty Pavla *Kapři pro Wehrmacht* (1975).

Jeho celovečerní debut z dívčího internátu, podle Ireny Charvátové, natočený ve FSG

***Housata* (1979)**

se stal senzací, neboť už dlouho od nové vlny nevstoupil do profese režisér, kterému ještě nebylo třicet, navíc filmem, jenž se svým stylem k nové vlně, konkrétně k Věře Chytilové (*Pytel blech*) a Miloši Formanovi (*Lásky jedné plavovlásky*) přihlásil. Neobvyklé také bylo vyznamenat debutanta jednou ze tří nejvyšších cen na FČSF: v roce 1980 si cenu odnesli Karel Smyczek i Jaroslav Soukup.

Následovaly čtyři filmy o dětech, resp. středoškolácích, podle scénářů Radka Johna a Ivo Pelanta:

***Jen si tak trochu písknout* (1980)**

***Jako zajíci* (1981)**

***Sněženy a machři* (1982), milion diváků.**

Po snímku *Krajina s nábytkem* (1986) podle Milana Ležáka natočil Karel Smyczek výbušný film o chuligánském vandalismu

***Proč?* (1987), opět podle Radka Johna,**

takřka souběžně se slavným lotyšským perestrojkovým dokumentem *Je lehké být mladý?* (1987).

Komedie *Sedm hladových* (1988) o odtučňovací kúře rozšířila spektrum alegorií, které zkoumají mechanismy totality na modelovém prostředí nějakého léčebného ústavu (*Přelet nad kukaččím hnízdem, Zvláštní léčba, Dobří holubi se vracejí*).

Smyczkovu filmografii normalizačního období uzavírá jedna z mnoha hořkých komedií o obtížích života za pozdního reálného socialismu *Nemocný bílý slon* (1990)

a portrét skupiny Pražský výběr *Pražákům, těm je hej* (1990) – natáčení začalo bezmála v ilegality na podzim 1989, ale při premiéře v dubnu 1991 už film tolik nezaujal (150 tisíc diváků).

Po Listopadu pracoval Karel Smyczek pro televizi a do kin natočil jen líbeznou pohádku podle Karla Čapka a scénáře Zdeňka Svěráka *Lotrando a Zubejda* (1996), hrají Jiří Strach, Barbora Seidlová, Pavel Řezníček, Arnošt Goldflam aj.

**VÍT OLMER (1942)**

se po desetiletém půstu stal nejagilnějším režisérem osmdesátých let. K režii se vrátil dětskými snímky *Sonáta pro zrzku* (1980), *Skleněný dům* (1981), *Stav ztroskotání* (1983), *Páni Edisoni* (1987), stříhl si detektivku *Druhý tah pěšcem* (1984) a psychologický film *Antonyho šance* (1986).

Největší obliby však dosáhla dvojice komedií o krizi středního věku se Zdeňkem Svěrákem v hlavních rolích: *Co je vám, doktore?* (1984) podle scénáře Antonína Máši, 400 tisíc diváků, a zejména *Jako jed* (1985), 1,1 milionu diváků.

Jako bomba zapůsobilo zasvěcení nováčka do veksláckého podsvětí

***Bony a klid*** (1987), scénář: Radek John, hrají: Jan Potměšil, Roman Skamene, Veronika Jeníková aj. Film měl potíže se schválením, do kin byl uvolněn poté, co se na ilegálním trhu rozšířil na videokazetách:

„[...] je to opravdu filmařsky perfektně uhnětený kus, rytmický, dynamický, efektně snímáný [...] i sestříhaný [...]. Jako buldozer valí se Olmerův film přes nedávná tabu – nevzpomínám si, že bychom kdy v českém filmu slyšeli taková sprostá slova, viděli předávání úplatků uniformovaným příslušníkům a přihlíželi orgiím. Autoři lapají diváka do smyčky: dají mu, stejně jako hrdinovi Martinovi, okusit pozlátka, pozvou ho do přepychu vekslácké existence a na konci ukážou, zač jen toho loket. [...] John a Olmer vytvořili film-výkřik [...]. Zvolili však formu, která se samotným parazitům musí ohromně líbit (a že se líbí, dokládá aféra s videokazetami tohoto snímku, šířenými za velké peníze na veksláckém trhu). [...] spektakulární kapacita Olmerova filmu bohužel převyšuje jeho schopnost analytickou. [...] Na rozdíl od Smyczkova filmu *Proč?* [...] je snímek *Bony a klid* především hutnou podívanou, komerčním filmem, bezvadně vyrobeným spotřebním zbožím.“<sup>170</sup>

Posledním Olmerovým opusem pro státní kinematografii byla tragikomedie podle Radka Johna ***Ta naše písnička česká II***, hořký obraz normalizačního pinožení od srpnového vpádu 1968 po perestrojku.

Poté Vít Olmer realizoval první polistopadový film v soukromé produkci

***Tankový prapor*** (1991), následovaly další komerčáky *Nahota na prodej*, *Ještě větší blbec než jsme doufali*, *Playgirls 1 a 2*, *Waterloo po česku*, *Bony a klid 2*.

S podobnou vervou se pustil do práce rovněž o deset let „odložený“

### **VLADIMÍR DRHA (1944–2017)**

jenž také pracoval pro kinematografii i pro televizi.

Debutoval v Gottwaldově filmem ***Dneska přišel nový kluk*** (1981) s Markem Brodským v roli mladíka, který překvapí slévárnu zlepšovacím návrhem a střetává se se zaběhanými pořádky.

Ve FSG natočil Drha také druhý snímek ***Do zubů a do srdíčka*** (1985). Další filmy následovaly jeden za druhým: ***Mezek*** (1985), ***Citlivá místa*** (1988) s Janou Brejchovou a Terezou Brodskou, ***Dotyky*** (1988), ***Muka obraznosti*** (1989) podle Vladimíra Párala.

Vladimír Drha natáček také pohádky, po Listopadu pokračoval v práci pro televizi. Posledním jeho uměleckým, bohužel velmi slabým opusem pro kina byla autorská vzpomínka na historii vlastní rodiny ***Početí mého mladšího bratra*** (2000).

### **MILOŠ ZÁBRANSKÝ (1952)**

vyvolal veliká očekávání svým cynickým, eroticky smělým 23minutovým černobílým studnetským filmem ***Horečka všedního dne*** (1981) o mladém dělníkovi (Roman Skamene), jenž v pracovní době souloží s manželkou (Ladislava Kozderková) svého mistra (Vlastimil Bedrna).

<sup>170</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. Jak veksláci přicházejí o iluze. *Rovnost*, 31. 3. 1988, s. 5.

Zábranského debut ve FSG a zároveň absolventský film *Poslední mejdan* (1982) ze života studentek střední zdravotní školy přislíb talentu v očích kritiky potvrdil. První jeho barrandovský snímek *Tišňové volání* (1985) o práci hlídky VB byl ale překvapivě konformní.

*Dům pro dva* (1987), s Ondřejem Vetchým a Jiřím Schmitzerem, byl pak přijat jako přelomová událost. Film byl sice na krátko pozdržen, nakonec však reprezentoval ČSSR v soutěži MFF v Karlových Varech, cenu nezískal. Dílo lze interpretovat jako spirituální film:

„Ve snímku *Dům pro dva* sledujeme příběh dvou nevlastních bratrů, hodného a zlého, který mu opakovaně svádí jeho dívku a později manželku Magdu. Zábranský využil odkazy k Bibli [...] a kristovské oběti [...]. Stylisticky se snímek držel asketického podání, a sledoval tak zčásti bressonovskou poetiku založenou na atributu pasivity; někteří herci se tu skutečně pohybují jako ‚modely‘, občas s rukama volně spuštěnými podél těla. [...]

Nejviditelnější moment transcendence představuje Bůžova schopnost vycítit telepaticky každou nemravnost, již se jeho bratr právě dopouští, a tímto zjištěním trpět. Důležitou součástí filmu jsou sekvence přibližující každodennost (cesty autobusem do práce, tovární rutina), nikoli ovšem v poloze té každodennosti, jakou známe z Ozuových filmů, nýbrž jako ‚hnus všedního dne‘ [...] Jako refrén zde slouží pět parametricky efektních montážních sekvencí spojujících pohyb tiskařských strojů s kolečky hodin, nohama lidí na chodníku, koly kočárků a aut, a to za mechanicky tvrdého syntezátorového hudebního rytmu. Tím se odkazuje k transcendentnímu času, ačkoli dlouhé záběry, jež by evokovaly jeho trvání, ve filmu nenajdeme. Zastupují je okamžiky Bůžova ‚osvětlení‘, kdy se mu například náhle na tvář spustí déšť.“<sup>171</sup>

Barevná a širokoúhlá antitotalitní alegorie *Masseba* (1989) uvedením po Listopadu ztratila naléhavost a následující *Stavení* (1990), rovněž barevné a širokoúhlé, mířilo ke spirituálním horizontům natolik přímočaře, že nezískalo uměleckou a tím ani duchovní auru. Film navštívilo pouhých 400 diváků. Zábranský poté našel uplatnění jako režisér různých televizních pořadů.

Během osmdesátých let sílí snahy o nekonformní tvorbu, jež se zároveň střetávají s úsilím takovou tvorbu zastavit. Koncem dekády nastupuje nová, radikální generace, jejíž filmy mají premiéry několik týdnů či měsíců před sametovou revolucí:

## IRENA PAVLÁSKOVÁ (1960)

Dcera novinářky Nelly Pavlaskové šokovala měsíc před Listopadem zuřivým obrazem pozdního reálného socialismu:

### *Čas sluhů* (1989)

Námět a scénář: Irena Pavlasková. Kamera: F. A. Brabec. Hudba: Jiří Chlumecký, Jiří Veselý. Hrají: Ivana Chýlková, Karel Roden, Jitka Asterová, Miroslav Etlzer, Eva Holubová aj.

<sup>171</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. *Spiritualita ve filmu*. Brno: CDK, 2007, s. 230 a 233.

Z dobové recenze:

„Čas sluhů. Jaký je to čas? Čas podřízenosti. Čas pasivity. Čas neodpírání zlému. Kdo je Dana? Ta, jíž se v takovém čase skvěle daří. Ztělesněné zlo. Parazit. Studna ženských jedovatostí. Intrikuje, pomlouvá, rozeštvává lidi. Umí se přikrčit, umí zaplakat, s požitkem rozděluje a panuje. [...] Nejde jenom o ni, nýbrž také o okolní ‚sluhy‘, tedy o nás o všechny, a to přesně v té míře, v jaké si úlohu sluhů sami připouštíme či uvědomujeme. Dana je přízrak našeho černého svědomí, neboť ztělesňuje protikladné rysy české společnosti uplynulých dvaceti let: nesouhlas i přizpůsobivost, odpor k poměrům i jejich využívání. [...] *Čas sluhů*, který začínající režisérka natočila s takovou mrazivou zuřivostí, jako by šlo o osobní odvetu, je obrazem těžkého chaosu, v němž se společnost ocitla.“<sup>172</sup>

Silný ročník 1957 je pro kinematografii především ročníkem Divadla Sklep: tento šťastný rok narození spojuje Tomáše Vorla, Milana Šteindlera, Tomáše Hanáka a Davida Vávru.

### TOMÁŠ VOREL (1957)

bavil už svými amatérskými snímky a famáckými cvičeními: *Rychlé šípy zakládají klub* (1979), *To můj Láďa...* (1981), *Dáreček* (1984), *ING.* (1985), *Chemikál* (1986).

Debutoval povídkovou „vizitkou“ pěti spřízněných pražských postmoderních divadel, známých jako ***Pražská pětka*** (1988): Pantomimická skupina Mimóza: *Směr Karlštejn*, Baletní jednotka Křeč: *Bersidejsi*, Recitační skupina Vpřed: *Oldív večírek*, Výtvarné divadlo Kolotoč: *Barvy*, Divadlo Sklep: *Na brigádě*. Nejvydařenější je nejdelší poslední povídka, travestie či spíše pastiš na budovatelské filmy padesátých let spojený s parodií amerického westernu a hollywoodského stylu. Povídkami diváky provází „zasvěcené“ slovo moderátora (Milan Šteindler), jenž je při uvádění poslední povídky již zcela opilý a plete češtinu se slovenštinou jako Gustáv Husák. Film byl několik měsíců pozdržen, nakonec v červnu 1989 přece jenom uveden.

## Provázek ve filmu

Brněnské divadlo Husa na provázku (pojmenované podle knihy Jiřího Mahena), jež bylo záhy přinuceno přejmenovat se na Divadlo na provázku (kvůli nežádoucí asociaci s příjmením prvního tajemníka ÚV KSČ), aby se po Listopadu ke svému původnímu názvu vrátilo, vychovalo plejádu skvělých herců, kteří se začali uplatňovat ve filmu: Dagmar Bláhová hrála v dramatu...*a pozdravuji vlaštovky*, v komediích *Hra o jablko*, *Kalamita*, v dětském snímku Oty Kovala *Nechci nic slyšet*, Iva Bittová v *Ružových snech*, Boleslav Polívka a Miroslav Donutil v mnoha filmech.

První inscenací Divadlo na provázku, jež byla převedena do filmu, byla

***Balada pro banditu*** (1978),

muzikál skladatele Miloše Štědrone a utajeného libretisty Milana Uhdeho v režii Zdeňka Pospíšila podle románu Ivana Olbrachta *Nikola Šuhaj loupežník*. Režiroval Vladimír Sís, jenž převedl představení do letního amfiteátru a zapojil do něj trampský živel v podobě skupiny Zelenáči. Film získal překvapivě jednu z Hlavních cen na FČSF v Mladé Boleslavi. Kritika v něm právem hledala paralely s hnutím sovětského poetického filmu (Sergej Paradžanov, Emil Loteanu).

<sup>172</sup> BLAŽEJOVSKÝ, Jaromír. (Ne)lidská komedie. *Film a doba* 1990, r. 36, č. 5, s. 281–282.

Po tomto úspěchu převedl Vladimír Sís na plátno

**Poslední leč** (1981), duet Bolka Polívky a Jiřího Pechy spojující postavy dr. Zvonka Burkeho ze hry Ladislava Smočka a revírníka z Mrštíkovy *Pohádky máje*.

Třetí zfilmovanou provázkovskou inscenací byl **Šašek a královna** Věry Chytilové

## Animovaný film

### JAN ŠVANKMAJER (1934)<sup>173</sup>

vytvořil zčásti stříhový snímek **Leonardův deník** (1973), aplikující stříhové postupy sovětské avantgardy. Dílo se dostalo do soutěže krátkých filmů na 27. MFF v Cannes.

Jan Kliment ve festivalovém zpravodajství napsal:

„Festival tedy byl letos zatím naprostým zklamáním [...] filmy odrážejí zmatek v hlavách tvůrců, kteří utápějí někdy i nesporný talent v snímcích, které jako by se úmyslně obloukem vyhýbaly všemu, co normálního současného diváka vzrušuje [...]. Smutné je, že se do tohoto neradostného koncertu zařadila i naše socialistická kinematografie, kterou tu zastupuje pouze jeden krátký snímek. Jmenuje se *Leonardův deník* – (myšleno deník Leonarda da Vinci) – a natočil jej český režisér animovaného filmu Jan Švankmajer. Je to snímek, který se marně snažil podbízet zdejšímu vkusu svou nejasností a zmateností. Diváci ho přijali chladně, a to ještě možno říci, že se projeví velmi pohostinně.

Nevím, co jsme chtěli tímto snímkem na tomto festivalu říci, co jsme chtěli dosvědčit o životě u nás. [...]"<sup>174</sup>

V následujících letech se Jan Švankmajer potýkal se schvalovacími problémy, takže až o několik let později dokončil mystifikaci

**Otrantský zámek** (1977), kde proslulý uhlazený televizní hlasatel Miloš Frýba provází diváky záhadou dějiště stejnojmenného gotického románu Horace Walpole, jež je nalezeno v Čechách.

Jan Švankmajer pokračoval horory na motivy Edgara Alana Poea

**Zánik domu Usherů** (1980),

**Kyvadlo, jáma a naděje** (1983)

a v bratislavském studiu Koliba natočil dětský horor

**Do pivnice** (1983), který můžeme pokládat za skicu k pozdější *Alence* a *Otesánkovi*.

**Možnosti dialogu** (1983) se třemi dialogy (*Dialog věcný*, *Dialog vášnivý*, *Dialog vyčerpávající*) nesl mimo jiné ironické poselství v době strádajícího dialogu mezi SSSR a USA (v roce 1983 byly v ČSSR rozmístěny sovětské rakety středního doletu).

<sup>173</sup> Viz SLAMKA, Matúš. *Imaginácia. 2 Rozbor adaptácií Jana Švankmajera*. Brno 2018. Magisterská diplomová práce. Filozofická fakulta Masarykovy univerzity. Vedoucí práce Jaromír Blažejovský.

<sup>174</sup> KLIMENT, Jan. Pohled málo radostný. Náš zvláštní zpravodaj o filmovém festivalu v Cannes. *Rudé právo*, 23. 5. 1974, s. 5.

Ve svém pražském studiu vytvořil pak Jan Švankmajer svůj první celovečerní film *Něco z Alenky* (1987) podle Lewise Carolla, zaštitěný švýcarskou produkcí. Po podobenství se sportovními motivy *Mužné hry* (1988) natočil Jan Švankmajer jeden ze svých filozoficky nejhlubších filmů *Tma, světlo, tma* (1989).

### JIŘÍ BARTA (1948)

vynikl krátkými filmy *Diskjockey* (1981), *Zaniklý svět rukavic* (1982) a hororem *Poslední lup* (1987). Podle námětu Kamila Pixy natočil v Krátkém filmu středometrážní (53 minuty) loutkový film *Krysař* (1985).

### ZDENĚK SMETANA (1925–2016)

vytvořil k 15. sjezdu KSČ sugestivní animované dějiny dělnického hnutí *A rudý prapor zavlaže* (1975). Vynikl pak košilatými pohádkami pro dospělé podle Josefa Štefana Kubína *Všehochlup* (1978) a *Drátovat, flikovat* (1980). Pro děti vznikla celovečerní *Malá čarodějnice* (1984).

VLASTA POSPÍŠILOVÁ (1935) vytvořila mj. podle Jana Wericha pohádky *Lakomá Barka* (1986) a *Až opadá listí z dubu* (1991).

## Slovenský kontext

Slovenská kinematografie získala, společně s federalizací, k 1. lednu 1969 větší míru suverenity, ale zůstala podřízena ústřednímu ředitelství Československého filmu v Praze. Normalizace zasáhla slovenskou kinematografii podobně krutě jako českou, ale její nová vlna skončila o něco později, ještě v roce 1972 vzniknou filmy *Lalie polné* (Elo Havetta, 1972) a *Obrazy starého světa* (Dušan Hanák, 1972), jsou však brzy zakázány. K militantním odpůrcům nové vlny patřil mimo jiné básník Milan Lajčiak, dosazený v Praze do funkce náměstka ústředního ředitele ČSF.

„Pátere“ slovenské tvorby normalizačních let tvoří filmy Štefana Uhra a Martina Hollého, oba směli plynule pokračovat v režirování hraných filmů. Každoročně dokončoval nový film Martin Ťapák. Podobně jako na Barrandově byli i na Kolibě vraceni na scénu „odstavení“ filmaři: Dušan Hanák natočí *Ružové sny* (1976), ale jeho následující snímek *Ja milujem, ty miluješ* (1980) je opět zakázán. Peter Solan natočí dětský psychologický film *A pobežím až na kraj sveta* (1979) a potom *Tušenie* (1982). Juraj Jakubisko našel dočasné uplatnění v dokumentu. Jeho první velký hraný film po vnucené pauze *Postav dom, zasad' strom* (1979) byl nejprve zbaven pointy a ani potom nebyla jeho cesta lehká. Pro atmosféru mírného uvolňování měl tento film podobný význam jako Chytilové *Hra o jablko*. Z debutantů kráčel náročnými stezkami Vladimír Kavčiak: *Biela stužka v tvojich vlasoch* (1977), *Karline manželství* (1980), *Súdím ťa láskou* (1981), *Zbohom, sladké driemoty* (1983). Opožděně debutoval Dušan Trančík: *Koncert pre pozostalých* (1976). V osmdesátých letech se pak jako zdatný profesionál uplatnil Miloslav Luther.

V prvé půli osmdesátých let zaznamenává slovenská kinematografie po delší době mezinárodní úspěchy: Stříbrnou medaili obdrží na MFF v Moskvě film Štefana Uhra podle Milky Zimkové *Pásla kone na betóne* (1982) a magickorealistická sága *Tisícročná včela* (1983) Juraje Jakubiska, poslední z vlny velkých eposů ve světové kinematografii, boduje na MFF v Benátkách. Osmdesátá léta charakterizují také klasické pohádky v koprodukcii se Západním Německem, z nichž nejhřejivější byla zimní *Perinbaba* (1985) Juraje Jakubiska s Giuliettou Masinovou v titulní úloze.



## Festivally

Každé jaro se konal bilanční Festival českých a slovenských filmů (FČSF), soustředěný na hranou produkci. V jeho pořádání se střídaly různé kraje. Udělovaly se zpravidla tři Ceny československého filmu, jedna z nich obvykle připadla slovenskému snímku, dále Zvláštní cena a potom ceny udělované jednotlivým profesím (nejlepší scénář, režie, herecké výkony apod.). FČSF míval porotu.<sup>175</sup> Podívejme se na seznam nejvyšších cen jednotlivých ročníků:

### 1971 IX. FČSF Plzeň

1. cena: *Už zase skáču přes kaluže* (Karel Kachyňa). 2. cena: neudělena. 3. cena: *Luk královny Dorošky* (Jan Schmidt) a *Svatby pana Voka* (Karel Steklý).

### 1972 X. FČSF Plzeň

1. cena: *Dost' dobré chlapi* (Jozef Režucha). 2. cena: *Keby som mal pušku* (Štefan Uher). 3. cena *Pět mužů a jedno srdce* (Jan Matějovský).

### 1973 XI. FČSF Plzeň

1. cena: *Cesty mužů* (Ivo Toman) a *Ďaleko je do neba* (Ján Lacko).

### 1974 XII. FČSF Nitra

1. cena *Jezdec formule risk* (Antonín Kachlík).  
2. cena *Hriech Kataríny Padychovej* (Martin Hollý).  
3. cena *Kronika žhavého léta* (Jiří Sequens).  
Zvláštní cena poroty: *Tři oříšky pro Popelku* (Václav Vorlíček).

### 1975 XIII. FČSF Praha

Ceny Čs. filmu: *Dvacátý devátý* (Antonín Kachlík), *Sokolovo* (Otakar Vávra), *Velká noc a velký deň* (Štefan Uher). Cena za režii: *Jáchyme, hod' ho do stroje!* (Oldřich Lipský).

### 1976 XIV. FČSF Brno

Ceny Čs. filmu: *Horůčka* (Martin Hollý), *Hřiště* (Štěpán Skalský), *Můj brácha má prima bráchu* (Stanislav Strnad).

### 1977 XV. FČSF Bratislava

Hlavní ceny: *Jeden stříbrný* (Jaroslav Balík), *Běž, ať ti neuteče* (Stanislav Strnad), *Rozdělení* (Ján Lacko). Cena za režii a scénář: *Den pro mou lásku* (Juraj Herz a Markéta Zinnerová).  
Zvláštní cena: *Dým bramborové natě* (František Vlácil).

### 1978 XVI. FČSF České Budějovice

Hlavní cena: *Advokátka* (Andrej Lettrich), *Stín létajícího ptáčka* (Jaroslav Balík), *Stíny horkého léta* (František Vlácil).

<sup>175</sup> Například při 13. ročníku FSČF v Praze 1975 předsedal porotě A. M. Brousil, jejími členy byli ředitel Slovenské pojičovny filmů Martin Filípek, šéfredaktor *Filmu a doby* a *Záběru* Jiří Hrbas, malíř a náměstek primátora Josef Kilian, vedoucí tiskového odboru Ústřední rady odborů M. Staward, básník Donát Šajner, šéfredaktor slovenského časopisu *Film a divadlo* Ernest Štric, Břetislav Truhlář ze Slovenské akademie věd a slovenský dramatik Osvald Zahradník. Porota pracovala od 20. do 24. února, tedy během prvních pěti z celkem osmi dnů festivalu. Na 17. ročníku 1979, který se odehrál v Hradci Králové, tvořili porotu režisér Václav Vorlíček (předseda), kritik z *Rudého práva* Jan Kliment, doc. Miroslav Zůna z Ústavu marxismu-leninismu ÚV KSČ, Marie Benešová z ČSFÚ, Karel Dellapina z královohradecké pobočky SČDU, scenárista Miloš Macourek, Ernest Štric, slovenští režiséři Andrej Lettrich a Martin Hollý a filmový vědec Peter Mihálik z VŠMU.

1979 XVII. FČSF Hradec Králové

Ceny Čs. filmu: *Balada pro banditu* (Vladimír Sís), *Mladý muž a bílá velryba* (Jaromil Jireš), *Zlaté časy* (Štefan Uher). Zvláštní cena: *Tajemství Ocelového města* (Ludvík Ráža).

1980 XVIII. FČSF Košice

Ceny Čs. filmu: *Drsná Planina* (Jaroslav Soukup), *Housata* (Karel Smyczek), *Smrt' šitá na mieru* (Martin Hollý).

1981 XIX. FČSF Kladno (22. 3.–26. 3.)

Ceny Čs. filmu: *Rytmus 34* (Jaroslav Balík), *Otec ma zderie tak či tak* (Otakar Krivánek), *Romaneto* (Jaroslav Soukup). Zvláštní cena: *Dívka s mušlí* (Jiří Svoboda).

1982 XX. FČSF Severočeský kraj (27. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Ta chvíle, ten okamžik* (Jiří Sequens), *Pomocník* (Zoro Záhon), *Zralé víno* (Václav Vorlíček). Zvláštní cena (ex aequo): *Pozor, vizita!* (Karel Kachyňa), *V týlu nepřitele* (Igor Gostěv).

1983 XXI. FČSF Ostrava (28. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Pásla kone na betóne* (Štefan Uher), *Má láska s Jakubem* (Václav Matějka), *Srdečný pozdrav ze zeměkoule* (Oldřich Lipský). Zvláštní cena: *Šílený kankán* (Jaroslav Balík).

1984 XXII. FČSF Banská Bystrica (9.–13. 4.)

Ceny Čs. filmu: kolektiv tvůrců filmu *Putování Jana Amose* (Otakar Vávra), Jiří Sequens za *Hořký podzim s vůní manga*, *Mrtví učia živých* (Martin Hollý). Zvláštní cena: *Zánik samoty Berhof* (Jiří Svoboda).

1985 XXIII. FČSF Praha (9.–12. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Atomová katedrála* (Jaroslav Balík), *Kariéra* (Julius Matula), *Kukačka v temném lese* (Antonín Moskalyk). Zvláštní cena (ex aequo): Otakar Vávra – *Komediant*, *Oldřich a Božena*, a *Falošný princ* (Dušan Rapoš).

1986 XXIV. FČSF Mariánské Lázně (7. 4.–11. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Zastihla mě noc* (Juraj Herz), *Skalpel, prosím* (Jiří Svoboda), *Výjimečná situace* (Jaromír Borek). Zvláštní cena: *Tichá radost'* (Dušan Hanák).

1987 XXV. FČSF Bratislava (6.–10. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Pěsti ve tmě* (Jaroslav Soukup), *Bloudění orientačního běžce* (Julius Matula), *Kohút nezaspieva* (Martin Ďapák). Zvláštní ceny: *Smrt krásných srnců* (Karel Kachyňa), *Pavučina* (Zdenek Zaoral).

1988 XXVI. FČSF Brno (26. 3.–1. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Proč?* (Karel Smyczek), *Južná pošta* (Stanislav Párnický), *Jak básníkům chutná život* (Dušan Klein). Zvláštní cena (ex aequo): *Bony a klid* (Vít Olmer) a *Discopříběh* (Jaroslav Soukup).

1989 XXVII. FČSF Mladá Boleslav (24.–28. 4.)

Ceny Čs. filmu: *Dům pro dva* (Miloš Zábranský), *Správca skanzenu* (Štefan Uher), *Kopytem sem, kopytem tam* (Věra Chytilová). Zvláštní cena: *Pražská pětka* (Tomáš Vorel).

České normalizující filmy měly úspěch na dodnes pokračujícím festivalu neorealistických filmů v Avellinu v jižní Itálii, což je paradoxní, neboť Italská komunistická strana tíhla k eurokomunismu a s invazí do ČSSR nesouhlasila: ...*a pozdravuji vlaštovky* (Cena za ženský herecký výkon a Cena za režii, 1972), *Vlak do stanice Nebe* (Hlavní cena, 1974), *Dny zrady* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1975), *Dvacátý devátý* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1976), *Za volantem nepřítel* (2. cena Laceno d'argento za scénář, 1976), *Horůčka* (2. cena Laceno d'argento za režii, 1976), *Rozdělení* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1977), *Vítězný lid* (Hlavní cena Laceno d'oro, 1978), *Tobě hrana zvonit nebude* (Hlavní cena Laceno d'oro čs. kinematografii s přihlédnutím k tomuto filmu, 1979), *Balada pro banditu* (2. cena Laceno d'argento za režii, 1979), 1980 se festival nekonal kvůli zemětřesení, *Svítilo celou noc* (cena za herecký výkon Targa d'oro, 1981).

Pro československou kinematografii měly samozřejmě zásadní význam festivaly v Karlových Varech a v Moskvě.

### (Ne)zavádění 70mm formátu

Se sedmdesátkou se u nás experimentovalo už v šedesátých letech, kdy byly na tento formát natočen krátký film *Neděle* (1965) Jana Špáty a *Spartakiáda* (1965) Drahoslava Holuba.

Dochovaly se testovací záběry na 70mm formátu pro *Zabil jsem Einsteina, pánové...* (1969) a *Známost sestry Aleny* (1973).

*Známost sestry Aleny* byl u diváků i u kritiky neúspěšný film Miroslava Hubáčka. Námětem se stala pozdní novela vynikající komunistické spisovatelky Marie Pujmanové *Sestra Alena* (1958), kterou autorka sepsala už jako těžce nemocná: pesimistický příběh o lásce mezi zdravotní sestrou a beznadějně chorým pacientem. Barrandov počátkem 70. let odepsal projekt Františka Vlácilá *Rallye*, ale film z prostředí automobilových závodů přece jen chtěl vyrobit. Proto byl příběh sestry Aleny naroubován na prostředí rallye. Alenu hraje Emília Vášáryová, nadabovaná „Angelikou“ Libuší Švormovou, jejího Františka ztělesnil Štefan Kvietik, jemuž svůj hlas propůjčil Jan Tříska. Vznikl sterilní film, jenž ničím, kromě častého kouření, neprozrazuje dobu svého vzniku, což ovšem mohlo být tvůrci vnímáno jako čest. Efektní silniční záběry se nakonec musely spokojit s klasickým formátem.

První český film uváděný (nikoli natočená) na 70mm formátu byla *Vysoká modrá zeď* (1973) Vladimíra Čecha. Na 70mm formát byly překopírovány také *Sokolovo* (1974) a *Osvobození Prahy* (1976). Na formátu 70 mm se promítaly i sovětské válečné eposy s českým koprodukčním podílem: *Vojáci svobody* (1977), *V týlu nepřítel* (1982) a *Boj o Moskvu* (1985).

### Dvě lepší sezóny

O normalizaci se často píše jako o „bezčasí“. Plynoucí roky tehdejšími současníkům opravdu připadaly jako fádní a monotónní.

Přesto některé sezóny ve filmové tvorbě vypadaly nadějněji nežli jiné.

Nápadný byl produkční rok 1976, kdy se několik tvůrců ze zlatých šedesátých vrátilo k celovečerní tvorbě nebo vytvořilo hodnotná díla: Věra Chytilová (*Hra o jablko*), František Vlácil (*Dým bramborové natě*), Jiří Menzel (*Na samotě u lesa*), Juraj Herz (*Den pro mou lásku*), Jaroslav Papoušek (*Konečně si rozumíme*). Úctyhodným, byť méně úspěšným experimentem byla *Smrt mouchy* Karla Kachyni. Na Kolibě dostali znovu šanci Dušan Hanák (*Ružové sny*) a Dušan Trančík (debut *Koncert pre pozostalých*).

Pomyslným protikladem k této tvorbě, jež v souhrnu signalizovala jisté uvolnění, byly filmy „stranické“, ale i tento favorizovaný proud dosáhl dílčích úspěchů, neboť vznikly filmy zajímavé přinejmenším pro ideologickou analýzu: *Běž, ať ti neuteče* (Stanislav Strnad), *Bouřlivé víno* (Václav Vorlíček), *Dům Na poříčí* (Jiří Svoboda), *Jeden stříbrný* (Jaroslav Balík), *Náš dědek Josef* (Antonín Kachlík). Objevily se invenční filmy pro děti: *Malá mořská víla* (Karel Kachyňa), *Jakub* (Ota Koval). Ale i divácké hity z onoho roku jsou v dobré paměti a dodnes se v televizi reprízuji: dva tituly z dílny Zdeňka Svěráka a Ladislava Smoljaka (*Na samotě u lesa*, Jiří Menzel; „*Marečku podejte mi pero!*“, Oldřich Lipský), *Léto s kovbojem* (Ivo Novák), *Parta Hic* (Hynek Bočan) a *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!* (Petr Schulhoff). V úhrnu více než polovina filmů z tohoto produkčního roku stojí z nějakého ohledu za pozornost. Z žebříčku „top twenty“ nejnavštěvovanějších českých filmů let 1973–1986 pochází pět právě z roku 1976: „*Marečku podejte mi pero!*“, *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, *Léto s kovbojem*, *Hra o jablko* a *Parta hic*.

Dalším takovým šťastným rokem v mezích možností byl produkční rok **1983**, kdy vznikly filmy *Anděl s ďáblem v těle*, *Fandy ó Fandy*, *Faunovo velmi pozdní odpoledne*, *Jára Cimrman, ležící, spící*, *Pasáček z doliny*, *Putování Jana Amose*, *Sestřičky*, *Slavnosti sněženek*, *Slunce, seno, jahody*, *Tisícročná včela*, *Tři veteráni*, *Záchvěv strachu*, *Zánik samoty Berhof*.

### Třiadvacet nejnavštěvovanějších českých filmů v českých kinech z let 1973–1986:<sup>176</sup>

1. *Vesničko má středisková*, Jiří Menzel, 1985 (3,4 miliony diváků)
2. *Jáchyme, hod' ho do stroje!*, Oldřich Lipský, 1974 (2,5 mil.)
3. *Jak utopit dr. Mráčka aneb Konec vodníků v Čechách*, Václav Vorlíček, 1974 (2,2 mil.)
4. *Postřižiny*, Jiří Menzel, 1980 (2,0 mil.)
5. „*Marečku, podejte mi pero!*“, Oldřich Lipský, 1976 (1,9 mil.)
6. *S tebou mě baví svět*, Marie Poledňáková, 1982 (1,7 mil.)
7. *Zítřka to roztočíme, drahoušku...!*, Petr Schulhoff, 1976 (1,5 mil.)
8. *Tři oříšky pro Popelku*, Václav Vorlíček, 1973 (1,5 mil.)
9. *Sestřičky*, Karel Kachyňa, 1983 (1,5 mil.)
10. *Slunce, seno, jahody*, Zdeněk Troška, 1983 (1,4 mil.)
11. *Jen ho nechte, ať se bojí*, Ladislav Rychman, 1977 (1,4 mil.)
12. *Což takhle dát si špenát*, Václav Vorlíček, 1977 (1,4 mil.)
13. *Láska z pasáže*, Jaroslav Soukup, 1985 (1,4 mil.)
14. *Vrchní, prchni!*, Ladislav Smoljak, 1980 (1,3 mil.)
15. *Anděl s ďáblem v těle*, Václav Matějka, 1983 (1,3 mil.)
16. *Jak básníci přicházejí o iluze*, Dušan Klein, 1984 (1,3 mil.)
17. *Léto s kovbojem*, Ivo Novák, 1976 (1,2 mil.)
18. *Noc na Karlštejně*, Zdeněk Poskalský, 1973 (1,2 mil.)
19. *Hra o jablko*, Věra Chytilová, 1976 (1,2 mil.)
20. *Parta hic*, Hynek Bočan, 1976 (1,2 mil.)
21. *Můj brácha má prima bráchu*, Stanislav Strnad, 1975 (1,2 mil.)
22. *Adéla ještě nevečeřela*, Oldřich Lipský, 1977 (1,2 mil.)
23. „*Já to tedy беру, šéfe!*“, Petr Schulhoff, 1977 (1,1 mil.)

<sup>176</sup> DANIELIS, Aleš a Radko HÁJEK. Film a divák II. České filmy – přivrácená tvář. *Film a doba*. 1989, roč. 35, č. 2, s. 76.

