

reality“. Venkov byl stále vnímán jako prostor přirozenosti, či dokonce onoho mytizovaného selského rozumu, jenž se měl opírat o nefalšované „selské pravdy“. Přestože pouto vesničanů k jeho přírodní podstatě bylo oslabeno, jednalo se stále o prostor, kde se dalo demonstrovat alespoň geografické souřadnictví člověka s životním prostředím. Četnost environmentálních motivů ve venkovských filmech vyprodukovaných státní kinematografií je i z tohoto důvodu přirozená. Národ chalupářů se k venkovu upnul i přesto, že odlesky jeho starosvětské rurální idyly byly již notně zmatnělé. Měšťané, venkované i filmoví diváci však své vesničky – a to nejen ty střediskové – přesto milovali.

Jaromír Blažejovský **Zdraví pozemšťané. Tři poznámky k duchovním souřadnicím normalizační kultury**

Měla oficiální normalizace svůj mravní rozměr, a pokud ano, má smysl usilovat o jeho pochopení? Pokusím se ve třech zastaveních ukázat, že kontinuitu jistých, řekněme, ideálů v normalizačních projevech nahmatat lze. Ve své úvaze budu vycházet z textů a filmů ze 70. let.

Základní tón: hmotné pozemšťanství

Když v nakladatelství Československý spisovatel vyšel v roce 1978 román Jiřího Šotoly *Svatý na mostě*,¹ bylo čtenáři jasné, že smyšlený obraz středověkého světce Jana Nepomuckého je alegorií socialistické bezduchosti, prospěchářství a korupce. Z recenzí se však zdálo, že kritici toto sdělení nepochopili nebo je nechťejí na autora prozradit. Koryfej normalizační literární vědy Vítězslav Ržounek v *Rudém právu* dokonce román uvítal jako „poselství dnešku“, se slovy, že „společenský pokrok je nezadržitelný [...], reálná svoboda a rovnost [...] už existují. Představuje je socialismus.“²

Skutečný význam Šotolova románu se v týdeníku *Tvorba* pokusil odhalit Jiří Hájek: „Spor v žádném případě nemůže být o to, zda podobné knihy vůbec mají vycházet. To, že vyšla, je v pořádku. Co není v pořádku, jsou však pokusy přistřihávat Šotolův román na míru oné domněle jedině žádoucí ‚literatury na dlani‘, která ušetří kritice jakoukoliv intelektuální námahu. Takovým způsobem se sice vyhneme všem problémům a zabráníme rozvíření hladiny našeho literárního života. Avšak zároveň dezorientujeme čtenáře. [...] Z vysokého církevního hodnostáře [...] udělal Šotola malého ukoptěného příživníčka, neodbytnou a nenasytnou lidskou veš.“ Je tu „především rozsáhlá galerie představitelů vysokého i nižšího kléru, hrabivých svatokupců, mnohoobročníků, prostopášníků a bezostyšných kariéristů. [...] Každá moc, dokazuje Šotola, však nezbytně své nositele kazí, odlidštuje a osamocuje, vytváří nepřekročitelné

¹ O peripetiích kolem Šotolova díla se zmiňuje Nikola Marzyová v magisterské práci *Poetika románů Jiřího Šotoly Tovarystvo Ježíšovo a Kuře na rožni*, Brno 2012. Dostupné online: https://is.muni.cz/auth/th/329422/ff_m/Diplomova_prace_Marzyova.pdf. online [31. 3. 2014]. Román se pokusila analyzovat Pavla Zlámalová v bakalářské práci *Fakta a fikce v románu Jiřího Šotoly Svátý na mostě*, Olomouc 2009. Dostupné online: <http://theses.cz/id/hhxzaa/66506-597831447.pdf> [31. 3. 2014].

² Vítězslav RŽOUNEK, *Nesvatý svátý. Nad historickým románem Jiřího Šotoly*, *Rudé právo*, 9. 12. 1978, s. 5.

přehradu mezi nimi a ostatními lidmi.“ Podle Hájka nabízí Šotola představu historie „jako jakéhosi nesmyslného absurdního žertu, který s lidmi hraje nepoznatelné síly“; tato představa prý je „všem, kdo všechnu svou energii a tvůrčí síly zasvětili překonání těžkých otřesů a nebezpečí, jimiž naše společnost prošla na vrcholu krizového období, hluboce cizí a vzdálená“. Hájek tehdy svou polemiku s recenzenty (v článku nejmenovanými) a s umělcem uzavřel slovy: „Relativní umělecká pravdivost Šotolova románu a jeho význam spočívá jen v tom, že pravdivě vyjadřuje životní pocit a nálady, ve kterých přežívají důsledky společenských otřesů krizových let, v nichž praviví oportunisté nadarmo cynicky vyplýtvají strašně mnoho lidské naděje.“³

Jiří Šotola odpověděl replikou stejně dvojsmyslnou, jako byl jeho román. Úvodem si povzdechl: „Mým údělem, trvám už víc než dvacet let, je vcházeti do rozličných sporů a šarvátek s Jiřím Hájkem.“ Paroduje kritikovu blahosklonnost: „Že stať vyšla, je v pořádku.“ Nakonec přiznává, že román vsutku měl svůj skrytý smysl: „Ano, nešlo mi jen o demontáž církevní nepomocenské legendy. [...] Šlo mi i o obraz doby, krizové doby v českých dějinách, kdy se rozpadávala stavba společnosti i společenských institucí, vybudovaných za posledních Přemyslovců a zejména pak za Karla čtvrtého, krysy vylézaly z děr a sobci a chamtivci uchvacovali kdeco.“⁴

Jiří Šotola v letech 1970–1975 nesměl publikovat; teprve po sebekritickém „Prohlášení“ v Tvorbě⁵ mu v roce 1976 vyšel román *Kuře na rožni*. Položíme-li do jedné linie zmíněnou deklaráci loajality, román *Svatý na mostě* a citovanou odpověď Jiřímu Hájkovi, spatříme Šotolu coby osamělého rytíře,⁶ jenž si demonstrativně obléká roucho kajícího a sklání hlavu před normalizační knutou, aby si posléze mohl nasadit šaškovskou čepici a vyslovit se způsobem, jehož jurodivý potenciál přehluší ono chvilkové ponížení.

Vezměme však ještě jednou do rukou první vydání *Svatého na mostě* a podíváme se na záložku. Tam čteme, že v Šotolově tvorbě „dostáváme

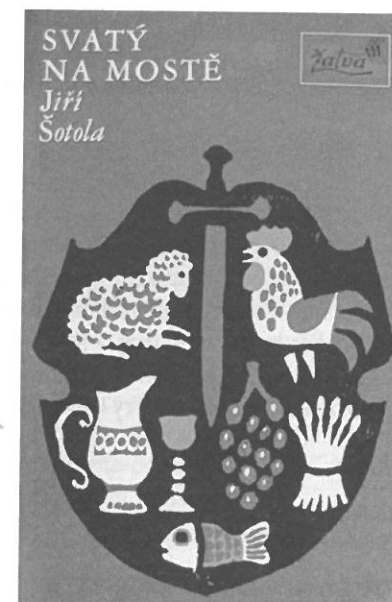
³ Jiří HÁJEK, *Šotolova absurdní historická groteska a naše kritika*, *Tvorba*, 11, 1979, č. 40, s. 6.

⁴ Jiří ŠOTOLA, *K Hájkově kritice románu Svatý na mostě*, *Tvorba*, 12, 1980, č. 14, s. 17.

⁵ Šotola zde podrobil kritice a sebekritice činnost Svazu československých spisovatelů v 60. letech, odmítl cestu emigrantů i stav vnitřní emigrace, vyslovil souhlas s úlohou literatury „spoluvytvářet socialistickou společnost“ a úpěnlivě a několikanásobně deklaroval svou touhu vrátit se k publikování: „Skutečnou hodnotou je pro spisovatele jeho literární práce. V ní je důvod k žití, nelze ji ničím nahradit a za nic vyměnit. Práce samozřejmě jen taková, jež může být užitečná čtenářům. Nedá se psát a přitom nevěděť, že napsané bude i někdo číst. [...] Skutečnou hodnotou je žít v této lidské společnosti a nebyť v ní zbytečný. [...] Začel jsem se do českých dějin a chci aspoň skromnou měrou vystopovat v nich osud člověka, osudy obyčejného, prostého obyvatele této země, tak jak kráčí českou krajinou a dramatem české historie i dramatem třídních bojů od dávnověku až po dnešek. [...] Dnes jsem už věru spisovatel nemladý. Rád bych však byl spisovatel užitečný. [...] Rád bych byl dle svých sil užitečný společnosti této země, tedy společnosti socialistické; a straně, její kulturní politice a perspektívám, k nimž vede naši společnost.“ Jiří ŠOTOLA, *Prohlášení J. Šotoly*, *Tvorba* 7, 1975, č. 14, s. 7 a 12, zde s. 12.

⁶ Dle Nikolý Marzovové, která se odvolává na Karla Šiktance, „se Jiří Šotola svým ‚Prohlášením‘ uvrhl do osamění. Kontakty se samizdatem a exilem tím většinou ztratil, k oficiální kultuře však také nepatřil.“ N. MARZOVÁ, *Poetika*, s. 125.

obraz autora zakotveného v životní realitě, vyzývající k tomu, aby ji člověk plně prožíval“. V románu se prý rozeznívá „tón přemýšlivého, hmotného pozemšťanství“.⁷ Bylo zřejmé, že nálepkou pozemšťanství chtělo nakladatelství autora a jeho román zaštitit, neboť dobře vědělo, jak podvrtné poselství přináší. Ne že by Šotolova historická groteska, jak ji správně nazval Jiří Hájek, nabízela „pozemských“ motivů málo. Johánek z Pomuku se zde díval „přímo na masné krámy hradčanského rynku, telecí játra se tam leskla na špalcích, skopové kýtka visely dolů z háků“,⁸ „pod krucifixem se válel nakrojený bochníček chleba a hrudka sádla, zabalená do archu papíru“.⁹ Kanovník Bernard se těšil, že ho v Salcburku čeká „hovězí polévka, klobásy se špenátem nebo půl kuřátka [...] a nějaká ta pečeně, uzený jazyk s fašírovanou kapustou a nakonec německé koláče s mákem, preclíčky, piškoty, pak něco ovoce a štamprička šnapsu pro správné trávení“.¹⁰ Johánek se na mučidlech zpovídal, že miloval uzeného lososa, račí závin politý smetanou, oříšky, ječné pivo: „Víc než Boha trojediného jsem miloval chleba se sádlem. Asi je to hřích. Ale ať.“¹¹ Jako úplatek prý při potvrzení opata přijal šunku a škvarky a přiznává: „Českému království jsme



I motivy na obálce prvního vydání Šotolova románu *Svatý na mostě* (1978) převádějí symboly hostiny Páně do roviny pozemského hodování.

⁷ Jiří ŠOTOLA, *Svatý na mostě*, Praha 1978, zadní záložka.

⁸ Tamtéž, s. 272.

⁹ Tamtéž, s. 280.

¹⁰ Tamtéž, s. 545.

¹¹ Tamtéž, s. 505.

při tom nevěnovali ani myšlencečku! Prd nám bylo do českého království! A do trůnu. I do církve. Šunka je člověku prospěšnější nežli církev a království.¹² Jsou to postoje více obžerné nežli přemýšlivé; nejde o proklamované přitakání životu, po kterém volal oficiální optimismus normalizační éry, ale o ironizaci onoho žádoucího „plného prožívání“. Po smrti se Johánek poblíž vlastních ostatků hádal se svým idealizovaným svatým dvojníkem a chtělo se mu při tom zvracet.¹³ Nakonec navrhoval věřit v „pravdu pozemskou“, kterou svatý Jan odmítl jako „sprostou pravdu lidí“.¹⁴ Pozitivní ideál „pozemské pravdy“ tedy autor vkládá do úst Johánkovi, duši úplatné a oportunistické.

Citovaná kamufláž ze strany nakladatelství naznačuje, že pozemšťanství bylo koncem 70. let proklamováno jako žádoucí ideová hodnota. O rok dříve totiž, v roce 1977, vydal literární kritik Milan Blahynka sbírku svých statí pod názvem *Pozemská poezie*.¹⁵ V úvodu vysvětlil, že „z mnohohlasého chóru českého básnictví si *Pozemská poezie* všimá jen pozemšťanů – vášnivých, spontánních a často bojovných“.¹⁶ Jak víme, koncept materialistické poezie, kladený proti poezii spirituální, vnesl do uvažování o literatuře Ladislav Štoll v roce 1950 svým referátem *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*. O čtvrtstoletí později vyšla jeho přepracovaná verze pod názvem *Básník a naděje*, která dnes překvapuje (na 70. léta už poměrně neobvyklým) lpěním na odkazu J. V. Stalina (z „veršů pro Stalina“ učinil Štoll ve *Třiceti letech*... jedno ze svých kritérií pro hodnocení socialistické poezie).¹⁷

Normalizační kultura představovala jednotné milieu. Požadavky vznášené na literaturu platily i pro kinematografii. Pozemské radosti rezonují ve filmové tvorbě oné doby velmi silně. Typický je v tomto smyslu začátek komedie Václava Vorlíčka *Bouřlivé víno* (1976), kde během titulkové sekvence sledujeme úrodné lány, vinice, nabírání vína košťárem, krájení slaniny a sýra, což se jeví jako oslava socialistického blahobytu – než kamera zabere nástěnný kalendář roku 1968. Snímek Karla Steklého *Tam, kde hnízdí čápi* (1975) – další ze šestice filmů, které barrandovská dramaturgie v průběhu pěti let (a pak už ne) věnovala polemice s „pražským jarem“¹⁸ – začíná idylickými záběry družstevního venkova a básni

¹² J. ŠOTOLA, *Svatý na mostě*, s. 506.

¹³ Tamtéž, s. 543: „Není mi nevolno. Chce se mi blít!“

¹⁴ Tamtéž, s. 544.

¹⁵ Genezi a autocenzurní strategie této knihy zkoumá Petr ANDREAS, *Politika interpretace v Pozemské poezii Milana Blahynky*, Česká literatura, 61, 2013, č. 3, s. 351–368.

¹⁶ Milan BLAHYNKA, *Pozemská poezie*, Praha 1977, s. 7.

¹⁷ Štoll v přepracovaném vydání z roku 1975 vysvětloval: „Stalinova kniha o otázkách leninismu [...] ve vzpomínkách našeho pokolení zanechala nezahladitelné stopy. Náš poměr k Stalinovi měl své kořeny v úctě k tomuto jeho dílu. To nebyl žádný kult osobnosti, to byla vděčnost za upevnění přesvědčení, za vědecky zdůvodněné přesvědčení o uskutečnitelnosti leninského plánu výstavby socialismu.“ Ladislav ŠTOLL, *Básník a naděje*, Praha 1975, s. 120.

¹⁸ Jde o tři snímky Karla Steklého: *Hroch* (1973), *Za volantem nepřítel* (1974), *Tam, kde hnízdí čápi* (1975), drama *Tobě hrana zvonit nebude* (1975) Vojtěcha Trapla, *Bouřlivé víno* (1976) Václava Vorlíčka a *Hněv* (1977) Zbyňka Brynycha.

Miroslava Floriana (jenž dle Milana Blahynky patřil ke kánonu „pozemských básníků“) „Kdybych byl jen tráva“ v recitaci Karla Hlušíčky.¹⁹

Princip pozemšťanství však zasahoval i do filmů, které nebyly normalizující, ba ani normalizační,²⁰ vznikaly však ve stejném období. Když byly uvedeny *Postřižiny* (1980) v režii Jiřího Menzela, přivítal je Jan Kliment z Rudého práva recenzí nazvanou „Život je krásný“: „Pohoda, lidskost, zdravý vztah k životu, to všechno dýchá z tohoto filmu. [...] Film přes nedramatičnost zachovává jednotnou atmosféru, kterou někde dokonce až přehání, například v nádherném záběru zabíjačkové hostiny, kdy zprava svítí sklánějící se slunce na stůl hodovníků, což je záběr až z jiného filmu, jakoby z Rembrandta.“²¹



Pohodová zabíjačková hostina ve filmu *Postřižiny* jako obraz zdravého pozemšťanství.

Postřižiny dosáhly do konce roku 1987 v českých kinech 2 716 928 diváků.²² Zdravý vztah k životu zjevně nebyl publiku cizí. Je však dnes obtížné spekulovat, jaká byla v tomto případě původní intence Klimentovy pohodové rétoriky. Vyjádřil kritik radost nad tím, že se přední tvůrce české nové vlny loajálně

¹⁹ „Kdybych byl jen tráva, / štěrk, jež válec drtí, / jakpak tě, živote, / nemilovat k smrti! // Trávu sežnou srpy, / tráva nemá jméno, / do večerů tichých / voněl bych jak seno. // Kdybych byl jen štěrkem, / štěrkem bez paměti, / k domovu bych vedl / drobné krůčky dětí. // Čímkoli ať budu, / tebou budu provát – / jakpak tě, živote, / k smrti nemilovat!“ Karel Hlušíčka v oněch letech ztělesňoval ostře řezané akční hrdiny: *Cesty mužů* (1972), *Zbraně pro Prahu* (1974).

²⁰ Rozlišovat mezi filmy normalizačního období podmožinu filmů normalizačních a v ní ještě podmožinu filmů normalizujících jsem navrhl v článku: Jaromír BLAŽEJOVSKÝ, *Normalizační film*, *Cinepur* 11, 2002, č. 21, s. 6–11.

²¹ Jan KLIMENT, *Život je krásný*, Rudé právo, 5. 3. 1981, s. 5.

²² Václav BŘEZINA – Aleš DANIELIS – Jindřiška ŠVECOVÁ – Jan VYMĚTAL, *Československý film a filmová distribuce* 1, Praha 1988, s. 172.

„zapojil“? Nebo měl v úmyslu zastat se do jisté míry ještě stále ohroženého filmaře, jehož projekty se nadále setkávaly s nedůvěrou?²³ *Postřižiny* mohly být přece snadno smeteny jako nostalgická oslava starých kapitalistických časů, obraz první republiky coby idyly, kde (na rozdíl od ostatních barrandovských filmů z uvedeného období) dělnická třída nebojuje ani netrpí. Ale i ten nejhorší kritik (neříkám, že Kliment byl nejhorší) si zaslouží, abychom mu – alespoň při prvním čtení – neupírali čisté úmysly. Možná se mu *Postřižiny* opravdu líbily. Možná jsou *Postřižiny* dobrý film a Jan Kliment to poznal.

Pohráváme si zde se dvěma výklady pojmu pozemšťanství. Jeden má být vznešený, naplňuje komunistickou vizi a představuje materialistickou alternativu vůči spirituálnímu umění. Druhý je doslovný, naplňuje břicho a reprezentují ho sádlo, špek a jitrnice. Z těchto dvou alternativ právě jen zabijačkový ideál, satiricky reflektovaný Jiřím Šotolou v románu *Svatý na mostě*, zůstává živým odkazem normalizační éry. Obžerné *Postřižiny* jsou dodnes častěji uváděným a sledovaným dílem nežli družstevní eposej *Tam, kde hnízdí čápi*.²⁴

Kontinuita v teorii: Jan Kliment bije měšťáka

Jan Kliment byl kritikem ve své době nejrazantnějšího názoru a nejbarvitějšího výrazu, přestože psal poměrně škobrtavým, mnohomluvným stylem. V očích veřejnosti byl tvůrcem kulturní politiky, dával jí punc principiálnosti a soustavně, až nutkavě ji objasňoval. Bral si zřejmě příklad z pozdních projevů Zdeňka Nejedlého, kterého choval v úctě.²⁵ Jejich texty jsou si blízké myšlenkovými koncepty, stylem i syntaxí. Podobně jako v padesátých letech Nejedlý vedl Kliment za normalizace zvláštní monolog, kdy sám sobě uváděl argumenty i protiargumenty a útočil na vzdálené nepřátele, kteří kdysi bývali jeho přáteli, jako A. J. Liehm: „Vůbec si nemyslím, že máme nad vývojem v našem filmu lámat hůl. To přenecháme všem těm samozvaným ‚zachránčům‘ a elitářským emigrantským ‚takéteoretikům‘ typu Liehma a jeho manželky, typu kdysi talentovaného spisovatele Škvoreckého a ostatních.“²⁶ „To byla ona cesta za světovostí, jak ji propagoval Liehm, ale vůbec ne jenom on.“²⁷

²³ Podle svědectví Jiřího Menzela bylo natočení *Postřižin* zprvu odmítáno s argumentem, že je „přehrabalováno“, po vydání knihy (1976) pak se zdůvodněním, že by to jako kostýmní film bylo příliš drahé. Následně Menzel předložil scénář ke *Slavnostem sněženek*: „A když jsem s tím přišel, tak se toho lekli a řekli: Tak to radši ty *Postřižiny*.“ (Rozhovor s Jiřím Menzelem, bonusový materiál k DVD *Slavnosti sněženek*, 2005).

²⁴ Například v sobotu 16. února 2013 večer sledovalo *Postřižiny* na stanici Nova Cinema v průměru 398 tisíc dospělých diváků a jejich reprízu v neděli odpoledne 251 tisíc. Jan POTŮČEK, ČT1 v neděli opět nad SuperStar, *Postřižiny na Nově v sobotu porazily Primu*, DigiZone.cz, 18. 2. 2013. Dostupné online: <http://www.digizone.cz/clanky/ct-1-v-nedeli-opet-nad-superstar-postriziny-na-nove-cinema-v-sobotu-porazily-primu/> [31. 3. 2014].

²⁵ „O díle Zdeňka Nejedlého mluvili ti, kdo mu nedorostli svou prací ani ke kotníkům, jako o jakémisi opožděném našem obrozenci atd. atd.“ Jan KLIMENT, *Naše současná odpovědnost*, Film a doba, 19, 1973, č. 10, s. 508–510, zde s. 509. „A Zdeněk Nejedlý napsal nádhernou stat' o realismu pravém a nepravém [...]“ TÝŽ, *Ideové umění nebo žádné*, Film a doba, 19, 1973, č. 8, s. 396–397, zde s. 509.

²⁶ TÝŽ, *Jenom si nepoklepávejme po ramenou!*, Film a doba, 19, 1973, č. 11, s. 564–565, zde s. 564.

²⁷ TÝŽ, *O světovosti*, Film a doba, 22, 1976, č. 6, s. 302–303, zde s. 396.

Podobně jako Zdeněk Nejedlý (a později Václav Klaus) uchýloval se Kliment k pluralizaci reálných antroponym:²⁸ „Mám na mysli ony filmy takzvané ‚nové vlny‘ (která se u nás nikdy vlastně nekonstitovala, kterou však stloukali dohromady různí Liehmové, Novákové, Bočkové a spol).“²⁹ „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.“³⁰ Podobně se vyjadřoval Nejedlý: „[...] pod rouškou Národní fronty rozliční ti Zenklové, Šrámkové, Majerové, Ursínyové a jiní hned začali pracovat na odloučení republiky od Sovětského svazu [...]“³¹ Může se zdát nesportovní, cituji-li z rozsáhlého díla Zdeňka Nejedlého zrovna stati věnované procesu se Slánským, které představují jeho největší selhání.³² Chci však ukázat, jak pracuje mlýnek jisté rétoriky, která vykazuje určitou míru argumentační přesvědčivosti za jakýchkoli okolností – právě proto, že je to přesvědčivost pouze rétorická, vedená z pozice síly.

Pro publicistický styl jak Zdeňka Nejedlého, tak Jana Klimenta byly příznačné četné digrese, jimiž mluví či pisatel jednak stupňoval emoční, moralizující, často až hněvivý potenciál svého projevu, dále dával jakoby mimochodem, ovšem autoritativně najevo, v jak komplexní problematice a v kolika dalších sférách se orientuje, a zároveň poskytoval lekcí materialistické dialektiky, ve které všechno souvisí se vším: „Víme jistě všichni, že svoboda nemůže být neomezená. Taková svoboda jedincova rovná se anarchii a dostali bychom se tak daleko, že bychom mohli z nespolečenského formalistního usuzování dospět až k hájení svobody pro protispolečenské živly, dokonce snad bychom mohli (nebo ti, kdo takové exkurze do slovíčkaření rádi podnikají) pozvedat i prapor svobody agrese, svobody zločinu silnějšího vůči slabšímu atd. atd. Taková svoboda má se skutečnou a nadto tvůrčí svobodou společně jen označení. Víme však, že se i u nás stalo, že různí ti Liehmové a jiní filosofaři byli pro svobodu vlastního kariérismu ochotni všechno odvrhnout a docela nespoutaně a bezbřeze se vrhnout do toku demagogie kolem hesla o tvůrčí svobodě, která potom přerůstala v jejich podání do boje za svobodu toho, vrátit se zpátky ke kapitalismu.“³³ Podobnou metodou vršení volných asociací byl znám Nejedlý: „O život nám jde, o to, co žijeme, vidíme a čím se řídíme. A proto i věda a umění, mají-li mít nějaký význam ve vývoji a pokroku národa neb lidstva, musí na to působit, na tuto skutečnost. Ale pak ovšem musí být i v nejužším styku a svazku s ní, musí z ní vyrůst i na

²⁸ Blíže o tomto stylistickém prostředku Radek ČECH – Jaroslav DAVID, *Pan Klaus a pan Úžasný*, in: *Onomastika a škola 8*. Sborník příspěvků z Celostátního onomastického semináře s mezinárodní účastí Onomastika a škola 8 konaného v Hradci Králové 23.–24. ledna 2008. Ed. S. Pastyřík – V. Víška, Hradec Králové, s. 179–185. Dostupné online: <http://www.jardavid.ic.cz/text-panklaus.pdf> [31. 3. 2014].

²⁹ Jan KLIMENT, *O stranickosti*, Film a doba, 22, 1976, č. 3, s. 126–127, zde s. 127.

³⁰ TÝŽ, *Úkoly teorie a kritiky*, Film a doba, 19, 1973, č. 12, s. 620–622, zde s. 620.

³¹ Zdeněk NEJEDLÝ, *K procesu s protistátním spikleneckým centrem*, Praha 1953, s. 27.

³² Pravděpodobně duševní rozpoložení Zdeňka Nejedlého v době politických procesů rozebírá Jiří KŘES-ŤAN v knize *Zdeněk Nejedlý, politik a vědec v osamění*, Praha 2012, s. 389–392.

³³ Jan KLIMENT, *Umění patří lidu, nikomu jinému*, Film a doba, 20, 1974, č. 2, s. 66–68, zde s. 67.

ni působit. Takové ostatně vždy bylo a jest všechno pravé umění i všechna pravá věda. U nás i Němcová i Smetana i Aleš i Palacký vyšli z českého lidu, znali jeho život, znali jeho potřebu, a splnili ji...³⁴ O pár desítek stran dále: „Dávají se filmy nejlepší vedle nejhorších, aniž by prostý divák byl veden k tomu, aby si vážil a učil se z prvních i vyhýbal se druhým. A ze snahy po zábavnosti dělají se filmy přímo kazící mravy lidu, což zejména platí o amerických filmech, dělaných, aby odvrátily pozornost lidu od řádění americké reakce, a pro zábavu amerických milionářů, zkažených mravně i sociálně. V opaku k sovětským filmům, které naopak důsledně vedou diváky k dobru a vpřed. Nejinak však, ano snad ještě více, je tomu i s hudbou v rozhlase.“³⁵

Typické pro Klimentovu strategii bylo přiznání jistého talentu protivníkovi: „Přítom současní buržoazní ideologové budou vydávat docela demagogicky a s touhou narušit orientaci druhých za levicové například své filmy, které jsou vlastně trockistické a maoistické, jaké točí například ve Francii pan Godard, nebo demagogicky lživé a zkreslující, jak je s velkou dávkou talentu a mnohdy i vkusu natáčí Alain Resnais a v lidově nejpřístupnějším blýskavém balení je nabízí pan Lelouch.“³⁶ „Příklad za všechny, film talentovaného režiséra Costy-Gavrasy *Doznání* (L'Aveu, 1969). Proto, že politická angažovanost se tu zvrací do reakčnosti, že se angažuje proti společenskému pokroku, proti socialismu.“³⁷ Také Jan Procházka byl pro Klimenta „talent nesporný a velmi plodný“, ačkoli „zběhl od praporu“.³⁸

Klimentovým oblíbeným výrokem byla slova Johanna Wolfganga Goetha: „Všecky epochy, které jdou zpět a jsou v rozkladu, jsou subjektivní, a naopak všecky kupředu kráčející epochy mají objektivní zaměření.“³⁹ Přiznačně však Kliment tuto myšlenku necitoval z původního zdroje, tedy z knihy *Rozhovory s Goethem* od Johanna Petera Eckermanna, ale prostřednictvím zmíněné knihy Ladislava Štolla *Básník a naděje*,⁴⁰ citát ovšem byl přítomen již v původním Štollově referátu *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*.⁴¹ Právě tímto citátem zahájil Jan Kliment stať „Materialistický přístup“.⁴²

³⁴ Zdeněk NEJEDLÝ, *Knihy o kultuře*, Praha 1955, s. 75.

³⁵ Tamtéž, s. 126.

³⁶ Jan KLIMENT, *Film obráží vždycky skutečnost*, Film a doba, 20, 1974, č. 11–12, s. 605–607, zde s. 606.

³⁷ TÝŽ, *O revoluční filmové umění*, Film a doba, 21, 1975, č. 11, s. 605–606, zde s. 606.

³⁸ TÝŽ, *Čekáme – nikoliv na Godota*, Film a doba, 19, 1973, č. 5, s. 228–233, zde s. 232. Článek je mimo jiné zajímavý tím, že v něm Kliment obhazuje některé filmy „provinivších se“ autorů: v té době už zakázaný *Maratón* scenáristy Jana Procházky je pro něj „dobrý film“ (s. 233), československo-sovětské *Májové hvězdy* podle scénáře Ludvíka Aškenazyho (které zůstaly za normalizace v oběhu) se podle Klimenta „mohou promítat dnes, jako se budou moci promítat za desítky let“ (s. 232).

³⁹ Johann Peter ECKERMANN, *Rozhovory s Goethem*, přel. K. Jiroudková, Praha 1955, s. 139.

⁴⁰ L. ŠTOLL, *Básník a naděje*, s. 109–110.

⁴¹ TÝŽ, *Třicet let bojů za českou socialistickou poezii*, Praha 1950, s. 73–74. Štoll Goethovu myšlenku znovu parafrázoval ve své monografii o Šaldovi: TÝŽ, *Občan F. X. Šalda*, Praha 1977, s. 100.

⁴² Jan KLIMENT, *Materialistický přístup*, Film a doba, 22, 1976, č. 4, s. 182–183, zde s. 182. Štollova verze z německého originálu je přizpůsobena marxistické frazeologii a zní úderněji: „Odhalím vám něco, co se vám v životě mnohokrát potvrdí. Všechny ustupující a rozkládající se epochy jsou subjektivní, kdežto všechny progresivní epochy mají objektivní zaměření [...]. To zjistíte nejen v poezii, nýbrž i v malířství a jinde.“

Jak Nejedlého, tak Klimentovo kázání bylo postaveno na bipolární konfrontaci:⁴³ na jedné straně my spolu se Sovětským svazem bojujeme za pokrok a socialistické umění, na straně druhé se nás snaží zmást buržoazie se svým měšťáckým a někdy talentovaně vytvářeným uměním, ať původem ze Západu nebo od nás. Bojová linie neprobíhá mezi dvěma světy, ale přímo v nás a kolem nás.

Jan Kliment se považoval za autoritu i v oblasti literatury a občas napsal knižní recenzi. U románu Vladimíra Párala *Mladý muž a bílá velryba* ocenil, že se tu spisovatel dostává „ke kladu života“.⁴⁴ V recenzi na stejnojmenný film Jaromila Jireše napsal: „Je to film proti cynismu, proti skepticismu, proti rezignaci, film o vítězství čistého charakteru nad vypočítavostí, přímostí a odzbrojující upřímností nad konzumností a kariérismem. [...] A přes tragický konec onoho nejlepšího z aktérů příběhu to je vítězství právě jeho nad vším ostatním, vítězství života a jeho bohatosti nad šedí rezignace.“⁴⁵

Z programových úvodníků, které Jan Kliment v letech 1973–1976 uveřejňoval v časopise *Film a doba*, stojí dodnes za přečtení „*Erotika dekadentní*“ s podtitulem „aneb odlidštění v zájmu zisku“ a s údernou pointou: „A žádné seberafinovanější nebo zase sebezakrývanější výhrůžky, kterými nás naši ideoví odpůrci napadají a budou napadat jako pruderní šosáky, nás neodvedou od toho, nazývat věci pravým jménem, pravdu pravdou, pokrok pokrokem, umění uměním, kšeft kšeftem, boj bojem a prasáctví prasáctvím.“⁴⁶ Kliment si zde povšiml: „Z někdejšího ‚šokování měšťáka‘ se stal největší komerční trháč [...]. Ze šokování se stalo docela nezastřené sexuální lechtání diváka, a měšťák si nic nepřeje víc než být právě takto ‚šokován‘. Kdo by chtěl důkaz, měl by být při tom, jak napjatě a se zaujetím sledovalo snobské publikum v Cannes ‚odvážné‘ a přitom ve svém naturalismu nechutné scény posledního výtvaru někdejšího bouřliváka Piera Paola Pasoliniho ve filmu ‚Tisíc a jedna noc‘.“⁴⁷ Takovéhle ‚šokování‘, takovouhle ‚revolučnost‘ si dá buržoazie líbit! [...] Pasolini velmi dobře ví podle poměrů ve své vlasti, že společenské problémy současnosti jsou někde docela jinde, než kde je objevuje jeho obdivný pohled na ‚svobodu‘ orientální morálky. [...] Fellini, jakkoli není žádný revolucionář, protestuje

⁴³ V rozhlasovém projevu ze 14. prosince 1952 o procesu se Slánským například Zdeněk Nejedlý konfrontoval vyšetřovací metody obou světů: „Nemysleme, že se obžalovaní přiznávali takto ihned. Tak jednoduché to jistě nebylo. Ale zrovna tak nemysleme, že k tomu byli přinuceni bitím nebo jiným násilím. To dělá kapitalistická policie, kde vrchol moudrosti, jak něco dostat z obviněného, je dát ho zmlátit policajtem. Komunista jako ve všem, tak i zde, ve vypátrání pravdy, jde na to docela jinak, a výsledek ukazuje, jak i v tom dvojí ten svět se liší. Ne bití, ale drtivé důkazy, věcnost, to je metoda dělnické třídy i zde, jako i ve všem jiném. Proto také i výsledek je jiný, ne chvilkový, ale trvalý. Dále nezapomeňme i na okolí, v němž se vyšetřování i potom soud odehrává. To není kapitalisticky prolhané, ale komunisticky pravdivé prostředí.“ Z. NEJEDLÝ, *K procesu*, s. 23.

⁴⁴ Jan KLIMENT, *Umělec se rozhodl*, Rudé právo, 14. 6. 1974, s. 5.

⁴⁵ TÝŽ, *Úspěšný lov na velrybu*, Rudé právo, 14. 6. 1979, s. 5.

⁴⁶ TÝŽ, *Erotika dekadentní*, Film a doba, 20, 1974, č. 7, s. 365–366, zde s. 366.

⁴⁷ *Kytice z Tisíce a jedné noci* (Il fiore delle Mille e una notte), 1974.

a něco chce. Co chce – kromě honoráře – Pasolini, není zřejmé. Ve společnosti, která má tolik společenských problémů, jako dnešní buržoazní, je takovýhle sexuální erotický pohled na všechno v podstatě perverzní.⁴⁸ Pasolini prý „pod nálepkou otevřenosti, upřímnosti a snad dokonce šokování měšťáka podlehl nakonec docela obyčejné a sprosté pornografii“.⁴⁹ Podle Klimenta „neztratil věhlas skutečného umělce“, ale uchyloval se „k naturalistickým nechutnostem, z nichž jako by vznikal nový ‚moderní‘ kýčářský styl“.⁵⁰

To už je citát z článku „Nebezpečí kýče“, kde Kliment přichází s inspirativním konceptem tzv. intelektuálního kýče, k němuž uvádí jako příklad film Alaina Resnais *Loni v Marienbadu* (L'année dernière à Marienbad, 1960–61). Kýči prý neunikne „dokonce ani socialistický mistr režie Andrzej Wajda, který ve své *Zemi zaslíbené* překročil na několika místech rovněž únosnost, když třeba stroj roztrhá dva lidi, když cary krvavého masa létají ze stroje a nakonec se vyvalí utržená lidská hlava“.⁵¹ A opět pointuje: „Hrozme se kýče, ale hlavně: bijme ho, bijme ho v sobě, měšťáka, jak k tomu volal S. K. Neumann. A bijme i měšťácký umělecký patvar, kýč.“⁵² Výzva pochází z básně S. K. Neumanna „O bitevním poli v nás“ ze sbírky *Rudé zpěvy*, kterou mimochodem také citoval Ladislav Štoll.⁵³ Kliment se k básníkově myšlence odvolal i ve své recenzi na *Bouřlivé víno*: „Maloměšťáctví je mor a maloměšťáka je třeba bít v sobě (ale nejenom v sobě), jak to vášnivě vyjádřil S. K. Neumann.“⁵⁴

Podobně jako tvůrčí osud Piera Paola Pasoliniho ležela Klimentovi na srdci tvorba Miklóse Jancsóa. V referátu z festivalu v Cannes komentuje jeho film *Lid dosud prosí* (Még kér a nép, 1971), který tam dostal cenu za režii: „Jeho dílo stojí jen a jen na stylizaci, navíc stylizaci málo vynalézavé a stále se opakující. Nejenom v tomto filmu, ale už v předcházejících. Vykládat tímto způsobem revoluční boje je odvážné, ale je otázka, zda to je odvaha nebo i trochu zlehčování. Jistě lze inscenovat revoluční operu nebo balet. Ale takovýmto baletem a navíc zdoluhavým a nejvýš zašifrovaným způsobem propagovat revoluční historii je nejvýš na pováženou. Film se ‚nonkonformně‘ nebojí zařadit do oné rádo by poezie tři pěkná děvčata. Ale to ještě neznamená nic revolučního. Tady filmu silně tleskají a oceňují jeho formální dokonalost. Ani ta není zdaleka dokonalá. Je však pochopitelné, že takováto krotkoučká jakoby revolučnost nikoho na Západě neohrožuje, a tudíž ani nerozčilí. Cesta, kterou prosazuje za potlesku

⁴⁸ J. KLIMENT, *Erotika*, s. 366.

⁴⁹ TÝŽ, *O světovosti*, Film a doba, 22, 1976, č. 6, s. 302–303, zde s. 303.

⁵⁰ TÝŽ, *Nebezpečí kýče*, Film a doba, 21, 1975, č. 10, s. 541–543, zde s. 542.

⁵¹ Tamtéž. Jan Kliment viděl *Zemi zaslíbenou* na MFF v Moskvě. V kopiích Wajdova filmu uváděných v Československu (počínaje zimní částí Filmového festivalu pracujících 1976) popsána scéna chyběla.

⁵² Tamtéž, s. 543.

⁵³ L. ŠTOLL, *Básník*, s. 59: „Tak / den ze dne / nechť srdce sténá a mozek praská, / bijme ho v sobě, bijme měšťáka, / bijme ho v sobě, bijme zrádce, / kněžoura lží a stínů pasáka, / držme ho na oprátce! / Vidíš, jak zdvihá hlavu? / Na hlavu miř a bij!“

⁵⁴ Jan KLIMENT, *Neplančované víno*, Rudé právo, 13. 5. 1976, s. 5.

snobů režisér Janczo, je cesta falešná a směřuje od socialistického realismu do symboliky, v níž se lehce zabloudí.“⁵⁵

Publicistika Jana Klimenta, jak jsme si ukázali, navazovala na působení Zdeňka Nejedlého a Ladislava Štolla; její základní tón, ale i okruh vzájemných inspirací tkvěly v 50. letech. Kliment ve svých člancích a glosách projevoval i svůj poměrně konzervativní vkus.

Podívejme se, jak vypadaly některé filmy, které stranická kulturní politika inspirovala a oceňovala.

Plnost života: Mladé ženy obdivují zasloužilé soudruhy

Jak by měl vypadat vzorový socialistický hrdina, proklamoval ředitel Československého filmového ústavu Slavoj Ondroušek v referátu „Náš film a současnost“, koncipovaném jako úvod k týmovým teším nad výsledky hrané tvorby z roku 1976, které byly předneseny v rámci stejnojmenného semináře na Festivalu českých a slovenských filmů (FČSF) v Bratislavě: „Tento hrdina ve jménu myšlenek socialismu prokazuje statečnost i odhodlání, radost i smutek, solidárnost i nezištnou pomoc druhým, a to právě ve jménu humanity našeho společenského řádu. Tento hrdina se formuje, není ušetřen omylů, a neupadá do bezvýhodnosti, ví, příkladem je neschematický Kabát ve Strnadově filmu *Běž, ať ti neuteče*.“⁵⁶



„Někdy mě strašně mrzí, že nejsem o dvacet let mladší, Alenko...“ Kabát (Zdeněk Hradilák) a Alena (Grażyna Długofęcka) ve filmu Stanislava Strnada *Běž, ať ti neuteče* (1976).

⁵⁵ TÝŽ, *Chladné moře – chladný festival*, Rudé právo, 20. 5. 1972, s. 4. Citovaný film uvádí Kliment pod názvem „Rudá dlaň“ (mezinárodně je znám spíše pod titulem *Rudý žalm*, ale i název odkazující na „dlaň“ by měl v příběhu jistou oporu). Jméno maďarského režiséra Kliment soustavně psal chybně „Janczo“ namísto Jancsó.

⁵⁶ Dr. Slavoj ONDROUŠEK, *Náš film a současnost*, Film a doba, 23, 1977, č. 5, s. 242–251, zde s. 244.

Připomeňme, že v letech 1976–1977 došlo v československé kinematografii k jistému zlomu; zjednodušeně můžeme říci, že tehdy vyvrcholilo období, kdy měla tvorbu i její hodnocení pod kontrolou úzká skupina kádrově prověřených filmařů. Hlavní ceny na FČSF v roce 1977 sice ještě získaly filmy Jaroslava Balíka (*Jeden stříbrný*), Jána Lacka (*Rozdělení*) a Stanislava Strnada (*Běž, ať ti neuteče*), ale výraznějším výsledkem onoho produkčního roku 1976 byla díla autorů spjatých se „zázrakem“ 60. let: Františka Vláčila (*Dým bramborové natě*), Jiřího Menzela (*Na samotě u lesa*), Juraje Herze (*Den pro mou lásku*), Věry Chytilové (*Hra o jablko*) a Dušana Hanáka (*Ružové sny*). S Chartou 77 a následnou tzv. Antichartou se situace v kultuře dále mění: břehy disidentů a těch, kdo mají být propříště tolerováni, se jasně vyhranily.

Drama *Běž, ať ti neuteče* v režii Stanislava Strnada bylo jedním z filmů, které normalizátoři považovali za úspěch, jak o tom svědčí i ocenění jednou ze tří hlavních cen na jmenovaném bilančním festivalu a jeho vyslání do soutěže 10. mezinárodního filmového festivalu v Moskvě.⁵⁷ Můžeme z něj proto odvodit, jaký byl oficiální mravní a estetický ideál. Přiberme si k němu ještě dva další tituly z následující sezony: jsou to filmy Jaroslava Balíka z roku 1977 *Stín létajícího ptáčka* (oceněn Hlavní cenou na FČSF v Českých Budějovicích o rok později) a *Zrcadlení* (oceněn tamtéž hereckou cenou pro Evu Píchovou-Sitteovou, s přihlédnutím k filmu *Stín létajícího ptáčka*). Oba tyto Balíkovy snímky mají zřetelný autorský podtón a vztahují se nejen k současnosti, ale i ke třem desetiletím budování socialismu.

Jak víme, pro českou kulturu a šířeji pro celou společnost po roce 1945 měly zásadní význam dva ustavující narativy: příběh osvobození od fašismu a příběh únorového „vítězství pracujícího lidu“ (ve slovenském kontextu měl srovnatelný zakladatelský význam příběh Slovenského národního povstání).⁵⁸ Pro normalizaci je ve vztahu k létům 1945–1948 příznačná nostalgie a znovuuštění „únorového narativu“ jako hrdinského, ale zároveň intimizovaného vyprávění, jemuž dominuje generační, bilanční perspektiva. Nejzřetelněji se to projevilo právě v tvorbě Jaroslava Balíka, jenž jak do svého nejlepšího filmu *Milenci v roce jedna* (1973), tak do nejhoršího *Narozeniny režiséra Z. K.* (1987) vložil autobiografické momenty.

Společně mají filmy *Běž, ať ti neuteče*, *Stín létajícího ptáčka* a *Zrcadlení* vlašný divácký zájem (*Běž, ať ti neuteče* 171 420 diváků, *Stín létajícího ptáčka* 162 380

⁵⁷ Lze věřit svědectví Jana Klimenta z festivalové Moskvy: „Náš snímek *Běž, ať ti neuteče* celkem nezaostal. Zdá se, že jeho prostý vypravěčský způsob neobstál v porovnání se soutěžními snímky, vybíranými o poznání náročněji. V kině sice sklídl zdvořilý potlesk, bylo to však mnohem méně proti předlošskému ohlasu, který vyvolala komedie *Můj brácha má prima bráchu*.“ Jan KLIMENT, *Z festivalové Moskvy. Několik filmů druhé poloviny soutěže*, Rudé právo, 20. 7. 1977, s. 5. Veselohra *Můj brácha má prima bráchu* (1975) taktéž režiséra Stanislava Strnada obdržela na MFF v Moskvě v roce 1975 Stříbrnou medaili.

⁵⁸ V kinematografii šlo v zásadě o pět až šest vln filmů na tato témata: první přišla bezprostředně po válce a po Únoru a byla převážně agitační (*Němá barikáda*, *Pan Habětín odchází*), druhá po 20. sjezdu KSSS přinesla pohled poetizující či reflexivní (*Májové hvězdy*, *Občan Brych*). Následovalo období „zlatých šedesátých“ s náhledem převážně analytickým a deziluzivním (*Kočár do Vídně*, *Ohlédnutí*, *Žert*, *Všichni dobří rodáci*), poté normalizace a po roce 1989 vlna antikomunistická (seriál *Záivočelá země*).

a *Zrcadlení* 59 531),⁵⁹ 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, kteří se narodili ve 20. letech, zažili první republiku, válku, osvobození a únor 1948, aktivně se podíleli na socializaci, v roce 1968 utrpěli jistý kariévní 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.

Autoři těchto děl patřili k téže generaci: scenáristé Jan Otčenášek (1924–1979), Arno Kraus (1921–1982) a Vladimír Kalina (1927–1995), režiséři Jaroslav Balík (1924–1996) a Stanislav Strnad (1930–2012), stejně jako kritik Jan Kliment (1921–1993). Mentální příbuznost nalézáme mezi filmy *Běž, ať ti neuteče* podle scénáře Arna Krause a *Stínem létajícího ptáčka* podle Jana Otčenáška (první vznikl v dramaturgické skupině Miroslava Hladkého, druhý ve skupině Vladimíra Kaliny): v obou příbězích hraje roli obec Borovany (samozřejmě fiktivní, přestože město tohoto jména existuje). Podobné jsou si i postavy žen. Sochorová ze *Stínu létajícího ptáčka* je v literárním scénáři charakterizována slovy: „Je jí něco přes čtyřicet, stále pohledná, zřejmě ještě nerezignovala na ženské půvaby.“⁶⁰ Sekretářka Martincová ze snímku *Běž, ať ti neuteče* má být „vyrovnaná čtyřicátnice, hezká, která zdaleka nerezignovala na život“.⁶¹

Šestáctýřicetiletý hrdina snímku *Běž, ať ti neuteče* František Kabát (Zdeněk Hradilák) „má inteligentní, i když unavené oči, obličej orámován stříbrnými vlasy. Fyzicky je na tom dobře.“⁶² Jiří v *Zrcadlení* vypadá dle literárního scénáře jako „energický muž v bezvadném obleku klasického střihu, pečlivě učesaný, s koženou aktovkou v ruce. Je mu kolem padesátky, ale pružná chůze a bystrý výraz tváře prozrazují činorodého člověka, plně zaujatého svou prací.“⁶³ Hrdinou *Stínu létajícího ptáčka* je Vojtěch Sochor (Petr Haničinec), „asi padesátiletý muž. Jeho tvář chutná mužnou jadrností zralého chlapa, i když na ní čteme jisté stopy únavy.“⁶⁴ Předsedou základní organizace KSČ v jeho obci je pak jeho vrstevník Karel Benda (Ilja Prachař), „vysoký, s nápadně světlými vlasy (nebo jsou už tak šedivé?). Na svých padesát let je oblečen až trochu mladě.“⁶⁵ Padesátiletý Benda má poměr s osmadvacetiletou sekretářkou Alenou (Jorga Kotrbová), blondýnkou „s živým výrazem a projevem“,⁶⁶ kterou si v průběhu děje vezme za manželku.

⁵⁹ V. BŘEZINA – A. DANIELIS – J. ŠVECOVÁ – J. VYMĚTAL, *Československý film*, s. 11, s. 214 a s. 281.

⁶⁰ Jan OTČENÁŠEK – Jaroslav BALÍK, *Stín létajícího ptáčka* (scénář), FS Barrandov 1976 (strojopis), s. 12.

⁶¹ Arno KRAUS, *Běž, ať ti neuteče* (scénář), FS Barrandov 1976 (strojopis), s. 9.

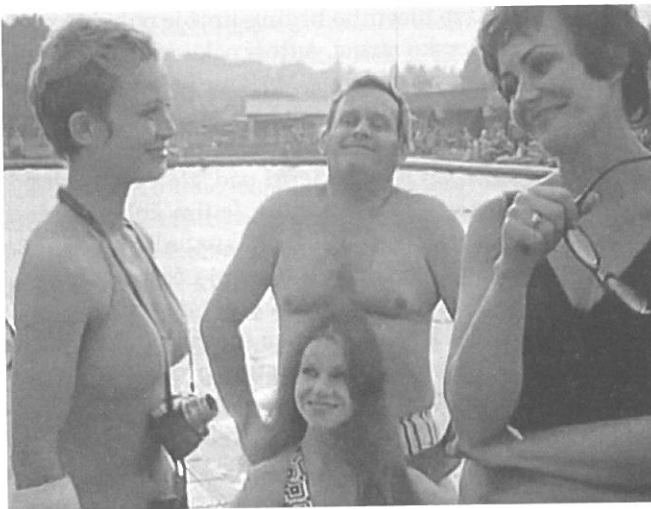
⁶² Tamtéž, s. 4.

⁶³ Jaroslav BALÍK – Vladimír KALINA, *Bilance pampelišek* (scénář), FS Barrandov 1976 (strojopis), s. 1.

⁶⁴ J. OTČENÁŠEK – J. BALÍK, *Stín*, s. 2.

⁶⁵ Tamtéž, s. 21.

⁶⁶ Tamtéž, s. 7.



Stín létajícího ptáčka (1977) – Sochorová (Věra Galatíková): „Zatáhni břicho, ať vypadáš mladě.“ – Benda (Ilja Prachař): „Jo, a klepne mě pepka.“ Vlevo Jana (Eva Píchová-Sitteová), dole uprostřed Alena (Jorga Kotrbová).

Benda v literárním scénáři říká Sochorovi: „Človče, pamatuješ, jak jsme se vraceli šourem z rajchu? Tys měl každou botu jinou, obě děravý! Jak nám bylo všechno jasný, vid? A potom přišly ty rvačky... vo fabriku, vo družstvo, vo všechno... Tak tak, že jsme z toho vylezli se zdravou kůží! [...] A těch blbostí, co jsme se taky při tom nadělali... A jak je to dlouho, našlo se tu dost dobráků, který by to nejradši všechno vymazali.“⁶⁷ Abychom pochopili, že Sochor patří ke „zdravému jádru“, které v osmašedesátém obstálo, nechá scénář promluvit servírku Olinu: „No jo, Sochor! To je starej kádr, ten tu před lety dokonce předsedoval... pak byl na čas u ledu, ale teď už zase frčí. Tomu tu jednou postavěj pomník!“⁶⁸

Dívka Jana (Eva Píchová-Sitteová), která u Sochorů dočasně bydlí, neboť byla domnělou přítelkyní jejich tragicky zesnulého syna, se zajímá o jizvu způsobenou kosou na Sochorově břiše:

Benda: No jo, v Borovanech byli zuřivci! Měl jsi na kahánku...

Sochorová: To jsme tehdy s Vojtou agitovali tady v jedný vesnici...

Z těch klidných slov manželů Sochorových se klube jakási dávná příhoda a probudí v Janě užaslý zájem.

Jana: A kdo vám to ...?

Sochor to odmávne zlehčujícím tónem.

⁶⁷ Tamtéž, s. 26.

⁶⁸ Tamtéž, s. 77.

Sochor: Ale, takovej blbec.

Jana: Zavřeli ho aspoň?

Benda (suše): Ne. My jsme ho rovnou popravili.

Vzápětí se kmitne po jeho tváři náznak úsměvu, ukáže hlavou ke kiosku.

Támhle pije pivo! Ten plešatej. Karuš. Dělá ve výkupně.⁶⁹

Sochor není jen tak nějaký schematický hrdina. Klidně přiznává, že se dělaly chyby:

Sochor: Podívejte se, děvenko, já jsem se v životě nadělal dost hovadin, možná, že leccos mi opravdu hned nedojde. Ale nikdy jsem si nezacpával uši. Před ničím.⁷⁰ [...]

Sochor: Víte, to my, když jsme byli tak mladí, tak jsme se takhle nebabrali v nějakých mlhavých pocitech a náladách.

V té chvíli ho vyruší barevný míč, který mu dopadne k nohám. Zkušeným odkopem ho vrátí skupince hrajících si dětí.⁷¹

Sochor: My jsme věděli, co chceme. Docela přesně. Říká se tomu, s prominutím, socialismus, jestli jste to slovo náhodou někdy slyšela.

Na Janině tváři se objeví skoro sarkastický úsměv.

Sochor: A taky jsme snad pro to tak trochu něco udělali. Přes všechny průsery a chyby. A to zas nechcete slyšet vy, vidíte?⁷²



„Pro tyhle věci snad nejsou ty správný slova... to je něco jako... stín létajícího ptáčka,“ říká Jana Sochorovi (Petr Haničinec).

⁶⁹ Tamtéž, s. 126.

⁷⁰ Tamtéž, s. 129.

⁷¹ Scéna s barevným míčem ve filmu není.

⁷² Tamtéž, s. 130.

Poselství filmu přivítal Jan Kliment: „Tak dojde ke konfrontaci dvou generací: té, která vybojovala to, co dnes máme, která pomáhala dnešek vytvořit, a té, která se do něho už narodila a již nelze vyčítat, že nebyla při tom, když se vedl boj zrodu. [...] Velikost filmu spočívá v tom, že se mu daří dokázat, jak taková konfrontace generační, zakotvená pevně v socialistické morálce, neznamená a ani nemůže znamenat nějaký generační boj, nýbrž naopak vzájemné obohacování. Jana je chvílemi až trochu mladicky fanfarónská, ale on otec Sochor zase někdy trošku mentoruje. Film neuhýbá ani jednomu a ani před jedním. Protože však jde o lidi žijící v této socialistické skutečnosti, dochází mezi nimi – a nemůže nedojít – k vzájemnému pochopení. Ke konci není sice všechno beze zbytku vyřešeno, ale hrdinové našli k sobě cestu.“ K vedlejšímu motivu milostného pouta padesátiletého předsedy ZO KSČ a sekretářky je však kritik skeptický: „[...] někde zase se tvůrci přece jen trošku ulili (druhá dvojice, kde vysoký věkový rozdíl není na překážku dokonce vztahu mnohem užšímu).“⁷³

Navazování mezigeneračních milostných vztahů můžeme číst jako hlubší smysl filmu *Běž, ať ti neuteče*. Dělnický ředitel František Kabát (Zdeněk Hradilák) má za manželku měšťačku (Marie Drahoušková) a za náměstka kariéristu Voníka, jenž ovšem disponuje patřičným vzděláním (Radoslav Brzobohatý – jeho obsazení si Stanislav Strnad dle svých slov prosadil proti Ludvíku Tomanovi, který pro tuto roli navrhol Josefa Somra).⁷⁴ Kabátova sekretářka Eva Martinová (Karolina Slunéčková) má za manžela politicky „odstaveného“ herce Emila Martince (Martin Růžek) a spolu mají dceru Alenu (polská herečka Grażyna Długołęcka, která o rok dříve excelovala v pikantní *Historii hříchu* /*Dzieje grzechu*/ Waleriana Borowczyka). Voník flirtuje s Kabátovou, Kabátův syn Ivan (Ivan Lužanský) se zdá se, dvoří Aleně. O Kabátovi se šušká, že má poměr s Martinovou. Postupně vychází najevo, že milostný cit se rodí napříč generacemi, tedy mezi šestačtyřicetiletým Kabátem a o čtvrt století mladší studentkou Alenou Martinovou.

Citové sblížení mezi „neschematickým“ Kabátem a Alenou je anoncováno po kápkách:

Kabát: Proto vám taky fandím... A ještě taky proto...

Alena se zastaví.

Alena: Proč ještě?

⁷³ Jan KLIMENT, *Radostný úspěch československé tvorby. Stín létajícího ptáčka*, Rudé právo, 13. 10. 1977, s. 5.

⁷⁴ „A já připravoval film podle scénáře Arna Krause *Běž, ať ti neuteče*. Prohlásil jsem, že jediný, koho bych na to chtěl, je Brzobohatý. Toman zase, že to je vyloučené. A já jsem se s tím Tomanem hádal, znova jsem natočil zkoušky. On říkal, že musím vzít třeba Somra. Josef Somr je skvělý herec, vážil jsem si ho, vážím si ho i dnes. Natočil jsem s ním tedy zkoušky, ale on se shodou náhod připravoval na jiný film a měl knírek, takže na první pohled vypadal jako podvodník. S ním by bylo po dramatu, tady není o čem mluvit. Hrdina musí být sympaták, jedině Brzobohatý. Tak jsem to prosadil.“ Martin ČÍP – Lenka MAŘEŠOVÁ, *Rozhovor se Stanislavem Strnadem* (seminární práce, strojopis), Brno 2007, s. 6. Ing. Voník, ztělesněný Brzobohatým, zde ovšem není hrdinou, nýbrž „záporákem“.

Kabát mávne rukou.

Kabát: Nechtějte to vědět...

Přerušil se, ale pak přece jen dodá:

Někdy mne mrzí, že nejsem o dvacet let mladší, Alenko...

A náhle se rychle loučí:

Tak se mějte hezky!

Alena za ním hledí rozšířenýma očima.⁷⁵

V pointě filmu pak Alena čeká na Kabáta na chodníku, zatímco probíhá vyšetřování autonehody, při které zahynula Kabátova žena. Kabát říká náčelníkovi VB: „Nevím, ale myslím, že si Alena najde svou cestu sama. A partnera pro život – taky.“ Náčelník odpoví: „Tohle bych tak jistě netvrdil. Patří k těm, které když jednou najdou, dál už nehledají, tohle mi věř.“

Tým hodnotící českou filmovou tvorbu 1976 však tuto mezigenerační mezalianci v úvahu nevzal a k již tak triviálnímu dílu připojil ještě triviálnější interpretaci: „Práce je základním tématem filmu *Běž, ať ti neuteče* (Stanislav Strnad), hodnotovým měřítkem charakterů: Kabát, inž. Jirů⁷⁶, Martinec, Martinová, její dcera Alena mají k ní kladný vztah, Kabátova záporný a Voník prospěchářský, utilitární. Námět postihuje současnou realitu a vlivy období krizových let, které zde nejsou násilnou reminiscencí, ale faktem determinujícím postoje hrdinů. Přínosem filmu je snaha o zobrazení socialistického člověka dneška. Dělnický ředitel Kabát je typ aktivního budovatele, který odpovědnou prací a svým společenským postojem napomáhá progresivnímu vývoji v naší zemi. Tyto jeho rysy zařazují film mezi společensky aktivizující filmová díla.“⁷⁷ Jan Kliment si ve své recenzi nekonvenčního milostného motivu povšiml, ale nepřikládal mu větší význam: Alena prý „hrdinu příběhu miluje, ale neusiluje o něj, jen zůstává jaksi dramaticky v pozadí“.⁷⁸

Další mezigenerační vztah ukazuje *Zrcadlení*, kde se padesátiletý manažer strojírenského podniku Jiří Klíma na brněnském veletrhu setkává s dvacetiletou studentkou Kateřinou, která mu připomíná jeho dávnou lásku, podnikatelskou dcerku Lucii z poválečných let. Jiří prožije s Kateřinou lehký flirt, když však dívka pochopí, že mu pouze nahrazuje vzpomínku z mládí, rozloučí se s ním a Jiří se vrací k rodině. Jan Kliment věnoval snímku vstřícnou, ale poměrně vlažnou recenzi, v níž se soustředil na herecké výkony. Pochválil polského herce Stanisława Zaczycy v hlavní roli: „Je to člověk zralý, ale není nic nepravděpodobného ani na jeho jakoby se rodícím vztahu k mladé dívce. [...]

⁷⁵ A. KRAUS, *Běž*, s. 77.

⁷⁶ Předseda stranické organizace, hraje ho Miroslav Zounar.

⁷⁷ S. ONDROUŠEK, *Náš film a současnost*, s. 247.

⁷⁸ Jan KLIMENT, *Nový český barevný film. Bojovné dílo ze současnosti*, Rudé právo, 19. 5. 1977, s. 5. Rukopis režiséra Strnada byl však i pro Klimenta až příliš usedlý: „Není nijak nápadný, dokonce si lze přát, aby někdy byl riskantnější, odvážnější. Je to však styl spolehlivého vypravěče příběhu, který dává svůj talent zcela do služby myšlence díla.“



„Kateřino...“ Jiří (Stanisław Zaczyk) a Kateřina (Eva Píchová-Sitteová) ve filmu Jaroslava Balíka *Zrcadlení* (1977).

Celkově tedy představuje nový český film *Zrcadlení* úspěch. I když jej asi nepostavíme výše než předcházející Balíkův mimořádný snímek *Stín létajícího ptáčka*, zaujme určitě místo v popředí naší současné tvorby.⁷⁹

Normalizační autoři tedy dokázali propojit krizi středního věku s domněle překonanou krizí socialismu a vytvořili divácky nepůsobivé metafory o tom, jak znavení soudruzi v „poločase štěstí“⁸⁰ potřebují povzbuzení v podobě alespoň symbolického kontaktu s energií mladých žen. Snad nejexplicitněji byl tento vztahový oblouk vzklenu 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. 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 recepce, jsme svědky romantického souznění

⁷⁹ Jan KLIMENT, *Přemýšlivý nový český film. Konfrontace života*, Rudé právo, 1. 6. 1978, s. 5.

⁸⁰ *Poločas štěstí* je film Zbyňka Brynycha podle scénáře Vojtěcha Měšťana z roku 1984.



Ing. Kuzněcov (Vjačeslav Tichonov) a Lenka (Jelena Šebestová) ve filmu Ladislava Rychmana *Píseň o stromu a růži* (1978).

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“.⁸¹

Větší než malá generační vzdálenost leží také mezi hrdiny komedie *Bouřlivé víno*: předseda JZD Michal Janák (Vladimír Menšík) se na vinici sblíží s krásnou dcerou kolísavého tajemníka Mlčocha (Jaroslav Moučka) Kateřinou (Božidara Turzonovová), která dá Janákovi přednost před věkově přiměřenějším pravicovým oportunistou Břetou Kvasničkou (Rudolf Jelínek). V pozoruhodném filmu scenáristy Pavla Blumenfelda a režiséra Karla Kachyni *Smrt mouchy* (1976), jenž se s fotografickou invencí (kamera Jaroslava Kučery) noří do jinošské rozjítřenosti, má mezigenerační vztah opačná genderová znaménka: sedmnáctiletý student Milan (Luboš Knytl) platonicky miluje koketní Magdu (Jana Pehrová, později Krausová), ale přichází o panictví při příležitostném objetí se sousedkou paní Kodetovou (Milena Dvorská), jejíž manžel pracuje v Indii; teprve pak navazuje plný vztah se spolužačkou Alenou (Miroslava Šafránková).

Pokud bychom generační vzdálenost mezi partnery posuzovali ve jmenovaných filmech podle skutečného věku jejich hereckých představitelů, vyjdou nám tato čísla: *Bouřlivé víno* (Menšík – Turzonovová, 13 let), *Smrt mouchy*

⁸¹ Miroslav COURTON, *Nový český barevný film. Píseň o stromu a růži*, Rudé právo, 17. 5. 1979, s. 5.

(Dvorská – Knytl, 21 let), *Běž, ať ti neuteče* (Hradilák – Długołęcka, 13 let, v příběhu by však mezi nimi měl být rozdíl 24 let), *Stín létajícího ptáčka* (Prachař – Kotrbová, 23 let; Haničinec – Píchová-Sitteová – zde nejde o vztah partnerský, jen obdivný – 24 let), *Zrcadlení* (Zaczyk – Sitteová, 31 let), *Píseň o stromu a růži* (Tichonov – Šebestová, 22 let).

Snaha ukazovat postarší straníky jako vitální muže, kteří projevují nehasnoucí zájem o ženy, je zřejmá i z „kávových“ scén normalizačních filmů, ve kterých atraktivní sekretářka přinese soudruhu řediteli či tajemníkovi občerstvení, načež on na ní spočine zálibným pohledem, jako například ve snímku *Na koho to slovo padne* (1980) Antonína Kachlíka.

Z perspektivy filmů, které česká kinematografie v druhé půli 70. let preferovala (schvalovala jejich scénáře, dávala je do výroby a posléze oceňovala) se normalizace jeví jako diktatura padesátníků, což mělo analogii ve věkovém složení tehdejších stranických špiček. Tvůrci i hrdinové těchto filmů patřili ke stejnému „únorovému“ pokolení jako ti, kdo řídili komunistickou stranu a stát. Průměrný věk členů předsednictva a tajemníků ústředního výboru mezi 15. a 16. sjezdem KSČ (1976–1981) činil v letech 1976–1978, kdy sledované filmy vznikaly, přibližně 53 let.⁸² Generačně a ideově spřízněná skupina tvůrců měla své postavení ve výrobních plánech zajištěno až do nástupu perestrojky – Jaroslav Balík, Jiří Sequens, Antonín Kachlík či o něco mladší Stanislav Strnad realizovali své poslední celovečerní filmy pro kina v letech 1986–1987.

Vzpomínám si, že motivy erotického jiskření mezi nomenklaturními kádry a mladými děvčaty mi tenkrát připadaly lživé a odpudivé. Nejenže jsme museli snášet nadvládu padesátníků, ale ještě si ti strýcové mysleli na naše vrstevnice. Až se změnou režimu jsme se dočkali filmů, kde příběhy mezigeneračních milostných svazků, přirozeně na bázi zdravého pozemšťanství, dosahují většího diváckého ohlasu: *Ženy v pokušení*, *Muži v naději*.

⁸² *Složení vedoucích orgánů KSČ*, dostupné online: <http://www.ustrcr.cz/data/pdf/projekty/funkcionari-ksc/nejvyssi-organy.pdf> [31. 3. 2014].

Petr Kopal **Normalizace – deformace – dekadence. Několik drobných poznámek o filmovém a televizním Monstru (1970–1990)¹**

Totalitní režimy se sice opíraly o represivní prostředky. Stály však rovněž na „přesvědčení“ a „okouzlení novou vírou“, na (pseudo)náboženské imaginaci, jež byla přitom v zásadě totožná s filmovou propagandou, tedy s „nejdůležitějším uměním“.² Fakticky pak ovšem hodně záleželo na kontextu (a kondici) celého systému (korpusu/těla, organismu). Míra účinku propagandy závisela také na „poptávce“. Na daném stavu společnosti a její ochotě či potřebě nechat se přesvědčit.³

Komerční (hollywoodská) kinematografie dosti citlivě reaguje na změny společenské atmosféry. Podobným indikátorem ovšem dokázala být i kinematografie státní, sovětská, resp. československá. V našich filmech a dějinách je názorným příkladem sinusoida 50. a 60. let: stalinské počátky, krátké „tání“ ve druhé polovině 50. let, opětovné „zmrazení“ v roce 1959, nicméně již záhy

¹ Rozšířená verze článku, který vyšel v časopise *Paměť a dějiny*. Základem obou textů je referát přednesený 3. 12. 2012 na konferenci „Normalizace v televizní a filmové tvorbě“ – viz <http://www.ustrcr.cz/cs/film-a-dejiny>; <http://www.ustrcr.cz/cs/normalizace-v-televizni-a-filmove-tvorbe> [25. 5. 2014].

² V historicko-politologické literatuře jsou moderní totalitní ideologie běžně označovány jako „politická náboženství“. Termín, už od sklonku 30. let užívaný americkým politickým filozofem rakouského původu Ericem Voegelinem, se ujal právě pro vystižení religiózní podstaty (povahy a přitažlivosti) totalitních ideologií. Eric VOEGELIN, *Die politischen Religionen*, München 2007. Srov. Petr KOPAL, *Imaginace (stalinské) totality. Filmová propaganda jako historický problém*, in: *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Ed. K. Feigelson – P. Kopal, Praha 2012, s. 227–265 (zde také přehled základní literatury). O tuzemské verzi stalinismu výstižně už Jacques RUPNIK, *Intelektuálové a moc v Československu, Soudobé dějiny*, 1, 1994, č. 4–5, s. 540–550, zde s. 541: „Vítězství a trvající moc českého stalinismu (a na druhé straně slabý odpor proti němu) nelze přičítat jedině teroru po roce 1948, nýbrž především tomu, že komunisté ovládli ve státě víc než pouze mocenský aparát; ovládli také systém hodnot, symbolickou strukturu smyslu v očích jedinců i celé společnosti. Zrod ‚státotvorného intelektuála‘, zaměřujícího pravdu s politickou účelností, nebyl v Československu jen výsledkem teroru, ale také ‚přesvědčení‘.“ Rupnik v této souvislosti hovoří o intelektuálech „okouzlených ‚novou vírou‘ přicházející z Východu“. Film sehrál v procesu „okouzlení“ dosti podstatnou roli. Intelektuálové přitom nebyli jen pasivními recipienty, nýbrž samozřejmě také účinkovali jako přesvědčení a ochotní tvůrci filmové propagandy; stáli „na správné straně barikády“ za kamerou.

³ „Šířit představy, jež se shodovaly s lidovým úsilím a přesvědčením, bylo evidentně mnohem snazší.“ Viz Peter KENEZ, *Sovětský film za Stalina (1928–1953)*, in: *Film a dějiny 3. Politická kamera – film a stalinismus*. Ed. K. Feigelson – P. Kopal, Praha 2012, s. 39.