

HYNEK BOČAN /PARTA HIC /1976

NORMA

OLBRACHT: „JE MI NĚJAK DIVNĚ, PŘECE JEN
JSEM BYL V PARTAJI ŘADU LET.“
HORA: „LEPŠÍ JE ZŮSTAT SLUŠNÝ ČLOVĚK.“
OLBRACHT: „TO JE PRO MĚ, JOSEF, MÁLO.“

/DVACÁTÝ DEVÁTÝ

ALIZAČNÍ

FILM

Normalizační doba a normalizující film

Zatímco slovem normalizace se dnes rozumí celé dvacetiletí 1969–1989, s pojmem normalizační film je to složitější. Potřebujeme odlišit tři kategorie: filmy normalizačního období /všechny natočené v letech 1970–1989/, dále užší množinu normalizačních filmů /jež byly explicitními či implicitními nositeli normalizační ideologie/ a mezi nimi filmy normalizující, které tvořily tvrdé jádro propagandy. Pokusíme-li se filmy rozřadit podle jejich dominantní ideologické pozice, obdržíme schéma:

NORMALIZAČNÍ FILM

Filmy normalizačního období

Tři oříšky pro popelku
Vrchní, prchni
Postřižiny
Ružové sny
Metráček
S tebou, táto (KF)
Morgiana apod.

Doznívání 60. let

Psí a lidé
Takže ahoj
Třicet panen a Pythagoras apod.

Podvrtné filmy

Signum laudis
Hra o jablko
Záchvěv strachu
Postav dom, zasaď strom
Otrantský zámek (KF)
Pře o vepře (KF) apod.

Normalizační filmy

Můj brácha má prima bráchu
Náš dědek Josef
Milenci v roce jedna
Romace za korunu
Dny zrady apod.

Normalizující filmy

Cesty mužů
Tobě hrana zvonit nebude
Dvacátý devátý
Ozbrojená pěst dělnické třídy (KF)
Hroch apod.

„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; snímky, jimž v našem schématu přisuzujeme kvalitu podvrtnosti, vnímal aktiv s podezřením, zatímco klub s nadějí. Existovaly i přechodné případy, jako oficiálně vyznamenaný film *Signum laudis*, který se stával podvrtným jen při jednom z možných čtení. Máme přitom na paměti, že normalizační atmosféra prosakovala veškerým životem; dotek vládnoucí ideologie lze odhalit i v dětských filmech a také např. únik do idyl v *Postřižinách* konvenoval oficiálnímu hedonismu, jemuž se říkávalo „zdravé pozemšťanství“ a „přítakání životu“.

„Zatímco skupinu normalizujících filmů lze vymezit velmi zřetelně /snímky explicitně a agresivně ideologické, odpovídající názoru neostalinské sekty uvnitř KSČ/, spor lze vést o ty normalizační filmy, které do tvrdého jádra nepatří, přestože také

přinášely oficiální interpretaci současnosti a dějin. Publiku se například dodnes může jevit jako přijatelná veselohra Stanislava Strnada *Můj brácha má prima bráchu* /1975/, ač reprezentuje falešný, učesaný obraz mládeže 70. let.¹¹ *Dny zrady* v létě 1973 zapůsobily jako korektní připomenutí demokratických politiků /E. Beneš, J. Masaryk/, jejichž památka už zase byla tabu; také intelektuální habitus Klementa Gottwalda /Bohuš Pastorek/ byl vystižen přesně.¹²

Periodizace

Normalizace měla v kinematografii několik etap:

I. 1969–1971: Konsolidace

Prvním tajemníkem ÚV KSČ se stává Gustáv Husák /duben 1969/, ústředním ředitelem Čs. filmu Jiří Purš /září 1969/, ústředním dramaturgem FS Barrandov Ludvík Toman /prosinec 1969/. FITES je zrušen, tvůrčí skupiny rozpuštěny, ustaveny jsou nové. KSČ se během čistek zbavila 473 tisíc členů. Poučení z krizového vývoje ve straně a společ-

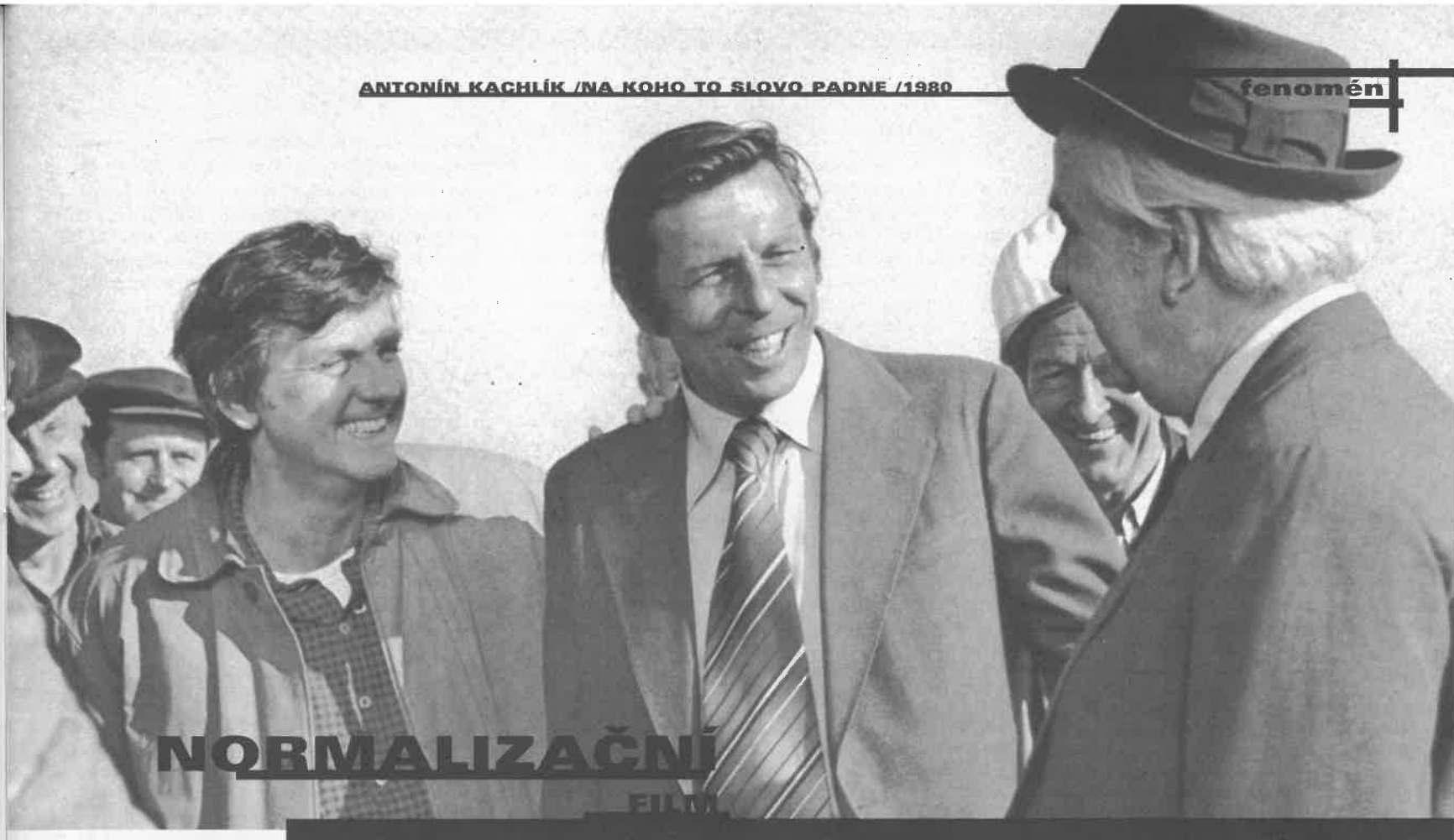
nosti po XIII. sjezdu KSČ je přijato v prosinci 1970 a potvrzeno XIV. sjezdem /květen 1971/. Třinácti celovečerním filmům z let 1969–1970 není dovolena distribuční premiéra: *Ucho, Skřivánci na niti, Den sedmý, osmá noc, Zabitá neděle, Smuteční slavnost, Ezop, Vtáčkovia, siroty a blázni, Nahota, Kateřina a její děti, Eden a potom, Archa bláznů, Pasták, Dovidenia v pekle, priatelja*. Řada jiných je z distribuce vyřazena /Všichni dobří rodáci se hráli jen od června do srpna 1969/¹³, zákaz postihuje i více než tři desítky titulů zahraničních /mj. *Barbarella, Bostonský škrťáč, Svěží vítr* a čtveřice kriminálků s agentem Jerry Cottonem/. Od léta 1969 se do kin vracely sovětské filmy.¹⁴

Jiří Purš uvedl, že brzy po jeho nástupu do funkce se k podpoře nového kursu nechali získat: Karel Zeman, Jiří Sequens, Otakar Vávra, Karel Steklý, Hermína Týrlová, Oldřich Lipský, Vladimír Sís, Vladimír Čech, Zbyněk Brynych, Josef Mach, Jaroslav Mach, Václav Vorlíček, Jaroslav Balík, Jindřich Polák, Antonín Kachlík, Palo Bielik, Martin Ťapák, Vlado Bahna, Andrej Lettrich.¹⁵ Do exilu odchází Vojtěch Jasný, Ivan Passer, Ján Kadár, Stanislav Barabáš a Jiří Weiss. Miloše Formana v USA kryla smlouva mezi Filmexportem a Paramountem.¹⁶ Ve vztahu k tvůrcům byl deklarován diferencovaný přístup, „za hlavní výchovnou metodu bylo nutné pokládat účast na socialistické tvorbě“.¹⁷ V produkci dohání projekty ze šedesátých let. Jako úspěch nového vedení byl přivítán Kachyňův film *Už zase skáču přes kaluže* /1970/, oceněný Stříbrnou mušlí na MFF v San Sebastianu /nevědělo se, že Ota Hofman svým jménem pokrýl autorství Jana Procházky/. K 50. výročí založení KSČ měl v květnu 1971 premiéru první normalizující film *Klíč*, scénář Pixa, režie Čech. Téhož roku vzniká druhý z normalizujících filmů *Člověk není sám*, scénář Gariš, režie Josef Mach. Za první úspěch nového směru na Slovensku se považuje snímek Jozefa Režuchy *Dost dobrí chlapi*. Rozhodujícího hlasu v kritice se ujal Jan Kliment, pro nastolení tvrdého tónu měly význam zejména jeho příkré odsudky snímků *Směšný pán* a *Valérie a týden divů*.¹⁸

II. 1972–1977:

Ofenzivní normalizace

Pro tuto etapu je typická převaha ideologické funkce nad estetickou. Perspektiva „stranického aktivu“ dominuje, impulzy šedesátých let vyhasly, s imperativem socialistického realismu se vrací stalinská estetika. Pro čekatela na prvotinu je zavedena forma povídkových filmů. V krátkém období 1973–1976 /a právě jen tehdy/ vznikají filmy, které „účtují“ s reformou roku 1968: *Steklého Hroch, Za volantem nepřítel, Tam, kde hnízdí čápi, Traplův debut* *Tobě hrana zvonit nebude, Martina Hollého Horůčka* a *Vorlíčkovo Bouřlivé víno*; později se připojí Brynychův *Hněv*. Favorizovanými režiséry se stávají Balík /*Milenci v roce jedna, Stín létajícího ptáčka*, Kachlík /*Iezdec formule risk, Dvacátý devátý, Náš dědek Josef, O moravské zemli, Sequens* /*Kronika žhavého létal, Strnad* /*Můj brácha má prima bráchu, Běž, ať ti neutečeš*. Vávru zaměšnává válečná trilogie *Dny zrady, Sokolovo, Osvobození Prahy*. Plynuje pokračují Karel Kachyňa, Štefan Uher, sklíčoví pokles ná-



NORMALIZAČNÍ

FILM

roků předvádí Zbyněk Brynych. V komediích dominují scénáře Miloše Macourka *IDívka na koštětil*, jako vzpruha zapůsobí příchod dvojice Svěrák – Smoljak *IJáchyme, hoď ho do stroje!*. Osobnosti předchozí dekády jsou zvány k práci „diferencovaně“⁹: pro Jaromila Jirše byl čestným mostem mezi dvěma epochami poetický hold Maruše Kudeřikové *...a pozdravuji vlaštovky*, Hynek Bočan se vrátil nenápadnými filmy *Muž z Londýna* a *Tak láska začíná*, Jaroslav Papoušek se do dobového průměru přehoupl závěrem série o Homolkových, Juraj Herz po *Petrolejových lampách* a *Morgianě* natočil *Holky z porcelánu*. Františku Vlácilovi byly v Gottwaldově dovoleny středometrážní dětské filmy *Píseň o stříbrné jedli* a *Sirius*, Antonínu Mášovi *Rodeo*. Nejnapadnější byl návrat Jiřího Menzela s budovatelským snímkem *Kdo hledá zlaté dno* (1974); režisér se vykoupil rozhovorem pro *Záběr*, kde deklaroval jistou lítost nad filmem *Skřivanci na niti* a podpisem *Dvou tisíc slov*.¹⁰

III. 1976–1982: Oživení

Umělecká, názorová a generační pluralita se obnovuje, znovu se prosazuje estetická funkce a společenskokritické poslání filmu. K celovečerní tvorbě se vrací Chytilová *IHra o jablko*, *Panel-story*, *Kalamital*, Vlácil *IDým bramborové natě*, *Stíny horkého létal*, Hanák *IRužové snyl*, Juraj Jakubisko *IPostav dom, zasad' strom!*. Přelomový význam měl zejména comeback Věry Chytilové, jenž nebyl vykopen žádným kompromisem; totéž platí o Dušanu Hanákoví. Juraj Herz filmem *Den pro mou lásku* částečně rehabilituje tragické téma a pohádkou *Panna a netvor* surrealistickou inspiraci. S *Dýmem bramborové natě* se na plátno vrací Rudolf Hrušínský (předtím hrál jen v dobrodružném propadáku *Oáza*, 1972, scénář Pixa, režie Brynych). Poetika Divadla na provázku získává uznání oceněním *Balady pro banditu* na FČSF 1979. Paradoxní změnu atmosféry vyvolala *Charita 77: rozdělení intelektuální scény na „ztroskotance a samozvance“* a signatáře „Anticharty“

přineslo těm druhým podmíněnou důvěru režimu a relativní „klid k práci“. Po premiéře Gajerova trezorového snímku *Kateřina a její děti* v roce 1975 a nenápadném uvolnění muzikálu *Třicet panen* a *Pythagoras* (natočen 1973, uveden 1977), měly na podzim 1979 obnovenou premiéru *Ostře sledované vlaky*. Na rehabilitaci ostatních filmů se však muselo čekat ještě deset let. Povzbuzující byl i fakt, že znovu začaly vznikat nové filmy, které režim, byť už ne nadlouho, odkládal „do trezoru“. Jednotlivé filmové podniky mohly pod autoritou svých šéfů fungovat jako jistý „azyl“, což suplovalo přirozenou pluralitu: Věra Chytilová našla uplatnění v KF Praha, který řídil Pixa, a některé scénáře odmítnuté v Praze se realizovaly v Gottwaldově, kde byl ředitelem Bohumil Steiner.

„Po Jaromíru Borkovi a Jiřím Svobodovi se dočkali debutu další režiséři: Milan Muchna, Július Matula, Jaroslav Soukup, Dušan Trančík, Vladimír Drhloba z generace konce 60. let, k němuž patří i znovu režisující Vít Olmerl, Karel Kovář, Tomáš Svoboda, Zdeněk Troška, Antonín Kopřiva, Vladimír Kavčík a devětadvacetiletý Karel Smyczek. Rokem 1982 končí éra ústředního dramaturga Ludvíka Tomana. Zemřel Brežněv. Skončil názorový monopol Jana Klimenta a prosadila se nová generace kritiků a teoretiků: Jiří Cieslar, Jan Bernard, Zdeněk Zaoral, Jan Jaroš, Jan Foll, Pavel Melounek, Milan Hanuš aj.

IV. 1983–1987:

Ústup normalizačního filmu

Vznikají další relativně nekonformní filmy *IZáchvív strachu*, *Prodáváč humoru*, *Džusový románl*. Gottwaldovské studio dokončí amatérský experiment Zdenka Zaoral *Pavučina*, de facto první český nezávislý film. Kvalitní scénáře, včetně ideologicky prestižních projektů, jsou svěřovány klasikům nové vlny *IJakubisko: Tisícročná včela*, Herz: *Zastihla mě noc*, Menzel: *Vesničko má středisková*, Jirš: *Lev s bílou hřívou!*. Nová „negerace“ (termín Pavla Melounka) se prosadila

do hlavního proudu, zatímco normalizátorům ubývá vliv a jejich filmy dopadají žalostně, což se kritika nebojí konstatovat *ISequens: Hořký podzim s vůní manga*, *Dva na koni*, *jeden na oslu*, *Balík: Narozeniny režiséra Z. K.I.*

V. 1986–1989: Perestrojka.

Iniciativu přebírají umělecké svazy, v časopisech se otevřeně diskutuje, do distribuce se začínají uvolňovat zakázané filmy. Režiséři se uchylují ke realistické kritičnosti *IBony a klid*, *Čas sluhůl*, alegorii *IDobří holubi se vrací*, *Sedm hladových*, *Vlčí bouďal*, spiritualitě *IDům pro dva*, k avantgardním impulzům *IPražská pětka*, *Šašek a královna!*. Jiří Svoboda natáčí film o „porušování socialistické zákonnosti“ *Jen o rodinných záležitostech*.

Distribuce a výroba

Každoročně mělo premiéru přes 200 celovečerních filmů. Poměr nesocialistické produkce nesměl v repertoáru přesáhnout 35 procent (poměr nadlehčovaly koprodukce, *Vinnětou* se vykazoval jako jugoslávský, *Poslední císař* jako čínský film); od roku 1974 směly bilancí vylepšit i nesocialistické filmy výrazných ideových hodnot označené písmenem „P“ (preferované).¹¹

„V kinech se hrály italské mafiánské příběhy a spaghetti-westerny, francouzské komedie, kolekce klasických disneyovek, téměř kompletní Chaplin, japonské *Gappy* a *Gamery*, starší západoněmecké detektivky podle Edgara Wallace, východoněmecké melodrama a indiánky s Gojmem Mitičem, ruské válečné eposy a příběhy rozvědčíků, rumunské pseudohistorické spektakly, hajducké dobrodružné filmy, kriminálky, „cooperovky“, dětské muzikály, partyzánské eposy z Jugoslávie, v 80. letech i bulharské historické kolosy a čínské kung-fu filmy. Pro děti se vydávala pásma krátkých snímků. Klubům zůstávaly v repertoáru filmy I. Bergmana. P. P. Pasolinioho, L. Buñuela, M. Antonionioho, A. Kurosawy, repertoár se dvakrát ročně doplňoval. Od 70. let se do klubů častěji uváděly (a někdy jen odkládaly) filmy „třetího světa“.

Normalizační film jako umění třídní a stranické

Ze SSSR se ročně uvádělo na čtyřicet titulů, úspěch měly jen ojediněle žánrové kousky *ISannikovova země, Cikáni jdou do nebel*, v klubech Tarkovskij, Michalkov, Paradžanov, Šukšin. Klub přátel sovětského filmu nabízel za 20 Kč průkazku s deseti kupony, dvoudílný *Boj o Moskvu* v 70mm kině bylo pak možné absolvovat za čtyři koruny. Kopie se vydávaly ve více formátech: *Kleopatru* mohl divák zhlédnout v 70mm kině *iv* českých zemích jich bylo vybudováno 571, na cinemascopu, na klasickém formátu a nakonec ve vesnické sokolovně s 16mm projektorem. I kina v malých městech mohla kompenzovat úbytek návštěvnosti uváděním „večerů filmotéky“. Praha nebyla jediným městem, kde divákům sloužilo archivní kino a do roku 1978 směly z filmotéky relativně volně čerpat i kluby. Oblíbené byly letní amfiteátry. Platilo „feudální“ právo místních pohlavárů zakazovat kulturní pořady; tak se mohlo v Jihočeském kraji stát, že se *Panelstory* ukázala v kinech až koncem osmdesátých let.

V roce 1970 navštívilo čs. kina 114,8 milionů diváků, v roce 1975 to bylo 81 milionů, v roce 1985 stále ještě 76,7 milionů.¹² Politický život podléhal pětiletému cyklu s kulatou výroční dominantou pro každý rok: založení KSČ /1921/, VŘSR /1917/, Únor /1948/, Slovenské národní povstání /1944/, oslavy osvobození /1945/ se spartakiádou plus pětiletý cyklus stranických sjezdů, konaných v odstupu několika týdnů vždy po sjezdu KSSS. Leden a únor: zimní část putovního FFP /Filmový festival pracujících/, duben: bilanční Festival českých a slovenských filmů /FČSF/, v pořadatelské střídala krajská města/, květen: Festival dětských filmů v Gottwaldově, červen: letní FFP, červenec: mezinárodní festival /každý sudý rok v Karlových Varech, v lichých letech v Moskvě/, listopad – prosinec: Měsíc čs.-sovětského přátelství, mezitím slavnostní večery a týdny národních kinematografií. Tisk přinášel zprávy o nakupech filmů ve sprátených zemích.

Za normalizace vyráběla česká kinematografie asi třicet a slovenská přibližně devět celovečerních hraných snímků ročně. Mezinárodní prestiž si naše tvorba udržela pouze v tvorbě pro děti /6 – 10 titulů ročně, ceny v Teheránu a z Gijonu/. Jinak mohly domácí filmy počítat s oceněním v Karlových Varech /1972: *Dost dobrí chlapi*, 1974: *Milenci v roce jedna*, 1976: *Bouřlivé víno, Jeden stříbrný*, 1978: *Stíny horkého léta*, 1980: *Signum laudis*, 1982: *Konečná stanice, Pomocník*, 1984: *Zánik samoty Berhof*, 1986: *Zastihla mě noc*, na proti tomu úlovek ze sesterské Moskvy, kde častěji došly uznání filmy polské, maďarské a bulharské, býval skromnější /1971: *Klíč – Stříbrná medaile*, 1975: *Můj brácha má prima brácha – Stříbrná medaile*, 1981: *Ta chvíle, ten okamžik – Zvláštní cena poroty*, 1983: *Pásla kone na betone – Stříbrná medaile*/. Výjimkou byl festival neorealistickejších filmů v Avellinu /Itálie/, kde dostávaly ceny ty nejdogmatictější filmy: *Tobě hrana zvonit nebude, Vítězný lid, Dvacátý devátý, Za volantem nepřítel*. Chytilová uspěla v Chicagu /Hra o jabkol a v San Remu /Panelstory, Faunova velmi pozdní odpoledne/, odkud si přivezl cenu i Jiří Svoboda za *Schůzku se stíny*. Největším mezinárodním úspěchem byla *Vesnička má středisková* nominovaná na Oscara.

Pro socialistické umění byly deklarovány principy třídnosti, stranickosti a lidovosti. Třídnou, jejíž zájmy normalizační filmy reprezentovaly, byl ovšem onen „aktiv“ aparátčků, kteří schválili invazi, z postů odstranili své většinou schopnější předchůdce a v prověrkách se zbavili bezmála půl milionu soudruhů. Normalizační film interpretoval historii a současnost způsobem, jenž upevňoval pozice právě těchto lidí. Normalizující filmy pak představovaly odvetu za reformní obrat šedesátých let.

Normalizační film byl tedy filmem generačním: jeho typickým hrdinou byl zachovalý padesátník, člen strany, účastník Února, svým šarmem a životními zkušenostmi dosud přitažlivý pro mladé ženy. V Balíkově filmu *Stín létajícího ptáčka* se jmenuje Sochor a hraje ho Petr Haničinec. Mladá servírka Jana, která našla útočiště v jeho domácnosti, si u něj povšimne jizvy na břiše: ukáže se, že jde o památku na pounorové agitování na vesnici, kde se jeden z kulaků ohnal po Sochorovi kosou. „A co se s ním stalo?“ zajímá se Jana. „Popravili jsme ho,“ zasměje se Sochor, načež se ukáže, že onen kulak právě pije pivo opodál a je z něho dobrý pracant.

Žádal se hrdina, který „ve jménu myšlenek socialismu“ prokazuje statečnost i odhodlání, radost i smutek, solidárnost i nezištnou pomoc druhým. Tento hrdina se formuje, není ušetřen omyly, a nepadá do bezvýchodnosti. Příkladem je neschematický Kabát ve Strnadově filmu *Běž ať ti neutěče*.¹³ Právě dělnický ředitel Kabát z citovaného snímku je typickou generační sebereprojekcí: chybí mu sice vysokoškolské vzdělání, ale přesně ví, kdo „má v hlavě zmatek“. A miluje ho mladá dívka. V Balíkově *Zrcadlení* jde o pracovníka zahraničního obchodu, který se na brněnském veletrhu setká se studentkou, jež mu připomíná jeho lásku z únorových dní; v koprodukčním filmu Ladislava Rychmana *Píseň o stromu a růži* se do sovětského inženýra /Vjačeslav Tichonov/, který v pětáctýřicátém osvobození Prahu a nyní pomáhá při stavbě metra, zamiluje jeho mladická pražská průvodkyně Vanilka.

Příběhy ze současnosti se odehrávaly v továrnách, na polích, v dolech, při vojenské službě; hrdiny byli dělníci, družstevní rolníci, inženýři. Postavy se v dialozích oslovovaly jako Mach s Šebestovou: „Pernico, přidej páru do turbogenerátoru!“ V pozadí nechyběl rozšafný předseda stranické organizace, který se jmenoval Sochor /nebo podobně/ a hrál ho Miroslav Zounar nebo Miloš Willig; ve filmech tvrdého jádra také často hrávali Josef Mixa a Václav Švorc. Povinný optimismus vedl k recidivě bezkonfliktnosti: ve filmu *Jakou barvu má láska* /1973/ o chemické inženýrce, která se rozhoduje mezi dvěma muži, zůstane jako jediný problém otázka, který z obdivovatelů ji odveze do porodnice. Častý byl model setkání mladého a starého: zkušený dělnický kolektiv převychová floutka *Jezelec formule riskl*, dědek pomůže dívce bojovat proti nešvarům v panelárně *INa koho to slovo padne*, přidrželá dívka se potká s kovaným komunistou *Stín létajícího ptáčka*; mladí hrdinové byli viděni z perspektivy „aktivu“ jako nejistí jedinci, kteří mají své podivné zvyky v účesech, mluvě a oblékání, ale jednou „převzou štafetu“.¹⁴ Často v normalizačních filmech vystupují příslušníci Veřejné bezpečnosti: dokonce i dívčí románek *Kvočny a Král* je vyprávěn jako retrospektiva rámovaná vyšetřováním.

Normalizační film byl často filmem autorským; toto autorství však bylo příznakem diletantství a vyplývalo z neomezených možností, které privilegiovaní tvůrci dostali. Scénář k burlesce *Hroch*, která jako první zaútočila na osmašedesátý rok, si Steklý napsal sám, stejně jako k řadě svých dalších snímků. Autorské byly všechny tři hrané filmy Traplovy: *Tobě hrana zvonit nebude, Vítězný lid, Velké přání*. Kachlík své filmy koncipoval jako osobní stranické stanovisko.¹⁵ U Sequense vyvrcholily autorské ambice česko-indického koprodukcí *Hořký podzim s vůní manga*, Balíkovou labutí písní byly autobiografické *Narozeniny režiséra Z. K. Z filmů*, které byly na straně „aktivu“, představovaly právě ty Balíkovy největší touhy po umělecky svrchaném autorském výrazu. Plně autorský byl také Svobodův film *Schůzka se stíny*, stejně jako psychologické filmy Václava Matějky, komedie Petra Schulhoffa a filmy Jaroslava Papouška.

Historie se přepisovala podle normalizačních potřeb. Do příběhů z doby obrození mohli autoři zašifrovat téma špiclování a policejního režimu *IZáchrava strachu, Božská Ema, Veronika*. Z období kapitalismu, zejména první republiky, se čerpaly rozpustilé satiry na život vyšších vrstev *Anděl s ďáblem v těle, Zábavná retra* o pražské galerce *IPěnička a Paraplíčko, Fešák Hubertl*, anebo obrazy ze života proletariátu s nezbytnou scénou policejního zákroku a střelby do dělníků, dětí a těhotných žen *IPavlinka, Tisícročná včela, Zakázaný výlet, Zastihla mne noc*. Politický film měl vzor v sovětské klasice z konce třicátých let *ILenin v Řijnu, Nezapomenutelný rok*, kde zfalšovaná rekonstrukce počátků bolševické revoluce sloužila k ospravedlnění velkého teroru. Kachlíkův *Dvacátý devátý* o V. sjezdu KSČ předvádí střet Gottwaldovy frakce s Jilkovým vedením. Úloha váhavého soudruha, kterého je třeba přesvědčit, připadla Antonínu Zápotockému; film si všimá také intelektuálů, kteří se postavili proti bolševizaci. Zasmušilý Zápotocký prožívá svou těžkou hodinu a v té tmě najednou spatří svítící okno – Kléma ještě nespí, připravuje si parlamentní řeč. Toník se osmělil: „Viš, já ti moc nevěřil. Zdál ses mně na to všechno moc mladý.“ „A teď už ne?“ směje se Gottwald. „Viš, ty seš totiž chlap,“ zjihn soudruh Zápotocký.

Hledání nepřítelů v nejbližším okolí i uvnitř vlastní rodiny, příznačné pro nejčernější stalinismus, proniklo do Traplova filmu *Tobě hrana zvonit nebude*. Vychází z kauzy, k níž došlo v létě '68 v Košicích: rozvášněný dav se pokusil lynčovat manželku funkcionáře /dokument *Človečina* o tomto případu natočil r. 1975 jako cvičení FAMU Fero Feničl. Trapl smíchal dvě odlišné doby: před 21. srpem a po něm. Nikde na ulici nevidíme sovětská vojska, navštívíme jen hřbitov padlých /s obligátním zvukovým komentářem „vstavaj strana ogromnaja“/, občané ale nosí trikolory a chovají se, jako kdyby k invazi už došlo; k rozvášňování přitom používají maďarskou rockovou hudbu! Jak ukáže vyšetřování, pracující se k podpoře socialismu s lidskou tváří dostali tak, že je kdosi opil rumem. Jako pachatel zlého skutku je nakonec demaskován intrikánský advokát dr. Kahan, který ubližoval lidem už v padesátých letech, a prokurátorka Olga odhalí dalšího spiklence ve vlastním manželovi.

Protinacistický odboj měl být v hagiografických filmech zobrazován tak, aby byla zdůrazněna kontinuita mezi tehdejšími hrdiny a současnými komunisty. Jireš ve filmu *...a pozdravuji vlaštovky* postupoval jinak: Maruška Kudeřiková tu působí

NORMALIZAČNÍ

FILM



spíš jako zástupkyně všech umučených a popravených žen v našich dějinách. Ve filmu *Klíč* o Janu Zikovi naopak Pixa a Čech zdůraznili závislost českého komunismu na sovětském vzoru. Krev popravených vlastenců odtéká do kanálu, když ve zvukové stopě náhle zaburácí sborová Internacionála, v závěru komentátor čte jména popravených odbojářů a v obrazu vidíme alej s padajícími stromy na obzoru s ukřižovaným Ježíšem. Posléze na jejich místě vyraší nové ratolesti. Myšlenku „vstanou noví bojovníci“ bylo po stranických čistkách třeba číst jako „my jsme ti praví bojovníci“, dědicové Fučíka a Ziky.

Antiúčtující filmy

Zatímco v ostatních socialistických kinematografiích a rovněž tak u nás v šedesátých letech se prosadil typ „účtujícího filmu“, kriticky reflektujícího stalinskou minulost, normalizace obrátila tento žánr do protisměru: vytvořila „antiúčtující film“, který usiloval smazat předchozí nelichotivá svědectví o padesátých letech. Formule účtujícího filmu nezmizela, ale byla aplikována proti reformě '68.

Antiúčtující film začíná rehabilitací poučovacího represivního aparátu: nejprve v pohraničnickém příběhu *Černý vlk* (režie Stanislav Černý) a v bezpečáckém westernu *Cesty mužů* (scénář Gariš, režie Toman), později v seriálu *Třicet případů majora Zemana*. Jiří Sequens navázal na kinematografii padesátých let, když *Vávrův nástup* (1952) podle stejnojmenného románu Václava Řezáče doplnil o westernově akční, dvoudílnou, širokoúhlovou a barevnou *Kroniku zhavého léta* podle Řezáčova následujícího románu *Bitva*; zde se vrací nejen obrazy zhýralé buržoazie, ale i stereotyp letce z Anglie jako nepřítele lidové-demokratického státu. Jako scenárista dostal v sedmdesátých letech šanci Ivan Gariš, vlastním jménem Antonín Prchal, v 50. letech náměstek ministra vnitra a velitel StB. Věrně podle dogmat tehdejší estetiky napsal mj. film *Člověk není sám* o váhajícím, cizími rozvědkami lákaném vědeckém pracovníkovi, kterého stranická funkcionářka / Jiřina Švorcová / získá na správnou stranu.

První český film uvedený na formátu 70 mm *Vysoká modrá zeď* (režie Vladimír Čech) líčí ve formě nostalgické vzpomínky na „krásná léta padesátá“ zážitky mladého politruka u letecké jednotky; hrál ho Jiří Bednář, kterého si diváci ještě pamatovali z *Nebeských jezdců*. Kachlíkův film *O moravské zemi* přepsal námět zakázaných *Všech dobrých rodáků*; v podobné formě kroniky ročních dob a s tímžé Radoslavem Brzobohatým v roli sedláka, který nechce do družstva, ukazoval tutéž dobu „zemitěji“. Zatímco pro Jasného hrdiny existuje kostel a svědomí a nebe, Kachlíkovi Moravané se zajímají především o materiální věci a jejich osudy ilustrují oblíbenou tezi propagandistů, že socialismus je dobrý, ale lidí mu ještě nedorostli.

Normalizační film jako styl

Normalizující filmy se vyznačovaly některými společnými postupy: často pateticky začínaly panoramatem Hradčan, ideové poselství se hojně světovalo hudbě (ve filmu *Klíč* charakterizují řádění okupantů za heydrichiády tóny z Beethovena), navíc bývalo poselství, podobně jako v severokorejských filmech, přitvrzeno komentářem. Scénáře byly komponovány jako sevřená dramata, mizanscéna připomínala divadlo či televizní inscenaci, nejdůležitější pravdy se sdělovaly verbálně. Ně-

teré filmy inklinovaly až k jakémusi „socialistickému baroku“: bohatě zařízené interiéry, košile v křiklavých barvách, nápadné účesy a vázanky *Jakou barvu má láska*. Jinou tendencí byl únik do lyrizace a manýrismu – to se týká zejména filmů z dějin dělnického hnutí. Porovnáme-li více těchto filmů za sebou, odhalíme další, někdy až úsměvné spojitosti: ve filmech „tvrdého jádra“ účinkují, a to i v epizodních rolích, stále titíž herci, v některých okamžicích pak film a jeho představitelé jaksi „vypadnou z role“ a udělají či prohlásí něco nečekaně komického; jako by tvůrci těmito zcizovacími okamžiky / náhlé kýchnutí, štulec pod žebra, překvapivé slovo v dialogu, přehnaný emocionální afekt, vstříhnutí dvojsmyslného záběru / testovali bdělost schvalovacího aparátu.

Normalizační film v mezinárodním kontextu

Normalizační film je výhradně československý úkaz, byť také v jiných kinematografiích docházelo vlivem politických turbulencí k ochabnutí umělecké vitality a někdy i výroby.¹⁶ Vyvinul se jako antiteze kultury šedesátých let.¹⁷ Únava z nových vln se ovšem projevila i jinde a dostala podobu návratu k akci, příběhu, eposu. Ve stejné sezoně, kdy *Klíč* dostal Stříbrnou medaili v Moskvě, vyznamenává Cannes filmy *Joe Hill* / *Bo Widerberg* / a *Sacco a Vanzetti* / *Giuliano Montaldo* /, což jsou také hagiografické filmy. Pozdější *Tisícročná včela* bude ozvěnou Márquezových *Sto let samoty*, ale také Bertolucciho *Dvacátého století*. Normalizačnímu filmu tedy bylo dáno realizovat paradigmatickou změnu ve filmovém vyprávění, kterou předjímali už *Jasného Rodáci* a již se nevyhne ani Miloš Forman v Americe. Ideologické zadání ovšem tyto imanentní trendy zdeformovalo: zatímco v Polsku proměnil Wajda volání po epice v *Zemi zaslíbenou* a *Člověka z mramoru*, monumentem českých sedmdesátých let zůstane *Třicet případů majora Zemana*.

JAROMÍR BLAZEJOVSKÝ

Poznámky:

- 1/Divka otěhotní, a tak se mladi vezmou; touto zápletkou film vycházel vstříc státní populační politice, nemluvě o demonstraci jednoty vlády a lidu v epizodní postavě boдрého ministra.
- 2/Jak říká Jiří Menzel, „nás dělnický vůdce ve filmu vypadá jako člověk mdlého ducha. To bylo od Vávry chytré.“ /Jan Lukeš: Jak nastupovala v českém filmu normalizace. *Illuminace* 1997, č. 1, s. 147./
- 3/Stahování filmů šedesátých let probíhalo v několika vlnách a bylo dokončeno v roce 1973. Z pomyslného „zlatého fondu“ zůstaly ušetřeny jen nemnohé tituly, mj. *Marketa Lazarová*, *Sedmikrásky*, *Ovce stromů rájských jíme*, *Lásky jedné plavovlásky*, *Případ pro začínajícího kata*, *Starci na chmelu*, *Rozmarné léto*, *Romance pro křídlovku*, *Kdyby tisíc klarinetů*, *Kladivo na čarodějnice*, *Valérie a týden divů*, *Nebeští jezdci*.

- 4/V menším městě, odkud pochází autor této stati, platil v roce 1970 příkaz zařazovat každý měsíc jeden ze sovětských filmů jako hlavní víkendový program.
- 5/Jiří Purš: *Obrysy vývoje československé znárodněné kinematografie*. Praha 1985, s. 101.
- 6/Miloš Forman, Jan Novák: *Co já vím?*. Brno 1994, s. 141.
- 7/Purš, cit. d., s. 142.
- 8/Recenze na *Směšného pána* vyšla v *Rudém právu* pod názvem *Smutný osud* 4. 12. 1969, recenze *Údiv nad Valérií* 17. 9. 1970.
- 9/Jiří Menzel vícekrát upozornil, že jeho generaci bránili v uplatnění ani ne tak straniční úředníci jako spíš závistiví kolegové: „Všechno to tehdy bylo přesně podle citátu z Čapkovy hry: Jen aby bylo hodně zelíčka a málo slímáček. /.../ Oni byli na celou naši generaci strašně nasraní.“ /Jan Lukeš, cit. d., s. 146./
- 10/Robert Kolář: V hlavní roli přehrada. S Jiřím Menzlem o dnešku i včerejšku. *Záběr* 1974, č. 17, s. 3.
- 11/Z 205 celovečerních filmů, které uvádí *Filmový přehled* v roce 1981, bylo 51 českých a slovenských, 41 sovětských, 14 z USA, 13 francouzských, 11 britských, 7 západoněmeckých, 6 italských, 2 kanadské, po jednom z Austrálie, Japonska, Španělska a Švédska. Ze socialistických států byly zastoupeny Polsko /11/, Rumunsko /9/, NDR /9/, Maďarsko /8/, Bulharsko /8/, Jugoslávie /6/, Kuba /2/ a Severní Korea /1/; z dalších zemí „Jihu“ měly po jednom snímku Argentina, Mexiko a Venezuela.
- 12/Ladislav Pištora: *Filmoví návštěvníci a kina na území České republiky*. *Illuminace* 1997, č. 2, s. 100.
- 13/Slavoj Ondroušek: *Náš film a současnost*. *Film a doba*, 1977, č. 5, s. 244.
- 14/*Štafeta* byl původní název povídkového filmu Vladimíra Čecha k XV. sjezdu KSČ; jedna povídka ale skončila v trezoru a film šel do kin o dva roky později pod názvem *Silnější než strach*.
- 15/„Když jsem původní námět přepsal podle své představy, vznikl scénář vlastně o něčem jiném...“ stal se vzdáleným pozadím pro konflikt, který bych stručně nazval stranickou tematikou. Posunul jsem námět do oblasti sporu mezi komunisty,“ říká Kachlík. /Robert Kolář: Na koho to slovo padne ve filmu režiséra Antonína Kachlíka. *Záběr* 1980, č. 4, s. 3.
- 16/Porovnej prudký pokles počtu natáčených filmů v SSSR na sklonku Stalinovy éry či přerušení filmové výroby za čínské kulturní revoluce. Jako produkt ideologického konzervatismu je normalizace srovnatelná s neostalinským ochlazením sovětské kinematografie od poloviny šedesátých let, se stagnací jugoslávské kinematografie po stranické kritice „černé vlny“ či s „šedivým pětiletím“ na Kubě 1971–1975. Odchodem řady umělců do exilu se československá normalizace podobá chilské situaci po 11. září 1973.
- 17/„Nenávídím tu módní vlnu...“ která popírá silné lidské vztahy, která je předem ironizuje; pokud jsou dva přátelé a jeden z nich se druhému nevyspí se ženou, pokud otec není alkoholik a matka si domů nevodí chlapy, zdá se jakýkoliv příběh některým tvůrcům životní nepravdou. Hovoří sice o humanismu, ale jsou cyničti. Mám pocit, že jim chybí silné životní prožitky a tím i cit. Řekl bych, že neumějí ani milovat. Nechtěl bych se na ně nikdy spoléhat v krajní situaci,“ pravil bývalý důstojník StB a pozdější scenárista Kamil Pixa, za normalizace ředitel *Krátkého filmu*. /Jaroslav Vokřál: Kamil Pixa: Mám rád akční filmy. *Kino*, r. 26, č. 10, s. 9./